

Triumf vůle jako vrchol nacistické propagandistické kinematografie

Martin Vlášek - 17. Březen 2007, rubrika [Články](#)

Témata: [Adolf Hitler](#), [fašismus](#), [film](#), [Leni Riefenstahl](#), [nacismus](#), [Německo](#), [propaganda](#)

Již od svého založení byla NSDAP (*National-sozialistische Deutsche Arbeiter Partei*) klasickou antisystémovou radikální stranou, jejímž hlavním cílem bylo nastolení totalitního režimu. Vůdcové strany v čele s Adolfem Hitlerem brzy pochopili, že k rozšíření nacistické doktríny mezi co nejširší publikum není lepšího nástroje, než médií masového charakteru, kterými v té době byly především tisk, rozhlas a kinematograf. Také televize sehrála v procesu indoktrinace národa jistou úlohu, ovšem vzhledem k její v té době omezené dostupnosti byl její vliv v porovnání s výše uvedenými marginální.

Propaganda – definice a popis

Termín propaganda se poprvé prosadil v 17. století v souvislosti s úsilím katolické církve eliminovat vliv reformace¹ a relativně rychle si vysloužil negativní konotace, např. bezohledné manipulování názory lidí a jejich myšlením. V dnešní postmoderní době, která by se dala označit za dobu bez dominantních či soupeřících totalitních ideologií, zůstává téma propagandy stejně aktuální, jako bylo v době nacismu či komunismu. Propaganda je všudypřítomná a s jejím působením se setkáváme na každém kroku – prostupuje celým spektrem společenských činností od klasické politické propagandy, která, ač ji není tak snadné identifikovat, je přítomná stále, až po propagandu didaktickou či ekonomickou.²

Pokud se pokusíme o definici pojmu, jde o „soustředěnou a promyšlenou snahu získat veřejnost pro určitý pohled na nějaké téma, určité jednání či osvojení si určitého souboru představ a názorů“³.

V běžném, každodenním užití propagandou rozumíme manipulaci médií s cílem dosažení společenské kontroly⁴. Tímto způsobem definoval propagandu také H. D. Lasswell, který hovořil o propagandě jako o „manipulaci veřejným míněním prostřednictvím politických symbolů“ nebo „řízení kolektivních postojů pomocí manipulace důležitými symboly“.⁵

Film jako nástroj nacistické propagandy

Vzhledem ke svým možnostem v porovnání s druhým masivně rozšířeným tzv. „horkým médiem“ (takovým médiem, které intenzivně napíná více smyslu do stavu vysokého naplnění daty, tedy vyžaduje nižší participaci jedince v porovnání s chladnými médii, jako jsou televize či kniha, a usnadňuje jeho proces dekódování)⁶ – raději, se právě film stal ideálním nástrojem propagandy a byl tak také identifikován soudobými sociálními vědci.⁷ „V dějinách filmu se vyskytují tři významné momenty. Prvním z nich je užití filmu k propagandě, zvláště pokud jde o celonárodní či celospolečenské zájmy. Toto použití filmu staví na jeho širokém dosahu, předpokládaném realismu, emociálním dopadu a oblibě.“⁸

První nacistickou filmovou sekvencí s ryze propagandistickým charakterem, tj. s tím, který se snaží limitovat množství potenciálních čtení (dekódování) ve prospěch jediného autory preferovaného, byla reportáž z norimberského stranického sjezdu z roku 1927.⁹ Obsahem několika neuměle spojených

