

Rozhovor

FILM A HISTORICKÁ VĚDA

Rozhovor se Stephanem Doleželem

Stephan Doležel (nar. 1936) studoval historii a germanistiku v Mnichově, Basileji a Bonnu, v letech 1967 – 1979 pak působil na universitě v Marburgu nejprve jako vědecký asistent a později jako docent historických věd. Poté začal pracovat v Institutu für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen, kde vedl od roku 1983 oddělení duchovních a sociálních věd. Od svého působení na universitě v Marburgu se v rámci své pedagogické a vědecké činnosti věnuje moderním dějinám střední Evropy a také filmu jako historickému pramenu. Filmovou problematikou se pak hlouběji zabýval také jako člen International Association for Media and History (IAMHIST). V IWF se jako historik podílel na zpracování edic filmových materiálů k německým filmovým týdeníkům a propagandistickým filmům nacistické éry i období po roce 1945 a jako vědecký redaktor a režisér na natáčení dokumentárních filmů k dějinám vědy a kinematografie (např. *Das Münchener Abkommen 1938. Eine Podiumsdiskussion unter der Leitung von Prof. Dr. Ferdinand Seibt*. München 1988; *Der DEFA-Regisseur Prof. Dr. Kurt Maetzig über politische Aspekte seines Filmschaffens*. Wildkuhl 1995).

Dále je autorem řady studií k problematice nacistické filmové propagandy a německého filmového zpravodajství (např. *NS-Filmpropaganda zu Beginn der NS-Ostexpansion: „Schicksalwende“ und „Der ewige Jude“*. München – Wien 1983; *WELT IM FILM 1945 and the Re-education of Occupied Germany*. In: S. Doležel – K. R. M. Short /Ed./, *Hitler's Fall: The Newsreel Witness*. London – New York – Sydney 1988; s M. Loiperdingerem, *Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau*. In: M. Loiperdinger – R. Herz – U. Pohlmann /Ed./, *Führerbilder*. München – Zürich 1995). Spolupracoval i na vzniku řady televizních pořadů věnovaných dějinám druhé světové války (např. „*Bastaniers Bilder vom Krieg*“. *Deutscher Überfall auf die Sowjetunion*, ZDF 1981; *Deutsche Wochenschau Nr. 566 vom 9. Juli 1941. Deutscher Überfall auf die Sowjetunion*. NDR III /„Vor 40 Jahren“/ 1981).

Jako člen Collegia Carolina v Mnichově a předseda Historischen Kommission der Sudetenländer v Heidelbergu publikoval současně řadu odborných studií k problematice československo-německých vztahů v letech 1918 – 1945 (např. *Grundprobleme der tschechoslowakischen Innenpolitik im Spiegel der Gesandtschaftsberichte von Dr. Samuel Saenger /1919 – 1921/*. Zeitschrift für Ostforschung 23 /Festschrift für Eugen Lemberg/. Marburg 1974; *Nationalitätenprobleme im Kraftfeld der NS-Expansionspolitik: Tschechoslowakei /1918 – 1939/*. In: E. Föhrdran /Ed./, *Innen- und Außenpolitik unter nationalsozialistischer Bedrohung. Determination internationaler Beziehungen in historischen Fallstudien*. Opladen 1976; *Grundzüge der reichsdeutschen Tschechoslowakei-Politik 1933 – 1939 unter besonderer Berücksichtigung der Sudetendeutschen*. In: J. J. Hoensch – D. Kováč /Ed./, *Das Scheitern der Verständigung*. Essen 1994). Se svou manželkou Heidrun Doleželovou vydal také edici zpráv německého velvyslance v Praze z let 1933 – 1935 (*Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag. Teil IV /1933 – 1935/*. München 1991).

* * *

Trvalo poměrně dlouho, než historikové začali využívat film k historickému výzkumu, ale Německo sehrálo v tomto procesu rozhodně progresivní úlohu. Mohl byste na úvod přiblížit, jak se u německých historiků zrodil zájem o film?

