

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Propaganda ve filmu – případová studie nacistického
Německa**

Klára Walterová

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Mezinárodní vztahy – britská a americká studia

Bakalářská práce

**Propaganda ve filmu – případová studie nacistického
Německa**

Klára Walterová

Vedoucí práce:

Mgr. Petr Bouška

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

Ráda bych poděkovala mému vedoucímu práce Mgr. Petru Bouškovi za čas a úsilí, které mi věnoval při psaní mé bakalářské práce, a za trpělivost, s jakou se mi po celou dobu věnoval.

Obsah

1. Úvod.....	4
1. Totalitarismus.....	8
2.1 Vymezení pojmu.....	8
2.2 Definice totalitarismu Carla J. Friedricha a Zbigniewa K. Brzezinskeho	13
2.3 Definice totalitarismu Hannah Arendtové	15
2.4 Nacistická Třetí říše jako totalitarismus	16
2. Propaganda.....	18
3. Propaganda v nacistickém Německu	22
3.1. Mein Kampf.....	27
4.2 Blut und Boden	28
4.2 Volksgemeinschaft.....	28
4.3 Führerprinzip	30
4.4 Tisk a rádio	30
4. Propaganda v nacistickém filmu	33
5.1 Politické a propagandistické filmy	36
5.2 Filmy zaměřené proti nepřátelům Německa.....	39
5.3 Antisemitistické filmy	40
5.4 Historické filmy.....	43
5.5 Tvorba Leni Riefenstahlové	44
5.6 Shrnutí.....	46
6. Závěr.....	48
7. Resumé	51
8. Seznam literatury	52

1. Úvod

Ústřední téma předkládané práce se týká propagandy a filmu. Práce více přiblíží, jak propaganda může být vhodně (či nevhodně) využita ve filmu a jak se film jako takový může stát nástrojem propagandy. Řeč bude o propagandě jako politickém nástroji, použitém v totalitarismu. Jako příkladu totalitního režimu bude využito německé nacistické Třetí říše.

Cílem předkládané práce bude charakterizovat propagandu v nacistickém Německu se zaměřením na filmovou tvorbu. Dalším cílem bude odhalit, jaké nesla nacistická filmová tvorba poselství a symboly. Následně se text zaměří na strategii a technickou stránku a pokusí se zodpovědět otázku, zda se propaganda využitá ve filmech promítla do společnosti.

O fenoménu totalitarismu, totalitní vlády či totalitních režimech již vyšlo mnoho publikací a bylo napsáno velké množství odborných statí. Děje se tak proto, že tento pojem je velice těžké jakkoliv blíže klasifikovat či definovat. Je to dáno tím, že totalitarismus je natolik maximalistický ve svých požadavcích, že je téměř nemožné je všechny splnit najednou. Spíše se proto považuje za ideální teoretický model nežli za model běžně využívaný v praxi. Přesto bychom několik příkladů z minulosti našli; pojem je nejčastěji spojován s komunistickým Ruskem (zejména pak s obdobím stalinismu), fašistickou Itálií (ta je však častěji řazena mezi autoritativní režimy) či nacistickým Německem. Dále můžeme jako totalitní státy uvést např. Albánii za Envera Hodžy nebo Pol Potovu Kambodžu (Balík – Kubát, 2004: 125-139).

Existuje mnoho definic totalitarismu, ve kterých můžeme rozpoznat určité charakteristické rysy, které se opakovaně objevují v pracích předních badatelů zabývajících se problematikou totalitarismu. Za klasické politology zabývající se výzkumem totalitarismu bychom mohli považovat např. Hannah Arendtovou, Juana J. Linze, Giovanni Sartoriho, Carla Joachima Friedricha, Zbigniewa K. Brzezinského nebo Raymonda Arona. Předmětem této práce však není zkoumat všechny charakteristické body totalitarismu či je jakkoli komparovat, ale práce se zaměřuje pouze na jeden z nich, a to monopolní kontrolu všech prostředků masové komunikace,

kteřou vykonává jediná politická strana, která si nárokuje právo na veškerá politická rozhodnutí a činnost (Kubát, 2007: 338). V práci proto budou zmíněny jen ty teorie totalitarismu, které k definici využívají zmíněný charakteristický bod. Tento rys totalitní společnosti bude v práci zasazen do nacistického Německa v letech 1933-1945; zkoumanou politickou stranou bude NSDAP.

V první kapitole se zaměřím na šíření stranické ideologie v rámci totalitních režimů (taktéž se jednalo o jedinou státní oficiální ideologii, ostatní byly zakázané) skřze využívání monopolu nad všemi prostředky masové komunikace i informačních zdrojů, jako byl tisk, rádio, film, letáky a politické projevy. V tomto případě se jedná o ideologii nacionálního socialismu – nacismu.

Jedním z neúčinnějších a nejvyužívanějších přesvědčovacích nástrojů, jak šířit totalitní ideologii, byla propaganda (Čábelová, 2004: 193). Proto bude největší pozornost věnována právě propagandě. V další kapitole bude vymezen pojem propaganda a nastíněno několik definic od různých autorů v různých časových intervalech.

V následující kapitole bude důležitost propagandy zasazena do již zmíněného kontextu nacistického Německa. Právě propaganda šířená prostřednictvím audiovizuálních médií všeho druhu se postarala o to, aby nacistický vůdce Adolf Hitler dosáhl vrcholu moci a stal se německým *führerem* a vybudoval si svůj kult osobnosti a na této pozici se udržel několik dalších let. Hitler a pozdější ministr propagandy nacistického Německa Joseph Goebbels se stali hlavními dirigenty nacistické propagandy. Oba si byli dobře vědomi toho, jak silný, téměř dokonalý účinek, mají masová média na německou společnost, a jak se s nimi dají lehce ovládat davy lidí. Obě dvě nejdůležitější osobnosti propagandy Hitler i Goebbels byly fascinovány audiovizuálními médii a jejich účinkem k mobilizaci celých mas. Na tento poznatek ukazuje i fakt, že oba s obrovským zápalem a vášní často vedli o propagandě diskuze a projevy. Pro A. Hitlera byla propaganda velice důležitá, neboť se o ní ve svém vrcholném životním díle *Mein Kampf* zmiňuje jako o „prvotřídní zbrani, která je nezbytná v boji o přežití národa i v boji o moc ve státě“ (Reichel, 2004: 136). I pro Goebbelse byla propaganda důležitá a nezbytná; stal se totiž ministrem propagandy.

Propaganda nepůsobila nějak zvlášť agresivně, její prostupování společností bylo spíše systematické, ale za to velice efektivní. Nacisté vytvořili silnou symboliku, díky níž bylo šíření ideologie mnohem snazší. Viditelně podávat propagandu by nebylo tak efektivní jako pomalé, avšak velice působivé a účinné podprahové působení na lidskou psychiku.

Propaganda však sama o sobě nezpůsobila oblíbenost a podporu nacionálních socialistů. Bylo zde několik dalších faktorů, které aspirovaly na to, aby se NSDAP s Hitlerem v čele udrželi u moci dvanáct let. NSDAP zdánlivě nabízela řešení na všechny problémy Výmarské republiky, ustanovené po první světové válce. Také jí nahrávala nestabilní situace plná extremistických hnutí a tendencí násilně změnit poválečný systém, který nevypadal příliš přívětivě ve prospěch Výmarské republiky. NSDAP přišla s řešením, jak se vypořádat s Němci vnímavou křivdou a ponížením, které byly na Německu spáchány na Versailleském mírovém kongresu. Byly to návrhy, jak znovu získat mezinárodní prestiž, jak vyřešit nepřívětivou hospodářskou situaci, jak znovu dobýt ztracená území. Nicméně je bez pochyby, že nebýt tak efektivní a působivé propagandy, Hitler s NSDAP by se u moci neudržel a ani by neaspiroval na funkci kancléře.

Nacistická propaganda byla efektivní, protože lidem ukazovala a tvrdila přesně to, co oni sami chtěli vidět a slyšet. Propaganda se obracela k Němcům jako celému pospolitému národu. Německý národ byl považován za „*Volksgemeinschaft*“, tedy národ, kde neexistovaly zdánlivě žádné sociální vrstvy, třídy či skupiny, ale vracel se ke svým germánským kořenům (Welch, 2004: 213). S tím souvisí další termín „*Blut und Boden*“, tedy spojení mezi germánskou krví a německou půdou, a také prostor určený k životu německého národa „*Lebensraum*“. Nelze opomenout ani již zmíněný princip jednoho vůdce národa, tedy „*Führerprinzip*“. Byly vyjmenovány jen nejčastěji zmiňované principy, bylo jich však mnohem více.¹

Dnes si většina lidí spojuje nacismus s holocaustem a druhou světovou válkou, méně už však s propagandou. Přitom v éře nacismu bylo představeno veliké množství nových technik a široké rozšíření masových (audiovizuálních) médií, zejména pak

¹ <http://www.nationalsozialismus.de/ideen/nationalsozialismus/>, 1.3.2013.

rádia, ve kterém se Německo toho času řadilo ke světovým velmocím. Výsostné postavení měl v propagandě i tisk a především film.

Další kapitola předkládané práce se bude zabývat nacistickým propagandistickým filmem. Ten se v nacistickém Německu rozvinul až ve 30. letech, předtím se nacisté spoléhali především na říšský tisk a rozhlas. Až poté, co se Hitler seznámil s filmovou tvorbou bolševického Ruska, viděl, jak silně emocionálně působí. Spatřoval proto ve filmu unikátní zbraň, jak mobilizovat mysl německého národa a přesvědčit ho o správnosti svých činů.

Filmové žánry se v nacistickém Německu ne nutně soustředily pouze na politické, manifestační a vážné filmy, kde byla propaganda jasnou cílenou hodnotou. Za období nacismu bylo natočeno přes tisíc celovečerních filmů, některé z nich se dají čítat mezi filmové komedie. Dalšími oblíbenými žánry pak byly historické filmy, dokumenty, vzdělávací a kulturní filmy. Veliké oblibě se také těšily filmové týdeníky, které byly onoho času mezi lidmi velice populární (Reichel, 2004:155-156).

V kapitole o nacistickém filmu bude zmíněno několik vybraných filmů, kterým bude věnována hlubší analýza, která bude postavená na základě analýzy přečtených odborných textů a vlastního pozorování filmů. Filmy budou vybrány tak, aby reprezentovaly širokou škálu různých využitých žánrů. Pozornost bude soustředěna zejména na více známé filmy.

Pro nacisty točili skutečně výborní a kvalitní režiséři. Mezi nimi by rozhodně neměla být opomenuta režisérka Leni Riefenstahlová, která se proslavila svými pompézními a honosnými filmy, které dokumentovaly především nacistické sjezdy, ale i olympijské hry. Byla také známá svým obdivem k lidskému tělu a přízní k A. Hitlerovi. V práci bude kladen důraz na symboliku a význam jejích velkolepých filmů.

Práce bude vycházet především z děl autorů Petera Reichela, Nicholase Reevese, Jana Jaroše a Davida Welche a vlastního pozorování filmů. Bude využito několika zdrojů v anglickém jazyce a vzhledem k povaze práce, která se zabývá nacistickým Německem, budou využity i zdroje v německém jazyce.

1. Totalitarismus

2.1 Vymezení pojmu

Podíváme-li se zpětně na dějiny celého 20. století, nemůžeme si nevšimnout, že v téměř celém jeho průběhu byla značná část politického bádání upřena na výzkum nedemokratických politických systémů jako protipól systémů demokratických. Jestliže se (liberální) demokracie považuje za ideální a dokonalý politický systém, pak se totalitarismus jako dokonalý nedemokratický režim nachází přesně na opačném konci politického spektra. Obě dvě formy politického uspořádání, jak demokracie, tak totalitarismus, se nacházejí na úplných okrajích politické osy a stávají se výborným teoretickým měřítkem, v praxi však velice těžce až nemožně dosažitelnými případy (Kubát, 2005: 82-83). Z toho vyplývá, že všechny ostatní politické systémy, ať už jsou to různé formy demokracií² nebo nedemokratické režimy (zejména autoritativní), se nacházejí uvnitř tohoto spektra mezi demokracií a totalitarismem.

Takových a podobných úvah bychom našli mnoho, jedna z nejznámějších je pravděpodobně ta od italského politologa Giovanni Sartoriho. Ten také označil totalitarismus za ideální konstrukci nedemokratického systému, nacházející se na opačném konci pomyslné osy. Jakýkoliv jiný konkrétní případ nedemokratického režimu se pak tomuto dokonalému totalitarismu více či méně přibližuje; nikdy však nemůže tohoto konce osy dosáhnout. Stejně tak, jako se od demokracie neočekává, že bude ve všech svých aspektech naplňovat vizi dokonalé demokracie, tak nemůžeme vyžadovat od nedemokracie, aby byla čistým totalitarismem (Sartori, 1993: 202).

Totalitarismus je na badatelském poli v politologii obvykle považován za zcela nový, moderní jev charakterizující především dvacáté století. Proto také pozornost badatelů zabývajících se politickými teoriemi zaujal především v druhé polovině minulého století, kdy vznikla většina dnes již klasických děl o totalitarismu. To má hned dvě odůvodnění. Zaprvé, „moderní“ totalitarismus jako nedemokratická forma

² Americký teoretik demokracie Robert Dahl tyto „nedokonalé“ demokracie nazýval polyarchiemi.

politického systému byl sám produktem dvacátého století. Z druhé, sama politická věda byla etablována právě v století minulém (Kubát, 2007: 331).

V diskurzu o povaze a původu totalitarismu však existuje další, nezanedbatelná skupina teoretiků (za všechny jmenujme například Edwarda H. Carra, Jacoba L. Talmona, Karla R. Poppera a z českého prostředí Vladimíra Čermáka), která se přiklání k jinému názoru a totalitarismus jako projev moderní společnosti odmítá. Tito společenší vědci tvrdí, že totalitarismus je projev lidské povahy, který provází lidstvo od počátku dějin. Totalitní prvky, tolik charakteristické i pro dnešní „moderní totalitarismus“, lze hledat už v politickém systému starověké Sparty, Kalvínově Ženevě či v Jakobínské Francii. Zde se ale jednalo spíše o různé typy diktatur nežli novodobý totalitarismus. Proto i přes silné argumenty této skupiny ve výzkumu totalitarismu převažuje názor první, početnější skupiny politologů, a to ten, že totalitarismus je moderní jev, který může přežít pouze v moderní masové společnosti (Balík – Holzer, 2005: 12-13). Proto se tato práce bude dále věnovat první interpretaci totalitarismu jako moderního fenoménu.

Jak se zdá, totalitarismus souvisí s krizí v našich dějinách, která nastala přesně v té chvíli, kdy se začaly formulovat národní státy s právy na své sebeurčení. Státy si uvědomovaly, že se stávají nejdůležitějšími aktéry mezinárodních vztahů. Zároveň přestupovaly z tradičních společností na společnosti moderní. Ty byly reprezentovány zastupitelskou liberální demokracií, která se jevila jako ideální, nejspravedlivější, nejvíce vyhovující trendům a potřebám obyvatel a zároveň bylo rozšířeno volební právo a garantována lidská a politická práva občanů (Hloušek – Kopeček, 2007: 25).

Zmíněná krize se objevila, když se ukázalo, že toto moderní uspořádání nemůže nahradit rodinný a náboženský život, který byl přítomen v předešlých industriálních a urbanizovaných společnostech. Tradiční symboly a hodnoty byly nahrazeny modernitou, která mnohdy působila až kýčovitým a vynuceným dojmem. Hledala se proto jakási vyváženost mezi tradicí a modernitou. Tam, kde společnost nebyla schopná najít tuto rovnováhu mezi starým a novým, byly hledány alternativní možnosti společenského uspořádání v nedemokratické podobě. Zde byla vytvořena živná půda pro totalitarismus. Pouze společnosti, které měly specifické a vyhovující

podmínky pro nalezení a vytvoření souladu mezi tradičním uspořádáním a modernitou (údajně anglosaské země), zůstaly odolné vůči totalitarismu (Kurtz, 2003: 116-117). Někteří autoři (např. Michel Foucault nebo Zygmund Bauman) mluvili o totalitarismu jako o vytvoření určité alternativy moderní společnosti, která se snaží proniknout do všech aspektů této společnosti, a tak se jí snaží ovládat. Totalitarismus v tomto případě sloužil jen jako jedna z mnoha manifestací modernity (Budil, 2006: 11).

