

KONEČNÁ UPROSTŘED CESTY? / NĚMECKÝ FILM JEDNADVACÁTÉHO STOLETÍ

TÉMA: DAS KINO / THOMAS BRANDLMEIER / 10. 1. 2015

Podobně jako v kinematografiích jiných vyspělých evropských států existuje i v současné německé kinematografii poměrně mnoho filmových tendencí a přístupů – dominantnějších či marginálnějších, navazujících na domácí tradice nebo se od nich odklánějících, inklinujících k mainstreamu, či naopak k artové produkci. I přes riziko určitého zjednodušování je ale možné pokusit se postihnout stav německého filmu především z uměleckého hlediska – konkrétně, jaké jsou jeho nejdůležitější trendy a jací filmaři a díla tyto trendy utvářejí. Současně si však při této příležitosti můžeme položit provokativní otázku, zda lze v souvislosti se současnou německou tvorbou o jakýchkoliv progresivních trendech vůbec hovořit?

Úvodem textu o stavu současného německého filmu si musíme položit otázku, kdy přesně začíná ona současnost. Jako symbolický mezník je možné určit rok 2000. Přibližně na přelomu dvacátého a jednadvacátého století lze totiž hledat kořeny politických, kulturních a mediálních změn, s nimiž kinematografie pokračovala v rozmáhající se digitalizaci či globalizaci a na něž reagovali i samotní filmaři. Podobu současného německého filmu však zároveň nejde posuzovat bez ohledu na minulost, především bez vztahu k událostem, jež se v německé kinematografii odehrály v 60. letech. Tehdy začala v Západním Německu působit průlomová generace rebelujících filmařů, kteří sice zestárlí, ale zůstávají i nadále mnohostranně aktivní. Tato generace, inspirovaná novými tendencemi ve Francii (Nouvelle Vague), ale také v Anglii, Československu a jiných zemích, se oprostila od konvencí starého německého filmu a dodnes představuje výrazný vzor pro mladší filmové tvůrce. K neznámějším a stále činným představitelům této generace, později nazývané „Nový německý film“, patří Werner Herzog, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta a Wim Wenders.

Tradice Nového německého filmu

Díla zmiňovaných autorů bývají označována za „velmi německá“. Například Edgar Reitz už několik desetiletí zkoumá pojem *Heimat* (domov). Po roce 2000 uzavírá své filmové pojednání věnované tématu znovusjednocení Německa (*Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende*) a v roce 2012 dokončuje *Druhý domov* (Die Andere Heimat), v němž se nezabývá odchodem Němců, ale naopak jejich setrváním ve vlasti, ačkoliv sny a touhy směřují někam zcela jinam. Události z doby nacismu představují velké téma a trauma této generace šokované proviněním vlastních předků. Volker Schlöndorff natočil v roce 2004 film *Devátý den* (Der Neunte Tag) o osudech kněze v koncentračním táboře a v roce 2014 *Diplomacii* (Diplomatie) o plánovaném, ale nakonec neuskutečněném zničení Paříže. Část generace, angažující se v protestech roku 1968, se později zapojila do terorismu. Ani toto téma nepřestává přitahovat pozornost filmových tvůrců. Například ve snímku *Die Stille nach dem Schuss* (2000) zpracoval Schlöndorff příběh teroristů, kteří se ukryli v NDR. Margarethe von Trotta realizovala v roce 2003 *Rosenstrasse*, film o berlínských deportacích, a o devět let později snímek *Hannah Arendt*, v němž reflektovala soudní proces s nacistickým zločincem Adolfem Eichmannem. Výrazné ženské postavy jsou středobodem také dalších děl této režisérky. *Jsem ta druhá* (Ich bin die Andere, 2006) pojednává o osudech traumatizované ženy, *Vize – Život Hildegardy z Bingen* (Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen, 2009) se zabývá životem středověké světky. Všichni výše uvedení autoři se nicméně vzdálili svým rebelantským počátkům a jejich aktuální tvorba je umírněnější jak z formálního, tak dramaturgického hlediska.