My v Německu vždycky říkáme, že jsme se k tomu dostali dosti pozdě, že např. v Americe nebo v Dánsku s tím začali dříve. Jako první asi upozornil na nový druh historického pramene ještě koncem minulého století kameraman bratří Lumièrů Polák Boleslas Matuszewski (*Une nouvelle source de l'Histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique*. Paris 1989). V tom byl pokrokovější než ikonografická komise Mezinárodního výboru historických věd (Comité International des Sciences Historiques), která teprve na začátku třicátých let, když uznala fotografii jako historický pramen, zřídila subkomisi pro práci s filmovými prameny. Problémy s profesionálním přístupem k fotografii ovšem trvají dodnes, jak ukazuje sporná výstava o německé Wehrmacht (viz Bogdan Musial, *Kritische Anmerkungen zur Wehrmachtsausstellung*. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 1999, č. 4).

V samotném Německu považoval ještě v roce 1931 Siegfried H. Steinberg práci s filmem za druhořadou (*Die Internationale und die Deutsche Ikonographische Kommission*. Historische Zeitschrift 147, 1931). Po roce 1945 se o zdůraznění významu metodologického vývoje filmové analýzy pro historiky zasadil německý člen zmíněné subkomise – göttingenský medievalista Percy Ernst Schramm, u jehož asistenta Walthera Hubatsche jsem psal svou disertační práci. Hubatsch pocházel z východního Pruska a specializoval se na dějiny pruské provincie na Baltu, ale jeho druhým zájmem se stal právě film jako historický pramen (viz Walther Hubatsch, *Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 1954, č. 4). Od Schrammovy a Hubatschovy iniciativy v padesátých letech se může hovořit o göttingenské škole historicko-vědecké filmové analýzy, která se rozvíjela především díky spolupráci s göttingenskými profesory historie, naposledy s Manfredem Hagenem a mými předchůci v IWF, Fritzem Terveenem a Karlem Friedrichem Reimersem.

Kdy byl vlastně Institut für den Wissenschaftlichen Film založen?

To je trochu složitější. Po natočení prvního vědeckého filmu v Německu (šlo o snímky lipského botanika Wilhelma Pfeiffera z roku 1898) produkovali četní vědci individuálně filmy, o nichž se ale mohli jejich kolegové sotva něco dozvědět. Idea koordinace filmové práce ve vědě pak pochází ještě z doby Výmarské republiky, ale její realizaci zabránila hospodářská krize. Teprve v roce 1934 byla v Berlíně na základech původního Schul-film-Institutu založena Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (později Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht /RWU/), která měla od roku 1935 i oddělení pro vysoké školy. Díky tomu, že byla založena pod ministerstvem školství a ne propagandy, přežila druhou světovou válku. Po válce byl vytvořen v západním Německu Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), který dnes sídlí v Mnichově. Jeho oddělení pro vysoké školy a vědu se osamostatnilo v roce 1953 jako Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen. Hlavním posláním IWF je produkce, archivování a distribuce filmů pro vědu a prakticky pro všechny vysoké školy.



Stephan Doležel

Foto archiv

Institut je financován spolkovou vládou i jednotlivými spolkovými zeměmi. Bohužel jeho rozpočet v poslední době utrpěl díky úsporným opatřením, ale doufám, že se jeho finanční situace zase rychle zlepší.

Naznačil jste, že ve světě začali historikové film využívat dříve než v Německu. Mohl byste to konkretizovat?

Myslím, že jako jednoho z nejdůležitějších iniciátorů tohoto proudu je třeba jmenovat profesora Nielse Skiuma Nielsena z Kodaně. Byl stejně jako Schramm medievalista, což není náhoda. Oba byli totiž zvyklí díky své specializaci pracovat s ikonickými prameny. Nielsen kolem sebe shromáždil skupinu žáků, kteří začali pod jeho dohledem pracovat s filmem. Když jsme se začali v sedmdesátých letech sdružovat na mezinárodní bázi – mám na mysli Mezinárodní asociaci pro média a historii (International Association for Media and History /IAMHIST/) –, byla už dánské filmová škola metodologicky vyspělá a měla již druhou generaci teoretiků a praktiků filmové analýzy. K této generaci patřili také Karsten Fledelius a Stig Hornshøj-Møller, jenž se později postaral o edici filmu VĚČNÝ ŽID.