O fenoménu totalitarismu můžeme říci, že v politologii neexistuje žádná přesná definice, která by byla všemi bez výhrad přijatelná. Naopak, na poli politologického bádání budí totalitarismus dodnes rozporuplné debaty, a to nejen v otázkách definice či původu, ale i svého trvání. Zdálo se totiž, že po skončení studené války a třetí vlně demokratizace po celém světě nastal konec totalitarismu jako takového a nastal věk liberální demokracie. Jak se však s odstupem několika let ukázalo, realita byla jiná. V zemích, kde došlo k demokratizaci a nahrazení nedemokratického režimu liberální demokracií, došlo k něčemu, co můžeme nazvat „post-totalitní depresí“. Tento jev byl pozorovatelný především ve východní Evropě, ale i všude jinde na celém světě. Společnost se z nového uspořádání cítila zklamaná a rozčarovaná, protože její problémy i přes nové demokratické zřízení přetrvávaly (Huntington, 1991: 256).

Totalitarismus de facto vznikl jako protiklad k liberální demokracii. Přesně tak koncept totalitarismu lze vnímat od úplného počátku použití tohoto pojmu. Stalo se tak roku 1923 ve fašistické Itálii, kdy fašisté poprvé použili termín „totalitarismus“, aby vymezili svůj postoj vůči liberální demokracii. Totalitarismus dostal negativní konotace. Sám vůdce fašistů Benito Mussolini ale termín užil roku 1926 v pozitivním smyslu (Siegel, 1998: 12).

Totalitarismus se zrodil z nenávisť k modernitě, a je proto politologickými badateli vnímán jako moderní jev. Protože neexistuje jednotný pohled na totalitarismus jako typ nedemokratického režimu, neexistuje ani jednotný pohled na něj. Již v několika posledních desetiletích se vytváří různá paradigmat a definice, které jsou si mnohdy navzájem i rozporuplné anebo je jejich význam spojován s jiným praktickým využitím, aplikovaném na režimu v jiné zemi.

Ačkoliv počátek fenoménu totalitarismu se objevil na začátku dvacátých let dvacátého století ve fašistické Itálii, v následujícím desetiletí pojem začal být stále častěji používán i ve spojitosti s nacistickým Německem a komunistickým Sovětským svazem (nejčastěji se pojí s obdobím vlády Josefa Stalina) (Borejsza – Ziemer, 2006: 5; Dobeš, 2007: 10). Spojení těchto tří států a zmíněných ideologií se mnohými autory považuje za zvláštní druh diktatury, která přerostla v koncept totalitarismu. Tato forma vlády v sobě na rozdíl od klasické diktatury zahrnuje takové jevy, jako je manipulace mas, masová komunikace s užitím masových moderních prostředků, teror, donucování (zejména donucování obyvatel být aktivní v politickém životě), indoktrinace, snaha o totální rozvrat starého společenského řádu ve státě a pokus o nastolení nového, lepšího řádu a vytvoření iracionálního člověka, dokonale oddaného nově vytvořenému řádu (Müller, 1998: 45). Stejného dělení totalitarismu využívá i již zmíněný český filozof Vladimír Čermák, který vyčlenil stejné tři typy – komunistický, nacistický a fašistický (Čermák, 1992: 152-167).

Se zařazením fašismu do kategorie totalitarismu bývá občas potíže; mnoho významných autorů zabývajících se problematikou totalitarismu vidí fašismus jako spíše autoritativní režim nežli totalitní. Mussoliniho fašismus totiž ani zdaleka nedosahoval takových ambic na totální ovládnutí celé společnosti a ani nevyužíval masového teroru jako nacismus nebo komunismus. Fašismus neměl tak silné postavení ve společnosti i z toho důvodu, že v Itálii měla stále velice silnou pozici církev. Fašismus si za vlády Benita Mussoliniho uškodil i umírněným jednáním s nefašistickými složkami, již zmíněnou církví a také hospodářskými a uměleckými osobnostmi, které si zachovaly svoje vysoké postavení, zejména pak na jihu Itálie (Budil, 2005: 26). Režim nastolený za Mussoliniho se tak spíše jevil jako jeho osobní diktaturou než totalitou. Sám ministr propagandy v nacistickém Německu Joseph Goebbels se o fašismu vyjádřil takto: „*[Fašismus] je... zcela odlišný od národního socialismu. Zatímco národní socialismus jde hluboko ke kořenům, fašismus je jen povrchní věc.*“³

³ Lochner, Louis P. (1948). *The Goebbels Diaries 1942-1943* (New York:Garden City), s. 71; cit. Arendtová, Hannah (1996). *Původ totalitarismu I-III* (Praha: Oikoymenh), s. 434.

Jakákoliv hlubší debata o totalitarismu a vnesení vědeckosti do celé problematiky závisí na nalezení společného východiska všech tří výše zmíněných politických systémů. Mnozí autoři zabývající se teorií totalitarismu pak za zlatý věk totalitarismu označují mezidobí od nástupu Benita Mussoliniho k moci roku 1922 do smrti Josefa Stalina roku 1953. V této době totalitarismus disponoval největším vlivem, který ohrožoval liberální demokracie, protože oslovil intelektuální a mocenské skupiny svojí nezanedbatelnou ideologickou a kulturní silou (Budil, 2005: 24).

Po lingvistické stránce slovo totalitarismus pochází z latiny; *totus* znamená celý. Samotný pojem totalitarismus pak pochází z italštiny jako *totalitarismo*. Většinou se uvádí, že poprvé vyšel z úst fašistického *duceho* Benita Mussoliniho, který ho 22. června 1925 použil ve svém projevu proti opozici ve sněmovně na čtvrtém kongresu fašistické strany (Balík – Kubát, 2004: 21), kdy mluvil o „železné vůli fašistů (*la nostra feroce volonta totalitaria*), kteří před lid předkládají jasnou volbu pro anebo proti, chtějí učinit z Itálie prototyp fašistického státu a zapříčinit se o to, aby Italové a fašisté znamenali jedno a totéž“ (Budil, 2011: 5). Nový fašistický stát Mussolini popsal: „*Všichni uvnitř státu, nikdo mimo stát, nikdo proti státu.*“⁴ Poté se pojem totalitarismus stal synonymem pro jakoukoliv politickou stranu, která byla jedinou stranou ve státě a která vládla totálně a represivně. Mussolini užíval termín k definici politického systému, který ztotožňoval se státem. O italském státě prohlásil, že se jedná o „*lo stato totalitario*“, tedy všezahrnující stát (Schapiro, 1972: 13).

Výraz byl ale v Itálii využit již dříve, a to 12. května 1923 novinářem a politikem Giovannim Amendolou, který byl fašistický odpůrce. Ten v časopise *Il Mondo* popsal fašistický režim za „totalitní systém“ (*systema totalitaria*). Jako další výraz použil 2. ledna 1925 socialista Lelio Basso, který v novinovém článku za nedefinovaný totalitarismus označil Mussoliniho politickou stranu, jež se snaží sloučit tradiční tříšložkové rozdělení moci v jednu (Balík – Kubát, 2004: 22).

Jestliže pro období totalitarismu nastal zlatý věk v letech mezi nástupem Benita Mussoliniho k moci a smrtí Josefa Stalina, pak za zlatý věk pro definování totalitarismu a snahu o vytvoření určitého diskurzu můžeme považovat 50. a 60. léta

⁴ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/600435/totalitarianism>, 19.3.2013.

minulého století. Zájem o vědecké pojetí problematiky totalitarismu se vyvinul v západních zemích. Mnoho autorů se pokoušelo především o komparaci nacistického a komunistického režimu jako dvou předních zástupců totalitarismu. Právě v této době vznikla dnes již klasická díla o totalitarismu. Takovými klasiky byli například Hannah Arendtová, Juan J. Linz, Giovanni Sartori, Carl Joachim Friedrich, Zbigniew K. Brzezinský nebo Raymond Aron. Přístup mnohých autorů byl však ovlivněn postoji a paradigmaty, které byly uplatňovány pro studenou válku (Heywood, 1994: 181).

Jak již bylo řečeno, totalitarismus je jev, který je spjat s modernitou. Že existoval nepopíratelný vztah modernity a totalitarismu, je možné pozorovat na využití moderních prostředků masové komunikace. Jelikož základ úspěchu totalitarismu spočíval v ovládnutí celých mas, které se ve velkém začaly aktivně účastnit politického a veřejného života, musely se stále ve větší míře využívat právě zmíněné prostředky masového působení. Těmito prostředky je myšlen rozhlas, film, tiskoviny (noviny, periodika), rychlá doprava a také ohromné stavby průmyslových podniků. Pokud těmito prostředky disponovala strana, která byla u moci, sloužily jim jako nástroj k propagandistickým účelům (Dobeš, 2007: 14-15). V této práci se budu zabírat těmi definicemi totalitarismu, které v sobě zahrnují právě toto využití masových prostředků komunikace.

2.2 Definice totalitarismu Carla J. Friedricha a Zbigniewa K. Brzezinskeho

Jako první ze všech definic totalitarismu jmenujme tu od dvojice autorů Carla Joachima Friedricha a Zbigniewa Kazimierza Brzezinského. Tato teorie totalitarismu se stala jednou z nejvlivnějších a nejuznávanějších na poli politologického bádání a další vědci zabývající se problematikou totalitarismu z ní více méně vycházejí. Jako první z této dvojice o definování totalitarismu pokusil Carl J. Friedrich, a to roku 1954, kdy vydal studii *Jedinečný charakter totalitářské společnosti (The Unique Character in Totalitarian Society)*. V této studii vůbec poprvé představil koncept totalitarismu

jako nové formy nedemokratické vlády a vymezil základní rysy totalitarismu jako jedinečné podoby politického systému (Říchová, 2000: 228).

Carl Friedrich se rozhodl pro sepsání svého díla, protože si všiml, že lidé si hrozbu totalitarismu spojují s nacistickým Německem a s nacistickým vůdcem Adolfem Hitlerem a méně například s bolševismem, který byl v Rusku. Po skončení druhé světové války a pádem nacismu se tak zdálo, že je konec i totalitarismu jako takovému. Nebyla to však pravda, hrozba totalitní vlády stále přetrvávala, proto Carl J. Friedrich chtěl na tuto hrozbu upozornit. Jeho přáním bylo tento pojem uchovat v širším povědomí a ponechat ho pro další komparativní práce. Dokonce byl toho názoru, že s modernitou rostl i potenciál pro zřízení ještě rafinovanější formy diktatury či tyranie, která by za pomoci moderních technologií mohla snadněji ovládat masy lidí, které byly nyní zpolitizované a gramotné (Tormey, 1995: 69-70).

Co se týče samotné definice totalitarismu, Carl J. Friedrich vymezil šest, respektive pět základních bodů (tzv. šesticípý princip), které charakterizují totalitní režim. Zaprvé, v totalitním státě existuje jedna jediná oficiální státní ideologie, která musí být všemi přijímána jako jediná možná a která obsahuje pro všechny závazné instrukce. Zadruhé, ve státě existuje jedna jediná politická strana, která má v čele jednoho vůdce a je hierarchicky uspořádaná a dále stojí nad byrokratickým aparátem nebo s ním výrazně splývá. Zatřetí, monopolní kontrola nad ozbrojenou složkou, která je prováděna zmíněnou politickou stranou. Začtvrté, monopolní kontrola všech prostředků efektivní masové komunikace a všech informačních zdrojů, která je taktéž prováděna totalitní stranou. Zapáté, vytvoření systému policejní kontroly všech obyvatel ve státě, která je prováděna prostřednictvím teroristických přístupů; tyto postupy mohou být jak fyzické, tak psychické (Pleuger).

Tak zní základní charakteristika totalitarismu v podání Carla J. Friedricha. Ten začal spolupracovat s dalším politologem Zbigniewem K. Brzezinskym, s kterým v roce 1956 vydal obsáhlé dílo *Totalitní diktatura a autokracie (Totalitarian Dictatorship and Autocracy)*. K pěti základním principům přidali šestý, a to centrální

řízení ekonomiky prostřednictvím jedné totalitní strany.⁵ Šestý bod je občas přijímán poněkud rozporupně, neboť například v nacistickém Německu zůstala ekonomika do jisté míry svobodná.

Na této šestibodové charakteristice je vidět, že manipulace společnosti prostřednictvím moderních masových médií byla natolik důležitá, že byla zahrnuta v základní definici od dvou z nejpřednějších autorů zabývajících se problematikou totalitarismu. Je využito konceptu masové společnosti jako základního prvku modernity. Totalitní režim využíval moderní techniku k manipulaci masové společnosti. Toto zneužití prostředků masové komunikace bylo navíc podtrženo i politickou situací, ve které se totalitní vláda dostala k moci (Říchová, 2000: 230).

2.3 Definice totalitarismu Hannah Arendtové

Další politoložkou, která výrazně ovlivnila teorii totalitarismu, byla Hannah Arendtová. Ta měla na totalitarismus odlišný pohled než předchozí dva politologové Friedrich a Brzezinsky. Arendtová věnovala problematice totalitarismu rozsáhlé dílo *Původ totalitarismu (The Origins of Totalitarianism)*; poprvé vydáno roku 1953). V tomto díle se autorka soustředí především na totalitní ideologii, která má vykonávat moc pomocí totalitní strany a zároveň se vládnoucí strana pomocí teroru a indoktrinace snaží ovládnout vše a všechny; každá lidská bytost má být přetvořena v dokonale podřízenou státu a totalitní straně (Lajčáková, 2009: 61; Machalík, 2008: 76).

Na základě svého pozorování Arendtová vyčlenila dvě nutné podmínky pro existenci totalitarismu. První podmínkou byla jedna politická strana ve státě, která nesla totalitní ideologii. Arendtová za totalitní ideologii označuje nacismus a bolševismus (stalinismus). V čele strany stojí vůdce, který byl zbožštěn a vytvořil si svůj kult osobnosti (Balík – Kubát, 2004: 37).

Druhý předpoklad pro fungování totalitarismu Arendtová vidí v existenci masové společnosti. Vytvoření masové společnosti jako takové představuje pro

⁵ http://www.perspectivia.net/content/publikationen/orient-institut-studies/1-2012/jabbar_totalitarianism/#sdfootnote22anc, 20.3.2013.

Arendtovou důležitý rys moderní společnosti vůbec. Vznikla tak, že se společnost silně atomizovala a izolovala jedince. Tradiční třídní společnost byla rozbita a vytvořila se moderní společnost, stojící na masách. Sama Arendtová popsala totalitní vládu takto: „*Totalitní vláda – na rozdíl od totalitního hnutí – je možná pouze tam, kde existují postradatelné masy, které lze obětovat bez rizika katastrofálních důsledků rozsáhlého vylidnění*“ (Arendtová, 1996: 436-437).

Hlavní důvod, proč zmiňuji dílo Hannah Arendtové, je ten, že celou jednu kapitolu věnuje totalitní propagandě jako důležitému prvku totalitarismu. Kapitolu uvádí slovy: „*Síla totalitarismu samého může přitahovat lůzu i elitu, masy je třeba získat propagandou*“ (Arendtová, 1996: 473). Sama propaganda však byla pouze prostředek k vytvoření totalitních organizací, které pomohly uskutečnit a realizovat totalitní ideologii. Arendtová tvrdí, že „*totalitní propaganda zdokonaluje techniky masové propagandy, ale ani je nevynalézá, ani nevymýšlí jejich techniky*“ (Arendtová, 1996: 485).

Totalitní propaganda je nejintenzivněji využívána ve stádiu, kdy totalitní vláda ještě není u moci, ale usiluje o dobytí této moci. Poté je propaganda nahrazena indoktrinací a násilí už není využíváno v tak masivním měřítku jako na počátku. Poté přichází na řadu teror, který je vykonáván pro udržení totalitní morálky. Velký důraz byl kladen také na vědeckou stránku. V nacistickém Německu bylo propagandy také velice účinně využíváno proti Židům. Nacisté využili antisemitistické nálady ve společnosti a neváhali zneužít dokonce středověkých pověr a příběhů, ve kterých byli Židé vykresleni jako hrozba lidstva a vtělení zla (Arendtová, 1996: 473-501).