záběrů byli účastníci sjezdu prokládání pohledy na přehlídky polovojenských oddílů SA (*Strumabteilung der NSDAP*). Od tohoto okamžiku byli jak straně poplatní novináři, tak filmaři přítomni každé události, která mohla být pro ideologizaci společnosti přínosnou. Pro ovládnutí filmového průmyslu udělala NSDAP rozhodující krok na konci roku 1930, kdy se pozdější nacistický ministr propagandy Joseph Goebbels rozhodl ustavit *NSDAP-Reichsfilmstelle (RFS)*, která se měla zaměřit na distribuci stranou preferovaných filmů napříč Německem. Je ovšem nutné dodat, že k prorůstání nacionálně-socialistické ideologie do soudobého filmového průmyslu docházelo již od počátku 20. let. Celý proces ovládnutí a koordinace (*Gleichschaltung*) probíhal plánovaně a bez vědomí širší veřejnosti. Infiltrace byla úspěšně zakončena po nástupu Adolfa Hitlera na post říšského kancléře v listopadu 1933, kdy Goebbels inicioval vznik RKK – Říšské kulturní komory (*Reichskulturkammer*). „Říšská kulturní komora se skládala ze sedmi odborů z nichž nejvýznamnějším byl odbor filmové produkce; dále byl zastoupen tisk, divadlo, hudba, literatura, rádio a výtvarné umění. V čele RKK stál ministr propagandy přímo nadřízený prezidentům jednotlivých odborů. Strana tak mohla ovládnout a koordinovat celou oblast produkce a distribuce kulturních textů.“¹⁰ Krátce před natočením prvních scén filmu *Triumf vůle* tak mohl Joseph Goebbels s klidným svědomím konstatovat, že „vztah mezi vůdcem a vedenými může být označen za vztah otce a syna, rádce a naslouchajícího, poloboha a jeho oveček.“¹¹

Ovládnutí kulturní produkce následně umožnilo nastolit totální ideologicko-kulturní diktaturu, jejímž hlavním znakem ovšem nebyla monolitická homogenost jedinců sjednocených pod totální nacionálně-socialistickou politickou dominancí, ale všeobjímající kult vůdce. Důkazem toho budiž minimální změna tehdejšího společenského uspořádání v třídním smyslu: Došlo sice k vystřídání vládnoucích elit, nástupci ovšem pocházeli ze stejné sociální sféry jako špičky Výmarské republiky.¹² Celý systém je možné znázornit pyramidovou strukturou s masou jako podstavcem, nad níž stojí čtyři základní pilíře nacistické společnosti: strana, armáda, byrokratický aparát a průmysl – subjekty neustále vzájemně soupeřící o podíl na moci. Tyto jsou ovšem přímo podřízeny osobě vůdce, ničím nelimitovanému, neomezenému vládci.

Centrálním bodem celého systému je tedy Führer a kolem něho pěstovaný kult osobnosti. Bez osoby charismatického a silného vůdce by nebylo možné udržet výše zmíněné soupeře v mezích a celý politický systém nacionálního socialismu by byl neudržitelný.

Kult vůdce

Prameny německého kultu osobnosti je možné hledat jak v národním znechucení z neúspěchu pluralitní demokracie, tak také ve způsobu reinterpretace nejvýznamnějších děl německého filosofa Friedricha Nietzscheho, zvláště potom jeho teze o „triumfu vůle“ individuálního génia.

„*Führerprinzip* je založen na uctívání specifické osobnosti mající dostatek vůle a moci k vedení (k aktualizaci) *Volksstaat* (státu lidu).“¹³ Celá tato myšlenka je přímou antitezí základních principů demokratického myšlení, když nad uznávání práv a svobod každého jedince staví princip kolektivní podřízenosti vyššímu vůdcovskému totalitnímu dobru.

Pokud se zaměříme na to, jak kult vůdce ovlivnil nacistickou kinematografii a jak tento princip kinematografie zobrazovala, nalezneme dva významné aspekty. Prvním je tendence zobrazovat demokratické uspořádání jako nepokojí, individualizmem a nejednoznačností zmítanou oblast, a naopak (v rámci klasické binární opozice: dobro × zlo) prezentovat antiparlamenta rismus jako pořádek, organizaci a sílu jedinců pod centrálním vedením pracujících pro dobro celku. Druhým, již naznačeným aspektem totalitního nacistického filmového průmyslu je prezentace vůdce jako individuálního a neomylného hrdiny. I zde nalezneme klasickou binární opozici, kdy proti jedinému mocnému individuuum vůdce stojí neforemná masa očekávající, že bude vyvedena z temnot. Adolf Hitler se stává ztělesněním nietzscheovského „triumfu vůle“.

