

Články

NOVÝ NĚMECKÝ FILM
JAKO (DE)KONSTRUKCE DĚJIN

Blahoslav Hruška

Nemyslím si, že by někde jinde existovala podobná ztráta důvěry ve vlastní obrazy, vlastní dějiny a mýty, jako tomu je u nás. My, režiséři nového filmu, jsme tuto ztrátu pocítili nejvíce, na nás samotných jako nedostatek vlastní tradice a na divácích jako jejich bezradnost a počáteční plachost.¹⁾

V roce 1962 vydala skupina mladých filmových tvůrců (Kluge, Schamoni, Reitz a jiní) u příležitosti Mezinárodních dnů krátkého filmu v Oberhausenu prohlášení, v němž proklamovali smrt „tatíčkovského filmu“ („Papás Kino ist tot!“). S typickou vervou „rozhněvaných mladých mužů“ se chtěli ohlásit jako zakladatelé nové německé kinematografie: „Prohlašujeme svůj nárok na stvoření nového německého filmu. Tento nový film potřebuje nové svobody. Svobodu od konvencí běžných v branži. [...] Starý film je mrtvý, věříme jen v nový!“²⁾ Ostentativní odvrát od filmové tradice národního socialismu (a jejího přetrvávání v padesátých let) byl nejen vnějším pojítkem, ale i určujícím momentem v hledání nového tvůrčího směřování. Společným jmenovatelem *Oberhausenského manifestu* tak nebyla jen generační mezera mezi filmaři staré (rozuměj ještě doznívající nacistické) éry a nastupujícími mladými autory, pro něž už válka přestávala být určujícím zážitkem. Narozdíl od hledání a experimentování na poli nové estetiky filmu, nové filmové řeči, jaké zažívala například Francie, Polsko či tehdejší Československo, nebylo v Německu prvořadé směřování k odlišnému pojetí filmové formy. Především šlo o výraz téměř instinktivní nedůvěry vůči tradici poválečného filmu, který byl s érou nacismu v mnoha případech stále personálně provázán.³⁾ Poselství manifestu bylo zřejmé – „tatíčkovské“ generaci a jejím filmům není možné důvěřovat a německá kinematografie si se zpožděním musí prožít svoji poválečnou „hodinu nula“.

* * *

1) Wim Wenders, *That's Entertainment*. In: t ý ž, *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt/M 1986, s. 111 – 116, zde s. 114. (původně v týdeníku „Die Zeit“ 5. srpna 1977).

2) *Oberhausener Manifest*, 28. února 1962. Otištěno např. in: Hans Hlemut Prinzler – Eric Rentschler, *Augenzeugen – 100 Texte neuer deutschen Filmemacher*. Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 1988, s. 29.

3) Nejúspěšnější herci, producenti a režiséři nacistické éry, kteří patřili mezi protežované elity (Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Gustav Ucicky, Heinz Ruhmann, Luis Trenker), se bez větších problémů ve filmovém průmyslu prosadili i po válce. Obecně k problematice kontinuity poválečných elit viz Winfried Loth – Bernd Rusinek, *Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der Westdeutschen Nachkriegsgesellschaft*. Campus, Frankfurt/Main – New York 1998; a Norbert Frei, *Karrieren im Zwielicht: Hitlers Eliten nach 1945*. Campus, Frankfurt/Main – New York 2001.

Situace však byla tristní i s ohledem na neustálou recyklaci oblíbených filmových žánrů. I tady vykazoval soudobý německý film nebyvalou tematickou kontinuitu s nacistickou kinematografií. Bezstarostnost, konstrukce nadčasových idylických filmových světů v žánru tzv. heimatfilmu nebo naopak idealizace německého vojáka ve válečném žánru ostatně věrně odrážely celospolečenskou atmosféru historického zapomnění padesátých let a neochotu kriticky se ohlédnout do vlastní minulosti.

Nový německý film si téměř programově předsevzal vytrhnout společnost ze stavu kolektivní amnézie a prostřednictvím filmového obrazu podávat alternativní, kritické svědectví o současnosti. Podobné tendence politizace kultury a zvýšené kritičnosti jsou ostatně patrné i v tehdejší literatuře.⁴⁾ Ani v evropském rozměru není pak podobně bouřlivé nadšení pro společenskou kritiku ničím neobvyklým.

* * *

V neposlední řadě bylo snahou mladých filmařů znovunalezení cesty k divákovi a vyvedení domácí kinematografie z vleklé krize. Německá kina se musela vyrovnat se stále klesajícím počtem diváků, oproti filmovému boomu první poloviny padesátých let se špatně vedlo i producentům a distributorům.⁵⁾ Někteří filmaři přitom věřili, že se recept na úspěchy domácí kinematografie skrývá ve francouzské politice autorů, a proto se pokusili myšlenku *cinéma des auteurs* implementovat do německé reality. S trochou nadsázky můžeme tedy nový německý film považovat za pokus o záchranu sociologického fenoménu kinematografie.

Cílem následující studie je poukázat na fenomén nového německého filmu z historiografického pohledu. Snaha o alternativní vykreslení společenské reality a o skoncování s mýty, které zakládaly německou poválečnou společnost, má totiž z dnešního pohledu dvojitý charakter. Na jedné straně film kriticky reflektuje a rozkrývá tehdejší celoněmecká paradigmat, na straně druhé je sám záznamem vlastní neklidné doby, jejích představ a ideálů.

Nové, neafirmativní postupy německé kinematografie tedy můžeme zkoumat nejen z hlediska interpretace mimofilmové historické skutečnosti, ale také jako autonomní historické prameny, reprezentace reflektovaných zkušeností, jež mohou být východiskem „proti-analýzy“ společnosti tak, jak o tom píše francouzský historik Marc Ferro:

Film ničí měnící se obraz, který si o sobě vytváří každá instituce a každý jednotlivec před tvářící společností. Kamera odhaluje jejich pravé fungování a říká nám o každém z nich víc, než by sami chtěli přiznat. Odhaluje nám tajemství a ukazuje odvrácenou stranu společnosti. [...] Nehledejme ve filmových obrazech pouze

4) Srov. např. Martin Walser (ed.), *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?* Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1961; a Karl Jaspers, *Wohin treibt die BRD?* Piper, München 1966.