Zcela jinak lze nahlížet práci jejich kolegů Wenderse a Herzoga – oba se ve svých posledních filmech otevřeli sympatickému experimentátorství. Herzog se zaměřil na kontroverzní témata jako trest smrti nebo vražda matky (*Tod in Texas*, 2011; *Synku, synku, cos to proved*, My Son, My Son, What Have You Done, 2009). Wenders pokračuje ve své zálibě pro americký kontinent, jenž zobrazuje coby zranitelnou krajinu v komorních dramatech *Země hojnosti* (Land of Plenty, 2004) a *Nechod' klepat na dveře* (Don't Come Knocking, 2005). V *Přestřelce v Palermu* (Palermo Shooting, 2008) filozofuje s využitím odkazů na Antonioniho, dějiny umění a rockovou hudbu o přítomnosti smrti v životě. Wenders s Herzogem také pozoruhodně zužitkovávají 3D technologii – Herzog provádí diváky jeskyní Chauvet (*Jeskyně zapomenutých snů*, Cave of Forgotten Dreams, 2010) a Wenders je zve do tanečního divadla Piny Bausch (*Pina*, 2011). Zatímco Herzog, některými zavrhaný mystagog, našel v pozdní fázi tvorby cestu k přehledným formám vyprávění, Wenders, jenž začínal s uvolněným realismem, se stále více obrací k jinotajům.

Případ Berlínské školy

Ze všech dosud zmiňovaných tvůrců byl pouze Wim Wenders absolventem filmové školy. V současné německé tvorbě bychom profesionálních „filmařů-samouků“ našli jen velmi málo. Většina tvůrců má ukončené vzdělání na filmových školách (především v Berlíně a Mnichově) a jejich počet je i navzdory relativně malé šanci na komerční úspěch vysoký. Jejich snímky oslovují široké publikum mnohdy jen prostřednictvím televize. Německé filmy mívají často velice skromný rozpočet a bývají produkovány s pomocí rozsáhlé filmové podpory. Jen málo režisérů však dostane šanci pracovat víceméně pravidelně. Mezi tyto „vyvolené“ náleží Christian Petzold, absolvent Německé filmové a televizní akademie v Berlíně (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) a nejnámější zástupce tzv. Berlínské školy – skupiny tvůrců, kteří získali německé kinematografii mezinárodní kritické renomé a z nichž se stali oceňovaní představitelé art filmu.

Petzoldovy filmy jsou charakteristické tím, že se v nich více pozoruje, než ukazuje. Režisér coby náhodný pozorovatel snímá situace buď z dálky, nebo z neobvyklých úhlů. Obrazy v jeho filmech spíš naznačují, což lze přičítat i zásluhám nové generace kameramanů. Více než příběh se dostává do popředí psychologie protagonistů. Petzoldova kariéra začala v roce 2000 celovečerním debutem **Vnitřní bezpečnost** (Die innere Sicherheit), který vypráví o bývalých členech organizace RAF ocitajících se na útěku. Poté následovaly další tituly, jejichž spojujícím motivem je deformovaná identita: sirotek hledající svou rodinu (**Přízraky**, Gespenster, 2005), žena ztracená ve světě finančního kapitalismu (**Yella**, 2007), traumatizovaný navrátilce z Afghánistánu (**Jerichow**, 2008) nebo lékařka plánující útěk z Východního Německa (**Barbara**, 2012).

Na stejné akademii jako Petzold studovala i Angela Schanelec, další významná představitelka Berlínské školy. Ve svém specifickém stylu, který bývá přirovnáván k tvorbě francouzského režiséra Erica Rohmera, pokračovala po roce 2000 snímkem **Můj pomalý život** (Mein langsames Leben, 2001). Filmy Schanelec jsou však v porovnání s Rohmerem ještě zdrženlivější, často v nich sledujeme jen mlčící postavy v jediném statickém záběru. Její typické téma představují lidé a místa (**Marseille**, 2004 nebo **Orly**, 2010). Diváci, kterým se podaří proniknout do nekompromisního stylu těchto filmů, odhalí v obrazech skryté napětí.