2.4 Nacistická Třetí říše jako totalitarismus

Nacistická Třetí říše by se dala pokládat za nejdokonalejší totalitarismus. Vůdce Nacionálně socialistické dělnické strany (NSDAP), německý kancléř *führer* Adolf Hitler, vytvořil z Německa v letech 1933-1945 totalitní stát, který nesl (téměř) všechny atributy zmíněných definic. Totalitní ideologií zde byl nacismus, který kladl důraz na vůdcovský princip (který Adolf Hitler za svého vedení strany dotáhl k dokonalosti a

vytvořil si svůj kult osobnosti, jenž nesl název *Führerprinzip*), rasovou čistotu a s ní související antisemitismus (který vyústil v Holocaust), sociální darwinismus a eugeniku. Německo vyžadovalo životní prostor (*Lebensraum*) pro árijské Německo, který se měl rozšířit především na východ na úkor ostatních národů. Byla propagována tzv. *Lebensraumpolitik* nebo *Lebensraum im Osten* a spojitost mezi germánskou krví a německou půdou (*Blut und Boden*). Byl vytvořen prototyp árijského člověka, tzv. nadrasa – *Herrenrasse*, všechny ostatní národy byly podřadné.⁶

Nacismus z principu odmítal demokratické principy. Byly zakázány další politické strany a veškerá moc byla kulminována v rukou NSDAP a jejích členů. Ve straně existovala jasná hierarchie. Na samém vrcholu stál Adolf Hitler jako *führer* a okolo něj byla vytvořena elita dalších mužů. Mezi tuto elitu patřil zejména Joseph Goebbels, Hermann Göring, Heinrich Himmler, Joachim von Ribbentrop, Fritz Sauckel, Albert Speer a Wilhelm Keitel. Strana se snažila o totální ovládnutí veřejného života a státního aparátu. Bylo dosaženo efektivního ovládnutí mas pomocí důsledné a propracované propagandy a také prostřednictvím všudypřítomného teroru. Ten se umocnil ještě poté, co byla zřízena tajná státní policie (*gestapo*) a systém koncentračních a vyhlazovacích táborů. Všichni ostatní byli za pomoci propagandy prezentováni jako nepřátelé státu, kteří ohrožují jeho existenci. Byla budována nenávist proti marxistům, komunistům a zejména proti Židům (Balík – Kubát, 2004: 130).

Dvě instituce si v nacistickém Německu přeci jen ponechaly malou závislost na nacistické straně, a to německá církev a armáda. Obě zmíněné instituce měly v Německu dlouho tradici a silnou pozici natolik, aby byly schopné alespoň trochu vzdorovat silné mašinérii nacismu (Harvey, 1998: 28).

⁶ http://www.nazism.net/about/nazi_ideology/, 21.3.2013.

2. Propaganda

Definovat propagandu je nevděčný úkol, neboť tato definice není jednotná; doposud existuje množství definic, které vyznívají spíše negativně a některé mají naopak pozitivní konotace. Je to dáno tím, jak se tento pojem vyvíjel v čase a do jakých je dáván historických a časových souvislostí. Ani pohled na propagandu není jednotný; někteří badatelé se přiklání k názoru, že propaganda je stará jako lidstvo samo, někteří se naopak domnívají, že propaganda je záležitost moderní společnosti, která ke své existenci potřebuje masovou společnost a moderní masová média.

Jistý je však původ tohoto pojmu. První zmínky pocházejí ze 17. století, konkrétně z roku 1622, kdy papež Řehoř XV. uveřejnil papežskou bulu *Inscrutabili Divinae* zakládající společnost *Congregatio de propaganda fide*, tedy jakési církevní shromáždění na propagaci víry.⁷ Bylo ustanoveno kolokvium kardinálů, kteří byli papežem pověřeni, aby rozšiřovali katolicismus a jeho učení mezi obyčejnými lidmi. Tato propaganda katolicismu tak byla chápána jako jednostranné šíření idejí a myšlenek, neboť měla vymýtit kacířství mezi pohany. Toto prosazování katolické víry bylo chápáno negativně i pozitivně, šíření katolicismu bylo prosazováno za každou cenu a zčásti bylo přijímáno jako násilné a bezohledné vnučování víry (Jirák – Köpplová, 2009: 369-371; Mertl, 2009: 50).

Až v průběhu 19. století se propaganda začala chápat v jiném smyslu a to v tom, že rozšiřovala především politické názory a myšlenky. Mezi šíření politických doktrín a slovem propaganda se začalo pokládat rovnítko. Náboženské konotace, které byly propagandou šířeny původně, tak byly zcela ztraceny (Čábelová, 2004: 193). S růstem gramotnosti světové populace, především v západních zemích, upevněním liberálního myšlení a požadavky na svobodu tisku, projevu a shromažďování a nároky na reprezentativní vládu se toto myšlení ještě více upevnilo.⁸

⁷ Úplně první kořeny slova propaganda je třeba hledat v latině. V té se používalo sloveso „*propagare*“, které označovalo rozšiřování a reprodukci rostlin pomocí řízkování. Až později bylo toto latinské slovo použito církví s více symbolickým významem pro šíření víry (Diggs-Brown, 2011: 48).

⁸ <http://www.ushmm.org/propaganda/resources/>, 23.3.2013.

K běžnému užívání tohoto pojmu došlo po první světové válce, kdy se význam slova stal nejasným, avšak v absolutním množství případů byl chápán negativně, protože byl spojován s válečnou propagandou, využívanou všemi tehdejšími mocnostmi v první světové válce, a v období mezi světovými válkami také s nedemokratickými režimy (Reeves, 1999: 11).

První světová válka byla prvním momentem, kdy se začala ve velkém a globálním měřítku využívat propaganda, která ukazovala, jaká zvěrstva se děla na obou válčících stranách (*atrocitý propaganda*). Tento trend pokračoval i po skončení první světové války a hrál důležitou roli v následující druhé světové válce a ve všech ostatních moderních válkách: během studené války, zvláště pak v Korejské válce, Kosovu a ve válce v Perském zálivu (Welch, 2003: 23-25). Naopak v dnešní době propaganda spadá především do oblasti práce s veřejností a veřejným míněním, kdy převládají emotivní prvky nad prvky racionálními. Negativní konotace z dob válečné propagandy, jež byla využita v totalitních státech, však stále přetrvávají (Čábelová, 2004: 193).

Propaganda byla veřejností velice negativně vnímána již od konce první světové války, jelikož byla spojována s masivní manipulací, které bylo obyvatelstvo neustále vystaveno. Zvláště pak ve Spojených státech amerických bylo toto přesvědčení neobyčejně silné, neboť v pamětech Američanů stále žila myšlenka na propagandou uměle vytvořeného mínění a také vykreslení Němců jako úhlavních nepřátel, krvelačných bestii dychtících po krvi lidí žijících v demokraciích. Proto se sociolog Edward Louis Bernays rozhodl poprvé použít termín public relations, aby zamezil mylným interpretacím propagandy jako manipulaci veřejného mínění. Nakonec založil Radu pro vztahy s veřejností (Council of Public Relations) a zasloužil se o postupné zavádění tohoto pojmu v praxi, takže dnes už je vytvořena hranice mezi public relations a propagandou (Ftorek, 2012: 63).

Jak již bylo řečeno, existuje veliké množství definic, uvedu jen některé z nich. Např. Merriam-Webster and Thesaurus Dictionary uvádí, že propaganda je „ *šíření idejí, informací nebo fám za účelem pomoci či poškození instituce, záležitosti či*

osoby“⁹ nebo také „*myšlenky, fakta či tvrzení úmyslně šířeny za účelem dalšího postoupení, poškození opoziční strany nebo veřejné jednání mající nějaký efekt.*“¹⁰

V obecné rovině zní definice takto: „*Záměrná a systematická snaha formovat vnímání, manipulovat poznáváním a usměrňovat chování s cílem dosáhnout odezvy, která vyhovuje záměru požadovanému propagandistou.*“¹¹

Velice dobrá, komplexní, všeobecná a poněkud vyčerpávající definice pochází od Richarda A. Nelsona: „*Propaganda je neutrálně definována jako systematická forma záměrného přesvědčování, v jejímž zájmu je ovlivnit emoce, postoje, názory a chování specifikovaného záměru publika pro ideologické, politické nebo komerční účely; k tomu jsou využity ovládané přenosy jedné strany produkující zprávu (která může či nemusí být skutečná) prostřednictvím davu a přímých masových kanálů. Propaganda jako organizace zaměstnává propagandisty, kteří se angažují v propagování – aplikované tvorbě a distribuci takových forem přesvědčování“* (Nelson, 1996: 232-233).

Z předchozích několika definic vyplývá, že propaganda ke svým účelům využívá komunikačních a masových prostředků. Těmito prostředky ovlivňuje veřejné mínění. Propaganda proto uspokojuje záměry původce, ne cílové skupiny. Propaganda však neříká pravdu, zamlčuje některá fakta a formuluje si je tak, aby byly pro recipienty přijatelné. Podávaná informace je tak mnohdy zcela jiné podstaty (McQuail, 2005: 564-565).

Existuje také mnoho podob a druhů propagandy. Nejčastěji se můžeme setkat s rozdělením propagandy na tzv. *černou, šedou a bílou propagandu*. První, černá, se přímo vztahuje k totalitním režimům, jako bylo nacistické Německo či stalinovský Sovětský svaz. Byla mistrně využívána např. nacistickým ministrem propagandy Josephem Goebbelsem. Upřednostňuje odstrašující a šokující výroky a prohlášení, protože věří, že takto lépe přesvědčí o své pravdě. Zdroj není znám nebo se schovává za nepravdivé činitele a vše, co je rozšířeno, je lživé, klamně a podvodné. Tento druh

⁹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/propaganda>, 22.3.2013.

¹⁰ Ibid., 22.3.2013.

¹¹ <http://people.ucalgary.ca/~rseiler/jowett.htm>, 22.3.2013.

propagandy je velice nebezpečný, protože jeho struktury jsou velice propracované. Nejčastěji se snaží o úplnou diskreditaci nepřítele a jeho oslabení. Pokud není zdroj znám, nejčastěji se schovává za věrohodně působící dezinformace a lži. Úspěch či neúspěch černé propagandy závisí na tom, jak moc je posluchačstvo ochotné přijmout a uvěřit nabízené informaci. Pokud odesílatel zprávy informace chytře a šikovně vsune do správného sociálního, kulturního a politického rámce, ve kterém se posluchačstvo nachází, úspěch je téměř jistý. Pokud však odesílatel neporozumí chování recipientů, propaganda má tendenci být odhalena a tím pádem neplní svou funkci (Jowett – O'Donnell, 2011: 19-20; Verner, 2011: 32).

Druhý druh propagandy, tzv. šedá propaganda, také nemá jasný zdroj, ani relevantnost informací není zaručena. Stojí mezi černou a bílou propagandou. Často využívá slabin či rozpaků svých nepřátel. Pravý zdroj je ukrytý a zpravodajské stanice ho legitimizují. Velice se dbá na správný výběr propagujících informací a zřetelně posouvá jejich významy (Jowett – O'Donnell, 2011: 21).

Bílá propaganda je zcela jiný druh propagandy než předešlé dva. Zde je jasný a lehce dohledatelný zdroj. Tento druh propagandy je spojován s neskrývaným a zjevným fungováním (Linebarger, Paul Myron Anthony cit. dle Levinson, 1999). Otevřeně podporuje dobré jméno a „image“ státu v zahraniční politice, ovšem jen málokdy se jedná o čistě bílou propagandu (Verner, 2011: 32).

3. Propaganda v nacistickém Německu

O důležitosti využití propagandy v nacistické Třetí říši jako jednoho z nejdůležitějších nástrojů zahraniční i vnitrostátní politiky dnes není pochyb. Svědčí o tom to, že samotný vůdce Třetí říše Adolf Hitler se o propagandě často zmiňoval ve svých několikahodinových vyčerpávajících projevech a dokonce propagandě věnoval dvě celé kapitoly své knihy *Mein Kampf*.¹²

O propagandě nacistického režimu a vedoucí úloze nacionálně socialistické strany NSDAP můžeme říci, že začala existovat od roku 1920. V tomto roce, 24. února, byla založena *Deutsche Arbeiterpartei* (Německá dělnická strana) v mnichovském pivovaru. Ta se později přejmenovala na *NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei – Národně socialistická německá dělnická strana)*. Do čela strany byl zvolen Adolf Hitler a bylo sestaveno další vedení strany. V ten samý den byl sepsán dvaceti pěti bodový Program strany, který nacisté pokládali za dogma a nejvyšší principy, které se staly oficiální filozofií strany a celé nacistické ideologie. Tento program obsahoval několik životně důležitých a zásadních prvků, které de facto vytvářely podstatu samotné nacistické ideologie, a proto tak k Programu členové strany přistupovali.¹³

První bod hovořil o vytvoření jakéhosi Velkoněmecka, které bude založené na principu velkého německého národa (*Volksgemeinschaft*), které má právo na sebeurčení. Druhý bod se týká revize Versaillské mírové smlouvy, která pro Německo vyznívala nepřívětivě, znamenala ponížení a degradaci Německa na druhořadou velmoc. Třetí bod požaduje vynucení práva na půdu a teritorium, která je nutná k žití – *Lebensraum*. Čtvrtý bod segreguje Židy z německé společnosti a

¹² Byly to kapitoly „Válečná propaganda“ a „Propaganda a organizace“, v nichž Hitler vyzdvihuje esenciální roli propagandy ve válce a uznává úspěchy válečné propagandy nepřátel, zejména mluví o britské a americké propagandě, která zobrazila německé vojáky jako divochy. Hitler si z těchto úspěšným propagand bere poučení, jelikož podle něj by bez propagandy nebylo ani německého státu. Propaganda hraje nezbytnou roli v boji o samotné přežití (Hitler, 1939: 145-152), dostupné na:

http://ia600208.us.archive.org/5/items/MeinKampf_483/HitlerAdolf-MeinKampf-VolumeIi1939525P.pdf, 25.3.2013.

¹³ <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/innenpolitik/nsdap/>, 26.3.2013.

upřednostňuje příslušníky německého národa, kteří se vyznačují árijským původem, to znamená, že Němec je pouze ten, kdo má německou krev (Hofer, 1957: 28-31).

Dalšími body pak byl politický boj proti vědomým politickým lžím, cenzura a přísné kontrolování německého tisku. Novináři měli být výhradně německého původu, z čehož vyplývá vyloučení všech židovských redaktorů. Také pouze Němci směli profitovat na vydávání tiskovin (novin i knih). Noviny, které nebyly německé, nesměly vycházet v německém jazyce. Počítalo se i se vznikem silné úřední moci, která by přísným dohledem nad celou společností byla pověřena o všem rozhodovat. Nacisté se zavázali k tomu, že všechny body programu budou dodržovány, a pokud to bude třeba, k jejich dodržování použijí donucovací prostředky, k čemuž bude využito všech prostředků – všech forem ideologické propagandy.¹⁴ Z toho nepřímo vyplývá, že propaganda se v rukou nacismu stávala totální.

Propaganda znamenala důležitou roli pro NSDAP. Bez ní by se Hitler nedostal k moci, ani by se u ní neudržel dvanáct dlouhých let. Propaganda proto musela být vysoce efektivní, stala se jedním ze základních elementů nacistické ideologie. NSDAP totiž slibovala znovuzrození německého národa, povstání Německa v plné síle. Proklamovala, že má řešení na všechny poválečné problémy jako byla vysoká nezaměstnanost, hluboká hospodářská krize a inflace. Německé obyvatelstvo bylo ve své podstatě propagandou vzděláváno podle osnov nacistické ideologie. NSDAP se stala *Volkspartei*, tedy lidovou stranou, která byla přístupná všem vrstvám obyvatelstva (Hoffmann, 1996: 63-66).

Hitler těžil z těžké poválečné hospodářské situace, která ve Výmarské republice nebyla vůbec lichotivá, a nutno říci, že se mu to velice dobře dařilo. Vymyslel vlastní řešení na téměř všechny poválečné problémy a úspěšně předstíral, že je v jeho silách všechny do jednoho vyřešit. Jeho nejsilnějším propagandistickým nástrojem zůstávaly jeho silně emocionálně nabitě projevy, které byly dokonale připravené a mistrně provedené. Snažil se při nich šířit hrůzu a paniku a záhy vyděšené posluchače chlácholil prostředky, které je NSDAP schopná vynaložit na to, aby „spasila německý národ“ (Verner, 2011: 38).

