

Od Siegfrieda k Triumfu vůle II.



Země se chvěje

Pouhé dva měsíce po vítězství Národně-socialistické německé dělnické strany v březnových volbách roku 1933 a následném „uchopení moci“ je v Německu založena Filmová kreditní banka (filmový referát měla NSDAP již od r. 1930), aby tamní kinematografii vymanila z dosavadního přímého či nepřímého vlivu židovského kapitálu [13] a oživila filmovou výrobu postiženou světovou finanční krizí: bude krýt až 70% výrobních nákladů a ještě do konce roku přispěje na 22 hraných a krátkých filmů! Vzniká také prozatímní filmová komora, jejíž představenstvo bylo jmenováno říšským ministerstvem pro lidovou osvětu a propagandu. V ní sdružení němečtí filmaři musejí prokázat svoji státní příslušnost a árijský původ. Když pak v rámci Říšské kulturní komory (Reichskulturkammer) ustavené 22. září 1933 vzniká Říšská filmová komora (Reichsfilmkammer), jejímiž příslušníky musejí být všechny osoby podílející se na výrobě filmů v Říši, je již naprostá většina tvůrců i řadových zaměstnanců filmových podniků cizí státní příslušnosti a semitského původu vyobcována. Převod soukromého filmového hospodářství na stát se uzavírá v letech 1937-1938, kdy na místo produkčních společností Terra a Tobis nastupují reorganizované – nyní státně kontrolované – Terra Filmkunst a Tobis Filmkunst GmbH a stát odkupuje akcie filmových společností UFA (Universum Film AG) a Bavaria. [14] Začalo se také více rozlišovat: pro lepší orientaci distributora a majitelů kin jsou nyní snímky čnicí (přinejmenším ambicí) nad běžnou zábavní produkci klasifikovány predikáty jako „Staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“ (státně-politicky a umělecky hodnotné, nebo dokonce obzvlášť, ‘besonders’, hodnotné) či „Volkbindend“ popř. „Jugendwert Lehrfilm“ (naučný film vhodný pro mládež) aj. A podobně jako v Itálii přeje doba i novým institucím: v roce 1935 je to např. říšský filmový archiv v Berlíně, jehož zaměstnanci shromažďují domácí i zahraniční produkci; o necelé tři roky později filmová akademie v Babelsbergu, kde sídlí UFA; a v roce 1940 středisko kulturního filmu (Kulturfilm-Zentrale), které bude vést a dohlížet na výrobu populárně-vědeckých a

propagačních dokumentů uváděných v předprogramech (jeho provoz je hrazen majiteli kin formou zvláštního poplatku z příjmů). Rozrůstají se rovněž dosavadní ateliéry, [15] filmové městečko Babelsberg u Berlína postupně dosahuje plochy 600 tisíc m², čímž se rovná italskému Cinecittà. Když však od roku 1942 jeho činnost začíná znesnadňovat stoupající počet nepřátelských náletů, přesouvá se koupí „pražských filmových továren“ AB na Barrandově část výroby do bezpečného Protektorátu Čechy a Morava, na níž se – od teď v rámci Prag-Filmu AG – podílejí i čeští režiséři (Vladimír Slavínský, Martin Frič, Miroslav Cikán, J. A. Holman). I zásluhou tohoto přispění (na Barrandově se ihned začínají stavět také další ateliéry, dodnes se jim říká Nové haly...) dosahuje kinematografie Německé říše navzdory válečnému stavu rekordních příjmů: v 7 tisících jejích biografech se za jediný rok prodá více než miliarda lístků v hodnotě 850 milionů říšských marek, což ve srovnání s rokem 1939 odpovídá zvýšení obrátu o více než 100%! Prakticky do posledních dnů se tak do filmu mohou vracet obrovské částky. Roku 1944 např. Říšský úřad pro film a názornou propagaci u příležitosti 10. výročí svého trvání může hlásit, že v Německu je pro vzdělávací účely připraveno 45 tisíc promítacích přístrojů a 600 tisíc filmových kopií...