5) Mezi lety 1958 a 1968 ztratila totiž německá kina plné tři čtvrtiny diváků. Jejich úbytek se přitom rovnoměrně rozložil mezi všechny statisticky zachytitelné kategorie návštěvníků, ať již podle frekvence návštěv kina či příjmové kategorie. Analogicky pak klesaly i příjmy provozovatelů kin (ve srovnání s rokem 1959 klesly hrubé příjmy roku 1970 na polovinu). Největší produkční a distribuční firmy (Commerz-Film, Neuer Filmverleih, ale i Ufa) nebyly schopny nadále financovat rozpracované projekty, byly nuceny radikálně krátit své plány nebo přímo vyhlásit konkurs. Viz Burekhardt Dreher, *Filmförderung in der BRD*. Duncker&Humblot, Berlin 1976.

ilustraci, potvrzení či vyvrácení jiného vědění – toho, které vychází z psané tradice. Považujme film za svébytný.⁶⁾

Americký teoretik historie Hayden White se dokonce domnívá, že je prostřednictvím filmu možné dějiny vyprávět a kriticky reflektovat lépe, než to umí „obyčejný“ text. V této souvislosti navrhuje White zavést pojem historiofotie (*historiophoty*), který by existoval paralelně pro „reprezentaci minulosti a myšlenek o ní prostřednictvím vizuálního obrazu a filmového diskursu“.⁷⁾

Tendence filmové „protianalýzy“ společnosti (ve Ferrově slova smyslu) vysvětlíme na několika konkrétních dobových hraných filmech, které jsou svým způsobem specifické pro dekonstrukci tradičních hodnot a paradigmat německé společnosti, a to především v pohledu na vlastní dějiny. V případě Rainera Wernera Fassbindera a jeho MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ půjde o demytizování éry hospodářského zázraku. V další části se pak budeme zabývat tápavým hledáním a naplňováním pojmu vlast ve filmu Wima Wendersa FALEŠNÝ POHYB. Poslední krátký pohled je pak věnován mnohohrstevnaté metahistorii ve snímku Alexandra Klugeho PATRIOTKA.

Nepůjde přitom zdaleka o konstrukci dějinného celku prostřednictvím filmu, spíše se pokusíme o tři tropologické pohledy na stav německé mysli sedmdesátých let 20. století. Nejprve však v historickém exkurzu stručně popíšeme poválečná paradigmatata německé společnosti týkající se kultury vzpomínání, na která nová kinematografie kriticky navázala.

Německé promýšlení vlastní minulosti – od kolektivní amnézie po individuální anamnézu

Žádná jiná evropská země není tak obrácená do svých vlastních dějin, a to v dobrém i ve zlém, jako právě Německo. Debaty o překonání či přemožení dějin prostřednictvím reflexe (tak lze vyložit německý pojem *Vergangenheitsbewältigung*) mají přitom jeden hlavní úběžník – období národního socialismu. Historik Ralph Giordano psal s ohledem na zpožděné či často neexistující zpytování dějin o „druhé vině“ Němců.⁸⁾ První vinu, totiž skutečnost, že Němci odhlíželi od zločinů národního socialismu a že raději nechťeli

6) Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?* „Annales“ 28, 1973, č. 1, s. 109 – 145, zde s. 111. Ferro zde naráží na dva předsudky historické vědy vůči filmu. Podle některých historiků je tak film možné využít jen jako doplňkový, ilustrační materiál k psaným textům. Druhým předsudkem (či spíše omylem) je pak naivní snaha o dělení filmu na „dokumentární“ a „hraný“ z hlediska protikladu fakticity a umělecké fikce.

7) Hayden White, *Historiography and Historiophoty*. „American Historical Review“ 93, 1988, s. 1193. Srov. i výrok francouzského dokumentaristy Chrise Markera: „Vzpomínám si na leden v Tokiu, lépe řečeno vzpomínám si na obrazy, které jsem v lednu v Tokiu natočil. Ty se teď usadily v mé paměti, staly se mou pamětí.“ Citováno podle Edgar Reitz, *Das Unsichtbare und der Film*. In: t ý ž, *Liebe zum Kino*. Verlag Köln 78, Köln 1984, s. 131.

8) Ralph Giordano, *Die Zweite Schuld oder Von der Last, Deutscher zu sein*. Rasch und Röhring, Hamburg 1987. K otázce viny pak nejnověji Gesine Schwan, *Politik und Schuld: die zerstörerische Macht des Schweigens*. Fischer, Frankfurt/Main 1997. (česky jako *Zamlčovaná vina: Ničivá moc dvojí morálky*. Prostor, Praha 2004).

nic vědět (Giordano mluví o sdílené mentalitě „nechtění vědět“, *nicht-wissen-wollen*), již odčinit nelze. Každý by se ale měl snažit napravit vinu druhou, latentně přítomnou v současnosti, tj. vinu za zamlčování a popírání viny první.

A právě v padesátých letech 20. století Němci projeví podivuhodný nedostatek schopnosti truchlení, lítosti nad svým chováním v minulosti, tak jak o tom ve své dnes již proslulé psychoanalyticky orientované studii píše manželé Mitscherlichovi.⁹⁾ Zdálo se, že otázka viny a odpovědnosti za nacistické zločiny je uzavřena, neboť vina byla přesunuta na Hitlera, okruh hlavních válečných zločinců a případně na ty, kterým se nepodařilo uvíznout v síti amnestií. Norimberský tribunál sice soudil jen hlavní válečné zločince, přesto byly jeho závěry pojímány za ultimativní akt spojenecké očištné politiky. Ostatní Němci pak svou minulost vytěsnili z mysli, to však především z popudu spojenecké politiky, nikoliv z vlastního přesvědčení, neboť jim kritický vztah k vlastním dějinám, jež hluboce zasahovaly osobních životů jednotlivců, chyběl.

Z psychologického hlediska pochopitelný nezáměr o kritický pohled do nedávné minulosti se odrážel i v kinematografii. Přestože mezi lety 1946 – 1949 vzniklo v obou spojeneckých zónách na 120 celovečerních hraných filmů, tématem národního socialismu a životem za nacismu se zabývala necelá šestina z nich. Obdobně tomu bylo u filmů, které vykreslovaly bezprostřední poválečnou současnost („filmy z trosek“ – *Trümmerfilme*). Některé z nich výrazovými prostředky navázaly na italský neorealismus, nicméně u diváků se setkávaly s odmítavým postojem. *Trümmerfilme* vyvolávaly efekt zdvojení skutečnosti, obraz na plátně totiž věrně kopíroval každodenní realitu zničených měst.