¹⁴ <http://www.documentarchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html>, 25.3.2013.

Hitler se nechal slyšet, že údajně již během první světové války, kdy se poprvé seznámil s propagandou a jejími účinky, na něj zapůsobila přesvědčovací moc a silné poselství, které v sobě propaganda nesla. Spatřoval v propagandě přední zbraň, s níž by bylo mnohem snazší dosáhnout moci a udržet si ji (Reichel, 2004: 136). Stejně jako Mussolini byl uchvácen moderními technologiemi, např. se velice rád dopravoval automobilem či letadlem (Stephenson, 2002: 11).

Hitler si povšiml, jaký až neuvěřitelný vliv mají audiovizuální média na celé masy lidí. Hitler tvrdil, že nová média by měla sloužit k propagandistickým účelům, ovšem pro něj samotného propaganda nepředstavovala negativní pojem. V masových médiích lidé spatřovali přesně to, co chtěli. Propaganda jim byla naservírována v přijatelné podobě, avšak s dlouhodobým podprahovým působením. S mocí, kterou v sobě propaganda nesla, dokázal Hitler lehce přesvědčit kdekoho. Není se proto čemu divit, když veřejné mínění bylo na straně nacismu a podporovalo remilitarizaci Porýní roku 1936, anexi Rakouska roku 1938 a zabránění Sudet, pohraničního území Československa, roku 1938 a následnou okupaci Československa v letech 1939-1945. Skrz umění, filmy, rádio a fotografie byl Hitler zbožštěn (Stephenson, 2002: 11-16).

Ideologie nacismu odmítala nové umělecké směry a modernu. Pro nacismus doslova představovaly společenské nebezpečí a hrozbu. NSDAP připravila protesty proti moderně a tzv. „umění pro umění“. Přesto však Hitler neprojevoval nechuť užít nová média a nejmodernější techniku, které tvořily základ jeho strategie ovlivňování (Reichel, 2004: 136). Při norimberském procesu prohlásil Albert Speer, Hitlerův přední architekt, o Hitlerovi a jeho využívání moderních prostředků ovlivňování: *„Hitlerova diktatura byla první diktaturou průmyslového státu, diktaturou, jež pro ovládnutí vlastního lidu využila veškeré technické prostředky... zločinné události minulých let tedy nejsou dány pouze Hitlerovou osobností. Ohromný rozsah jeho zločinů lze vysvětlit skutečností, že Hitler jako první pro jejich spáchání využil prostředků nabízených technikou.“* (Virilio, 2007: 125).

Nacistická propaganda měla dva hlavní představitele. První osobou byl již zmíněný Adolf Hitler, hlavní hvězda nacistické propagandy, její produkt a výtvor.

Druhou osobu byl bezpochyby Joseph Goebbels, hlavní direktor propagandy, její mozek a manažer (O'Shaugnessy, 2009: 56).

Goebbels se záhy stal nejdůležitějším mužem propagandy poté, co byl zvolen 13. května 1933 říšským ministrem pro lidovou osvětu a propagandu. Tento post mu přinesl totální kontrolu všech komunikačních prostředků – rádia, tisku, publikování, filmové tvorby i všech druhů umělecké tvorby. Goebbels byl mistrem v přesvědčování mas, zapříčinil se také o eliminaci veškerého židovstva (byl zarytým antisemitistou a k Židům měl doslova odpor) a politických oponentů z veřejného života a vlivných pozic (Wistrich, 1997). Goebbels se nebál použít všechny dostupné prostředky, aby z propagandy vytvořil úspěšnou marketingovou strategii. Z pojmu *führer* a *volkgemeinschaft* vytvořil velice přesvědčivé a působivé obchodní značky (Voigt, 1975: 231).

Propaganda pro Goebbelse představovala alfu a omegu strategie, jak upevnit nacismus ve Třetí říši. Vybuďoval si své osobní principy, jak propagandu podávat lidem. Svůj život jako jeden z předních představitelů nacismu obětoval propagandě. O propagandě také často vedl projevy. I z nich bylo patrné, že by propagandě obětoval vše. Slavný je jeho projev z 9. ledna 1928 na shromáždění NSDAP v Berlíně, kde prohlásil: *„Zda propaganda byla dobrá, to se ukáže poté, co po jistou dobu působila na lidi, které měla rozehrát a získat pro své myšlenky (...) Jestliže je nezískala, pak skutečně byla špatná. Proto nikdy nemůžeme říci: vaše propaganda je příliš surová, příliš sprostá nebo příliš brutální nebo není dost slušná (...) Propaganda nemá vůbec být ani slušná, ani něžná, ani měkká, ani pokorná; propaganda má vést k úspěchu.“* (Goebbels, 2002: 9).

Již dříve strana založila oddělení pro propagandu a tisk a pro školení řečníků, obě zmíněná oddělení spadala pod Oddělení pro říšskou propagandu. Avšak osvojení a využití nových audiovizuálních médií potřebovalo více času, a proto až do 30. let byl pro propagandu využíván pouze tisk a také rádio (Reichel, 2004: 136).

Nacistická propaganda se obracela proti všem odpůrcům a nepřátelům režimu. NSDAP se snažila zničit veškeré obchodní unie a liberální demokratické instituce. Pro

Německo představovaly hrozbu kapitalistického a demokratického uspořádání. Nacistická logika byla postavena tak, že vše kapitalistické byla činnost podlých a zákeřných lidí, kteří se snažili o jediné: ekonomicky zruinovat Německo. Velkou hrozbu také znamenali komunisté; ti byli v propagandě líčeni jako zvrhlí a degradovaní. Německý národ byl ohrožován i liberály, o nich se mluvilo jako o slabých, váhajících a nerozhodných, kteří se v podstatě jen snaží získat další čas k tomu, aby našli správné řešení. Liberalismus se rovnal doktríně, která byla podporována Židy. Největšími nepřáteli Třetí říše po celou dobu její existence však zůstávali Židé (Yourman, 1939: 149-150).

Nacisté dbali na emotivnost propagandy. Od jejich nástupu k moci ji stále prohlubovali. Proto byly ustanoveny svátky odkazující na některé významné události. V praxi se jednalo o tzv. „nacistický sváteční rok“. Ten začínal 30. lednem, dnem, kdy se Hitler chopil moci jako říšský kancléř. Dále 24. únor datující vznik NSDAP a jejího programu, 20. duben, který reflektoval narození Hitlera, 1. Květen, který jako tradiční komunistický svátek práce byl změněn v „národní svátek“ a „Den matek“. Poté se slavil letní slunovrat, v září říšský stranický sněm, v říjnu nacionálněsocialistické dožínky, 9. listopad, kterým si nacisté připomínali výročí pivního puče roku 1923. Jako poslední nacistický svátek uvedme Vánoce, které nacisté nazvali „nacionálně socialistickými národními Vánocemi (Reichel, 2004: 179-180).

Nacisté kladli zvláštní důraz na rituály. Jedním z nich byla oslava zmíněného 9. listopadu, kdy proběhl pivní puč. Ten nebyl zdařilý a skončil smrtí šestnácti příslušníků SS, ale byl vykládán jako nezbytný krok ke konečnému vítězství. Proto také nacisté těchto šestnáct padlých uctívali rituálem, při němž průvod procházel stejnou trasou jako onoho roku a člen v první řadě nesl vlajku, která byla od krve všech šestnácti „mučedníků“ (tzv. *Blutfahne*). V průvodu dále pokračovali jen ti nacisté, kteří byli přítomni u puče. Když dorazili k cíli, Hitler předčítal jména všech šestnácti padlých a při každém jménu dav vyslovil *Hier!* To mělo znamenat, že duch mrtvých byl mezi nimi stále přítomen. Důležitou roli v tomto rituálu hrála vlajka, která byla přímým svědkem událostí z roku 1923 (Mertl, 2009: 73).

Nyní bude následovat krátký výčet fenoménů a zdrojů, ze kterých nacisté nejvíce čerpali a které utvářely a rozvíjely nacistickou propagandu.

3.1. Mein Kampf

Mein Kampf Hitler začal psát přesně 1. dubna 1924 ve vězení v Landsbergu, kam se dostal po odsouzení na pět let nepodmíněně za neúspěšný pokus o puč v bavorském pivovaru v Mnichově. Za devět měsíců v prosinci 1924 byl propuštěn na svobodu a jeho Německá dělnická strana, nyní přejmenovaná na NSDAP, dostala od bavorských úřadů povolení opět veřejně vystupovat. *Mein Kampf* se stal jakousi biblí celé nacistické ideologie (Collotti, 1994: 23; Jablonsky, 1988: 370-377). První svazek byl vydán následujícího roku a druhý svazek v roce 1926. Kniha měla téměř osm set stran, a proto se četly jen výňatky, mnohdy zasazené do kontextu tak, jak se to nacistům zrovna hodilo.

Hitler se ve svém díle zaměřil především na dvě hlavní témata. První by se dalo shrnout do zahraničně-politického okruhu, ve kterém kladl důraz na dobývání především prostoru na východ od německých hranic. Druhým ústředním tématem byla rasová otázka, kterou spojuje s antisemitismem a okrajově se zmiňuje o tzv. konečném řešení židovské otázky (*Endlösung*) (Rosůlek, 2008: 81-82).

Ze začátku se *Mein Kampf* příliš neprodával. Zlom nastal v roce 1930, kdy se prodalo již 36 000 exemplářů. To bylo způsobené i tím, že jeden výtisk stál pouhých dvanáct německých marek. Další dramatický nárůst prodaných výtisků nastal v roce 1933 při nástupu Hitlera k moci. To už bylo prodáno 287 000 kusů. Ještě do konce téhož roku se počet prodaných knih vyšplhal na jeden a půl milionu a do konce roku 1943 se dají celkové náklady vyčíslit na téměř deset milionů prodaných výtisků. Knihy byly rozdávány všude; novomanželům jako svatební dar, státním úředníkům při příležitosti povýšení, vězňům ve věznicích. *Mein Kampf* se stal součástí učebnic běžně užívaných při výuce ve školách a někteří nacističtí pohlaváři na tuto knihu přísahali věrnost Třetí říši (Aegerter).

4.2 Blut und Boden

Veškeré umění a propaganda měla podporovat myšlenku spojitosti mezi krví a půdou, tedy *Blut und Boden*. Tato myšlenka se stala základem německého národa. Ten měl být ukazován v co nejlepším světle jako nacistická strana sama – plný síly a odhodlání, demonstrující odvahu jít do boje. Vše, co ukazovalo jakoukoliv porážku či zaváhání, bylo přísně zakázáno. Do popředí se dostaly hodnoty jako militarismus, jednotu cílů, hrdinství, fyzické zdraví, maskulinita, národ jako jedno velké společenství (McNab, 2010: 172-173).

Spojitost mezi árijskou krví a německou půdou lze vystopovat už při výběru symbolů, které reprezentovaly nacistickou ideologii a NSDAP. Krev byla představována červenou barvou kolem svastiky. Svastika symbolizovala dávné árijské kmeny, pobývající na území Třetí říše. Tyto germánské kmeny měly pro nacisty velký symbolický i historický náboj, neboť starodávné germánské kmeny (jakými byli např. Teutonové) měly poslání šířit spirituální myšlenky a rozšiřovat osídlení germánských předků. Spojení svastiky s červenou barvou byl mistrný tah, který symbolizoval spojení právě mezi územím obsazeným Germány a germánským původem (Taylor, 1981: 505-510).

4.2 Volksgemeinschaft

Nejdůležitějším principem propagandy bylo vytvoření *Volksgemeinschaft* (národní pospolitosti). V podstatě to znamenalo zničit dosavadní společenský řád, který se vytvořil za Výmarské republiky. Nacisté chtěli rozbít tradiční společnost, ve které se vyskytovali lidé, kteří příslušeli k nějakému náboženskému přesvědčení nebo společenské třídě. Nacisté se snažili o vytvoření jakési lidové komunity, kde by neexistoval jednotlivec, ale pouze jeden dokonale homogenní národ, který by patřil k pevně ustanovenému řádu, kde by každému náleželo jeho předem přidělení místo (a s tím i povinnosti), kde by vykonával své úkoly pro blaho celého národa (Süß, D. – Süß, W., 2012: 79).

Ačkoliv se nacismus snažil působit jako nová převratná ideologie, myšlenka *Volksgemeinschaft* se zrodila již na konci 18. století za romantismu. Mimo jiné, nacismus často čerpal z dávné historie, která zahrnovala mystiku a symboly germánských předků. Princip *Volksgemeinschaft* stál na principu upřednostňování komunity před individuem. Razilo se heslo „Jeden národ, jedna říše, jeden vůdce“ (*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*). Propaganda často znázorňovala německý národ jako jednu pospolitou hmotu, nemohla však dokonale vymazat sociální rozdíly mezi společenskými třídami a lidské povědomí o nich (Welch, 2004: 218-219).

S principem *Volksgemeinschaft* souvisí sdílená potřeba rasové čistoty, která opět znamenala jediné – eliminaci židů a neněmeckého obyvatelstva. Nacisté cíleně vypěstovali zášť a nenávisť vůči všem nepřítelům německého státu a nacistické ideologie. Tito nepřítelé se koncentrovali zejména v řadách židů či bolševiků, a proto bylo opět nutné odstranění těchto nepřátelských živlů.

Budování principu *Volksgemeinschaft* se dotklo i německé mládeže. Mládež byla silně ovlivňována společenskými organizacemi masového charakteru. Chlapci byli členy *Hitlerjugend* a dívky vstupovaly do Svazu německých děvčat (*Bund deutscher Mädel*). Ostatní mládežnické organizace byly do roku 1933 zakázány nebo splynuly s *Hitlerjugend* nebo *Bund deutscher Mädel*. Pouze katolické organizace si zachovaly určitý stupeň nezávislosti na nacistické politice. Proto do konce roku 1933 47 procent chlapců ve věku od deseti do čtrnácti let a 38 procent chlapců od čtrnácti do osmnácti let byli členy. U dívek se čísla pohybovala okolo patnácti procent dívek mezi deseti až čtrnácti lety a osm procent v rozmezí od patnácti do jednadvaceti let. Roku 1939 vyšel zákon, který učinil členství v těchto mládežnických organizacích povinné (Peukert, 2006: 53-54). Roku 1931 byl do funkce nejvyššího vedoucího a koordinátora těchto organizací jmenován Baldur von Schirach, který představil novou hierarchii podle věkových kategorií a který se řídil podle slov Hitlera o německé mládeži, která „bude představitelem nového velkolepého pořádku pod nadvládou národního socialismu a jež bude jednou vládnout světu.“ (Zapotoczny, 2005).

4.3 Führerprinzip

Další důležitý princip nacistické propagandy byla nutnost silné vůdcovské osobnosti a vytvoření vůdcovského principu, tedy *Führerprinzipu* (Welch: 2004, 216-217). Ten byl vytvořen a etablován prakticky již od samého založení NSDAP a zvolením Adolfa Hitlera předsedou strany, a to i přes protest některých členů strany (Rosůlek, 2008: 81).

V praxi *Führerprinzip* znamenal jediné, a to, že Adolf Hitler byl nejen předsedou NSDAP, ale stal se *Führerem*; vůdcem celého německého národa. Hitler stál na pozici, která mu dávala prakticky neomezenou moc a kontrolu nad všemi složkami Třetí říše. Po jmenování kancléřem roku 1933 a po smrti prezidenta Paula von Hindenburga sloučil roli kancléře a prezidenta Třetí říše. Roku 1938 se stal velitelem ozbrojených sil a o tři roky později i velitelem armády (Megargee, 2011).

4.4 Tisk a rádio

Nacistická propaganda od svého převzetí moci využívala moderní masová média k propagandistickým účelům. Nacistům velice nahrávala doba, ve které vstoupili do povědomí německých mas. Byla to doba rozkvětu moderních masových audiovizuálních médií a nacisté záhy poznali, že pokud je dobře využijí v propagandě, mohou ovlivnit celou společnost.