Zlatý věk

Žánrově i oblibou těmto obrovským číslům dominují po celé námi sledované období patrně veselohry. Z nejpopulárnějších jsou to např.: *Děti štěstěny* (1936, r. Paul Martin); *Vzorný manžel* (1937, r. Wolfgang Liebeneiner); *Šťastný smolař* (1938, r. E. W. Emo); *Napoleon je vším vinen* (1938, r. Curt Goetz); *Pilot bez bázně a hany* (1941, r. Kurt Hoffmann); *Komedie lásky* (1943, r. Theo Lingen) a *Začalo to nevinně* (1944, r. Theo Lingen), *Májová bowle* (1944, r. Helmut Wei). Následují melodramata – jako v Itálii nezřídka založená na literárních předlohách: *Finance pana velkovévody* (1934, r. Gustaf Gründgens) podle románu Franka Hellera, *Mazurka* (1935, r. Willi Forst), dlouho prý vůbec nejoblíbenější film Adolfa Hitlera, [16] *Krok z cesty* (1939, r. Gustaf Gründgens) podle Theodora Fontanea, *Poštá mistr* (1940, r. Gustav Ucicky) podle Puškina či *Romance v moll* (1943, r. Helmut Käutner) podle Maupassanta; – a dramata: jako *Vládce* (1937, r. Veit Harlan), *Mládí* (1938, r. Veit Harlan), *Nepřítel lidu* (1937, r. Hans Steinhoff) podle Ibsena, *Tanec na sopce* (1938, r. Hans Steinhoff) či *Supí děvče* (1940, r. Hans Steinhoff) z alpské samoty, považované dnes za jeden z nejlepších německých hraných filmů daného období – předchůdce pozdějších „Heimatfilme“ s velkolepými záběry domovské krajiny. Jak komedie, tak „romantická“ melodramata jsou zhusta kostýmní a hudební, resp. provázená alespoň nějakým výrazným hudebním číslem. Typickým příkladem jsou filmy „nové Garbo“ Zarah Leanderové: *K novým břehům* (1937, r. Detlef Sierck), *La Habanera* (1937, r. Detlef Sierck), *Domov* (1939, r. Carl Froelich). Velmi oblíbené byly rovněž adaptace populárních operet, dále moderní filmový muzikál, vycházející z amerického vzoru, a taneční „Revuefilm“. Takový *Koncert na přání* (1940, r. Eduard von Borsody) ukazuje zábavní umění té doby skoro v plné šíři – i s hvězdami jako Marika Rökková či Heinz Rühmann, a muzikál *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941, r. Georg Jacoby) je vůbec první německý celovečerní barevný – Agfacolor – film!

Tyto proudy byly scénáristy a režiséry pochopitelně opět různě kombinovány a střídány: Reinhold Schünzel zfilmuje kupříkladu drama Heinricha von Kleista jako jadrnou komedii

plnou omylů (*Bohové se baví*, 1935); Karl Hartl přichází s parodií na ztřeštěnou detektivku (*Sherlock Holmes*, 1937); [17] *Bel Ami* Willi Fostera (1939) je svéráznou adaptací Maupassantova Miláčka ve stylu operety (=hlavní postava se tu v rozporu s předlohou mění ve věrného manžela!), které se dokonce dostane mezinárodního uznání, a *Unter den Brücken* (1945, r. Helmut Käutner) je komediální drama, pokládané dnes za další hodnotný film „dvanáctiletí“. [18] *Münchhausen – Dobrodružství barona Prášila* (1943, r.) Josefa von Bákyho s nákladnými trikovými scénami a velmi dobrou kvalitou barev je pro změnu dobrodružnou komedií, resp. supervýpravnou pohádkovou „fantasy“, jejíž scénář mohl kupodivu připravit jinak zákazem psaní postižený pacifista Erich Kästner (autor i u nás dobře známé dětské knížky *Emil a detektivové*, ale také *dekadentního Fabiana* z dob Výmarské republiky). [19] Úplně nemizí ani žánr „alpinistického“ filmu (v Grónsku natáčený Fanckův *S. O. S. ledovec*, opět s L. Riefenstahlovou a Udetem, či některé snímky L. Trenkera) a příležitostně se udržely, resp. byly využity i některé „expresionistické“ postupy (např. v *Nepřátelích* G. Ucickyho). Točí se pochopitelně i „čisté“ kriminálky – detektivky a špionážní snímky (*Achtung, Feind hört mit!*, 1938, r. Arthur Maria Rabenalt; *Geheimzeichen* LB 17, 1938, r. V. Tourjansky; *GPU*, 1942, r. Karl Ritter, v němž prý „obětaví příslušníci Gestapa zachraňují hrdinku před komisařem GPU“!), zato obdoby „scifi“ nebo dokonce „westernu“ vznikají opravdu jen výjimečně: *Tunel* (1933, Kurt Bernhardt), *Zlato* (1934, r. Karl Hartl), *Vládce Kalifornie* (1936, r. Louis Trenker).

V rámci dobrodružného žánru vládne film válečný, oslavující vojenské ctnosti „odvahy a věrnosti, smysl pro povinnost a obět“. *Morgenrot* (Svítání, 1933, r. Gustav Ucicky), jehož premiéry se účastnil i Adolf Hitler, se vrací do I. světové války: v německé ponorce zasažené britským torpédoborcem přežije deset mužů, kterým zbývá osm skafandrů – dva se proto musejí obětovat. *U-Boote westwärts!* (Ponorky na západ, 1941, r. Günther Rittau) filmovaný v opravdových ponorkách je už aktuálně z války druhé; vedle námořníků se velkému zájmu mladého publika těší i letci a vůbec vojáci z *Luftwaffe*: v *Pour le Mérite* (1938, Karl Ritter), *D III 88* (1939, r. Herbert Maisch a Hans Bertram), v *Legion Condor* (1939, r. Karl Ritter) z vítězného tažení ve Španělsku, v *Junge Adler* (Mladí orli, 1941, r. Alfred Weidenmann) o učních učících se v továrně na letadla nejen řemeslu a disciplíně, ale i solidaritě, *Kampfgeschwader Lützow* (1941, r. Hans Bertram) z útoku na Polsko nebo *Štuky* (1941, r. Karl Ritter) o usměvavých pilotech střemhlavých bombardérů Ju 87 nad Francií. [20]

