



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Strach jíst duše

Rainer Werner Fassbinder

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I – ÚVOD

- Předmluva Juliane Lorenzové **str. 2**
- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 3**
- Editor: Proč dnes uvádět tento film? **str. 4**
- Základní informace **str. 4**
- Filmové plakáty **str. 5**
- Klíčová témata a synopse **str. 6-7**

II – FILM

- Kontext **str. 8**
- Autor: Rainer Werner Fassbinder **str. 9**
- Film v kontextu autorovy filmografie **str. 10-11**
- Vybraná filmografie **str. 12**
- Inspirace **str. 13**
- Rozhovor s Güntherem Pflaumem **str. 14**
- Soudobá svědectví **str. 15**

III – ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 16-17**
- Zvuk: Jazyk a hudba **str. 18**
- Obrazová stránka: Kompozice, vrstvy a záběry **str. 19-20**
- Analýza scény: První setkání **str. 21**
- Analýza filmového políčka: Svatební hostina **str. 22**
- Analýza záběru: Vyloučení Emmi **str. 23-24**

IV – SOUVISLOSTI

- Odrazy obrazů: Obrazy, které jsou ozvěnou **str. 25**
- Dialogy mezi filmy: *All that Heaven Allows* (Vše, co nebe dovolí), 1955 versus *Strach jíst duše* (1974) **str. 26-28**
- Přesahy - dialogy s ostatními druhy umění **str. 29-31**
- Přijetí filmu: Výměna názorů **str. 32**

V – NÁPADY PRO PEDAGOGICKOU PRÁCI S FILMEM

- Před projekcí filmu **str. 32**
- Po projekci filmu **str. 33**

PŘEDMLUVA JULIANE LORENZOVÉ



Pro začátek mám pro čtenáře této publikace dobrou zprávu: obavy z toho, že současný neomezený přístup k digitálním médiím může mít na děti a mládež neblahý dopad, sice nejsou neopodstatněné, nicméně dnes již máme k dispozici kvalitní výukové materiály určené učitelům, rodičům a lektorům mediální výchovy, s jejichž pomocí

lze filmovou kulturu mladým divákům poutavým způsobem zprostředkovat. Součástí takových materiálů jsou i textové a obrazové digitální materiály z produkce **projektu CinEd**, které jsou velice přístupné a pro využití při filmové výuce nesmírně praktické. Má vlastní „filmová výchova“ se odehrála počátkem 60. let v tehdejší Západní Německu. Nic jako „mediální a komunikační výchova“ se tenkrát na školách nevyskytovalo. Měla jsem ale to štěstí, že se mi už od šesti let dostalo filmové výchovy v podobě děl promítaných mým otčímem Dieterem Lorenzem. Ten totiž pracoval jako promítač pro samoregulační organizaci pro klasifikaci snímků ve filmovém průmyslu (*Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH* – FSK,) a samoregulační klasifikační organizaci (*Freiwillige Selbstbewertung* – FBW) v Biebrichu – předměstí hessenského Wiesbadenu. Když jsem u něj byla na návštěvě, pokaždé jsem ho prosila, abych se na filmy mohla dívat také. Vysadil mě na vysokou stoličku vedle jedné ze dvou promítaček, abych přes promítací okénko mohla sledovat všechny filmy, které bylo třeba klasifikovat, zatímco je vážná hodnotící komise sledovala z pohodlí kinosálu FSK. Po každé projekci následovala diskuze o tom, jakou klasifikaci

a schválení daný snímek získá.

Ve čtrnácti letech jsem začala číst filmové kritiky v magazínu *Die Zeit*, převážně z pera Hanse Christopa Blumenberga, čímž moje filmová výchova získala nový rozměr. Sledovala jsem tehdy převážně díla Luccina Viscontiho a Jeana Renoira. Později jsem svůj záběr rozšířila o Piera Paola Passoliniho, jehož snímky byly divácky o poznání náročnější. Všechny tyto filmy jsem shlédla na velkém plátně a na vlastní kůži tak zažila efekt Cinema Paradiso, který zůstane navždy nesmazatelně vyrytý v mé paměti. Díky těmto raným zkušenostem jsem získala nadšení pro film, které mi zůstalo po celý život. Ráda bych proto na tomto místě poděkovala nejen svému již zesnulému otčímovi za to, že mě do světa filmu uvedl, ale také svému profesnímu a životnímu partnerovi Raineru Wernerovi Fassbinderovi, který mi předal cenné poznání zdaleka nejen z oblasti kinematografie.



CINED: KOLEKCE FILMŮ A FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různě velkých obrazovkách — od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovězena smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi — zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách — počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních — jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různě dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek — pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autoři

Umělci, kurátoři a autoři **Malve Lippmannová** a **Can Sungu** žijí a pracují v Berlíně. Vedou zde interdisciplinární projektový prostor „bi‘bak“, který rovněž založili. Zviditelňují v něm nadnárodní, postkoloniální, postmigrantskou a globální problematiku, činí tak prostřednictvím filmu, umění, vědy nebo samotné komunity.

Doktor Martin Ganguly je filmovým pedagogem, učitelem a přednášejícím autorem. Je vedoucím školního projektu sekce Generace, Mezinárodního filmového festivalu Berlinale. Se studenty pravidelně pracuje na tématu Fassbinderova díla a odkazu. Do tohoto materiálu přispěl oddíly, které se dotýkají pedagogického využití a návrhů pro práci s filmem, nebo srovnání a propojení s dalšími filmy kolekce CinEd.

Poděkování:

Rádi bychom poděkovali Rainer Werner Fassbinderově Nadaci (Rainer Werner Fassbinder Foundation), jeho vedoucí Juliane Lorenzové, R.W.F. Werkschau GmbH, Antoniu a Iris Exacoustosovím, a kolegům z DFF Fassbinder Center ve Frankfurtu: Hans-Peteru Reichmannovi, Isabelle Bastianové a Simonu Lamesovi.

Hlavní koordinace CinEd: Portugalská kinematéka (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)

Koordinace CinEd v Německu: DFF - Německý filmový institut a filmové muzeum ve spolupráci s Německou filmovou akademií v Berlíně: Sebastian Rosenow, Christine Kopfpvá, Katja Hevemeyerová, Karin Schyleová

Odborná redakce: Nathalie Bourgeoisová

Copyright: CinEd / Portugalská kinematéka & DFF (Německý filmový institut a filmové muzeum), Německá filmová akademie v Berlíně a autoři těchto výukových materiálů

PROČ DNES UVÁDĚT TENTO FILM?

„Štěstí není vždy zábava.“ (úvod k filmu *Strach jíst duše*).

„Ani zdaleka nejsem takovým, za co mě máte.“ (James Baldwin ve filmu *Meeting the Man*, Francie 1970)

Není pochyb o tom, že Rainer Werner Fassbinder se řadí k nejvýznamnějším filmařům německé kinematografie a k nejvýznačnějším zástupcům Nového německého filmu. Za svůj krátký život stihl natočit 40 hraných filmů, dva televizní seriály a tři krátké filmy, nemluvě o tom, že je autorem 24 divadelních her. **Strach jíst duše** je výjimečným, mistrovským dílem své doby a podle našeho názoru patří k tomu nejlepšímu, co Rainer Werner Fassbinder vytvořil. Tento snímek mu přinesl první velký úspěch na mezinárodních filmových festivalech a získal jak mezinárodní cenu filmových kritiků FIPRESCI, tak cenu ekumenické poroty v Cannes v roce 1974. Fassbinder v tomto filmu neuvěřitelně výstižně vykresluje společnost v mladém Západním Německu (SRN). Nenapodobitelným způsobem podrobuje nelitostné kritice potlačení nedávného národně-socialistického traumatu. Názorně ukazuje, jak v německé společnosti nadále přetrvávají rasistické struktury a mentalita *Blockwarta* (původně označení pro vedoucího bloku domů v nacistickém Německu, dnes v hovorové němčině „špicl“), aniž by prošly jakoukoli reflexí a změnou. Jeden ze dvou protagonistů snímku, Ali, patří k ekonomickým migrantům (tzv. *gastarbeiterům*, doslova „hostujícím pracovníkům“), kteří byli do Západního Německa pozváni za prací na základě náborových smluv uzavřených v letech 1955–1973. Milostné vzplanutí mezi Emmi a Alim představuje v této úzkoprsé společnosti porušení hned dvojího tabu: milenci jsou svým okolím marginalizováni nejen vzhledem k výraznému věkovému rozdílu mezi nimi, ale i na základě odlišného

kulturního prostředí, z něž pocházejí, což společnost považuje pro partnerský vztah za nevhodné.

Volbou postarší Emmi jako protagonistky také Fassbinder radikálně nabourává typické vyobrazení ženy v mainstreamovém filmu. Vytváří citlivý a navýsost realistický obraz silné pracující hrdinky, který se naprosto vymyká komerčním ideálům krásy. Tím své protagonistce propůjčuje silný hlas, představující nekonvenčně zabarvenou ženskou pozici. Skrze dramatické milostné vzplanutí mezi Emmi a Alim zkoumá snímek témata, jako je rasismus a marginalizace, a analyzuje společenské mechanismy, které za nimi stojí. Tuto analýzu lze bezesporu aplikovat i na současnost a přispět tak k lepšímu pochopení rovnováhy sil v evropské společnosti.



ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu: Spolková republika Německo (SRN)

Stopáž: 89 minut

Formát: barevný - 1:1,85 - 35mm

Celkový rozpočet: cca 260,000 DM (německých marek)

Premiéra: 5.3.1974 1974 ve Filmtheatru Lenbachplatz, Cinemonde v Mnichově

Režie: Rainer Werner Fassbinder

Asistent režie: Rainer Langhans

Scénář: Rainer Werner Fassbinder

Produkce: Rainer Werner Fassbinder

Produkční společnost: Tango-Film (Munich)

Kamera: Jürgen Jürges

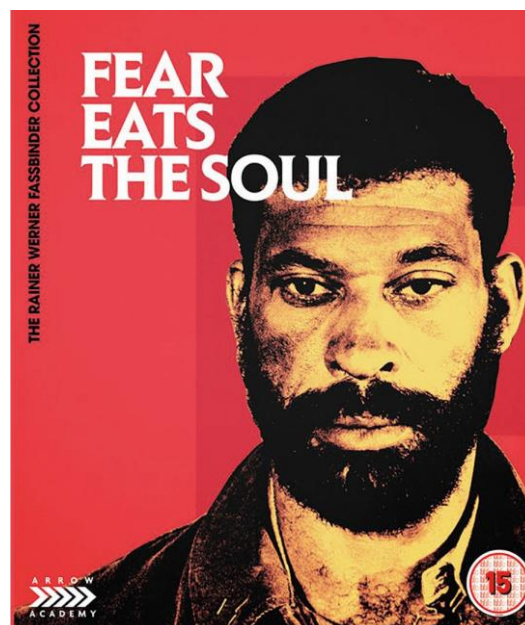
Střih: Thea Eymèszová

Zvuk: Fritz Müller-Scherz

Výtvarník: Kurt Raab

Hrají: Brigitte Miraová (Emmi Kurowski), El Hedi ben Salem m'Barek Mohammed Mustafa (Ali), Barbara Valentinová (hospodská Barbara), Irm Hermannová (Krista), Elma Karlowa (paní Kargusová), Anita Bucherová (paní Ellisová), Gusti Kreisslová (Paula), Doris Mattesová (paní Angermeyerová), Margit Symoová (Hedwiga), Katharina Herbergová (dívka z hospodě), Liselotte Ederová (paní Münchmeyerová), Peter Gauhe (Bruno Kurowski), Marquard Bohm (pan Gruber), Walter Sedlmayr (hokynář Angermeyer), Hannes Gromball (číšník), Hark Bohm (lékař), Rudolf Waldemar Brem (automechanik), Karl Scheydt (Albert Kurowski), Peter Moland (mistr v autoservisu), Helga Ballhausová (Yolanda), Elisabeth Bertram (Frieda), Rainer Werner Fassbinder (Eugen, Kristin manžel), Kurt Raab (automechanik)

FILMOVÉ PLAKÁTY



Rámování
a
Symetrie

Buržoazie
a
Voyeurismus

Vyloučení
a
Osamělost

Městský prostor
v Západním Německu



Migrace Gastarbeiterů

Rovnováha moci

ZAMĚŘENÍ NA KLÍČOVÁ TÉMATA – PRÁZDNÁ TERASA RESTAURACE ZA DEŠTIVÉHO DNE

RÁMOVÁNÍ A SYMETRIE

Fassbinder buduje své obrazy esteticky stylizovaným způsobem, na základě grafických principů. Jsou strukturovány rámováním a rámujevími prvky, jako jsou dveře, stromy, průchody apod. K vyčlenění zón uvnitř jednotlivých obrazů využívá také okenních tabulek a zábradlí. Tyto strukturní prvky tvoří vizuální komentář ke vztahům mezi postavami na plátně. Některé z těchto záběrů jsou statické; obrazové kompozice jsou často založeny na přísné symetrii.

BURŽOAZIE A VOYEURISMUS

Životní prostor Aliho a Emmi neohrožují jen nevaživé voyeuristické pohledy číšnictva na zahrádce restaurace, ale i pohledy sousedů, Emminých kolegyní a jejich rodinných příslušníků, kteří jsou také uspořádáni jako kompaktní skupina. Tak jako v řadě jiných filmů, i zde Fassbinder ostře kritizuje buržoazní společnost. Hodnotové žebříčky a kontrolní mechanismy převzaté z národně-socialistického období na pozadí německých dějin jsou podrobeny přísnému zkoumání.

VYLOUČENÍ A OSAMĚLOST

„Štěstí není vždy zábava“. Těmito slovy Fassbinder svůj film zahajuje a divákům tak naznačuje, co je čeká. Vyobrazuje milostný příběh mezikulturní dvojice se značným věkovým rozdílem – vztah, který by z pohledu společnosti jednoduše neměl existovat. Oba protagonisté unikají ze své samoty do jakési spřízněnosti, která ovšem ústí v jejich vyloučení ze společenského prostředí (rodiny, sousedství, pracoviště). Emmi už vyloučení ze strany svého sociálního prostředí jednou zažila během svého prvního manželství s Polákem, který byl do Německa poslán na nucené práce. I Ali ví, že od německé společnosti nemůže čekat nic víc než rasismus a odmítnutí. Je ztělesněním jinakosti a zároveň si uvědomuje, že lidé zneužívají jeho tělo jako objekt, do kterého si mohou promítat vlastní nenávist i touhu.

MĚSTSKÝ PROSTOR V ZÁPADNÍM NĚMECKU

Prostor města (v tomto případě Mnichova) si nelze představit beze stop německé historie. Veřejný prostor

a města v Západním Německu se nicméně proměňují, mimo jiné i v důsledku migrace, k níž došlo po uzavření tzv. *Anwerbeabkommen* (náborových smluv mezi Německem a Tureckem a dalšími jihoevropskými zeměmi v letech 1955-1973). Tradiční „německá“ hospoda se tak mění v místo, kde se setkávají tzv. *gastarbeiteri*. Z restaurace, kam chodíval Hitler, je teď italská *osteria*. Dějiny zanechaly stopu i v rodových historiích. Například Emmino příjmení Kurowski je památkou na období tzv. *Fremdarbeiterů*, nucených „cizích pracovníků“, na které by německá společnost nejraději zapomněla.

MIGRACE GASTARBEITERŮ

Tímto tématem se zabývá už snímek *Katzelmacher* (1969), v němž ekonomického přistěhovalce hraje sám Fassbinder. Příběh Emmi a Aliho se objevuje jako intermezzo v jeho filmu *Americký voják* (*Der amerikanische Soldat*, 1970). Ve snímku *Strach jíst duše* (1974) se Fassbinder zaměřuje na psychické a společenské těžkosti ekonomických přistěhovalců. Ústředními tématy filmu, které ztělesňuje Ali, jsou rasismus, vyloučení, jinakost a osamělost.

ROVNOVÁHA SIL

Ve druhé části filmu nastává ve vztahu Emmi a Aliho zlom. Mocenská rovnováha mezi nimi se mění. Emmi získává nadřazenou pozici mainstreamové společnosti a je svým sociálním prostředním opět přijata. Ali jako ekonomický přistěhovalec a člověk tmavé pleti se opět ocitá sám, nešťastný a na okraji německé společnosti.

SYNOPSIS

NEŽÁDOUCÍ LÁSKA

Venku prší. Emmi Kurowski, asi šedesátiletá uklízečka žijící v Mnichově, zajde cestou z práce do hospody. U baru stojí několik mužů spolu se dvěma zaměstnankyněmi podniku. Hosté popíjejí pivo a poslouchají arabskou hudbu. Dívky pobízejí arabského *gastarbeitera*, Aliho, aby si s Emmi, která je nejméně o 25 let starší

než on, šel zatančit. Ali s Emmi se při tanci dají do řeči a nakonec ji Ali doprovodí domů. U jejího kuchyňského stolu si dá pár skleniček koňaku a nakonec u ní stráví noc. Následujícího ráda si hodně povídají, rozumí si a najednou si nepřipadají tak osamělí. Vzápětí však musí Emmi čelit záštipným pohledům svých sousedek, kolegyně v práci ji pomlouvají, hokynář Aliho odmítá obsloužit a majiteli domu se nový podnájemník také nezamlouvá. Navzdory nevoli svého okolí se Ali s Emmi vezmou. Když s touto novinkou Emmi seznámí své děti, jsou v šoku a kategoricky její vztah zavrhnou – její syn Bruno dokonce ve vzteku kopne do televize. Emmi se zpočátku snaží nést nepřízeň okolí statečně, ale pak se rozpláče před skupinou nečinně zírajících číšnic a číšníků na prázdné deštivé terase restaurace. Poté se Emmi s Alim rozhodnou odjet někam, kde budou úplně sami.

BOD ZVRATU: EMMINA RESOCIALIZACE

Po návratu Emmi a Aliho se zdá, jako by jejich vztah všichni přijali. Sousedkám přijde silák v domě vhod. Hokynář pochopil, že v konkurenci s novým supermarketem neobstojí, pokud si znovu nezíská Emminu přízeň. Její syn potřebuje, aby mu hlídala dítě. Emminy kolegyně, kterým dokonce dovolí, aby si sáhly na jeho svaly, s překvapením zjistí, že není tak špinavý a líný, jak si cizince představovaly. Navíc teď mají novou kolegyni-cizinku, kterou mohou pomlouvat, a tak uklízečky zase přijmou Emmi mezi sebe.

