

UNIVERZITA JANA ÁMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

magisterské kombinované studium

2013 – 2015

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Veronika Szabó

Německý propagandistický film a režisérka Leni Riefenstahl a její
vliv na rozvoj kinematografie během nacistické vlády v Německu

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce:

Prof. MgA. Jiří Svoboda

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

Master/Combined

2013 – 2015

DIPLOMA THESIS

Veronika Szabó

Germany propagandist film and filmmaker Leni Riefenstahl and
her influence on the development of the Cinda during Nazi rule
in Germany

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor:

Prof. MgA. Jiří Svoboda

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Kladně dne 10. 3. 2015

.....

Veronika Szabó

Anotace

Diplomová práce je rozdělena na tři hlavní části.

První část se zabývá nacistickou propagandou, jejím vývojem, uplatněním, prostředky a výsledky.

Druhá část diplomové práce se zabývá využitím filmu pro propagandu nacistických myšlenek a životem Leni Rifenstahl, která je často nazývána „Hitlerovou filmařkou“.

Diplomová práce se zaměřuje především na profesní působení Leni Rifenstahl ve filmovém průmyslu, na její inovace v oblasti režie a zlepšovací režijní techniky, které uplatnila v propagandistických filmech pro nacistický režim, a které se následně uplatnily v dalším vývoji filmového průmyslu.

Dále práce obsahuje třetí analytickou část, a to porovnání nacistické propagandy s propagandou komunistickou v Sovětském svazu a fašistickou v Itálii ve stejném čase, kdy v Německu byl u moci Adolf Hitler s NSDAP.

Klíčové pojmy

Antisemitismus, inovace, Joseph Goebbels, fašismus, film, komunismus, Leni Riefenstahl, nacismus, olympijské hry, propaganda, prostředky propagandy, režie, rozhlas, tisk.

Annotation

This master's thesis consists of three main parts. The first one deals with Nazi propaganda, its development, use, tools and results. The second one deals with the use of motion picture industry for promoting the Nazi ideology and with the life of Leni Riefenstahl, often called „Hitler's moviemaker“. The thesis focuses mainly on her work in motion picture industry, her innovations in the branch of direction and improvements of directorial technique which she applied in propagandistic mores for the Nazi regime and which subsequently became a part of the motion picture industry. Furthermore, the thesis contains a third analytical part, and comparison between the propaganda in Nazi Germany, communist USSR and fascist Italy at the time of Hitler's rule over Germany.

Key words

Anti-Semitism, innovation, Joseph Goebbels, Fascism, film, Communism, Leni Riefenstahl, Nazism, Olympics, propaganda, propaganda means, directing, radio, printing.

Obsah

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 Propaganda	9
1.1 Vymezení pojmu	9
1.2 Historický vývoj	11
1.3 Nacistická propaganda	12
1.4 Prostředky nacistické propagandy	22
1.4.1 Ministerstvo osvěty a propagandy (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda)	22
1.4.2 Tisk	23
1.4.3 Rozhlas	27
1.4.4 Film (propagandistický, týdeníky, německá TV)	29
2 Leni Riefenstahl	37
2.1 Kdo byla Leni Riefenstahl	37
2.2 Doba před nástupem nacismu	38
2.3 Cesta k titulu „Hitlerova filmařka“	41
2.4 Nacistický propagandistický film	42
2.4.1 Vítězství víry	43
2.4.2 Triumf vůle	44
2.4.3 Den svobody	47
2.4.4 Olympia: Přehlídka národů, Olympia: Oslavy krásy	47
2.5 Berlínská olympiáda	47
2.6 Doba po pádu nacismu	55
2.7 Přínosy Leni Riefenstahl pro filmový průmysl	57
2.8 Profesionální působení od 60. let 20. století	57
ANALYTICKÁ ČÁST	60
3 Porovnání	60
3.1 Nacistické propagandy s fašistickou na území Itálie	60
3.1.1 Italský propagandistický film - Roberto Rossellini	62
3.2 Nacistické propagandy s komunistickou na území Sovětského bloku	65

3.2.1	Sovětský propagandistický film - Dziga Vertov, Sergej Michajlovič Ejzenštejn	66
3.3	Porovnání německé, sovětské a italské filmové propagandy	71
	Závěr	73
	Seznam použité literatury a zdrojů:	75

ÚVOD

Diplomová práce má za hlavní cíl shrnout německou nacistickou propagandu a vliv režisérky Leni Riefenstahl na její rozvoj. Diplomová práce je rozdělena do tří hlavních částí.

První část bude teoretická a za hlavní cíl bude mít vysvětlit pojem propaganda v historickém kontextu a její důležitost ve využití nejen ve filmu, ale také v rozhlasu či tisku. Jejím úkolem bude potvrdit hypotézy:

1. *Propaganda byla hlavním a důležitým prostředkem nacistické vlády.*
2. *Film byl nepostradatelný pro nacistickou propagandu.*
3. *Německá propaganda byla průkopníkem ve využití filmu pro propagaci myšlenek a cílů politického smýšlení.*
4. *Leni Riefenstahl byla průkopnicí ve využití nových výrazových prostředků pro natáčení nejen propagandistických filmů.*

Druhá část diplomové práce bude zaměřena teoreticky na jednu z nejdůležitějších postav německé propagandy, režisérku Leni Riefenstahl. Představí ji jako všestrannou ženu německého propagandistického filmu a také inovátorku v užití filmových výrazových prostředků. Zmapuje její život a dílo nejen v době její největší slávy za podpory Josepha Goebbelse, ale také směr kam se ubíral její profesní život po pádu nacismu.

Třetí část diplomové práce bude analytická-vychází z premisy, že nacistická propaganda v porovnání s propagandou fašistickou (Itálie) a komunistickou (SSSR) byla propracovanější, a že nacisté na propagandistických filmech stavěli svůj úspěch v důvěře lidí.

Diplomová práce bude zpracována za užití uvedených knižních a filmových zdrojů.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Propaganda

1.1 Vymezení pojmu

„Je propaganda produkt, nebo prostředek? Je to prostředek, a tak musí být posuzována s ohledem na svůj výsledek- Adolf Hitler“¹

„Propaganda nemá s pravdou absolutně co dělat! Prohlásil. Propaganda je správná, pokud vede k úspěchu, špatná je ta, která neumí dosáhnout vytyčeného cíle.- Joseph Goebbels“²

„Propaganda je umění nutit lidi dělat to, co by nedělali, kdyby měli k dispozici všechny údaje o předmětu. (L. Frazer, Londýn, 1957)“³

„Propaganda je úmyslné a systematické úsilí vytvářet percepce, manipulovat myšlení a bezprostřední jednání s úmyslem dosáhnout takových reakcí, které jsou v souladu s požadovanými cíli propagandy. (V. Donnell, G. Jovet, New York, 1989)“⁴

Propagandu v současné době můžeme chápat několika způsoby, a to jak kladnými, tak i zápornými. Není pochyb o tom, že propaganda přináší do mezilidské komunikace pozitivní i negativní vjemy. Záleží pouze na akceptaci tohoto prostředku a účelu, ke kterému má sloužit.

V současném světě je stále propaganda využívána k prezentaci a cílevědomému šíření ideologických koncepcí. Nejfrekventovaněji se s propagandou pochopitelně setkáváme v období před volbami, ať už jsou komunální, krajské, parlamentní, prezidentské či evropské. Každý druh voleb má svá specifika. V komunálních, krajských nebo prezidentských volbách se zaměřuje na konkrétní jedince (kandidující politiky), na rozdíl od parlamentních voleb, které se zaměřují na volbu politických stran.

¹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 215. ISBN 978-80-249-1207-3

² BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 125. ISBN 978-80-249-1207-3

³ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 5. ISBN 978-80-7452-015-0

⁴ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 5. ISBN 978-80-7452-015-0

Z toho důvodu je i volební kampaň a použité propagandistické prvky rozdílné. Podle Thompsona dělíme propagandu podle druhu na politickou, ekonomickou, vojenskou, diplomatickou, didaktickou a ideologickou.⁵ Každý z těchto segmentů má své prostředky propagandy. Propaganda využívá mnohých technik a prvků včetně těch nejmodernějších. Například Adolf Hitler patřil k prvním politikům, kteří k prezentaci své osoby a svých cílů využili letadlo. Při své volební kampani v roce 1932 si najal letadlo, aby zvládl za jeden den obletět pět nejvýznamnějších měst v Německu a tak uskutečnit své projevy. Tento úspěšný krok následně v roce 1934 upevnil jmenováním svého osobního pilota Hanse Baura, který se stal jeho ochráncem a pilotem až do konce života.

Nejlépe současné moderní technologie ve své volební prezidentské kampani dokázal využít Barack Obama. Facebook, Twitter, Flickr, Myspace, YouTube.com, My.BarackObama.com, LinkedIn, telefonní linky zdarma, informační SMS, aplikace pro Iphone, všechny tyto sociální sítě dokázal Barack Obama využít pro svou prezidentskou kampaň. Vůbec jako první politik v moderních dějinách se nebál využít těchto masmediálních prostředků k propagandě své osoby, ideových východisek a politických cílů a svou volební kampaň tak obohatil o prvky, které oslovily nejen mladé a technicky zručné voliče, ale především profesní marketingový svět. Napodobil tak, obrazně řečeno a technicky vzato, Adolfa Hitlera, který také jako první dokázal využít moderních technologií k propagandě své osoby, ideologie své strany, svých zájmů. Hitler měl ovšem k dispozici na dnešní dobu pouze elementární prostředky jako tisk, rozhlas, film. Oba však využili synergický efekt dostupných prostředků.

Propaganda tedy není jen o prezentaci cílů a záměrů publiku a potencionálním sympatizantům, ale také o snaze a umění využití efektivních prostředků k jejímu prezentování. Není tedy správné spojovat slovo propaganda pouze s nacistickou propagandou, protože při vyslovení tohoto slova se nám před očima jako první objeví Adolf Hitler vášnivě gestikulující a pohazující patkou před zfanatizovaným publikem. Propagandu bychom měli vnímat jako umění prezentace za využití moderních technologií.

⁵ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 18. ISBN 978-80-7452-015-0

Propagandu dělíme na tři druhy: bílou, šedou a černou.

Bílá propaganda je nejmírnější a v podstatě nemanipulující jako zbývající dvě. U bílé propagandy přesně známe zdroje, ze kterých vychází a její obsah je jasně čitelný, sdělení nezkreslené. Přesvědčuje transparentně publikum, že její sdělení zastává nejlepší názory a politické ideologie a předkládá správné a nezkreslené informace. Příkladem bílé propagandy můžeme označit vysílání Hlasu Ameriky během druhé světové války. Z jejího obsahu bylo jasně rozpoznatelné kde je zlo a kde dobro. Někdy se bílá propaganda využívala i ke skryté propagandě.

Šedá propaganda se nachází na pomezí mezi bílou a černou propagandou. Zdroj informací, ze kterých vychází, může, ale nemusí být jasně znám. Cíleně šíří zkreslené informace, jimiž ovlivňuje recipienty k zaujetí určitého postoje. Také se využívala k ospravedlňování vojenských akcí.

Černá propaganda je jasným příkladem skryté manipulace. U publika vytváří dojem, že ví, z jakého zdroje pochází, přitom tomu tak není. Je důmyslně vytvořena tak, aby nesla skryté poselství a význam. Využívá polopravdy, dezinformace, lži. Pro tvůrce je nutné vědět, jakému publiku bude černá propaganda prezentována, aby dokázal skrytý význam začlenit tam, kde se to nejvíce hodí. Takovým důmyslným tvůrcem byl i Joseph Goebbels a ministerstvo propagandy Velkoněmecké Říše.

1.2 Historický vývoj

Z pohledu historie je propaganda jedním z nejstarších prostředků, jak dosáhnout svých cílů. Mnohdy nebyla, není a jistě nebude k dosažení cílů nejdůležitější síla, ale naopak důmyslnost a nápaditost propagace vlastních záměrů a myšlenek. Čím nápaditější a údernější propagační prostředky využijeme v cestě za naším cílem, tím větší šanci na úspěch máme.

Vzdělanost a stoupající úroveň komunikace mezi lidmi vede i k propracování propagandy a navýšení jejího významu v mezilidské komunikaci. Přímý vliv zdokonalující se komunikace na propagandu nám může znázornit následující popis:

- a) *Éra GEST (posunky a mimikou sdělované pokyny přináší postavení vůdců a větší zisky po lovu či boji)*
- b) *Éra ŘEČI (promluvy velitelů k vojákům a kněží k věřícím)*

c) *Éra PSANÍ (záznamy lidského poznání a idejí, z nichž profitují správci a církevní představitelé)*

d) *Éra MÉDIÍ (zmnožení stejných sdělení a ovlivňování stále většího počtu lidí s využíváním médií: tisk, rozhlas, film a televize, internet).“⁶*

Na tomto shrnutí lze pozorovat, že čím více jsou lidé schopni komunikovat a čím více používají prostředků ke komunikaci, tím větší pole působnosti získává i propaganda.

1.3 Nacistická propaganda

„Všichni lidé se rodí svobodní a sobě rovní co do důstojnosti práv. Jsou nadáni rozumem a svědomím a mají spolu jednat v duchu bratrství. - Všeobecná deklarace lidských práv“⁷

Jedním z hlavních motivů nacistické propagandy byla bezesporu nejen touha a cíl rozšiřovat své myšlenky, teze a cíle, ale také lidé, jejichž vědomí má propaganda zasahovat a ovlivňovat. Obecně dle nacionalistické teorie existují významné hodnotové rozdíly mezi rasami a jejich příslušníky. *„Napříč všemi kulturami se setkáváme s lidskou tendencí členit svět do kategorií „my“ a „oni“. Americký neuropsycholog Eugene Guy DÁquili (1940-1998) hovoří v této souvislosti o kognitivním imperativu. Ten vede k vytváření rozmanitých typů klasifikací věcí a jevů. Lze jej vymezit jako potřebu vnášet mentálními procesy řád do univerza, a to právě vytvářením tříd věcí a jevů.“⁸* Právě takzvané kastování má nejen v nacistické ideologii, ale i propagandě své silné a neotřesitelné místo. Na myšlenkách Arthura de Gobineau, francouzského spisovatele a diplomata, který patří mezi hlavní zakladatele novodobého rasismu, založil Adolf Hitler své ideje. Gobineauovo dvoudílné pojednání *„Esej o nerovnosti lidských plemen“* (Essai sur l'inégalité des races humaines, 1853) se stalo předlohou a inspirací knize Adolfa Hitlera *Můj Boj* (Mein Kampf, 1925). V něm víc než často

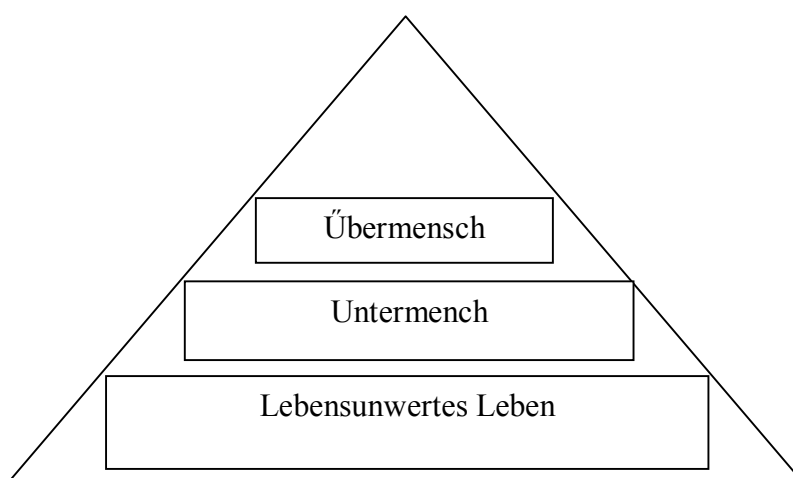
⁶ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 7. ISBN 978-80-7452-015-0

⁷ KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., Kontexty propagandy. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 43. ISBN 978-80-7395-515-1

⁸ KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., Kontexty propagandy. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 43. ISBN 978-80-7395-515-1

prosazuje ideu „čisté krve. Nacistická propaganda stavěla na esenciálním rozdílu mezi rasami.

Teorie árijsmu neboli nadřazené rasy „nadčlověka“ (übermensch) spočívala v antropologických prvcích nordické rasy, které daný jedinec měl mít. Pojem „Übermensch“ byl doprovázen ještě pojmem „Untermensch“ neboli „podčlověk“, který byl jeho opakem. Nadčlověk árijské rasy byl definován podle jasných vizuálních atributů-světlé vlasy, světlé oči, statná postava, zdravý jedinec. Hitler se o čistotě rasy zmiňuje již ve své knize Mein Kampf, kde popisuje jak čistou rasu, tak i způsob jak jí dosáhnout. *„Není obvyklé, aby se druhy přirozeně křížily navzájem a pokud k tomu z nějakých důvodů dojde, příroda zařídí výsledek tak, aby byl slabý a brzy zašel.“*⁹ Ačkoliv se může zdát, že tato slova psal Hitler o zvířatech, nebylo tomu tak a psal je o lidech. Odsuzoval sňatky a křížení s Židy a jinými odlišnými rasovými skupinami. Některá takto uzavřená manželství, kde jeden z páru byl například původem Žid, byla na žádost anulována, v případě, že se tak nestalo, mohla být a často se tak i stalo, poslána celá rodina do koncentračního tábora.



- 1) Übermensch (nadrása, nadčlověk) byl v rasové politice nejvýše postavený typ lidí. Jeho vzhled, mentalita i vývoj jsou nadřazené všem ostatním. Je to prototyp

⁹ HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. s. 309. ISBN 80-86355-26-8

dokonalého árijce. Vysoká statná postava, světlá pleť, světlé vlasy, modré oči, hájící politiku své země a svého vůdce.

- 2) Untermensch (podrasa, podčlověk) byl nejčastěji Slovan - Čech, Rus, Bělorus, Polák a další slovanské národnosti, a to i přes fakt, že mnoho slovanských národů bylo bráno za árijce. Tito jedinci byli vhodní jen k práci a podpoře systému Třetí Říše, ale i mezi nimi docházelo k selekci těch nevhodnějších.
- 3) Lebensunwertes Leben (života nehodni) takto označení lidé byli určeni k likvidaci. Nejčastěji do této skupiny byli zařazováni Židé, Romové, černoši, mentálně postižení či tělesně handicapováni. Tyto osoby byly posílány do vyhlazovacích táborů k řízené eutanázii.

Židé se stali skupinou, která se prolínala jak do Untermensch, tak i do Lebensunwertes Leben. Někteří Židé dokonce pro nacistický systém pracovali. Byli pro něj nějakým způsobem důležití.

Sílu a potřebu propagandy si uvědomoval Adolf Hitler již ve svých politických počátcích. Propagandě věnuje celou 11. kapitolu ve své knize Mein Kampf, kterou nazval „Propaganda a organizace“. V roce 1921, kdy vstoupil do Německé dělnické strany, zároveň převzal oddělení propagandy. *„Měl jsem tento obor v onom momentě za naprosto nejdůležitější. Zprvu totiž platilo nelámat si ani tak hlavu s organizačními záležitostmi, jako spíš samotným zprostředkováním idejí většímu počtu lidí. Propaganda musela běžet daleko vpředu před organizací, a sehnat jí nejprve ke zpracování lidský materiál.“*¹⁰ Hitler přikládal v počátcích rozvoje strany značnou důležitost propagandě a jejím výsledkům. Hlavním úkolem bylo získat co nejvíce stoupenců, ze kterých později mohlo být vybráno „zdravé“ jádro strany. Jak sám napsal *„Každé velké hnutí musí nejprve získaný lidský materiál rozdělit do dvou velkých skupin, totiž na přívržence a na členy. Úkolem propagandy je získávat přívržence, úkolem organizace je získávat členy. Přívrženec hnutí je ten, který souhlasí s jeho cíli, člen hnutí za tyto cíle bojuje. Přívrženec je nakloněn hnutí díky její propagandě. Organizace pak musí zařídit, aby její člen aktivně působil při získávání nových přívrženců, ze kterých se pak vytvoří noví členové. Jelikož přívrženství je podmíněno pouze pasivním uznáním příslušné myšlenky, zatímco členství vyžaduje aktivní zastupování a obhajobu, bude deset přívrženců rovno*

¹⁰ HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. s. 423. ISBN 80-86355-26-8

vždy nanejvýše jednomu až dvěma členům. Přivržerství tkví pouze v poznatku, členství pak v odvaze rozpoznané zastupovat a rozšiřovat dále. Poznání svou pasivní formou odpovídá majoritě lidstva, které je líné a bojácné. Členství oproti tomu podmiňuje aktivní smýšlení a odpovídá tak pouze lidské minoritě. Propaganda se proto musí neúnavně snažit o to, aby daná myšlenka získávala co nejvíce přívrženců, zatímco organizace musí co nejpečlivěji dávat pozor na to, aby z přívrženců vybrala pouze to nejčennější, a učinila z nich své členy. Proto si propaganda nemusí lámat hlavu nad významem každého jí poučeného jedince, o jeho schopnostech, znalostech, jeho pochopení, nebo jeho charakteru, zatímco organizace musí z této masy pečlivě vybrat takové jedince, kteří skutečně umožní zvítězit onomu hnutí.¹¹ Jinými slovy podle Hitlera propaganda zastupuje náborovou část v získávání stoupenců a samotnou selekci vhodných kandidátů na člena strany zastupují její představitelé. V kapitole Propaganda a organizace v knize Mein Kampf Hitler vytvořil jakýsi návod k tomu jak má propaganda fungovat a jaké jsou její hlavní cíle. Výstižně popisuje propagandu a její úlohu následovně: „Propaganda se pokouší vnutit víru celému národu, organizace podchycuje pouze ty, u kterých z psychologických důvodů nehrozí zpomalení dalšího šíření příslušné myšlenky.“¹² Což se ve své podstatě Hitlerovi vyplnilo, neboť ti, kteří v Německu nebyli stoupenci či sympatizanti strany, tak byli systematicky likvidováni stejně jako Židé, Romové, postižení nebo jiné skupiny.