Značně prestižní a oblíbené byly historické a životopisné velkofilmy hledající a naznačující dějinné paralely. *Ohm Krüger* (1941, r. Hans Steinhoff), honorovaný Národní cenou (=„der Film der Nation“, dosl. „národní film“), líčí na pozadí búrské války jak Velká Británie, „nejstarší parlamentní demokracie na světě“, s naprostou samozřejmostí prosazuje své mocenské nároky nejbrutálnějšími prostředky: v zájmu jejího „svobodného obchodu“ jsou taktikou „spálené země“ bez výběru plundrovány a ničeny osady, domorodci jsou vyštvaní, ženy a děti internovány v prvních koncentračních táborech... Snímek *Carl Peters* (1941, r. Herbert Selpin) se rovněž vrací do 19. století, kdy tento dobrodruh zabral ve východní Africe rozsáhlé oblasti, aby pro svou německou vlast získal kolonie jako protiváhu vůči světovládnému britskému impériu. Také on si přitom vede značně nevybíravě a jeho metody vyvolají rozhořčené protesty u „světové veřejnosti“ – musí však čelit i zákeřným protiopatřením z domova. Ti, kteří v Německu odmítají koloniální myšlenku, tedy sociální

demokraté a Židé obecně, tak nahrávají Velké Británii, kde působí jejich soudruzi a vlivní soukmenovci. Filmy *Bismarck* (1940, r. Wolfgang Liebeneiner) a *Die Entlastung* (1942, r. Wolfgang Liebeneiner), oba o „železném kancléři“, a *Velký král* (1942, r. Veit Harlan) o pruském králi Friedrichovi II., jsou poctou *Führerovým* vzorům a hymnem nezdolného odhodlání (za zmínku stojí, že sám A. H. v žádném z tehdejších hraných filmů není ani zmiňován, natož aby figuroval jako jedna z postav – zřetelný kontrast k Leninovi a Stalinovi!). Asi nejznámější z této kategorie ambiciózních podívaných je *Kolberg* (1945, r. Veit Harlan) o obranných bojích pruského města za napoleonských válek, kvůli jehož masovým scénám bylo prý z hroutící se východní fronty staženo ještě tisíce mužů (a náklady dosáhly 8, 5 milionu říšských marek)! Z dalších životopisných filmů si uvedme ještě tři: *Robert Koch, bojovník se smrtí* (1939, r. Hans Steinhoff), o venkovském lékaři, který objevil bacil tuberkulózy; *Paracelsus* (1943, r. G. W. Pabst), točený v pražských ateliérech a pojednávající o středověkém lékaři, jehož v Říši značně zpopularizoval spisovatel Kolbenheyer jako vzorovou faustovskou postavu; a konečně *Diesel* (1942, r. Gerhart Lamprecht) o vynálezci dieselového motoru Rudolfu Dieselovi.

Otevřít oči

Filmů přímo o národně-socialistickém hnutí, o straně – tedy „o nacistech“ – je v tomto, námi zde sotva naznačeném, množství zase jen pár. První z nich, *SA Mann Brand* (1933, r. Franz Seitz), se objevil ještě na jaře po uchopení moci a ze strany mnichovského režiséra veseloher jde o čistě konjunkturalistický počín, který se ovšem nelíbil ani esamanům. Druhý otevřeně politický snímek, *Hitlerjugend Quex* (1933, r. Hans Steinhoff) s podtitulem „film o obětavosti německé mládeže“, přichází do kin už v září a tentokrát se zakládá na skutečném osudu Herberta Norkuse, hocha, který byl v lednu 1932 zabit při distribuci letáků komunisty. Zápletka: hlavní hrdina pochází z dělnického, komunistického prostředí, k otcevu zděšení však inklinuje k Hitlerjugend – což také zaplatí životem... Z řemeslného hlediska bývá i dnes film hodnocen jako zdařilý: dramaturgie osciluje mezi napětím a emocemi, postavy, včetně komunistů, jednají ambivalentně, vyznění se vyhýbá polopatismům, je sice jednorozměrné, ale vůbec ne ploché jako u předchozího Seitzova pokusu. Sociální motiv je zpracován věrohodně, Hitlerjugend jsou vůči chlapcovu *milieu* jasnou alternativou, východiskem k ušlechtlejšímu osudu, k němuž volí *formu* podle *typu* svého naturelu – totiž *uniformu* a vlajku. [21] Když mu v jedné scéně vedoucí komunistické mládeže říká, že oni bojují za samé důležité věci, „proti hladu, bídě a za spravedlnost“, hrdina, teď už člen *Hj* hrdě odpovídá: „To my taky, ale navíc máme vlajku.“ [21b] Však se také ve filmové pochodové písni, jejíž slova napsal Baldur von Schirach a která se stane „bojovou hymnou“ Hitlerovy mládeže, zpívá: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit! / Ja, die Fahne ist mehr als der Tod!*“ (Vlajka nás vede k věčnosti, ano, vlajka je víc než smrt!). Což zní skoro jako znovunalezení původního árijského významu indického karmanového učení! A sama martyrova smrt přispívá k zakládajícímu, novému mýtu – v tom je její hodnota a smysl (z hlediska světského měšťáckého individualismu samozřejmě nesmyslného, „zbytečného“ *konce*). Film rovněž ukazuje NSDAP jako „stranu mladých“, jakou tehdy i byla [22] a otevírá ji také zbloudilým komunistům v duchu záměru sblížit – a poté co možná nejvíc *sjednotit národ* napříč společenskými vrstvami. Třetí a poslední film tohoto druhu, *Hans Westmar* (1933, r. Franz Wenzler), má premiéru ještě v prosinci téhož roku. Předobrazem hlavního hrdiny je tentokrát