SAMOZŘEJMĚ TO NEFUNGUJE. CO DÁL?

S tím, jak vnější problémy mizí, se Emmi s Alim navzájem čím dál víc odcizují. Ali se nemůže smířit s tím, že se s ním Emmi chlubí kolegyním, ale odmítá mu uvařit kuskus. Užívá si tedy kuskus a prostou náklonnost hospodské Barbary. Přestává chodit domů a prohrává peníze v kartách. Nakonec za ním Emmi jde do hospody a pár si spolu znovu zatančí. Náhle se Ali začne v Emmině náručí svíjet a s bolestí se svalí na zem. V nemocnici lékař Emmi oznámí, že Ali má žaludeční vředy, „nemoc *gastarbeiters*“. Emmi sedí u Aliho lůžka a pláče.

KONTEXT

NÁBOROVÉ DOHODY

Rychle se rozvíjející průmysl v mladé spolkové republice vedl k hospodářskému růstu, o němž se hovoří jako o *Wirtschaftswunder* (hospodářském zázraku), a následně k nedostatku pracovní síly. Ten se ještě prohloubil po zbudování Berlínské zdi v roce 1961, a tak Západní Německo uzavřelo v letech 1955-1968 náborové dohody, tzv. *Anwerbeabkommen*, s Itálií (1955), Španělskem a Řeckem (1960), Tureckem (1961), Marokem (1963) a Jugoslávií (1968). Těmito dohodami se řídily pracovní pobyty zahraničních zaměstnanců. Pracovníci najímaní na základě těchto dohod měli v SRN přechodné povolení k pobytu vázané na zaměstnaneckou smlouvu a říkalo se jim *gastarbeitři* („pozvaní pracovníci“). Od konce 50. let až do ukončení náboru v roce 1973 tak do SRN přišlo na 14 milionů ekonomických přistěhovalců. Řada z nich ovšem v zemi zůstala a později se za nimi přistěhovaly i jejich rodiny.



NEZAMĚŠTNANOST A XENOFBNÍ NÁLADY VE SPOLEČNOSTI

V letech 1972-1974 vzrostla nezaměstnanost v SRN z 1,1 % na 2,6 %, což vedlo k nárůstu xenofobie. Vzhledem k růstu nezaměstnanosti a ropné krizi byl nábor pracovníků z ciziny v roce 1973 zcela zastaven. Od roku

1984 se cizincům začaly vyplácet bonusy za návrat do vlastihovorově nazývané „bonus za zmizení“, aby je k odjezdu ze SRN podnítily. Fassbinder se k těmto xenofobním náladám, jež v té době vrcholily, vyjadřuje ve snímcích *Katzelmacher* (1969) a *Strach jíst duše* (1974).

OBERHAUSENSKÝ MANIFEST A NĚMECKÝ NOVÝ FILM



V polovině 50. a počátkem 60. let se utvořily různé skupiny mladých filmařů požadující reformu filmu. Tak se ve Francii objevila *Nová vlna* (tzv. *Nouvelle vague*), nebo v Anglii zase *Free Cinema*. Tyto skupiny volaly po politicky a esteticky radikálním filmu, který by diváky nekonejšil, ale naopak je burcoval kriticky se postavit ke společenským a zároveň

politickým křivdám. V Německu se u příležitosti 8. oberhausenského festivalu krátkých filmů v roce 1962 zformovala skupina filmařů kolem Petera Schamoniho, Alexandra Klugeho, Edgara Reitze a dalších, která vyhlásila válku apolitickému domácímu filmu pod heslem *Papas Kino ist tot*, tedy „Taťkovské kino je mrtvé“. *Oberhausenský manifest* odstartoval *Nový německý film* a představuje bod obratu ve filmové kultuře Západního Německa po 2. světové válce. Od této chvíle měly filmy diváka provokovat, nutit k zamyšlení, poukazovat na sociální nespravedlnost, místo aby poskytovaly pouhou zábavu či rozptýlení. Smyslem kinematografie se stalo zpochybňovat svět a podněcovat ke změně. Jakožto autoři a umělci na sebe měli filmaři skrze hledání výrazu vzít důležitou úlohu. Manifest vedl v roce 1965 k založení Rady mladého

Kuratorium junger deutscher Film), která se stala jeho zadávající a financující institucí. Tato finanční podpora umožnila vznik mnoha produkcí a německého autorského filmu (*Autorenkino*). Rainer Werner Fassbinder byl jedním z nejvýznamnějších režisérů Nového německého filmu a pomohl tomuto hnutí dosáhnout mezinárodního úspěchu.

28. 2. 1962

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchetypischen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.

Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

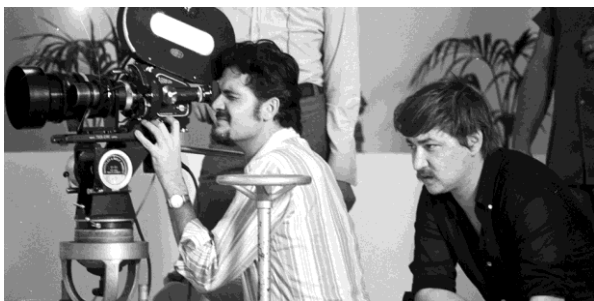
Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Bodo Blüthner	Walter Krüttner	Detten Schleiermacher
Boris v. Borresholm	Dieter Lemmel	Fritz Schwennicke
Christian Doerner	Hans Loeper	Haro Senft
Bernhard Dörries	Ronald Martini	Franz-Josef Spieker
Heinz Furchner	Hans-Jürgen Pohland	Hans Rolf Strobel
Rob Houwer	Raimond Ruehl	Heinz Tichawsky
Ferdinand Khittl	Edgar Reitz	Wolfgang Urchs
Alexander Kluge	Peter Schamoni	Herbert Vesely
Pitt Koch		Wolf Wirth

AUTOR: RAINER WERNER FASSBINDER

ROZPORUPLNÝ A VÝSTŘEDNÍ REBEL

Život a tvorbu Rainera Wernera Fassbindera formovaly velké rozpory. Byl otevřeně bisexuální a dvakrát ženatý. Byl rebelem, který konzumoval obrovské množství drog, ale zároveň byl zcela systematickým workoholikem a vizionářem. V letech 1966-1982 vytvořil 41 filmů, dvě televizní inscenace, tři krátké filmy a dva televizní seriály, nemluvě o řadě divadelních představení. Konfrontoval buržoazní německou společnost se všemi jejími obavami a tabu, od sociálních dopadů Wirtschaftswunderu (německého poválečného hospodářského zázraku) přes potlačované stopy národně-socialistické minulosti až po film o západoněmecké frakci Rudé armády. Kritika ho odsuzovala i oslavovala, protože jeho dílo polarizovalo a vyvolávalo ostré debaty. Jeho dílo i osobnost činí z Fassbindera jednoznačně jednoho z nejvýraznějších a nejkontroverznějších umělců Západního Německa.



DĚTSTVÍ A DOSPÍVÁNÍ V POVÁLEČNÉM NĚMECKU

Rainer Werner Fassbinder se narodil 31. května 1945, tedy záhy po skončení války, v Bad Wörishofenu. Vyrůstal v Mnichově jako jediné dítě překladatelky a lékaře. V jeho šesti letech se rodiče rozvedli a on zůstal s matkou. Ta však v důsledku onemocnění tuberkulózou trávila nemálo

času v nemocnici. Ve škole měl Fassbinder problémy. „*Máma byla v nemocnici a táta s námi nebyl. Takže bylo na mě, jestli do školy půjdu, nebo ne.*“^(1, 2)

Trávil hodně času v kině a brzy si uvědomil, že je bisexuální. Když se jeho matka v roce 1959 znovu vdala, poslala Fassbindera na internátní školu do Augsburgu. Z ní však brzy odešel a nastěhoval se k otci do Kolína nad Rýnem, kde začal chodit do večerní školy. V osmnácti letech se vrátil do Mnichova a tam v letech 1966-67 navštěvoval kurzu herectví ve studiu Fridl Leonhard. Zde se seznámil s herečkou Hannou Schygullovou, která se později pod jeho režijní taktovkou stala filmovou hvězdou. V letech 1966 a 1967 natočil Fassbinder své první dva krátké filmy, *Der Stadtstreicher* a *Das kleine Chaos*.

“NEDOSTAL JSEM SE OD DIVADLA K FILMU, ALE OD FILMU K DIVADLU”⁽³⁾

Fassbinder neuspěl u státní zkoušky z herectví v Mnichově ani u přijímacích zkoušek na nedávno založenou Německou akademii filmu a televize v Berlíně. Byl to filmový samouk. Ve své tvorbě se nikdy neomezil na jedno médium. Vytvářel filmy, rozhlasové hry i televizní produkce a často také psal a režíroval divadelní hry.

STÍRÁNÍ HRANIC MEZI UMĚNÍM A ŽIVOTEM

Vedle různých filmových a televizních projektů se spolu se svými kolegy Peerem Rabenem, Kurtem Raabem a Hannou Schygullovou věnoval také akčnímu divadlu. Později založil Antitheater (anti-divadlo) a začal pro něj sám psát a inscenovat hry. Členové souboru spolu žili a experimentovali se stíráním hranic mezi uměním a životem. Spolupráce v tomto souboru, který byl často označován jako „Fassbinderova rodina“, byla pro celé uskupení poznamenána hádkami a zároveň i vnitřními závislostmi.