Zastavme se nyní na chvíli u zmíněného sdružení IAMHIST.

IAMHIST byl založen v roce 1977, ale vyvíjel se postupně, z řady přípravných mezinárodních konferencí. Jedním z jeho hlavních iniciátorů byl můj předchůdce v IWF

Karl Friedrich Reimers, nynější profesor na Hochschule für Fernsehen und Film v Mnichově. IAMHIST původně sdružoval lidi, kteří se zajímali o využívání filmu při výuce historie. Jeho pole působnosti se v průběhu let samozřejmě značně rozšířilo, takže dnes už se například nevyhýbá ani natáčení filmů. Mimo jiné to znamená, že IAMHIST má ve svých řadách i režiséry nebo žurnalisty. Základem však stále zůstává vztah filmu a historických věd, ať už v rovině vědecké nebo populární. Publikační aktivity tohoto sdružení se rodily spontánně a měly nejprve podobu sborníků z mezinárodních konferencí – každý z nás, kdo takovou konferenci uspořádal, se zkrátka postaral o vydání příspěvků z ní. Konference byly z praktických důvodů vždy kombinovány se setkáním členů IAMHIST, který se snaží takové setkání organizovat alespoň každý druhý rok.

Měly tyto konference monotematický charakter, nebo byl jejich program sestavován volně, bez tematického omezení?

Snažili jsme se je vždy nějak tematicky koncentrovat, zaměřit je třeba na určitou epochu či konkrétní problémový okruh. Já jsem například uspořádal v Göttingen dvě velké mezinárodní konference – jednu na téma „Konec druhé světové války v mezinárodní propagandě filmových týdeníků“ a na ni jsem pak navázal tématem „Počátek studené války ve filmové propagandě“. Jiným takovým tématem bylo asi před šesti lety v Berlíně téma „Metropole světa ve filmu“. Zároveň jsme ale nikdy nechtěli vylučovat kolegy, kteří se zadanému tématu zrovna nevěnovali, nicméně chtěli prezentovat výsledky své práce, takže vedle hlavního tématu byl na těchto konferencích vždy rovněž blok „any other subject“ pro příspěvky na jiná témata. Sborníků z těchto konferencí je samozřejmě celá řada. Snaha vtisknout těmto aktivitám nějaký řád pak vedla nakonec k založení časopisu *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, který má za sebou již devatenáct ročníků.

Kdo tvoří členskou základnu IAMHISTU?

Členy jsou jednotlivci i instituce z celého světa. Počet individuálních členů se dnes pohybuje přibližně kolem sto padesáti, k tomu pak přistupuje dalších asi sto institucí; i göttingenský IWF je členem IAMHISTU. Instituce představují významný zdroj příjmů, protože jejich členský příspěvek je asi trojnásobně vyšší. Dominantní roli v IAMHISTU dnes už hrají spíše Američané, ale v prvních letech spočívala iniciativa především na evropských historících. Významnou pozici mělo, jak už jsem řekl, Dánsko, ale také Nizozemsko – konkrétně Historický ústav v Kodani a nizozemský Stichting Film en Wetenschap, což byla obdoba IWF v Göttingenu. K těmto třem střediskům se ještě připojily dvě nebo tři university ve Velké Británii a zejména British Universities Film (and Video) Council v Londýně, což bylo takové koordinační centrum pro akademické filmové práce ve Velké Británii.

IAMHIST se ovšem neuzavíral jen do sebe, ale snažil se prosadit i na širších platformách. Na světovém kongresu historiků v roce 1985 ve Stuttgartu byl dokonce zásluhou IAMHISTU vyčleněn pro téma „film a historie“ samostatný blok. Lze tuto skutečnost

vnímat i v symbolickém smyslu, že byl film jako historický pramen konečně akceptován i nejšíř historickou obcí?