Při svém politickém vzestupu a nabývání moci pověřil vedením propagandy v Německu Josepha Goebbelse.

Propagandistickým úkolem se v Německu zabývaly četné vědecké instituce a státní úřady, nad kterými komplexně dohlíželo ministerstvo propagandy pod vedením Goebbelse. Rasové otázce se během války věnovalo ministerstvo jen okrajově, ale i přes to, z její produkce vyšlo několik filmů s rasovou tematikou, jejímž hlavním úkolem bylo vyzdvihnout význam čisté rasy. Jednalo se o promyšlenou propagandu za pomoci využití moderní technologie - filmu.

¹¹ HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. s. 424. ISBN 80-86355-26-8

¹² HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. s. 424. ISBN 80-86355-26-8

Rasová otázka byla v nacistické propagandě zaměřena zejména na antisemitistické smýšlení. Protižidovské nálady a následný holocaust byly postaveny právě na idejích rasové čistoty. Židé veřejně nebyli do roku 1933 nikterak ohroženější skupinou než jakákoliv jiná, interní stranická myšlenka však počítala s jejich vyhlazením. Již v Mein Kampf Hitler tuto vizi představuje. Rok 1933 se stal tím, který vše změnil. Byly vydány nové zákony a zákonná opatření, jež ovlivnily celou společnost a vedly již ke zmíněné genocidě. Propagandista Vladimír Teyrovský vytvořil pro časopis Nová výzva osvětovou brožuru, kde mimo jiného píše: „Židé nepředstavují žádnou rasu, jsou jen směsí jiných ras, zejména orientální a předoasijské. „Vyznačuje se postavou podprostřední až prostřední, silnou až zavalitou, hlavou krátkou až velmi krátkou, tmavými vlasy, tmavýma očima, tmavou pleť, obličejem širokým, v podrobnostech pak zvláště silným masitým zahnutým, nosem a velkými masitými boltci...“ Židé navíc podle něj disponují dědičnými povahovými rysy, které se projevují například „ve známé obchodní obratnosti nezastavující se před žádným trikem, jehož by se dalo použít v úsilí o zajištění osobního hmotného zisku.“¹³ Možná i tato psaná slova českého zakladatele etologie vedla k vyhranění názoru na Židy a k jejich zařazení na černou listinu neárijské rasy.

„Ovšem programově formulovaný antisemitismus podpořený promyšlenou propagandou představoval jen jednu z částí důmyslného aparátu ideologií nacionálního socialismu v Německu.“¹⁴

Je známo, že Hitler i Goebbels velmi dbali na šíření árijských myšlenek. Hitler velmi důkladně pracoval na dojmu, který ve svých stoupencích vyvolával, a to především při svých projevech. Ostatně důkazem toho je nespočet uchovaných dobových zvukových i filmových záběrů z jeho projevů. Síla slova, gestikulace a přesvědčivosti vyvolávala v jeho posluchačích tenzi, která vedla až k fanatickému uctívání. Nacistická propaganda se však nemohla opírat pouze o řečnické umění svého vůdce, nýbrž musela být podpořena i masovými informačními prostředky jako byl tisk,

¹³ KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., Kontexty propagandy. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 46-47. ISBN 978-80-7395-515-1

¹⁴ KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., Kontexty propagandy. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 47. ISBN 978-80-7395-515-1

rozhlas nebo film. Uchopení těchto prostředků dokonale ovládl Joseph Goebbels, pozdější ministr propagandy.

Nelze ovšem tvrdit pouze o nacistické propagandě, že byla rasově podložená, protože sama obecná propaganda vychází z myšlenek politického smýšlení, pro které je tvořena. Tím pádem se nacistická propaganda řídí především zásadami strany NSDAP, mezi které rasové otázky bezpochyby patřily.

V roce 1935 byly přijaty zákony německého Říšského sněmu, které se mimo jiné zabývaly přesným definováním árijské rasy. Například „Zákon o ochraně německé krve a německé cti“ z 15. září 1935, který je uveden takto: „*Proniknut poznáním, že čistota německé krve je předpokladem další existence německého lidu, a prodchnut neochvějnou vůlí, zabezpečiti německý národ pro všechnu budoucnost, usnesl se říšský sněm jednohlasně na následujícím zákoně, který se tímto vyhlašuje:*“¹⁵ Následuje výčet paragrafů, které se zaměřují na definování zachování čistoty rasy. Například § 1: „*Sňatky mezi židy a státními příslušníky německé nebo druhově příbuzné krve jsou zakázány. Manželství uzavřená proti tomuto zákonu jsou neplatná, i když byla k obcházení zákona uzavřena v cizině.*“¹⁶ Dále jsou popsány další kroky vedoucí k zachování čistoty rasy. Obecnější otázky řeší „Zákon o říšském občanství“, taktéž z roku 1935. V něm se například v § 2 odst. 1 píše: „*Říšským občanem jest pouze státní příslušník německé nebo příbuzné krve, který dokazuje svým chováním, že je ochoten a schopen věrně sloužit německému národu a říši.*“¹⁷

Tyto zákony byly postupně doplňovány o prováděcí nařízení a novelizace, a to v návaznosti na sílicí moc NSDAP.

Spoluautor Norimberských zákonů Hans Globke se v roce 1937 vyjádřil o vytvoření rasových zákonů takto: „*Nacionální socialismus popírá teorie založené na rovnosti všech lidí a na téměř neomezené svobodě jedince tváří v tvář státu.*“

¹⁵ KLEMPERA R., Zákon o ochraně německé krve a německé cti. [online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon2.htm>

¹⁶ KLEMPERA R., Zákon o ochraně německé krve a německé cti. [online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon2.htm>

¹⁷ KLEMPERA R., Zákon o říšském občanství.[online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon1.htm>

*[Podporujeme] tvrdé, avšak nezbytné uznání principu nerovnosti mezi lidmi, dané přírodními zákony. Hans Globke, spoluautor norimberských rasových zákonů, 1937*¹⁸

Z této citace je zřejmý rasový podtext vedoucí k cílenému vyhlazování určitých osob.

Stěžejní kameny, které tvořily základy pro nacistickou propagandu, byl nacionální socialismus, který nebyl jen politickým smýšlením, ideologií, ale v praktickém průběhu do života se stával vírou. Dále pak osobnost, umění projevů a přesvědčivost Adolfa Hitlera, originalita a neotřelost Josepha Goebbelse, který vytvořil řadu novinek a technik pro tehdejší dobu a dokázal zaměstnat lidi, kteří byli přínosem k prezentaci NSDAP a Hitlera.

Goebbels s Hitlerem dokázali svou činností využít „bolavou stránku“ německého lidu. Těživou sociální a ekonomickou situaci vyvolanou reparacemi po první světové válce, narušenou důstojnost a hrdost německého národa. Zhrzený a ponížený německý lid si přál osobnost, vůdce, kterému by mohl důvěřovat a následovat ho tak, aby se jeho životní úroveň opět pozvedla. Stávající politické vedení Výmarské republiky nemělo sílu a prostředky život lidí zlepšit. Hitler jim dal, co chtěli a co potřebovali práci, sociální jistoty, jídlo, lepší životní úroveň (například nové silnice), ale také ikonu, ke které mohli vzhlížet. Uvědomění si těchto potřeb, jejich získání a především propagace byl celý úspěch Hitlerovy cesty k moci.

Jeden z klíčových bodů nacistické propagandy byla výřečnost a umění projevu Adolfa Hitlera. Jeho postava byla jasně promyšleným a vytvořeným obrazem člověka, který se měl stát ikonou a vůdcem národa. Za jakékoliv příležitosti vždy upravený, oblečený do vojenské uniformy, na které byla připnuta jeho vyznamenání z první války, vyleštěné vojenské holiny, vlasy vždy upravené a sčesané na patku, kterou si velmi často uhlazoval rukou i jeho typický knírek, to všechno dotvářelo jeho vizuální kult osobnosti. Hitler si zakládal na svém obraze hrdiny. Hrdiny, který dokáže spasit narušené sebevědomí a podlomené „zdraví“ německého národa. „*Po první světové válce byli v Německu mnozí, kteří dychtili po tom, aby se objevil hrdina, „silný muž“, jak ho nazýval stoupenec nacistů Emil Klein, který by je vedl k novým, lepším*

¹⁸ KOONZ C., Svědomí nacismu. Vydání první. Praha: Columbus, 2009. s. 200. ISBN 978-80-7249-233

zitrkům. ¹⁹ Za vznik osobnosti Adolfa Hitlera stál Dietrich Eckart, spisovatel a zapálený antisemita. Hitlera potkal v roce 1919 a hned v něm rozpoznal potenciál, který v sobě skrýval. Německo podle něho potřebovalo osobnost, která by odpověděla na nástup Benita Mussoliniho. Eckart, který o Hitlerovi prohlásil: „*To je pro Německo muž, který přichází, jednou o něm bude mluvit celý svět.*“ ²⁰ Představil Hitlera svým bohatým mnichovským přátelům, kteří následně Hitlera i německou dělnickou stranu podporovali finančně. Dietrich Eckart nebyl pro Hitlera důležitou osobou a spojencem jen co se týká finančního zajištění jeho osoby, ale také pro potřeby strany koupil noviny Völkischer Beobachter (více viz kapitola 1.4.2 Tisk). Mnoho historických filmů a dokumentů natočených o Hitlerovi nám ukáže sílu jeho projevu. Dlouhé, ale propracované projevy s přesně cílenými slovy, podpořené značnou gestikulací až fanatičností uváděly přihlížející tisícové davy do extáze. Jeho projevy měly jasný řád a posloupnost. Pomalý, opožděný příchod, který měl vyvolat nedočkavost davu a při příchodu jeho jásot, dlouhé ticho před tím než svůj samotný projev začal, kdy si vychutnával sílu davu, dramatické pomlky, výrazná gestikulace a verbální projev. Při svých projevech využíval nejen různou sílu hlasu od pomalého a tichého promlouvání až po výrazné hlasité až křičící pasáže, které navíc doprovázel gestikulací rukou, ukazováním a hrožením ukazováčkem, až vzteklým pohazováním hlavou. Tyto své až transové stavy doplnil ještě o vyskakování na špičky a houpání v kolenou. Následně se po takovém výbuchu uklidnil, uhladil patku, vydechl, ztišil se a pokračoval opět umírněně. Při pozorování jeho projevů jsou vidět dvě osobnosti, jedna klidná, která promýšlí každé své slovo a jeho důraz a druhá výbušná, vzteklá, agresivní. Tyto stavy připomínají až schizofrenního člověka. Rád hovořil o úpadku národní cti. Podařilo se mu vytvořit kult osobnosti i kult národa. Vyvolal v německém lidu pocit, že jejich národ je ten nejdůležitější a jediný na světě, který je hoden vůdcovského života, že ostatní národy jsou podřízené a méněcenné. Jeho charisma potvrdila i sama Leni Riefenstahl ve své knize „V mé paměti“: „*Co jsem prožila v Tyrolsku, bude dnes leckomu znít neuvěřitelné, přestože ani trochu nepřeháním. Občané Innsbrucku byli v jakémsi*

¹⁹ REES L., Temné charisma Adolfa Hitlera: cesta do propasti. Vydání první. Praha: Euromedia Group k.s.- Knižní klub v edici Universum, 2013. s. 35. ISBN 978-80-242-3987-3

²⁰ REES L., Temné charisma Adolfa Hitlera: cesta do propasti. Vydání první. Praha: Euromedia Group k.s.- Knižní klub v edici Universum, 2013. s. 37. ISBN 978-80-242-3987-3

*opojení. Zdravili Hitlera napřaženou paží téměř jako v náboženském vytržení. Starší lidé plakali. Viděla jsem slzet nejen ženy, ale i muže. Lidé nepřestávali nepředstavitelně křičet a jásat.*²¹ To jsou slova Leni Riefenstahl o události, kterou zažila v Innsbrucku v roce 1938 těsně po připojení Rakouska k Německu.

S vojenskými a politickými úspěchy rostlo u Hitlera jeho charisma i sebedůvěra. Po kapitulaci Francie, kdy ho v Berlíně vítaly natěšené davy stoupců, nechal působit své stoupající ego. Albert Speer, osobní architekt a přítel Hitlera po válce přiznal chvíli, kdy se Hitler nechal unést svým herostratovským sebevědomím a Speerovi řekl: „Často zvažuji, zda bychom neměli zničit Paříž“.²² A to pouze z toho důvodu, že by mohlo svou krásou konkurovat Berlínu. Tento výrok dokazuje namyšlenost a sebedůvěru Hitlera. Nicméně kdyby se tak opravdu rozhodl, nepochybně by se tak stalo.

Sebevědomí Hitlera a jeho vlastní sebezahleděnost dokazuje i jeho údiv nad tím, že se Britové nevzdali a nekapitulovali a pokračovali dál v obraně Británie, i když to vypadalo, že invaze Němců je na spadnutí. To samé se odehrálo v Rusku v bitvě o Stalingrad, kdy bylo zajato na 300 000 německých vojáků nebo v bitvě u Kurska. Vpád do Ruska stál Německo na statisíce mrtvých vojáků, ať už úmrtím přímo v boji nebo nedostatečným materiálním vybavením. Velká část německých vojáků padla v Rusku vinou nepřipravenosti na zimní období. V obou případech Hitler věřil v sebe a strach nepřátel. V obou případech to mělo fatální následky. Británie i Rusko se ubránily a Německo to stálo nemalé ztráty na životech, konečnou porážku a nastolení okupační správy nad celým Německem.

Projevy Adolfa Hitlera i všechna setkání stoupců nacistické moci doprovázel kult ohně vycházející z mýtů a bájí. Tuto kulisu nevyužili nacisté pouze k prezentaci své moci a propojení s mytologií, nýbrž i v prezentaci olympijských her. Navázali na první olympijský oheň, který plál nad olympijským stadionem při hrách v roce 1928 v Amsterdamu. Nacisté využili olympijských her a olympijské pochodně ke své vlastní propagandě. Poprvé totiž byl zažehnut olympijský oheň nad stadionem v místě konání her prostřednictvím pochodně nesené přímo z historického místa konání starověkých

²¹ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 224. ISBN 80-7260-078-8

²² REES L., Temné charisma Adolfa Hitlera: cesta do propasti. Vydání první. Praha: Euromedia Group k.s.- Knižní klub v edici Universum, 2013. s. 167. ISBN 978-80-242-3987-3

her, Olympie. Díky tomu prošla družina nosičů celým světem a s olympijskou pochodní nesla jak propagandu her, tak i propagandu nacistickou (více viz kapitola 2.5 Berlínská olympiáda).

Planoucí pochodně a vlající vlajky navozovali atmosféru daných shromáždění. Tato atmosféra spojovala Hitlerovy projevy a veřejné vystupování a prezentaci NSDAP se starogermánskou mytologií a mýty. Mýtus: „*Řecké slovo mýtus znamená slovo, řeč či vyprávění, ale i báj nebo pověst ze starších dob, v níž mohou vystupovat nejen bohové, ale i obři, trpaslíci případně jiné přírodní bytosti. Mýtus v podstatě představuje nejstarší formu ústního podání, která nás informuje o názoru našich předků na svět.*“²³ Mytologií germánských kmenů, kterou lze charakterizovat jako patriarchální polyteismus (náboženství uctívající více bohů) s archaickými prvky totemismu, uctíváním přírodních jevů a s magickými obřady vycházejícími z animistických představ. Mytologie: „*Pojem mytologie zahrnuje jednak tradované podání o víře a náboženském kultu národa, jednak označuje vědu, která se zabývá obsahem a původem mýtů, tedy jejich odborným výzkumem.*“²⁴ S postupující společenskou diferenciací se jeho ústředním motivem stalo líčení vzniku a zániku světa, bojů bohů s obry a osudů dvou božských rodů - ásů a vanů. Ásové byli „*příslušníci nejvýznamnější rodiny bohů ve staroseverské mytologii, především bohové války a moci.*“²⁵ Vanové byl „*rod bohů, jehož příslušníky jsou bohové plodnosti.*“²⁶

Do tohoto úvodu pak vstoupí Adolf Hitler jako zjevení, které vede lid k lepším zítřkům a dopomáhá jim k nalezení blaha a spokojenosti.

Údiv a zájem vzbuzuje osoba Adolfa Hitlera dodnes. Hitlerovu osobu dokonale vystihuje Petr Koura „*Na jednu stranu je nacistický diktátor všeobecně považován za největšího masového vraha a válečného zločince v lidských dějinách, na druhou stranu*

²³ SPÁČILOVÁ L., WOLFOVÁ M., Germánská mytologie. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1996. s. 7. ISBN 80-7198-138-9

²⁴ SPÁČILOVÁ L., WOLFOVÁ M., Germánská mytologie. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1996. s. 14. ISBN 80-7198-138-9

²⁵ SPÁČILOVÁ L., WOLFOVÁ M., Germánská mytologie. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1996. s. 110. ISBN 80-7198-138-9

²⁶ SPÁČILOVÁ L., WOLFOVÁ M., Germánská mytologie. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1996. s. 124. ISBN 80-7198-138-9

*vzbuzuje až magickou přitažlivost. Výsledkem této až iracionální uhrančivosti je fakt, že cokoliv, co se Hitlerovy osoby týká, vzbuzuje neuvěřitelný zájem.*²⁷

1.4 Prostředky nacistické propagandy

Hlavní postavy nacistické propagandy jako Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Leni Riefensthal a další využívaly různých prostředků jak k vytvoření účinných propagandistických prvků, tak i k jejich šíření. Propaganda se stala součástí nacistické moci a nemalou zásluhou dopomohla k expanzi nacismu mezi německý lid a později si našla stoupence i v zahraničí.

Prostředky propagandy byly cíleně a systematicky vytvořeny a řízeny. Nejdůležitějším centrem bylo ministerstvo osvěty a propagandy, které řídilo ostatní složky jako tisk, film, rozhlas nebo divadlo. Stalo se tedy „druhou rukou moci nacistů vedle první, armády“.

1.4.1 Ministerstvo osvěty a propagandy (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda)

*„Propagandě není možné předepsat abecedu a není možné ji vyučovat. Propagandu dělat buďto umíme, nebo neumíme. Propaganda je umění, prohlásil Joseph Goebbels na shromáždění NSDAP v Berlíně 9. ledna 1928 v projevu s názvem Poznání a propaganda.*²⁸

Joseph Goebbels založil ministerstvo osvěty a propagandy, aby všechny prostředky, které ji prezentují a šíří, byly pod jedním dohledem a jednotnou architekturou. Ministerstvo bylo složeno ze sedmi oddělení, která se zaměřovala na jeden segment prezentace, a to na:

- 1) Oddělení propagandy, kterému šéfoval vedoucí štábu mnichovského oddělení propagandy Wilhelm Haegert. Zde se připravovaly a řídily velké propagandistické akce.

²⁷ KOPAL P., Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí- filmové obrazy zla. Vydání první. Praha: Casablanka, 2009. s. 83. ISBN 978-80-903756-9-7.

²⁸ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 17. ISBN 978-80-7452-015-0

- 2) Zahraniční oddělení, které zajišťovalo zahraniční propagandu a příjem informací ze zahraničního tisku, oddělení vedl Hermann Demann, později nahrazen Franzem Hasenhöhrlem.
- 3) Filmové oddělení, které se zabývalo tvorbou, produkcí ale i cenzurou filmového průmyslu v Německu. Oddělení vedl Ernst Seeger. Tomuto oddělení přikládal Goebbels největší důležitost.
- 4) Divadelní oddělení mělo ve své působnosti veškerou produkci divadelního průmyslu v Německu. Výběr vhodných a nevhodných her, ale i herců. Vedl ho Otto Launbinger.
- 5) Tiskové oddělení bylo pod vedením Kurta Jahnckeho. Zabývalo se propagandou v tisku (noviny, časopisy, oběžníky, letáky, plakáty).
- 6) Oddělení rozhlasu vedl Eugen Hadamovsky a po filmovém oddělení patřilo k nejvýznamnějším složkám nacistické propagandy.
- 7) Správní oddělení vedl Erich Greiner. Ten se nikdy nestal členem NSDAP.

Goebbels se obklopil jemu známými lidmi a jeho nejdůležitějšími spolupracovníky byly především osoby, které znal již z dřívějších dob. Jednalo se tedy hlavně o propagandisty z NSDAP a stranické funkcionáře, které doplnil i o odborníky, které nevybral jen z politického hlediska, ale kvůli jejich pracovním kvalitám, jako byl například Erich Greiner, který nikdy nebyl ve straně.

1.4.2 Tisk

Tisk využívala německá propaganda hojně, ať v podobě tištěných a malovaných letáků a plakátů nebo v podobě novin, časopisů a sborníků. Tento prostředek vycházel z osobního zájmu ministra propagandy Josepha Goebbelse. Ten toužil být v mládí spisovatelem a dramatikem. Jeho autorská díla nikdy neprorazila a byla odmítána. Ve své tvorbě dost často kritizoval Židy, ti ale měli vlivná místa v nakladatelstvích, takže žádná jeho kniha nikdy nevyšla. Tato skutečnost ještě více podpořila jeho nenávist vůči Židům, která v něm byla zakořeněná z mládí. Goebbels nenáviděl svého otce, Fritze Goebbelse. Podle něho necitelného, pedantského člověka, který tyranizoval celou rodinu. Blízký vztah měl ke své matce, Katharíně Marii Goebbelsové (za svobodna Odenhausenové) a především k advokátovi a rodinnému známému Dr. Josefu Josephovi, se kterým na rozdíl od otce, mohl diskutovat nad literaturou. Dr. Josef Joseph byl židovského původu, a právě po něm nesl Goebbels své druhé jméno, které

z úcty k němu začal používat jako své první.²⁹ I přes své velmi striktní rasové názory byl po celé mládí zamilován do dívky židovského původu. Tento komplikovaný vztah a city k dívce Else velmi často používá jako ústřední téma svých básní.