Horst Wessel, militant SA, mj. autor písně *Die Fahne hoch* (Vlajky vzhůru, později známější jako *Horst-Wessel-Lied*), který byl komunisty zabit v roce 1930. Wessel, zběhlý student práv (nar. 1907), byl inteligentní, přitom uměl být agresivní a nechybělo mu charisma, zato filmový Westmar šustí papírem. [23] Po předpremiéře proto ministr Goebbels nařizuje snímek přepracovat. Dotočení několika scén a vystřížení jiných však konečnému výsledku nijak zvlášť neprospělo, úplně spokojen s ním nakonec nebyl údajně nikdo. Rozpačité vyznění má nejspíš podstatný vliv na to, že takto explicitně pojatá politická dílka v žánru hraného filmu už dále v Říši nevznikala. Po potlačení pozice SA za „noci dlouhých nožů“ nebyl ostatně připomínán ani Westmar, o Brandovi nemluvě. V demokratické Spolkové republice Německo jsou ovšem dodnes na indexu všechny tři – smějí být promítány jen s „odborným komentářem“ a následnou „diskuzí“ – jako tzv. Vorbehaltfilm, tedy film podléhající zvláštnímu „vyhrazenému“ režimu.

Ten samozřejmě platí i pro to, co se nazývá film „antisemitský“, který je nyní vydáván div ne za hlavní *znak* „nacistické kinematografie“. Rozhodně se přitom nejedná o žánr: stejně jako v případě filmů „o nacistech“, i celovečerní filmy „o Židech“, resp. „proti Židům“, vznikly vlastně jen tři, z toho jeden s náznaky hraného dokumentu. Jsou to: *Die Rothschilds* (1940, r. Erich Waschneck), *Žid Süß* (1940, r. Veit Harlan) a *Věčný Žid* (1940, r. Fritz Hippler). [24] První vypráví o počátcích mocenského vzestupu rodiny, která od roku 1815 – po definitivní porážce Napoleona, představitele „impéria“ starého typu – zavedla nový trend v mezinárodním bankovníctví: jen za pouhé desetiletí do roku 1825 tak bylo vydáno víc „cenných papírů“ než za celé předchozí století (!), což je – svým způsobem – dozajista klíčový faktor při zrození „naší“ moderní doby. [25] Možná je i reakcí na film *The House of Rothschild* (1934, r. Alfred L. Werker), který vznikl v produkci firmy D. F. Zanucka a J. Schencka 20th Century Pictures, kterou od roku 1933 zase financovala Morganova a Rockefellerova Chase National Bank (CNB). Německá verze příběhu je právě tak jednorozměrná jako „americká“, nikoli však urážlivě prvoplánová. Až průvodní text vysvětluje, že potomci Rothschildovy rodiny jsou nyní jako uprchlíci konečně na útěku z Evropy a boj proti Británii pokračuje... [26] Také nejznámější *Žid Süß*, provokativní adaptace románu židovského spisovatele Liona Feuchtwangera, který je založen na skutečných událostech, se vrací do minulosti: v 18. století vévoda württemberský jmenuje frankfurtského Žida ministrem financí, čímž se otevírají možnosti pro další Židy, aby se bezostyšně obohacovali a kořistili. Způsob, jakým herci pod režijním vedením ztvárňují židovské „portréty“, sžíravý pohled na jejich působení, není jistě nezaujatý, ovšem vlastně ani nijak šokující: *Žid Süß* sotva naplní zažitou představu ruského nacionalisty o „mazaných Židech“ lépe, než např. režijně podobně vyhraněné Formanovo *Hoří*, má panenka možnou představu amerického liberála o „zaostalých Čechách“... [27] Po roce 1945 v Evropě přísně trezorový titul [28] vynesl Harlanovi i žalobu a soud – a to rovnou za „zločin proti lidskosti“ – byl však osvobozen. [29] Třetí raritní snímek zobrazující Židy z konfrontační perspektivy je určitě nejsuggestivnější, nejemotivnější a třeba v záběrech „košerovaných“ zvířat dokonce zdrcující. F. Hippler, vedoucí filmového odboru na ministerstvu lidové osvěty a propagandy, později intendant říšského filmu, pojal svou filmovou reportáž téměř jako sociologickou studii: evropskému divákovi, který vnímá Židy převážně už jen jako civilizované vážené bankéře, obchodníky, prodejce a jiné podnikatele, politiky, lékaře, profesory, novináře, literáty a vůbec umělce všeho druhu, kteří mu dohromady nasazují brýle, jimiž nikoliv z nepodstatné části vidí a posuzuje svět, totiž ukazuje

