

Dělníci a úředníci v německém hraném filmu

Holger Schetter: *Arbeiter und Angestellte im Film. Die Darstellung der sozialen Lage von Arbeitern und Angestellten im deutschen Spielfilm 1918 – 1939*
Verlag für Regionalgeschichte, Bielefeld 1992.

Poznatek, že film je historický pramen, se již prosadil do všech příruček, uvádějících do základů historické vědy. Ovšem prací, které by ho jako plnohodnotného pramene využívaly, není zrovna mnoho. K těm, kdo se pokusil zvládnout tento nezvyklý a obzvlášť metodicky náročný problém, patří Holger Schetter v studii *Arbeiter und Angestellte im Film*.

Recenzovaná kniha se opírá o závěry autorovy diplomové práce, vzniklé v semináři Jürgena Kocky, předního odborníka na sociální dějiny, autora základní monografie o vývoji německých zaměstnanců. (Tak se dá asi termín „Angestellte“ nejpřesněji přeložit, i když možná by mnohdy bylo spíše na místě použít termín „úředník“.)

Zpočátku autor shrnul názory německých, britských a amerických historiků, kteří se vyjadřovali k otázce využití filmového materiálu pro historické bádání, a poté si jako úkol vymezil zjistit, „jakými prostředky a v jakém rozsahu ličí německé hrané filmy životní situaci a sociální konflikty dělníků a zaměstnanců“. Vycházel přitom z detailního studia 54 němých a 75 zvukových hraných filmů. (Přes poměrně vysoký počet šlo přitom stále ještě o celkem malý zlomek veškeré německé filmové produkce, neboť v této době se v Německu natočilo ročně 100 – 150 filmů.)

Poznatky, získané analýzou filmů, srovnával s obrazem, který si vytvořil na základě sekundární historické literatury a který považoval za objektivní realitu. Výpovědi o životě dělníků a zaměstnanců rozčlenil podle několika kritérií. Nejdříve ho zajímalo, zda se ve filmech zdůrazňují rozdíly mezi oběma skupinami. Podle odborné historické literatury měly tyto rozdíly velký význam, zejména úředníci byli pyšní na svůj statut a snažili se ze všech sil odlišit od proletariátu. Ve filmech se nic takového neobjevilo. Na stříbrném plátně existoval jediný protiklad, a to mezi bohatými a chudými.

Chudým lidem nezbývá než pracovat, a tak práce a zaměstnání hrály v životě hrdinů zkoumaných filmů velkou roli. O práci se však spíše jen všeobecně mluvílo, konkrétní podmínky zaměstnání zůstaly nevyjasněné. Nacionální socialismus práci heroizoval, posvěcoval; vykládal ji jako přemáhání nebezpečí i vlastní slabosti. Filmové příběhy vyprávěly o sociálním vzestupu i sestupu; ztráta postavení, zaměstnání se v nich vyskytovala mnohem častěji než opačný případ, za nějž vděčil hrdina stejně jen náhodě a souhře okolností, nikdy svým schopnostem. V tom se německé filmy nejvýrazněji odlišovaly od amerických. Nacistické filmy sociální sestup neznaly vůbec, polepšit si v nich mohli jen zaměstnanci, dělníci zůstávali na svém místě.

Centrální místo ve filmech zaujímal barvitý problém obživy a bydlení. Byt představoval pro rodiny (malo)měšťanského původu centrum pořádku a jistoty, v proletářských rodinách ale vzbuzovala tíživá bytová situace i rodinné nesváry. Z filmů se můžeme také názorně poučit i o kultuře jídla, pití, trávení volného času, o zábavách...; o tom, zda a jak se hrdinové zajímali o umění a vzdělání, se divák nedozvěděl pranic. Zaměstnané ženy se objevovaly vždy v podřízené pozici, při nesamostatné práci a navíc obtížené i starostmi o domácnost. Na úřednických místech působily ženy mladé, svobodné. Ty se pak stávaly cílem tužeb zvrhlíků anebo – v komediích z doby velké krize – zase naopak díky své kráse a pílí upoutaly tak pozornost pana šéfa, že jejich budoucí štěstí na sebe nedalo dlouho čekat. Všechny filmy omlouvaly prostituci i kriminalitu jako důsledek poměrů a vyslovovaly se pro legalizaci potratů. Z některých filmů vyplývalo, že za všechno může kapitalistický výrobní systém, ale ani v nich nebylo toto tvrzení doloženo konkrétními argumenty.