Mezi Německem a Amerikou

Druhým klíčovým centrem, odkud vycházejí současní němečtí filmaři, je Vysoká televizní a filmová škola v Mnichově (Hochschule für Fernsehen und Film München). Mezi její výrazné absolventy patří Hans-Christian Schmid a Dominik Graf. Jejich filmy obvykle nepostrádají „umělecký cit“ tak jako snímky Berlínské školy, zároveň je však u nich nepřehlédnutelná záliba v americké kinematografii a akční dramaturgii. V tomto smyslu bychom mohli opatrně mluvit o čemsi jako Mnichovské škole. Díla jako **Co zbývá** (Was bleibt, 2012), **Der felsen** (2002) nebo **Rudý kakadu** (Der Rote Kakadu, 2006) se zabývají tématem deprese a problémy mládeže a jsou v nich patrné vazby na Berlínskou školu. Z domácích tradic vycházejí dále třeba Grafova vesnická krimi **Das unsichtbare Mädchen** (2011) nebo Schmidův **Rekviem** (Requiem, 2006) o důsledcích smrtelného exorcismu. Andreas Dresen, který absolvoval Vysokou školu televize a filmu v Babelsbergu, navazuje spíš na východoněmeckou tradici filmů, v nichž je kladen důraz na studium prostředí: **Láska na grilu** (Halbe Treppe, 2002) sleduje každodenní život dvou frankfurtských párů, **Léto v Berlíně** (Sommer vorm Balkon, 2005) se zabývá vztahem dvou přítelkyň a dokonce i téma smrtelné nemoci v případě filmu **Konečná uprostřed cesty** (Halt auf freier Strecke, 2011) se v Dresenově podání přetváří do studie berlínského obyvatelstva.

Obdiv k americkému žánrovému filmu je patrný u Toma Tykwera a Oskara Roehlera, ačkoliv každý z nich směřuje k odlišnému výsledku. Akční tvorba ve své postmoderní variantě inspirovala Tykwerovy filmy jako **Princezna a bojovník** (Der Krieger und die Kaiserin, 2000), **Nebe** (Heaven, 2002) a **Parfém: Příběh vraha** (Perfume: The Story of a Murderer, 2006). Mezitím se Tykwerovi podařilo etablovat také v Hollywoodu. Roehlera charakterizují bláznivé komedie a exaltovaná melodramata. Jeho biografické filmy jako **Nedotknutelná** (Die Unberührbare, 2000) a **Prameny života** (Die Quellen des Lebens, 2013) se nebojí rozehrávat trapné situace a v **Židu Süssovi – Filmu bez svědomí** (Jud Süß – Film ohne Gewissen, 2010) se z Třetí říše stává rej masek. V **Der Alte Affe hat Angst** (2003) se už připravuje na sexuální drama **Elementární částice** (Elementarteilchen, 2006) podle románu Michela Houellebecqa.

Ačkoliv v Německu vzniká poměrně mnoho komedií, málokterá si zaslouží zmínku v rámci tohoto přehledu. Výjimku představují úspěšné komedie dvou migrantů: Bora Dağtekin si ve **Fakjü pane učiteli** (Fack ju Göhte, 2013) dělá legraci z německého vzdělávacího systému a Yasemin Şamdereli ve filmu **Almanya – vítejte v Německu** (Almanya – Willkommen in Deutschland, 2011) s humorem reflektuje kulturní rozdíly z pohledu

turecké rodiny usazené v Německu. Migranti jsou ostatně v současné generaci německých režisérů hojně zastoupeni. Největší pozornost z nich získal Fatih Akin, jehož snímky *Proti zdi* (Gegen die Wand, 2004) a *Na druhé straně* (Auf der anderen Seite, 2007) kritizují turecký tradicionalismus. Z dalších můžeme zmínit režisérku Feo Aladag, jež ve filmu *Cizinka* (Die Fremde, 2010) tematizovala vraždu ze cti.

