

Rozhovor

O KRACAUEROVI, SPOLEČNOSTI UFA
A NĚMECKÉM DOKUMENTU

Rozhovor s Klausem Kreimeierem

Dr. Klaus Kreimeier (1938) patří k předním německým filmovým historikům a publicistům. Podílel se mj. na nedávno vydaných jednosvazkových dějinách německého filmu (*Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart – Weimar 1993) a je autorem velmi úspěšné knihy o filmovém koncernu Ufa (*Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1992). Zabývá se rovněž televizní kritikou (Notizen im Zwielficht. Fernsehalltag und Bildschirmwirklichkeit. Marburg 1992). Spolupracuje s řadou novin a časopisů i s rozhlasovými a televizními stanicemi.

V červenci 1995 se Klaus Kreimeier zúčastnil 21. ročníku Letní filmové školy v Uherském Hradišti; jako lektor Goethova institutu doprovodil svým výkladem projekci proslulého filmu Leni Riefenstahlové o berlínské olympiádě a několika nových německých dokumentů o umělcích spjatých s nacismem. V době svého uherskohradištského pobytu Klaus Kreimeier laskavě poskytl Iluminaci rozhovor, který zde v poněkud zkrácené podobě otiskujeme.

Pane Kreimeiere, zabýváte se historií filmu, speciálně filmu německého. V současnosti se mnoho diskutuje o problémech filmové historiografie, o tom, jak by se mělo o dějinách filmu psát správně, resp. náležitě. Také bylo v poslední době dokončeno několik významných projektů, jako jsou jednosvazkové dějiny německého filmu, na nichž jste se podílel, či velké dílo nakladatelství Fischer, pětisvazkové dějiny filmu ve formě analýz filmových děl (Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a. M. 1990–1995). Jak hodnotíte situaci filmové historiografie, jaké pozitivní výsledky byly dosaženy a co zůstává sporné a nevyřešené?

Problematiku musíme vidět na různých rovinách. Především je třeba rozlišovat mezi velkými, centrálními ideologickými otázkami, které ve sporech kolem dějin filmu hrály a stále hrají roli (co vlastně jsou dějiny filmu, do jakých souvislostí jsou ve společnosti zapojeny), a rovinou, která je spíše pragmatická: ptáme se, zda je ještě možné, aby jedinec psal dějiny světového filmu, jako to dělal Toeplitz, Gregor a Patalas nebo Sadoul, resp. aby jeden autor psal dějiny národní kinematografie, nebo zda je nezbytná spolupráce mnoha autorů. Třetí důležitý bod pak představuje problém – i v zemi tak bohaté, jako je Německo –, jak filmovou historiografii financovat, jak publikovat výsledky výzkumů, která nakladatelství se o tuto tematiku zajímají, jak mají vypadat vydané knihy atd.

K prvnímu bodu, k centrálním teoretickým a ideologickým otázkám: V poválečné době se v Německu vyhranila dvě protichůdná stanoviska. Jedno z nich zdůrazňuje, že film je společenský produkt a je možno ho analyzovat jen tak, že se přihlíží ke všem společenským faktorům, proti tomu zastánci druhé radikální pozice tvrdí, že film je něco jako *l'art absolu*, absolutní umění – můžeme jej chápat jen z něho samého, každý film musíme analyzovat z hlediska filmové estetiky a filmové řeči. Trochu jsem to zjednodušil, ale jsou to základní pozice v diskusi trvající několik desetiletí. Tato diskuse se vedla zvláště ve významném časopise *Filmkritik*, který byl založen mladými publicisty (Ulrich Gregor, Enno Patalas, Helmut Färber) v roce 1957 a vycházel do roku 1984.

Velkou roli hrála kniha Siegfrieda Kracauera *From Caligari to Hitler* (Od Caligariho k Hitlerovi); až do dneška Kracauer ovlivňuje velmi silný proud v německé filmové historiografii. Mě ovlivnil také, mohu se označit za Kracauerova žáka.

Byl tu ale jeden problém: Kracauer uveřejnil svou knihu v roce 1947 v USA. V padesátých letech (1958) vyšel velmi špatný, zkrácený německý překlad a celá recepce Kracauera se po dvě desetiletí realizovala na základě neautentického, zkráceného textu. Teprve významný filmový kritik a historik Karsten Witte, dnes profesor v Berlíně, přikročil k úplnému a korektnímu překladu (1979). Od konce sedmdesátých let máme tak text úplný – až s ním mohla začít náležitá recepce.