Ačkoliv Goebbels přistupoval k těmto masovým médiím z počátku nedůvěřivě a s pochybnostmi, brzy pochopil, že s jejich pomocí dosáhne hlubší a rychlejší manipulace. Podmínkou však bylo, aby propaganda nebyla příliš „viditelná“ a aby nacistická ideologie nepůsobila nudně a naopak byla předkládána moderním a zainteresovaným způsobem (Reichel, 2004: 137-138).

Goebbels jako ministr propagandy převzal veškerou kontrolu nad médii. Jako nejvyšší představitel ministerstva propagandy a lidové osvěty jmenoval další důležité osoby. Těmi byly především Otto Dietrich, který se v roce 1933 stal říšským hlavním

představitelem tisku NSDAP a Max Annan, který byl zvolen šéfem svazu nakladatelů a hlavou říšského tisku (Longerich, 1992: 296-297).

Goebbels pokládal rozhlas za převratný vynález. Tvrdil to ve svém projevu z 18. srpna 1933 při příležitosti otevření první nacistické radiovýstavy: „*Co je tisk pro 19., to bude rozhlas pro 20. století; (...) rozhlas představuje osmou velmoc. Jeho vynález a formování mají pro praktický společenský život lidí vpravdě revoluční význam.*“ (Goebbels, 2002: 32). Ačkoliv bylo rozhlasové vysílání v Německu novým jevem, Goebbels byl dobře připraven a uzákonil novou společnost, která vysílala celostátně a zcela spadala do kompetencí ministerstva propagandy. Vyvíjel tlak na výrobce rádií, aby produkovali co nejlevnější rádia, která by si mohla finančně dovolit každá domácnost. Tento úkol byl splněn, cena rádia nepřesáhla osmdesát říšských marek, pozdější modely byly ještě lacinější. Již před převzetím moci nacisty patřilo Německo k radiovým velmocem, v letech 1933-34 přibyl další milion posluchačů a celkový počet využívaných přijímačů se vyšplhal na šest milionů. Za další čtyři roky to již bylo devět a půl milionu přijímačů. Další vychytávkou bylo umístění amplionů ve všech veřejných budovách zvláštními jednotkami pokaždé, když byl naplánován Hitlerův projev (Fraenkel – Manvell, 2008: 131).

Co se týče novin, nacisté v roce převzetí moci kontrolovali méně než tři procenta ze 4700 novin, které vycházely ve Třetí říši. Tato situace se ale rychle změnila se schválením zákona, který přenášel veškerou odpovědnost za obsah novin na vydavatele. I zde se projevovala snaha zachovat si rasovou čistotu a árijskou nadřazenost. Mnoho židovských novinářů a vydavatelů muselo proto uprchnout ze země. Místo nich byli dosazeni nezkušení novináři, kteří ale byli věrní nacistickému režimu. Zákon se obracel také proti všem komunistickým a socialistickým novinám. Násilí používané proti těmto „nepřátelům režimu“ se ještě umocnilo po požáru říšského sněmu.¹⁵

Nacisté vydávali své vlastní noviny, propagující nacistickou ideologii. Dlouhodobě nejvyšší náklady si udržel *Völkischer Beobachter* (Národní pozorovatel), vycházející od roku 1921. Další noviny s vysokými náklady byl bulvární plátek *Der*

¹⁵ <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007655>, 1.4.2013.

Stürmer (Útočník), který byl nechvalně proslulý díky svému silnému antisemitismu, s jakým zobrazoval Židy jako zhoubu německého národa. Tyto dvoje noviny měly náklad více než 800 000 exemplářů (za rok 1935), přesto však stále nedosáhly ani tří procent výše nákladu celého trhu (McNab, 2010: 181). Goebbels začal roku 1927 vydávat své vlastní noviny *Der Angriff* (Útok) s ročním nákladem okolo sto tisíc výtisků; od roku 1930 noviny vycházely jako deník s Goebbelsovým úvodníkem a denní kronikou. O výběru takového názvu pro noviny Goebbels prohlásil: „*Der Angriff. To byl ten pravý název s vlastní propagandistickou hodnotou, protože jsme skutečně nechtěli nic jiného než útočit.*“ (Verner, 2011: 41).

4. Propaganda v nacistickém filmu

Následující kapitola se zaměří na propagandu, která byla využívána v nacistických filmech. Nejdříve se zaměřím na obecnou charakteristiku filmové tvorby a filmového průmyslu v nacistickém Německu, a to zejména v letech 1933-1945. Poté bude práce pojednávat o jednotlivých žánrech nacistického filmu. Filmy jsou vybrány tak, jak jsem jim přikládala důležitost a také podle toho, jak moc frekventovaně o nich publikovali jiní autoři a jak často jsem na ně narážela i v jiných kontextech. Z toho i já usuzuji jejich důležitost, díky níž by tyto filmy neměly být opomenuty. Filmy jsou analyzovány na základě vlastního pozorování a rovněž jsou doplněné o interpretace odborníků.

Propaganda nacistické ideologie prostřednictvím filmu byla velice důležitá. Sám ministr propagandy Goebbels na ni kladl obrovský důraz, snad proto, že filmy miloval a sám sebe prohlašoval za filmového fanatika, který shlédli většinu německých i zahraničních filmů. To bylo samozřejmě přemrštěné tvrzení, nicméně Goebbelse i Hitlera bychom skutečně alespoň přinejmenším mohli považovat za filmové nadšence (Reichel, 2004: 156). Oba dva ve filmu spatřovali silný propagandistický potenciál poté, co koncem dvacátých let shlédli výborné snímky dominující bolševické kinematografii, konkrétně *Křižník Potěmkin* a *Deset dní, které otráslly světem*, natočené významným režisérem Sergejem Ejzenšteinem (Fraenkel – Manvell, 2008: 110). O *Křižníku Potěmkinovi* Goebbels prohlásil, jak „fantasticky dobře byl tento film natočen a jak přesvědčivě zobrazuje umělecké kvality.“ Zejména pak ocenil „rozhodnost, s jakou dokázal přesvědčit někoho, kdo neměl pevně dané politické přesvědčení a orientovat ho na bolševismus.“ Podle Goebbelse to dokazovalo, že i politické názory a postoje mohou být celkem dobře a snadno zahrnuty v umění. Dokonce i ty nejhorší politické názory mohou být vyjádřeny skrze nějaké médium, které je impozantním uměleckým dílem (Taylor, 2006: 144).

Dva měsíce před svým zvolením ministrem říšské propagandy, 28. března 1933, přednesl Joseph Goebbels projev, ve kterém mluvil především ke všem, kteří měli co do činění s filmovou tvorbou. V něm tvrdil, že točit filmy pro německý národ by se

dalo pokládat za poselství národu. Nacistický film dosáhne nejvyšší možné úrovně, protože bude veden a tvořen silou a důmyslností samotného ducha německého národa. Později vnesl argument, ve kterém si postěžoval na zubožený stav, ve kterém se nacházel německý filmový průmysl před převzetím moci nacisty. Řešení této krize viděl jedině v kuráži, jakou měli nacisté na to, aby filmový průmysl od základů reformovali a zmodernizovali (Taylor, 2006: 144).

Goebbels však neměl zcela pravdu. Přesto, že německý filmový průmysl byl poznamenán ekonomickou, sociální i kulturní krizí, rozmary a extremismem tak často viděným ve Výmarské republice, mohli bychom ho v lednu 1933 při převzetí moci nacisty považovat za jeden z nejvlivnějších na celém světě, ne-li přímo nejvlivnější ze všech. To bylo zapříčiněno tím, že sovětský filmový průmysl se po Říjnové revoluci stal více izolovaným, a to jak kulturně a politicky, tak i ekonomicky. Německému filmu mohla konkurovat pouze americká produkce, kde byla většina filmů realizována v Hollywoodu. Filmy pocházející z Hollywoodu doslova zahltily celý evropský trh krátce po konci první světové války. Lidé si oblíbili jejich tematiku i stylistické zpracování. I přesto největší inspirací pro Goebbelse zůstávala bolševická kinematografie. Německu také pozitivně nahrávala jeho geografická poloha a německy mluvící obyvatelstvo, které bylo roztroušené napříč střední a východní Evropou v oblastech, které byly v minulosti součástí Bismarkova Německa. Toto německé obyvatelstvo žijící mimo Německo se zapříčinilo o pronikání německého filmu za hranice a o jeho kulturní a etnický odkaz (Taylor, 2006: 142).

Pokud o nacistické propagandě jako takové můžeme mluvit od dvacátých let, tedy od založení NSDAP, o užití filmu jako přesvědčivého nástroje propagandy to samé říci nemůžeme. Samotný film se v Třetí říši dostává do popředí až po převzetí moci nacisty, tedy po roce 1933. To bylo zapříčiněno tím, že německý filmový průmysl se před rokem 1933 nacházel ve vážné ekonomické krizi. Proto nejdříve vznikl fond na podporu německé filmové tvorby, *Filmkreditbank*, tedy jakási úvěrová banka, která poskytovala filmovým producentům potřebný kapitál. Dále byla snížena daň z průměrného filmového výdělku, a to z 11,5 procent na 8 procent (Reeves, 1999: 95-96).

Filmové produkci na trhu dominovaly pouze čtyři velké firmy (UFA, Tobis, Bavaria, Terra), které měly podíl na šedesáti procentech veškeré filmové produkce. Tito filmoví giganti byli vlastněni soukromými vlastníky, kteří profitovali především na kooperaci s Třetí říší (především podnikali ve zbrojním průmyslu). Malí vlastníci kin byli zrušeni a nakonec byli giganti filmové produkce, celý filmový průmysl i *Filmkreditbank* znárodněny. Všechny filmy natočené v Třetí říši podléhaly cenzuře, která byla uzákoněna zákonem o říšské filmové produkci z února 1934. Všechny filmy byly po natočení předány ke kontrole nejvyššímu představiteli – Říšskému filmovému dramaturgovi – pro posouzení, zda je film závadný či ne. Jakýkoliv film tak mohl být zamítnut (Reeves, 1999: 97-98). K těmto účelům také vznikla Říšská kulturní komora, *Reichskulturkammer*, kontrolovaná ministerstvem propagandy. Ta se rozdělovala na dalších sedm oddělení, kontrolujících různé druhy umění. Kontrola filmu spadala do *Reichsfilmkammer*, oddělení pro kontrolu filmu (McNab, 2010: 173). Organizace filmové tvorby tedy spočívala v *Reichsfilmkammer*, představující páté oddělení Říšské kulturní komory, a na čtvrtém hlavním oddělení Vedení říšské propagandy NSDAP, která dohlížela na ideologickou správnost (Paseková, 2008: 3).

Film se v nacistické éře těšil velké oblibě. Vypovídají o tom některé statistiky ukazující rostoucí návštěvnost kin. V roce 1933 navštívilo německá kina 245 milionů diváků, v roce 1942 již bylo diváků přes jednu miliardu (McNab, 2010: 173). Různé jsou hodnoty statistik, které vypovídají o tom, kolik filmů bylo za éry nacismu natočeno. Většinou je uváděno 1100 celovečerních filmů (Reichel, 2004: 155; Welch, 2002: 21). Někdy je možno setkat se i s číslem 1363 celovečerních filmů (Hruška, 2003: 94).

Filmová tvorba byla v Německu nejen velmi oblíbená, ale prodělala i velké technologické změny. Ty se například projevily v představení barevného filmu, který se natáčel moderní technologií Agfacolor. První takto vyrobený film byl nepříliš známý *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (Krásné diplomatky, 1941), který byl Goebbelsem zakázán. Barevné filmy totiž Goebbelsovi připadaly pochmurné a odporné a ve srovnání s americkou technologií Technicolor se mu navíc produkce německých barevných filmů jevila jako ostudná. Poté, co byl Agfacolor vylepšen a

dosáhl americké úrovně, se hojně a běžně začal využívat od roku 1942. Černobílá technologie tak byla překonána (Virilio, 2007: 24).

Mezi nacistickými filmy bychom našli všechny žánry. Politické, romantické, komedie, historické, dokumentární, kulturní a vzdělávací, nepřátelsky naladěné a protizidovské, dokonce i sci-fi filmy, krimi a muzikály. Tzv. filmové týdeníky byly také mezi diváky velice oblíbené. Jak už bylo řečeno, všechny filmy podléhaly zákonu o cenzuře, a proto veškeré filmy nesly propagandistickou hodnotu, mnohdy však skrytou. Některé filmy byly zjevně propagandistické a jejich prvotním záměrem bylo mobilizovat a ovlivnit diváky. Takových filmů bychom našli ale až překvapivě málo. Uvádí se, že pouze čtrnáct až dvacet pět procent filmů z celkové produkce neslo jasné propagandistické poselství. Ba naopak, více než polovinu filmů tvořily veselé filmy, jako byly komedie a romantické filmy. Bylo to přání Goebbelse, který si velice dobře uvědomoval, že lidé zažívají extrémně stresové a vypjaté období. Razil proto heslo těžké časy, lehké filmy. Lidé se do kin chodili bavit a uvolnit, ne poslouchat propagandu a kázání (Reichel, 2004: 155-156).

5.1 Politické a propagandistické filmy

Otevřené hlásání ideologie by na diváky pravděpodobně nepůsobilo příliš dobře. Proto příslušníci nacionálně socialistické strany vystupovali pouze v několika prvních filmech, které byly promítány v kinech po převzetí moci nacisty roku 1933. V těchto filmech se ukazovaly hlavní postavy jako mučedníci nacistického režimu, záslužně bojující za nacistickou ideologii a kteří padli v boji proti nepřátelům německého národa. Jedná se především o tři filmy *Hitlerjunge Quex*, *SA-Mann Brand* a *Hans Westmar*. Jako mučedníci trpěli, byli zabití a stali se národními hrdiny a legendami. Byly to skutečné postavy, které byly zabity v pouličních bojích v posledních letech před pádem Výmarské republiky. Ve snaze ukázat bojového ducha národa, přetvořila NSDAP tyto neznámé postavy v celonárodní vznešené hrdiny (Giesen, 2008: 9-10).

V těchto třech ryze politických filmech bychom našli všechny „značky“ nacistické ideologie. Není náhodou, že hrdinové představují ideál árijského stereotypu – blonděné vlasy, modré oči a světlá pleť (obzvláště pak mladičký hrdina *Hitlerjunge Quex* a národní hrdina *Hans Westmar*). Všichni tři umřou hrdinskou smrtí, mají rozvrácené rodiny jako svou osobní oběť, kterou je nutné obětovat pro blaho národa a čestné kamarádství v nacistické straně. Ve filmech se často vyskytují nacistické uniformy a červené vlajky s hákovými kříži. To proto, aby propaganda nacistického režimu byla zřejmá a nikdo nebyl na pochybách, kdo je schopný obětovat vše, i vlastní život, ve prospěch německé říše. Filmy agitují a mobilizují diváky, aby se spojili a společnými silami bojovali proti komunistům, kteří se stali vedle Židů hlavními nepřáteli a hrozbou nacismu. Hlavním cílem filmů tedy bylo vytvořit ve společnosti protikomunistickou náladu a navíc nalákat mládež vstoupit do *Hitlerjugend* (Welch, 2001: 71-72).

Hitlerjunge Quex (podtitul *Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* – Film o duchu obětování německé mládeže; režie Hans Steinhoff, 1933) vypráví o chlapci Heini Völkerovi, který začal mít zálibu v mládežnické organizaci *Hitlerjugend* a chtěl by se stát jejím členem. Jeho otec, nezaměstnaný povaleč, opilec, válečný veterán a komunist, si však přeje, aby se Heini stal také komunistou. Heini má však odpor ke svým komunistickým vrstevníkům, kteří jsou ve filmu vykresleni jako zhýralá mládež, která nachází potěšení jen v alkoholu a sexuálních radovánkách. Heini se začne proto angažovat v *Hitlerjugend*, ale ostatní členové ho nechťejí přijmout. Jednou se dokonce zúčastní potyčky s komunisty, ve které je vážně zraněn. Heinova matka ze zoufalství spáchá sebevraždu. Heini je poté přijat do organizace, je zcela oddán své práci na tisknutí propagandistických letáků (odtud plyne jeho přezdívka „Quex“, protože byl příliš aktivní), které chce roznést i do nebezpečné čtvrti. Tam se znovu střetává se skupinou komunistů a je zabit. (Bateson, 1980: 20-55).