O takové věci se člověk musí postarat. V čele IAMHISTU tehdy stál již zmíněný dánský historik Karsten Fledelius, který měl velmi dobré kontakty s organizátory mezinárodních kongresů historiků, a jeho zásluhou jsme ve Stuttgartu měli poprvé vlastní sekci. Já jsem právě tehdy organizoval jednu z oněch göttingenských konferencí a načasovali jsme ji tak, že její účastníci odjeli z Göttingen rovnou do Stuttgartu, částečně i s týmiž referáty. To mělo tu výhodu, že autoři příspěvků ve Stuttgartu mohli do svých referátů ještě zapracovat podněty z diskuse, kterou absolvovali u nás. Vedle této sekce jsme na stuttgartském kongresu měli ještě tzv. IAMHIST-Tag, to znamená, že jsme se mohli veřejně představit jako instituce (například přednáškami k metodologickým problémům filmové analýzy). Na všech dalších mezinárodních historických kongresech se IAMHIST prezentoval, ovšem ne vždy s vlastní sekci. To signalizuje, že i přes dnes již více než stoletou historii filmu a to, že již nikdo nezpochybňuje odborné ocenění filmu, stále zůstává problémem, kde najít dostatečný počet odborníků pro tuto speciální oblast historické vědy. Při příštím historickém kongresu v Oslo v roce 2000 se ale bude IAMHIST pravděpodobně opět plně prezentovat vlastní sekci.

Němečtí členové IAMHISTU organizovali ve spolupráci s IWF při sjezdech německých historiků hojně navštěvované filmové sekce. V Německu je pak nepřehlédnutelný zájem mladších vědců, především učitelů historie, jež ve vyšších stupních reformovaných gymnázií pracují s originálními filmovými prameny, učebnice poukazují na důležitost této práce a poskytují dokonce první metodologické pokyny k vlastní práci s historickými filmovými prameny.

Rozmach historického výzkumu filmu je samozřejmě podmíněn dostupností filmových pramenů. V České republice celkem nejsou problémy s domácími hranými filmy natočenými po roce 1930, ale dostat se k produkci němé éry stejně jako k dokumentárním a zpravodajským filmům je pro řadového historika i ve věku videa stále velmi obtížné. Jaká je v tomto směru situace v Německu?

Hrané filmy by měly být k mání v Deutsches Institut für Filmkunde ve Wiesbadenu, ať už v podobě 16mm kopie či videokazety. Týdeníky a dokumentární filmy pak v Bundesfilmarchivu, samozřejmě že ne bezplatně. Kromě toho existuje řada menších na Bundesfilmarchivu nezávislých archivů, například poválečné týdeníky vlastní dodnes aktivní produkční firma Deutsche Wochenschau GmbH z Hamburku. Tam najdete například angloamerický týdeník Welt im Film, který byl vyráběn pro americkou a britskou okupační zónu jako jeden ze tří týdeníků z prvních poválečných let. Velmi obtížné je dostupný týdeník Blick in die Welt, určený pro francouzskou zónu, který v šedesátých letech koupila jedna soukromá firma. Třetí týdeník Der Augenzeuge z východního Německa, tedy původně produkce DEFA, zase distribuje společnost Progresfilm z Berlína. Takže ani v Německu není v tomto ohledu situace zrovna jednoduchá.

Vybrané edice filmových pramenů – zpravidla s vytištěnou vědeckou analýzou nebo didaktickým úvodem, je možné získat v Německu v IWF v Göttingen nebo u naší školní

partnerské instituce, jíž je FWU v Mnichově. Využití kompaktních nebo digitálních disků, které umožňují rychlou práci s potřebnými filmovými záběry při výuce, slibuje v budoucnu ještě intenzivnější využití historických filmových pramenů. Teprve tím se vyplní optimální technické předpoklady pro široké použití filmových materiálů ve výuce. Zajisté zde ještě zůstává otázka odborné kompetence autorů odpovědných za potřebný doprovodný materiál a v neposlední řadě i otázka licencí, jež nejen v Německu ztěžuje práci s těmito materiály.