Z této intenzivní směsice života, lásky a práce vytvářel Fassbinder své postavy, které byly často úzce spjaté s jeho osobním pohledem na společníky, kteří ho obklopovali.

VYSOKÁ PRODUKTIVITA A PRVNÍ ÚSPĚCHY

Navzdory svému nezřízenému životnímu stylu byl Fassbinder nesmírně produktivní a brzy dosáhl prvních úspěchů: Za zfilmování hry *Katzelmacher* (1969) získal v roce 1970 Televizní cenu Akademie múzických umění a Zlatou filmovou stuhu Německých filmových ocenění za scénář, režii a produkci. Po bankrotu a rozpuštění Antitheateru založil produkční společnost Tango-Film a produkoval několik filmů, které poprvé získaly mezinárodní pozornost: *Hořké slzy Petry von Kantové* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Strach jíst duše* (1974) a *Pěstní právo svobody* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974). Kromě toho nastudoval inscenace v Brémách u Petera Zadeka, v Bochumi a ve Frankfurtu nad Mohanem, kde – jako kontroverzní autor a intendant – jednu sezónu (1974/75) vedl divadlo Theater am Turm. Fassbinderův vztah k divadlu se po formální stránce odráží v jeho filmech prostřednictvím často teatrálních rozuzlení, statických scén nebo odkazů na zcizovací efekt. Posledně jmenovaný efekt představuje stylistický prostředek používaný v epickém divadle, který vynalezl Bertolt Brecht, aby vytvořil reflexivní odstup mezi postavami a divákem (viz **Bertolt Brecht a zcizovací efekt**, str. 13). Ve Fassbinderových hrách a divadelních inscenacích jsou však patrné i filmové vlivy, například prvky westernu. Fassbinderovu tvorbu tak lze zařadit k Novému německému filmu, k němuž patřili i tak známí režiséři jako Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Werner Schroeter, Margarethe von Trotta a Helma Sanders-Brahmsová.

(1) U všech bibliografických referencí uvádíme český překlad názvu filmu, pokud je již zaveden. Je-li název snímku uveden pouze v němčině, znamená to, že zavedený český název neexistuje.

(2) Töteberg, Michael (2002), *Rainer Werner Fassbinder*, Reinbek: Rowolth Taschenbuch Verlag, str. 20.

(3) *Rainer Werner Fassbinder, Die Kinofilme 1* (1987), Hsg. Michael Töteberg, Frankfurt nad Mohanem: Schirmer/Mosel, str. 9.

FILM V KONTEXTU AUTOROVY FILMOGRAFIE

FASSBINDEROVA RODINA, VZTAH S EL HEDI BEN SALEM

Fassbinderovým prvním mezinárodním úspěchem byl film **Strach jíst duše** natočený v roce 1974. Poté dostával čím dál větší rozpočty a pracoval se slavnými hvězdami. Přesto zůstal věrný svému původnímu souboru, který tvořili Hanna Schygullová, Irm Hermann, Kurt Raab, Ingrid Cavenová, Peer Raben, Harry Baer, Barbara Valentinová a El Hedi ben Salem. Tito jeho blízcí spolupracovníci hráli v jeho filmech i nadále. S El Hedi ben Salemem se Fassbinder seznámil v Paříži. Záhy mezi nimi vznikl bouřlivý milostný vztah a ben Salem se následně podílel na několika Fassbinderových filmech. Fassbinder chtěl mít ben Salema na place neustále nablízku, a proto ben Salem příležitostně pracoval také jako rekvizitář a vedoucí štábu. Později přivezl do Německa dva ze svých synů, Abd El-Kadera a Hamdana. V roce 1974 se El Hedi ben Salem údajně zapletl do rvačky s nožem a následkem toho musel uprchnout do Francie. Tam vyloupil klenotnictví, byl zatčen a v roce 1977 zemřel ve vězení. (Viz kap. **ROZHOVORY str. 12**)



El Hedi ben Salem a Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder, který se o jeho smrti dozvěděl až mnohem později, věnoval milostnému vztahu s ben Salemem svůj poslední film *Querelle* (1982). Sám autor Rainer Werner Fassbinder zemřel ve velmi mladém věku 10. června 1982 v Mnichově. Jeho smrt pravděpodobně způsobila souběžná konzumace kokainu, alkoholu a prášků na spaní.

SETKÁNÍ S DOUGLASEM SIRKEM

V roce 1970 se v mnichovském filmovém muzeu konala retrospektiva díla Douglase Sirka, které se Fassbinder zúčastnil. Byl hluboce ohromen a své dojmy popsal v podrobné esejí ⁽⁴⁾: „*Při sledování jeho filmů se člověk zhroutí. Pochopí něco o světě a o tom, co s ním dělá*“. Setkání se Sirkem vyvolalo ve Fassbinderovi naprostou změnu orientace a přimělo ho kriticky přehodnotit svou dosavadní práci se souborem Antitheater. Pod vlivem Douglase Sirka začal Fassbinder brát své postavy a charakterů vážně. „*Našel jsem někoho, kdo dělá umění způsobem, díky němuž jsem si uvědomil, co na sobě musím změnit*“. Na Sirkovi obdivoval, že „*miluje lidi, místo aby jimi pohrdal, jako to děláme my*“. Fassbinder jednou řekl, že Sirk, s nímž se dokonce osobně setkal (a od té doby ho ctil), rozptýlil jeho obavy, že se zprofanuje.

TOUHA ZOBRAZIT DOMINANTNÍ POTŘEBY A PŘEKONAT JE

Filmy z tohoto období, včetně filmu **Strach jíst duše**, tak ve Fassbinderově filmografii představují zlom. Zdá se, že ho nejvíce ohromily zejména esenciální a melodramatické prvky Sirkových postav a jednoduché, téměř naivní pohádkové vyprávění, které dokázalo okouzlit publikum.

„*Sirk říkal, že film, to je krev, slzy, násilí, nenávist, smrt a láska. A točil filmy – filmy s krví, slzami, násilím, nenávistí; filmy se smrtí a filmy s láskou*“.

Některé změny vyvolané Sirkovým vlivem jsou zřejmé z rozhovoru uskutečněného ještě před vznikem filmu **Strach jíst duše**:

„*Dokážu si představit, že filmy, které budu v budoucnu natáčet, nebudou tak pesimistické. Mám například materiál na film, který je vlastně tragédií, nesmí se vyvíjet tímto směrem: Je to o starší, asi šedesátileté Němce a mladém tureckém gastarbeiterovi. Vezmou se a Němka je jednoho dne zavražděna. Nikdo neví, kdo je vrahem – zda její manžel, nebo některý z jeho tureckých kolegů. Příběh jsem ve filmu už jednou použil – v jediném dlouhém záběru ho vypráví pokojská sedící na posteli. Já ale příběh nechci opakovat tak, jak se odehrál. Chci tomu mladému Turkovi a staré Němce dát šanci spolu žít. Dříve bych příběh určitě vyprávěl tak, jak se stal. Tedy že ta žena zemře, protože společnost nedovolí, aby žila s mladým gastarbeiterem. Teď je pro mě však důležitější ukázat, že je možné to nevzdat a nějak to zvládnout. Teď se domnívám, že pokud tyto deprimující podmínky jednoduše reprodukuje, jen je tím posilujete. Proto je lepší zobrazit dominantní poměry tak transparentně, aby si je lidé uvědomili, a ukázat, že je lze překonat.*“ ⁽⁵⁾

(4) Rainer Werner Fassbinder (1971), *Imitation of Life, Über die Filme von Douglas Sirk. Imitation of Life, On the Films of Douglas Sirk*. Poprvé publikováno v angličtině v Douglas Sirk, Laura Mulvey a Jon Halliday (eds.). Edinburgh: 1972.

(5) Christian Braad Thomsen (2004 [1973]), rozhovor s Rainerem Wernerem Fassbinderem, „Die Ästhetik der Hoffnung. Rainer Werner Fassbinder über Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Acht Stunden sind kein Tag, Welt am Draht und ein Projekt, aus dem Angst essen Seele auf werden wird“. In: Robert Fischer (Hsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Frankfurt nad Mohanem, str. 257-265, str. 263f.

PRACOVNÍ MIGRACE, GASTARBEITEŘI A CIZINCI VE FASSBINDEROVĚ FILMECH

Výše zmíněné téma se poprvé objevuje ve filmu *Americký voják* (*Der amerikanische Soldat*, 1970). Komorná v monologu vypráví o lásce mezi gastarbeitrem a uklízečkou. Tato verze končí tím, že uklízečka Emmi je zavražděna a pachatel, kterým je možná její manžel, unikne, protože všichni Turci si říkají Ali. Ve filmu *Katzelmacher* (1969) staví Fassbinder do středu maloměstské společnosti posedlé penězi Řeka Jorgose (jehož ztvárňuje on sám). O Jorgosovi, který se stává objektem a funguje jako cizí či jiný prvek, jehož pomocí se mohou zákeřně bojující jedinci vymezit jako společenství, se toho příliš nedozvíme. Místní lidé do něj promítají své strachy; nyní je již nepotřebují formulovat – namísto toho je nechávají kulminovat v rozptýlených attributech. Postava gastarbeitera se tak mění v násilníka a komunistu, který je znám špatnými hygienickými návyky. Snímek *Whity* (1970) zase vypráví příběh nemanželského dítěte bílého statkáře a jeho černé kuchařky – dalšího postavy na okraji společnosti. Kdy se celý film točí kolem hlavního který se nedokáže bránit nespravedlnosti. Svou situaci si sice uvědomuje, ale nedokáže se odhodlat k činu. Pohrdání migrujícími pracovníky, menšinami a outsidersy a jejich marginalizace jsou častými tématy Fassbinderovy tvorby. Ve svých dílech nemilosrdně analyzuje mechanismy sociální represe a útlaku v poválečné společnosti. Po roce 1970 se jeho filmy formálně orientují na melodramata a Fassbinder se v nich snaží oslovit široké publikum, aniž by popřel své osobní obsese nebo otupil svou kritičnost.