Celá padesátá léta byla v německé kinematografii ve znamení orientace na bezproblémová témata, v nichž převládaly bezstarostné idyly vesnického života v žánru *heimat-filmu*. Ve stejné době sice vrcholila éra popularity válečných filmů, ale ty se zaměřovaly především na témata kamarádství, vlasti a hrdinství na pozadí války, aniž by se pouštěly do temných stránek válečných konfliktů – násilí, zločinů proti lidskosti či devastace lidské jedinečnosti. Zároveň však měly i aktuální politický přesah, právě v té době bylo totiž nutné podpořit autoritu nově vzniklé armády a proces znovuvyzbrojení a integrace Německa do západních struktur.¹⁰⁾

V té době se ale o slovo začíná hlásit kritická reflexe nedávné válečné minulosti. Především periodický tisk začal uveřejňovat reportáže o nacistické minulosti mnohých

9) Pro pochopení vědomých i nevědomých pochodů v psychickém životě dobové německé společnosti je jejich studie dosud základním zdrojem, i když je natěně zatížena freudiánskou terminologií (celý esej je koncipován jako výklad Freudova spisu *Trauer und Melancholie*, kde tyto dva pojmy stojí téměř v protikladu). Mitscherlichovi dokazují, že vztah Němců k národnímu socialismu byl narcistní povahy, takže vzpomínka na něj vede k pocitu ochuzení sebe sama (*Ich-Verarmung*), a tedy k melancholii. Ta je překonána a potlačena derealizačními mechanismy – obrannou reakcí popírání, izolování a vytěsňování afektů. Viz Alexander Mitscherlich – Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu Trauern – Grundlagen kollektiven Verhaltens*. Piper, München 1968.

10) K politickým aspektům válečného filmu blíže viz Wolfgang Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm der 50er Jahren*. Universität Köln, Köln 1980. Kritický přehled o hledání vhodných vzorů a pozitivně přijímaných tradic podává Donald Abenheim ve své práci *Bundeswehr und Tradition. Die Suche nach dem gültigen Erbe des deutschen Soldaten*. Oldenbourg, München 1989.

německých spoluobčanů a spokojených penzistů. Ve stejné době se objevují první sborníky zabývající se praktickým dopadem ideologie národního socialismu i individuální vinou exponentů bývalého režimu. Stranou přitom nezůstali ani vysocí političtí činitelé.¹¹⁾

Tázání po nevyjasněné německé minulosti a tušení, že se zločiny „tatíčkovské“ generace promítají i do strnulosti a konservatismu poválečného politického režimu, byla leitmotivem studentské revolty šedesátých let, která se již záhy politizovala. Jako výraz frustrace ze selhávání zastupitelské demokracie a z pocitu nutnosti institucionální obrody socialistických hnutí vzniklo volné sdružení mimoparlamentární opozice (Außerparlamentarische Opposition – APO), jehož jádrem se stala dobře organizovaná skupina Socialistického německého svazu studentů (SDS). Vysoké školy byly pojímány jako předpolí pro širší celospolečenskou revoluci – APO nebyla opozicí pouze mimoparlamentní, ale ve své většině i protiparlamentní a antidemokratickou.

* * *

Činnost APO byla do značné míry živena obavami z návratu diktatury moci i slova. V souvislosti s přijetím zákona o nouzovém stavu v létě roku 1968 zažilo Německo krvavé střety s policií a opět se ukázalo, jak je minulost stále živá. Samotný fakt schválení zákona ještě konfliktní nebyl, výbušnou konstelaci přineslo teprve jeho spojení s kritikou velké koalice křesťanských demokratů (CDU) a sociální demokracie (SPD) a se vzpomínkou na nacistické zneužití zmocňovací klauzule výmarské ústavy.

Rozpad mimoparlamentární opozice a protestních hnutí zakončuje nejen symbolicky, ale i reálně-politicky nástup sociálně-liberální koalice a volba Gustava Heinemanna spolkovým prezidentem v březnu 1969. Byla to právě sociální demokracie, která se rozhodla zužitkovat tolik kritizovaný demokratický deficit ve svůj prospěch. Tomuto procesu napomohlo nejen heslo kancléře Willyho Brandta „Více prostoru demokracii“, ale i emotivní Heinemannova nástupní řeč: „Stojíme teprve na počátku skutečně svobodné éry našich dějin. [...] Existují obtížné vlasti. Jednou takovou je Německo. Ale je to naše vlast.“¹²⁾ V neposlední řadě přišla SPD i s novou historickou koncepcí vlastenecky pojatých dějin, dějin, na které by Němci mohli být po dlouhé době hrdí. „Němci, můžeme být hrdí na svou vlastní zem!“ – tak znělo heslo SPD ve volbách do Spolkového sněmu v roce 1972. Nezbyvalo než se soustředit na hledání oné hrdosti, mimo jiné i prostřednictvím filmové formy.

11) V druhé polovině 50. let se otevřel případ Hanse Globkeho, tajemníka v Adenauerově kancléřském úřadě, který se jako spoluautor podílel na edici komentářů k Norimberským zákonům. Propukly také spory kolem Theodora Oberländera (ministra pro vyhnance v letech 1953 – 1960) a Otto Bräutigama (vysokého úředníka na ministerstvu pro celoněmecké otázky), kteří byli oba zapleteni do likvidace židů na okupovaných východních územích. Diskusím o své minulosti vědeckého referenta v rozhlasově-politickém oddělení nacistického ministerstva vnitra se nevyhnul ani kancléř velké koalice CDU/CSU a SPD z let 1966 – 1969 Kurt-Georg Kiesinger.

12) Gustav He i n e m a n n, *Allen Bürgen verpflichtet. Reden des Bundespräsidenten* (= Schriften, Bd. 1). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, s. 16 a 17.

Rainer Werner Fassbinder a mýtus hospodářského zázraku v Manželství Marie Braunové

Filmová trilogie Rainera Wenera Fassbindera (1946 – 1982), z níž se zaměříme především na její nejznámější část, MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ (1979), vznikala již v době, kdy síla nového německého film pomalu slábla a nahrazovaly ji velkorozpočtové koprodukce pod režii ověřených jmen v té době už střední filmařské generace (vedle Fassbindera především Wim Wenders a Werner Herzog).

Fassbinder má však s předchozí oberhausenskou generací nového německého filmu mnoho společného, především pak snahu o téměř permanentní kritický pohled na německou minulost i současnost. Sám Fassbinder své pozdní filmy situoval především do válečného a poválečného Německa, i když pomocí nich chtěl vypovídat o současnosti. Můžeme je tedy chápat jako filmové obrazy soudobého Německa viděného prizmatem historie. Nikoliv však jako filmy o historii, v nichž by se autor vztahoval k dějinám s odstupem, jako k proběhlým a prožitým, nýbrž výhradně jako spojnice mezi minulostí, která má předurčující charakter, a její nereflektovanou absorpcí v současnosti. Historie má u Fassbindera především psychologický charakter – je to vytěsněná minulost, která se kdykoliv může nepříjemně vrátit, třeba právě v podobě filmu. K tomu Fassbinder říká:

Natočím ještě mnoho filmů, než ve své historii Spolkové republiky dojdou k přítomnosti. LOLA a MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ jsou filmy o této zemi, jak ji vnímám dnes. Abychom pochopili přítomnost, to, co se má v zemi přihodit a co se přihodí, měli bychom pochopit celou její historii, nebo se o to alespoň pokusit. [...] Doufám, že jsou [tyto filmy] částí celkového pohledu na Spolkovou republiku, který nám pomůže pochopit její zvláštní demokratické rysy a také nebezpečí a pokusění této demokracie.¹³⁾

MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, zfilmované podle románu Gerharda Zwerenze, se stalo Fassbinderovým nejúspěšnějším filmem – komerčně i divácky. Zřejmě i proto, že jde o snímek formálně velmi sevřený a svou lineární historickou narací navazující na tradici „velkého“ hollywoodského stylu. Tomu ostatně odpovídají i koprodukční vztahy – spolufinancování se ujala firma United Artists. Nikterak to ovšem neznamená, že by se tu Fassbinder vzdalil svému pojetí tážajícího se filmu, který nenabízí přímočarý pohled a myšlenkově jednoduchý příběh. Právě na příběhu této „Mata Hari hospodářského zázraku“, jak Marie sama sebe v jedné scéně charakterizuje, je snad nejlépe znát divadelní zázemí, kde Fassbinder začínal a kam se celý svůj život rád vracel. Samotná postava nabízí množství interpretací a právě její nejednoznačnost spojená s repetitivními strukturami filmu přesně odráží obtížnost hledání leitmotivu německých poválečných dějin.

* * *

Z ekonomického i sociologického hlediska patřila padesátá léta v Německu bezesporu k jedné z nejúspěšnějších etap německých dějin. Souběžně s poválečným ekonomickým rozmachem byla přijata řada programů sociálního zajištění, které společně s rostoucími platy a klesající pracovní dobou měly vést k naplnění hesla ministra průmyslu Ludwiga

13) Citováno podle: Ernst-Christian Neisel (ed.), *Werkschau: Programm*. Argon, Berlin 1992, s. 77 – 78.

Erharda „Blahobyť pro všechny!“). Ekonomická prosperita měla přitom jít ruku v ruce s občanským a demokratickým uvědoměním, které by se nespolehalo jen na spojenecký projekt *guided democracy*: „Ne nesmyslný a bezduchý stát termitů s odosobněním člověka, ale organický stát založený na svobodě jednotlivce – to je duchovní podstata, na které chceme vybudovat nové hospodářství, nové společenské zřízení.“¹⁴⁾ V roce 1957 byla přijata důchodová reforma, která završila a překonala poválečnou sociální nejistotu neproduktivní části obyvatelstva a otevřela cestu od výkonné společnosti (*Leistungsgesellschaft*) do „nivelizované středostavovské společnosti“ (Helmut Schelsky). Ekonomicky znamenala šedesátá léta prodloužený úspěch let padesátých. Inflace se udržela na nízké úrovni, platy nadále lehce rostly a i když se dravý ekonomický boom uplynulé dekády pomalu přibrzdil, Německo patřilo mezi ekonomicky nejúspěšnější státy světa. Výrazem nové, optimistické hospodářské politiky se v roce 1967 stal zákon o podpoře stability a růstu v hospodářství, vycházející z keynesiánské představy řízené ekonomiky. Spokojenost mohla panovat zvláště v sociální sféře, tripartitní jednání (*Bündnis für Arbeit*) průběžně řešila možné konfliktní situace a Německo se zařadilo mezi země, kde existovala předzjednaná forma konsensu (alespoň v ekonomických otázkách). Přebytek pracovních míst na trhu dokonce vedl počínaje rokem 1955 k náboru zahraničních dělníků (v rámci mezistátních dohod o náboru pracovních sil). Jejich nábor se ukázal zvláště po nuceném zastavení přílivu dělníků z NDR způsobeném stavbou Berlínské zdi jako nezbytný. Cizinci na dlouhá desetiletí ovlivnili ekonomickou i kulturní sféru, nejprve jako gastarbeiteri, později jako integrující se spoluobčané neněmeckého původu.

Úspěchy německého hospodářství nebyly v žádném případě samoučelné. Vzhledem k nedostatku pozitivních národních symbolů, které by bylo možné politicky využít, se právě éra znovuvýstavby rozbombardovaného Německa a „hospodářský zázrak“ staly zakládajícími prvky německé hrdosti a národní identity.

Příběh Marie Braunové, která na konci války postává každý den na nádraží a s cedulí se jménem na krku hledá svého manžela Hermanna, neboť doufá, že se každou chvíli musí vrátit z fronty, začíná symptomaticky. Tak jako tisíce jiných žen, i ona zažívá rozčarování – po manželovi ani stopy, všude kolem panuje bída a smutek. Příběh jejího osobního kariérismu, který nadřadila citům, začíná v okamžiku, kdy se seznámí s černošským americkým důstojníkem Billym. Ten je ve Fassbinderově podání stylizován do symbolické roviny – statná postava, uniforma vzbuzující autoritu a dostatek jinak nedostupných cigaret značky Camel¹⁵⁾ jsou zástupnými prvky poválečné relativní prosperity. Mariino hledání nové identity má povahu zmítání se mezi touhou po ekonomickém zajištění a sexuálními vztahy, přičemž vztah s Billym jí má vytvořit základnu, kolem níž by mohla budovat svou novou existenci. Motiv muže, jenž je pojmán nikoliv jako objekt touhy, ale čistě jako ekonomicky výkonný jedinec (a svým způsobem slaboch), je tu ostatně použit

14) Ludwig Erhard, *Deutsche Wirtschaftspolitik – Der Weg der sozialen Marktwirtschaft*. Econ, Düsseldorf 1962, s. 70.

15) Na tomto místě Fassbinder užívá dlouhý detailní záběr světoznámé krabičky „s velbloudem“, která měla ostatně v poválečném Německu měnovou hodnotu i jako platidlo na černém trhu. I když v celém filmu vystupují předměty denního užití jako dobové reálie, zde Fassbinder zabírá obal z konce 70. let včetně varování ministra zdravotnictví a tvoří tak vlastní ironický záběrový komentář.

dvakrát, a symbolicky tak film dělí do dvou etap Mariina života.¹⁶⁾ MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ a ještě výrazněji LOLA z roku 1981 jsou filmy, které snad nejlépe vykreslují charakterovou strukturu Fassbinderových postav, jež vesměs převzal z dob své divadelní kariéry. Zatímco muži jsou morálně rozkolísaní, nerozhodní a každopádně dobře manipulovatelní, ženy zůstávají morálně pevné – i když v negativním slova smyslu. Ženy jsou pro Fassbindera méně společensky konformní, neboť „muži jsou v této společnosti daleko více nuceni hrát svou roli než ženy, které z ní mohou snadněji vystoupit a šlápnout mimo vytyčenou cestu“.¹⁷⁾