Heinovo tělo je na konci filmu zobrazeno ležící na rozprostřené nacistické vlajce. To mělo svou symboliku, neboť to mělo znamenat, že Heinova oběť v boji proti komunistům nebyla marná. Hlavní postava byla zidealizována a měla se stát

novým vzorem pro německou mládež. Ta si mohla vybrat, zda se stát nebojácným, silným členem *Hitlerjugend* nebo slabým a nepotřebným komunistou, film německé mládeži prakticky ukázal jedinou možnou cestu, jak se stát potřebným pro německý národ (Hoffman, 1996: 43-50).

Neméně zajímavý je i příběh druhého zmíněného filmu *Hans Westmar* (podtitul *Einer von vielen. Ein Deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929* – Jeden z mnoha. Německý osud z roku 1929; režie Franz Wenzler, 1933). Tomuto oslavnému příběhu hrdinství a statečnosti dominovala hlavní postava filmu, mladičký Hans Westmar. Ve skutečnosti se tato postava opravdu vyskytovala, ale jmenovala se Horst Wessel. Ten byl ve filmu vyličen jako mučedník nacistického boje proti komunistům, který vedl nacisty v pouličních potyčkách proti komunismu, aby očistil město od nežádoucích politických živlů a při jednom takovém střetu byl zabit. Ve skutečnosti Wessel nebyl žádný hrdina, ale příliš aktivní pasák, který byl zabit při vyřizování účtů se svým sokem. Jelikož byl však nadějný a talentovaný básník (složil píseň *Die Fahne Hoch*, která byla převzata NSDAP jako píseň oslavující hrdinství), a velice mladý na to, aby zemřel (bylo mu dvacet tři let), vybral si ho Goebbels jako objekt propagandy, která měla udržovat morálku SS mužů (Cosserson, 2010: 132-133).

Ve třetím zmíněném filmu, *SA-Mann Brand* (režie Franz Seitz, 1933), se zastavíme u nejdůležitější scény. Ta se odehrává na místě schůze SA mužů, která je napadena komunisty. Hlavní hrdina, SA muž Fritz Brand unikne a podaří se mu v pořádku dostat domů. S útekem mu pomůže dcera komunisty Anni Baumann, která se do něj zamiluje. Doma se Fritz pohádá se svým otcem, který neschvaluje jeho úzký kontakt s dcerou komunisty. V následující scéně je Anni požádána velitelem komunistů přilákat Fritze mezi komunisty, jinak bude zabit. Fritz proto předstírá, že se stal komunistou. Ve své nové roli zorganizuje transport komunistických zbraní pro nacisty. Při této operaci je postřelen, ale zotaví se. Jeho kamarád, mladičký Erich je však smrtelně postřelen. To značí oddanost německého chlapce národu. V závěrečné scéně zazní píseň Horsta Wessela, v níž se Fritz Brand ukáže jako nositel nacistického odkazu. Je zde vykreslen jako prototyp nacisty, jež se obětoval pro vykoupení „tisícileté“ říše (Faletti, 2000: 14-15).

Goebbels osobně neměl rád filmy, jako byly *Hans Westmar* či *SA Man Brand*. Podle něho by takto otevřená propaganda nacismu mohla vyvolat nepřátelsky naladěnou reakci publika. Jednotky SA byly podle něho určeny působit, rozšiřovat nacistickou ideologii a vyvolávat potyčky v ulicích, nikoliv však na filmových plátnech. Dokonce prohlásil, že „nacisté nikdy nepožádali o natočení takových filmů, kde by vystupovali bojující muži z SA oddílů.“ Naopak, v jejich přenesení na filmové plátno spatřoval hrozbu, protože bylo možné, aby SA jednotky získaly převahu nad SS muži (Taylor, 2006: 146).

5.2 Filmy zaměřené proti nepřátelům Německa

Velkou roli hrály filmy, které měly ukázat zkaženost nepřátel nacistické ideologie. Ta byla ve filmech doslova obhajována jako jediná správná. Nepřátelé měli být paralyzováni, ukázáni v co nejhorším světle. Dobrými příklady jsou filmy *Die goldene Stadt* (Zlaté město), *Feinde* (Nepřátelé), *Heimkehr* (Návrat), *U-Boote Westwärts!* (Ponorky na západ), *Stukas* (Stuky), *Flüchtlinge* (Uprchlíci), *Ohm Krüger* (Strýček Krüger), *GPU*, *Friesennot* (Krvavá vichřice) a další. Všechny tyto jmenované filmy jsou zaměřeny proti nepřátelům Německa, jako byli Britové, Francouzi, Češi či Poláci.

Větší pozornost si zaslouží snímek *Ohm Krüger* (režie Hans Steinhoff, 1941), který se věnuje zločinům Velké Británie, napáchaným za koloniálních dob. Děj je situován do doby probíhající Búrské války a co se děje poté. Paul Krüger byl transvaalský prezident od roku 1883 do 1902. Film ukazuje souběžně dění na obou válčících stranách a zčásti je pravdivý (rozpor Krügera a Cecila Rhodese a válečný konflikt s Brity) a zčásti smyšlený (konflikt mezi Krügerem a jeho synem, který se nechce účastnit války) (Taylor, 2009: 187-195).

Film ukazuje Brity ve velmi špatném světle; prezident Krüger je vykreslen jako starostlivý strýček, který se spíše než o důležité záležitosti zajímá o maličkosti, královna Viktorie se v jedné scéně objeví dokonce opilá po požití „medicíny“, političtí pohlaváři v čele s hrabivým a bezohledným Cecilem Rhodesem jsou krutí a vychytralí,

když cítí povinnost Velké Británie „civilizovat“ barbarský svět. Ženy a děti jsou nahnány do koncentračních táborů (první v moderních dějinách) a bez milosti jsou postříleny. Srdceryvný je závěr na plačící děti vylézající zpod hromady mrtvých těl svých matek. Země je na troudu spálena a búrské farmy zničeny. Myšlenka propagandy je očividná: ukázat krutost Britů a jejich přístup k ostatním národům, Brity považovanými za „méněcenné“. Film se dočkal pochvaly od Goebbelse a ocenění *Der Film der Nation* (národní film) (Hallstein, 2002: 133-135).

V českých poměrech je vhodné zmínit film *Die goldene Stadt* (režie Veit Harlan, 1942). Děj filmu se odehrává v Praze, hlavní hrdinkou je zde mladička nezkažená blond'atá dívka pocházející z německých Sudet, jež přesně zapadá do árijského prototypu. Její negativní vlastností je však to, že je až příliš důvěřivá. Tato vlastnost se jí stane osudnou. Dívka navštíví svou tetu v Praze. Zde poznává zcela jiný život, mimo jiné proto, že pražská tetička si dopřává bohémský život plnými doušky; kouří jednu cigaretu za druhou, pije slivovici, je nepořádná a mluví vulgárně. Dívka nakonec otěhotní a je ze svého osudu tak traumatizovaná, že raději spáchá sebevraždu, než aby porodila „českého spratka“. Poselství filmu spočívá v myšlence křížení nečisté české krve s árijskou rasově čistou krví. Hlavní hrdinka zvolila raději smrt, než by šla špatným příkladem pro ostatní německé rodiny, které si měly uchovat rasovou čistotu. Přímo do očí bijící je zde kontrast krásné a kouzelné Prahy plné památek a na druhé straně zkažených a zhýralých obyvatel (Čechů), kteří v ní žijí (Mareš, 2009: 17-22).

5.3 Antisemitistické filmy

Je důležité zmínit, že největšími nepřáteli Třetí říše zůstávali po celou dobu Židé, kteří žili přímo v Třetí říši, a proto ji ohrožovali zevnitř. Ve filmech byli vykreslováni až téměř nechutným způsobem, aby bylo poukázáno na jejich zkaženost. Není proto divu, že přesvědčili mnoho německých obyvatel i obyvatel na Německem okupovaných územích o tom, že holokaust a vyvražďování Židů je správné. Nejznámějšími antisemitistickými filmy jsou *Der ewige Jude* (Věčný Žid), *Die Rothschilds* či *Jud Süß* (Žid Süß) (Jaroš, 2009: 50-59).

Děj filmu *Jud Süß* (režie Veit Harlan, 1940) se odehrává v 18. století v panském sídle vévody Karla Alexandra Württemberského. Námět filmu je třeba hledat ve skutečných událostech i literárním díle Liona Feuchtwangera. Vévoda Württemberský chce zbohatnout, a proto povolá mazaného Žida Süsse Oppenheimera, který se již umí postarat o ožebračení poddaných a namaštění vlastní kapsy. Oppenheimer je zde vylíčen mimořádně odporně, jako úlisná, prolhaná a zlověstná osoba, která si dokáže lstivě získat na svou stranu vévodu za vidinou vlastního zbohatnutí. Jelikož má nadání pro přesvědčování lidí, přesvědčí vévodu o přistěhování stovek dalších Židů z celého okolí a sám za své zásluhy získá od vévody imunitu vůči právu. Se samozřejmou agresivitou a brutálností se zbaví všech odpůrců a povstání nespokojených poddaných a co více, dělá si zásluku na křesťanskou dívku. Tento záměr se mu nakonec nepodaří a na konci je za své kruté a nečestné zločiny odsouzen k smrti.¹⁶

Druhý zmíněný antisemitistický snímek *Der ewige Jude* (režie Fritz Hippler, 1940) ve své podstatě působí ještě více útočně proti židům. Jsou zde k vidění šokující detailní záběry rituálu, při kterém se zabijí kráva, která musí zcela vykrvácet, aby maso bylo košer. Nechybí ani dech vyrážející záběr na obřízku, také obsahující pikantní detaily. Židé jsou zde vylíčení úděsně – jako lidská chátka, která má v područí celosvětový obchodní systém a bankéřství a přitom stále žije na úrovni zvířat. Celý film měl vyvrcholení v emocionálním projevu Hitlera v Říšském sněmu roku 1939. V něm Hitler mluvil o Židech, kteří se zmocnili celého světa svoji nadvládou nad světovými financemi a poháněli tak nespokojené národy do války. V této válce bude proto lepší vymýtit veškeré židovské obyvatelstvo, než prohrát válku (Hornshøj-Møller, 1999). Film de facto legitimizoval vyhnání a nakonec vyhlazení židovského národa.

Der ewige Jude není na rozdíl od dvou předešlých antisemitistických filmů fiktivní. Je natočen jako dokumentární film, který nabízí záběry z židovského ghetta, vybudovaného v polském městě Lodži. Na tomto faktu je celý dokument postaven, neboť právě z tohoto ghetta je divákovi nabízen pohled na neuvěřitelně nehygienické

¹⁶ <http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/judsuss2.htm>, 3.4.2013.

prostředí, ve kterém Židé byli nuceni žít. Špína, přeplněné místnosti lidmi, přítomnost blech a krys – to vše je možné v dokumentu spatřit. Poselství filmu nespočívá jen v útoku proti Židům a ukázání jejich bytí jako podřadné rasy (byli nacisty považováni za *Untermenschen*), ale i v dokonalé ukázce falešné reality, umělé vyrobené prostřednictvím iluze a filmových triků. Dokumentární záměry zde mají za úkol zesílit iluzi a bořit hranice mezi fikcí a fakty, ideologií a realitou, tzv. „efekt reality“ (Clinefelter, 2000: 135). Dále je využito pohledu na Židy jako primitivní národ s jejich původními návyky. Tato technika začala být využívána již na začátku dvacátého století (Hansen, 2009: 82-83).

Premiéra filmu proběhla 28. listopadu v 1940 v Berlíně a zaznamenala velkou návštěvnost. To byl jasný náznak blížící se katastrofy pro veškeré Židy žijící v Evropě, jež vyústila v tzv. řešení židovské otázky. Premiéře filmu předcházelo infikování severní části polského Lodže (ta část určena pro výstavbu židovského ghetta) vysoce nakažlivou infekční chorobou. Založení polského ghetta v Lodži následovalo nedlouho poté, 8. února 1940. Film pouze ospravedlnil rozhodnutí založit ghetto; snahou bylo uchránit německé obyvatelstvo před Židy, kteří byli vnímáni jako nositelé chorob a představovali přímé ohrožení zdraví Němců (Hansen, 2009: 80).

Poslední poselství filmu spočívá v popsání fyzické stránky Židů. Film je vlastně takovým návodem pro Němce, jak poznat Žida na první pohled. Ve filmu se můžeme doslechnout: *„Židé mění svůj vnější vzhled právě tehdy, když opustí své oblíbené místo v Polsku za účelem rozšiřování obzorů. Vlasy, vousy, židovská čapka a plášť dělají východní Židy všem rozeznatelné. Pokud se objeví bez svých charakteristických vlastností, pouze tvar očí může určit jejich rasový původ. Jejich rysy Židů ze samotné podstaty plynoucí se za každých okolností snaží ukrýt tak, že se pohybují mezi nežidy.“* Film dále upozorňuje na Židy, kteří se „snaží ukrást západní civilizaci“ a na Židy, kteří „nasazují masku civilizovaných Evropanů“. Za každou cenu se snaží skrýt svůj židovský původ, aby mohli zapadnout mezi Němce (Giesen, 2006: 138).

5.4 Historické filmy

Nacisté hledali veliké osobnosti v historii Německa, které by byly dány do spojitosti s osobnostmi Třetí říše a především upevnily *Führerprinzip*. Byla hledána témata oslavující vznešené a hrdinné činy minulosti, která by představovala vhodné paralely činů současných. Tak se nacisté vzhledli především ve velkých osobnostech časů minulých, jako byli básník Friedrich Schiller, sochař Andreas Schlüter, vědec Paracelsus, badatel Carl Peters, státník Bismark či pruský král Friedrich II. Nejznámějšími filmy se v tomto žánru staly *Der Herrscher* (Vládce), *Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies* (Friedrich Schiller – Triumf génia), *Bismarck*, *Die Entlassung* (Odmítnutí), *Der alte und der junge König – Friedrichs des Großen Jugend* (Mládí Bedřicha Velikého) či *Die Grosse König* (Velký král). Ten se stal mimochodem jedním z nejdražších filmů natočených v Třetí říši, stál téměř pět milionů říšských marek (Welch, 2002: 20-24).

V *Bismarckovi* byl Hitler vyobrazěn jako veliký muž německých dějin, který, stejně jako Bismark (režie Wolfgang Liebeneiner, 1940) v roce 1871, sjednotil velký německý národ a vdechl mu svoji velkolepost a význam na mezinárodním poli. Chránil Německo před nepřáteli stejně tak jako Hitler chránil Třetí říši před bolševickým vpádem. Naproti tomu v *Die Entlassung* je vidět pád velkého státníka, aby se mohl znovu vzchopit a ukázat se v ještě větší síle než na začátku (Welch, 2002: 22-23).

Příběh filmu *Der alte und der junge König – Friedrichs des Großen Jugend* (režie Hans Steinhoff, 1935) představuje mladého a nerozvážného Bedřicha II., u kterého nic nenasvědčuje tomu, že jednou převezmu vládu Německa po svém otci. Tropí samé hlouposti a neuvážlivá rozhodnutí a dokonce se svým věrným přítelem plánuje útěk do zahraničí, aby se vyhnul vojenské kariéře. Po tvrdém zásahu svého přísného otce, který ho pro výstrahu krátce uvězní a nechá popravit jeho přítele, dospěje a zmoudří. Z neuvážlivého mladíka se stane odhodlaný mladý muž, který přijme svůj osud stát se vládcem. Tato přeměna byla názornou ukázkou zbavení se negativních návyků i drsnými opatřeními za účelem vybudování „lepší“ společnosti.

Ve filmu lze často zahlédnout flétnu jako motiv bolestné minulosti, jejíž vzpomínka se stále vrací (Jaroš, 2009: 67-68).

5.5 Tvorba Leni Riefenstahlové

Jméno režisérky Leni Riefenstahlové se v různých souvislostech a kontextu vyskytuje dodnes. Stala se nejznámější režisérkou nacistické éry a rozhodně by proto neměla být opomenuta. Jejími mistrovskými díly se bezpochyby staly *Der Sieg der Glaubens* (Vítězství víry, 1933), *Triumph des Willens* (Triumf vůle, 1934) a *Olympia* (1938) (McNab, 2010: 174).