Prvním tiskem, který podporoval Německou dělnickou stranu v čele s Adolfem Hitlerem, byl Völkischer Beobachter, který v roce 1920 pro potřeby strany zakoupil „objevitel“ Adolfa Hitlera Dietrich Eckart. Noviny sloužily k prezentaci a propagandě NSDAP. Hitler se o Völkischer Beobachter zmiňuje také ve své knize Mein Kampf: *„V prosinci roku 1920 jsme získali noviny „Völkischer Beobachter“. Tyto, jak už bylo patrné z jejich názvu, zastupovaly lidové zájmy, a nyní se měly stát orgánem NSDAP. Vycházely dvakrát týdně, a od roku 1923 se staly deníkem, a koncem srpna 1923 pak obdržely později proslavený velký formát. Já jsem tehdy musel, coby naprostý nováček v novinářském oboru, zaplatit často těžké školné. Každému by měla být jasná skutečnost, že proti příšernému židovskému tisku nestály ani jedny jediné skutečně významnější noviny.“*³⁰

Než se Völkischer Beobachter ujal Adolf Hitler s NSDAP, působily podle něj příliš lidově. Vyjádřil se o původním směru novin jako o lidových novinách s chybami a slabostmi, které lpěly na lidových institucích. Obsah byl nedokonalý a mírný a noviny žily pouze z milodarů. Hitler se podle svých slov všemi silami snažil těchto problémů zbavit a vytvořit z Völkischer Beobachter silný a revoluční deník podporující názory jeho strany, který přežil i hlubokou krizi, která v roce 1922 zasáhla Německo. Ze začátku svého působení měl deník náklad 8 000 výtisků, na podzim 1923 měl náklad už 25 000 výtisků. Jeho popularita tedy rostla úměrně s popularitou strany. Po neúspěšném „Pivním puči“ v roce 1923 byl zakázán a po dobu Hitlerova věznění nevycházel. Po jeho propuštění byl znovu obnoven. Vycházel v Mnichově, později i v Berlíně. Nárůst odběratelů byl markantní. V roce 1931 měl náklad 120 000 výtisků denně a v roce 1944 dokonce 1 700 000 výtisků. Patřil tedy k nejvýznamnějším tiskovým prostředkům propagandy NSDAP. V dubnu 1945 bylo jeho vydávání zastaveno.

²⁹ IRVING D., Goebbels: Pán myšlenek Třetí říše. Vydání první. Praha: BOOKS s. r. o., 1998. s. 13-15. ISBN 80-7217-067-8

³⁰ HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. s. 431. ISBN 80-86355-26-8

Julius Streicher začal v roce 1923 vydávat antisemitský časopis Der Stürmer. „*Sadistický, napůl pornografický plátek plný nejnechutnějších antisemitských obrázků a příběhů.*“³¹ Týdeník Der Stürmer se vyznačoval bulvárností. Byl zaměřen na nižší vrstvy čtenářů. Jeho vydávání bylo pozastaveno v době konání Olympijských her v Berlíně. Možná i kvůli jeho podtitulku na titulní straně „Die Juden sind unser Unglück!“ což v překladu znamená „Židé jsou naše neštěstí!“. V mnoha případech právě tento časopis bouřil proti Židům a naváděl k jejich dehonestaci a urážkám. Jeho vydávání bylo zastaveno v únoru 1945. Zakladatel Julius Streicher byl během Norimberských procesů po 2. světové válce za jeho vydávání odsouzen k trestu smrti.

Goebbels jako ministr propagandy prošel během svého profesního vývoje i vlastní tvůrčí činností. Ve svých počátcích přispíval do stranických novin Völkischer Beobachter a redigoval vlivný čtrnáctideník Nacionálně socialistické listy.

V roce 1927 začal vydávat stranicky zaměřený vlastní list Der Angriff (Útok). Strana poskytla nemalé finanční zajištění k jeho tvorbě, výrobě a distribuci. Zpočátku vycházel jako „kolovací list“, který si předávali lidé mezi sebou, protože vycházel v nižším nákladu. Používal agresivní jazyk a zaměřoval se antisemitsky. Přispívali do něj nejvíce straničtí funkcionáři. Goebbels až do roku 1933 patřil mezi nejaktivnější přispěvovatele, a to pod domicilem „Dr. G.“. Goebbels měl v době jeho vzniku zákaz veřejného vystupování, tak se list stal jeho prostředkem k prezentaci názorů. Tehdy byl již v pozici berlínského stranického vůdce. O své novinářské prvotině prohlásil: „*Der Angriff. To byl ten pravý název s vlastní propagandistickou hodnotou, protože jsme skutečně nechtěli nic jiného než útočit.*“³² List měl projev vulgární, sarkastický a zesměšňující a jeho podoba byla plná karikatur a dalších urážlivých prvků. Jeho prvním vydání předcházela masivní reklamní kampaň. Každý člen strany musel Der Angriff kupovat povinně.

Od roku 1930 vycházel jako deník a největšího nákladu dosáhl v roce 1933, právě v době kdy nacisté převzali moc v Německu. Jeho náklad začínal na 2 000 výtiscích určených k oběhu mezi lidmi. Jak sílila moc strany, tak se zvyšoval i jeho

³¹ REES L., Temné charisma Adolfa Hitlera: cesta do propasti. Vydání první. Praha: Euromedia Group k.s.- Knižní klub v edici Universum, 2013. s. 39. ISBN 978-80-242-3987-3

³² VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 41. ISBN 978-80-7452-015-0

náklad až na 306 000 v roce 1944. V roce 1945 byl Der Angriff sloučen s „Berliner Illustrierte Nachtausgabe“. Poslední vydání vyšlo v dubnu 1945. Jednalo se tedy především o prostředek vyjádření a seberealizace Josepha Goebbelse, který si tak splnil své ambice na pozici novináře, spisovatele, které mu byly v době jeho mládí upřeny údajně židovskými majiteli deníků a vydavatelství.

Po vyřešení otázek moci v Německu a monopolu moci NSDAP v roce 1934 bylo na pořadu dne pro Goebbelse vyřešení otázky tisku.

Kontrola tiskového zpravodajství znamenala pro Goebbelse jednoznačný krok k úplnému ovládnutí tiskovin v Německu. Vytvořil proto 15 bodů zahrnující směrnice, z nichž vyplývala pravidla redaktorům, kterými by se měli řídit. Například otázka církví, reprezentačních podniků atd. Dále například odkazovaly na nutnost čerpat v případě zahraničních zpráv pouze z informací vydaných Německou informační kanceláří. Mimo jiné Max Amann jako prezident Říšské tiskové komory získal pravomoc k uzavírání vydavatelství časopisů za účelem „odstranění nezdravé konkurence“. To v praxi znamenalo odstranění veškerých katolických listů nebo všeobecných věstníků, které představovaly nepolitické tiskoviny věnující se hlavně ekonomice a hospodářským záležitostem. Také mohl jejich vydavatele nutit k prodeji jejich podniků holdingovým společnostem, které byly pod kontrolou nakladatelství Eher, které patřilo NSDAP.

Sílu stranického listu umocnila v roce 1935 vyhláška, na základě které mohl být zrušen veškerý nezávislý tisk, který by nepřiměřeně konkuroval nacistickému stranickému tisku. Tímto způsobem bylo zlikvidováno ke konci roku 1936 více než 500 až 600 listů a v roce 1944 byl jejich počet snížen z původních 3 000 v roce 1933 na 975. V praxi to znamenalo, že tiskový trh v Německu z 80% ovládaly noviny a listy ve vlastnictví nakladatelství Eher.

Omezení, cenzura a selekce se netýkaly pouze samotných tiskovin jako takových, ale i novinářů. „Novinář musel být mimo jiné „árijského původu“ a nesměl být v manželském svazku s „osobou neárijského původu“.³³ I takové podmínky obsahoval Zákon o redaktorech ze dne 4. října 1933. Každý novinář musel být evidován v Říšském svazu německého tisku (Reichsverband der Deutschen Presse), a to díky

³³ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 219. ISBN 978-247-3900-7

zápisu do listiny povolání. Tomu předcházela řádná lustrace původu a rodinných vazeb. Nepřípustné bylo jakékoliv spojení s osobami židovského původu a to i nepřímé, například původ ze strany manželky nebo manžela. Povolání redaktora se stalo tímto krokem veřejným úřadem. „*Osvobodili jsme redaktora z pokořující a nedůstojné závislosti na stranách a hospodářských skupinách a uvedli jsme jej tak do čestné a loajální závislosti na státu. Neboť my nespátřujeme svobodu německého člověka v možnosti, dělat, co si člověk přeje, nýbrž v možnostech se dobrovolně a s plnou zodpovědností podrobit vyšším zákonům státu a jeho vyšším mravním příkázáním.*“³⁴

Po selekci novinářů přišlo na řadu usměrnění tisku. Každý den se konala konference o tisku, kde byly konkretizovány písemnými podklady pokyny k možným tématům, ke kterým se tisk mohl vyjadřovat tak zvaný Sprachregelungen. V praxi se jednalo o cenzuru tisku, která byla podmíněna případným potrestáním šéfredaktorů tisku, který by vydal informaci neztotožňující se s principy ministerstva propagandy.

1.4.3 Rozhlas

„*Rozhlas je nyní prvním a nejvlivnějším prostředníkem mezi duchovním hnutím a lidem, mezi ideou a člověkem. Co je tisk pro 19. století, to bude rozhlas pro 20. století.*“³⁵ Pronesl Joseph Goebbels na slavnostním otevření první Nacionálně socialistické radio-výstavy v srpnu 1933.

Rozhlas se stal velmi oblíbeným a populárním prostředkem k masovému šíření nacistických myšlenek. Goebbels si uvědomoval jeho sílu, a tak apeloval na výrobce radiopřijímačů, aby zvýšili výrobu levných a dostupných přijímačů, tak aby každá domácnost mohla být radiovým přijímačem vybavena.

Takovým „lidovým přijímačem“ se stal VE 301, který byl uveden na německý trh 30. ledna 1933. Jeho cena se pohybovala kolem 76 marek a další 2 marky měsíčně stál koncesionářský poplatek. Do té doby se radiové přijímače prodávaly za více jak 100 marek. Těchto radiopřijímačů se prodalo více jak milion kusů. Vývojové oddělení však ve svém zdokonalování domácích rádio přijímačů pokračovalo a aparáty se stávaly

³⁴ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 252. ISBN 978-247-3900-7

³⁵ VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. s. 42. ISBN 978-80-7452-015-0

menšími a levnějšími. Nejmenší přístroj s názvem DKE 38, kterému se přezdívalo „Goebbelsův rypák“ stál 35 marek a na trh byl uveden v roce 1938.³⁶

Goebbels nechal podřídit celostátní radiospolečnost pod ministerstvo osvěty a propagandy, kde rozhlas dostal vlastní oddělení. Mimo tohoto kroku přistoupil i k nařízení instalace rozhlasových amplionů na všech ulicích v Berlíně. Politika levných radiových přijímačů, programová skladba vysílání, která obsahovala velké množství zábavných a naučných pořadů, speciální péče ministerstva osvěty a propagandy na zdokonalování a především dosah šíření vysílání zajistila Německu první místo v počtu koncesovaných přijímačů a posluchačů. V roce 1933 jich byly 4 milióny. V roce 1934, rok po zahájení prodeje levných radiopřijímačů už 29 milionů a v roce 1939 již 97 miliónů.³⁷

Důležitým provozním prvkem rozhlasu byl přednes, který vyžadoval speciální přístup. Nejednalo se o stejný projev jako před davem přihlížejících a řečník neměl okamžitou odezvu publika, aby mohl svůj projev upravovat dle situace. Goebbels usilovně pracoval na svém přednesu do mikrofону. Ostatně sílu rozhlasu nepochopil jen Goebbels a na jeho doporučení Hitler, ale i ostatní státníci té doby využívali k promlouvání do domácností rozhlasu. Například britský král Jiří VI., což je výborně ztvárněno ve filmu „Králova řeč“ v hlavní roli s Colinem Firthem z roku 2010.

V roce 1939 zahájil Goebbels vysílání stranického rozhlasu do zahraničí, konkrétně na území Britské monarchie. Cítil tak na matení nepřítelů, protože do rozhlasu nechal vysílat mnoho dezinformací.

Ministerstvo propagandy, pod které rozhlas spadal, disponovalo samostatným oddělením rozhlasu, které vedl Eugen Hadamovsky. Toto oddělení vzhledem ke své důležitosti pro německou propagandu bylo ještě rozděleno na následující odbory:

- 1) Odbor kulturních záležitostí a zahraničního rozhlasu, který se zabýval kontrolou naplnění „zábavné“ složky ve vysílání, neboť si Goebbels velmi dobře uvědomoval, že vysílání musí být i zábavné, aby si udrželo

³⁶ KRUML, M. Před 80 lety začali nacisté v Německu zavádět levná „lidová“ rádia a centralizovat rozhlas. [online]. 2013-08-21 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.mediar.cz/pred-80-lety-zacali-naciste-v-nemecku-zavadet-levna-lidova-radia-a-centralizovat-rozhlas/>

³⁷ KRUML, M. Před 80 lety začali nacisté v Německu zavádět levná „lidová“ rádia a centralizovat rozhlas. [online]. 2013-08-21 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.mediar.cz/pred-80-lety-zacali-naciste-v-nemecku-zavadet-levna-lidova-radia-a-centralizovat-rozhlas/>

posluchače. Zahraniční záležitosti rozhlasu také spadaly pod tento odbor. To se týkalo především vysílání do zahraničí a přejímání informací ze zahraničních rozhlasů.

- 2) Odbor pro zvláštní úkoly měl zajistit, aby rozhlas působil jako „propagandistická zbraň“. Mezi vlastní stoupence šířil propagandistické myšlenky a ve spolupráci se zahraničním oddělením zase účinné dezinformace, kterým se Goebbels snažil zmást zahraniční nepřátele.
- 3) Odbor pro ekonomiku, právní záležitosti a reklamu měl za hlavní úkol stanovení a výběr rozhlasových poplatků, nasazování reklam, vytváření rozpočtu pro modernizaci jak vysílání, tak i u příjemců, například rozvojem domácích radiopřijímačů.
- 4) Odbor rozhlasové techniky sloužil jako technické zabezpečení vysílání a příjmu u radiopřijímačů posluchačů. Pod tento odbor spadal systém rozsahu a přenosu radiového vysílání včetně vysílačů.

Dne 4. března 1933 rozhlas poprvé celouzemně vysílal projev Adolfa Hitlera při volební kampani NSDAP, projev tzv. „Den probuzeného národa“. Od tohoto okamžiku byly veškeré projevy Hitlera vysílány rozhlasem, protože to se stalo nejúčinnějším prostředkem jak dostat projev vůdce k co nejširšímu publiku. Tyto projevy byly následně vysílány i do zahraničí.

Rozhlas měl oproti tisku výhodu přenosu dikce, důrazů a částečné přenesení atmosféry z místa projevů, protože z rozhlasového přijímače byly slyšet reakce publika.

Radiopřijímače, které byly vyráběny v Německu, byly záměrně konstruovány tak, aby jejich příjem byl pouze na krátkých vlnách a neměl tak šanci zachytit zahraniční vysílání na dlouhých vlnách. To bylo možné pouze v pohraničních oblastech, s velmi špatnou kvalitou. Bylo tak záměrně zabraňováno konfrontaci se zahraničními stanicemi a zamezováno získávání informací o nacistickém režimu z pohledu sousedních států.

1.4.4 Film (propagandistický, týdeníky, německá TV)

Goebbels měl v oblibě film a věnoval mu nemalou pozornost a především prostor. Nepřímo ovládal veškeré produkční společnosti v Německu. Toho docílil i vyhláškou z roku 1933, kdy činnost v oblasti filmu byla přímo závislá na členství

v Říšské filmové komoře. Jeho cílem bylo co nejvíce pozvednout úroveň německého filmu a využít jej k propagandistickým účelům. Toho všeho mohl také dosáhnout díky založení „Filmové úvěrové banky“ dne 1. června 1933³⁸. Banka poskytovala za nízký úrok úvěry k tvorbě filmových projektů. Na celkovém financování se podílely ministerstvo propagandy, filmový průmysl a řada velkých bank po celém Německu. Těmito úvěry mohlo být po předchozích prověrkách pokryto až dvě třetiny celkového rozpočtu filmů. K úplné kontrole filmové produkce dopomohl i filmový zákon z 16. února 1934, který umožňoval zakazovat filmy z důvodů urážky nacionálně socialistického nebo uměleckého cítění. Dále zákon zavedl hodnocení filmů, a to na státně politicky cenné, umělecké, vhodné pro vzdělávání lidu nebo kulturně cenné. Zákon zaváděl i instituci Říšského filmového dramaturga, kterému musely být předloženy k posouzení a schválení veškeré návrhy scénářů a návrhy filmových projektů.³⁹ Jako první od roku 1934 v tomto úřadu působil dosavadní redaktor časopisu Angriff Willi Krause. Jeho nástupcem se stal v roce 1936/1937 také jeden z redaktorů stranického deníku spisovatel Hans Jürgen Nierentz. I ten byl, ale brzy vystřídán Fritzem Hipplerem.

V polovině roku 1934 Goebbels doplnil filmový zákon z února téhož roku o své vlastní vyjádření: „*že nevyžaduje, programové nacionálně socialistické filmy*“, *nicméně „látka filmu musí být prodchnuta nacionálně socialistickými ideami a problémy a musí uznávat a zobrazovat nejen princip nejvyšší zodpovědnosti, ale také nejvyšší autority. On nemá nic proti „zábavnému filmu“, ale proti „bezduchému zábavnému filmu“.*⁴⁰

Goebbels se rozhodl, že německému filmu pomůže a určí náměty, kterým by se měl „umělecký film“ věnovat. Byl rozhodnut, že vejde do dějin německého filmu jako inspirátor, inovátor a zachránce zábavy na úrovni. Sezval tedy konferenci, kde před filmové tvůrce předložil tři náměty na „dobrý“ film: film o Oliveru Cromwellovi, námět filmu inspirovaný osvobozeneckými válkami Napoleona a epos o letech 1918-1932. Následně se v roce 1935 u příležitosti otevření Říšského filmového archivu v Berlíně

³⁸ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 204. ISBN 978-247-3900-7

³⁹ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 257. ISBN 978-247-3900-7

⁴⁰ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 257. ISBN 978-247-3900-7

sám označil za „reformátora německého filmu“. Z jeho prvních námětů nebyl natočen ani jeden. Později byl na jeho návrh zfilmován příběh Johanky z Arku pod názvem „Dívka Johanna“. Výsledek filmu nebyl přijat kladně nejen u Goebbelse, ale především u Hitlera, a tím snaha Goebbelse prosadit se ve filmovém průmyslu jako autor či našeptávač námětů skončila.

Za Goebbelsovy nemalé podpory a iniciace vznikla propagandistická protižidovská díla jako například Žid Süs, Bismarck nebo Návrat domů. Jako záminku využil „Sionistické protokoly“⁴¹ oficiálně známy jako „Protokoly Sionistických mudrců“, které byly uměle vytvořeny a sloužily jako ospravedlnění antisemitismu a zdůvodnění jeho vzniku. Hitler byl jiného názoru. Byl přesvědčen o jejich absolutní pravosti. „*Nikdo by nemohl tak geniálně vylíčit židovské úsilí o světovládu, jak to pociťují sami Židé.*“⁴²

Na mezinárodním filmovém kongresu v dubnu 1935 přednesl Goebbels dalších sedm zásad, kterými se měl řídit budoucí německý film. „*Film musí „jako každé jiné umění souviset se svou dobou, aby mohl působit na současného diváka*“.⁴³ Vzhledem k tomu, že se stále Goebbelsovi nedostávalo od tvůrců ani od kritiků bezpodmínečné poslušnosti, jakou si představoval a vyžadoval, nechal v roce 1936 podrobit své přímé kontrole veškeré velké filmové ateliéry v Německu.

Vzorem v tvorbě propagandistických filmů byli pro Goebbelse někteří sovětské tvůrci. Právě v Rusku se inspiroval například filmem Křižník Potěmkin, který se stal pro Goebbelse jakýmsi cílem, kterého by chtěl v nacistických propagandistických filmech dosáhnout. Ostatně sovětský propagandistický film dával za vzor i při setkání všech důležitých osobností německého filmu v hotelu Kaiserhof, kam je Goebbels pozval k řešení otázky podoby německého propagandistického filmu. Producenti, režiséři, herci, ti všichni se měli podílet na vytváření podoby propagandy ve filmu. Vedle Křižníku Potěmkin dával za příklad i Annu Kareninu, natočenou na motivy románu Lva Nikolajeviče Tolstého. Svě pozitivní hodnocení sovětských filmů s propagandistickou

⁴¹ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 507. ISBN 978-247-3900-7

⁴² LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 508. ISBN 978-247-3900-7

⁴³ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 258. ISBN 978-247-3900-7

tématikou časem pochopitelně změnil, na první místo se vyhoupl pro něj německý propagandistický film.

Tématika celovečerních filmů se přizpůsobovala momentální náladě v německé společnosti. Film sloužil především jako zábavná složka v počátcích vlády NSDAP.

