



Kontexty Nového německého filmu

Počátky Nového německého filmu spátrují mnozí z historiků už v Oberhausenském manifestu v roce 1962. Skupina tvůrců v čele s Alexanderem Klugeem, Peterem Schamoniim nebo Edgarrem Reitzem tehdy požadovala osvobození od fernesných konvencí, komerčního nátlaku a právo na vznik nového hraného západoněmeckého filmu. Domácí produkci tehdy skutečně dominovala rutinní zátrvová tvorba, založená na osvědčených úspěšných melodramat, životopisných a hudebních filmech nebo heimatfilmech. Ve sniřních, jako **Rozloučení se věčejškem** (Abschied von Gester, 1966; režie: A. Kluge), **Mladý Türless** (Der Junge Türless, 1966; režie: V. Schlöndorff) nebo **Ono** (Es, 1966; režie: U. Schamoni) prosazovali mladí režisři novou realistickou estetiku, která vracela německé kinematografii také slávu v zahraničí. Následkem nejisté produkční a distribuční situace se však oberhausenská signační postupně vzdávali svých ideálů. Ačkoli ještě nedávno zvěstovali smrt starému filmu, brzy se někteří stali součástí mainstreamu – Peter Schamoni nebo Rob Hauer dokonce produkovali filmy tehdy populárního žánru softporia. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byl oberhausenský vzor minulostí a tzv. Mladý

německý film se začal transformovat v Nový německý film. Naznačený přechod ovlivnily jak institucionální změny ve filmovém odvětví, tak vzrůstající úspěch v zahraničí a nové trendy ve filmové tvorbě.

Post-oberhausenský film: znovu a lépe

Velké oberhausenské plány nakonec vyústily pouze v dílčí úspěchy. Rozvoj Mladého německého filmu znemožňovalo hlavně obtížné štátní kapitálu a také špatná distribuční strategie. V Západním Německu sice už v šedesátých letech existoval systém státních dotací, ale jeho pravidla zvyhodňovala spíše komerčnější projekty zkušených producentů. Díky vytrvalému lobbyismu nejvýšejších filmových aktivistů se však tento nevyhovující stav počátkem sedmdesátých let změnil. Při rozhodování o podpoře měla hrát úlohu nejen ekonomická životaschopnost posuzovaných projektů, ale i jejich kvalita. Tvůrci teď navíc mohli žádat i o prostředky na zlepšení distribuce a propagace.

Ačkoli mladé filmaře nespojoval společný manifest nebo poetika, začalo se o post-oberhausenské generaci brzy mluvit jako o hnutí. Utváření identity Nového německého filmu přitom podstatně ovlivnila recepcce v zahraničí. Pravidelně od roku 1972 zaznamenávaly německé smítky oblas například na Filmovém festivalu v New Yorku. Následovaly přehlídky v dalších městech, uvádění a ceny na prestižních mezinárodních festivalech v Cannes, Benátkách nebo v Berlíně. Koncem sedmdesátých let už měl Nový německý film zahraniční renomé a několik režisérských hvězd. Především filmy Fassbindera, Herzoga, Wendarse a Schlöndorffa se vracely domů jako mezinárodně uznávané tituly, což podněcovalo i jejich vstřícné přijetí u německého publika.

Pro existenci a rozvoj Nového německého filmu však byla nejvýznamnější podpora televize, bez níž by nemohlo vzniknout tolik novátorských projektů. Někteří filmaři postupně zakládali vlastní výrobní firmy. Televize pro ně i přesto byla důležitým partnerem nebo koprodučním partnerem, případně jim sloužila jako alternativa standardní distribuce. Výraznou podporu nabývaly v sedmdesátých letech zejména stanice ZDF a WDR. Program **Das kleine Fernsehspiel** televizní stanice ZDF se dokonce stal platformou pro filmové debutanty a současné prostorem pro experimentální hranou tvorbu. Programová dramaturgie předem počítala s tím, že tyto filmy budou kromě běžných diváků oslovovat konkrétní cílové skupiny.

Orientace na diváka je také společnou strategií různorodých děl Nového německého filmu. Zatímco Mladý německý film zahrnoval žánrovou produkci v sedmdesátých letech se k ní tvůrci s oblibou vraceli. Žánrová inspirace byla patrná například u postav, konstruovaných po vzoru klasických filmů. Mnoho reprezentativních figur vybízelo publikum k přímé identifikaci at už svým nebelujícím postojem nebo outsiderství vůči společnosti. Velká část nových německých filmů pak byla divácké ve smyslu adresnosti: gay a lesbické filmy, ženské filmy, arbeiterfilmy nebo i filmy o nacistické minulosti. Tato díla navíc často obsahovala prvky sebevzdání, kterým reagovala na potřebu konkrétních segmentů publika vidět se na plátně v uvěřitelných životních situacích.