Kracauer vidí německé filmy vzniklé před rokem 1933 jako zrcadlo kolektivního myšlení a kolektivních pocitů národa, který měl v sobě předtuchu nacismu a částečně jej předjímal. To většinu z nás, kteří jsme v poválečné době psali o filmu, velmi silně fascinovalo. V průběhu let se ale naše pozice stále více diferencovaly. V knize *Die Ufa-Story* se také s Kracauerem vyrovnávám; snažím se dále rozvíjet pozitivní, resp. skutečně progresivní elementy Kracauerova myšlení, vidím však dnes rovněž jeho hranice. Není možné filmovou produkci výmarské republiky tak těsně a přímo svazovat s nacismem. Kracauer se na věc dívá od konce: od nacismu se dívá na to, co předcházelo, a při analýze přizpůsobuje filmy svému východisku. Jiný problém u Kracauera spočívá v tom, že se zajímá o myšlenkové poselství filmů, ale formální výstavbu, estetické otázky často nechává stranou. Najdeme u něho i formální analýzy, ale přednost mají analýzy obsahu.

Veškerá filmově historická práce v SRN spočívala v posledních desetiletích vlastně ve vyrovnávání se s Kracauerem, ve vnitřní diskusi s Kracauerovými podněty a v postupné emancipaci od něho. To je proces, který proběhl u mnoha badatelů – u mě také. Ovšem do dneška je pro nás Kracauer důležitý. Jeho teoretický přístup znamenal v dobovém kontextu mnoho, ale my musíme pracovat dále. Musíme precizovat a zjemňovat svou metodu.

Zmíněný proces vedl pochopitelně také k tomu, že film období fašismu a období poválečného, padesátých let, dnes vidíme diferencovaněji a přesněji než před dvaceti či třiceti lety. Tehdy se projevovala velmi silná tendence odmítat všechno, co bylo vyrobeno ve třicátých letech, jako fašistickou filmovou produkci a pojímat film padesátých let jen jako projev adenauerovské éry, určený restauračním a reakčním naladěním německé společnosti. Dnes k těmto filmům přistupujeme odstíněněji a rozlišujeme mezi tím, co vskutku odpovídá náladě doby, a tím, co má charakter inovace nebo je esteticky zajímavé. Např. Helmut Käutner natáčel esteticky velmi zajímavé filmy, důležitá jsou díla Wolfganga Staudteho, je několik velmi zajímavých režisérů této doby, kteří byli dlouho

zapomenuti a které dnes znovu objevujeme. I na komedie padesátých a šedesátých let dnes pohlížíme jemněji a přesněji než dříve. Výsledkem diskusí je tedy vzrůst přesnosti, vzrůst preciznosti v analýze filmu. Proto pokládám celkové směřování německých historiků filmu za pozitivní.

Nedávno vyšly jednosvazkové dějiny německého filmu. Jaké je podle vás místo této knihy v rámci výzkumu historie filmu? Jaké jsou další úkoly bádání, příp. jaké projekty už existují?

Nejprve k onomu jednosvazkovému zpracování dějin německého filmu. Podíleli se na něm různí autoři a každý z nich má svůj vlastní styl, vlastní osobnost. Je tu otištěn třeba článek Karstena Witteho o filmu v době nacismu, v němž najdete tuto rozhodující větu: „Nelze mluvit o fašistickém filmu, nýbrž je nutno mluvit o filmech, které byly natáčeny v podmínkách nacismu.“ To je jiný pohled na věci než dříve. Nemůžeme už používat nálepku „fašistický film“, ale musíme každý film, který tehdy vznikl, důkladně analyzovat. V jediné větě Karstena Witteho je vyjádřen celý dlouhý proces poznání. Kniha obsahuje také velmi pěkný příspěvek Friedy Grafeové New Look. 13 filmische Momente (Nový pohled. 13 filmových momentů). Setkáváme se tu s jinou formou pronikání do dějin filmu – není to racionální a logický výklad, nýbrž spíše spontánní přístup, se zřetelným podílem emocionality. Grafeová vyjadřuje svou osobní náklonnost k určitým filmům a proudům ve vývoji filmu. To jsou dva příklady toho, že se proti minulosti obsahově i formálně mnoho změnilo.

Ale kniha byla také právě pro tyto rysy kritizována jako dílo heterogenní.