Právě Mariin i Lolin soukromý život lze chápat jako parabolu kritického pohledu na Adenauerovo poválečné Německo. Zatímco Hermann sedí ve vězení za vraždu Billyho, Marie dál hledá své soukromé štěstí tentokrát s fabrikantem Oswaldem. Fassbinderovi však nejde o vylíčení bezcitné touhy po materiálním zajištění, klade důraz spíše na všeobecné vytěsnění citů, kterým se nedostává času ani prostoru. Zatímco prostitutka Lola umně manévruje mezi zkorumpovanými politiky na německém maloměstě a stává se opravdovou technokratkou nového Německa, Marie proplouvá životem jen za cenu vykalkulovaného oportunismu. Když Marie Hermannovi při návštěvě ve věznici vysvětluje, jak skvěle jí jdou obchody, manžel se optá: „Takhle to teď chodí venku mezi lidmi? Tak chladně?“ Marie jen mechanicky odpoví: „Myslím, že teď je špatná doba na nějaké pocity...“ Převlečení ze soukromého života do historicko-politické roviny to může znamenat i to, že korupce, popírání minulosti a nechuť hovořit o konfliktních tématech, což jsou témata MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, vedly o desetiletí později k explozi v podobě studentských protestů a tragickému vyvrcholení v teroristickém hnutí. Řečeno s Fassbinderem šlo o „srážku etablovaných s angažovanými, jež byli zatlačeni do abnormality terorismu“.¹⁸⁾ Marie Braunová vypráví nejen svůj vlastní příběh, ale i příběh německých poválečných dějin, příběh vytěsňování, zapomnění a osobních traumat, jež se prodírají na povrch.

Fassbinder však ve svých filmových komentářích k historii nepoužívá jen personifikaci a metafor, ale i nápaditých zvukových koláží. Jednu z ústředních rolí hraje v MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ rádio, které se objeví téměř ve všech interiérových scénách. Linou se z něj zprávy, politické projevy a dobové šlágry, které Fassbinder používá jako zvukový podklad dialogů. A činí tak často v ironickém protikladu k významu replik. Při jedné z prvních scén filmu sedí Marie s rodiči v kuchyni a bezradně počítá zbylé potravinové lístky. Tiše se s rodiči baví o tom, jak a kde nakoupit jídlo na tento týden. Z rádia je přitom slyšet jeden z plamenných projevů tehdejšího předsedy parlamentární rady

16) Zajímavou interpretaci Mariina chování z hlediska genderové problematiky a psychologické anatomie ovládnutí a moci podává ve své studii Mary Beth Haralovich. Viz *The Sexual Politics of The Marriage of Maria Braun*. „Wide Angel“ 12, 1990, č. 1, s. 7 – 16.

17) Rainer Werner Fassbinder: *Ich bin ein romantischer Anarchist*. In: Michael Töteberg (ed.), *Die Anarchie der Phantasie*. Fischer, Frankfurt/Main 1986, s. 186.

18) Rainer Werner Fassbinder, *Frauen haben in dieser Gesellschaft mehr Freiheiten*. In: „Film-Korrespondenz“, 6 (březen 1982), s. 6. S tématem pozdního terorismu se Fassbinder skvěle vypořádal ve filmu TŘETÍ GENERACE z roku 1979, kde ukázal naprostou politickou vyprázdněnost kdysi revolučních ideálů a cynickou snahu jednotlivých aktérů o vlastní materiální zajištění.

(a pozdějšího prvního poválečného kancléře) Konrada Adenauera o znovuvýstavbě demokracie a blahobytu v Německu.

Zvuková kulisa celý film i uzavírá. Tentokrát ale není upozaděna, naopak se dostává do prvního plánu, a propojuje tak vrcholný okamžik německých dějin a soukromý Mariin příběh. Fassbinder totiž nechává z rádia běžet záznam rozhlasového přímého přenosu z finálového zápasu mistrovství světa ve fotbale v roce 1954, kdy Německo nečekaně porazilo tým Maďarska. Zatímco Marie čeká na Hermanna, který má být propuštěn z vězení a nervózně chodí po bytě, frenetický komentář se stupňuje. Přesně v okamžiku, kdy reportér ohlašuje konec zápasu legendárním „Konec, konec, Německo je opět Někdo!“, v Mariině kuchyni vybuchuje plyn a vilu zachvátí plameny. Mariiny soukromé utopie zanikají v prachu a popelu, ale národ je opět „Někým“.¹⁹⁾ Posledním záběrem filmu je detail ohořelého a rozbitého portréta Hitlera, který snad spadl odněkud ze zdi. Zničená ikona vůdce tak symbolicky uzavírá nejen jeden lidský příběh, ale spolu s ním i jednu dějinnou etapu poválečného Německa, notně zatíženou důsledky nacistického panství, ale přesto (nebo právě proto) toužící po osobním štěstí jednotlivce.

Tápání německou krajinou ve Falešném pohybu Wima Wenderse

Šedesátá léta byla v německém intelektuálním prostředí ve znamení silné politizace estetiky. Právě v té době byla znovuoobjevena meziválečná frankfurtská škola v čele s Theodorem Adornem a velkou váhu získali kritici masové kultury. V německém prostředí byla stále ještě určující kritika kulturního průmyslu jako kapitalistického podvodu, kterou již v roce 1944 předložili Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství*. Jejich kritika šla přitom napříč jednotlivými uměleckými formami, od malířství až po moderní hudbu. Zvláště ve filmu viděl Adorno nástroj intelektuálního zbídačování mas par excellence:

Film není možno pojímat jako samostatnou uměleckou formu, ale jako charakteristické médium současné masové kultury, která využívá principu mechanické reprodukce. [...] V pozdně industriální době nezbyvá masám nic jiného, než se rozptýlit a zotavit se, což jsou procesy nutné k obnově pracovní síly, kterou vydaly v odlidštěném pracovním procesu.²⁰⁾

Právě v té době se pojem masové kultury dostal do své první inflační fáze a politickou angažovanost filmařů mnozí pojímali jako estetické východisko tvorby.

Jako reakce na přílišnou politizaci a průnik ideologických témat do estetických kategorií brzy vznikla skupinka filmařských disidentů, kteří se chtěli odvrátit od planého

19) Vítězství outsidera Německa na fotbalovém mistrovství ve švýcarském Bernu bylo skutečně politicky mimořádně důležité a přispělo k vytvoření nové identity sebevědomého poválečného státu stejně jako o rok později oficiální ukončení okupačního statutu Německa.

