

## Z rodinné kroniky zakázkového filmaře

Herma Kennel, *Als die Comics laufen lernten — Der Trickfilmpionier Wolfgang Kaskeline zwischen Werbekunst und Propaganda*. Berlin: be.bra Verlag 2020.

Vyprávění kulturních dějin (a nejen jich) takovým způsobem, jak je to v evropské historiografii dosud více než obvyklé — tedy dle logiky hranic národních států vymezených povětšinou poválečným politickým uspořádáním starého kontinentu —, s sebou nese celou řadu úskalí. Nebezpečně často je pak kupříkladu třeba marginální události přetvářet v důležité milníky — jako se to stalo oné filmové projekci konané v převážně německém lázeňském městě ležícím v rakousko-uherské monarchii, kterou jsme dnes zvyklí označovat za „první filmovou projekci na českém území“ — a naopak jiné události či osoby v tomto vyprávění pro jistotu opominout — v případě *českého území* pochopitelně především ty, které náleží německojazyčnému okruhu a které nebylo tak snadné si přivlastnit. A nemusí se přitom jednat jen o tak ukázkové příklady, jako je ten týkající se režiséra Georga Wilhelma Pabsta, rodáka z Roudnice nad Labem. Ještě složitější a vrstevnatější je v tomto ohledu příběh Wolfganga Kaskelina, významného představitele německé animace, jehož biografie vyšla v němčině na počátku roku 2020. A byť se sám Kaskeline narodil ve Frankfurtu nad Mohanem, vyrůstal v Hamburku a velkou část života působil v Berlíně, jeho kořeny ze severočeského pohraničí nejsou jen pozoruhodností leda pro českého čtenáře, ale ve 30. a 40. letech nevyhnutelně ovlivňovaly Kaskelinův soukromý život i kariéru uvnitř nacistické Třetí říše.

Wolfgang Kaskeline (1892–1973) zcela jistě nepatří ani v rámci dějin německé kinematografie mezi nejprominentnější postavy. Ačkoli jeho filmografie čítá více jak 200 převážně krátkometrážních filmů (s. 223–237), jedná se především o filmy zakázkové a reklamní, jimž filmové dějiny tradičně přisovaly spíše druhořadý význam. Kaskeline tak za významnější osobnost platí především v oblasti dějin animovaného filmu, jež jsou — díky blízkosti animace s reklamou vlastně nevyhnutelně — v rozlišování mezi autorskou a zakázkovou tvorbou o poznání méně elitářské. Právě Kaskelinovi je tak samostatné — byť krátké — heslo věnováno i v dosud nejautoritativnějších dějinách animovaného filmu Giannalberta Bendazziho.<sup>1)</sup>

Je tedy příznačné, že nová biografie Wolfganga Kaskelina nemá svůj původ v okruhu filmových badatelů a badatelek, ale že je její autorkou spisovatelka Herma Kennel, jež i při práci na svých starších knihách vycházela ze studia historických pramenů. Opakovaně se přitom vrací k tématům z období

1) Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History. Volume 1, Foundations — The Golden Age*. Boca Raton: CRC Press 2016, s. 152.

druhé světové války, kromě jiného i k těm spadajícím na území dnešní České republiky. Některé jsou mimochodem dostupné i českým čtenářům — kniha *Bergersdorf* (česky 2011) popisuje válečné a poválečné osudy stejnojmenné vesnice (česky Kamenná) na Jihlavsku, kniha *Je smutné opouštět svět na jaře* (česky 2015) pak příběh moravských odbojářů z konce druhé světové války. A také příběh Wolfganga Kaskelina — k jehož zpracování se Kennel dostala údajně náhodou, když jí Kaskelinův syn Horst předal rukopis svých vzpomínek na otce a související archivní materiály (s. 9) — skýtá mnohé impulzy pro neobvyklý pohled na dění v Německu, resp. v širším středoevropském regionu nejen za války, ale v celé dynamické epoše 30. až 50. let 20. století.