V Rakousku a Německu je možné vidět řadu kazet s dokumentárními a střihovými filmy z moderních dějin. Jsou také např. vydávány i celé řady filmových týdeníků na kazetách, nebo alespoň např. řady nacistických filmových týdeníků vztahujících se k jednotlivým propagandistickým kampaním třetí říše z období druhé světové války?

Obchod s filmovými materiály kvete také v Německu, ačkoli ne vždy s kompletními sériemi filmových týdeníků v originální délce. Zvláštní módu představují série sestavené z týdeníkových zpráv z určitého roku, které jsou myšlené jako nostalgický narozeninový dárek (ve smyslu „Takový byl rok tvého narození“). Některé série vydávají také například muzea u příležitosti různých výstav a ty se pak prodávají jako filmové prameny. Některé série filmových týdeníků jsou uváděny v televizi, jako v případě cyklu televize ZDF *Damals – Vor 40 Jahren* známého novináře Guido Knoppa. Knopp ovšem neprezentoval filmové materiály v nezměněné podobě, jak to učinila ve svém pořadu *Vor 40 Jahren* televize NDR III, nýbrž jeho série slavila úspěch u televizních diváků díky doplňování tematicky vybíraného historického filmového materiálu hranými scénami (například: barevně natočené záběry „Hitlerových“ rukou při podpisu kombinoval s černobílými záběry Hitlera u psacího stolu z filmových týdeníků). Stejným způsobem připravil s velkým štábem spolupracovníků pro ZDF i další velké série (například: *Hitler – Eine Bilanz*, 1995; *Der verdammte Krieg*, 1995; *Hitlers Helfer*, 1997 – 1998; *Hitlers Krieger*, 1999; *Unser Jahrhundert*, 1999). Videokazety s těmito pořady a – což je zvláště pozoruhodné – doprovodné publikace se v Německu s velkým úspěchem prodávaly. Tento dnes „nejúspěšnější autor literatury faktu“ v Německu (*Der Spiegel* 1999, č. 46) není ovšem u historiků především z metodologických důvodů vnímán jednoznačně. Zásluha takových produkcí je přesto nepochybná, neboť každý se může seznámit s historickým filmovým materiálem a to může jen pozitivně působit na budoucí akademickou práci s filmem.

V historické vědě došlo k tomu, že vedle tradičních politických, vojenských a případně i hospodářských dějin se začala věnovat pozornost např. i dějinám všedního dne. Tím se také rozšířila pramenná základna o další typy historických pramenů, mimo jiné o film, se kterým se učí historici zacházet.

Já bych se na to podíval ještě z jiného hlediska. Již Gustav Droysen, v minulém století zakladatel metodologie historických věd v Německu, hovořil jednak o tradičních pramenech, to znamená pramenech, které publiku sdělovaly určitá (politická, náboženská apod.) poselství, a pak o tom ostatním, tedy svědčích minulosti, již mohou podat zprávu

o minulosti bez intence, tedy náhodně. K tomu patřily také předměty denní potřeby. V době filmu to platí samozřejmě také pro odpovídající filmové záběry, které nám dovolují klást minulosti jiné otázky. Tak můžeme například analyzovat sovětské filmové týdeníky, jak hlásaly výstavbu socialismu. Můžeme ale také zkoumat, jak vypadali lidé, kteří v nich byli zachyceni, jejich tváře, oblečení, sociální prostředí, města a vesnice, ruská krajina. V Německu jsou ve spojení s nostalgickou retrospektivou raných poválečných let například oblíbené historické výstavy padesát let starých předmětů denní potřeby. Tehdejší prostředí a tyto předměty, které v něm byly prezentovány, jako třeba rádia, ledničky, ale i módu, můžeme také poznat z filmových týdeníků nebo ze starých reklamních filmů. Ostatně nedávno slavil v Německu úspěch celovečerní stříhový film sestavený ze starých reklamních filmů. Bylo by ale možné se také například dívat, a to se už též dělá, na dějiny umění pomocí filmového týdeníku. Například v západním Německu byly v uplynulých desetiletích natočeny pro filmové týdeníky reportáže o nejnovějších trendech v malířství nebo v hudbě. I to je jeden z příkladů, kdy je možné odpovědět prostřednictvím moderního historického pramene, jakým je film, na staré otázky.