20) Theodor W. Adorno – Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, sv. 15. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976, s. 11 – 30, zde s. 11. Původně německy psaná studie vyšla poprvé v anglickém překladu pouze pod Eislerovým jménem.

politikaření a věnovat se především sobě a svým snímkům. Obě názorové skupiny se konstituovaly kolem filmových škol – zatímco se Mnichov, inspirován literaturou, začínal orientovat na nové pojetí individuality, v Berlíně se praktikoval především politicky angažovaný film.²¹⁾

Wim Wenders (nar. 1945), jeden z nejznámějších představitelů mnichovské filmové školy, to později výstižně komentoval takto: „Chtěl jsem se dívat na westerny, ale oni [spolubydlící] věčně mluvili jen o imperialismu a o tom, jak napadnou to a ono.“²²⁾ Myšlenkovým východiskem tzv. nového sensualismu (v literárním prostředí je tento trend znám jako nový subjektivismus) bylo tápavé hledání autisticky determinovaného jednotlivce ztraceného v moderní společnosti. Podobné pocity pak Wenders projíkoval i do svých filmů. Jeho hrdinové jako by ztratili schopnost vnímání vnější reality, protože ztratili smysl pro vnímání sebe samých. Jejich tápání v čase a prostoru vyvěrá z jediné potřeby – z touhy nalézt své vlastní ztracené já. Podobný pocit melancholické ztracenosti není ostatně německým specifikem – americký filosof Christopher Lasch charakterizuje Spojené státy sedmdesátých let jako *kulturu narcisismu*.²³⁾

Motiv cesty či spíše bezcílného útěku, jenž se ve Wendersových filmech často objevuje, je leitmotivem rané literární tvorby rakouského spisovatele Petera Handkeho. Wenders již v roce 1971 zfilmoval Handkeho nervní, roztěkanou detektivku ve stylu „nového románu“ *Strach fotbalového brankáře při penaltě*, která je celá vyprávěna vnitřním monologem hrdiny, jenž prchá nejen před vraždou, ale především před sebou samým.

Zatímco první dílo vzešlé ze spolupráce Wenders – Handke bylo prostorově nezasazenou psychologickou studií, v případě filmu *FALEŠNÝ POHYB* z roku 1975 šlo o cílenou revizi názorů a představ na tehdejší Německo prostřednictvím základní kantovské otázky – Nakolik je myšlení o Německu vůbec možné a kde jsou jeho předpoklady?

Východiskem Handkeho scénáře byl román Johanna Wolfganga Goetha *Viléma Meistera léta učednická* z roku 1796, který autor transponoval do moderní doby. Z Goethova Viléma-hereckého učedníka se stala postava Viléma-spisovatele, jenž se vydává na cestu napříč Německem, ze Soestu až na vrchol Zugspitze, neboť „chci se stát spisovatelem, ale jak to mám udělat, když nemám chuť zabývat se lidmi“. Pro Handkeho i Wenderse byl klíčový především motiv hledání na cestě, Goethova filosofická nadstavba základního příběhu tu zcela chybí. K tomu Handke poznamenal: „Nechtěl jsem dělat žádnou rekonstrukci dějin, chtěl jsem do scénáře zahrnout především ten pohyb, historickou situaci, kdy někdo vyrazí na cestu, aby se něčemu naučil, aby se stal někým jiným, aby se vůbec stal někým.“²⁴⁾

21) K problematice sociálně angažovaného (tzv. dělnického) filmu viz. Zejména Richard Collins – Vincent Porter, *WDR and the Arbeiterfilm*. British Film Institute, London 1981.

22) Citováno podle Richard W. McCormick, *Politics of the Self – Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*. Princeton University Press, Princeton 1991, s. 63.

23) Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism – American Life in an Age of Diminishing Expectations*. Warner Books, New York 1980.

24) *Die Helden sind die andern. Gespräch mit Peter Handke und Wim Wenders über „Falsche Bewegung“*. In: Wim Wenders, *Die Logik der Bilder – Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 1988, s. 18.

Wendersův *FALEŠNÝ POHYB* je možné chápat jako výpověď člena tápající generace, která už nebyla determinována zážitkem války, jemuž ale politická angažovanost šedesátých let byla proti mysli. Instinktivně cítil, že politiku by měla nahradit nová poetika vystavěná na morálních základech, nevěděl ale, kdo by v ní měl ztělesňovat morální autoritu. Možná nejpravdivější výpověď o svých pocitech vkládá Handke (a s ním samozřejmě i Wenders) do úst Vilémovi, který se svým průvodcem Laertem stoupá podél vinic u Rýna. Sedmiminutový záběr, u Wenderse jinak typický spíše pro jízdu než pro chůzi, otevírá Vilém následujícím zamyšlením: „Politika se pro mě stala neuchopitelnou až poté, co jsem začal psát. Chtěl jsem psát politicky, ale chyběla mi slova. Tedy, slova by tu byla, ale nic mi neříkala.“ Pocit odcizení a nemožnosti psát Vilém završuje přáním: „Kéž by tak politika a poetika byly jednotné!“ a vzápětí se mu dostává Laertova rozhrěšení: „To by byl konec touhy a konec tohoto světa.“

* * *

Postava postaršího Laerta ve filmu hraje ještě jednu klíčovou roli – postupně se totiž dozvíme, že jde o bývalého velitele židovského koncentračního tábora ve Vilnius. Minulost, zamlčovaná a skrývaná vina, které se jinak dobrosrdečný Vilémův společník nemůže zbavit a která vždy znovu vyplouvá na povrch, se ve filmu metonymicky i metaforicky objevuje v podobě krvácení z nosu a zasychajících kapek krve. Vilém Laerta v podstatě nesnáší a v duchu kuje plány, jak se ho navždy zbavit, díky jeho slabosti však zůstávají myšlenky na pomstu pouze v představách. Vztah Viléma a Laerta je tak věrným obrazem stavu tehdejší německé společnosti. I ona by se ráda své minulosti zbavila, nenachází k tomu však dost odvahy či odhodlanosti.

Právě tady Wenders Handkeho scénáři dodává ironický komentář – Vilémův sebelítostivý narcismus staví na roveň Laertovy válečné viny. Oba dva antihrdinové filmu nejsou schopni vyrovnat se s minulostí – s tou vlastní i s historií jiných. Vilémova cesta nedospívá k žádnému smysluplnému cíli a (na rozdíl od Handkeho předlohy) končí ve stejném pocitu vnitřního pnutí a nepohodlí, v jakém i začala. Celý film završuje Vilémův monolog: „Ve skutečnosti jsem si vždy přál být sám... Přišlo mi, jako kdybych vše zanedbal a zanedbával ještě pořád, s každým novým pohybem. Falešným pohybem.“

Wendersův film je tedy možné chápat jako specifickou odpověď na hledání východiska ze stavu nového „postrevolučního“ *biedermaieru*, kdy politicky nabitá atmosféra konce šedesátých let vyhořela a myšlenkový potenciál společnosti se stáhl do tichosti domácností a do závětrí etablovaných politických stran. Vilém je ve své podstatě pars pro toto nespokojených intelektuálních vrstev a otázky, které si klade (Najdu na cestě nové a lepší lidi? Je v Německu ještě zdravý selský rozum? Uniknu své minulosti? Najdu cíl svého hledání?), zastupují tázání podobně odcizených představitelů jeho generace.