Katzelmacher, 1969 (Fassbinder hraje Řeka Jorgose)

VYBRANÁ FILMOGRAFIE

- *This Night* (1966) (krátkometrážní, ztracený)
- *Der Stadtstreicher* (1966) (krátkometrážní)
- *Das kleine Chaos* (1967) (krátkometrážní)
- *Liebe ist kälter als der Tod* (1969)
- *Katzelmacher* (1969)
- *Proč posedl amok pana R.* (*Warum läuft Herr R. Amok?*, 1970)
- *Whity* (1970)
- *Americký voják* (*Der amerikanische Soldat*, 1970)
- *Obchodník se zeleninou* (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971)
- *Hořké slzy Petry von Kantové* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972)
- *Wildwechsel* (1972)
- *Brémská svoboda* (*Bremer Freiheit*, 1972)
- *Osm hodin ještě není den* (*Acht Stunden sind kein Tag*, minisérie, 5 dílů) (1972–1973)
- *Svět na drátě* (*Welt am Draht*, dvojdílný TV film) (1973)
- *Nora Helmer* (1974)
- *Strach jíst duše* (*Angst essen Seele auf*, 1974)
- *Martha* (1974)
- *Effi Briestová* (*Fontane - Effi Briest*, 1974)
- *Pěstní právo svobody* (*Faustrecht der Freiheit*, 1974)
- *Wie ein Vogel auf dem Draht* (1974)
- *Cesta matky Küsterové do nebe* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, 1975)
- *Strach před strachem* (*Angst vor der Angst*, 1975)
- *Chci jen, abyste mě milovali* (*Ich will doch nur, daß ihr mich liebt*, 1975)
- *Sousto pro Satana* (*Satansbraten*, 1976)
- *Čínská ruleta* (*Chinesisches Roulette*, 1976)
- *Frauen in New York* (1977)

- *Deutschland im Herbst* (povídkový film, 1978)
- *Manželství Marie Braunové* – trilogie SRN, část 1. (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978)
- *V roce se třinácti úplňky* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978)
- *Třetí generace* (*Die dritte Generation*, 1979)
- *Berlín, Alexandrovo náměstí* (*Berlin Alexanderplatz*, minisérie, 14 dílů, 1980)
- *Lili Marleen* (1980)
- *Lola* (trilogie SRN, část 3., 1981)
- *Touha Veroniky Vossové* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, trilogie SRN, část 2., 1982)
- *Querelle* (1982)



Rainer Werner Fassbinder v práci

INSPIRACE

BERTOLT BRECHT A ZCIZOVACÍ EFEKT

Zcizovací efekt je stylistický divadelní prostředek, který vyvinul Bertolt Brecht v epickém divadle. Spočívá v tom, že děj je přerušován komentáři nebo písněmi, aby byla zcela narušena divákova identifikace s jednající postavou. Cílem tohoto stylistického prostředku je zabránit zabarvení divákova úsudku a jeho emocionálnímu ovlivnění. Vytváří odstup mezi divákem a tím, co je zobrazováno, což divákovi umožňuje kriticky reflektovat a rozpoznat komplikované vzájemné vztahy.

SOCIALNÍ DRAMA S POHÁDKOVÝMI RYSY, VERSUS ZCIZUJÍCÍ EFEKT



V tradici Brechtova zcizovacího efektu fungují postavy ve filmu *Strach jíst duše* jako příklady určitých typů ve svém sociálním prostředí a mají pramalou psychologickou hloubku. Zároveň se však vyznačují poněkud archetypálním charakterem v duchu pohádkových postav.

„Jsem přesvědčen, že čím jsou příběhy jednodušší, tím jsou pravdivější...I když vztahy jsou samozřejmě mnohem složitější – toho jsem si plně vědom. Přesto se domnívám, že každý divák si je musí doplnit svou vlastní realitou“.⁽⁶⁾

MARGINALIZACE LÁSKY ZAVRŽENÉ SPOLEČNOSTI

Strukturálním vzorem pro snímek *Strach jíst duše* byl nepochybně film Douglase Sirk *All that Heaven Allows* (1955). Zápletky jsou paralelní (v podstatě téměř totožné) a spojují Sirkovu hollywoodskou melodramatičnost s kontemplací každodenní reality v Německu.

RASISMUS V BĚŽNÉM ŽIVOTĚ

Pokud jde o tematické zaměření, v otázce rasismu ve filmu a každodenním životě, byl pro Fassbindera zdrojem snímek *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959). Jeho hlavními tématy jsou mezilidské a třídní vztahy zasazené do rasových konfliktů, podobně jako je tomu také ve filmu *Whity*.



INSPIRACE ŽÁNREM WESTERN

Fassbinder byl fanouškem westernů a ve své tvorbě se americkými westernovými filmy neustále inspiroval. Tento vliv je nejzřetelnější ve snímku *Whity* (1970). Kromě mnoha společných témat, jako je marginalizace, pohrdání a rasismus, obsahuje snímek *Whity* několik scén, k nimž se Fassbinder vrátil i ve filmu *Strach jíst duše*. Hospodská scéna ve snímku *Whity* je strukturována podobně jako scéna v baru na začátku filmu *Strach jíst duše* (viz **Analýza sekvence, str. 14**).



Mezi outsiderem Whitym na straně jedné a hosty v salónu a kovboji za pultem na straně druhé je fyzický odstup. Whity a ostatní si vyměňují pohledy stejně jako stranou stojící Emmy a hosté v baru. Vliv westernového žánru je v obou scénách nepřehlédnutelný.

(6) From an Interview with Hans Günther Pflaum in the publication «Film-Beobachter», February 1974

ROZHOVOR S HANSEM GÜNTHEREM PFLAUMEM

V ČASOPISE FILM-BEOBACHTER O FILMU *STRACH JÍST DUŠE*, únor 1974 ⁽⁷⁾

RAINER WERNER FASSBINDER:

„Domnívám se, že čím jsou příběhy jednodušší, tím jsou pravdivější. Společným jmenovatelem mnoha příběhů je pak jeden příběh, který je nesmírně jednoduchý. Kdybychom postavu Aliho ještě více zkomplikovali, byl by pro diváky tento příběh ještě obtížněji vstřebatelný. Značně bychom tím poškodili dětinskost vztahu mezi Alim a Emmi. V současné podobě je příběh stejně naivní jako lidé, kterých se týká. I když vztahy jsou samozřejmě mnohem složitější – toho jsem si plně vědom. Přesto se domnívám, že si je každý divák musí doplnit vlastní realitou. A právě skutečnost, že je příběh tak jednoduchý, divákům tuto možnost dává. Myslím, že lidé si musí najít vlastní příležitosti, jak převzít odpovědnost. Můžete samozřejmě postupovat striktně ideologicky, ale mám pocit, že tím širokou veřejnost příliš neoslovíte. [...] Diváci mají možnost, nebo jsou dokonce nuceni z tohoto příběhu vystoupit – nikoliv na úkor filmu, ale ve prospěch své vlastní reality. To je podle mě to nejdůležitější. V určitém okamžiku musí filmy přestat být filmy a příběhy a musí začít ožít, aby se lidé zamysleli sami nad sebou a svým vlastním životem. Věřím, že tento film nutí každého diváka, aby prozkoumal svůj vztah k lidem tmavé pleti a starším lidem, protože láska mezi těmito dvěma postavami vyznívá tak jasně a čistě. A to je podle mě něco zcela zásadního. Člověk prostě nikdy nemůže být příliš jednoduchý.“

HANS GÜNTHER PFLAUM:

„Na druhou stranu má tato jednoduchost neuvěřitelně provokativní účinek. Například když Ali sedí u Emmi doma, vidíme velký, osamělý a prázdný byt a malou, osamělou ženu, které Ali vypráví o svém pokoji, kde jich bydlí šest. Automaticky si klademe otázku, zda by se Ali neměl nastěhovat k Emmi.“



RAINER WERNER FASSBINDER:

„Ano, snažili jsme se, aby to bylo tak jednoduché, že si divák vždycky pomyslí: „Vlastně by se dalo udělat spoustu věcí.“ Nevěřím, že se lidé nemohou změnit. Součástí struktury tohoto filmu je i to, že si lidé řeknou: kdyby to a to bylo trochu jinak, mohlo by to být o trochu lepší. A když budete přemýšlet dál, vždycky to může být o něco lepší. Já nedokážu vytvořit velký ideologický plán. To není můj úkol. K tomu jsou tu povolanejší než já. Mě zajímají tyhle malé možnosti, protože o nich vím a považuji je za zajímavé.“