Vynález fotografie a filmu byla revoluční změna – a díky ní je naše představa o tváři epochy, jakou je dvacáté století, daleko konkrétnější. To je přece něco zásadně nového.

Kdybych mluvil v této souvislosti o revoluci, tak bych řekl, že to revoluční a úplně nové je právě ta metodologie přístupu k pramenům. Ovšem „úplně“ není tak docela to správné slovo, protože právě medievalistická škola nám už nabídla alespoň počátek metodologického přemýšlení. Já si myslím, že odpovědi historiků mohou být na jistém poli konkrétnější, pestřejší, snad také zajímavější, ale nové prameny jsou také ve výpovědi omezené. Nedovedu si představit historickou studii řekněme k dějinám první poloviny tohoto století bez tradičních písemných pramenů. Zlobím se ale, když dostanu do rukou knihu, která se zabývá například Stalinovým životem a nevyužívá žádný filmový pramen.

Německá oblast je pro nás zajímavá i tím, že se v ní zrodila na universitní půdě v rámci institutů německého ale třeba i francouzského jazyka takzvaná filologie filmu. Ta má kořeny v textologii a její vznik byl spojen s potřebou mít možnost film řádným způsobem citovat. Filologie filmu sice film detailně analyzuje, ale velkou neznámou zůstává, s jakou filmovou kopií pracuje. Jakým způsobem se tento aspekt, nestabilita technické konzervy – filmové kopie, do níž se může kdykoliv zasáhnout, projevuje v historické práci při práci s filmovými prameny? U nás jsou filmové týdeníky, například Aktualita z období protektorátu, částečně rozstříhané na jednotlivé šoty. Ty můžeme sestavit podle jejich původního pořadí, které známe, ale už nevíme zda nejsou například zkrácené o metr. Takže rekonstrukce jejich původního tvaru vlastně není možná. Také můžeme případně sestavit jiný filmový týdeník a vytvořit jiný obraz doby. Byla i tato otázka, otázka originality, původního tvaru, reflektována na půdě IAMHISTU?

I tomuto tématu se odborníci samozřejmě věnovali jak na půdě IAMHISTU, tak i například v metodologických sekcích mezinárodního sjezdu historiků. Já se domnívám, že se tyto otázky liší podle toho, jak je to s jednotlivými filmy, ale i podle toho, jaká je situace

ve filmových archivech v různých zemích. V mnoha případech, například také u mnoha německých němých filmových týdeníků, nemůžeme tento problém zcela uspokojivě řešit, neboť malé firmy, které vyráběly filmové týdeníky, svoji produkci nearchivovaly pro dalekou budoucnost, nýbrž jen pro její případné další krátkodobé použití. V tomto duchu byly také pro opětovné použití vystřiženy z týdeníků jednotlivé zprávy, jiné byl vyhozeny, písemný materiál firem se často nedochoval. Nacistický režim v Německu usiloval o koncentraci produkce filmových týdeníků a s vypuknutím druhé světové války se stal Ufa-Wochenschau (od roku 1940 Die Deutsche Wochenschau) monopolním týdeníkem Třetí říše. Materiál z těchto týdeníků se částečně dochoval a částečně můžeme tyto týdeníky zcela zrekonstruovat ze zbytků četných kopií. Přitom nám velmi pomohly cenzurní karty, díky nimž jsme znali celou délku týdeníku, délku jednotlivých zpráv i jejich pořadí, často se také zachoval i komentář. Také celovečerní nacistické propagandistické filmy se vždy nedochovaly v archivu v plné délce. Tak jsme museli například sestavit film VĚČNÝ ŽID, jehož neúplná 35mm kopie byla v Bundesarchivu, s pomocí 16mm kopie z filmového muzea v Kodani. Díky této rekonstrukci se podařilo, jak ukázalo i srovnání s kopií ze Státního filmového archivu bývalé NDR v Berlíně, skoro celý film zkompletovat (viz Stig Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilm*. Göttingen 1995). Analýza VĚČNÉHO ŽIDA od dánského kolegy Hornshøj-Møllera, který mezitím bohužel zemřel, je s dvěma sty padesáti stránkami anotovaného záběrového protokolu jednou z významných prací, které IWF vydal. Uvedený příklad VĚČNÉHO ŽIDA představuje situaci, kdy máte k dispozici různé kopie a můžete až na necelých pár vteřin zrekonstruovat celý film a dokonce můžete ukázat i filiaci různých variant, tak jak se to dělá v případě klasických písemných pramenů, například když jde o středověké kroniky.