i původní *milieu*, duchovní, kulturní a sociální „prastav“, z něhož tito vyšli, a v němž – chtě nechtě – mají kořeny, které jsou „Evropě“ velice vzdálené. Vedle autentických záběrů natočených např. ve varšavském ghettu použil autor k ilustraci i výňatky z hraných filmů (zejména právě o rodu Rothschildů) a inscenovaných obrazů, v jejichž sestřihání se dramaturgická dovednost snoubí s maximální sdělností, včetně zařazení dokládajících mapek a grafů... [30] Protižidovský postoj je konzistentní součástí národně-socialistického světonázoru, jímž byla ve sledovaném období prodchnuta nebo přinejmenším ovlivněna téměř celá společnost. Narážky či přímo výpady proti působení Židů, které je s ní v zásadním rozporu, se proto objevují v řadě dalších tehdejších filmů bez rozdílu žánru (Alespoň jeden jmenovitě: *O „velkou cenu“*, 1941, r. A. M. Rabenalt – je to vlastně filmová biografie svobodného pána Von Langen, který těžce raněn po I. světové válce našel své sídlo v troskách, přesto ale chtěl a nakonec „pro Německo“ také získal Velkou cenu ve *steepchase* v Ženevě, ač musel mj. čelit i židovským spekulantům, usilujícím připravit ho o majetek.): ne však více a systematictěji – „totalitněji“ – než je v současných snímcích přítomna např. ideologie multikulturalismu či genderu.

Daleko spíše lze o zvláštním samostatném žánru uvažovat v případě filmů o osudech německých menšin po letech 1917/18: *Flüchtlinge* (Uprchlíci, 1933, r. Gustav Ucicky) o strastiplném putování povolžských Němců přes Mandžusko zpět do vlasti a *Heimkehr* (1941, r. Gustav Ucicky) o útlu Němců z Volyňska, *Friesennot* (Krvavá vichřice, 1935, r. Peter Hagen) o malebné fríské vesnici na Volze, kam vtrhne Rudá armáda, [31] *Menschen ohne Vaterland* (1937, r. Herbert Maisch) o vykořeněných lidech z Východního Pruska nebo *Menschen im Sturm* (1941, r. Fritz Peter Buch) o *Volksdeutsche* z Jugoslávie. S nadsázkou sem můžeme vřadit i známé *Zlaté město* (1942, r. Veit Harlan), teprve druhý barevný německý celovečerní hraný film s velmi vysokou návštěvností v celé nové Evropě (s 31 miliony diváků dosahuje nového rekordu!) – mimo protektorát, kde raději nebyl promítán. [32] Děj je totiž založen na hře Rakušana Richarda Billingera *Der Gigant* (1937) a odehrává se v bývalém Československu: selská dívka ze Sudet se v nepřítomnosti svého konzervativního otce rozhodne opustit rodnou půdu a odjíždí do Prahy, kde je „za tónů Smetanovy Prodané nevěsty“ nejdříve svedena a posléze opuštěna svým vykutáleným českým bratrancem... Anebo *Unter der schwarzen Sturmflagge* (1933, r. Rolf von Sonjewski-Jamrowski) o tvrdém boji východopruských sedláků za živobytí z let hospodářské krize 1928-32, popř. i příběh o evakovaných německých dětech z měst, *Hände hoch* (1942, r. Alfred Weidenmann), který se za úzké spolupráce s Hitlerovou mládeží natáčel na jednom statku ve Slobodném slovenském štátě.

Většina německého umění měla především probudit či posílit národní hrdost. Velkou měrou se na tomto úkolu podílely, jako v Itálii, i osvětové dokumentární filmy: *Blut und Boden* (1933, r. Walter Ruttmann) a *Altgermanische Bauernkultur* (1934, r. Walter Ruttmann), které vznikly z popudu ministra výživy a zemědělství Waltera Darrého jako oslava práce a hodnot selského stavu, *Ewiger Wald* (1936, r. Rolf von Sonjewski-Jamrowski), reminiscence a výklad významu lesa pro staré Germány, *Geheimnis Tibet* (1943, r. H. A. Letow a Ernst Schäfer), „reportáž“ z největší expedice Ahnenerbe – „vikingů vědy“ – do Himaláje, *Josef Thorak: Werkstatt und Werk* (1943, r. Arnold Fanck) a *Arno Breker* (1944 r. Arnold Fanck), medailony dvou patrně největších novodobých německých umělců-sochařů. Do umělecké sféry byly počítány i

propagandistické vojenské a válečné dokumenty, jichž vznikalo značné množství jak pro veřejný, v kinech promítaný *Deutsche Wochenschau*, [33] tak pro výukový armádní cyklus *Die Frontschau*. Jsou to např.: *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* (1935, r. Leni Riefenstahl), *Der Westwall* (1939, r. Fritz Hippler), *Feldzug in Polen* (1940, r. Fritz Hippler), vynikající *Křest ohněm* (1940, r. Hans Bertram), rovněž z polského tažení, *Deutsche Waffenschmieden* (1940, r. Walter Ruttmann), *Deutsche Panzer* (1940, r. Walter Ruttmann), [34] *Vítězství na Západě* (1941, r. kolektiv), *Russischer Stellungsbau* (1941, r. Fritz Hippler), *Geländeschwierigkeiten im Osten* (1942, r. Fritz Hippler) *Atlantik Wall* (1944; Arnold Fanck) aj. Nejzásadnější jsou ale sumarizující práce jako: *Wort und Tat* (1938, r. Fritz Hippler, Gustav Ucicky aj.), srovnávající kapitalistické Německo Výmarské republiky s Německem dnešním – národně-socialistickým, nebo *Der Führer und Sein Volk* (1942, r. Fritz Hippler) vyzdvihující klady nového společenského uspořádání pro národ a stát. Na samém vrcholu této tvorby, ozářeném již ‘světlem idejí’, [35] stojí dílo Leni Riefenstahlové.