Riefenstahlovou si přímo vyžádal sám Hitler, aby roku 1934 natočila impozantní sjezd strany v Norimberku. Riefenstahlové byl poskytnut neomezený rozpočet, sto třicet techniků, devadesát kameramanů, kteří byli rozmístěni na rozličných místech, jako např. ve výtazích, na věžích a na platformách vybudovaných za tímto účelem. Poselství tohoto filmu bylo víc než jasné, a to ukázat celému světu velkolepost a pompéznost slavnostní přehlídky nacismu (Virilio, 2007: 127). *Triumph des Willens* však není typický nacistický propagandistický film. Goebbels preferoval nepřímou propagandu prostřednictvím celovečerních filmů nebo přímou propagandu, čtenou z filmových týdeníků. Přesto se *Triumph des Willens* stal zřejmě nejznámějším nacistickým filmem (Taylor, 2009: 162).

Hitler se velice angažoval v nacistických vojenských přehlídkách. Chtěl lidem představit nový druh zábavy a pocitu politické angažovanosti a pospolitosti, který postrádal ve Výmarské republice. K realizaci této velkolepé myšlenky využil všech dostupných prostředků – mýtus vůdce, vojenskou sílu, lidové tradice, staré germánské tradice. Hitler dával důraz na sluchové i vizuální efekty, snažil se působit na všechny smysly diváka, vtáhnout ho do děje. Proto při přehlídkách bylo použito velkého množství praporů, standart a vlajek krvavé barvy, která se snadno zapamatovala a vryla do paměti, pochodňové průvody, světlomety. To vše mělo diváky přivést do extáze (Paseková, 2008: 8-9)

Na již nachystané velkolepé norimberské shromáždění přiletí Hitler letadlem a sestoupí k masám z nebes. To mělo evokovat příchod spasitele, novodobého mesiáše, který nastolí tisíciletou říši. Upevnění *Führerprinzipu* je zde zcela zřejmé a do očí bijící – lid měl být unifikován pod silnou a nezlomnou osobností jednoho vůdce. Masové shromáždění bylo tímto přístupem zcela hypnotizováno a zcela se oddalo síle propagandy (Rosůlek, 2008: 87).

Po impozantním a velice působivém projevu Hitlera, zakončujícím celý velkolepý sjezd, následují neutichající ovace. Po nekonečném vyvolávání *Heil Hitler!* zazní z úst Rudolfa Hesse: „*Die Partei ist Hitler! Hitler aber ist Deutschland als Deutschland Hitler ist! Sieg Heil!*“¹⁷ Vůdcovský princip a vytvoření kultu *Führera* je zde více než zřejmé.

Stejně impozantní je i samotné intro *Triumph des Willens*, kde se ještě před vystoupením jednotlivých postav a začátkem samotného děje můžeme dočíst: „*Triumph des Willens / Das Dokument vom Reichsparteitag 1934 / Hergestellt in Auftrage des Führers / Gestaltet von Leni Riefenstahl / Am 5. September 1934 / 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges / 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens / 19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt / flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg um Heerschau abzuhalten über seine Betreuen.*“¹⁸

Na celé filmové tvorbě Leni Riefenstahlové je zřejmě nejzajímavější to, že se stala produktivní, slavnou a úspěšnou režisérkou, i když byla žena. Hitlerovská politika totiž přikládala ženám ve společnosti podřadnou úlohu. Žena byla brána jako hospodyňka, ochránkyně domácího krbu, která byla již od dětství vychovávána tak, aby věděla, jak se starat o domácnost, pečovat o manžela a vychovat potomky. Přesně takové, které by zapadaly do plánu *Volksgemeinschaft*. Samozřejmě s postupující válkou a nedostatkem mužů produktivního věku, kteří byli posláni na frontu, se i ženy postupně dostaly do výrobního procesu a měly mnohem více pracovních příležitostí.

¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=WmYVs86dfQA>, 1.4.2013.

„Strana je Hitler! Hitler ale je Německo jako Německo je Hitler! Sieg Heil!“

¹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=WmYVs86dfQA>, 1.4.2013.

„Triumf vůle / Dokument sjezdu říšské strany 1934 / Vzniklý na žádost Adolfa Hitlera / Vytvořený Leni Riefenstahlovou / 5. srpna 1934 / 20 let po vypuknutí Světové války / 16 let po začátku německého utrpení / 19 měsíců po počátku německého znovuzrození / Adolf Hitler přiletěl znovu do Norimberku uspořádat vojenskou přehlídku pod jeho dohledem.“

Leni Riefenstahlová je však výjimkou mezi ženami, neboť byla podporována samotným *führerem*, a to byla pro ni veliká pocta. Podle producenta Thomase Schühlyho je Leni Riefenstahlová považována za nejmimořádnější a nejvýznačnější ženu-umělkyni dvacátého století (Giesen, 2003: 20).

5.6 Shrnutí

Filmová tvorba v Německu za vlády nacistů zaznamenala pozoruhodný rozvoj, a to jak tematický a herecký, tak i technologický. Poprvé bylo využito nových filmových triků a především techniky umožňující natočit barevný film. Tyto filmové strategie využité nacisty zcela změnily úhel pohledu na tehdejší filmovou tvorbu. To vše proto, že film byl nacisty strategicky využit jako stěžejní zdroj propagandy. Film byl zneužit pro jejich politické potřeby. Nutno říci, že se jim tento cíl podařilo dokonale naplnit. Lidé si nacistickou tvorbu velice oblíbili a do kin chodili rádi zhlédnout nové filmy, ve kterých mohli obdivovat krásu mladých německých hereček nebo eleganci nadaných herců. Tito herci povětšinou zapadali do árijského prototypu a mnozí z nich se stali legendami ve svém oboru.

Nacisté ve filmech využili všech symbolů, které nabízela nacistická ideologie. Točily se filmy, které měly upevnit pozici Adolfa Hitlera jako *Führera*, propagovaly *führerprinzip* a také spojení mezi německou půdou a germánskou krví, tzv. *Blut und Boden* princip. Filmy útočily proti všem nepřítelům Říše; proti nepřátelským národům, proti komunistům a proti Židům.

Nacistický film hrál zásadní roli od samého nástupu nacistů k moci až do samého pádu Třetí říše. I po obratu ve válce a v době, kdy Německo neútočilo, ale jen se bránilo, film stále ukazoval naději na velkolepé slavné vítězství, které podle propagandy bylo na dosah ruky. Propaganda vítězství byla v ostrém protikladu s realitou. Aby i přesto na konci války zůstal zachován bojovný duch a mobilizace německých obyvatel, nařídil Goebbels točit filmy upevňující morálku. Takový byl film *Kolberg* (režie Veit Harlan, 1945). Byl natočen v letech 1944-1945 v kulisách rozbombardovaného Berlína a i přes nedostatek a strádání Německa v téměř prohrané

válce měl neomezený rozpočet. Stál osm a půl milionu marek (což byl osmkrát větší rozpočet, než bylo u běžných filmů) a vystoupilo v něm až 187 000 vojáků-komparzistů, stažených z bojišť pro filmové účely. Premiéru měl film až 30. ledna 1945 v atlantické pevnosti La Rochelle ve Francii a vzhledem ke zničené síti kin tento film spatřilo méně lidí, než v něm vystupovalo. Poselství filmu bylo takové, aby se německý národ nevzdával, ani když se bitva jevila jako prohraná, nikdy není pozdě bojovat za svou zem, a to i v případě, že by se pro vítězství měl položit vlastní život. Ve filmu je dokonce možné se doslechnout, že město po svém pádu povstane ze svých trosek a popela jako čarovný pták Fénix, ale jen za podmínky, že tomu obyvatele města budou věřit (Virilio, 2007: 25; Jaroš, 2009: 69-72).

6. Závěr

Práce se zabývala tématem propagandy a filmu. Pokusila se tyto dva termíny propojit a dále přiblížila využití propagandy ve filmu jako politického nástroje, prostřednictvím kterého je usnadněno šíření politické ideologie a dokonce její ospravedlnění. Práce ukázala toto využití a zneužití propagandy ve filmu na totalitním režimu. Jako totalitního režimu zde bylo využito nacistické Třetí říše se zaměřením na dobu po převzetí moci nacisty roku 1933 až do pádu Hitlerovského Německa roku 1945. Hlavní cíl práce sledoval charakteristiku a hlavní rysy filmové nacistické propagandy a upozornil na symboly a poselství, které tyto propagandistické filmy nesly. V práci bylo také zmíněno využití techniky a nacistické strategie.

První kapitola práce se zaměřila na problematiku totalitarismu. Bylo ukázáno několik pohledů na něj. Práce se také pokusila o bližší klasifikaci a zařazení totalitarismu a o jeho definici. Definice totalitarismu se dále zaměřila na charakteristické znaky, které určují totalitarismus. Z těchto znaků byl vyčleněn jediný rys, o kterém práce pojednávala dále. Tímto vybraným rysem totalitarismu byla monopolní kontrola všech prostředků masové komunikace.

Definic totalitarismu existuje skutečně mnoho, a proto se práce následně zaměřila jen na ty, které souvisely a které ve své definici uváděly právě monopolní kontrolu prostředků masové komunikace jako jeden z charakteristických rysů totalitarismu. Z tohoto důvodu byly zvoleny dvě nejznámější teorie totalitarismu, a to první od dvojice autorů Carla Joachima Friedricha a Zbigniewa Kazimierza Brzezinského a druhá od teoretičky totalitarismu Hannah Arendtové.

Ideologie nacionálního socialismu by mohla být řazena mezi totalitní režimy. Totalitní režim v Německu, nastolený Adolfem Hitlerem a jeho politickou stranou NSDAP, nesl všechny charakteristické rysy totalitarismu (i když ne dokonale). Proto bylo zodpovězeno, jaké prostředky tento nacistický režim použil pro šíření své ideologie. Totalitní strana v Hitlerovském Německu také měla neomezené možnosti, jak zacházet s veškerými komunikačními prostředky.

Následující kapitola se věnovala propagandě jakožto jednomu z nejúčinnějších a nejvyužívanějších přesvědčovacích nástrojů, jak šířit totalitní ideologii. V této kapitole byl vymezen celkem široký pojem propaganda. Bylo představeno několik rozličných definic od různých autorů či definic uvedených v slovnících. Z tohoto pojednání o propagandě se čtenář mohl přesvědčit, jak není lehké definovat propagandu a dokonce ani její využití není jednotné. Ve všeobecném uvažování a v širším povědomí je propaganda téměř vždy dávána do negativních souvislostí. O to se zapříčilo masové využívání propagandy jako válečného nástroje již v první světové válce.

Na případové studii nacistického Německa bylo ukázáno, jak důležitá byla propaganda, která vynesla nacionálně sociální stranu k moci a udržela ji na vrcholu až do konce druhé světové války. Hlavními představiteli a iniciátory nacistické propagandy se stali Adolf Hitler jako vůdce nacistického Německa a Joseph Goebbels jako ministr propagandy. Tyto dvě osoby stály za využitím a zneužitím starých médií (tisk) i nových audiovizuálních (rádio, film), v nichž rozpoznali neuvěřitelný propagandistický potenciál, s kterým se lehce dalo manipulovat s celými masami lidí. Propaganda se tak stala hlavní nacistickou zbraní v mobilizaci německého obyvatelstva. Není proto přemrštěné říci, že nacismus, ačkoliv vyjadřoval odpor k modernímu umění a postavil se proti moderně, se samozřejmě využíval nejmodernějších technologií a stal se propagandistickým hnutím stejně tak, jako hnutím politickým.

V praktické části práce nabídla pohled na využití filmu jako předmětu propagandy v nacistickém Německu. Po obecné charakteristice filmové produkce a filmového prostředí v Třetí říši byla filmová tvorba rozdělena na několik oddílů podle žánrů. Každá tato podkapitola se zabývala vybranými filmy, které prezentovaly daný žánr. Práce nabízí pohled na pravděpodobně nejznámější a nejdůležitější filmy. Není opomenuta ani filmová tvorba pravděpodobně nejvlivnější nacistické režisérky Leni Riefenstahlové. Ta je známá nejen svými propagandistickými filmy z prostředí nacistických sjezdů či olympiády, ale i tím, že se stala průkopnicí a inovátorkou i na poli technickém.

V nacistických propagandistických filmech je často využíváno mnohých nacistických symbolů, zejména pak červené vlajky s hákovým křížem, říšských orlic, vidět je možné i uniformy SA a SS mužů. Některé filmy měly za úkol vyzdvihnout *führerprinzip*, jiné poukázat na spojitost *Blut und Boden*. Velká část filmů také měla ukázat nepřátele jako zbabělce, zdegenerované národy, které se k ostatním chovají necitelně, krutě a krvelačně, měla diváky mobilizovat a vyvolat nenávist a pohoršení. Toto vše mělo své odůvodnění, které se vztahovalo k rozsáhlé symbolice, s jejíž pomocí byla nacistická ideologie propagována a podávána. Společnost byla v každodenním životě silně ovlivňována touto propagandou, která vnucovala či spíše podstrkovala nacistickou ideologii. Nejedná se jen o propagandu ve filmu, ale propagandu i prostřednictvím jiných médií. Avšak propaganda ve filmu byla hojně využívána právě proto, s jakou lehkostí dokázala zmanipulovat masy obyvatel.

7. Resumé

In this thesis I have dealt with connection between a film and propaganda and I have tried to show how propaganda as a political instrument can be used or abused in a film. This work presents and characterizes propaganda in Nazi Germany. The main attention is payed to years from the seizure of power by Nazis in 1933 untill the end of Nazi rule in 1945. I have focused on propaganda in Nazi films. I have tried to discover what symbols and messages were hidden in Nazi films. I have discovered what kind of strategy and technologies are used in Nazi films and whether propaganda in Nazi films was successful and had some impact to German society.

Firstly thesis focused on the phenomenon of totalitarianism. I have described totalitarianism in general and subsequently I was interested in definitions considering monopoly control of all media of mass communication. I chose the totalitarianism definition by Carl J. Friedrich and Zbigniew K. Brzezinsky and then definition by Hannah Arendt. Secondly, some definitions of propaganda follow, because propaganda is the main theme in this thesis. Thirdly, I have offered an introduction to propaganda in Nazi Germany. I have mentioned several points describing how Nazis dealt with propaganda in the Third Reich.

In the second part I have focused on propaganda in Nazi films. First of all, I have described situation in film environment in Nazi Germany and then I have divided film production into particular sections. In each section I have enumerated principal and the most important films. I have particularly focused on political and propagandist films, historical films, anti-Semitic films, films oriented against German enemies and I have also mentioned production of film director Leni Riefenstahl.

Ultimately, I have evaluated my thesis and in conclusion I have described and answered questions considered in introduction.

8. Seznam literatury

Aegerter, Roland. Hitlers „Mein Kampf“. *Zukunft braucht Erinnerung* (<http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/drittes-reich/ns-ideologie-und-weltanschauung/421-hitlers-mein-kampf.html>, 28.3.2013).

Arendtová, Hannah (1996). *Původ totalitarismu I-III* (Praha: Oikoymenh).

Balík, Stanislav – Holzer, Jan (2005). Moderní teorie totalitarismu a její česká reflexe. In: Budil Ivo T. (ed.), *Totalitarismus: Interdisciplinární pohled* (Praha: Dryada), s. 10-23.

Balík, Stanislav – Kubát, Michal (2004). *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů* (Praha: Dokořán).

Bateson, Gregory (1980). An Analysis of the Nazi Film ‘Hitlerjunge Quex’. *Studies in Visual Communication*, No 4., s. 20-55.

Borejsza, Jerzy W (2006). Italian Fascism, Nacism and Stalinism: Three Forms of Totalitarianism from a Twenty-first-century Perspective. In: Borejsza, Jerzy W. – Ziemer, Klaus (eds.), *Totalitarian and Authoritarian Regimes in Europe. Legacies and Lessons from the twentieth Century* (United States: Berghahn Books), s. 3-24.

Budil, Ivo T. (2005). Moderní totalitarismus a síla politické imaginace. In: Budil, Ivo T. (ed.), *Totalitarismus: Interdisciplinární pohled* (Praha: Dryada), s. 24-36.

Budil, Ivo T. (2006). Totalitarismus v komparativní perspektivě: kritická reflexe. In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza (eds.), *Totalitarismus II: Zkušenost Střední a Východní Evropy* (Praha: Dryada), s. 11-26.