Narazili jste při porovnávání tří verzí filmu VĚČNÝ ŽID například na odlišnosti ve střihu?

Našli jsme rozdíly ve střihu a také v propagandistickém komentáři. Tak například v německé verzi byl uveden mezi Židy, kteří byli popsáni negativně, i Albert Einstein, ale ve francouzské již ne. Ve filmu jsou také scény, které ukazují „berlínské“ Židy, kteří se chovají jako „praví Berlíňané“ a ve francouzské verzi „pařížské“ Židy, kteří se chovají jako „praví obyvatelé Paříže“. Takže tam najdeme takovéto adaptace, jež jsou víceméně logické, ale současně je zajímavé také to, jak se manipulovalo s osobnostmi, které byly v konkrétním prostředí známy nebo měly větší vliv.

Vraťme se ještě k problému interpretace hraného a dokumentárního filmu. Hraný film totiž na rozdíl od dokumentu vnáší do problematiky filmu jako historického pramene něco navíc a tím je fikce reality, která je sice zábavná, ale současně klade vyšší nároky na metodologické zpracování. Zdá se vám, že převažuje u historiků spíše zájem o dokumentární, nebo o hraný film – a jak se to odráží v německé poválečné filmové historiografii s přihlédnutím k problému nacistické filmové propagandy?

Víme, jak se Karel Veliký snažil o svou inscenaci v Cáchách. Jedním z důvodů, proč se IWF v Göttingen staral hlavně o filmové týdeníky vycházel z otázky Percyho Ernsta Schramma, který se ptal, jaká pak byla inscenace Adolfa Hitlera ve filmu? Otázka

filmové propagandy v Německu v Hitlerově éře pak byla v německém prostředí spojena bezprostředně po válce s otázkou, jak a proč se podařilo Goebbelsovu ministerstvu propagandy „přesvědčit“ německé obyvatelstvo. K tomu se pak pomalu přidalo i zkoumání hraného filmu. Otázky spojené s hraným filmem ale nejsou v této souvislosti zajímavé pouze z vědeckého hlediska, ale také z hlediska úspěchu hraných filmů třetí říše u německého poválečného publika. Tyto filmy nebyly z technického ani zábavného hlediska zcela špatné, jenomže když začala německá televize promítat sérii víceméně „nevinných“ hraných filmů, nejenom historici začali ukazovat, že tyto filmy zas tak nevinné nejsou. Z metodologického hlediska je pak zajímavé, že takovéto otázky kladli dříve germanisté. To asi proto, že hraný film je literaturou v podobném smyslu jako román. Z doby, kdy jsem byl docentem na universitě v Marburku, si vzpomínám na dobrou spolupráci s tamějšími germanisty. Ostatně interpretace hraných filmů také víceméně spočívá na kooperaci germanistů a historiků. Historik se musí zabývat nejen dokumentárním filmem a filmovými týdeníky, ale také hraným filmem, v optimálním případě dokonce celkem složeným z týdeníku, kulturního filmu a filmu hraného tak, jak byly uvedeny při premiéře. Analýza hraných filmů ale není bohužel z finančních důvodů součástí práce IWF. Zato existuje na německých vysokých školách více „škol“ historické filmové interpretace, jako např. v Historickém semináři Irmgarda Wilharmy na universitě v Hannoveru.