(7) <https://www.viennale.at/de/film/angst-essen-seele-auf-0>

SOUDOBA SVĚDECTVÍ aneb CO O FASSBINDEROVI A JEHO PRÁCI ŘEKLI JEHO SOUČASNÍCI

„Rainer Werner Fassbinder byl srdcem Nového německého filmu, protože představoval nejzarytějšího vypravěče tohoto hnutí; protože byl naivnější a zároveň méně zaujatý, bez skrupulí a nápaditější než mnozí jeho kolegové, když se ve své tvorbě potýkal s opovrhovanými, tabuizovanými nebo zapomenutými tématy, stejně jako s potlačovanými tradicemi německé a americké kinematografie; protože se nestyděl za triviální záležitosti ani se nebál sentimentální látky; protože znovuobjevil a oživil melodrama, labyrint dobra a zla, silných a potlačovaných citů a emocí – nikoli však v rytmu starých, vyčpělých hollywoodských filmových varhan. Činil tak naopak s lakoničností, jemností a intenzitou citů někoho, komu bylo ublíženo.“

Wolfram Schütte, *Frankfurter Rundschau*, 19. června 1982

Jako herec, režisér a producent velkých i malých filmů žil Rainer Werner Fassbinder s nikdy neutuchajícím nutkáním, aby jeden film následoval za druhým, veden potřebou vytvořit ucelené dílo zobrazující Německo v jeho celistvosti – tak, jak ho viděl on.“

Jack Lang, *Werkschau*, 1992.

„Fassbindera jsem viděl jen třikrát, naposledy na Viktualienmarktu (denní trh a náměstí v Mnichově). Vešel tam rychle, jako by chtěl být viděn a zároveň zapomenut. Měl na sobě džíny a krátkou košili a samozřejmě kouřil. Otočil jsem se za ním. Připadal jsem si jako dědeček, který si loudavě vyřizuje své všední záležitosti. Býval bych s ním rád zašel na pivo, ale nepřipadalo mi to vhodné. Vypadal jako někdo, koho nesmíte zdržovat.“

Herbert Achternbusch, *Süddeutsche Zeitung*, 10. prosince 1982

„Právě proto, že tvořil tak sebedestruktivním způsobem a vystavoval svůj nejniternější svět na odiv, zůstaly všechny hrubé hrany a všechny propasti pod pórovitým povrchem jeho filmů viditelné a jsou odrazem jeho neuspořádaného, nesmírně sentimentálního a přitom mimořádně profesionálního života. V životním díle, které katapultoval na scénu, se těžko pojmenovatelným způsobem mísila fantazie s realitou; pod povrchem je každý jednotlivý film svědectvím o neklidném hledání vlastní identity.“

Peter Buchka, *Süddeutsche Zeitung*, 11. června 1982



1 – Úvodní titulek: „Štěstí není vždy zábava.“
(00:00:15–00:01:36)



2 – Setkání: Emmi a Ali se setkávají v hospodě.
První tanec. (00:01:27–00:09:05)



3 – Sousedka: Emmi pozve Aliho k sobě domů.
Sousedé však závistivě zírají a pomlouvají, že je Emmi s cizincem. (00:09:06–00:14:01)



4 – Snídaně: Po několika sklenkách koňaku tráví Ali noc u Emmi. Hodně si povídají a ráno spolu snídají.
(00:06:55–00:08:07)

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY



5 – Emmi v práci: Emmi je s ostatními uklízečkami na schodišti. Její kolegyně odsuzují ženy, které si něco začnou s cizincem. Emmi je zděšená (00:22:29–00:25:17)



8 – Svatba: Emmi a Ali před matrikou a na matrice. „Víš, jak se teď jmenuju?“ – „Máš hodně dlouhé jméno...“ „Emanuela ben Salem M'Barek Mohammed Mustapha“. Emmi volá svým dětem.
(00:38:02–00:39:32)



11 – Majitel obchodu s potravinami: Majitel obchodu s potravinami, u kterého Emmi přes 20 let nakupuje, odmítne obsloužit Aliho. Emmi po něm žádá vysvětlení. (00:46:05–00:50:40)



6 – Návštěva u dcer: Emmi navštíví svou dceru a přizná se jí, že se zamilovala do mladšího muže z Maroka. Dceřin manžel vyjadřuje rasistické postoje a dcera je pobavená. (00:25:17–00:28:16)



9 – Svatební hostina: Novomanželé jdou na svatební oběd do restaurace, „kam chodíval Hitler“. Dnes je tam italská Osteria. Ani jeden z nich nezná italskou kuchyni, a tak si oba prostě objednávají ta nejdražší jídla na jídelním lístku.
(00:39:33–00:43:22)



12 – Návštěva kamarádky: Pár spolu sdílí domácnost a příjmy. „Budeme bohatí, Ali, a koupíme si pro sebe kousek nebe.“ Nečekaně přichází Emmina kolegyně. Emmi jí představí svého manžela, Ali je v županu. Kolegyně je zděšená. (00:50:41–00:54:00)



7 – Majitel bytu a příslib svatby: Jejich vztah se prohlubuje. Majitel Emmina bytu se chce zbavit domnělého podnájemníka. Emmi prohlásí, že si Aliho bude brát. Ali souhlasí. Jdou to do baru společně oslavit. (00:28:17–00:28:01)



10 – Oznámení svatby rodině: Když Když Emmi oznámí novinku svým dětem, nechápavě její vztah odsoudí. Její syn Bruno dokonce vzteky kopne do televize. (00:43:33–00:46:04)



13 – Ali a jeho přátelé v Emmině bytě: Ali pozve své arabské přátele k sobě domů. Pijí, poslouchají hudbu a hrají karty. Sousedé zavolají policii.
(00:54:01–00:57:37)



14 – Vyloučení Emmi: Emmi a její kolegyně mají polední přestávku. Ostatní se k Emmi nehlásí, ignorují ji. Sousedky považují její sňatek s Alim za skandál, ale domácí na něm nic nepřístojného nevidí. (00:57:38–00:59:58)



15 – Na zahrádce restaurace: Ali a Emmi sedí sami na prázdné, deštivé zahrádce. Emmi se rozpláče před nečinně zírající skupinou číšníků. Ali a Emmi se rozhodnou odjet na dovolenou. (00:59:59–01:03:05)



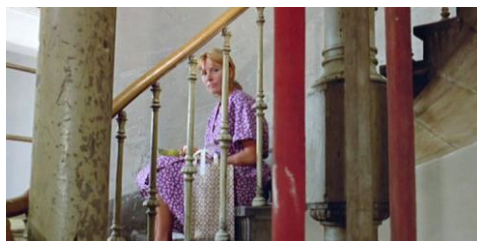
16 – Návrat z dovolené: Emmi a Ali se vrací z dovolené. Najednou jsou všichni přátelští. Prodávač si uvědomil, že se bez Emminy přízně přece jen neobejde. Emmi pověří Aliho, aby sousedům pomohl. (01:03:06–01:06:58)



17 – Syn potřebuje hlídání: Emmi's son is coming for a visit, because he needs a babysitter for his child. Emmi doesn't want to cook kuskus, because she thinks it's time for Ali to assimilate. Ali is unlucky. (01:06:59–01:10:52)



18 – Ali jde k Barbaře: Ali goes to Barbara and wants her to cook kuskus for him. He has no chance with her. He returns home drunk. Emmi leaves him lying in front of the door. The next morning during breakfast they don't speak to each other. (01:10:53–01:16:01)



19 – Nová kolegyně: The cleaners have a new colleague – Jolanda from Yugoslavia. Emmi is again accepted among her colleagues, but for now the new cleaner just stands by the stairs. (01:16:02–01:18:22)



20 – Předvádění Aliho: In Emmi's living room. Emmi introduces Aliho to her colleagues. She lets them even touch his muscles and shake his skin. Ali leaves. (01:18:23–01:21:13)



21 – Ali má románek: Ali is back at Barbara's and stays with her overnight. Emmi waits for Ali. (01:21:14–01:22:55)



22 – V autoservisu: Emmi looks for Aliho in the car service. Aliho's colleagues are making fun of Emmi. (01:22:56–01:25:22)



23 – Ali prohrává peníze: Ali is in a bar playing cards. When he loses everything, he sends his friend for money to Emmi. On the stairs he gets a slap. (01:25:23–01:27:30)



24 – Poslední tanec: Emmi comes to the bar and asks Barbara to play the song *Du schwarzer Zigeuner* ("You black gypsy"). Ali asks Emmi to dance with him and then he collapses in her arms. (01:27:31–01:30:47)



25 – Ali v nemocnici: Ali is in the hospital. The doctor says that Ali has, just like many other *gastarbeiter*, stomach ulcers. Emmi sits by his bed and cries. (01:30:48–01:33:00)

ZVUK: JAZYK A HUDBA

ROZDÍLY VYPLÝVAJÍCÍ Z JAZYKA A ODLIŠNOSTI PŘÍZVUKU

Ali je ve filmu jedinou postavou, která mluví lámanou němčinou. Jeho nedostatečná znalost němčiny stojí za německým názvem filmu *Angst essen Seele auf*, doslova „strach jíst duše“. Název vychází z arabského rčení, které Ali zmíní v rozhovoru s Emmi. Místo správného spojení „jí“, které Emmi v dané scéně (filmová kapitola 4: Snídaně) zaznamená a opraví, zde Ali používá tvar množného čísla „jedí“ (nebo také infinitiv „jíst“). Jediný výraz, který Ali během filmu pronese v arabštině, je *kif-kif*, což lze přeložit jako „na tom nezáleží“. Nejen lámaná němčina, kterou Ali mluví, a název, který čerpá ze stereotypní „cizinecké mluvy“, kterou ve filmu hovoří, odkazují na Aliho jazykový a kulturní původ a posilují jeho exotizaci; arabský výraz *kif-kif* tak činí také a dodává mu větší hloubku. Tyto prostředky opět zdůrazňují jeho cizost a kulturní jinakost.