Komplex jediného úspěchu

Problémy na německém filmovém trhu signalizuje fakt, že od roku 2000 realizovalo mnoho režisérů pouze jeden hodnotný film, jenž byl v některých případech jejich jediným celovečerním počinem. Caroline Link vyhrála se snímkem *Nikde v Africe* (Nirgendwo in Afrika, 2001) Oscara za nejlepší cizojazyčný film, a přesto se jí nepodařilo na tento úspěch nijak navázat. Podobně Wolfgang Becker zaznamenal úspěch s jedinou komedií *Good Bye Lenin!* (2003) o znovusjednocení Německa. Sönke Wortmann natočil v roce 2003 velmi profesionálně fotbalový film *Bernský zázrak* (Das Wunder von Bern). Hans Weingartner se v *Das Weisse Rauschen* (2002) soustředil na schizofrenii vyvolanou závislostí na drogách. Uli Edel se v roce 2008 představil se sympaticky drzým snímkem *Baader Meinhof Komplex* a Dennis Gansel v tomtéž roce natočil film *Náš vůdce* (Die Welle) zajímavě ilustrující fenomén neonacismu. Emily Atef překvapila publikum i kritiku tíživou studií poporodní deprese v *Das Fremde in mir* (2008). Do stejné kategorie bychom mohli zařadit také dvě hojně diskutovaná díla: *Pád Třetí říše* (Der Untergang, 2004) Olivera Hirschbiegela o posledních válečných dnech v Berlíně a *Životy těch druhých* (Das Leben der Anderen, 2006) Florianu Henckela von Donnersmarcka pokoušející se odkrýt fungování státní bezpečnosti v NDR.

Během posledních patnácti let se povedlo natočit i vynikající filmy, aniž by jejich tvůrci dostali produkční bonus. Ve *Čtyřech minutách* (Vier Minuten, 2007) Chrise Krause je titulní hrdinkou stárnoucí učitelka klavíru, která v problémové trestankyni ženské věznice nachází talentovanou žákyni. Dagmar Knöpfel natočila v roce 2005 *A tou nocí nevidím ani jedinou hvězdu* (Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern) – atypický portrét spisovatelky Boženy Němcové. Od vypuknutí finanční krize se filmaři zabývají tématy postmoderního světa a práce – například dokumenty *Work Hard – Play Hard* (Carmen Losmann, 2011) či *Master of the Universe* (Marc Bauder, 2013) fungují jako svérázné zprávy ze života „vetřelců“ mezi námi.

Zvláštními solitéry jsou v kontextu současné německé tvorby díla překvapující svou formální lehkostí. Filmy Leandera Haussmanna *Pan Lehmann* (Herr Lehmann, 2004) a Jana Ole Gerstera *Oh Boy* (2012) jsou drobnými „taškařicemi“ o mladých mužích, kteří odmítají dospět, přičemž nejlepší prostředí pro reflexi podobných typů našli autoři obou titulů v Berlíně. Pozoruhodnou lehkostí se vyznačuje také *Divná kočička* (Das Merkwürdige Käzchen, 2013) Ramona Zürchera.

Je pochopitelné, že řadu filmů, tvůrců či marginálnějších fenoménů není možné v tomto nutně zjednodušujícím přehledu reflektovat. Závěrem proto dodejme, že široké spektrum současné německé tvorby doplňují i půvabné regionální filmy z Bavorska nebo Allgäu, živá nezávislá produkce (např. hororová tvorba Jörga Buttgereita) nebo naprosto svérázné umělecké počiny, jaké vytváří třeba Herbert Achternbusch. Z přehledu nicméně jasně vyplývá, že v souvislosti se současnou německou kinematografií lze jen stěží hovořit o jedinečně specifických trendech nebo o skutečně výrazném mezinárodním úspěchu. Ne náhodou text končí výčtem individuálních filmů. Výraznější umělecké úspěchy německé tvorby totiž nespočívají ani tak na konkrétních autorech, žánrech či tendencích, ale spíše na jednotlivých dílech, jejichž tvůrci mnohdy nedokázali srovnatelný úspěch zopakovat.

Překlad Richard Guniš, Petra Forstová.