Kořeny Kaskelinových německy mluvících židovských předků vyrůstají ze severočeských Teplic. Hned v úvodu knihy Kennel popisuje rodinnou historii rozprostřenou mezi Teplicemi, Litoměřicemi a Prahou a mimo jiné vykresluje dům Kaskelinových na pražském Starém Městě coby důležitý bod místního společenského a politického života druhé poloviny 19. století (s. 12). Velmi obsáhlý popis spletených rodinných historií i drobných historek, které autorka pravidelně a v hojné míře vrší kolem ústřední linie vyprávění, hned v samém úvodu předznamenává jednu z nejproblematictějších vlastností celé knihy. Zároveň zde však autorka umožňuje velmi účinně vykreslit vazby i přesuny rodiny Kaskelinových v tehdejší německojazyčném prostoru, v němž — minimálně pro jeho německy hovořící obyvatele — nepředstavovala hranice českých zemí nijak zásadní kulturní bariéru. I díky tomu se ostatně Wolfgang Kaskeline nenarodil v kraji svých předků, ale na území německého císařství.

Kaskelinovo mládí zásadně poznamenala první světová válka, během níž se sice přihlásil do boje jako dobrovolník, nicméně záhy se z německé ofenzivy v Belgii vrátil s vážnými zraněními, v důsledku kterých zůstal poměrně dlouhou dobu upoután na lůžko. Berlínský vojenský lazaret nakonec opustil dvaadvacetiletý Kaskeline jako válečný invalida s kratší nohou, zhyzděnou polovinou obličeje a poškozeným okem, což se stalo důvodem k tomu, aby mu byl udělen doživotní invalidní důchod. Ve vojenském lazaretu však potkal také šestnáctiletou studentku ošetrovatelské školy, Minnu Berg původem z dolnoslezské strany Krkonoš, která se posléze stala jeho manželkou a matkou několika společných potomků (s. 21–25). Právě osobě Minny věnuje Kennel v knize opakovaně významnou pozornost. Líčí ji jako energickou a houževnatou ženu, přičemž však zásadněji nepřekračuje obvyklé konvence obrazu oddané manželky, která poskytuje talentovanému muži nezbytné materiální i emocionální zázemí. V těchto intencích je přitom poněkud nešťastně vyličen i rozvod Kaskelinových v roce 1952, jímž jako by byla oddanost Minny dovršena ve chvíli, kdy ustoupí manželově dlouholeté milence — s tím, že jí je v porozvodovém vyrovnání přiřknut společný dům a bývalý manžel se zaváže pravidelně hradit „náklady za vodu, plyn, elektřinu a finanční náklady spojené s vlastnictvím pozemku“ (s. 204) a k tomu „měsíční podporu ve výši 150 německých marek“ (s. 204).

Coby válečný invalida mohl Wolfgang Kaskeline již během války pokračovat ve studiu na berlínské uměleckoprůmyslové škole a následně na akademii pro učitele kreslení, což mu nakonec na několik let zajistilo pracovní místo pedagoga na střední škole (*Oberschule*) v Berlíně. A právě z této školy si pak v roce 1922 — poté, co se díky okouzlení filmovou animací rozhodl pro vlastní animované experimenty — přivedl dva talentované žáky, Gerharda Huttulu a Gerda Dresslera, coby své první profesionální spolupracovníky. První filmy se snažil produkovat pod vlastní značkou Kaskeline-Film GmbH a – jak to bylo tehdy obvyklé — kromě tvůrčího úsilí vyvíjel společně se svými spolupracovníky také úsilí technologické. Jeho výsledkem byl například animační stůl se vsazeným mléčným sklem usnadňujícím práci na kreslené animaci (s. 25–27).