Nacističtí propagandističtí filmaři ovšem při propagování kultu vůdce narazili na složitou překážku. Jak je možné nadlidského génia prezentovat na stříbrném plátně, aniž by došlo k opomenutí či nepřesnému postižení určitých částí, a tím ke zkreslení celku. „Adolf Hitler se ve své jedinečné celistvosti stal ztělesněním opravdové vůle německého národa. Stejně jako není možné zobrazit křesťanského boha, nebylo možné zobrazit ani vůdce, každý pokus mohl být označen za rouhání.“¹⁴

Jediným, kdo se o prezentaci vůdce v době jeho největší slávy pokusil, byla právě Leni Riefenstahl ve svém propagandistickém dokumentu vhodně pojmenovaném Triumf vůle (*Triumph des Willens*). Ostatní němečtí filmaři problém řešili tím, že osobu vůdce nezobrazovali vůbec. Místo ní byla vyzdvihována význačná jména německé minulosti, z nichž každé prezentovalo určitou oblast vůdčova génia, tj. německého národa. Světlo světa tak spatřily filmy o básnících (např. Friedrich Schiller), sochařích (Andreas Schlüter), vědcích (Paracelsus), objevitelích (Carl Peters), průmyslnících (Der Herrscher) a státnících (Otto von Bismarck). Ač byla většina těchto děl na vysoké technické i propagandistické úrovni, dopadu Triumfu vůle se nevyrovnal žádný.

Triumf vůle

Leni Riefenstahl se režie filmu ujala na přímý Hitlerův příkaz. Vůdce zároveň sám zvolil i titul filmu¹⁵. Hitler, jenž nepokrytě obdivoval film Křižník Potěmkin Sergeje Michajloviče Ejzenštejna legitimizující Velkou říjnovou socialistickou revoluci¹⁶, od autorky očekával minimálně přiblížení se kvalitám filmu ruského režiséra. Potřebám Riefenstahlové tak bylo podřízeno vše. Čtvrtý sjezd strany v Norimberku uskutečněný mezi 4. a 10. říjnem 1934 se stal ohromnou natáčecí plochou. Projektováním „kulis“ byl pověřen nejznámější architekt Třetí říše Albert Speer, do jehož kompetence spadala také masivní výzdoba města. Cílem režisérky bylo vzbudit zdání klasického dokumentárního filmu – jediného realistického prostředku zachycení skutečnosti, hraná neautentická podoba klasického filmu by neměla takový dopad.

Film samotný sice zdání dokumentu budí (celý název zní Triumf vůle – dokument ze stranického sjezdu v roce 1934), svým zpracováním má ovšem k dokumentaristice velice daleko. Některé pasáže filmu byly nacvičovány, aby budily dojem co největší autentičnosti a aby byla nalezena ta nejvhodnější pozice pro kameru. Pořadí jednotlivých scén je nechronologické, autorka přísně dbá na pravidelné střídání dlouhých scén s pohyblivou kamerou zachycujících monolitický dav, který staví do kontrastu

s detaily na vůdce (u něj naopak preferuje časté kamerové stříhy vyvolávající pocit horečnosti, intenzity).

