

vybavoval své biografy automaty na limonády, pivo, vína a likéry – tedy zařízeními, o nichž mohou dnešní návštěvníci českých biografů jen snít. Vynikající dokumentační přílohou k těmto pasážím jsou fotografie exteriérů i interiérů tehdejších děčínských kin (včetně honosného foyeru se zmíněnými automaty).

Starosta Leinweber provozoval ještě před válkou i představení „zvukových filmů“; šlo o kombinaci filmové projekce se zvukem reprodukováným z gramofonových desek (k první takové produkci došlo 8. listopadu 1913).

Stranou pozornosti autorů nezůstávají ani programy průkopnických biografů; zajímavé přitom je, že již v této době na Děčínsku vznikají první „regionální snímky“ – většinou propagující místní přírodní krásy. Pokud jde ovšem o provenienci většiny předváděných filmů, patřilo Děčínsko pochopitelně do sféry především německých půjčoven.

Podrobná historická práce založená na primárních archivních pramenech tak dává nahlédnout do každodennosti počátků kinematografie v českých zemích a lze si jen přát, abychom se brzy dočkali jejího pokračování. Zároveň by měla být výzvou ke zmapování dalších regionů. Lačka je přitom nasazena značně vysoko.

Jiří Rak

Joseph Goebbels: Deníky 1938.

Dialog, Liberec 1992, 291 s.

Přestože podstatná část deníků Josepha Goebbelse byla publikována již dříve (např. Joseph Goebbels, *Tagebücher in fünf Bänden 1924 – 1945*, 2. Aufl., R. Piper, München 1992), jejich nejvýznamnější pasáže zachycující hlavní události dějin Třetí říše a druhé světové války (zavraždění E. Röhma, „anšlus“ Rakouska, Křišťálovou noc, rozbití Československa, pakt Ribbentrop – Molotov, atentát na A. Hitlera 20. 7. 1944) se dostávají na světlo až nyní, po uvolnění z moskevského státního archivu. Anglický historik David Irving připravil z těchto částí k vydání Goebbelsovy deníkové záznamy z roku 1938 a jejich českou verzi vydalo liberecké nakladatelství Dialog.

Goebbelsovy deníky z roku 1938 nepřinášejí nová fakta, neboť dějiny tohoto období jsou bohatě zdokumentovány, ale dotvářejí výsledný Goebbelsův obraz a dokreslují fungování nacistické mašinerie. V prvním plánu obsahují Goebbelsovy reakce na události roku 1938 odhalující skryté motivy nacistických politických akcí a podstatu Hitlerovy politiky, jejíž základní snahou v této době bylo dodat zdání legitimacy i nejbrutálnějšímu porušení mezinárodního práva. V druhém plánu pak vypovídají o Goebbelsově osobnosti a jeho postavení v rámci nacistické stranické a státní hierarchie.

Joseph Goebbels se ve svém deníku stylizuje do podoby, v jaké ho má vidět budoucnost. Zdůrazňuje proto svůj podíl na řízení nacistického státu a snaží se vyvolat dojem nepostradatelnosti v řadách nacistického hnutí. Do popředí staví svoji úlohu vrchního říšského propagandisty pečujícího o „duševní zdraví“ německého národa. Zřetelně je tato skutečnost v Goebbelsově deníku zastoupena v jeho péči o ideovou a rasovou čistotu Němců realizující se v dohledu nad německým uměním. Goebbels zde vystupuje jako důsledný koordinátor kulturní a umělecké činnosti, jejímž cílem bylo ovládnutí širokých vrstev německého obyvatelstva nacistickou propagandou.

Velký význam přikládal Goebbels v tomto směru filmu, který se tak stal jednou z převodových pák působení nacistické propagandy na obyvatelstvo prostřednictvím ideologického schématu národ – rasa – vůdce. Pro takovéto pojetí filmu byly vytvořeny předpoklady již v době

Výmarské republiky, kdy byla natočena řada nacionalisticky orientovaných filmů vyzdvihujících úlohu vlády v německých dějinách a místo války v životě německého národa.¹⁾ Jejich umělecká úroveň nebyla velká, ale svým ideovým zaměřením předurčovaly pozdější podobu nacistické filmové tvorby reprezentované režiséry typu Veita Harlana, Wolfganga Liebeneinera či Karla Rittera. Filmy těchto režisérů²⁾, pohybuji se svými motivy velkoněmectví a antisemitismu s prvky vůdcovského kultu v rámci výše uvedené triády nacistické ideologie, se staly významnou součástí nacionálně socialistické propagandy a splňovaly tak Goebbelsovu představu o filmu jako nejmodernějším a nejvýznamnějším prostředku pro vliv na dav. A právě toto Goebbelsovo pojetí filmu bylo příčinou jeho zásahů do filmové politiky Třetí říše.