Jak pro dokumentární, tak i zpravodajský film samozřejmě platí, že všeobecně nevyvolává takový zájem jako hrané filmy. Stále ale zůstává řada problémů s ním spojených, které je zapotřebí studovat. Tak například u zpravodajského filmu nám schází mezinárodní komparace, myslím tím porovnání toho, jak ukazují tutéž situaci zpravodajské filmy německé, francouzské, italské apod. Já jsem se o něco podobného pokusil prostřednictvím edice francouzského filmového týdeníku Pathé Journal (viz André Combes, *Die Wochenschau und der Kriegausbruch 1939. Das Pathé-Journal 513 vom 7. September 1939*. Göttingen 2000) a německého Ufa-Wochenschau z počátku druhé světové války. Paralelně k tomu pak byla připravena edice ruského filmového týdeníku Sojuzkinožurnál (viz Sergej Drobachenko – Manfred Hagen, *Sowjetische Filmpropaganda zur Westexpansion der UdSSR 1939 – 1940. Ausgewählte Berichte der Staatswochenschau „Sojuskinošurnal“*. Göttingen 1999), který neukazoval tažení Rudé armády do Polska, ale včlenění „bratrské země“ do sovětského systému. Kdybychom měli takových studií více, mohli bychom porovnávat nejen verbální propagandu, ale také technickou a estetickou kvalitu jednotlivých filmových týdeníků.

Filmová historiografie má svoji uměnovědnou větev, i když o ní lze hovořit možná teprve v posledních dvaceti letech, protože předtím to bylo spíše takové publicistické historizující psaní a méně analytická reflexe. Domníváte se, že v rámci filmové historiografie spolu uměnovědný a historický proud komunikují?

K tomu patří ještě třetí větev – otázka technického vývoje filmu. Já vnímám tento problém z hlediska své praxe v IWF v Göttingen. Mám pár kolegů, kteří vyučují na universitě a pracují s filmem nejen jako s historickým pramenem, ale také jako s artefaktem. A společně se také zajímáme i o osobnosti, které ovlivnily film i po estetické stránce. Tady nechci hovořit o Leni Riefenstahlové, protože o její filmové estetice napsal rozsáhlé studie

například Martin Loiperdinger, ale realizovali jsme například s pomocí historika umění Karla Stamma z university v Bonnu rozhovor s „vůdcovým kameramanem“ Walterem Frentzem (viz *Walter Frentz über seine Tätigkeit als Kameramann 1932 – 1945*. Göttingen 1985). Snažili jsme se analyzovat, jaké bylo jeho vzdělání, jakou techniku používal, jaké byly jeho filmové počátky, než se dostal k práci ve filmovém zpravodajství a v Hitlerově hlavním stanu. Celkově si ale myslím, že autoři, kteří se snaží spojovat ve své práci oba přístupy, netvoří velký proud.

Pane Doležele, na konci letošního roku odcházíte do důchodu. Jaké jsou vaše další plány?

Chci se v budoucnu koncentrovat na otázky, které pro mne měly vždy zvláštní význam. Jde o německo-české, resp. německo-československé vztahy v letech 1933 – 1945. Chystá se série filmových portrétů českých a německých obětí let 1939 – 1948, na níž se bude podílet IWF, Institut mezinárodních studií Fakulty sociálních věd University Karlovy a řada německých a českých historiků. Také se chci zabývat německo-českými vztahy před druhou světovou válkou a během ní, a to jak na základě publikovaných materiálů, tak pomocí historických pramenů. Spojení obou metodologických přístupů k dějinám dvacátého století bylo vždy to, o co jsem usiloval. Doufám, že se mi to při analýze vybraných problémů z doby velké krize mezi oběma národy alespoň částečně podaří.

(Praha, říjen 1999)

Připravili Ivan Klimeš a Pavel Zeman

Citované filmy:

Věčný Žid (Der ewige Jude; Fritz Hippler, 1940).