Monumenty

Oba její klasické filmy jsou víc než zakázkové dokumenty, víc než zachycení určité události. *Triumf vůle* (1935) a *Olympia* (1938) mají společné to, [36] že dávají formu jisté skutečnosti, která je sama založena na jisté ideji *formy*. Dokonalý smysl pro výtvarnou krásu obrazu se v nich spojuje s jasnou a vyhraněnou politickou výpovědí. [37] „*Fascinuje mě to, co je krásné, silné, zdravé, co žije.*“, říká režisérka ještě dávno po prohrané válce. Poslání uměleckého díla jako transformace reality ve vzor, ideál, ať už jde o odkazy na starověk v hrdinském eposu olympijských her či svědectví o moci a mohutnosti pramenící z národní a rasové jednoty, je tu svrchovaně naplněno – jednoduše vycítíte, že toto je *umění*, že toto vše k němu patří... [38]

Na závěr chceme vyzvednout už jen hraný film *Žaluji* (1941, r. Wolfgang Liebeneiner), neboť citlivě zpracovává téma dnes nanejvýš aktuální: právo nevyléčitelně nemocných či jinak postižených na důstojnou smrt z rukou lékaře. Aktivní pomoc při smrti na vlastní žádost by se totiž v budoucnu měla stát podobnou samozřejmostí jako třeba právě návštěva kina: jinak stárnoucí Evropě hrozí, že bude už jen jakýmsi sanatoriem – a to ještě v nejlepším případě! – v němž se jedna polovina obyvatel stará o druhou. Naše svědomí každopádně sahá nad víru i nad zákon...

Poznámky:

13) Údaje o tom viz např. Theodor Fritsch, *Příručka k židovské otázce* (L. Mazáč, Praha 1941). Nikdo dnes sice neví, nakolik jsou seriózní, nesporně však platí, že před rokem 1933 se v Německu u filmu nemohl výrazně uplatnit nikdo, kdo by vůči Židům vystupoval otevřeně kriticky. Zato situace v USA je známa obecně: je prostým faktem, že za vznikem všech velkých filmových společností a jejich úspěchy stáli většinou židovští imigranti převážně z východní Evropy či jejich potomci: Hirš, Áron, Žmul a Izák Wonskolaserovi alias Harry, Albert, Sam, Jack Warnerovi (**Warner Bros**), Marcus Loew, Lazar Meier (alias Louis B. Meyer), Nicholas Schenck (**Metro-Goldwyn-Mayer**, zal. 1924), Carl Laemmle (**Universal Studios**, zal. 1912), William Goetz (**20th Century Fox**, zal. 1935), Adolph Zukor (**Paramount Pictures Corporation**, zal. 1912), Harry a Jack Cohnovi (**Columbia Pictures**, zal. 1912),

bratr Nicholase Joseph Schenck (**United Artists**, zal. 1919), Wilhelm Fried-Fuchs (**Fox Film Corporation**), David Sarnoff (**RKO - Radio Pictures**, zal. 1928), producentský „mogul“ David Selznick aj. A v době krize převzaly nad studii jako Paramount či 20th Century Fox kontrolu přímo banky Morganů a Rockefellerů... V Praze několik židovských podnikatelů vlastnilo velká premiérová kina. V první řadě je nutno jmenovat Osvalda Koska (Alfa, Adria, Hvězda, Koruna), který také úzce spolupracoval s Milošem Havlem a byl jedním ze zakládajících akcionářů společnosti A-B (American-Biografia!=Barrandov, kde Havel, člen Rotary klubu, už několik let před ateliéry budoval tzv. „americké městečko“). Koskovi bohaté bankovní kontakty Havel využíval pro obstarávání financí pro ateliéry. Když byl Barrandov arizován a Kosek i jiní Židé z filmové branže (ředitel a další akcionář Barrandova Levoslav Reichl, Leon Bergere, Otto Sonnenfeld aj.) dávno odcestovali do Palestiny či USA, prodal Havel své podíly Němcům, které předtím mazaně odkoupil od svých židovských kolegů, za více jak 12 milionů korun a dalších 8 milionů obdržel od protektorátní vlády jako odškodné za to, že se vzdal své pozice i podílu! Nutno uznat, že zatímco práva dbalé Němce dokázal Havel se svými zkušenostmi a konexemi i jinak dlouho vodit za nos, na poválečné znárodňování byl krátký a komunisty byl pak od filmu zcela odříznut.

14) Tento vývoj zabezpečující vliv státu je zcela završen v roce 1942, kdy byl zřízen celistvý podnik Ufa Film GmbH.