Do nástupu zvukového filmu se natáčely filmy především expresionistické: umělec má za hlavní cíl ztvárnit svoji vlastní vnitřní pravdu, nikoliv přesnou reprodukci okolního světa. Využívá k tomu deformaci známých tvarů, myšlenek i formulací. Ústředním tématem takové tvorby se stala porážka Německa ve válce a následné reparace. Filmoví umělci použili tyto historické skutečnosti k vytvoření děl s náměty bídy. Nejvýraznějším počinem filmového expresionismu v Německu je film „Kabinet Dr. Caligariho“ (Das Cabinet des Dr. Caligari) z roku 1918. Druhým užívaným motivem byl pak „Kammerspiel“, který dle divadelní mluvy značil komorní hru. V tomto námětu hraje nejvýraznější úlohu hra tmy a světla. Opět je důležitým prvkem bída a nouze obyvatel Německa. Dějiště takových filmů jsou nejčastěji bary, hospody a putyky nevalné úrovně. Kammerspiel je pokládán za opak filmového expresionismu. Ten vydržel až do nástupu hitlerovské éry.⁴⁴

Úkolem filmů bylo především diváky pobavit a získat si jejich sympatie jako návštěvníků biografů, později i veřejného vysílání televize. S postupem sílícího vlivu NSDAP a potřebou šíření myšlenek nacismu mezi obyvatele Německa se filmy staly prostředkem propagandy. Zpočátku nenápadná jemně ukrytá propagandistická sdělení nahradila otevřená propaganda. V době, kdy se Německo ocitlo v otevřené válce, se tematika filmů zaměřovala převážně na posilování důvěry ve vládu a ospravedlňování protižidovských opatření. Filmy měly burcovat a podněcovat nenávisť vůči Židům a navádět k jejich izolaci a nenávisti nebo naopak měly ukázat, že se s Židy nezachází nejhůře. V roce 1940 byl režisérem Fritzem Hepplerem natočen film „Věčný Žid“ (Der ewige Jude), který podněcoval nenávisť vůči Židům. V roce 1940 byl natočen ještě jeden celovečerní film podněcující antisemitismus, a to „Žid Süß“ (Jud Süß) v režii Veita Harlana, který patřil mezi oblíbené režiséry nacistického režimu. Veit Harlan byl také jediným režisérem, který byl obviněn pro spolupráci s nacistickým režimem,

⁴⁴ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 62. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

nicméně jeho spoluvina na vyhlazování Židů, prostřednictvím podněcování filmem Žid Süs, nebyla nikdy prokázána a Harlan byl obvinění zproštěn.⁴⁵

Film Žid Süs je uveden titulkem „Události v tomto filmu jsou založeny na skutečných událostech“. Hlavní postava židovský obchodník Joseph Süs Oppenheimer se díky svému vlivu snaží díky úplatkům snížit omezení, která jsou pro Židy vytvořena.

Tento propagandistický film z dílny Josepha Goebbelse byl natáčen v Praze a pro jeho komparz byl povinný nábor pražských Židů.⁴⁶

V roce 1941 Wolfgang Liebneiner realizoval film „Žaluji“ (Ich klage an). Tento film se zaměřil na handicapované osoby a ospravedlnění euthanázie. Rok 1944 přinesl změnu v žánrové tematice propagandistických filmů. Nejednalo se již o podněcování nenávisti k Židům, ale přišla fáze, kdy začínaly být ospravedlňovány koncentrační tábory. Na základě stále se rozšiřujících negativních informací o koncentračních táborech byl natočen film „Vůdce daroval Židům město“ (Der Führer schenkt den Juden eine Stadt). Ten měl ukázat klidný život Židů v koncentračním táboře v Terezíně. Natočil jej Karl Gerron společně s Karlem Pečeným.

Mimo celovečerních filmů se ministerstvo propagandy zaměřilo na vytváření filmových týdeníků. Ty se staly nejnavštěvovanějším zdrojem informací z fronty. Filmové týdeníky například „Deulig - Tonwoche, UFA - Tonwoche, Fox Tönende Wochenschau, byly promítány před hlavním večerním filmem v biographech nebo se v podobě válečných dokumentů staly hlavním a jediným programem večera. Od listopadu 1940 byly filmové týdeníky sjednoceny do jednoho „Die Deutsche Wochenschau“, který vyráběla UFA. S postupem bojů bylo žádáno více informací a tak začaly vznikat mobilizované dokumentaristické jednotky. Bylo najímáno velké množství válečných kameramanů, kteří měli jasně dané pokyny, co se natáčet smí a co se natáčet nesmí. Všichni kameramani, režiséři i pomocný doprovod procházeli povinným školením co je v boji důležité natáčet a čemu se naopak mají vyhnout. S postupem války a začínajícími obtížemi německé armády ministerstvo propagandy dokonce nařídilo natáčení fingovaných záběrů. Tyto záběry se týkaly především

⁴⁵ NEPOMUCKÝ „GIMB“ J., Veit Harlan biografie. [online] [cit. 2015-2-25]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/30680-veit-harlan/>

⁴⁶ HARLAN V., Žid Süs (Jud Süs). Německo, 1940.

dobývání Sovětského svazu. Inscenování dobývání již vybombardovaných a prázdných ruských měst, kdy vojáci stříleli do neobydlených budov, tanky najížděli vítězně na trosky a z děl se střílelo pro efekt, to vše podbarvenou hudbou Richarda Wagnera, která scénérie ještě více umocňovala.

Naopak natáčení masových hrobů a zvěrstev, kterých se Němci dopouštěli, bylo přísně zakázáno, a to pod trestem smrti nebo odvoláním na frontu. Žádné z těchto záběrů se nesměly dostat na veřejnost, až po válce kameramani začali vítězné straně poskytovat tajné záznamy, které natočili. Motoristická natáčecí jednotka se skládala z řidiče motorového kola, kameramana a pomocníka, který vyměňoval cívky negativního filmu.

Mezi nejzvučnější jména válečných filmových zpravodajů patřil Walter Frenz, osobní kameraman Adolfa Hitlera nebo Verner Bergmann.

Goebbels si uvědomoval důležitost filmových válečných týdeníků jak u obyvatel Německa, tak i u vojáků na frontách. Proto propaganda a manipulace ze strany nacistů přicházela v pravidelných intervalech. Manipulačních prvků, kterých Němci užívali, bylo mnoho. Pozitivně laděná hudba, záběry vítězství, úsměvy a zábava německých vojáků, jejich milosrdenství, když rozdávají jídlo dětem „nepřátel“, bavící se vojáci, kteří hrají v táborech fotbal, to vše byla pouhá manipulace, aby lidé, kteří jsou doma, věřili, že válka pokračuje k vítězství Německa a jejich úsilí ve výrobě zbrojního průmyslu nesláblo.

Naopak vojáky na frontách bylo potřeba motivovat. Byly zřízeny tři speciální „tiskové a filmařské“ vlaky, ve kterých se skrývala tiskárna, kde se během dne tiskly válečné noviny, které vojáci dostávali na frontách, aby byli informováni o vítězství a postupu svých jednotek. Dále byly během dne produkovány válečné filmové noviny, které byly večer promítány v mobilních kinech na frontách. Opět se jednalo z převážné části o manipulaci, protože záběry a informace takto podávané byly zkreslené a záměrně upravované.

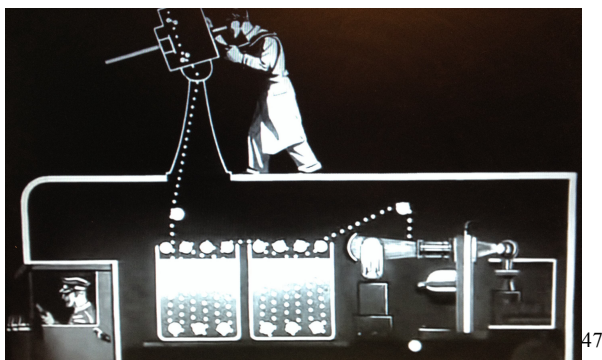
Filmové týdeníky byly němé a komentář k nim byl namlouván po sestřihu. Jednalo se tedy o výběr pozitivních obrázků z války, doplněných o pozitivní text i hudební podkres.

Nacistický režim se obával konkurence z Velké Británie a Francie a jako první na světě zahájil pravidelné televizní vysílání. To počalo dne 22. března 1933. Tehdejší

ředitel filmového oddělení ministerstva osvěty a propagandy Hadamowsky oznámil vznik první německé televizní stanice: „*Právě v tuto hodinu je vysílací průmysl povolán k tomu, aby splnil největší a nejposvátnější poslání, jehož cílem je vtisknout obraz Führera do všech německých srdcí tak, aby nikdy nebyl smazán.*“ Při Říšské rozhlasové společnosti byla zřízena „Paul Nipkow“, která vysílala do třinácti promítacích salónek v Berlíně a Postupimi. Vysílalo se z velké části živě a záznamy byly vytvářeny minimálně. Paul Nipkow měla povinnost vyrábět záznamy z rozhovorů, reportáží a zpravodajství na 35 mm kinofilm. Skladba vysílacího programu byla omezená možnostmi zaznamenávacího zařízení. Úvodník, který uváděla hlasatelka, nebo hlasatel nordického typu, byl krátký a představoval následující program. Hlasatel byl zachycován pouze od prsou nahoru a musel být silně nalíčen, aby vynikl. Studio, ve kterém se úvodník i rozloučení natáčelo, byla tmavá místnost o velikost dva na dva metry. Hlasatel přivítal diváky nacistickým pozdravem „Heil Hitler“. Po té mohl začít samotný program vysílání. Ten byl z počátku vysílání složen především ze zábavných skečů, scének, zpěvů s propagandistickým tématem. Později se připravovaly i pořady vzdělávací pro ženy, zahrádkáře, cvičební scénky. První dva roky vysílání mělo velice špatnou kvalitu. Obraz během přenosů vypadal, televizní přijímače musely mít obsluhu, která je během vysílání doladřovala, aby byl obraz stále vidět a neztrácel se, reportéři nebyli školení na televizní práci a většina z nich byla původně rozhlasovými reportéry. Reportéři neměli speciální zaměření, ale museli pojmut široké spektrum témat a odvětví, o kterých informovali.

První televizní zábava byla uvedena 19. června 1935 pořadem „Zábava na střeše“. Tento pořad byl vysílán živě ze střechy, kde se odehrávaly humorné scénky s písněmi, většinou propagandistického obsahu.

U veřejnosti prorazilo televizní vysílání až s přímými přenosy z olympijských her v Berlíně. Ty mohly být vysílány díky „přechodové filmové metodě“. Ta byla závislá na speciálním přenosovém voze, který měl na střeše umístěnou kameru s kameramanem, z kamery šel filmový pásek přímo do útrobu vozu, kde se film vyvolával a s minutovým zpožděním byl vysílán v televizních salóncích, kde už záběry sledovali diváci.



47

S blížící se válkou sílil propagandistický obsah ve vysílání. Na začátku války bylo vysílání na šest týdnů přerušeno a po obnovení byla vysílací skladba pozměněna. Pořady si nechávaly stále humorný ráz, ale propaganda a antisemitismus byly v pořadech více zdůrazňovány. Později během války bylo televizní vysílání využito k motivaci národa a především vojáků. V Paul Nipkow se objevily pořady, ve kterých se objevovali zranění vojáci, kteří přežili válku, ale byli handicapovaní a zapojovali se do běžného života. Tyto pořady měly vzbudit ve vojácích i obyvatelích pocity naděje a soudržnosti.

Televizní štáby nesměly informovat o válce, to bylo náplní týdeníků a komuniké.

Paul Nipkow ukončila vysílání na podzim roku 1944.⁴⁸

⁴⁷ KLOFT M. Televize ve službách hákového kříže. [online] 2012-10-11. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y17gSjPH95Y>

⁴⁸ KLOFT M. Televize ve službách hákového kříže. [online] 2012-10-11. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y17gSjPH95Y>

2 Leni Riefenstahl

2.1 Kdo byla Leni Riefenstahl

„Chci se stát někým dost významným.“⁴⁹

Tento výrok vystihuje životní filozofii a poslání Heleny Berthy Amalie Riefenstahl, jinak světu známé jako Leni Riefenstahl. Narodila se 22. srpna 1902 v Berlíně Alfredu Theodoru Paulu Riefenstahlovi a Berthě Idě Sherlach Riefenstahlové. Matka se narodila ve Wloclaweku (dnes se nachází v Polsku). Z této rodinné větve pochází i Lenin částečný židovský původ. Ano, Hitlerova filmařka a nejvýraznější žena Třetí říše byla částečná Židovka. Z toho možná také vychází pozdější nevráživost a nechuť Goebbelse vůči Leni, která byla ještě podpořena odmítnutím jeho snah o intimní sblížení z její strany.

Její dětství se neslo v přísné výchově otce obchodníka. Prostředí, ve kterém vyrůstala, nebylo zcela harmonické. Otec byl despota a psychicky týral Leni, její matku i bratra. Obchodníkem se nechával nazývat a i jeho vizitky nesly toto povolání, ve skutečnosti byl ale instalatér. V expanzi a rychlém rozvoji Berlína se z jeho povolání stala velice dobrá výdělečná činnost, která finančně zajistila celou rodinu a dovolila rodině žít na vyšší úrovni. Veškeré její umělecké aktivity počínaje tancem jí otec zakazoval. Prvně ji otec přihlásil na Gymnázium, kde ovšem Leni nevynikala tak, jak by asi měla a požádala otce o přeřazení na méně náročnou školu. Proto nakonec byla poslána do internátní školy, kde i nadále tajně trénovala tanec, začala psát povídky a filmové scénáře. Riefenstahl byla „snílek“ a žila ve svém vlastním vymyšleném světě, který byl plný hrdinů, mystičnosti a síly. Tomu odpovídá i jí vyhledávaná literatura bájí a mytologie. Mimo toho důkladně sledovala současné dění, jak na umělecké úrovni, tak i té politické. Po ukončení studií se mohla na plno a veřejně věnovat tanci. Leni měla velmi blízko ke své matce, se kterou žily matky sen, aby byla Leni místo ní herečkou, když se jí to v mládí nepodařilo. Matka ji podporovala, doprovázela na zkoušky, šila jí kostýmy. *„Osobně se domnívám, že tvůj talent není nijak velký a že nikdy nebudeš víc*

⁴⁹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 17. ISBN 978-80-249-1207-3

než průměr.⁵⁰ I tato slova dosvědčují vztah otce Alfreda Riefenstahla k jeho dceři. Podpory z jeho strany se nikdy nedočkala. Naopak, když zjistil, že veřejně vystupuje s tanečním číslem, následovaly výbuchy vzteku vůči ní i její matce.

S Maxem Reindhardtem, slavným avantgardním divadelním režisérem, podepsala smlouvu a stala se z ní profesionální tanečnice. Svá představení si připravovala sama od hudby, přes choreografii až po kostýmy. Dnes bychom její tvorbu přirovnali ke scénickému tanci. Nechala se často inspirovat starořeckými a egyptskými motivy. Záliba v mýtech a historických motivech doprovázela i záliba v pohádkách bratří Grimmů, ikon německé literatury.

Díky zranění kolene taneční kariéru rychle nahradila kariérou herečky a režisérky. K tomuto zaměření jí vedl film Hora osudu od režiséra Arnolda Fancka, později jejího učitele, milence a věčného obdivovatele. V Berlíně se seznámila s Fanckem a přesvědčila ho, aby mohla hrát v jeho dalším filmu Svatá hora. Fanck byl známý svou vášní pro hory a využívání horské tematiky. S Leni Riefenstahl natočili pět filmů s touto tematikou. Riefenstahl se během natáčení nezajímala pouze o své herecké pasáže, ale také o techniku natáčení, režírování a výrobu celého filmu. Fanck se stal jejím učitelem pro roli režisérky. Odlehlé a často nebezpečné filmové exteriéry hor nabízely mnoho zkušeností, které později mohla zúročit.

Jejím prvním samostatným filmem, který nejen režírovala, sama stříhala, hrála v něm, ale také propagovala, byl film Modré světlo. Scénář k němu napsal Béla Balázs a za kameru se postavil Hans Shneeberger. Film měl premiéru 24. března 1932 na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, kde získal stříbrnou medaili.

2.2 Doba před nástupem nacismu

Doba před seznámením s Hitlerem byla pro Riefenstahl monotónní a jednostranná. Neúspěšná tanečnice, která se toužila stát herečkou. První neosobní setkání s Hitlerem podstoupila četbou knihy Mein Kampf. Tu četla během natáčení Modrého světla a byla jí přímo fascinována.

Modré světlo bylo její režijní prvotinou. Námět byl její samostatnou tvorbou a důvod, proč ho i sama režírovala, byl prostý, nikoho jiného námět horské dívky Junty,

⁵⁰ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 31. ISBN 978-80-249-1207-3

kteřá leze po horách, jako kamzík nezaujal. Záhadné modré světlo, které se objevuje v horské jeskyni a jediná dívka Junta se ho nebojí, přišel všem na tehdejší vkus příliš pohádkový. Využila svého zájmu o filmový materiál, techniku i barevné filtry pro kamery, kterému se naučila u Fancka. Nechtěla, aby se film natáčel v ateliéru, ale celý v exteriérech hor. K vytvoření scénáře přemluvila Bélu Balazse, kterého námět nadchl a napsal scénář bez nároku na honorář. Jako kameramana si vybrala svého bývalého milence Hanse Schneebergera. Vytvořila tým, se kterým v následujících letech pracovala i na dalších projektech. Problémem nebyla jen nedůvěra okolí k námětu Modrého světla, ale především sehnání financí pro jeho tvorbu. Použila celý honorář z předešlého filmu s Fanckem, zastavila byt, prodala cennosti a založila svojí první společnost L. R. STUDIO - FILM, s.r.o. Měla vše připraveno pro natáčení, vybrané lokace, komparz z italské horské vesnice. Natáčení filmu provázela nejedna komplikace. Mezi jednu takovou patřily i problémy na italských hranicích s celníky, kteří požadovali za filmový materiál značné clo. Leni Riefenstahl napsala telegram Mussolinimu o těchto problémech a ten dal pokyn k volnému projetí hranic pro celý štáb. Samotné natáčení probíhalo dle plánu deset týdnů. Fanck sám film s nechutí a pohoršením Riefenstahl nastříhal. Jeho styl střihu Riefenstahl nevyhovoval a nesplňoval její představy. Spolupráci s ním tedy ukončila a střih filmu sama celý přepracovala do výsledné podoby.

Premiéra Modrého světla se konala 4. března 1932 v berlínském paláci UFA. *„Byl to neobyčejný úspěch, triumf, o kterém jsem ani nesnila - senzace. Berlínští kritikové se rozplývali nadšením. Modré světlo bylo oslavováno jako nejlepší film roku. Noviny psaly, že si zaslouží nejvyšší cenu, kterou propůjčoval filmový průmysl. V časopise Film- Kurier se psalo: „Obecenstvo bylo okouzleno, a dokud se v sále zase nerozsvítilo, žilo v úplně jiném světě. Odvážná žena, věřící ve své dílo a svou posedlost, dokázala otrást zchátralým filmovým nebem.“*⁵¹ Nejvýraznějším profesním oceněním Modrého světla byla bezpochyby stříbrná medaile na Filmovém festivalu v Benátkách, který se ten rok konal poprvé. Nejen odborný svět zaujal kladný přístup k Modrému světlu, ale nečekaně i Vatikán. Riefenstahl na základě zaujetí představitelů Vatikánu pojetím mystického filmu dostala nabídku na natočení filmu na objednávku pro

⁵¹ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 124. ISBN 80-7260-078-8

katolickou církev. Točit film na předepsané téma, které se Riefenstahl navíc nelíbilo, nechtěla. Nechala si čas na rozmyšlenou. Nicméně důležitější pro kariéru Riefenstahl a následně i její život bylo, že Modré světlo velmi zaujalo Adolfa Hitlera. Dosud byla Hitlerem okouzlena pouze skrze jeho knihu *Mein Kampf*: „*Behom cesty sa mi pokúsila vysvetlit, ako úžasná je to kniha. Mne to prišlo k smiechu a pohádali sme sa. Ale ona povedela. Len počkaj, uvidíš, že majú pravdu.*”⁵² Tato slova řekla Riefenstahl kameramanu Heinzu von Jaworsky v přestávce během natáčení Modrého světla. Kniha *Mein Kampf* v ní vzbudila zájem osobně se seznámit s Hitlerem. Fascinoval ji svým vystupováním, řečnickým uměním, názory. Po návratu do Berlína se chystal Hitlerův projev v berlínském Sportovním paláci. „*Ještě nikdy jsem žádné politické shromáždění nenavštívila.*”⁵³ Poprvé jej tedy viděla v Berlíně 27. února 1932 při jeho projevu. Jeho projev jí zaujal a rozhodla se s ním seznámit osobně. Osobní pozvání Hitlerem bylo Riefenstahl odpovědí na její dopis z 18. května 1932. Při osobním setkání se jí Hitler poprvé zmínil o tom, že by si přál, aby právě Riefenstahl natáčela jeho filmy. „*Jako náhle sa raz dostaneme k moci, budete musieť robiť moje filmy.*”⁵⁴ Její první odpověď nebyla kladná, ale přes další setkání a představení námětu filmu nakonec s natáčením souhlasila. V roce 1932 tak natočila první propagandistický film - *Vítězství víry* (více viz kapitola 2.4.1), a tím se stala oficiálně Hitlerovou filmařkou. Její výrok o nesympatizování s rasovou politikou Hitlera, který měl být důvodem, proč odmítla natáčení jeho filmů, ovšem vyvrací její další výrok po natočení druhého sjezdu NSDAP, tedy *Triumfu vůle*, kdy řekla: „*Tentokrát to bylo tisíckrát lepší než v předešlém roce a že doufá, že bude oslovena také při další příležitosti, protože zachytit shromáždění jí už teď půjde lépe.*”⁵⁵

⁵² KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., *Kontexty propagandy*. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 260. ISBN 978-80-7395-515-1

⁵³ RIEFENSTAHL L., *V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera*. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 125. ISBN 80-7260-078-8

⁵⁴ KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., *Kontexty propagandy*. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. s. 261. ISBN 978-80-7395-515-1

⁵⁵ BACH S., *Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky*. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 159. ISBN 978-80-249-1207-3

2.3 Cesta k titulu „Hitlerova filmařka“

Riefenstahl se zpočátku s natáčením stranických filmů, počínaje Vítězstvím víry (Sieg des Glaubens, 1933), potýkala s odporem a neuznáním nejen od natáčecího týmu, ale prakticky od všech mužů, se kterými se setkala, až na Hitlera. Zpočátku i Goebbels měl odpor k tomu, že za kamerou stranických filmů sedí žena. Riefenstahl s sebou nesla nelichotivé označení „národní ledová rozsedlina“ (Landesgletscherspalte, to po filmu Modrý ledovec). Takto jí nazývali lidé od filmu. Žárlivé kolegyně, ale také kolegové, kterým žena výše postavená než oni byla trnem v oku. Se získáním pozice režisérky Vítězství víry se toto hanlivé označení upravilo na „rozsedlinu Říše“ (Reichsgletscherspalte). Toto označení mělo naznačit pomluvu, že k práci režisérky filmů ze sjezdů strany se nestala pro své režijní dovednosti, nýbrž pro dovednosti v intimní oblasti. Mezi muži tedy působila nezvyklým až nepříjemným dojmem, naopak mezi ženami byla symbolem. Janet Flanner z New Yorkeru o ní napsala při natáčení Triumfu vůle: *„Žena profesionálka je v současném maskulinním Německu něco tak mimořádného, že mezi čtvrt milionem zúčastněných jistě nebyl jediný, kdo by ji neznal. Je jedinečná a ta postava v bílém nemohl být nikdo jiný.“*⁵⁶ Čtvrt milionem zúčastněných Flanner myslela účastníky druhého norimberského sjezdu NSDAP, který Riefenstahl natáčela. Ostatně oslněná nebyla jen Flanner, ale i Newsweek, který týden po skončení sjezdu vydal fotografii Riefenstahl na obálce s titulkem „Hitlerova přítelkyně“. Riefenstahl byla vzorem feministek a v jednu dobu se dokonce spekulovalo i o její sexuální orientaci. Její mužný vzhled a tvrdost tyto domněnky navíc silně podporovaly. Pravdou je, že Riefenstahl nebyla nikdy ani feministka ani homosexuální či dokonce bisexuální.⁵⁷ *„O práva ostatních se nikdy nestarala, i když jí to feministky s ohledem na její pohlaví a naopak bez ohledu na její skutečné zájmy později připisovaly. Také v tom nebyl žádný náznak nějaké dvojakosti její sexuální orientace. Lenina maskulinní agresivita na romantickém kolbišti se později stala pověstnou*

⁵⁶ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 157. ISBN 978-80-249-1207-3

⁵⁷ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 157. ISBN 978-80-249-1207-3

*a předmětem veřejných diskusí, ale jejím objektem nikdy nebyl nikdo jiný než muži.*⁵⁸

Ve světě mužů, kterým bezpochyby v té době svět filmu i politiky byl, nezbývalo Riefenstahl nic jiného než být drsnější než se na ženu v té době slušelo.