Ano. Ale tak se dostávám k druhé rovině problémů. Může ještě dějiny filmu zpracovat jediný autor, nebo se musí vytvořit tým? V posledním období se prosadil kolektivní způsob práce, ten se ale zatím nevyhnul nebezpečí nekoherentnosti. Většinou to vypadá tak, že se vydavatel telefonicky domlouvá s potenciálními autory a vlastně vše se vyřizuje po telefonu. Neexistuje kolektivní redakce; autoři dodají své texty a vydavatel je prostě položí vedle sebe. Na druhé straně jsou pořád ještě autoři, kteří sami píší větší historické práce. Když jsem byl vyzván, abych sám napsal dějiny Ufy, rozmýšlel jsem si to týden, než jsem souhlasil. Byla to tvrdá práce, ale myslím, že jsem ji zvládl.

Většina nových německých prací o dějinách filmu je ovšem psána kolektivně. Významné jsou např. sborníky vydávané u příležitosti retrospektiv na Berlinale. Na těchto svazcích se podílí Stiftung Deutsche Kinemathek (Nadace německá kinematéka) – a při této příležitosti chci podotknout, že Kinematéka je dnes jistě nejdůležitější filmově historickou institucí v Německu. Má velký archiv a také dostatečný rozpočet na to, aby mohla nakupovat pozůstalosti i další materiály. A jsou tam vynikající odborníci.

Jiná významná instituce je Cinegraph v Hamburku. Už více než deset let se tu pracuje na lexikonu německého filmu (Lexikon zum deutschsprachigen Film). Lexikon vychází postupně na volných listech, je to work in progress. Už byly zachyceny velké úseky dějin filmu, bylo zpracováno mnoho biografí – i těch tvůrců, kteří byli dlouho skoro neznámí.

Cinegraph také každý rok pořádá kongresy k dějinám německého filmu. První z nich byl věnován takřka zapomenutému herci a režisérovi dvacátých a třicátých let Reinholdu Schünzelovi. (Za nacismu Schünzel ještě natočil film *Amphitryon*, pak byl jako žid vyhozen a odešel do Ameriky, kde pracoval pro Hitchcocka; po válce se vrátil do Německa.) Pokračovalo se Ewaldem André Dupontem, Richardem Oswaldem. Dnes se pozornost soustřeďuje např. na německo-francouzské nebo německo-dánské filmové vztahy. Na základě kongresů vznikají monografické publikace. V Cinegraphu se filmová historiografie pěstuje velmi produktivně a možno říci multimediálně: je tu lexikon, kongresy, monografie, připravují se televizní pořady.

Zmínil jste se o své knize Die Ufa-Story. Je Ufa, někdejší největší filmový koncern v Německu, stále závažným fenoménem?

Imperium Ufy skončilo s koncem druhé světové války. V šedesátých letech se pak ještě uskutečnil pokus o její oživení, ale tento pokus ztroskotal a majetek Ufy byl rozdělen. Také dnes žijeme v jiné době, filmy pro kina nehrají tu velkou roli, jakou hrály ještě před dvaceti třiceti lety. Televize má na náš všední život zcela jiný vliv, než jaký mělo kino. Ufa dnes už nepůsobí.

V padesátých letech existoval ještě styl Ufy jako určitý způsob natáčení, vznikaly studiové filmy. Tento styl se dnes ještě částečně objevuje v televizi, i když na druhé straně na ni působí silný americký vliv.

Také stále existuje název Ufa. Máme kina Ufy, která ovšem patří koncernu Bertelsmann, jenž značku Ufa koupil. Pod touto značkou také Bertelsmann distribuuje a rovněž produkuje filmy. Ale to už je jen název.

Ufa se velmi často spojuje s nacismem. Myslíte si, že to je na místě, nebo jde o deformaci postavení a významu tohoto koncernu?

Přímé spojení Ufy s nacismem odpovídá filmové historiografii před asi čtyřiceti lety. Je to názor, že všechno bylo fašistické a Ufa byla vyhraněně reakční koncern. Když jsem nyní znovu zpracovával historii Ufy, šlo mi o to, abych tento obraz zpřesnil. Rozlišil jsem tři základní údobí, která jsou pro Ufa důležitá, a éra nacismu je jedním z nich. Ale nacistické produkci předcházela léta přinejmenším stejně podstatná.