15) Po vítězné válce se ovšem „evropským Hollywoodem“ měl stát Krym (zatímco Praha by byla „jen“ jedním z filmových center Říše)! Ministr Goebbels v něm počítal s herci, tvůrci a pracovníky ze všech spojeneckých zemí, včetně Japonska (skvělým příkladem již uskutečněné koprodukce s Německem je Fanckova *Samurajova dcera* z roku 1937): „...kdo se chce podílet na budoucí evropské výrobě, udělá nejlépe, když se zapojí už teď.“ Konkrétně k Čechům podle A. Mandlové prohlásil: „... kdo jako pravý český vlastenec půjde s námi, prokáže tím své vlasti velikou službu a sobě samozřejmě tím větší...“. (Do konce roku 1943 tak bylo u Pragfilmu zaměstnáno celkem 39 špičkových tvůrčích pracovníků všech kategorií + technický personál a ateliéroví dělníci.) Lída Baarová, přítelkyně pana ministra, to komentovala slovy: „Kulturní výměna přináší oběma stranám užitek. Věřím, že tento zisk bude v budoucnosti ještě větší. Nový pořádek v Evropě poskytne dalekosáhlé možnosti stejně dělníku rukou jako mozku a otevře svět dobře školenému technickému pracovníku stejně jako tvůrčímu umělci.“

16) Traduje se historka, že se Vůdce osobně zastal hlavní hvězdy Mazurky, Poly Negriové, která se vrátila do Německa z Hollywoodu a byla zde tiskem nařčena jako Židovka. Přezkoumáním se prokázalo, že představitelka „filmových vampů“ je původem Polka a tedy árijského původu.

17) Tento film, v originále *Der Mann der Sherlock Holmes war*, byl nalezen v květnu 1945 v berlínském Vůdcově bunkru ještě s jedním „holmesovským“ snímkem.

18) Inspiroval se jím pravděpodobně režisér Karel Kachyňa pro svůj pozdní film *Oznamuje se láskám vašim* (1988) s Lukášem Vaculíkem a Markétou Hruběšovou.

19) Knížka Emil a detektivové nebyla v Říši z Kästnerovy tvorby na indexu jako jediná, ale jeho filmový „baron Prášil“ patřil i v protektorátu k divácky nejúspěšnějším snímkům.

20) Obsahuje mj. slavnou scénu, v níž pilot při poslechu hudby Richarda Wagnera na festivalu v Bayreuthu znovunalézá ztracený válečnický entuziasmus. Ironická citace je v Coppolově Apokalypse, kde americké vrtulníky útočí na vietnamskou vesnici za zvuku Jízdy Valkýr. Z podobných spojení se možná zrodila i artová představa, že Vůdce koncipoval Říši a vedl válku jako titánské představení, „největší válečný film všech dob“, verzi Gesamtkunstwerku, o němž v Bayreuthu Wagner snil.

21) Úplně na začátku vidíme hocha v táboře komunistické mládeže. Je evidentně příliš mladý, aby se zde cítil dobře: starší účastníci se chovají pubertálně obhrouble, nechybějí alkohol, karty, dvojsmyslné náznaky... Když o kousek dál v lese narazí u jezera na *Hj*, kteří si tu staví své stany, krásně uspořádaně vedle sebe a sleduje jejich táborový život, poznává, že patří sem, že právě našel svůj svět...

21b) Vlajka, prapor, standarta na kopí s nějakým znakem odjakživa charakterizovaly určitou vůdčí osobu a jí podřízenou vojenskou družinu. Význam jaký pro ně měla, může i dnešní člověk vytušit z „přežitku“ jakým je jinak těžko pochopitelné vzdávání cti státní vlajce či z historek o obětavosti bojovníků, když hrozilo, že tento „kus látky“ padne do rukou nepříteli. I tak se ale chlapcovo upřímné nadšení z faktu, že smí patřit pod vlajku a nosit uniformu – „ty dnes tak vyprázdněné fetiše“, bude jeho nynějším vrstevníkům jevit nejspíš naivně, hloupě, ba trapně (snad s čestnou výjimkou některých skautů?).

22) Věkový průměr členů NSDAP ještě v roce 1933 zdaleka nedosahoval třiceti let!

23) Hlavní podíl nese zřejmě Wesselova rodina, která si místo realistického podání přála spíše „svatý obrázek“. Vadil hlavně synův poměr s bývalou prostitutkou, jakkoli i ten do obrazu spasitelského mučedníka vlastně zapadá. Literát Hanns- Heinz Ewers, kdysi pro své „černé romány“ (*Alraune* za všechny!) zvaný „německý Poe“, příbuzným vyhověl a sepsal nejprve hagiografii románovou *Horst Wessel – německý osud* (1932) a poté i scénářistickou. Wessela přitom nejspíše poznal osobně a k hnutí se připojil upřímně.