2.4 Nacistický propagandistický film

Nacistický propagandistický film se stal pro Leni Riefenstahl odrazovým můstkem její kariéry a bezpochyby i šancí v realizaci její touhy se z méně úspěšné tanečnice a herečky stát režisérkou a celebritou uznávanou celým světem, i když z počátku se bránila, že režisérkou být vůbec nechce, že její touha je být světovou herečkou. Tento její výrok byl později vyhodnocen jako poválečný úskok při denacifikačním procesu, aby ospravedlnila natáčení propagandistických filmů pro NSDAP.

To co jí bylo touhou a cílem se jí v jeden čas jejího života mohlo stát i osudným. Její profesní loajalita byla po konci druhé světové války důvodem značného osočování i reálnou hrozbou vězení či doživotních sankcí. Propagandistický film se sice pod jejím vlivem zdokonaloval a modernizoval svoji podobu, na druhou stranu však stále působil jako propagandistický prostředek politického smýšlení, které napáchalo v Evropě tolik zlého a stálo životy mnoha lidí. Riefenstahl za svou tvorbou viděla umění, jiní zase podporu režimu. Ve svých filmech, především ze stranických sjezdů, se snažila zachytit skutečný projev příznivců režimu. Žádní organizovaní komparzisté, žádné upravené scény, vše natočila tak, jak se to opravdu stalo. To je důležitá přidaná hodnota jejich stranických filmů.

Vytvořila tři zásadní dokumentární filmy ze sjezdů NSDAP: Vítězství víry (1933) viz kapitola 2.4.1, Triumf vůle (1934) viz kapitola 2.4.2 a Den svobody (1935) viz kapitola 2.4.3, jinak také nazývané jako Norimberské sjezdy. Filmy o olympijských hrách v Berlíně (1936): Olympia - Přehlídka národů a Olympia - Oslava krásy s premiérou (1938) viz kapitola 2.5, můžeme zařadit mezi propagandistické filmy, ale mnohem lépe je vystihně označení sportovní dokumentární film.

⁵⁸ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 31. ISBN 978-80-249-1207-3

2.4.1 Vítězství víry

Po pálení knih 11. května 1933⁵⁹ Hitler oznámil, že bude vytvořena samostatná filmová divize, která bude spadat pod ministerstvo propagandy a bude mít na starosti natáčení propagandistických filmů, záznamů ze sjezdů a filmových týdeníků. Do čela divize jmenoval Arnolda Raethera a Eberharda Fangaufa, kteří zajišťovali natáčení stranických týdeníků již od roku 1927. Sjezd byl první veřejnou akcí od převzetí moci nacistickou stranou, a tudíž se mu věnovala veškerá pozornost. Ze sjezdu se stala každoroční přehlídka. Kongres, který se konal od 30. srpna do 3. září 1933, dostal název „Manifestace vítězství říšské strany“ (Reichsparteitag des Glaubens). Název Vítězství víry (Sieg des Glaubens) mu dal Hitler.

Natáčení Vítězství víry bylo financováno pouze nacistickou stranou. Osobním poděkováním Hitlera za Vítězství víry byl dar Riefenstahl v podobě šedého Mercedesu. Natáčení stranického sjezdu nebylo nic jednoduchého z důvodu, že vše ohledně sjezdu bylo domlouváno na poslední chvíli. Proto byl celý sjezd provázen zmatky a polovičatostí. Jediným, co bylo ze zpětného hodnocení Riefenstahl i Hitlera vnímáno s uspokojením, byla podoba prostorů a kulis. Celkovou podobu kulis stranického sjezdu a následně všech sjezdů vytvořil Hitlerův oblíbený architekt, který později dostal jako hlavní úkol přebudovat Berlín na reprezentativní „vůdcovo“ město, Albert Speer. S ním se Riefenstahl v Norimberku seznámila mezi prvními. Později o něm prohlásila, že „*je hned po Hitlerovi tím nejdůležitějším a určitě nejzajímavějším mužem v Německu*“.⁶⁰ Ze Speera se nestal jen obdivovatel a ctitel Riefenstahl, ale také její průvodce, učitel a ochránce. Za pomoci Speera si Riefenstahl vytvořila vlastní tým, do kterého patřili kameramani Walter Frentze (ten se později stal osobním kameramanem Hitlera), Franz Weihmayer a Sepp Allgeir. S těmito muži později natočila i dokumentární film o olympijských hrách v Berlíně (1936).

Vítězství víry začíná probouzejícím se městem v mlze, obyvatelé a návštěvníci Norimberku trousící se po ulicích, okna a domy vyzdobené vlajkami. Velice dobře si ale uvědomovala, že materiál, který natočila, ji nemůže stačit na celovečerní film. Proto

⁵⁹ Pálení knih znamenalo likvidaci knih nepohodlných, neárijských autorů a knih odporující zásadám nacistických myšlenek.

⁶⁰ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 139. ISBN 978-80-249-1207-3

použila i dotočené scény v ateliérech, se kterými ji pomohl Speer, i záznamy zpravodajců, kteří točili pro filmové týdeníky.⁶¹ Premiéra Vítězství víry se konala 1. prosince 1933 v Palast am Zoo v Berlíně. Film byl opěvován a přijat velmi pozitivně Hitlerem, filmovými kritiky i diváky. „*Goebbelsův Der Angriff upozorňoval na jeho historický význam. Film je současným dokumentem nesmírné hodnoty, konstatuje plátek den po premiéře.*“⁶² Podle údajů film vidělo v Německu za sedm měsíců jeho uvádění v kinech na 20 miliónů lidí.⁶³

2.4.2 Triumf vůle

„*Kdokoliv uviděl a zažil führera v Triumfu vůle, nikdy na něj nezapomene. Ten obraz se mu navěky věků vryje do paměti a jako plamen mu vypálí jizvu do duše.* - Joseph Goebbels“⁶⁴

„*Triumf vůle (Triumph des Willens, 1934) byl monumentálním oslavným dílem, stvořeným k poctě vládnoucího režimu.*“⁶⁵

Druhým důležitým propagandistickým filmem v kariéře Leni Riefenstahl byl bezpochyby Triumf vůle (1934). Opět na osobní přání Hitlera se stala hlavní režisérkou. To k nevěli a opovržení Goebbelse, který žárlil na oblíbenost Leni Riefenstahl u Hitlera a o její práci prohlásil: „*Moc z toho nebude. Ona příliš spěchá.*“⁶⁶ Sama si na pomoc najala jednoho z nejvýznamnějších představitelů německého abstraktního filmu, režiséra Waltera Ruttmanna. Ruttmann měl na filmu vytvořit úvodní část, která měla zachycovat vzestup NSDAP. Nicméně představy o podobě filmu Riefenstahl a Ruttmanna se rozcházely, a tak od Ruttmanna byly použity pouze úvodní titulky.

⁶¹ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 165-173. ISBN 80-7260-078-8

⁶² BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 143. ISBN 978-80-249-1207-3

⁶³ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 144. ISBN 978-80-249-1207-3

⁶⁴ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 146. ISBN 978-80-249-1207-3

⁶⁵ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 136. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

⁶⁶ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 248. ISBN 978-247-3900-7

Politické prostředí v Německu se však za dobu příprav na natáčení zásadně změnilo, a to především úmrtím prezidenta Hindenburga. To dalo Triumfu vůle nový rozměr a stal se z něj významný a důležitý film nacistů v celém svém období. Po „Noci dlouhých nožů“⁶⁷ se Triumf vůle stal nástrojem vzkříšení a rozšíření mýtu o dokonalém vůdci, který se obětoval pro národ. Triumf vůle se stal víc než filmem o sjezdu, představoval propojení lidu a vůdce.

Natáčení Triumfu vůle už pojala Riefenstahl zodpovědněji než předchozí natáčení norimberského sjezdu, brala ho za své poslání. Vytvořila tým, kde deset kameramanů doplnilo sedmnáct osvětlovačů, dva fotografové, třináct zvukařů, dvacet šest řidičů, třicet sedm hlídačů a ochranky, tři asistentky. Tým doplnil i odborný propagandistický konzultant Národně socialistické strany Herbert Seechofer. Vytvořila tedy nezvykle velký tým. Už při natáčení Triumfu vůle využila novinky ve způsobu natáčení, které později také uplatnila při natáčení olympijských her.⁶⁸ Nechala vykopat jámy pro podhledy, aby záběry kamery zespona na Hitlera vzbuzovaly dojem velikosti, nechala instalovat kolejnice, po kterých jezdili kameramani na vozíčkách pro získání záběrů v pohybu, nechala udělat záběry ze shora a vzduchu. Použila dýmovnice, ohňostroj, louče a ohňové koše, což mělo evokovat starověké germánské rituály. Svě kameramany vybavila kolečkovými bruslemi. Záplava vlajek a praporů pochopitelně nesměla chybět. *„Film, který se měl pod názvem Triumf vůle stát nejznámějším propagandistickým filmovým dílem nacionálně socialistického režimu, se lišil od konvenčních dokumentárních filmů krajně pohyblivým vedením kamery a neobvyklými, dokonce vzbuzujícími nepřerušovanými scénami a střihy spíše známými z hraných filmů. Perfektní nebylo jen technické provedení filmu, ale dokonalý dojem působil i průběh celého podniku. Na rozdíl od prvního stranického filmu Riefenstahlové se nyní celé stranické dění jeví jako kolem Hitlera soustředěná, dobře uspořádaná ceremonie. „Ornamentace mas“ v národním socialismu nebyla nikdy tak pronikavě předvedena jako ve filmu Leni Riefenstahlové.“*⁶⁹

⁶⁷ Noc dlouhých nožů: čistka ve vlastních řadách, zavraždění Röhma a vyvraždění velitelů SA

⁶⁸ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 179-182. ISBN 80-7260-078-8

⁶⁹ LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. s. 248. ISBN 978-247-3900-7

Zahajovací ceremoniál sjezdu se konal v Luitpoldově hale a evokoval pompézní mysticko-náboženský žánr velikonočních nebo vánočních mší ve velké gotické katedrále jak uvedl William L. Shierer.⁷⁰ Následují dvě hlavní pasáže. V první je vidět Hitler, jak přilétá do Norimberku a je uvedena slovy: „*Dvacet let po vypuknutí světové války, šestnáct let po začátku německého soužení, devatenáct měsíců po znovuzrození Německa, přilétá Adolf Hitler do Norimberku, aby se setkal se svými věrnými následovníky*“.⁷¹ Nebe plné mraků, kterým pomalu prolétává Hitler v malém letadle za doprovodu jemných tónů hudby Richarda Wagnera, vystřídá pohled na zamřžený Norimberk a pod ním pochodující zástupy stoupenců a vojsk. Dav vítá Hitlera na letišti, když přistane. Hitler pak projede otevřeným vozem přes celý Norimberk zaplněný jásajícími davy a následují projevy jednotlivých účastníků, kde vystoupí i Hitler nebo Goebbels. Dokument pokračuje záběry na pracující brigádu v uniformách, místo zbraní mají lopaty a skládají slib vůdci. Triumf vůle byl nejúspěšnější ze všech filmů ze sjezdů NSDAP. Byl dokonce vyznamenán Národní filmovou cenou, dále pak cenou v Benátkách, v Paříži nebo cenou na Říšském festivalu. Triumf vůle nebyl populární pouze v době svého vzniku, ale i dnes. V Německu je jeho veřejné promítání zakázáno, ale jeho prodeje na DVD a VHS nejsou malé.

Film můžeme vnímat ze dvou pozic, a to diváka, který jej sledoval před vypuknutím 2. světové války a člověka, který ještě nevěděl, co NSDAP v čele s Hitlerem přinese světu. Takový divák ho mohl vnímat jako oslavu a znovuprobuzení síly země a vzpamatování z krize. A druhý pohled bude mít divák dnes. Nyní již totiž ví, jaký dopad měla nacistická propaganda a co Adolf Hitler za podpory NSDAP způsobil. Film má tedy dvě sporné tváře, které ovšem nic nemění na propracovanosti a využití natáčecích technik a přínosu Riefenstahl pro dokumentární film.

⁷⁰ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 159. ISBN 978-80-249-1207-3

⁷¹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 160. ISBN 978-80-249-1207-3

O Triumfu vůle Leni Riefenstahl v procesech po válce prohlásila: „*Není tam ani jedna zrekonstruovaná scéna. Všechno v něm je pravdivé. Je to historie. Čistě historický film.*“⁷²

2.4.3 Den svobody

Třetí norimberský propagandistický film z dílny Leni Riefenstahl byl natočen v roce 1935. Ten se měl stát připomenutím. Hlavním cílem bylo zachycení vojenských cvičení. Film byl dlouhý „pouhých“ dvacet osm minut a zachytil mobilizaci armády a především těžké vojenské techniky (tanky), které se na jednom ze záběrů zformovaly do hákového kříže.

Den svobody (Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht) byl do roku 1970 považován za ztracený, ale jeho fragmenty se později našly a seskupily do neúplného filmu.

2.4.4 Olympia: Přehlídka národů, Olympia: Oslavy krásy

Propagandistické filmy v režii Leni Riefenstahl končily dvoudílným dokumentem o Olympijských hrách v Berlíně, které se konaly roku 1936. Filmy Olympia: Přehlídka národů a Olympia: Oslavy krásy byly do kin uvedeny dva roky po hrách a získaly řadu cen (více kapitola 2.5).

2.5 Berlínská olympiáda

„*Jestliže Triumf vůle Hitlerovi získal Německo, film o berlínské olympiádě konané v roce 1936 mu mohl získat svět.*“⁷³

„*Německý národ ... dal světu... svou ochotu spolupracovat na velkých mezinárodních projektech namířených k dosažení světového míru.*“⁷⁴

⁷² BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 146. ISBN 978-80-249-1207-3

⁷³ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 170. ISBN 978-80-249-1207-3

⁷⁴ HILTON CH., Hitlerova olympiáda: olympijské hry 1936 v Berlíně. Vydání první. Praha: Práh, 2008. s. 13. ISBN 978-80-7252-212-5

Berlínské olympijské hry se staly pro Leni Riefenstahl nejdůležitějším milníkem v její kariéře režisérky. Olympijské hry se měly stát triumfem árijského národa, měly světu dokázat, že Německo je nejsilnější zemí na světě. Z natáčení olympijských her měla Riefenstahl vytvořit dokument, který měl následně propagovat nadřazenost a dokonalost árijské rasy, ale také materiál pro archiv. Pompéznost a perfektní organizaci her, krásu árijského typu člověka a pestrost pohybu sportovce. To vše měly zaznamenat dva filmy z berlínské olympiády, a to „Olympie: Přehlídka národů“ a „Olympie: Oslava krásy“. Sport Hitlera absolutně nezajímal, nicméně si dobře uvědomoval sílu a především potenciál pro nacistickou propagandu. Sloučení velkého množství lidí na jednom místě jako byly olympijské hry, bylo dokonalým prostředkem pro propagandu hnutí. Navíc sportovci mohli dokázat nadřazenost árijské rasy. Tyto všechny skutečnosti si Hitler velice dobře uvědomoval, vše bude ještě více podpořeno výstavbou nových velkolepých budov a sportovišť, které dostal jako zakázku oblíbený architekt Speer.

Berlínský olympijský stadion stojí dodnes, i když musel projít nutnou rekonstrukcí a modernizací. Nese ovšem památku veliké události, ke které byl postaven, a na olympijském nádvoří je například k vidění olympijský zvon, u kterého je jen deformován hákový kříž (znak hákového kříže je zakázán).

Do příprav natáčení olympijských her se zapojil i Goebbels. I on si uvědomoval potenciál takového podniku, jako byly olympijské hry, a to především pro propagandu. Začal spolupracovat s Riefenstahl na získání financování filmu. *„Dokonce navrhl, že mi bude v otázkách financování nápomocen. Svůj návrh odůvodnil tím, že pokud se můj film podaří, bude to reklama i pro Říši, a to příslušelo jeho ministerstvu.“*⁷⁵

Na doporučení byla založena nová firma „Die Olympiádě - Film, s.r.o.“, ve které figurovala Riefenstahl a jako společník její bratr Heinz.⁷⁶ Z důvodů úvěrových půjček podléhala firma kontrole Filmové úvěrové banky a tím pádem ministerstvu propagandy, tedy Goebbelsovi. Rozpočet na natáčení her si Riefenstahl u Goebbelse došla fenomenální. Na dobu 30. let 20. století získala rozpočet 1,5 milionu říšských marek.

⁷⁵ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 200. ISBN 80-7260-078-8

⁷⁶ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 200. ISBN 80-7260-078-8

Běžný studiový film měl v té době rozpočet kolem 250 tisíc marek. Celý film byl financován Říší, protože jeho potenciál pro nacistický režim byl ohromný.

„Goebblesovi šlo především o olympijský film. Ten byl totiž klíčovým bodem v jeho nové propagandistické kampani, jejímž smyslem bylo představit světu „nové“ Německo v příznivém světle a odvést pozornost od represivní rasové politiky. Toho mělo být dosaženo vyzdvižením síly z radosti (Kraft durch Freude). Ve svém plátku Der Angriff Goebbles čtenářům udělal kázání o olympijské pohostinnosti: „Musíme být šarmantnější než Pařížani, pohotovější než Vídeňáci, rtuťovitější než Římané, kosmopolitnější než Londýn a praktičtější než New York.“⁷⁷ Tato jeho slova dále měla za následek „preventivní vazbu“, která v praktickém hledisku znamenala pozatýkáni a uvěznění pobudů, zlodějů, kapsářů, bezdomovců, ale dva týdny před hrami i Romů nebo Židů, kteří byli označeni jako „nežádoucí osoby“. Byli vystěhováni za hranice Berlína, kde byli v táborech střeženi, aby se nemohli dostat zpět do města. Policie obklíčila všechna tábořiště Romů ve Velkém Berlíně a násilím odvezla jejich maringotky i s obyvateli za hranice Berlína do Marzahnu, kde je na otevřeném poli bez základních sanitárních zařízení střežila. Místo poblíž hřbitova a čističky odpadních vod nebylo v žádném případě místem pro přebývání. Tato skutečnost se brzy projevila propuknutím epidemie nakažlivých chorob.⁷⁸ I když tato opatření měla být dočasná, většina takto zadržovaných Romů byla po hrách deportována do táborů v Osvětimi a Birkenau.⁷⁹

Ještě před začátkem her v Berlíně bylo nutné zřídit hlavní natáčecí štáb. Ten byl vybaven čtyřmi velkými střihačskými stoly, prosvětlovacími tabulemi, zvukařským stolem, promítací místností, temnou komorou, rozmnožovnou, odpočívárnou a kantýnou. Z materiálního vybavení použila Riefenstahl malé kamery Kinamo, teleobjektivy, kamery na úzký film, filmové pásky od Kodaku, Agfy a Perutze.

⁷⁷ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 176. ISBN 978-80-249-1207-3

⁷⁸ RIPPON A., Hitlerova olympiáda: historie nacistických her roku 1936. Vydání první. Praha: BB/art, 2008. s. 76-77. ISBN 978-80-7381-315-4

⁷⁹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 176. ISBN 978-80-249-1207-3

Úzký film je technika natáčení filmového materiálu na 8 mm film, kdy v jednom okénku tohoto filmu je 2 až 17 bilionů krystalků. Krystalky jsou uloženy ve vrstvě želatiny a zachycují obraz. Latentní (skrytý) obraz je vyvolán pomocí vývojky. Tím vznikne viditelný a trvalý obraz. Tam, kde působilo světlo, je obraz černý a vzniká tak negativ, ten se překopírováním změní v pozitiv. Způsobem pozitiv - negativ je zpracování filmu zvýhodněno například možností snadného získání dalších kopií, nebo možností korekčně film upravovat.⁸⁰

Každý druh filmové suroviny měl jiné vlastnosti a specifika. Na Kodak kameramani natáčeli detaily obličejů, pro natáčení architektury použila Riefenstahl Perutz a pro filmování krajiny zase filmový materiál Agfa. Kombinování různých druhů filmových surovin také nebylo v té době příliš obvyklé.⁸¹

Zahajovací ceremoniál měl jasný a pevně daný časový harmonogram. Nad olympijským stadionem se vznášela vzducholod' Hindenburg, která byla vyzdobena hákovými kříži. Na ochozech stadionu vlály vlajky všech zemí a za Německo i vlajka s hákovým křížem. Hitler zahájil olympijské hry větou „*Prohlašuji tímto berlínské olympijské hry, oslavující jedenáctou olympiádu moderního věku, za zahájené.*“⁸² Stručnost Hitlera nebyla daná pouze protokolem her o možné délce proslovu, nýbrž i přílišným nezájmem Hitlera o hry. Respektoval je pouze jen jako propagandistický prostředek. Při setkání s Riefenstahl se o hrách vyjádřil následovně: „*Budu šťastný, až celý ten olympijský humbuk skončí, nejraději bych na ty hry vůbec nešel.*“⁸³

Za zvuku fanfáry olympijské hymny, kterou složil Richard Strauss, v té době již několik let v čele Říšské hudební komory, leč apolitický, začaly 11. olympijské hry. Ke stadionu se blížil poslední nositel olympijské pochodně Fritz Schilgen, který zapálil pochodní olympijský oheň, který nad stadionem plál po celou dobu konání her.