Kaskelinova práce ve skromných podmínkách vlastní filmové společnosti netrvala příliš dlouho. Když totiž v roce 1925 plánoval filmový gigant Ufa otevření vlastního reklamního oddělení — realizo-

vaného nakonec ve spojení s reklamní firmou Epoche —, byl to právě Kaskeline, kterého společnost oslovila, aby se ujal jeho vedení. V roce 1926 tak Kaskeline nastoupil coby šéfkreslíř do zaměstnaneckého poměru u Ufa/Epoche (s. 33–34), což mu otevřelo dveře do prostředí profesionální filmové a reklamní produkce. Při tvorbě animovaných reklam vedl tým dvou desítek kreslíčů a kreslíček a díky svému čím dál lepšímu renomé si nevysloužil jen pověst „německého Disneyho“, ale především možnost opatřovat vlastní reklamy svým jménem — tedy v prostředí reklamního průmyslu nejen v tehdejší době mimořádné privilegium (s. 36–38).

Zároveň však v této době začínala být Kaskelinova profesní dráha čím dál více ovlivňována prorůstáním německého filmového průmyslu s politikou poznamenanou silícími nacionalistickými tendencemi. Ty však ještě v této době nebyly Kaskelinovi a okruhu jeho přátel nijak zásadně proti mysli (s. 39). Ve chvíli, kdy se po roce 1925 dostala Ufa do finančních potíží, se tato situace stala příležitostí k tomu, aby nad společností převzal vliv mediální magnát Alfred Hugenberg, člen a pozdější předseda Německé národně lidové strany (Deutschnationale Volkspartei, DNVP). Tento politický subjekt si byl blízký s antirepublikánskou organizací Stahlhelm a postupně také čím dál více s NSDAP, jíž se stal nakonec součástí. A přestože Kennel upozorňuje, že až do roku 1930 se Hugenberg neuchýlil k ovlivňování obsahu filmů, politickým vlivům na reklamní a propagační kinematografii nezůstal Kaskeline uchráněn dlouho. Již záhy totiž dostal za úkol natočit film zdůrazňující negativní dopady Versaillské smlouvy na Německo. Snímek označený dobovou žánrovou nálepkou *kulturfilm* byl pod titulem *DIE FREMDE FAUST* (Cizí pěst) uveden v roce 1931 (s. 39–50). Ačkoli slovo *propaganda* je v tehdejší kontextu možné rozumět zároveň i ve smyslu *propagace*, je zde více než přiléhavý v knize obsažený citát z *Berliner Volkszeitung* ze závěru roku 1930, jehož autor na adresu Kaskelinovy tehdy již dva roky staré barevné zvukové animované reklamy pro firmu Bolle uvádí: „Ve službách propagandy má barevný film jistě velkou budoucnost.“ (s. 47)

Ještě podstatně obtížnější podmínky pro práci i běžný život však Kaskelinovi a jeho rodině přinesl pochopitelně nástup Hitlerovy NSDAP k moci. Po propuštění židovských pracovníků ze společnosti Ufa dobrovolně svou práci opustil a následně emigroval mimo jiné i Kaskelinův dřívější spolupracovník Gerhard Huttula a ani samotnému Kaskelinovi se kvůli jeho židovskému původu nevyhnuły důsledky rasistické politiky Třetí říše a rozbíhající se mašinérie holokaustu. Právě osobnímu a pracovnímu životu Wolfganga Kaskelina mezi lety 1933 a 1945 věnuje Kennel nejvýznamnější část knihy: na více jak 130 stranách popisuje poměrně komplikované peripetie opakovaného zákazu činnosti i jeho podmínečného pozastavování ze strany vzájemně propojených státních orgánů a profesních komor, stejně jako Kaskelinovu urputnou snahu vykoupit se z antisemitské šikany a represe svou prací i profesní reputací. A přestože Kennel popisuje situace, kdy i ve filmovém průmyslu nacistické Třetí říše stály jednotlivé filmové výrobny o Kaskelinovu práci, dokázala se celá Kaskelinova rodina represáliím vyhnout teprve s pomocí důmyslného zfalšování svého původu.