Fassbinder, Herzog, Wenders a desítky dalších

Dobré institucionální zázemí poskytovalo od počátku sedmdesátých let příležitosti desítkám debutantů. Většina klíčových představitelů Nového německého filmu však debutovala už v letech šedesátých. Alexander Kluge nadále zůstalval kritikem domácního mediálního průmyslu. Jeho filmy **Silný Ferdinand** (Der Starke Ferdinand, 1976) nebo **Vlastenka** (Die Patriotin, 1979) stále provokovaly politickými podtexty a avantgardní estetikou. Naopak Volker Schlöndorff se zařadil mezi největší tradicionalisty, spoléhající se na prověřené konvence hollywoodského a evropského uměleckého filmu. S mezinárodním ohlaseem pokračoval v adaptacích známých literárních předloh: **Ztracená čest** **Kateřiny Blumové** (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975; režie spolu s M. von Trotta), **Rána z mlhostí** (Der Fangschuss, 1976) nebo **Plechový bubínek** (Die Blechtrommel, 1979).

Ostatní režisérské hvězdy Nového německého filmu jako Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog nebo Margarethe von Trotta vnesli do kinematografie svěží autorské trendy, které zároveň čerpaly z domácích i zahraničních filmových tradic. Wenders s Herzogem rozvíjeli tzv. senzibilistický styl, vyznačující se krásou obrazu a spirituálními motivy. Do vlastního konceptu autorského filmu začlenoval Wenders mimo jiné prvky žánru road movie, což platí zejména v triologii **Alice ve městech** (Alice in den Städten, 1974), **Chybný pohyb** (Falsche Bewegung, 1975; viz foto str. 6) a **V běhu času** (Im Lauf der Zeit, 1976). Herzog se

obracel k tradicím expresionismu a kammerspielu ve smincích **Herz aus Glas** (Srdce ze skla, 1976), **Nosferatu – Fantom noci** (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979) nebo **Woyzeck** (1979). Melodramata „záračného dítěte“ Fassbindera pak bývají spojována s odkazem Douglase Sirkka s příměsí společenské kritiky: **Horřké slzy Petry von Kantové** (Die Bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972), **Strach jíst duše** (Angst essen Seele auf, 1974) či **Manželství Marie Braunové** (Die Ehe der Maria Braun, 1979).

K pochopení charakteru Nového německého filmu však nestačí vyčet několika nejslavnějších jmen. Ve skutečnosti se jednalo o daleko rozsáhlejší fenomén, který sničoval různé žánry a tendence. Velmi progresivním byl v příslušném období nástup tzv. frauenfilmu,

kteří výrazně iniciovala právě televize. Mnoho tvůrců si přisvojilo žánr životopisného filmu, kam projektovaly své prožitky nebo zkušenosti jiných reálných žen. Nejznámější představitelkou ženského filmu se stala Margarethe von Trotta s intimními psychologickými dramaty **Sestry aneb Rovnováha štěstí** (Schwestern oder Die Balance des Glücks, 1979) nebo **Olověná doba** (Die Bleierne Zeit, 1981). Coby mezinárodně uznávaná autorka se zejména po úspěchu filmu **Deutschland bleibe Mutter** (Německo bleďá matka, 1980; viz foto na straně 9) prosadila také Helma Sanders-Brahms. Antirealistická a silně stylizovaná byla tvorba Ulrike Ottinger, která narušovala tradiční představy o podobách ženských hrdinek na plátně (**Bildnis einer Trinkerin. Aller jamaais retour** / Obraz alkoholicky, 1979). Skupinu německých filmových feministek zastupovala režisérka Helke Sander, zakladatelka magazínu Frauen und Film.