⁸⁰ ŠULC J. Ing., Zázraky úzkého filmu. Vydání první. Praha: PRÁCE nakladatelství ROH, 1964. s. 7.

⁸¹ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 209. ISBN 80-7260-078-8

⁸² RIPPON A., Hitlerova olympiáda: historie nacistických her roku 1936. Vydání první. Praha: BB/art, 2008. s. 135. ISBN 978-80-7381-315-4

⁸³ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 211. ISBN 80-7260-078-8

Olympijské pochodně navrhl sochař Walter E. Lemcke a vyrobila je firma Krupp. Tyto pochodně se staly jedním ze symbolů nacistické propagandy napříč světem. Na její rukojeti byla vyryta podoba trasy, kterou oheň putoval z Olympie až do Berlína.⁸⁴

Následoval nástup vlajkonošů a sportovců. Německo prezentovala vlajka s hákovým křížem. Tu držel v jedné ruce Rudolf Ismayr, olympijský vítěz z roku 1932 ve vzpírání, druhou ruku měl vztyčenou na pozdrav Adolfu Hitlerovi v čestné lóži, ten také složil olympijský slib: „*Přisaháme, že se účastníme olympijských her v čestné soutěži, dodržující pravidla, kterými se řídí, a v touze podílet se na pravém duchu pro čest naší země a slávu sportu*“.⁸⁵ Při opouštění stadionu musely odcházející sportovní týmy projít kolem lóže Adolfa Hitlera. Většina z nich jej následně pozdravila zdviženou pravíci. Jediný americký sportovní tým se k pozdravu nepřidal.

Ještě před letními hrami v Berlíně Riefenstahl se svým pětáctyřiceti členným týmem kameramanů, jejich asistentů a řidičů vyrazila do dějiště zimních olympijských her, aby se naučili správně pracovat s kamerou v pohybu a naučili se, co obnáší natáčení sportovců. Riefenstahl vyzkoušela všechny dostupné kamerové přístroje, nejmenší kameru nebo nejrychlejší kameru.

První díl filmu Olympie začíná záběry památek z Olympie. Ty přecházejí ve zpomalené záběry diskaře, koulaře a oštěpaře, kteří jsou stroze oblečení jen v roušce. Tyto záběry zaznamenávají pohyby těla při daných sportovních činnostech. Dále pokračují obdobné snímky žen, které cvičí se švihadlem a obručemi a ve skupině tančí. Obraz se vrací zpět do Olympie, kde se zapaluje olympijská pochodně, která posléze putuje skrze celou Evropu, což je zaznamenáno na simulované mapě. Mezi těmito zeměmi a městy je i Československo a Praha. Obraz prolínáním přechází v odbíjející olympijský zvon a záběry jásajících diváků na vyprodaném stadionu, kteří zdraví Adolfa Hitlera zdviženou pravíci. Při nástupu sportovních týmů reprezentující jednotlivé země se obraz střídá z pohledu na sportovce, na Adolfa Hitlera a diváky na stadionu. Nastupující reprezentanti zdraví Adolfa Hitlera zdviženou pravíci, především tedy zástupci zemí spřízněných s režimem v Německu jako Rakousko, Itálie, Francie.

⁸⁴ RIPPON A., Hitlerova olympiáda: historie nacistických her roku 1936. Vydání první. Praha: BB/art, 2008. s. 112. ISBN 978-80-7381-315-4

⁸⁵ RIPPON A., Hitlerova olympiáda: historie nacistických her roku 1936. Vydání první. Praha: BB/art, 2008. s. 137. ISBN 978-80-7381-315-4

Američtí sportovci sejmuli z hlav klobouky a položili si je na srdce. Detailní záběr na Hitlera zaznamenává jeho krátký proslov k zahájení her. Vypuštěné hejno holubic má symbolizovat mír. To vše za zvuků jemné pozitivní hudby. Na dalších záběrech je už vidět konečná štafeta s olympijským ohněm probíhající Braniborskou bránou a doputování ohně na olympijský stadion, kde následně poslední běžec (árijského typu) zapaluje pochodní oheň na stadionu. Film pokračuje záběry na rozhlasové komentátory z různých zemí, jak popisují dění na stadionu při soutěži diskařů. Opakují se zpomalené záběry diskařů. Následuje podobný systém snímání soutěže diskařek, oštěpařek, překážkářek, ceremoniálů předávání medailí, kladivářů, rozbouřených diváků. V dalších záběrech se Riefenstahl věnuje souboji Jesseho Owense, černošského sprintera a reprezentanta USA, s protivníky na 100 m trati. Tímto způsobem pokračuje celý první díl filmu o olympijských hrách. Závěr se vrací opět na stadion, kde stejně jako na začátku filmu odbíjí olympijský zvon a ukončuje tak hry.⁸⁶

Začátek her se natáčel ze vzducholoží, z malých letadel nebo z balónů. Automatické kamery měly vyrobený gumový obal a byly přichyceny na sedla koní nebo zavěšeny v košíku na krku maratonských běžců. Bylo vykopáno mnoho příkopů pro podhledové záběry zespodu nebo postaveny věže naopak pro nadhledy. Riefenstahl natáčela zkoušky, tréninky, přátelské zápasy i závody a zápasy už soutěžní. Zaměřila se na detaily obličejů, svalů a pohyb. Po zveřejnění výsledků vyžadovala nevídanou věc, aby závodníci svůj výkon opakovali, a to hlavně u skoků do výšky, o tyči a do dálky. Některé závody se protáhly dlouho do noci, na což natáčecí tým nebyl připraven s osvětlením. Riefenstahl se nedokázala smířit s myšlenkou, že zrovna ty nejnapínavější závody by neměla zaznamenat, a tak v noci po samotném závodě zůstávala s natáčecím týmem a atlety, které před tím přemluvila, aby zopakovali pro kameru jejich zápolení a tyto záběry mohla použít v chystaných filmech.

Německo splnilo svůj cíl být nejúspěšnější zemí her a s 33 zlatými, 26 stříbrnými a 30 bronzovými medailemi stanulo na prvním stupínku úspěšnosti reprezentantů. Druhé místo v hodnocení zemí obsadily Spojené státy Americké i s fantastickým atletem Jesse Owensem, který potrápil svými vítězstvími rasovou ideu Německa. Na třetím místě skončili v hodnocení sportovci Maďarska.

⁸⁶ RIEFENSTAHL L., *Přehlídka národů (Olympia 1. Teil- Fest der Völker)*, studio Tobisfilm, 1938

Ceremoniál se konal večer za osvětlení pochodní a reflektorů. Nad stadionem svítil světelný oblouk a velká výsledková tabule nyní neoznamovala sportovní výsledky, nýbrž nápis „*Poslední výstřel padl.*“⁸⁷ Symbolicky si převzali olympijskou vlajku a štafetu pořádání her zástupci z japonského Tokia, kde se měly konat olympijské hry v roce 1940. Hitlerův záměr byl, že hry v Berlíně budou poslední. Nedaleko olympijského stadionu byl později během 2. světové války otevřen jeden z koncentračních táborů, Sachsenhausen.

Po konci her a tedy v době zpracovávání natočeného materiálu, se krize mezi Goebbelsem a Riefenstahl začala prohlubovat. Od olympijských her bylo na Riefenstahl a veškeré informace ohledně její osoby na příkaz Goebbelse uvaleno absolutní embargo. Prakticky se na rok ztratila z veškerého dění, tisku, společenských událostí. O Riefenstahl ani o olympijském filmu nesměly být publikovány jakékoliv informace. Tento zákaz byl ukončen téměř po roce od konce her, a to především z důvodů, že už by bylo příliš nápadné, kdyby tisk i rozhlas opomíjel takové informace jako, že Riefenstahl byla vyznamenána třemi zlatými medailemi na Světové výstavě v Paříži. To co opomíjel německý tisk, přinášel v o to větší míře tisk zahraniční, který informoval o napjatých vztazích Goebbelse vůči Leni Riefenstahl. Šikana v podobě častých kontrol účetnictví, požadavků na propuštění spolupracovníků, nátlak na zkrácení filmu o olympijských hrách ze dvou dílů na jeden, rasistické požadavky, kdy bylo Riefenstahl naznačováno, že není vhodné zapojit snímky Jesseho Owense do filmu, na podobu filmů a nakonec i nátlak na to, aby filmy o hrách dokončilo ministerstvo propagandy samo. Tento krok už Riefenstahl nevydržela a stížností u Hitlera docílila, že se vymanila z vlivu ministerstva i Goebbelse a začala spadat pod Hesse.

Počátkem roku 1938 začala Riefenstahl pro již sestříhaný film dokončovat hudbu s Berlínským symfonickým orchestrem. Pro nahrání hudby k olympijským filmům bylo vytvořeno nové zařízení na odstranění šumů z nahraných pásek. „*Zvuk byl pro úspěch filmu rozhodující, protože šlo o dokument; obraz a zvuk musely nahradit dialog*“.⁸⁸

⁸⁷ HILTON CH., Hitlerova olympiáda: olympijské hry 1936 v Berlíně. Vydání první. Praha: Práh, 2008. s. 229. ISBN 978-80-7252-212-5

⁸⁸ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 243. ISBN 80-7260-078-8

Premiéra byla velkolepá. Byla stanovena na den narozenin Adolfa Hitlera a konala se v Palast am Zoo v Berlíně. „*V hojném počtu se dostavili diplomaté z celého světa.*“⁸⁹ Následující den po premiéře byly noviny plné pozitivních a oslavujících recenzí, to vše na pokyn Josepha Goebbelse.

Leni Riefenstahl byla oceněna předčasně v polovině roku, i přes to, že druhá část dokumentu nebyla ještě ani uvedena v kinech, Národním filmovým oceněním za sezonu 1937 až 1938. Po velkolepé premiéře v Berlíně následovaly i slavnostní premiéry za účasti Leni Riefenstahl v Mnichově, Vídni, Grazu, Baden-Badenu, Kodani, Stockholmu a dalších městech po celé Evropě.

Riefenstahl byla zvána, aby přednášela o filmu a umění. Vedla si pečlivě evidenci všech článků, které o ní a Olympii vyšly, a stále se ujišťovala, že „*apolitická forma filmu překonala veškeré předsudky*“, *vždyť o ní všichni mluvili jako o „geniální [autorce]“ a „bohyni“.* *Jak správně poznamenala, Olympie neznevažovala cizí sportovce ani neupřednostňovala Němce na úkor ostatních. Dokonce ani nijak neupozorňovala na narůstající náskok Německa (reprezentanti Německa získali 239 zlatých, stříbrných a bronzových medailí).* *Jako důkaz, že filmová tvorba byla v třetí říši nezávislá na rasových zákonech, Leni zmiňovala dominantní (a nevyhnutelnou) roli amerického reprezentanta Jesseho Owense.*“⁹⁰

Druhý díl Olympie se věnuje spíše životu sportovců mimo sportovní stadion a zajímavými záběry než přesnou dokumentací sportovních bojů. Velký prostor je v druhém dílu věnován i československému reprezentantovi Aloisi Hudcovi, který vyhrál zlatou medaili v kruzích. Impozantní jsou záběry skoků do vody. Zpomalené záběry a především pohled pod vodou. Podobné záběry jsou i při závodě plavců, kdy musela kamera plavat těsně před obličejem závodníka ve vodě.⁹¹

Olympijské filmy nepatří k typickým propagandistickým filmům nacistické éry. Riefenstahl natočila oba filmy jako dokumentování krásy lidského pohybu. Záběry na Adolfa Hitlera, vlajky s hákovým křížem, „heilující“ sportovce nebo návštěvníky her,

⁸⁹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 194. ISBN 978-80-249-1207-3

⁹⁰ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 196-197. ISBN 978-80-249-1207-3

⁹¹ RIEFENSTAHL L., *Oslavy krásy (Olympia 2. Teil – Fest der schön heit)*, studio Tobisfilm, 1938

to byly nutné záběry, kterým se nemohla vyhnout, a patřily k běžným záběrům politické moci.

2.6 Doba po pádu nacismu

Doba po pádu Hitlera a po konci 2. světové války se obecně nesla ve znamení vyšetřování válečných zločinů. Za pozici, ve které se během války a nacistické nadvlády nacházela, si vysloužila „pouhé“ tři roky po věznicích a lágrech. Mnoho jiných stejně vysoce postavených osobností takové „štěstí“ nemělo a někteří zaplatili cenu nejvyšší.

„Můj svět se úplně zhroutil,“ řekla ublíženě zasažena nařčením, že je „nacistická děvka.“⁹² Jiné označení snad ani nemohla čekat. Když se blížil konec Hitlerovi moci a pád nacismu stále tomu nechtěla uvěřit. Informace o sebevraždě Hitlera ji šokovala, všichni její ochránci byli po smrti nebo zatčení jako váleční zločinci. Utíkala z Mayrhofenu do Seebichl Hausu, aby se zachránila. Netušila jak to s ní po pádu režimu dopadne. Když se dostala zpět ke svému domu, zjistila, že je zabrán americkými vojsky. Manžel byl zajat a vězněn v nedalekém zajateckém táboře a matka přestěhována do nedalekého vinohradu. Riefenstahl zařídila propuštění manžela jako pomocníka, šoféra a překladatele americké jednotky sídlící v jejich domě. Denacifikace byla v plném proudu a týkala se i Riefenstahl. Byla odvezena do bavorského vězení. Byla konfrontována s fotografiemi a filmovým materiálem z koncentračních táborů v Dachau, Osvětimi, Buchenwealdu, Bergen-Belsenu a dalších vyhlazovacích táborů. Tvrdila, že o žádných podobných táborech nic nevěděla a cítila se pohoršena, že jí nikdo nevěří. Vytvořila si vlastní „židovské alibi“. Tak nazval časopis Der Spiegel seznam židovských osob v jejím okolí, kterými se obhajovala, že byli její přátelé a kolegové, které podporovala, dávala jim práci a bránila je před režimem. Mezi těmito jmény byli například Béla Balazs, Manfred Georga, Josef von Stenberg.

„Tři roky jsem prožila v lágrech a vězeních, čtyři měsíce v ústavu pro choromyslné. Následovalo zabavování mého majetku, denacifikace, soudní procesy

⁹² BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmačky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 259. ISBN 978-80-249-1207-3

a zkáza mé profesní existence.“⁹³ Pohybovala se tedy na hranici bídy a zavržení. Pracovat ve filmovém průmyslu jí bylo zakázáno.

Denacifikace Leni Riefenstahl neprobíhala zcela snadno. Soud, který se konal 1. prosince 1948 ve Villingenu ve Schwarzwald, jí od nařčení osvobodil: „*Po důkladném zkoumání nebyla zjištěna žádná politická provinění. Jmenovaná nebyla členkou NSDAP ani žádné její organizace.*“⁹⁴ Nicméně po tomto rozsudku se žaloba odvolala a Riefenstahl musela podobný soud podstoupit ještě jednou, a to 6. července 1949 ve Freiburgu. I tento soud Riefenstahl od nařčení osvobodil: „*Zákonem nedotčena. Z šetření o vztazích paní Riefenstahlové k vedoucím osobnostem třetí říše vyplynulo – na rozdíl od pomluv a hanobení šířených na veřejnosti i v tisku -, že neudržovala s žádnou z těchto osobností vztahy, které by přesahovaly rámec vyplývající z řešení jejich obchodních záležitostí. Nebyl zjištěn ani jediný svědek nebo důkaz, z něhož by se dalo usuzovat na bližší vztah paní Riefenstahlové k Hitlerovi. Toto zjištění potvrzují i místopřísežná prohlášení osob z Hitlerova nejbližšího okolí, která jsou k dispozici. Vytvářet propagandu pro NSDAP se jí zcela přičilo. Skutečnost, že natočila Olympijský film, byl mezinárodní záležitostí, a už proto je vyloučeno pojímat ho jako přítěžující okolnost. Pověření natočit film o stranickém sjezdu paní Riefenstahlová rázně odmítla a teprve na Hitlerův příkaz, který nebylo možné odmítnout, je přijala. Neměla v úmyslu pojímat jej jako propagandu NSDAP, ani si něčeho takového nebyla vědoma. Jejím úkolem nebylo vytvoření propagandistického, nýbrž dokumentárního filmu...“⁹⁵. Dále se druhý osvobozující rozsudek vyjadřuje k její apolitické činnosti, podpoře a přátelství s Židy, zaměstnávání neárijce a podobně. I přes druhý osvobozující rozsudek byli francouzští žalobci proti a odvolali se. O další půl rok později, již za nepřítomnosti Riefestahl Státní komisariát rozhodl o zařazení do kategorie přívrženců nacistického režimu.*

⁹³ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 489. ISBN 80-7260-078-8

⁹⁴ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 371. ISBN 80-7260-078-8

⁹⁵ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 372. ISBN 80-7260-078-8

2.7 Přínosy Leni Riefenstahl pro filmový průmysl

Riefenstahl byla pro filmovou tvorbu přínosná především svojí bezprostředností a odvahou zkoušet nové věci a filmové techniky. Využila své představivosti a v době, kdy filmy byly černobílé a natáčely se z velké většiny v interiérech případně v kulisových exteriérech (například les se postavil v ateliéru, a to z důvodu lepšího umělého osvětlení a možnosti natáčení i během nepříznivých povětrnostních podmínkách). Nebylo také výjimkou, kdy se záběry v pohybu natáčely v ateliéru za využití zadní projekce, která znamenala promítání obrazu ze zadu na plátno, před kterým byl herec. Takový pohled pak vypadal, že například herec jede v autě, přitom sám seděl v nepohyblivém voze a za ním se pohybovala krajina. Riefenstahl tuto techniku prakticky vůbec nevyužívala.

Nebála se natáčení v pohybu přímo v exteriérech. Tvořila záběry z různých úhlů, k čemuž využila možnosti stavění vysutých plošin, vykopání příkopů k záběrům z podhledu. Kamery upevňovala na pohyblivé kolejnice nebo na balóny, které se vznášely, zavěšovala na šňůry a ty se pak přitahovaly. Využila i upevněných loděk, které se pohybovaly před plavci a natáčely je při závodu. Nechala zhotovit podvodní kryt na kamery, aby získala záběry pod vodou.

Některé její inovativní metody ovšem nemohly být použity nebo dokonce byly zakázány, tak jako například „katapult“. *„automatickou kameru navrženou Hansem Ertlem, která se dokázala přehnat podél drah přímo před obličejem závodníků, olympijský výbor zakázal“.*⁹⁶

Kombinování různých materiálů pro natáčení jednoho filmu, jak využila například u Olympie, nebylo také obvyklé. Propojení těchto záběrů se stalo přidanou hodnotou jejích filmů.

2.8 Profesionální působení od 60. let 20. století

Po roce 1960 dostala Riefenstahl především z kruhů svých přátel nabídky na vycestování z Německa a natáčení filmů například v Jihoafrické republice. Nicméně to z ohledů na svou matku i z čistě praktických důvodů, jako pracovní povolení, zavrhl.

⁹⁶ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 180. ISBN 978-80-249-1207-3

Nadále tedy zůstávala v Německu, střídavě na horách se svou matkou a v Mnichově. Z pracovní represe a životní deprese jí dostala až nabídka japonských bratrů Kondových. Pro japonské publikum byla stále ikonou, tam nikdo neřešil její spolupráci s nacistickým režimem. Nabídka byla na založení filmové společnosti pro natáčení dokumentárních filmů v Africe. Po důkladném promyšlení Riefenstahl nabídku přijala a tak vznikla společnost Kondo-Film, s.r.o., která natočila sérii dokumentárních filmů o africkém kontinentu a domorodých kmenech. Jméno Riefenstahl bylo v Japonsku značkou a zárukou kvality. V Africe natáčela dokumentární filmy především pro japonský trh a věnovala se fotografování domorodých kmenů.

Její africká tvorba byla spjata především s kmenem Núbyů z Kau. Naučila se jejich jazyk a mapovala jejich život pomocí fotografií. Tyto fotografie následně byly vystavovány a prezentovány ve světových časopisech. Art Directors Club Deutschland Riefenstahl v roce 1975 ocenil zlatou medailí za nejlepší fotografický výkon.

Podobné expedice jako byla ta do kmene Núbyů absolvovala Riefenstahl ještě několikrát. Jejich cílem byl Súdán, Egypt a další africké země.

Mimo domorodých kmenů se začala také věnovat potápění, ze kterého vznikl její poslední dokumentární film o podmořském světě a korálových útesech natáčený na Maledívách. Tento film byl v roce 2002 uveden pod názvem *Impressionen unter Wasser* (Zobrazení pod vodou). Více než dokumentárními technikami a samotným výsledkem filmu je obdivuhodné, v jakém věku tento film natočila. V době uvedení filmu jí bylo sto let.⁹⁷

S japonskými příznivci se sešla ještě jednou, a to po 41 letech po natočení filmů Olympia. Japonský režisér Ono se vrátil k záběrům Riefenstahl z olympijských her z roku 1936 a po 41 letech natočil film, kde japonští vítězové z berlínských her měli ještě jednou zápolit se svými protivníky. Podařilo se mu najít dostatek sportovců, kteří se účastnili prvních her, aby natočil ještě jednou jejich boje.⁹⁸

V žádném případě nikdy netrpěla výčitkami za své jednání a svou přízeň a podporu nacistického režimu. „*Nikdy jsem neudělala nic, co jsem udělat nechtěla,*

⁹⁷ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 502-512. ISBN 80-7260-078-8

⁹⁸ RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. s. 709-711. ISBN 80-7260-078-8

*a nikdy jsem se nemusela za nic stydět.*⁹⁹ Její výrok je dost výřečný sám za sebe. Všechny své kroky a činnost brala jako poslání a umění. Významnou druhou polovinu svého života strávila na „černém kontinentu“ natáčením afrických domorodých kmenů.