Výsledkem je zobrazení „totálního národa“ bezmezně uctívajícího svého vůdce. Na diváka může takto okázale vizuálně prezentovaná převaha jedince nad kolektivem působit širokým spektrem emocí. Cílem autorky bylo vzbudit v divákovi obdiv spojený s pocity pokory a strachu, typickými pro totalitní režimy. „Pro ovládnutí mysli v totalitním státě nestačí moc usurpovat, je nutné ji neustále proklamovat. Jinými slovy: moc je bezvýznamná, pokud není praktikována.“¹⁷

Pro nacistické Německo byly typické akce vyznačující se svou masovostí. Ve filmu je pomocí nich zobrazována idea národní soudržnosti. Vojáci v přesně vyrovnaných řadách symbolizují pořádek, čistotu a homogenitu. „Inspirován silou společně pociťovaného kolektivního ducha armády, upevňuje jedinec víru ve svou vlastní sílu, buduje v sobě přesvědčení o nepřekonatelnosti národního společenství.“¹⁸ Triumf vůle reprezentuje vítězství národa heroicky oddaného svému vůdci, osvobozujícího se ze spár Versailleského mírového systému a podřízenosti. Tomu odpovídá již počátek filmu, který je pro naznačení logiky symbolické konstrukce nejvhodnější.

Před prvním záběrem kamery slyší divák pouze oslavnou fanfáru z pera Richarda Wagnera přecházející do zlověstného hřmotu s tím, jak se objevuje postupně mizející německá orlice, která přechází ve švabachem psaný titul a úvodní věty:

Dvacet let po vypuknutí světové války,
šestnáct let od počátku německého utrpení,
devatenáct měsíců od vypuknutí německého znovuzrození
přilétá Adolf Hitler znovu do Norimberku, aby zkontroloval své oddané následovníky.

Následuje Hitlerův triumfální přilet na norimberské letiště, kde je přivítán fanaticky hajlujícím davem. Kamera sleduje dav i během Hitlerovy cesty do hotelu. Vůdce je zobrazován zezadu jako pevný sloup rozrážející dav. Kamera se koncentruje na jeho nacistický pozdrav davu. Svou úlohu sehrává také historické pozadí města a tisíce rudých hákových křížů. Vznesená minulost se setkává s mocnou současností. Při příjezdu do hotelu se objevují také první detaily jiných osob než Hitlera samotného, dav dostává konkrétní podobu, jde sice o masu, ale masu jedinců.

Celý přilet je možné popsat také jinak: Hitler sestupuje z nebes (symbolika poloboha či přímo pohanského boha Odina), aby zažehnul plamen teutonického nacionálního socialismu v historickém Norimberku a tím uvolnil energii a ducha německého lidu pomocí nového dynamického hnutí s kořeny v rasovém (etnickém) uvědomění.¹⁹ Nespornou zajímavostí je, že v celém filmu²⁰ nezazní jediná protizidovská či rasistická věta.

Hitlerova postava je zobrazována osamoceně – nedotknutelná, mimo dosah běžných občanů²¹, a je zabírána zespodu – jeví se jako hora či mohutná věž čnící nad ostatními. Mimo vůdce jsou hlavními symboly geometrické obrazce, svastika, náboženství, masa, hajlování, nebe, oheň a oddanost práci – obětavost. Každý z atributů dotváří celkový obraz vůdce jako hrdiny srovnatelného se Siegfriedem z německého hrdinského eposu o Nibelunzích.

Během natáčení bylo použito 30 kamer, jež obsluhovalo na 120 asistentů, devět leteckých fotografií, sedmáct osvětlovačů atd.; poprvé byly použity techniky panoramatického (širokoúhlého) záběru a teleskopických čoček určených ke snímání reakcí jednotlivců na velké vzdálenosti. Za průkopnickou lze označit práci s hudbou Richarda Wagnera nejen jako doprovodem, ale nositelem děje, a také využití narušení perspektivy obrazu (věci v popředí se jeví jako mohutné a masivní v porovnání s pozadím).

Závěr – inspirace a plagiátorství

Přes neomezený rozpočet a řadu novinek je hlavní předností Triumfu vůle jako propagandistického filmu schopnost zobrazit vhodnou věc s vhodnou intenzitou ve správný okamžik. V okamžik největšího dopadu na publikum.