Ufa byla v roce 1917 založena jako nástroj armády, průmyslu a Německé banky. Cílem bylo, aby vznikaly lepší propagandistické filmy. Ale válka naštěstí už končila, a tak bylo založení Ufy vlastně velkým omylem. Výhoda toho omylu spočívala v tom, že na konci války tu byl k dispozici obrovský koncern a relativně velké množství peněz. To, co se pak v Ufě vyrábělo od roku 1919, znamenalo skutečně velkou epochu německého filmu. Působila tu elita německých filmařů, nejlepší produkční, režiséři, scenáristé, architekti. Murnau a Lang byli režiséři Ufy. A když se po válce Ufa ztotožňovala s nacismem, zapomnělo se na tuto významnou dobu.

Druhá etapa pak začala s příchodem Alfreda Hugenberg. Hugenberg chtěl pomoci Ufy dělat politiku, ale rovněž získávat peníze. Byl to poměrně obratný muž, avšak také reakcionář, nacionalistický politik, který bojoval i proti Hitlerovi – on chtěl mít moc.

Hugenberg už vlastnil velký mediální koncern a potom koupil Ufu. Ale i v této době, kdy většinu akcí vlastnil nacionalistický politik, vznikaly ještě vynikající filmy jako např. *Modrý anděl*, film s židovskými umělci a s židovským šéfem produkce (Erich Pommer). Za Hugenbergu se uskutečnil přechod k zvukovému filmu, natáčely se operety jako *Kongres tančí*, první filmy s Lilian Harveyovou a Willy Fritschem. Tehdy vládla otevřená, kosmopolitní atmosféra a pracovali tu nejlepší umělci.

Pak ale přišel k moci Hitler a Ufa ze dne na den mnoho z těchto umělců propustila. Doba nacismu mě ovšem taky velmi zajímala, protože přímo v koncernu se projevovaly rozpory. Ministerstvo propagandy si představovalo, že bude filmový průmysl ovládat síť rozkazů, ale byly tu pořád třecí plochy a velké problémy; objevoval se i odpor proti tomu, co chtěl Goebbels. Dost filmů bylo zakázáno a vzniklo i několik filmů, které byly úspěšné a neměly nic společného s propagandou.

Pane Kreimeiere, v knize o dějinách německého filmu jste napsal kapitulu o filmu dokumentárním. Ukazuje se, že právě dokumentární film je možná nejdůležitější větví současného německého filmu. Můžete nám něco říci o situaci německé dokumentární tvorby?

Začnu obecnou poznámkou: O dokumentárním filmu v moderním chápání lze mluvit asi až od roku 1960. Dokumentární film ovšem existoval stále a lze dokonce říci, že filmy bratří Lumièrů byly první dokumentární filmy, ale velcí tvůrci dokumentů jako např. Joris Ivens dlouho dělali filmy, které byly do značné míry inscenované a dodatečně zpracováváné, opatřované zvukem, hudbou, komentářem. Až když kolem roku 1960 přišli Američané jako Richard Leacock nebo David A. Pennybaker s novou technikou (lehké nehlukné kamery, synchronní zvuk), začíná to, co nazýváme moderním dokumentárním filmem.

Němečtí filmaři, kteří se v šedesátých a sedmdesátých letech stali známými dokumentaristy, vycházejí od toho, čeho dosáhli Američané. Nejvýznamnější z nich je Klaus Wildenhahn, který se hodně zabýval problematikou práce v průmyslu, odbory, natáčel filmy o stávkách; lze ho označit za levicově angažovaného, militantního filmaře. Jeho jméno zmiňuji také proto, že je stále (je mu teď 65 let) napevno zaměstnán ve stanici *Norddeutscher Rundfunk* (Severoněmecký rozhlas a televize). Jako vedoucí oddělení v televizi získal privilegium – peníze k dispozici a možnost rozhodovat o projektech. Toho také plně využil, skoro každý rok přišel s novým filmem. Natáčel filmy o už zmíněné problematice, ale později také o umění, o divadle. Wildenhahn je v německém dokumentu něco jako v mezinárodním měřítku Joris Ivens. Mimo hranice Německa je ale bohužel jen málo známý.

Wildenhahnovo spojení s televizí je příznačné. V kinech dnes dokumentární film skoro nemá šanci, televize je hlavním producentem dokumentárních filmů a je také základnou pro tvorbu inovativních dokumentů. Vedle Wildenhahna jsou ještě další tvůrci spjatí s televizí, např. Hans-Dieter Grabe, který se intenzivně zabýval německou minulostí, nacismem, ale také např. vietnamskou válkou.