Osmnáct dní, 8. září 2003, po svých sto prvních narozeninách zemřela doma v Pöckingu. Svět na její úmrtí reagoval rozporuplně. Jedni hlásali konec života nezapomenutelné ikony, druzí zase propagátorky nacismu a stoupenkyně Adolfa Hitlera a někteří ve svých komentářích stáli uprostřed těchto dvou proudů a nedokázali nebo nechtěli se přiklonit ani na světlou či temnou stranu hodnocení jejího života. Německá ministryně kultury Christina Weisssová se k její smrti vyjádřila diplomaticky a ve svém opatrném prohlášení uvedla: *„Leni Riefenstahlová symbolizuje osud německého umění ve 20. století, a to v obou dvou svých aspektech - revoluční umělecké vizi, i politické slepotě a pobláznění. Nikdo nemůže popřít, že se svým talentem objevila metody, které se staly součástí dnešního estetického kánonu. Také její kariéra dokládá, že slušný život nelze žít ve službě falešnosti a že umění není nikdy apolitické.*¹⁰⁰

Časopis Time, jí zařadil mezi 100 nejvýznamnějších osobností 20. století.

*„Byla ikonou 20. století“, která jako „múza nacismu dobyla nové pole filmu“. Byla to „vizionářka a průkopnice“, jejíž „naivita byla hraná“ a jejíž „umění bylo vždy povrchní“ a také „nebezpečné a krásné“.*¹⁰¹

⁹⁹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 322. ISBN 978-80-249-1207-3

¹⁰⁰ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 347. ISBN 978-80-249-1207-3

¹⁰¹ BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. s. 347. ISBN 978-80-249-1207-3

ANALYTICKÁ ČÁST

3 Porovnání

3.1 Nacistické propagandy s fašistickou na území Itálie

Důležitost a potřebnost filmu si Benito Mussolini uvědomoval stejně jako Hitler nebo Goebbels. O nastupujícím zvukovém filmu prohlásil „*La cinematografia el arma piu forte*“ (*Kino je armáda nejsilnější*).

„*Fašismus byl nejvýznamnější politickou inovací 20. století.*“¹⁰²

„*Fašismus je otevřenou, teroristickou diktaturou těch nejreakčnějších, nejšovinističtějších a nejimperialističtějších složek finančního kapitálu.*“¹⁰³

Slovo fašismus vzniklo z italského slova „fascio“, které znamená svazek nebo otep. Vzdálenější odvozenost je ze slova „fascis“, které označuje svazek prutů se sekerou uprostřed. Tento symbol si před rokem 1914 přivlastňovala politická levice. Ke konci 19. století používali italští revolucionáři slovo „fascio“ jako jev solidarity oddaných spolubojovníků. V roce 1914 skupina levicových nacionalistů, k níž patřil i Benito Mussolini, začala usilovat o zapojení Itálie do války na straně tehdejších spojenců a zvolila si jméno „Fascio Rivoluzinario d’Azione Interventista“, což v překladu znamená Revoluční svaz intervenční akce.

Oficiální místo zrodu fašismu je Miláno, kde 23. března 1919 vyhlásil Mussolini boj socialismu, který se protíví nacionalismu. Své hnutí začal nazývat Fasci di Combattimento - bojová bratrstva.

Stranický program, který byl vyhlášen, zahrnoval propojení veteránského patriotismu a radikálního sociálního experimentátorství. Nacionální ambice programu obsahovaly naplnění italských expanzionistických cílů na Balkánském poloostrově a ve Středomoří, které nebyly vyslyšeny po válce na konferenci v Paříži. Sociální složku vyplňoval program radikálními požadavky na volební právo pro ženy. A všeobecně od

¹⁰² PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 7. ISBN 978-80-7106-811-2

¹⁰³ PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 13. ISBN 978-80-7106-811-2

osmnácti let věku, zrušení horní sněmovny parlamentu, svolání ústavodárného shromáždění, zrušení monarchie a vytvoření nové ústavy, dále pak osmihodinovou pracovní dobu a částečné vyvlastnění všech typů bohatství. Mussoliniho hnutí začalo být agresivní a dožadující se svých požadavků a nároků.¹⁰⁴

V roce 1921 se Mussoliniho „Fasci di Combattimento“ přeorganizovalo v „Partito Nazionale Fascista“ (Fašistická strana). Mussolini požadoval přidělení půdy rolníkům, zastoupení dělníků ve vedení firem a podniků. Podobně jako Hitler se zpočátku opíral o lid, kterému chtěl zlepšit životní úroveň. Silovou podporou se fašismu staly oddíly „Squadry“ (černých košil). Squadristé podporovali režim Benita Mussoliniho svými útoky na odborové organizace, konkurenční politické strany jako socialisty nebo komunisty a novinářské redakce. Benito Mussolini chtěl vytvořit koalici se socialisty, nicméně tento plán nevyšel a proto nastolil antisocialistický program. Dne 28. října 1922 zorganizoval „pochod na Řím“, který měl svrhnout vládu v případě, že nepřistoupí na jeho podmínky. Tento puč pro Mussoliniho zastoupili Italo Balbo, Emilio De Bono, Michele Bianchi a Cesare Maria De Vecchi. Sám čekal na pomezí hranic se Švýcarskem, kdyby se puč nevydařil.¹⁰⁵ Mussolini svůj plán dokončil, vláda byla svržena a on se stal předsedou italské vlády. Jako premiér započal reorganizaci vlády a zvyšováním svých pravomocí docílil, že v roce 1925 působil už jako diktátor a vládl celé zemi. Squadristé byli reorganizováni v „Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale“ (MVSN - Milice dobrovolníků pro státní bezpečnost). O milice a tajnou policii „OVRA“ se Mussolini opíral a v Itálii působili stejně jako SS v Německu. Mussolini zavedl nový pojem. Stejně jako Hitler usiloval o vyčištění „árijské rasy“ a vytvoření „árijského jedince“, tak Mussolini chtěl vytvořit „nového Itala“ neboli člověka socialismu s nacionalistickou tváří. Tím však podobnost mezi Hitlerem a Mussolinim nekončila. Hitler plánovitě tvořil „Třetí říši“, Mussolini zase usiloval o obnovu římské říše, která by vytvořila „Mare Nostrum“ (Naše moře). Na deset tisíc svých politických nesympatizantů nechal uvěznit v internačních táborech umístěných po

¹⁰⁴ PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 7-10. ISBN 978-80-7106-811-2

¹⁰⁵ PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 104. ISBN 978-80-7106-811-2

italských ostrovech. Místo parlamentu vytvořil „Velkou fašistickou radu“ a stal se jediným mocnářem v Itálii.

3.1.1 Italský propagandistický film - Roberto Rossellini

„Fašističtí propagandisté nám chtěli vnutit představu vůdce samojediného v jeho význačném postavení, a v tom měli mimořádný úspěch.“¹⁰⁶

S vědomím důležitosti filmu pro propagandu a především k absenci podmínek pro jejich tvorbu, nechal Mussolini v polovině 30. let 20. století vybudovat na předměstí Říma filmové ateliéry. Díky tomuto kroku byla italská filmová produkce navýšena na několik desítek filmů ročně, ovšem ne přílišné kvality. Tvorba se zaměřila na komediální snímky s jednoduchým „pohádkovým“ námětem, kdy se na chudé lidi usměje štěstí a rázem selepší jejich život. Tato tvorba však neuspokojovala představy Mussoliniho o italské filmové produkci a především tento typ filmů neměl žádný přínos pro fašistickou propagandu. Vyžadoval proto výraznější obhajobu fašismu. *„Požadoval takové zobrazení Itálie, v němž - jak napsal Henri Langlois - by nebyli „žebráci, mouchy, ani rozlitý Pád“, nýbrž vlaky jezdící bez zpoždění a skvostné paláce obývané elegantními důstojníky a dámami ve vybraných róbách.“¹⁰⁷* Období této tvorby se později začalo nazývat „období bílých telefonů“.

Nejvýraznějším propagandistickým filmovým počinem fašistické tvorby byl film Carmina Gallona - Pád Kartága (Scipione l'Africano) z roku 1937. Historické téma o dobytí Kartága mělo připomenout, že fašismus má základy v dávné historii.

Filmová propaganda v Itálii nebyla nikterak úspěšná. Rozhodně se nemůže rovnat té sovětské a zdaleka nedosahuje kvalit německé. Za jediný její přínos pro světovou kinematografii se dá označit neorealismus. Myšlenkový proud, který se vyvinul v Itálii díky fašistické cenzuře. Jeho námět byl zcela odlišný, než si Mussolini

¹⁰⁶ PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 141. ISBN 978-80-7106-811-2

¹⁰⁷ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 167. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

představoval. Jeho tématem byla skutečnost, žádné vyumělkované a nablýskané scény krásné Itálie, nýbrž pravda jak se v Itálii žilo.¹⁰⁸

Nejvýraznější osobností v italském propagandistickém filmu byl režisér Roberto Rossellini (8. 5. 1906 - 3. 6. 1977). Otec filmového neorealismu, směru, který se vyvinul během fašistických cenzur v Itálii a svůj největší rozmach měl ke konci války a těsně po ní.

Jeho výjimečnost nebyla utvořena pouze jeho uměním režie, ale především silou ducha. Od Leni Riefenstahl se lišil v přístupu k diktátorskému režimu v jeho zemi. Riefenstahl využila náklonnosti Hitlera k ní i její tvorbě a profesně na této skutečnosti profitovala. Po válce se obhajovala, že s nacistickými myšlenkami neměla nic společného a její podpora režimu byla čistě profesionální. Roberto Rossellini naopak měl „dvě tváře“. Rossellini pro fašistický režim tvořil propagandistické filmy, ale na druhé straně natáčel i dokumentární záběry pro antifašistický odboj. *„Tehdy, v první polovině čtyřicátých let, přímo na půdě oficiálních institucí založených proto, aby hlásaly oficiální ideologii a ctily duceho impérium, se prokázala pravdivost slov, že pod svícem bývá největší tma. Filmové učiliště Centro sperimentale di cinematografia, založené roku 1935, právě tak jako odborné revue Bianco e nero, Sigira, Cinema se staly místem, kde se scházeli tvůrci, novináři, teoretici, aby připravovali půdu pro hodnotnější tvorbu, bližší realitě. Umberto Barbaro, Mario Alicata, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Cesare Zavatti, Luchino Visconti: komunisté a demokraticky smýšlející kulturní pracovníci našli společnou řeč v odporu proti režimu, ve vědomí jeho těžkých vin a v přesvědčení o nutnosti, neodvratnosti jeho zániku.“*¹⁰⁹ Rossellini patřil k tajným „filmovým odbojářům“. Nicméně pro fašistický režim Benita Mussoliniho natočil filmy jako film „Hrdinný letec“ z roku 1938, kdy na jeho vzniku se podílel i syn Benita Mussoliniho Vittorio. Rossellini tvořil scénář k tomuto filmu, který měl oslavovat hrdinného pilota a oslavovat fašismus. Jeho samotným režijním počinem pro režim byl dokumentárně hraný film „Bílá loď“ z roku 1941, který mapoval život posádky válečné lodi. Jako další propagandistický film vytvořil pokračování Hrdinného

¹⁰⁸ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 167-195. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹⁰⁹ OLIVA L., Roberto Rossellini. Vydání první. Praha: Čs. Filmový ústav- odbor filmových informací, 1987. s. 4.

letce, v podobě filmu „Pilot se vrací“, který tentokrát znázorňoval zajetí a útěk hlavního hrdiny a návrat do vlasti. Posledním propagandistickým počinem pak byl film „Muž s křížem“, kde hlavním hrdinou byl polní kurát „jenž na východní frontě zahrnuje do náruče svého všeobjímajícího soucitu a křesťanské lásky krajany v uniformách i trpící sovětské vesničany...“¹¹⁰

Téměř po konci války, v té době se ještě bojovalo na severu Itálie, natočil Rossellini první neorealistický film „Řím, otevřené město“ z roku 1945. Ten těžil se syrovosti, obyčejnosti, ale také z radosti z konce války a očekávání lepší budoucnosti. Řím, otevřené město, Paisa, Německo v roce nultém, Láska, všechny tyto filmy, které natočil do roku 1947, více méně těží ze stejných skutečností a především z reálného života obyčejných lidí, kteří se vyrovnávají s válkou a jejími následky. Nenucen potřebami fašistické propagandy ani potřeb odborářských skupin se zaměřoval na svůj vlastní pohled na svět, který znázornil ve svých filmech. Nicméně jeho tvorba po roce 1950 upadala. Itálie, ale i celá Evropa se začala vzpamatovávat z 2. světové války a současné potřeby lidí směřovaly spíše idealistickým směrem než ke kruté realitě, kterou znázorňoval ve svých filmech. Jeho úspěch byl tedy krátkodobý, ale za to význačný.

Italský propagandistický film netvořil tak stabilní základnu fašistické propagandy jako propagandistický film v Německu pro nacistickou propagandu. Italská propaganda celkově nebyla uchopena s takovou razantností a cílevědomostí.

Leni Riefenstahl jako zapálená filmařka, vždy precizně připravená, cílevědomá a úspěšná i po válečných reparacích vůči své osobě a na druhé straně muž částečně podporující fašistický režim tvorbou propagandistických filmů Roberto Rossellini. Dva propagandističtí filmaři, ale každý zcela jiný.

Riefenstahl vynikala svou přípravou na natáčení, studiem podkladů k filmům, mapováním míst pro umístění kamer, celkovou stylizací a časovým harmonogramem filmu, měla vždy do sekundy vypočítané jednotlivé záběry, perfekcionismus, kterým byla známá, byl znát v každém nastavení kamer, pohybu objektů, užití rekvizit. Oproti tomu Rossellini se spoléhal na okamžitý nápad na místě natáčení. Nikdy si nic dopředu nepřipravoval, vždy o svém způsobu režie říkal: „*Amidei a já nikdy nemáme scénář*“

¹¹⁰ OLIVA L., Roberto Rossellini. Vydání první. Praha: Čs. Filmový ústav- odbor filmových informací, 1987. s. 5.

dopsaný dřív, než přijdeme na místa, kde hodláme natáčet. Okolnosti a představitelé, které nám přihraje náhoda, nás zpravidla přimějí měnit původní dějovou osnovu.“¹¹¹ Dále se ke způsobu své práce vyjádřil následovně: „*Budu snad i nadále považován za blázna, ale pravda je taková, že se vzpírám vědět už první natáčecí den, jak film skončí. Nedokážu pracovat ve svěrací kazajce. Podrobný a přesný scénář, který se pak krok po kroku dodržuje, natáčecí hala s celou tou mašinérií, veškeré to dumání nad ateliérovými stavbami a zasněžením znamená pro mne cosi nesmírně hrozného. Jak pracuji? Ale copak to o sobě vůbec někdo ví?! Jisté je jenom to, že když přistupuji k práci na novém filmu, vycházím z nějaké představy, aniž vím, kam mne zavede.*“¹¹²

Podobnost Riefenstahl a Rosselliniho je v tvorbě pro propagandu jejich země. Rozdílu mezi nimi je, ale více. Rossellini zároveň podporoval odboj a propagandistické filmy tvořil pouze jako zastínění pravých zájmů. Riefenstahl byla perfekcionistka s přesně nalinkovaným scénářem minutu po minutě, Rossellini byl improvizátor, u něhož se výsledná podoba filmu tvořila až na místě.

3.2 Nacistické propagandy s komunistickou na území Sovětského bloku

Představitelé komunismu si stejně jako Hitler uvědomovali sílu propagandy. „*Konečným úkolem propagandy je působením na city a vědomí dosáhnout určitého jednání lidí směřujícího k dosažení společenských úkolů a ideálů. Jednou z důležitých podmínek vědeckého přístupu ke komunistické propagandě je znalost základů sociální a pedagogické psychologie, teorie veřejného projevu a obratné používání nových vědeckých faktů. Propagandista musí ve své práci dbát také na výsledky soudobé psycholingvistiky.*“¹¹³

Podobnost nacistického Německa s komunistickým Sovětským svazem začíná již na počátku nástupu obou politických ideologií k moci pod vedení Hitlera, Lenina

¹¹¹ OLIVA L., Roberto Rossellini. Vydání první. Praha: Čs. Filmový ústav- odbor filmových informací, 1987. s. 11.

¹¹² OLIVA L., Roberto Rossellini. Vydání první. Praha: Čs. Filmový ústav- odbor filmových informací, 1987. s. 11.

¹¹³ DVOŘÁČEK Z., MYŠKA L., Komunistická propaganda: otázky teorie a metodiky. Vydání první. Praha: Svoboda, 1977. s. 93.

a Stalina. Stejnou expanzi v nárůstu stoupců a členů strany, jako mělo NSDAP, měla v letech 1918 až 1921 i komunistická strana v SSSR. V lednu 1918 měla členů 115 000, ale v lednu 1921 měla členů už 576 000, a do roku 1926 počet jejích členů narostl až na jeden milion. Komunistická strana v SSSR byla dělnickou stranou. Motivace vstoupit do strany se pohybovala od idealismu až po touhu po odplatě vůči „vrchním třídám“, které pro obvyčejné rolníky a dělníky znamenaly vykořisťovatele.¹¹⁴

Adolf Hitler a jeho NSDAP stavěli ideologii svých myšlenek na „rasové čistotě“. Naproti tomu Josif Vissarionovič Stalin, v době kdy byl Adolf Hitler u moci, generální tajemník Komunistické strany Sovětského svazu a tudíž jedna z nejdůležitějších osob v Sovětském bloku, se opíral o dělnickou třídu. „*Oba dva režimy sdílely základní požadavek na vytvoření vyššího lidského druhu a oba dva podporovaly ambiciózní iniciativy vedoucí k transformaci, nové podobě a zdokonalení populace. Ideologie zajišťující v obou systémech „nového člověka“ se nicméně v základních věcech odlišovaly. Zatímco sovětský systém byl koncipován jako osvobození veškerého lidstva, nacisté naopak směřovali k vytvoření vládnoucí rasy a rasové hierarchie v Evropě.*“¹¹⁵ Tento fakt byl znát například i na propagandistických plakátech, kde na straně Hitlera byly vytvářeny plakáty s jeho osobou jako středem pozornosti a na straně Stalina na plakátech byl vyobrazen Stalin a v pozadí dělnická třída jako základní článek jeho síly.

3.2.1 Sovětský propagandistický film - Dziga Vertov, Sergej Michajlovič

Ejzenštejn

Nástup sovětského filmu začíná ve druhé polovině dvacátých let dvacátého století, kdy končí éra němého filmu. Obrovská expanze sovětské kinematografie zasáhla celou Evropu. Do té doby nikdo v Evropě nebral na vědomí existující sovětskou filmovou produkci. Bolševici („*stoupcenci většinové frakce Ruské sociálně demokratické*

¹¹⁴ GELLATELY R., Lenin, Stalin a Hitler: věk sociální katastrofy. Vydání první. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2012. s.180-181. ISBN 978-80-7207-874-5

¹¹⁵ GEYER M., FITZPATRICKOVÁ S., Za obzor totalitarismu: Srovnání stalinismu a nacismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Academia, 2012. s. 404. ISBN 978-80-200-2035-2

*dělnické strany*¹¹⁶) pochopili mimo to, že film je čistě pro masové publikum i jeho agitační funkci. Lenin o tomto médiu prohlásil: „*Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film.*“¹¹⁷

Následovalo zkonfiskování filmového materiálu v soukromých ateliérech. Toho bylo však tak málo, že zpočátku stačilo pouze k aktuálním potřebám propagandy a vytvoření filmových kronik. Tvůrcem prvních filmových kronik byl Dziga Vertov, původně kameraman zpravodajského filmu.¹¹⁸ Vertov byl pověřen založit a řídit filmový týdeník „Kino-Pravda“, který měl doplňovat tištěné médium „Pravda“. Chtěl vytvořit pravdu vypovídající záběry, které byly zachyceny přímo na místě události bez herců, kostýmu, masek, ateliérů. Takto Vertov vytvořil dvacet tři vydání „Kino-Pravdy“. Témata dílů byly události z běžného života jako slavnosti, řečnické výstupy, demonstrace, veřejná vystoupení, sportovní události a podobně. Vertov vytvořil mnoho úspěšných děl jako Příběh sousta chleba, Rok po Leninově smrti, Muž s kinoaparátem nebo například Šestina světa.¹¹⁹ Jeho dokumentární díla byla zajímavá především stříhem, díky kterému dostávaly mnohdy rozměr, který nebyl vůbec plánovaný. Doporučoval natáčení pomocí skryté kamery, aby objekty nevěděly, že jsou filmovány, tím dosáhl bezprostřednosti a přirozenosti. Konečná úprava vznikala až na stříhačském stole, kde díky stříhu a spojování vhodných vybraných sekvencí dosáhl často výsledku, kdy záběry získaly úplně jiný význam. Dziga Vertov tak položil základy sovětskému dokumentárnímu filmu.¹²⁰ Na jeho tvorbu pak navázala řada dalších významných režisérů nejen v SSSR, ale i po celém světě.

Vedle filmových kronik od Vertova se ještě během občanské války objevily krátké hrané propagační snímky - agitky. Tyto krátké agitační filmy měly náměty již

¹¹⁶ GELLATELY R., Lenin, Stalin a Hitler: věk sociální katastrofy. Vydání první. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2012. s.7. ISBN 978-80-7207-874-5

¹¹⁷ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 73. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹¹⁸ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 72-74. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹¹⁹ SADOUL G., Dějiny filmu: od Lumiéra až do doby současné. Vydání první. Praha: Orbis, 1958. s. 149-151.