Goebbelsova „filmová“ činnost udivuje svým širokým záběrem. V deníku z roku 1938 se představuje jako zakladatel filmového města v Babelsbergu a iniciátor vzniku filmové akademie. Cenzuruje filmy, schvaluje jejich herecké obsazení a upravuje scénáře. Stranou nezůstává ani problematika sociálního zabezpečení filmových pracovníků. Na prvním místě však zůstává otázka ideového obsahu jednotlivých filmů. Režisér Jannings se stává terčem Goebbelsovy kritiky za pesimistické vyznění jeho nově připravovaného filmu. Froelichův film *Domov* (Heimat, 1938) je naopak chválen za geniální vystižení falešné a lživé morálky německé předválečné společnosti. V centru Goebbelsovy pozornosti v tomto směru ovšem stojí režisérka Leni Riefenstahlová a její dvoudílný olympijský film *Olympia* (Olympia, 1936 až 1938).³⁾ Riefenstahlové mystická oslava kultu těla a zobrazení Adolfa Hitlera jako vůdce, který svou přítomností posvěcuje výkony sportovců, naplňovala Goebbelsovu představu o pravém filmovém umění. Výstižně znějí v této souvislosti jeho slova pronesená na adresu olympijského filmu při jeho premiéře: „Večer v paláci Ufy u zoo. Premiéra olympijského filmu. Velká záležitost. Promítají se oba díly filmu. Zanechávají jedinečný dojem. Člověk je stržen vzmachem, hloubkou a krásou tohoto díla. Letošní cena za film je pro ně málo. Mistrovský výkon Leni Riefenstahlové. I Vůdce je úplně uchvácen. Velké ovace ...“ (S. 97.) Olympijský dokument byl pro Goebbelse, stejně jako dva předcházející Riefenstahlové oficiální dokumentární filmy *Vítězství víry* (Sieg des Glaubens, 1933) a *Triumf vůle* (Triumph des Willens, 1935), symbolem ztělesnění ideálu mýtu vůdců, kteří naplňují svými činy ideu hnutí, vycházející z mýtu vyvolenosti německého národa a mýtu rasy, a to i za cenu obětování se až do hořkého konce. Jak výstižně poznamenal v této souvislosti anglický historik H. R. Trevor-Roper: „...Goebbels byl docela jiný člověk. Pro něj jako pro intelektuála strany nebyla podstatou a ospravedlněním života moc, kterou vykonával, ani výhody, které z ní měl, nýbrž mythus, jehož byl prorokem a který jen on sám dovedl zcela jasně a přesvědčivě vyložit. Přežít to neznamenal pro něj, aby to přežil on, nýbrž aby to přežil mythus...“⁴⁾

Pavel Zeman

-
- 1) Např. *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flötenkonzert von Sanssouci; Gustav Ucicky, 1930), *Rebel* (Der Rebell; Luis Trenker, 1932), *Poslední kompanie* (Die letzte Kompanie; Kurt Bernhardt, 1930). Srov. Jiří R a k, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. "Iluminace" 5, 1993, č. 1, s. 7 – 36.
 - 2) Veit Harlan: *Vládce* (Der Herrscher, 1937), *Veliký král* (Der große König, 1942), *Žid Süß* (Jud Süß, 1940); Wolfgang Liebeneiner: *Bismarck* (Bismarck, 1940), *Propuštění* (Die Entlassung, 1942); Karl Ritter: *Pour le mérite* (1938), *Štuky* (Stukas, 1941), *Kadeti* (Kadetten, 1941).
 - 3) První část měla název *Oslava národů* (Fest der Völker) a druhá část *Oslava krásy* (Fest der Schönheit).
 - 4) H. R. Trevor-Roper, *Poslední dny Adolfa Hitlera*. Praha 1948, s. 173.