Schetterova práce je v dílčích postřezích nepochybně zajímavá a může nabídnout řadu podnětů pro další výzkum. Bylo by ovšem záhodno vyjasnit hned na jeho počátku některé otázky, z nichž by potom výzkumný projekt vycházel – např. otázku žánrové specifiky.

Jiří Pokorný

Ruští emigranti v německém filmu

Alexander Schwarz: *Russische Emigranten im deutschen Film.*
Fallstudien zu Iosif Ermoľev und Ivan Mozzuchin.
Wiener Slawistischer Almanach 30, 1992, s. 153 – 195.

Sborník Wiener Slawistischer Almanach je znám především mezi filology; vedle článků o slovanských jazycích a literaturách uveřejňuje ovšem někdy i studie věnované širší umělecké a kulturní problematice.

Práce mnichovského badatele Alexandra Schwarze se zabývá působením ruských filmařů, kteří po Říjnové revoluci odešli do emigrace, v západní Evropě (nejen v Německu, jak avizuje titul, ale také ve Francii); soustřeďuje se, s přihlédnutím k širším okolnostem, na profesionální dráhu dvou význačných osobností, producenta Iosifa Jermoljeva a herce Ivana Mozzuchina. Autorovým cílem je poskytnout čtenáři základní přehled „o předpokladech, možnostech a strategiích ruských filmařů-emigrantů“ (s. 155). V českém kontextu může Schwarzova práce vystupovat jako určitý doplněk knihy Martina C. Putny o ruské porevoluční emigraci (*Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917 – 1991*. Díl I. Brno 1993).

Na počátku studie (s. 154) se autor zmiňuje o potížích se získáváním údajů o činnosti emigrantů. Ve své původní vlasti byly tyto osobnosti dlouho tabu; naproti tomu v nových působištích zůstávaly často outsidersy a zdejší filmoví historici věnovali jejich práci jen okrajový zájem. Nezanedbatelný problém představuje měnící se způsob psaní jmen, pseudonymy, neustálenost a volné překlady názvů filmů a konečně i to, že se tyto filmy zachovaly jen částečně a mezerovitě. Důležitým pramenem byly pro autora německé filmové časopisy z dvacátých let, kde bylo možno najít mnoho dosud nezpracovaných materiálů (kritiky, reklamy, oznámení o výrobě filmů, obchodní zprávy).

Schwarz uvádí a usouvztažňuje mnoho jen málo známých faktů (také opravuje některé tradované omyly), a proto snad nebude neúčinné, jestliže zde zaznamenáme aspoň základní kontury jeho portréту ruské filmařské emigrace:

Filmová výroba se začala v Rusku výrazněji rozvíjet až v letech první světové války; filmy měly zaplnit domácí trh a za hranicemi Ruska zůstávaly neznámé. Iosif Jermoljev (1889 – 1962) založil v roce 1914 v Moskvě vlastní filmové studio a do podzimu 1917 vyrobil 105 filmů. Od roku 1915 vytvářela Jermoljevovy snímky relativně stálá skupina filmařů, z nichž většina pak odešla s Jermoljevem do emigrace (mj. režiséři Jakov Protazanov, Vjačeslav Turžanskij, Alexandr Volkov, herci Ivan Mozzuchin, Natalija Lisenko, Nikolaj Rimskij). Po revoluci realizoval Jermoljev v Moskvě ještě 20 – 30 filmů a někdy v průběhu roku 1918 přesídlil se svými spolupracovníky, ateliérovým vybavením i kopiemi filmů do Oděsy, obsazené německými a francouzskými vojsky. V únoru 1920 se pak Jermoljevova skupina vydává přes Turecko do Francie.

Nově založená pařížská akciová společnost se hned začala věnovat překladu dovezených starších filmů, dokončování rozpracovaných filmů (natáčelo se i během cesty) a také výrobě nových filmů „v ruském stylu“ (à la russe). Filmy uvedené na francouzský trh se námětově orientovaly hlavně