Budil, Ivo T. (2011). *Totalitarismus I. Studijní opora pro studenty kombinovaného studia* (Plzeň: Západočeská univerzita, Fakulta filozofická).

Clinefelter, Joan (2000). A Cinematic Construction of Nazi Anti-Semitism – Der ewige Jude. In: Reimer, Robert C. (ed.), *Cultural History through a National Socialist*

- Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich* (Rochester: Camden House), p. 133-154.
- Colloti, Enzo (1996). *Hitler a nacismus* (Praha: Columbus).
- Cosseron, Serge (2010). *Lži třetí říše* (Praha: Levné knihy).
- Čábelová, Lenka (2004). Propaganda. In: Reifová, Irena, *Slovník mediální komunikace*. (Praha: Portál), s. 192-194.
- Čermák, Vladimír (1992). *Otázky demokracie: I. Demokracie a totalitarismus* (Praha: Academia).
- Diggs-Brown, Barbara (2011). *Strategic Public Relations: An Audience-Centered Practice* (Cengage Advantage Books).
- Dobeš, Jan (2007). Totalitarismus – nevyhnutelný důsledek modernizace? In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza (eds.), *Totalitarismus III: Totalita, autorita a moc v proměnách času a prostoru* (Praha: Dryada), s. 10-19.
- Faletti, Heide E. (2000). Reflections of Weimar Cinema in Nazi Propaganda Films SA Mann Brand, Hitlerjunge Quex, and Hans Westmar. In: Reimer, Robert C. (ed.), *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich* (New York: Camden House) s. 11-36.
- Fraenkel, Heinrich – Maenvell, Roger (2008). *Doktor Goebbels. Jeho život a smrt* (Praha: BB Art).
- Ftorek, Jozef (2012). *Public relations jako ovlivňování mínění. Jak úspěšně ovlivňovat a nenechat se zmanipulovat* (Praha: Grada Publishing).
- Giesen, Rolf (2008). *Nazi Propaganda Films. A History and Filmography* (Jefferson: McFarland).
- Goebbels, Joseph (2002a) Poznání a propaganda. In: Duffack, J. J., *Dr. Joseph Goebbels. Poznání a propaganda. Komentovaný překlad vybraných projevů* (Praha: Naše vojsko), s. 8-25.

- Goebbels, Joseph (2002b). Rozhlas jako osmá velmoc. In: Duffack, J. J., *Dr. Joseph Goebbels. Poznání a propaganda. Komentovaný překlad vybraných projevů* (Praha: Naše vojsko), s. 32-39.
- Hallstein, Christian W. (2002). Ohm Krüger: The Genesis of a Nazi Propaganda Film. *Literature Film Quarterly*, Vol. 30, No. 2, s. 133-139.
- Hansen, Jennifer (2009). The Art and Science of Reading: Strategies of Racist Cinema in the Third Reich. *An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 28, No. 1, s. 80-103.
- Harvey, Richard (1998). *Hitler and the Third Reich* (Cheltenham: Stanley Thornes).
- Heywood, Andrew (1994). *Politické ideologie* (Praha: Victoria Publishing).
- Hitler, Adolf (1939). *Mein Kampf* (London, New York, Melbourne: Hurst & Blackett) (http://ia600208.us.archive.org/5/items/MeinKampf_483/HitlerAdolf-MeinKampf-VolumeIli1939525P..pdf, 25.3.2013).
- Hofer, Walter (1957). *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945* (Frankfurt am Main: Fischer).
- Hoffmann, Hilmar (1996). *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism 1933-1945* (Berghahn Books).
- Hornshøj-Møller, Stig (1999). Der ewige Jude. *Holocaust History*. 21.2.1999 (<http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/>, 3.4.2013).
- Hruška, Blahoslav: 2003. Německé potíže s minulostí. *Soudobé dějiny*, Vol. 9, No.1/2, s. 93-106.
- Huntington, Samuel P. (1991). *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century* (Norman: University of Oklahoma Press).
- Jabbar, Faleh A. (2012). Totalitarianism Revisited. With a Note on Iraq. *Orient-Institut Studies 1. Rethinking Totalitarianism and its Arab Readings*

(http://www.perspectivia.net/content/publikationen/orient-institut-studies/1-2012/jabbar_totalitarianism/#sdfootnote22anc, 20.3.2013).

Jablonsky, David (1988). Röhm and Hitler. The Continuity of Political-Military Discord. *Journal of Contemporary History*, Vol. 23, No. 3, s. 367-386.

Jaroš, Jan (2009). Film ve službách hnědé i rudé totality. In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla* (Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů).

Jirák, Jan – Köpplová, Barbara (2009). *Masová média* (Praha: Portál).

Jowett, Garth, S. – O'Donnell, Victoria (1992). *Propaganda and Persuasion* (Newbury Park: Sage Publications) (<http://people.ucalgary.ca/~rseiler/jowett.htm>, 22.3.2013).

Jowett, Garth, S. – O'Donnell, Victoria (2011). *Propaganda and Persuasion* (Washington D.C.: Sage Publications).

Kubát, Michal (2005). Problém aplikace koncepce totalitarismu na politickou praxi s přihlédnutím k východní Evropě v letech 1944-1989. In: Budil Ivo T. (ed.), *Totalitarismus. Interdisciplinární pohled* (Praha: Dryada), s. 82-90.

Kurtz, Stanley (2003). Budoucnost „dějin“. Francis Fukuyama versus Samuel P. Huntington. *Střední Evropa*, Vol. 117, No. 3, 114-128.

Lajčáková, Veronika (2009). *Člověk a společnost v díle H. Arendtové a K. R. Poppera* [Bakalářská práce] (Brno: Fakulta filozofická Masarykovy univerzity v Brně).

Levinson, William A. (1999). *An Introduction to Propaganda* (<http://www.stentorian.com/propagan.html#types>, 22.3.2013).

Longerich, Peter (1992). Nationalsozialistische Propaganda. In: Bracher, Karl D. – Funke, Manfred – Jacobsen Hans-Adolf: *Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft* (Düsseldorf: Droste Verlag), s. 291-330.

- Machalík, Tomáš (2008). Ideologie či teror? Otázka principu totalitního režimu na pozadí úvah Hannah Arendtové a Raymonda Arona. In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza (eds.), *Totalitarismus IV. Interdisciplinární pohled* (Praha: Dryada), s. 74-79.
- Mareš, Petr (2009). Zlá krev ve zlatém městě. Němci a Češi v melodramatu Veita Harlana. *Cinepur*, Vol. 17, No. 65, s. 17-22.
- McNab, Chris (2010). *Třetí říše 1933-1945. Skutečnosti a statistické údaje o Hitlerově Německu* (Praha: Svojtka & Co).
- McQuail, Dennis (2005). *McQuail's Mass Communication Theory* (London: Sage).
- Megargee, Geoffrey (2011). Hitler's Leadership Style. *BBC*. 30.3.2011 (http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/hitler_commander_01.shtml#one, 1.4.2013).
- Mertl, Jiří (2009). Tři ideální modely propagandy. In: Rosůlek, Přemysl a kol., *Média & politika. Vybrané problémy* (Plzeň: Západočeská univerzita Plzeň), s. 50-83.
- Müller, Klaus (1998). Totalitarismus und Modernisierung. Zum Historikerstreit in der Osteuropaforschung. In: Siegel, Achim (ed.), *Totalitarismustheorie dem Ende des Kommunismus* (Köln – Weimar: Böhlau), s. 37-79.
- Nelson, Richard Alan (1996). *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States* (Westport: Greenwood Press).
- Paseková, Lucie (2008). *Estetika nacismu ve filmové tvorbě L. Riefenstahlové* [Diplomová práce] (Brno: Fakulta filozofická Masarykovy univerzity v Brně).
- Peukert, Detlev (2006). Mládež ve třetí říši. In: Bessel, Richard (ed.), *Život ve Třetí říši* (Praha: Naše vojsko), s. 51-68.
- Pleuger, Gilbert. Totalitarianism. *New Perspective*, Vol. 9, No.1 (<http://www.history-ontheweb.co.uk/concepts/totalitarianism.htm>, 20.3.2013).
- Reeves, Nicholas (1999). *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* (London: Continuum).

- Reichel, Peter (2004). *Svůdný klam třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu* (Praha: Argo).
- Rosůlek, Přemysl (2008). NSDAP, propaganda a Joseph Goebbels (1920-1933). In: Budil, Ivo T. – Zíková, Tereza (eds.), *Totalitarismus 4. Interdisciplinární pohled* (Praha: Dryada), s. 80-88.
- Říchová, Blanka (2000). *Přehled moderních politologických teorií. Empiricko-analytický přístup v soudobé politické vědě* (Praha: Portál).
- Sartori, Giovanni (1993). *Téoria demokracie* (Bratislava: Archa).
- Siegel, Achim (1998). Introduction: The Changing Fortunes of the Totalitarian Paradigm in Communist Studies. In: Siegel, Achim (ed.), *The Totalitarian Paradigm After the End of Communism. Towards a Theoretical Reassessment* (Poznan: Rodopi), s. 9-38.
- O'Shaughnessy, Nicholas (2009). Selling Hitler: Propaganda and the Nazi Brand, *Journal of Public Affairs*, Vol. 9, s. 55-76.
- Schapiro, Leonard B. (1972). *Totalitarianism. Key Concepts in Political Science* (London: Macmillan).
- Stephenson, Jill (2002). *The Third Reich in Colour* (London: Caxton Editions).
- Süß, Dietmar – Süß, Winfried (2012). „Volksgemeinschaft“ a vyhlazovací válka. Společnost v nacionálněsocialistickém Německu. In: Süß, Dietmar – Süß, Winfried (eds.), *Třetí říše. Úvod do studia* (Praha: Naše vojsko), s. 79-100.
- Taylor, Richard (2009). *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (New York: I.B. Tauris & Co).
- Taylor, Simon (1981). Symbol and Ritual under National Socialism. *The British Journal of Sociology*, Vol. 32, No. 4, s. 504-520.
- Tormey, Simon (1995). *Making Sense of Tyranny. Interpretations of Totalitarianism* (Glasgow: Manchester University Press).

- Verner, Pavel (2011). *Propaganda a manipulace* (Praha: Univerzita Jana Amose Komenského Praha).
- Virilio, Paul (2007). *Válka a film. Logistika vnímání* (Červený Kostelec: Pavel Mervart).
- Voigt, Georg (1975). Goebbels als Markentechniker. In: Haug, Fritz W., *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik* (Frankfurt am Rhein).
- Welch, David (2002). Hitler's History Films. *History Today*, Vol. 52, No. 12, s. 20-25.
- Welch, David (2003). Atrocity Propaganda. In: Cull, Nicholas John – Holbrook, David – Welch, David, *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present* (Santa Barbara: ABC-CLIO), s. 23-25.
- Welch, David (2004). Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community. *Journal of Contemporary History*, Vol. 39, No. 2, p. 213-238.
- Welch, David (2006). *Propaganda and the Nazi German Cinema 1933-1945* (London: I.B. Tauris & Co).
- Wistrich, Robert S. (1997). Who's Who in Nazi Germany. Joseph Goebbels (1897-1945). *Jewish Virtual Library* (<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/goebbels.html>, 25.3.2013).
- Yourman, Julius (1939). Propaganda Techniques Within Nazi Germany. *Journal of Educational Sociology*, Vol. 13, No. 3, s. 148-163.
- Zapotoczny, Walter S. (2005). Rulers of the World: The Hitler Youth. *Military History Online* (<http://www.militaryhistoryonline.com/wwii/articles/hitleryouth.aspx>, 28.3.2013).

Internetové zdroje

Deutsches Historisches Museum. 1918-1933. Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) (<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/innenpolitik/nsdap/>, 26.3.2013).

Document Archiv. Das 25-Punkte-Programm der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei [vom 24. Februar 1920] (<http://www.documentarchiv.de/wr/1920/nsdap-programm.html>, 25.3.2013).

Calvin. Minds in the Making. The Jew Süß. *German Propaganda Archive* (<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/judsuss2.htm>, 3.4.2013).

Encyclopedia Britannica. Totalitarianism (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/600435/totalitarianism>, 19.3.2013).

Nationalsozialismus. Nationalsozialismus. *Ideen* (<http://www.nationalsozialismus.de/ideen/nationalsozialismus/>, 1.3.2013).

Nazism. Nazi Ideology. Key Elements of the Nazi Ideology (http://www.nazism.net/about/nazi_ideology, 21.3.2013).

Merriam-Webster Dictionary. Propaganda (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/propaganda>, 22.3.2013).

United States Holocaust Memorial Museum. The Press in the Third Reich. *Holocaust Encyclopedia* (<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007655>, 1.4.2013).

United States Holocaust Memorial Museum. What is Propaganda? (<http://www.ushmm.org/propaganda/resources/>, 23.3.2013).

Youtube. Triumph of the Will (1935). Nazi Propaganda Film. *Intro* (<http://www.youtube.com/watch?v=WmYVs86dfQA>, 1.4.2013).

Seznam filmů

Hagen, Peter (1935). *Friesennot – Ein Film vom deutschen Schicksal* [film]. Berlin: Delta-Filmproduktion G.m.b.H.

Harlan, Veit (1942). *Die goldene Stadt* [film]. Berlin: Ufa-filmkunst G.m.b.H.

Harlan, Veit (1940-1942). *Die grosse König* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst G.m.b.H.

Harlan, Veit (1936-1937). *Der Herrscher* [film]. Berlin: Tobis-Magna-Filmproduktin G.m.b.H.

Harlan, Veit (1939-1940). *Jud Süß* [film]. Berlin: Terra-Film-Kunst G.m.b.H.

Harlan, Veit (1943-1944). *Kolberg* [film]. Berlin: Ufa-Filmskunst G.m.b.H.

Hippler, Fritz (1939-1940). *Der ewige Jude (Ein Dokumentarfilm über das Weltjudentum)* [dokumentární film]. Berlin: Deutsche Filmherstellungs-und Verwertungs-G-m.b.H.

Maisch, Herbert (1940). *Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst.

Liebeneiner, Wolfgang (1940). *Bismarck* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst.

Liebeneiner, Wolfgang (1942). *Die Entlassung* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst.

Riefenstahlová, Leni (1933). *Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der NSDAP* [film]. Berlin: Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung IV (Film).

Riefenstahlová, Leni (1938a). *Olympia 1. Teil: Fest der Völker* [dokumentární film]. Berlin: Tobis Filmkunst.

Riefenstahlová, Leni (1938b). *Olympia 2. Teil: Fest der Schönheit* [dokumentární film]. Berlin: Tobis Filmkunst.

Riefenstahlová, Leni (1934-1935). *Triumph des Willens* [film]. Berlin: Reichsparteitagfilm der L.R. Studio-Film.

Rittau, Günther (1940-1941). *U-Boote Westwärts!* [film]. Berlin: Universum-Film A.-G. (Ufa).

Ritter, Karl (1941-1942). *GPU* [film]. Berlin: Ufa-Filmkunst G.m.b.H.

Ritter, Karl (1940-1941). *Stukas* [film]. Berlin: Universum-Film A.-G (Ufa).

Seitz, Franz (1933). *SA-Mann Brand* [film]. Munich: Bavaria-Film A.G.

Steinhoff, Hans (1933). *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* [film]. Berlin: Universum-Film A.-G.

Steinhoff, Hans (1935-1941). *Der alte und der junge König – Friedrichs des Großen Jugend* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst G.m.b.H.

Steinhoff, Hans (1941). *Ohm Krüger* [film]. Berlin: Tobis Filmkunst G.m.b.H.

Tourjanski, Viktor (1940). *Die Feinde* [film]. Munich: Bavaria-Filmkunst G.m.b.H.

Ucicky, Gustav (1933). *Flüchtlinge* [film]. Berlin: Universum-Fil-A-.G. (Ufa).

Ucicky, Gustav (1941). *Heimkehr* [film]. Vienna: Wien-Film G.m.b.H.

Waschneck, Erich (1940). *Die Rothschilds. Aktien auf Waterloo* [film]. Berlin: Ufa-Filmkunst G.m.b.H.

Wenzler, Franz (1933). *Hans Westmar – einer von Vielen (Ein deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929)* [film]. Berlin: Volksdeutsche Film G.m.b.H.