V až fantastické epizodě, kterou Kennel v knize důkladně rozebírá, sehrála významnou roli Minna Kaskeline a také teplecký kníže Alfons Clary-Aldringen. Právě jeho měla Kaskelinova manželka během své spontánní cesty do severních Čech — v pomnichovském uspořádání ležících na území Třetí říše — přesvědčit, aby její rodině vydal smyšlené prohlášení o nemanželském původu Kaskelinova otce Viktora, narozeného v Teplicích, jenž měl být dle této verze synem tehdejšího tepleckého knížete Edmunda. Úspěch této cesty, který Kaskelinovi i jeho rodině pomohl vyhnout se další antisemitské represí, je pozoruhodný nejen sám o sobě, ale vrhá též nezvyklé světlo na knížete Alfonse, jenž měl ochotně vydání falešného dokumentu okomentovat slovy, že „rád udělá *führerovi* čáru přes rozpočet“ (s. 116–118). V české paměti je totiž právě knížeti Alfonsovi prisuzována především pozice kolaborujícího němec-

kého aristokrata, jehož politickými názory a protičeskými postoji je ospravedlňováno poválečné zestátnění majetků teplické větve rodu Clary-Aldringen.

Poměrně stručná část knihy věnovaná Kaskelinově poválečné kariéře a závěru života — který kvůli obavě ze sovětského vpádu do Západního Berlína prožil v Bad Godesbergu, dnes součásti Bonnu — pak nabízí zajímavý pohled na Kaskelinovu snahu i schopnost překvapivě brzy po konci války pokračovat ve své profesionální kariéře, byť tehdy již kromě animace a snímků kombinujících animovaný film s hranou akcí zaměřené také na žánr osvětových filmů a městských dokumentů. Kennel v knize zároveň naznačuje, že příležitost spolupracovat se zahraničními partnery překazila Kaskelinovi již doba národního socialismu, a to kvůli nemožnosti vstupovat do kontaktu se zahraničím mimo dohled profesních komor a kvůli jisté diskreditaci, kterou tato omezení Kaskelinovi již v závěru 30. let natrvalo způsobila v očích tehdejšího potenciálního zahraničního partnera (s. 101–102).

Stručné představení nově vydané Kaskelinovy biografie může českému čtenáři připomenout hned dvě starší tuzemské publikace. Průkopnické působení na poli barevného animovaného filmu a jeho využití v reklamě — nadto v souvislosti s nacistickou perzekucí — vybízí ke srovnání knihy Hermy Kennel s dobře známou obsáhlou publikací Evy Struskové o Karlu, Ireně (a Hermíně) Dodalových.<sup>2)</sup> Vyprávění rodinných dějin známého tvůrce na základě pamětí jeho syna zase připomene knihu vzpomínek na malíře Kamila Lhotáka, odvyprávěných Kamilem Lhotákem mladším, Robertem Hédervárim a Kateřinou Tučkovou.<sup>3)</sup> Ve srovnání s pojetím *Dodalových* — kteří představují zevrubnou a odborně fundovanou historickou práci opatřenou precizním poznámkovým aparátem — a s řešením publikace *Můj otec Kamil Lhoták* — pojaté ve stylu subjektivního, důvěrného vyprávění — se Herma Kennel pokouší o jakousi třetí, střední cestu. Iniciační zdroj sestavený Kaskelinovým synem Horstem sice Kennel zjevně doplnila podrobnějším studiem dalších archivních materiálů,<sup>4)</sup> jako to ostatně činila už při literárním zpracování předchozích historických látek. Charakter těchto materiálů ovšem přibližuje jen ve velmi slabých obrysech, a to soupisem navštívených archivních institucí, přehledem literatury, popřípadě kusými informacemi o zdrojích přímo v samotném textu — klasický poznámkový aparát potom nevyužívá vůbec. Oproti již zmíněné knize vzpomínek na Kamila Lhotáka, která se rovněž vzdala norem odborného textu, však Kennel svou knihu buduje na základě podstatně většího množství zdrojů. Navíc na rozdíl od Lhotáka ml., Hédervářiho a Tučkové neimplikuje subjektivní pohled rodinných vzpomínek, a namísto jimi využitě ich-formy uplatňuje autoritativněji vyznívající er-formu.