Wendersova odpověď na Vilémův (resp. Handkeho) eskapismus je dobře čitelná – z historie je třeba se poučit, není možné ji eliminovat. Wenders v několika rozhovorech jasně naznačil, že se filmař musí obracet k dějinám jako celku, bez toho aby vytvářel vakua podobná těm, do nichž by se Vilém rád uzavřel. Represivní akt snažící se o vytěsnění vlastní minulosti zastírá pravou podstatu věci. Člověk nemůže utéct před sebou samým, stejně jako národ neuteče před vlastní kolektivní pamětí: „V současnosti můžete žít jen

tehdy, když je minulost otevřenou knihou a budoucnost volným polem – to jsem se naučil z amerických filmů.“²⁵⁾

FALEŠNÝ POHYB přitom míří i do řad nového sensualismu, ve kterém Wenders nevidí východisko a považuje ho, minimálně v jeho filmové formě, za samoučelný. Jedním z důvodů je nedůvěra v sílu obrazu, která musí být překonána příběhem:

Ani v Německu nezaniklo vyprávění příběhu, ale na rozdíl od Spojených států tu už dlouhou dobu filmové obrazy nevytvářejí žádnou identitu. [...] Německé obrazy jsou jednou pro vždy zdiskreditovány. Jen vyprávění příběhů tu něco zmůže. Sousedství o národě, básníků a myslitelů je do značné míry pravdivé.²⁶⁾

Nemožnost vlastenecky pojatých dějin v Patriotce Alexandera Klugeho

Činnost mimoparlamentární opozice a socialistických odnoží studentského hnutí konce šedesátých let zanechala v německých dějinách hlubokou rýhu. Filosof Peter Sloterdijk se v jednom svém eseji domnívá, že právě doba započatá rokem 1968 vytvořila bytostnou podmínku naší dnešní „katastrofické evidenci“. Evropská revolta se totiž pokusila o hledání alternativního způsobu myšlení a života, její impuls byl ale zcela v rozporu s původními záměry nakonec infiltrován do hlavního proudu a přijat v podobě pluralitní společnosti. Jakýkoliv pokus o radikální změnu již zkrátka není možný. Minimálně od té doby je jisté, že žádná další alternativa už není ex definitione možná, minimálně ve funkci, kterou měla v rámci tradiční modernity. V této doznívající revoltě již totiž nejde o hledání alternativní jinakosti, ale o založení naší dnešní panické kultury:

Následné alternativy odvozují své jméno od toho, že zakusily fundamentální konflikt s obrazy světa a řečí starorevoluční epochy, konflikt, který nelze bez dalšího označit jen za změnu paradigmatu. Tento konflikt odhalil spíše to, kterak skrze trhliny projektu moderny vyvěrá panické vědomí, bezdějinně dějinné, zhnusené a blažené... A i když budeme zklamání z tehdejších návrhů pokládat za léčivé, tak lze o heslech neomarxistického výrobního mesianismu s jeho anarchoromantickým květinovým dekorem říct pouze tolik, že v něm kult kreativity průmyslového věku vystřelil svou poslední naivní patronu.²⁷⁾

Jedna z „alternativních jinakostí“, kterou Sloterdijk zmiňuje, o sobě ale dávala vědět tím nejkrajnějším způsobem – násilím. Politicky sedmdesátá léta přinesla především trpkou zkušenost s terorismem jako nejzazším a nejkrutějším řešením zklamaných ideálů nepodařené socialistické revoluce, jež skončila „žhavým podzimem“ roku 1977.

25) Wim Wenders, *Talking About Germany*. In: Roger Cook – Gerd Gemünden (eds.), *The Cinema of Wim Wenders – Image, Narrative and the Postmodern Condition*. Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 59.

26) Tamtéž.

27) Peter Sloterdijk, *Das Andere am Anderen*. In: Dietmar Kamper – Christoph Wulf (eds.), *Rückblick auf das Ende der Welt*. Boer, München 1990, s. 94 – 125, zde s. 97 – 98.

Únos a vražda šéfa průmyslového svazu Hanse Martina Schleyera a následný neúspěšný zásah německé policie při osvobozování uneseného letadla byly klíčovými momenty, jež přinutily mnoho lidí k zamyšlení nad mezemi poválečné demokracie. Byl mezi nimi i filmař, dramatik a sociolog Alexander Kluge (nar. 1932), v jehož filmech hrají dějiny významnou roli jako leitmotiv mnohohrstevnatých pokusů o průzkum nového patriotismu.

Své pochyby nad tehdejšími stavem společnosti nahlížené z pozic neomarxistické sociologie podal Kluge snad nejlépe právě v *PATRIOTCE*, filmu, jemuž dala název hlavní postava této mnohohrstevnaté filmové koláže – učitelka dějepisu Gabi Teichertová, která je vyloučena ze školy, protože „zjistila, že výchozí materiál pro výuku dějin vykazuje chyby. Je totiž těžké vtisknout německým dějinám vlastenecký tón.“²⁸⁾ Dvě světové války, jež Německo rozpoutalo, Gabi ze své výuky vyškrtnout nemůže.

V dějinách německé kinematografie zaujímá *PATRIOTKA* svébytnou pozici, neboť v ní Kluge programově ustupuje od jakékoliv narativní linie a důsledně se drží tvaru filmové koláže. V návaznosti na Brechtův projekt literarizace divadla se i Kluge pokouší o to, aby v jeho filmu nepřevládala tradičně dominantní obrazová složka. Dvouhodinovou *PATRIOTKU* tak rozbíjí používáním vlastního autorského komentáře, nejrůznějších zvuků a ruchů, které montuje asynchronně, ale i vkládáním podtitulků a mezititulků, jež nahrazují, ale i doplňují filmový obraz. Setkáme se tu i s použitím sekvencí dobových filmových týdeníků, se statickým záběrem, typografickými elementy, nasnímanými fotografiemi nebo reprodukcí kreseb na plátně.²⁹⁾

Téměř nepřehledné je pak množství variací, s nimiž Kluge ve filmu operuje. Některé sekvence montuje z těchto prvků v kontrapunktu, jiné tvoří ucelené malé anekdoty, často s ironickým vyzněním. To platí zejména v případě kontrastu chování Gabi Teichertové s úsečným, analytickým komentářem.

Gabino smutné hledání kontinuity a významu německých dějin přitom dovádí až do buňuelovské absurdity, kdy metafory zobrazuje doslovně. A tak když se vydá odkrývat dějiny, činí tak se zednickou lžicí v ruce, jindy zase analyzuje dějiny v laboratoři tak, že provrtává a řeže učebnice. A když si již neví rady, založí nakonec Institut pro základy německých dějin a výzkumu času s.r.o.