Od konce šedesátých let se radikálně proměňoval také žánr heimatfilmu. Romantické snímky z prostředí bavorského venkova slavily u domácího publika trvalý úspěch. Tvůrci Nového německého filmu přišli s alternativou antiheimatfilmu, zvaného strojené idylky, nosící a pohlednicové estetiky předváděcí. Tituly jako **Lovecké výjevy z Dolních Bavor** (Jagdsszenen aus Niederbayern, 1969; režie: P. Fleischmann), **Der plüzieliche Reichthum der armen Leute von Kommbach** (Náhlé bohatství chudáků z Kommbachu, 1971; režie: V. Schlöndorff), **Wildwechsel** (Pozor, zvěř!, 1973; režie: R.W. Fassbinder) nebo seriál **Heimat – Eine deutsche Chronik** (Heimat, 1984; režie: E. Reitz) přerazely konvence žánru, když líčily venkovský prostor s až naturalistickými detaily. Za hlavního zástupce antiheimatfilmu je považován provokátor Herbert Achternbusch. Ve svých filmových satirách předváděl podratným způsobem bavorský komplex a zároveň ztvárňoval hlavní role (**Bierkampf** / Pivní souboj, 1977 nebo **Das Gespenst** / Strašidlo, 1982).

Pozoruhodným experimentem se opět s přispěním televize stala výroba arbeiterfilmů, jejichž autoři se snažili realisticky zachytit těžší život a pracovní podmínky dělnických vrstev. Mezi jinými vynikal například Christian Ziewer se snímkem **Liebe Mutter, mir geht es gut** (Miliá matko, mám se dobře, 1973) nebo **Vzpřímená číže** (Der aufrechte Gang, 1976). Zájem o aktuální témata (přítomnost: zahraničních dělníků v SRN) učinil s arbeiterfilmů politicky nejangažova-

nější tvorbu Nového německého filmu první poloviny sedmdesátých let.

Další výraznou tendenci, zaměřenou na specifický segment publika, představoval camp a queer. Kategorie campu cíleně využívá Hans-Jürgen Syberberg pro filmovou reflexi německé historie. Sřet umění a křve, dobrého a špatného vkusu nebo vážnosti a ironie najdeme i v jeho nejznámějším sedmidobím filmu **Hitler – ein film aus Deutschland** (Hitler – film z Německa, 1977). Camp a queer se postupovaly například v díle Rosy von Praunheima a Wernera Schroetera. Praunheim patří mezi nejtudížtější osobnosti německého queer filmu a gay hnutí. Otevřeně se zabýval mimo jiné problémy homosexuální komunity nebo AIDS: **Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt** (Perverzní není homosexuál, ale společnost, v níž žije, 1971). **Ein Virus kennt keine Moral** (Virus nemá žádnou morálku, 1986). Dílo Wernera Schroetera, který se ovšem odmítá řadit mezi příslušníky Nového německého filmu, charakterizuje výtvárně stylizovaná mizanscena, inspirovaná operou: **Smrt Marie Malibranové** (Der Tod der Maria Malibran, 1972), **Palermo nebo Wolfsburg** (Palermo oder Wolfsburg, 1980).

Zábavu místo umělecké provokace

Na utváření Nového německého filmu se podílelo i mnoho dalších převážně začínajících režisérů, kterým se ale většinou nepodařilo svou kariéru uspojitě rozvinout. Nadprodukce debutů byla počátkem osmdesátých let také jedním z témat stále častějších výpadů vůči Novému německému filmu. Nevýdělečnost a „nekinovost“ těchto snímků chápali kritici jako negativní důsledek propojení filmářů s televizí. Počle nového ministra vnitra Friedricha Zimmermanna, který přebíral kontrolu nad administrativou filmových dotací, nechťeli obdáné platit daně uměleckou produkcí, ale zábavu. Diskuze o úpadku zesílily po smrti Fassbindera v roce 1982 a od poloviny osmdesátých let už bylo zřejmé, že se dosavadní identita Nového německého filmu rozpadá. Změřeny v systému podpory a v televizních institucích zapříčinily, že kinematografie začala směřovat k vysokorozpočtovějším a komerčnějším projektům. V lepším případě tedy k dílům typu **Ponoroka** (Das Boot, 1981; režie: W. Petersen), **Muži** (Männer..., 1985; režie: D. Dörrie) nebo **Hotel Bagdad**



Literatura k tématu:

Timothy Corrigan. New German Film: The Displaced Image. Indiana University Press, 1994.

Thomas Elsaesser. New German Cinema: A History. Rutgers University Press, 1989.

Caryl Film. The New German Cinema: Music, History and the Matter of Style. University of California Press, 2004.

Julia Knight. New German Cinema: Images of a Generation. London: Wallflower, 2004.

Eric Rentschler. West German film in the course of time: Reflections on the twenty years since Oberhausen. New York: Rodgrave, 1984.

Lukáš Škupa