Z mladších filmařů je třeba zmínit např. Didiho Danquarta a jeho film *Pannwitzovský pohled* o postavení tělesně a duševně postižených ve společnosti. Danquart pracuje v tzv. Medienwerkstatt Freiburg (Freiburské mediální dílně), nejdůležitějším z alternativních

produkčních center pro mladé filmaře, která vznikla v řadě německých měst po období studentského hnutí.

Myslím si, že dokumentární film v Německu je zajímavější než film hraný proto, že dokumentaristé jsou zvědavější, zajímají se víc o názory a postoje lidí, vnímají rychleji změny ve společnosti, reagují svým médiem seismograficky na společenské procesy.

Poslední otázka: Zde v Uherském Hradišti můžeme vidět několik nových německých dokumentů, jež se zabývají umělci, kteří byli nějakým způsobem spjati s nacismem (Síla obrazu: Leni Riefenstahlová, Čas bohů, Políbils ďáblovi zadek). Proč se právě teď projevuje tendence natáčet filmy o „sporných“ umělcích nacistické doby?

Uvedená tendence souvisí jistě s tím, že po znovusjednocení Německa vznikla nová politická situace a změnily se politické nálady lidí. Nejde pouze o to, že se projevuje nový nacionalismus a pravicový extrémismus. To je jen špička ledovce. Celkově došlo k velkému ideologickému zmatení. Nikdo nechce návrat k staré německé říši, ale na druhé straně jsme se najednou zvětšili. Naladění lidí je velmi rozporuplné, sahá od komplexů méněcennosti až po velikášství. V této atmosféře se náhle objevil znovu zájem o nacismus a rovněž o umění v době nacismu. Souvisí to jistě také s tím, že znovu můžeme vidět emblémy nacismu, říšskou válečnou vlajku, hákový kříž. Působí to hrozivě, ale také to nutí intelektuály k tomu, aby se znovu zabývali nezvládnutou, nepřekonanou minulostí. A najednou zjišťujeme, že umělci, kteří tehdy byli proslulí, ještě žijí, jako Leni Riefenstahlová, spisovatel Ernst Jünger, skladatel Norbert Schultze, autor písně Lili Marleen, který vystupuje ve filmu *Políbils ďáblovi zadek*. Ti lidé žijí a vyprávějí, jsou svědky své doby. V Německu jsou dnes mladší filmaři, kteří se o tyto lidi zajímají, vyhledávají je a dělají s nimi rozhovory. Jiným příkladem je sochař Arno Breker, který před několika lety zemřel. Film *Čas bohů* se zabývá jeho životem a dílem. Natočil ho malíř a filmař Lutz Dammbeck z bývalé NDR, který se o Brekera zajímal ještě za časů NDR (to bylo zakázané, resp. o Brekerovi se mlčelo). U Dammbecka se vyvinulo zvláštní zaujetí Brekerem a už tehdy dělal videofilmy o jeho díle.

Tento obrat k době nacismu není tedy zcela jednoznačná záležitost, filmy jsou také ambivalentní. Když sledujeme dokument Raye Müllera o Leni Riefenstahlové, vidíme, že osciluje mezi obdivem a konfrontací; Müller se nechává Riefenstahlovou ovlivňovat, nejednou jeho film režíruje ona („musíte vzít jiný filtr“ apod.). Je to dobrý příklad nejistoty mnoha současných německých intelektuálů ve vztahu k nacistické kultuře (v nejširším chápání).

Stojíme dnes před problémem, že tuto kulturou musíme vidět nově a v souvislostech s politikou a také třeba se sportem. Olympiádu roku 1936 je třeba chápat v kontextu s kulturou volného času těchto let, s výstavbou dálnic. V životě tehdejšího Německa docházelo k výrazným změnám.

Kultura, která tehdy vznikala, byla velmi problematická – naším úkolem je analyzovat ji v celé její složitosti.

Připravil Petr Mareš

Citované filmy:

Amphitryon (Reinhold Schünzel, 1935), *Čas bohů* (Zeit der Götter; Lutz Dammbeck, 1992), *Kongres tančí* (Der Kongreß tanzt; Eric Charell, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Pannwitzovský pohled* (Der Pannwitzblick; Didi Danquart, 1991), *Políbils ďáblovi zadek* (Den Teufel am Hintern geküßt; Arpad Bondy, Margit Knapp, 1993), *Síla obrazu: Leni Riefenstahlová* (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl; Ray Müller, 1993).