Možná je to právě rozšíření původních rodinných vzpomínek o archivní prameny, které má za následek jistou roztěkanost knihy mezi rodinnými dějinami, historií kariéry Wolfganga Kaskelina, resp. kontextem německé zakázkové filmové produkce a povšechným výkladem obecných dějin. Kniha, která ve svém názvu — byť s poněkud nejasným a nevysvětleným odkazem na komiks — slibuje zájem o „průkopníka trikového filmu mezi reklamním uměním a propagandou“, tak vedle sebe obsahuje pasáže o politických dějinách jako vystřižené ze středoškolské učebnice dějepisu, stejně jako zcela marginální informace o přítelkyních Minny Kaskeline či o tom, kolik vstupů měl Kaskelinových berlínský dům. Co naopak knize — jejíž vydání bohužel nebylo spojeno s vydáním doprovodného DVD ani online zpřístupněním přinejmenším užšího výběru často obtížně dostupných Kaskelinových filmů — citelně chybí, to je zevrubnější analýza alespoň některých z mnoha citovaných filmů. Pozoruhodný —

2) Eva Strusková, *Dodalovi*. Praha: Národní filmový archiv – Nakladatelství AMU 2013.

3) Kamil Lhoták ml. – Robert Hédervári – Kateřina Tučková, *Můj otec Kamil Lhoták*. Praha: Nakladatelství Vltavín 2008.

4) Mimo jiné i v Národním filmovém archivu v Praze.

a v knize nevyužitý — potenciál pro obsírnější analýzu by představovala například trojice reklam na cigarety značky Muratti. Ty byly natočeny třemi výraznými představiteli meziválečné německé animace — kromě Kaskelina to byli ještě jeho generační soupeřníci Hans Fischerkoesen a Oskar Fischinger — a představují fascinující soubor zakázkové animace utvářený postupně tvůrci s odlišnými autorskými inklinacemi. Kennel však vybrané filmy neanalyzuje, ale především nereflektovaně popisuje. Nedostatečná kritičnost při práci s některými dobovými prameny i při deskripci filmů vyvstává snad nejkřiklavěji v pasážích věnovaných animovaným reklamám pro firmu Sarotti, jejímž maskotem byl černošský panáček, a snímku *MÄRCHEN VOM ORIENT* (Pohádka z Orientu) z roku 1934, kde autorka přebírá bez dalšího komentáře i dobově podmíněné výrazivo a zcela automaticky zde používá slovo „mouření“ (*Mohr*). To však současná němčina považuje za diskriminující<sup>5)</sup> a jeho použití je přinejmenším diskutabilní — v aktuální společenské debatě může navíc implikovat i značně nežádoucí politické významy.

I přes výhody, které pramení především z poněkud nevyjasněného směřování knihy kombinujícího postupy subjektivně zabarveného vyprávění rodinné historie i historické publicistiky, lze však konstatovat, že kniha Hermy Kennel přináší řadu cenných vhledů do prostředí německé zakázkové filmové tvorby, a to především v období Třetí říše. Ať už se jedná o pozici perzekuovaného, a přitom komerčně žádaného filmaře židovského původu, pohled do prostředí konkurujících si filmových společností, byť spadajících pod kontrolu národněsocialistického režimu, či snahu o profesní kontinuitu v poválečném období, to vše přispívá k poměrně plastickému vyličení jedné pozoruhodné kariéry ve filmovém průmyslu. Z pohledu českého čtenáře lze také ocenit autorčinu očividně dobrou orientaci v českém prostředí. A jakkoli Herma Kennel ve své „rodinné kronice“ Wolfganga Kaskelina především vypráví a popisuje, poučený čtenář si z jejího vyprávění může odnést podnětné impulzy pro další analýzu a uvažování nad tématem.

**Matěj Forejt**

---

5) *Duden: Die deutsche Rechtschreibung*, 28. Auflage. Berlin: Dudenverlag 2020, s. 782.