¹²⁰ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 73. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

v politickém duchu té doby. Snímky jako „Otec a syn“, „Vesnice na přelomu“ nebo „Všechno je v našich rukách“ už podle názvu naznačují události, kterým se filmy věnují.

Sovětský propagandistický film se stal inspirací Josepha Goebbelse. Tuto tvorbu považoval jako předlohu pro vytvoření nacistického propagandistického filmu. Filmy jako „Křižník Potěmkin“ Sergeje Michajloviče Ejtenštejna, nebo „Anna Karenina“ od Vladimíra Gardina byly vzorem pro vytvoření vlastní filmové propagandy Josepha Goebbelse.

V SSSR se filmová propaganda upírala především na zvukné historické události a literární díla ruských velikánů jako byl Lev Nikolajevič Tolstoj nebo Alexandr Sergejevič Puškin.

V letech 1928 až 1932 prošel sovětský film důležitou reformací. Změny, které byly zavedeny do způsobu fungování Sovětského svazu, především poznamenaly kulturní sféru. Nucená kolektivizace venkova, která byla spojena s likvidací „kulaků“ a s upřednostňování budování průmyslu znamenala důležité změny. Státní podporu dostali pouze tvůrci, kteří se ztotožnili s novým systémem stalinistické vlády. Většina umělců se podrobila požadavkům a řídila se požadavky vedení SSSR na konečnou podobu filmů a jejich tematiku. Představitelé režimu v čele se Stalinem považovali stejně tak, jako Goebbels film za nejlepší a nejexpanzivnější prostředek k šíření propagandistických myšlenek komunismu. *„Bolševici si přáli, aby měly snímky přidanou uměleckou hodnotu, aby komerčně uspěly a přitom byly „politicky korektní“. Takový rozpor vedl k nezdaru, neboť žádný režisér nedokázal splnit veškerá kritéria.“*¹²¹

Filmy byly podrobovány důkladné cenzurní korekci. Hlavním cílem zůstávalo dostat film k širšímu publiku. Mezi lety 1928 až 1940 se v SSSR počet kinosálů zvýšil čtyřnásobně, což přivedlo nové diváky. Sověti začali budovat i svůj vlastní průmysl na výrobu materiálů a prostředků pro výrobu filmové techniky: kamery, filmové pásy, ale i projekory a plátna. Šíření promítací techniky nebylo tak rychlé, jak by bylo zapotřebí. Modernizace a vývoj snímací techniky byl rychlejší. Sověti vyráběli a distribuovali němé filmy, které začaly být vytlačovány filmy zvukovými. Ve chvíli, kdy dokázali

¹²¹ KOPAL P., Film a dějiny 3: Politická kamera- film a stalinismus. Vydání první. Praha: Casablanka, 2012. s. 25. ISBN 978-80-87292-15-0

zásobovat i nejmenší vesnice promítacím zařízením, přišel rozmach zvukového filmu. Propagandistické vedení už začínalo natáčet zvukové filmy, ale pro projektory na venkově bylo nuceno dále natáčet i němé filmy, protože němé projektory nebyly připraveny promítat zvukový film. Ve 20. letech produkoval filmový průmysl v Sovětském svazu mezi 120 až 140 filmy ročně, po nástupu zvuku se tvorba omezila na pouhých 35 filmů za rok. Tento propad tvorby nebyl způsoben pouze nedostatečným zabezpečením promítání, ale i omezením žánrů, protože tvůrcům byl nucen pouze jeden model, a to socialistický realismus.

Socialistický realismus byl umělecký směr, který byl schválen roku 1932 Ústředním výborem Komunistické strany Sovětského svazu. Stal se oficiální směrnicí pro umění. Sloužil k oslavě vládnoucí komunistické strany. Tento směr se netýkal pouze filmové tvorby, nýbrž i literatury nebo architektury.

To co byl Goebbels pro německý film, byl Stalin pro ten ruský. Byl vrchním cenzorem, mohl měnit názvy filmů, protěžovat režiséry, herce i témata filmů, cenzurovat scénáře. Každý film osobně viděl a sepsal k němu recenzi a doporučené cenzurní kroky. Měl poslední slovo v povolení jeho promítání. Tyto cenzurní praktiky vedly k potlačení talentu a pokroku. Ejzenštejn, režisér tolik Goebbelsem opěvovaného „Křižníku Potěmkin“ nebo „Alexandra Něvského“ z roku 1938, ale také další sovětské propagandistické tvorby. Do, které zahrnujeme například úspěšné filmy jako „Stávka“, „Ivan Hrozný I.“, „Ivan Hrozný, II.“, „Ivan Hrozný III.“, „Deset dní, které otřásly světem“ - ztvárňující vrcholné dílo sovětské montážní školy (složení jednoho záběru z několika jiných i naprosto rozdílných snímků a vytvoření dokonalého obrazu, například Kulešova nejkrásnější žena světa, kdy její podobizna byla složena z několika detailů nejkrásnějších modelek z celého světa té doby)¹²², které rekonstruovalo bolševickou revoluci nebo „Generální linie“ - poslední němý Ejzenštejnov film.

Sergej Michajlovič Ejzenštejn byl pro sovětský propagandistický film podobnou osobností, jako byla Leni Riefenstahl pro ten německý. Ejzenštejn se zasloužil o nové revoluční formy filmového umění v SSSR. Ty se později přenesly do filmové tvorby celého světa. Nový směr, který preferovala a budovala mladá společnost filmařů, pohrdala klasickými velikány, jako byl například spisovatel a dramatik William

¹²² PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 73. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

Shakespeare. Jejich tvorba měla být jedinečná a především originální. Neměla nic napodobovat, nic si od nikoho vypůjčovat. Ejzenštejn pocházel ze zámožné, intelektuálně založené rodiny. Již v mládí se stal autorem některých agitačních plakátů. Dalším z jeho výrazné filmové tvorby byla tak zvaná „montáž atrakcí“, ve které dokázal propojit dvě zcela odlišné scény, jako například ve filmu „Stávka“, kdy záběry z potlačování demonstrace dělníků prolínaly záběry z porážky dobytka. To dodalo filmu na surovosti, ale i realnosti.

Důležitým počinem byl film „Křižník Potěmkin“ z roku 1925, který tak učaroval a motivoval Goebbelse k podobným filmům v Německu. „*Ohromná ideová síla filmu se obešla beze slov. „Toto není možné ani popsat ani představit na scéně. Je to možné ukázat pouze na plátně.“*“- napsal s obdivem hlavní Ejzenštejnov rival Vsevolod Pudovkin.“¹²³ „Křižník Potěmkin“ byl v roce 1958 oceněn titulem „nejlepší film všech dob“ na světové výstavě EXPO 58.

Ejzenštejn se stal průkopníkem v oblasti montáží a střihu. Jeho „asociativní montáž“ vytvořila další rozměr pouhého pohledu na film. Probouzela v divácích představivost. „*Režisér vycházel z předpokladu, že z jakýchkoliv dvou částí filmu spojených dohromady vzniká třetí význam.*“¹²⁴ Pro příklad jeden záběr na hřbitov, druhý záběr na truchlící ženu a divákovi z tohoto spojení vyjde vdova. Tímto způsobem natočil Ejzenštejn dva, na tu dobu novátorské, filmy: „Deset dní, které otřásly světem“ a „Generální linie“. Tyto snímky však diváky nebyly kladně přijaty pro jejich těžkopádnost a složitost spojení. Krátce na to počala v sovětské filmové tvorbě působit státní cenzura. Veškeré experimenty a novátorské pokusy byly zakázány. Ejzenštejn směřoval proto své působení do Hollywoodu, kde mu stejně tak jako v SSSR tvorba nebyla zcela dopřána.¹²⁵

Nástup zvukového filmu nebyl v SSSR tak markantní jako například v Německu. SSSR pomalu vyčkával na vlastní systém záznamu zvuku, který měl docílit

¹²³ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 77. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹²⁴ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 79. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹²⁵ PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 76-80. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

vybavenosti kin a rozvoje filmu vlastním systémem. „*Pro sovětskou kinematografii, kterou ovládal ideový boj, se zvukový film stal cenným a kýženým spojencem pro propagaci komunistických hesel.*“¹²⁶ S nástupem zvukového filmu se ale někteří významní tvůrci němého filmu nedokázali vyrovnat, jako například Ejzenštejn. Společně s Pudovkinem v roce 1928 sepsali manifest o zvukovém filmu, ve kterém konstatovali, že zvuk je nebezpečným nástrojem ničícím umění střihu a omezujícím tak střihový projev. Ejzenštejn se se zvukovým filmem nikdy dokonale neztotožnil a ve finále jeho film „*Běžin Luh*“, který měl motivy v udavačství, které se v té době v SSSR považovalo za občanskou povinnost, byl cenzurou zakázán jako ideologicky pochybený.¹²⁷

Stát začal ovládat filmový průmysl a tím pádem i určovat směr jeho tvorby. Vnucoval umělcům náměty sloužící státní propagandě. Zavedení zvukového filmu v SSSR datujeme k roku 1931, nicméně jejich produkci brzdil fakt, že v roce 1934 bylo z 26 000 kin pouhých 772 vybaveno zvukovou aparaturou. Rozvoj kin na území SSSR byl součástí pětiletého plánu. V roce 1925 bylo v provozu 2 000 kin. Jejich počet do roku 1928 stoupl na 9 800 a na konci první „*pětiletky*“ byl jejich počet již na 29 800 stálých či putovních sálech. Velikost země a především rozmanitá skladba jejich obyvatel však přinesla požadavek na zjednodušení výrazových prostředků. Sdělení filmu musel pochopit i obyčejný rolník, a tak filmy měly klesající intelektuální úroveň. Film už nebyl určen pouze pro intelektuály a vyšší třídy.

I přes kvalitu sovětských filmů, byla tato filmová díla, cenzurami mnoha zemí za hranicemi SSSR, zakázána.¹²⁸

3.3 Porovnání německé, sovětské a italské filmové propagandy

V porovnání německého a sovětského propagandistického filmu lze i přes fakt kvalitních sovětských filmů konstatovat, že sovětská státní cenzura a pomalejší nástup

¹²⁶ PLAZEWSKI J., *Dějiny filmu: 1895–2005*. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 146. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹²⁷ PLAZEWSKI J., *Dějiny filmu: 1895–2005*. Vydání první. Praha: Academia, 2009. s. 146-149. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.)

¹²⁸ SADOUL G., *Dějiny filmu: od Lumiéra až do doby současné*. Vydání první. Praha: Orbis, 1958. s. 259-270.

nových technologií, zbrzdila oproti německému filmu jeho vývoj. Riefenstahl měla při tvorbě filmů větší volnost i lepší finanční zázemí než měl například Ejzenštejn v SSSR.

Německé propagandistické filmy měly základy v germánské mytologii, podobně na tom byl i Sovětský propagandistický film, který zase čerpal z historických událostí. Obě země tedy odkazovaly na historii, ke které se vracely. Dalším společným znakem byly militaristické příběhy. Sílu země vyznačovala jednota lidu a především armáda, která sehrává hlavní úlohu jak v norimberských filmech, tak i v Křižníku Potěmkin. Při záběrech z norimberských sjezdů je zaznamenávána síla armády a její podpora německým lidem v podpoře NSDAP. V Křižníku Potěmkin, kde také hlavní úlohu vyobrazila armáda je, ale na rozdíl od norimberských sjezdů, podporována lidem proti stávajícímu politickému režimu a arogantním vojenským důstojníkům, kteří nutili vojáky jíst červivé maso, a jejich životní úroveň na bitevní lodi byla tristní. I přes tento tematický rozpor je ústřední téma stejné - vojáci.

Technologická expanze německého filmu, mimo jiné i zahájení televizního vysílání, určila vedoucí post využití nacistické propagandy.

O italském propagandistickém filmu, v porovnání s německým i sovětským, můžeme zkonstatovat, že se stal dítětem, které se věčně snaží dohnat svého úspěšnějšího sourozence. Úroveň italského filmu, v době propagandistického boomeru, byla mizivá.

Závěr

Diplomová práce na téma „*Německý propagandistický film a režisérka Leni Riefenstahl a její vliv na rozvoj kinematografie během nacistické vlády v Německu*“ měla za hlavní cíl vytyčeno, potvrdit nebo zamítnout platnost 4 základních hypotéz, a to:

1. *Propaganda byla hlavním a důležitým prostředkem nacistické vlády.*
2. *Film byl nepostradatelný pro nacistickou propagandu.*
3. *Německá propaganda byla průkopníkem ve využití filmu pro propagaci myšlenek a cílů politického smýšlení.*
4. *Leni Riefenstahl byla průkopnicí ve využití nových výrazových prostředků pro natáčení nejen propagandistických filmů.*

Hypotéza číslo 1 je potvrzena v kapitole 1.3 až 1.4.4, kde jsou popsány způsoby využití filmu pro potřeby nacistické propagandy, a to nejen v podobě filmů či dokumentárních filmů, ale také prostřednictvím válečných zpravodajských týdeníků z fronty vysílaných v biographech. Ty se staly vedle propagandistických filmů, které kupříkladu monitorovaly stranické sjezdy NSDAP druhým nejdůležitějším prvkem nacistické propagandy, ale také manipulace. Pro potřeby válečných zpravodajů bylo vytvořeno mnoho inovativních prostředků, jako motorové kolo uzpůsobené pro natáčení či speciální frontové vlaky, ve kterých byly ukryty potřeby pro rychlou úpravu filmového materiálu.

Hypotéza číslo 2 je potvrzena v kapitole 1.4.4. až 2.5, kde je vysvětlen způsob užití filmu pro potřeby propagandy, jeho rozvoj a techniky vývoje včetně nejznámější německé režisérky v období nacistické nadvlády Leni Riefenstahl. Tuto hypotézu potvrzuje i fakt, že během let 1921 až 1945 byl rozvoj kinematografie a filmového průmyslu na území Německa značný. Filmy se staly důležitou součástí agendy Ministerstva osvěty a propagandy a jeho podstatnou roli pro nacistickou propagandu dokazuje i zřízení speciálního oddělení ministerstva propagandy věnujícího se pouze filmu. Joseph Goebbels mu přikládal význačnou důležitost a podle toho byly vynakládány i prostředky na jeho rozvoj.

Hypotéza číslo 3 je podložena v kapitole číslo 1.4.4, 2.5, 3.1.3 a 3.2.3. Je zřejmé, že německý propagandistický film byl průkopníkem využití filmu pro propagandistické účely a byl i určovatelem směru jakým se propagandistický film

bude ubírat. Nejen, že v Německu byla věnována veliká pozornost filmu, ale byly i nemalé finanční prostředky na vývoj produktů pro samotné filmování a pro rozvoj promítacích technologií. Německý film nebyl svázaný přílišnou cenzurou jako ten sovětský a na rozdíl od italského nebyl tak povrchní. Měl širokou základnu diváků, dostupnost promítacích míst byla také snadnější než v případě Italů či Sovětů.

Z faktu, že německý propagandistický film byl inspirován sovětským propagandistickým filmem a následně jej předčil, jak množstvím tvorby, tak především kvalitou, můžeme konstatovat, že hypotéza, že „*Německá propaganda byla průkopníkem ve využití filmu pro propagaci myšlenek a cílů politického smýšlení*“ se potvrdila.

Hypotéza číslo 4 se potvrdila v kapitole 2. S každým svým novým filmem Riefenstahl, ať už propagandistickým, který byl tvořen pro nacistický režim nebo při natáčení olympijských her, kde její kreativita a cit pro zdokonalování již zažitých natáčecích postupů a vytváření nových bylo nejvýraznější, až po netradiční natáčení v Africe bylo něčím, co přineslo posun ve vývoji kinematografie. Její osoba je rozporuplná, a pohled na ni může mít každý, kdo se zajímá o její osobu a tvorbu různý. Nicméně byla nejvýraznější osobností ve filmovém a celém kulturním světě téměř polovinu 20. století.

Diplomová práce měla za cíl obsáhnout propagandistické prostředky nacistického režimu a tvorbu Leni Riefenstahl a její vliv na vývoj kinematografie a propagandistického filmu. Tento cíl diplomová práce splnila a ukázala v souvislostech propagandistickou tvorbu výjimečné a kontroverzní ženy.

Seznam použité literatury a zdrojů:

Zahraniční literatura:

- 1) BACH S., Leni Riefenstahlová: život a dílo Hitlerovy filmařky. Vydání první. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1207-3.
- 2) GELLATELY R., Lenin, Stalin a Hitler: věk sociální katastrofy. Vydání první. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 2012. ISBN 978-80-7207-874-5.
- 3) GEYER M., FITZPATRICKOVÁ S., Za obzor totalitarismu: Srovnání stalinismu a nacismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2035-2.
- 4) HITLER A., Můj boj: dva svazky v jednom. Vydání první. Praha: Nakladatelství Otakar II., 2000. ISBN 80-86355-26-8.
- 5) HILTON CH., Hitlerova olympiáda. Vydání první. Praha: Práh, 2006. ISBN 978-80-7252-212-5.
- 6) IRVING D., Goebbels: Pán myšlenek Třetí říše. Vydání první. Praha: BOOKS s. r. o., 1998. ISBN 80-7217-067-8.
- 7) KNOPP Q., Hitlerovi pomocníci. Vydání první. Praha: Nakladatelství Pragma, 1998. ISBN 80-7205-470-8.
- 8) KOONZ C., Svědomí nacismu. Vydání první. Praha: Columbus, 2009. ISBN 978-80-7249-233.
- 9) LONGERICH P., Goebbels: úplná biografie ministra propagandy Třetí říše. Vydání první. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-247-3900-7.
- 10) PAXTON O. R., Anatomie fašismu. Vydání první. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-811-2.

- 11) REES L., Temné charisma Adolfa Hitlera: cesta do propasti. Vydání první. Praha: Euromedia Group k.s.- Knižní klub v edici Universum, 2013. ISBN 978-80-242-3987-3.
- 12) RIEFENSTAHL L., V mé paměti: memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera. Vydání první. Praha: Prostor, 2002. ISBN 80-7260-078-8.
- 13) RIPPON A., Hitlerova olympiáda: historie nacistických her roku 1936. Vydání první. Praha: BB/art, 2008. ISBN 978-80-7381-315-4.
- 14) PLAZEWSKI J., Dějiny filmu: 1895–2005. Vydání první. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8 (váz.).
- 15) SADOUL G., Dějiny filmu: od Lumiéra až do doby současné. Vydání první. Praha: Orbis, 1958.

Česká literatura:

- 1) DVOŘÁČEK Z., MYŠKA L., Komunistická propaganda: otázky teorie a metodiky. Vydání první. Praha: Svoboda, 1977.
- 2) KOPAL P., Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí- filmové obrazy zla. Vydání první. Praha: Casablanka, 2009. ISBN 978-80-903756-9-7.
- 3) KOPAL P., Film a dějiny 3: Politická kamera- film a stalinismus. Vydání první. Praha: Casablanka, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0.
- 4) KOUBA M., MAGINCOVÁ M., ŘÍHA I., Kontexty propagandy. Vydání první. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012. ISBN 978-80-7395-515-1.

- 5) OLIVA L., Roberto Rossellini. Vydání první. Praha: Čs. Filmový ústav- odbor filmových informací, 1987.
- 6) SPÁČILOVÁ L., WOLFOVÁ M., Germánská mytologie. Vydání první. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-138-9.
- 7) ŠULC J. Ing., Zázraky úzkého filmu. Vydání první. Praha: PRÁCE nakladatelství ROH, 1964.
- 8) VERNER P., Propaganda a manipulace. Vydání první. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011. ISBN 978-80-7452-015-0.

TV dokumenty, filmy:

- 1) HARLAN V., Žid Süß (Jud Süß). Německo, 1940.
- 2) Hitlerovi kameramani, v originále: Propaganda Kompanien – Stopáž: 90 minut – Rok výroby: 2012 –)D(ST, francouzský dokument vysílaný na ČT, Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10614864105-hitlerovi-kameramani/214382557290001>
- 3) RIEFENSTAHL L., Přehlídka národů (Olympia 1. Teil - Fest der Völker), Německo: studio Tobisfilm, 1938.
- 4) RIEFENSTAHL L., Oslavy krásy (Olympia 2. Teil – Fest der schön heit), Německo: studio Tobisfilm, 1938.
- 5) KLOFT M. Televize ve službách hákového kříže. [online] 2012-10-11. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y17gSjPH95Y>

Internetové zdroje:

- 1) KLEMPERA R., Zákon o ochraně německé krve a německé cti. [online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon2.htm>.
- 2) KLEMPERA R., Zákon o ochraně německé krve a německé cti. [online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon2.htm>.
- 3) KLEMPERA R., Zákon o říšském občanství.[online]. 1998 [cit. 2015-2-21]. Dostupné z: <http://klempera.tripod.com/nzakon1.htm>.
- 4) KRUML, M. Před 80 lety začali nacisté v Německu zavádět levná „lidová“ rádia a centralizovat rozhlas. [online]. 2013-08-21 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.mediar.cz/pred-80-lety-zacali-naciste-v-nemecku-zavadet-levna-lidova-radia-a-centralizovat-rozhlas/>
- 5) KRUML, M. Před 80 lety začali nacisté v Německu zavádět levná „lidová“ rádia a centralizovat rozhlas. [online]. 2013-08-21 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.mediar.cz/pred-80-lety-zacali-naciste-v-nemecku-zavadet-levna-lidova-radia-a-centralizovat-rozhlas/>
- 6) NEPOMUCKÝ „GIMB“ J., Veit Harlan biografie. [online] [cit. 2015-2-25]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/30680-veit-harlan/>

BLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Veronika Szabó

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia:kombinované studium

Název práce: Německý propagandistický film a režisérka Leni Riefenstahl a její vliv na rozvoj kinematografie během nacistické vlády v Německu

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 67

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů české literatury a pramenů: 8

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 15

Počet internetových zdrojů: 6

Počet filmových zdrojů: 5

Počet jiných zdrojů: 0

Vedoucí práce: Prof. MgA. Jiří Svoboda