24) Nikdo ale dosud uspokojivě nevysvětlil, proč tyto filmy vznikly tak pozdě a skoro najednou! Patří k nim tak trochu vlastně i pozdní krátký dokument *Terezín* alias *Vůdce daroval Židům město* (1944, r. Kurt Gerron, Karel Pečený): ano, v tomto pevnostním městě se opravdu hrál fotbal, divadlo i hudba, studovalo se tu, četlo, přesně jak záběry ukazují. Co film už neukazuje je evakuace Židů do Osvětimi, kterou mnozí z účinkujících již nepřežili.

25) Viz Paul Johnson, *Zrození moderní doby: devatenácté století*, Academia, Praha 1998, s. 649.

26) Naši divadelníci pro Městské divadlo Na poříčí přispěli nastudováním hry Wolfganga Möllera *Rothschild vítězí u Waterloo* (1941).

27) Prvnímu se dostane potvrzení, že „tito parazité jsou nejspíš opravdu po tisíciletí schopni manipulovat a odírat celé národy“, druhý zřejmě nabude dojmu, že tito malí trubci nejspíš opravdu budou i dnes schopni „primitivních předsudků“ – kmenové xenofobie, konzervativní homofobie, atd.

28) V roce 1955 byl však Žid Süß přetlumočen do arabštiny. V arabských zemích ho distribuovala sovětská agentura Sovexport.

29) Troufalý režisér měl však problém i v Říši, poněvadž mu ve filmu statovali skuteční Židé a to se neobešlo bez úředních komplikací a následné kritiky. Tyto záběry byly přitom natočeny s pražskými Židy v Praze, tedy, přinejmenším z právního hlediska, v zahraničí. Pražská slavnostní premiéra se mimochodem konala v kině Na Příkopech za účasti České filharmonie, která za řízení Karla Šejny uvedla film předehtou z Beethovenova Egmonta.

30) Fritz Hippler, který režíroval celou řadu „kraťasů“, se k tomuto tématu ještě jednou vrátil v *Juden in Dombrova* (1943).

31) V době „paktu Molotov-Ribbentrop“ byl film již stažen z distribuce...

32) Dnes jde naopak o snad jediný reprezentativní titul z německého „dvanáctiletí“, který má český divák možnost vidět „oficiálně“: díky nedávnému vydání u Levné knihy, a. s.

33) Přes záplavu nejrůznějších válečných dokumentů na všemožných televizních stanicích představují Německé filmové týdeníky stále nedoceněný obrazový pramen. Při jeho „excerpci“ se totiž zpravidla málo zohledňuje, že vedle vojenských a válečných událostí, bohatě ilustrují také události politické a kulturní!

34) Walter Ruttmann je mj. autorem dvou nejstarších abstraktních filmů na světě, které se dochovaly: *Hra světél Opus 1* (1919) a *Hra světél Opus 3* (1924). Restaurované kopie měly v Německu premiéru v letech 2006-2007. Dále je na DVD k mání i *Melodie světa* (1929), první německý dlouhý zvukový dokumentární film, obdivovaný pro svou audio-vizuální montáž cinefily z celého světa. Poté však přijal za svůj národně-socialistický světonázor, takže jeho pozdější snímky dnes nevycházejí. Málo se ví, že anonymně spolupracoval s L. Riefenstahlovou na Olympii. Ruttmann zahynul při jednom z prvních bombardování Berlína...

35) Zdeněk Neubauer píše o „světle idejí“ jako „o řádu celkovosti, který dovoluje konečné, vnitrosvětské bytosti vztahovat se k sobě samé, k své přirozenosti, ke svému bytí na světě jednak z hlediska celkového světového řádu a zároveň ve světlo idejí. To také umožňuje skutečným jsoucnům – tj. živým, tělesným bytostem – poznávat a řídit vlastní přirozenost. Toto sebevztahování se vyznačuje *rodovou, druhovou a individuální ‘specificitou’*, tj. schopností jedinečným způsobem uskutečňovat, zjevovat a projevovat svou *species*.“ (*O Přírodě a přirozenosti věcí*, Malvern, Praha, s. 51-52)

36) Víc než kdekoli jinde zde platí: pozor na odlišné distribuční verze, kde jsou některé pasáže kráceny nebo mizí úplně!

37) Je to jedna z vrcholných podob estetizace politiky a spolu s Langovými Nibelungy zdařilý pokus o zpřítomnění světa mýtu, duchovní svátosti národů, dvacátému století – a to nejmodernějším a „nejlidovějším“ ze všech umění. Co učinil Wagner operní řečí, děje se zde jazykem filmu.

38) Riefenstahlová nesporně vděčí za hodně Fanckovi: nejenže ji angažoval do hlavních rolí svých filmů, ale ve svých vlastních dílech pak dále rozvíjela, co se naučila u něj (zachycování v pohybu – např. letu mraků, starost o osvětlení a kompozici obrazu, důraz na protisvětlo, přepečlivá volba záběrů, střihu, technické a metodické inovace atd.). K režírování prvního krátkého filmu o stranickém sjezdu, *Vítězství víry* (1933) se také jistě nedostala náhodou. Vůdce Fanckovy horské snímky dobře znal a líbily se mu, s režisérkou si navíc porozuměl lidsky. Spolu s Winifred Wagnerovou, profesorkou Gerdou Troostovou a vůdkyní národně-socialistických žen G. Scholtz-Klinkovou záhy patřila k jeho kruhu ‘příkladných žen’.