Zcela v duchu své rané filmové teorie³⁰⁾ nenabízí Kluge divákovi žádné instantní řešení problémů, jichž se dotýká. Film by podle něj měl být především syntézou vznikající až v mysli diváka, neměl by se snažit vnucovat jakýkoliv výkladový vzorec. Kluge jako by se v *PATRIOTCE* neustále zkoušel sondami do minulosti dopátrat pevného bodu, jímž by podepřel celé německé dějiny. Svou představu o dějinném kontinuu, které je přesto nebo právě proto tak špatně odhalitelné, vkládá do úst kolenu mrtvého svobodníka Wielanda putujícímu světem³¹⁾: „Říká se o mně, že jsem orientováno dějinně. To je samozřejmě

28) Postava Gabi Teichertové se poprvé objevila již v epizodě z kolektivního dokumentu *NĚMECKO NA PODZIM* (1978), na kterém se Kluge podílel společně s devíti dalšími autory.

29) Podobnou metodu zvolil i v knižním pandánu *PATRIOTKY*, jenž se díky několika textovým verzím, reprodukcím novinových výstřihků, náčrtků a kreseb rozrostl na téměř 500 stran. Viz Alexander Kluge, *Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Zweitausendeins, Frankfurt/Main 1979.

30) Viz zejména Alexander Kluge, *Bestandsaufnahme: Utopie Film: Zwanzig Jahre neuer deutscher Film*. Zweitausendeins, Frankfurt/Main 1983.

31) Motiv je převzatý z básně Christiana Morgensterna *Koleno z jeho Šibeničních písní*.

pravda... Bylo bych ještě částí celku, kdyby byl i můj bývalý pán částí celku, částí našeho krásného Německa.“ Vlastenecky pojaté dějiny jsou pro Klugeho především dějinami smíření se s mrtvými a padlými – celý film začíná detailem Gabiny tváře (ve filmu jí svým osobitým tichým, ale přesto vnitřně bohatým herectvím představuje Hannelore Hogerová) a komentářem: „Gabi Teichertová, učitelka dějepisu v Hesensku, patriotka, to znamená, že má podíl na všech mrtvých Říše.“

Nadějí pro nové vlastenectví je pak víra v budoucnost, jenž přinese nový optimismus: „Každým rokem na Silvestra před sebou Gabi Teichertová vidí 365 dnů, tedy naději, že výchozí materiál pro výuku dějepisu na vyšších školách se v nastávajícím roce vylepší.“ Kluge se tedy ve své dekonstrukci německých dějin vydává cestou smíření. Jedině tak je možné překonat jejich bytostnou neuchopitelnost, jež je v PATRIOTCE dvakrát vyjádřena v podobě mezititulku: „Čím blíže se člověk na to slovo dívá, tím vzdálenější se mu jeví – NĚMECKO.“

* * *

Uvedený náčrt analýzy tří filmů, které se zaobírají přemýšlením o podstatě a smyslu německých poválečných dějin, se může na první pohled zdát zavádějící. Každý z autorů totiž ke své látce přistupuje jinak. U Fassbindera je znatelná snaha převyprávět na ploše silného lidského příběhu zklamané naděje prvních poválečných let, Wenders zase personifikuje břímě válečné viny do postavy věčně tápajícího spisovatele Viléma, který by byl rád sám sebou, od svého okolí se však nedovede odpoutat. Klugeho přístup je mnohohrstevnatý a těžko čitelný, dobře však rozkrývá složitost hledání pevného, rozuměj vlastenecky pojatého, bodu německých dějin, na němž by bylo možné stavět.

Všichni však zároveň podávají dobové svědectví o režiséřské skupině, která se snažila diváky nejen pobavit, ale přinutit je uvažovat o vlastních dějinách. Již jen proto, že „musíme začít pracovat na svých dějinách [...] můžeme začít i tím, že si navzájem prostřednictvím filmu budeme vyprávět příběhy“³²⁾.

Mgr. Blahoslav Hruška (1976)

Vystudoval politologii a německá a rakouská studia na Fakultě sociálních věd UK. Zabývá se poválečnými kulturními dějinami Německa a teorií dějin. Nyní působí jako překladatel, novinář a publicista.

(Adresa: blahoslav@web.de)

32) Alexander Kluge, *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle*. In: Thomas Böhm-Christl (ed.), *Alexander Kluge*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, s. 318.

Citované filmy:

Falešný pohyb (Falsche Bewegung; Wim Wenders, 1975), *Lola* (Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Německo na podzim* (Deutschland im Herbst; Alf Brustelin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Peter Schubert, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Kupé, Volker Schlöndorff, Hans-Peter Cloos, 1978), *Patriotka* (Patriotin; Alexander Kluge, 1979), *Strach fotbalového brankáře při penaltě* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; Wim Wenders 1971).

SUMMARY

NEW GERMAN CINEMA
AS (DE)CONSTRUCTION OF HISTORY

Blahoslav Hruška

The aim of the critical re-thinking of the historical paradigm of the German postwar society seems to be one of the most prolific tasks of the so called New German Cinema, a loose group of young filmmakers gathered around the Oberhausen Manifesto issued in 1961. From historiographical point of view, this criticism should have been discussed as a double-binded source of the past.

As french historian Marc Ferro proposed, filmmaking ought to be seen as "re-staging the past", because it plays both the role of passive refilming of the historical events and -by hiding cultural paradigmas behind the plot depicted on the screen- active agent of the history. The film's narrative could be therefore considered as "historiophoty" (to use Hayden White's term) – an alternative to the traditional written history.

First chapter of this article forms a brief insight into the specific form of German re-thinking the history described by the term *Vergangenheitsbewältigung*, which correlates with the changes of the political climate of the postwar Germany.

The filmic revision of some typical German topoi of history is based upon short analysis of three films. In author's point of view, Fassbinder's *Marriage of Maria Braun* depicts the postwar German history by means of melodramatic story of a women trying to reach profit and happiness without being sentimental in her love affairs. In order to locate the film in concrete historical situation, Fassbinder used a lot of direct or indirect allusions.

Wrong Move by Wim Wenders is an example of a film, that goes beyond the usual historical narrative and offers metahistorical insights about whether and under which presumption the enquire of German history possible is. Wender's screenplay is examined not only as a transposition of Wilhelm Meister's Apprenticeship by Goethe, but also as a director's ironic commentary of the then new sensualism as a literary paradigm.

Using excerpts from *The Patriot* by Alexander Kluge this article examines the dilemma of heroine of this film, Gabi Teichert – a history teacher from Hessen, Germany – who feels unable to teach children because of the lack of patriotism in the historical books. Teichert could be seen as an alter ego of Kluge – both are "history-excavators" trying to reconcile with the German past and find a steady, patriotic point of view. In the end, hope become the central concept of historical thinking, an emphasis, which is not far from the famous Ernst Bloch's position.

Translated by Blahoslav Hruška