Do distribuce se film dostal v roce 1935 a i přes jednoznačný propagandistický podtext vyhrál hlavní cenu na filmovém festivalu v Benátkách v roce 1935 a hlavní cenu na Pařížském filmovém festivalu v roce 1937.

Závěrem bych rád doplnil, že Triumf vůle ovlivnil řadu současných významných filmových tvůrců, mezi jinými tvůrce trilogie Pán prstenů Petera Jacksona, Ridleyho Scotta či autora Hvězdných válek George Lucase. Tito autoři ve svých dílech buď přímo kopírují, nebo silně napodobují některé zvláště masové scény z filmu²². Prvním, kdo se filmem inspiroval, byl ovšem Charlie Chaplin ve svém parodickém díle Diktátor.

Použitá literatura a zdroje

- Burton, G.–Jirák, J.: Úvod do studia médií, Barrister and Principal, Brno 2003.
- Hitler, A.: Mein Kampf, Otakar II., Praha 2000.
- Jirák, J.–Köpplová, B.: Média a společnost, Portál, Praha 2003.
- Lasswell, H.: Propaganda Technique in the World War, Knopf, New York 1927.
- McLuhan E.–Zingrone, F.: Essential McLuhan, Routledge, London 1997.
- McQuail, D.: Úvod do teorie masové komunikace, Portál, Praha 1999.
- Welch, D.: Propaganda and the German Cinema 1933–1945, I. B. Tauris, London 2001.
- [Internetová encyklopedie Wikipedia](#)
- [Film Education](#)

Autor je studentem sociologie a žurnalistiky na Masarykově universitě.

1. Roku 1622 byla založena církevní instituce nazvaná *Congregatio de propaganda fide*, určená pro šíření katolické víry mezi pohany a vymýcení kacířství.
2. Jirák, J.–Köpplová, B.: Média a společnost, s. 157.
3. Burton, G.–Jirák, J.: Úvod do studia médií, s. 144.
4. Srov. Jirák, J.–Köpplová, B.: Média a společnost, s. 156.
5. Jirák, J.–Köpplová, B.: Média a společnost, s. 156.
6. Srov. McLuhan E.–Zingrone, F.: Essential McLuhan, s. 162.
7. Srov. Lasswell, H.: Propaganda Technique in the World War.
8. McQuail, D.: Úvod do teorie masové komunikace, s. 37.
9. Welch, D.: Propaganda and the German Cinema, s. 10.
10. Welch, D.: Propaganda and the German Cinema, s. 10.
11. Tamtéž, s. 125.
12. Tamtéž, s. 123.
13. Welch, D.: Propaganda and the German Cinema, s. 124.
14. Tamtéž, s. 124.
15. Ve svých pamětech režisérka popisuje scénu, v níž jí Hitler oznámil své přání. Riefenstahlová sice argumentovala, že o pořádání podobných akcí neví zhora nic a že by bylo vhodnější, kdyby

sjezd točil někdo znalý prostředí. Hitler jí však odvětil, že jeho cílem není přesný vojenský obraz, ale umělecké ztvárnění okem nezúčastněného pozorovatele.

16. Viz server [Film Education](#).
17. Welch, D.: Propaganda and the German Cinema, s. 126.
18. Hitler, A.: Mein Kampf, s. 302.
19. Srov. Welch, D.: Propaganda and the German Cinema, s. 129.
20. Kompletní obsah je možné najít ve [Wikipedii](#).
21. Nejsilnějším momentem je jeho příchod na řečniště Luitpoldova stadionu, kdy mívá 108 tisíc vzorně vyrovnaných členů SA a SS. Svůj význam má v díle také geometrie: Jde o symboliku vítězství pořádku nad chaosem, či vítězství člověka nad přírodou.
22. Přesné repliky scén z Triumfu vůle se objevují ve filmech: Hvězdné války IV, Občan Kane, Gladiátor, Hrdina, Lví král, Richard III, Spartakus či Hvězdná pěchota.