Ali mluví se svými arabskými kolegy německy a i oni mu odpovídají německy. Je možné, že absence titulků byla pragmatickým produkčním rozhodnutím z důvodu financí či pohodlí diváků. Skutečnost, že mezi sebou maroťtí gastarbeiteri hovoří německy, neodpovídá skutečnosti a je nejspíš matoucí pro německy mluvící diváky cizího původu, jejichž rodinné biografie zahrnují příběhy migrace. Ať už jde o záměr, či nikoli, Fassbinder existenci dalšího mateřského jazyka v Německu a jeho používání v každodenním životě buď ignoruje, nebo ji nebere vážně. I kdyby Fassbinder zamýšlel, aby vymyšlená „cizinecká mluva“ byla zcizovacím prostředkem, zbavuje tím neněmecké postavy jisté komplexnosti, protože se mohou vyjadřovat pouze jako stereotypní imitace představ většinové společnosti.

DEFINOVÁNÍ PROSTORU POMOCÍ HUDBY V OBRAZE (ON-SCREEN MUSIC)

Termín „hudba v obraze“ označuje použití hudby, jejíž zdroj se nachází v obraze. To znamená, že ve filmové scéně je zřejmé, odkud hudba vychází nebo jak vzniká. Naproti tomu „hudba mimo obraz“ (*off-screen music*) označuje hudbu nebo zvukové efekty, jejichž zdroj nelze identifikovat prostřednictvím dění na plátně a které byly do scény přidány uměleckou režii. Ve filmu *Strach jíst duše* se využívá pouze hudba na obrazovce vycházející z jukeboxu nebo z rádia. Typ hudby a jazyk, v němž jsou písně zpívány, jsou použity jako prostředky k vymezení prostoru nebo k vytvoření něčeho, jako je další sémantický prostor, v daném fyzickém prostoru.

ARABSKÁ PÍSEŇ (AL ASFOURIYEH V PODÁNÍ ZPĚVAČKY SABAH)

Film začíná arabskou písní *Al Asfouriyeh* v podání zpěvačky Sabah, která zazní v úvodu. Tento prostředek diváky zpočátku uvádí v omyl, protože se ukáže, že hudba v úvodní scéně, o níž se domnívají, že je hudbou mimo obraz (její zdroj není v obraze vidět), vychází z jukeboxu. Diváci si tuto hudbu výrazně uvědomí, když je během první výměny názorů mezi barmankou Barbarou a Emmi označena jako „cizí hudba“. Arabská píseň je založena na orientální stupnici a podtrhuje jinakost prostoru.

Když Aliho doma navštíví kolegové, hraje v obraze další píseň v arabštině. Díky tomu se Emmi byt stává místem, kde se Ali a jeho hosté mohou cítit jako doma. Když si sousedé kvůli hlasité hudbě stěžují na policii, dva policisté Emmi požádají, aby ji ztišila. Tato scéna posiluje spojení mezi Alim a Emmi a zároveň znovu jasně ukazuje jejich společenskou marginalizaci, v jejímž důsledku se nyní i jejich vlastní byt zdá být menší.

DU SCHWARZER ZIGEUNER („TY ČERNÝ CIKÁNE“) V PODÁNÍ PAULA DORNA

Během obou tanečních scén na začátku a na konci filmu zní z jukeboxu píseň *Du schwarzer Zigeuner* („Ty černý cikáne“) v podání Paula Dorna a jeho tanečního orchestru z roku 1933. V úvodní scéně žárlivá barmanka záměrně vybere tuto píseň, aby Aliho urazila a marginalizovala svým rasistickým názvem. Ali a Emmi se však nečekaně obejmou a vyloží si ji jako romantickou taneční píseň. Text písně hovoří o stesku a osamělosti, s nimiž se oba ztotožňují. Právě tato osamělost, která pramení z jejich společenské stigmatizace (u Emmi kvůli věku, u Aliho kvůli původu), je jako pár spojuje. Na konci filmu Emmi a Ali opět tančí na stejnou píseň. Tentokrát barmanka na Emminu žádost píseň pustí z jukeboxu. Píseň zde funguje jako leitmotiv, který podtrhuje trvání lásky Emmi a Aliho.

OBRAZOVÁ STRÁNKA: KOMPOZICE, VRSTVY, ZÁBĚRY

ZRCADLA A ODRAZY

Ve Fassbinderových filmech kamera často ukazuje postavy v zrcadlech nebo jejich prostřednictvím. Tato perspektiva jim dodává psychologickou hloubku, například zobrazuje krizi identity, nejistotu nebo strach, a také vytváří další podtexty. Ve filmu *Strach jíst duše* ilustrují zrcadla především vnitřní konflikty Emmi a Aliho v souvislosti s jejich identitou. V poslední scéně v baru jde Ali na toaletu a před zrcadlem se zfackuje poté, co prohrál peníze v kartách (obraz č.1 čas 01:26:29). Cítí se provinile vůči Emmi nebo možná lituje, že se mu některé věci v životě nepovedly tak, jak zamýšlel. V této intimní chvíli trestá sám sebe. Pohled do zrcadla proměňuje diváky v jediné voyeuristické svědky. Očekává se od nich, že nad Alim vynesou vlastní soud. Fassbinder tak pomocí zrcadla vytváří na jedné straně intimní okamžiky a zároveň odstup, který diváky nutí k reflexi jejich vnímání postav a ke konfrontaci s vlastními předsudky.

obraz č. 2 ►

obraz č.1 ▼



ZRCADLOVÉ USPOŘÁDÁNÍ SCÉN

Dalším výrazným aspektem celkové struktury filmu je zrcadlové uspořádání scén. Stejným způsobem jsou totiž uspořádány i reflexní/zrcadlové scény. Po první noci s Alim se Emmi prohlíží v zrcadle na toaletě (obraz č. 2 čas 00:20:09). Není si jistá, zda mladý muž přijme její tělo i přes její věk. Ali otevře dveře a pozdraví ji: „Dobré ráno!“ Uznává tím její ženské tělo. Později, jako zrcadlový obraz této scény, vidíme Aliho ve sprše (obraz č. 3 čas 00:51:50). Divákův pohled padá na jeho nahé tělo – opět prostřednictvím zrcadla. Tentokrát je to Emmi, kdo otevře dveře a prohlásí: „Jsi moc krásný, Ali...“. Ali se ušklíbne, vědom si vlastního (žádoucího) těla. I Emmi tedy Aliho tělo, které většinová společnost stigmatizuje nebo definuje jako exotické, přijímá.



3

VZDÁLENOST A UVĚDOMĚNÍ V ZRCADLE

Poslední zrcadlo se objevuje v závěrečné scéně v nemocnici. Ali sdílí osud mnoha dalších gastarbeiterů a kvůli chronickému neléčitelnému žaludečnímu vředu leží bez hnutí na lůžku. Po rozhovoru mezi Emmi a lékařem se kamera obrací k zrcadlu visícímu na stěně. Z tohoto pohledu vidíme v zrcadle Aliho a další pacienty (gastarbeitery) v řadě ležící na lůžku (filmová kapitola 25, obraz č. 4 čas 01:31:56). Tato perspektiva v zrcadle vytváří jakýsi efekt nekonečna a evokuje v divákovi i donekonečna spotřebovávané „lidské zdroje“. Protagonista Ali se v tomto kontextu stává nehybným statistou, čímž je lékařova sociální analýza situace gastarbeiterů vyobrazena a z odstupu zobecněna jako uvědomění.



▲ obraz č. 4

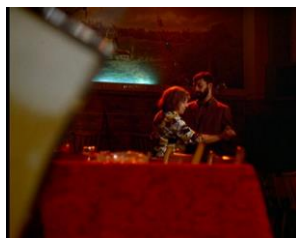
◀ obraz č. 3

SYMETRIE V USPOŘÁDÁNÍ SCÉN

Dramaturgická struktura filmu je založena na symetrickém uspořádání jednotlivých scén, které se odrážejí kolem zlomového bodu ve scéně na zahrádce restaurace. V první polovině filmu postupně narůstá vyloučení ze strany různých sociálních skupin (sousedky, rodina, kolegyně, hokynář). Scéna na zahrádce představuje spolu s Emminým citovým zhroucením dramatický vrchol a zároveň zlomový bod filmu (film. kapitola 15, **obraz č. 1**, čas 00:59:59-01:03:05). Dovolena není ve filmu zobrazena; jedná se o prázdný prostor, díky němuž se bod zlomu zdá být o to prudší. V druhé polovině filmu probíhá Emmino opětovné začlenění do většinové společnosti ve stejných fázích (sousedky, hokynář, kolegyně, rodina). Záběry kamery, motivy a prostředí se opakují v souvztažných scénách a divák neúprosně sleduje proces sbližování a následného rozpadu páru. Například úvodní scéna v baru (film. kapitola 2, **obraz č. 2**, čas 00:01:27-00:09:05) se téměř opakuje a zrcadlí se stejnou taneční scénou, stejnou hudbou a stejnými záběry kamery ve scéně v baru na konci filmu (kapitola 24, **obraz č. 3**, čas 00:27:21-01:30:47). Vrací se také scéna s Emminými kolegyněmi (film. kapitola 14) (film. kapitola 19). Scéna s Alim a Emminými přítelkyněmi v bytě (film. kapitola 13) má také svůj protějšek: scénu, kdy kolegyně navštíví Emmi a sáhnou si na jejího exotického muže (film. kapitola 20).



obraz č. 1



obraz č. 2



obraz č. 3

SYMETRIE OBRAZŮ A VÝJEV

Záběry jsou někdy postaveny staticky a kompozice obrazu bývá často založena na přísné symetrii (viz **ROZBOR OBRAZU** - skupinový výjev). Společnost, která outsidersy pozoruje, je neustále zobrazována jako statický skupinový výjev. Ohrožující pohled společnosti je ještě ostřejší díky tomu, že tyto skupiny mají často tvar šípů, jehož hrot míří na pozorované osoby (viz film. kapitola 15: Na zahrádce restaurace, čas 00:59:59-01:03:05, nebo film. kapitola 2, Setkání, čas 00: 01:27).

RÁMOVÁNÍ A MŘÍŽE

Fassbinder konstruuje své obrazy esteticky stylizovaným způsobem a s využitím grafických principů. Jeho obrazy strukturují rámy nebo rámuující prvky, jako jsou dveře, stromy, průchody a podobně. K vytvoření a ohraničení oblastí v obraze využívá také okenní tabule a zábradlí. Mříže postavy oddělují nebo ohrazují: například jedna ze sousedek se schová za okenní mříž a pozoruje Emmi a Aliho na schodišti (viz ukázky obrazů níže pod textem). Když je kolegyně vyloučí, sedí Emmi a později i Jolanda samy na schodišti za zábradlím, jako by tam byly zamčené. Tyto strukturální prvky představují vizuální komentáře ke vztahům mezi postavami na obraze a současně voyeuristický pohled společnosti.



DIVADLO A FILM – DVEŘE JAKO BRÁNY DO SVĚTŮ

„Fassbinderův film je jako divadelní hra, napsaná a inscenovaná ve scénách. K označení prostorové a časové jednotky by proto bylo vhodnější používat termín ‚scéna‘ místo ‚sekvence‘⁸. Vstupy dveřmi na začátku scén (viz kapitola 2, první příchod Emmi do baru), odchody na konci scén (viz kapitola 2, Emmi a Ali odcházejí na konci scény) a vstupy uprostřed scén (viz kapitola 10) tento divadelní charakter podtrhují.

(8) In Michael Töteberg (Hsg.): *Fassbinders Filme*. Bd. 3. Frankfurt am Main, 1990. pp. 52-56

ANALÝZA SEKvence: PRVNÍ SETKÁNÍ

(Filmová kapitola 2, čas 00:01:27-00:09:05)

AKCE

Otevírají se dveře a do hospody vstupuje Emmi Kurowski. U pultu stojí několik mužů se dvěma hospodskými. Popíjejí pivo a poslouchají arabskou hudbu. Emmi chvíli postává u dveří, poté se váhavě posadí ke stolu vedle dveří a rozpačitě si objedná kolu. Ali rázně odmítne jednu z dívek, ta poté změní hudbu a vyzve Aliho, aby si zatančil s tou "starou dámou". Ali požádá Emmi o tanec a vezme ji na parket, alespoň částečně se vzdálí pohledům ostatních. Zatímco oba tančí na *Du schwarzer Zigeuner* ("Ty černý cikáne")⁹, povídají si. Ali doprovodí Emmi zpět k jejímu stolu, míjejí barový pult, pronásledováni pohledy ostatních hostů. Sedne si k ní a také jí zaplatí za kolu. Společně odcházejí z hospody, doprovází ji domů. Scéna končí zastavením kamery na hospodské Barbaře, která zůstává s upřeným pohledem stát.

KAMERA A STŘIH: OD WESTERNU AŽ PO MELODRAMA

První záběr je dlouhý. Kamera v něm snímá přes řadu stolů hloubku prostoru dlouhé místnosti, do které Emmi vstoupí zadními dveřmi (**obraz 1**). Následuje zpětný záběr na skupinu u pultu, která se na vstupující ženu dívá upřeným, vypuzujícím způsobem. Skupina je statická až zkamenělá (**obraz 2**). Na dalším záběru snímá kamera Emmi v detailu. Fassbinder zde použil kombinaci detailního záběru s protizáběrem, aby zdůraznil odstup mezi Emmi a hloučkem štamgastů. Tento postup snímání evokuje salónní scény z westernových filmů. Barbara se odtrhne od skupiny a jde k Emmi. Kamera ji navzdory očekávání nesleduje. Místo toho se zaměřuje na Aliho, který stojí u výčepu. Následuje další protizáběr: Emmi stůl, ke kterému přichází Barbara (**obraz 3**). Kamera nechává hospodskou zmizet ze svého zorného pole a detailní záběr se přesune k Emmi tváři. Emmi se dívá na Aliho. Toto dvojí zaměření a výměna pohledů dává jasně najevo, že se děj, který nás čeká, bude týkat právě těch dvou: Emmi a Aliho.

Když se pár vydá na taneční parket, kamera zpočátku drží Emmi a Aliho pevně v hledáčku. Když procházejí kolem zírajícího hloučku, kamera se na něj na chvíli zaměří a zůstane namířená jeho směrem. Teprve když kamera přejde do jiné perspektivy, jsou Emmi a Ali, kteří již dorazili na taneční parket, vidět. Divák je vidí přes stoly - a část jukeboxu vlevo-, jako by přijal voyeurskou perspektivu ostatních (**obraz 4**). Teprve v dalším záběru se kamera přiblíží k ostatním a nechá diváka zapomenout na jejich pohledy. Během tance se napjatá westernová atmosféra na okamžik změní v počínající melodrama, když kamera zůstává v blízkosti Emmi a Aliho (**obraz 5**). Kamera se nicméně začne neustále vracet prostřihy ke skupině u výčepu, aby zachytila, jak strnule zírá na tančící pár. (**obraz 6**). Na konci taneční scény se Emmi a Ali vracejí ke stolu, kde Emmi



obraz 1



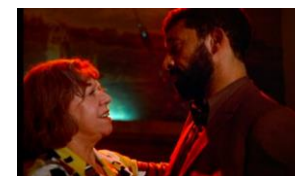
obraz 2



obraz 3



obraz 4



obraz 5



obraz 6



obraz 7



obraz 8

seděla sama. Znovu míjejí štamgasty s nepříjemně upřenými pohledy. Kamera už zabírá od stolu, takže je vidět příchod páru skrz tunelové uspořádání hospody. Od této chvíle se z Emmi a Aliho stali v této místnosti outsideři (**obraz 7**). Závěrečný upřený pohled hospodské Barbary naznačuje její žárlivost a zároveň odráží její překvapení z Aliho rozhodnutí doprovodit Emmi domů (**obraz 8**).

VYTVÁŘENÍ PROSTORU POMOCÍ SVĚTLA A HUDBY

Arabská melodie vyhrávající v hospodě podtrhuje odlišnost prostředí, kam Emmi vešla. Hospodská Barbara se o cizí hudbě zmiňuje při prvním slově s Emmi. Její poznámka akcentuje fakt, že prostor je pro Emmi cizí, exotický. Píseň Al Asfouriyeh libanonské zpěvačky Sabah vyobrazuje nešťastnou ženu, která je vězněm samoty a touhy po nepřítomném milovaném muži: "Moje trápení je tak velké, že sahá až na Měsíc." Název písně Al Asfouriyeh znamená doslova „místo, kde se scházejí divocí ptáci“ a byl vybrán jako zjemnění pro ústav duševně nemocných, aby se poetickým způsobem vyhnulo drsnému výrazu "blázninec".

(9) Slovo "cikán" je zde vypsáno celé, aby byla informace úplná. Toto slovo je termín vnucený většinovou společností a je zatížen klišé. Většina příslušníků menšinové skupiny ho odmítá jako diskriminační. Romové a Sinteové tento termín pro sebe nikdy nepoužívali. Místo toho je označení "cikán" neoddělitelně spojeno s rasistickými konotacemi, které se reprodukován po staletí upevnily a vytvořily komplexní, agresivní obraz nepřítele, jenž je hluboce zakořeněn v kolektivním vědomí. Nezapomeňte: Toto slovo se nesmí vyslovovat nahlas, aby se zabránilo jeho rasistické reprodukci.

O bolesti lásky pojednává i další důležitá píseň: *Du schwarzer Zigeuner* ("Ty černý cikáne") Paula Dorna a jeho tanečního orchestru z roku 1933. Hospodská záměrně volí rasistický název, aby Aliho urazila a marginalizovala. Tanec však začleňuje Emmi do údělu, který bude od nynějška sdílet s Alim, tedy do stigmatizace a vyloučení z většinové společnosti. Navzdory rasistickému názvu můžeme text od počátku považovat za reflexi arabské písně, protože i tato píseň se zabývá osamělostí a nenaplněnou touhou po milenci. „[...] *Chci své srdce hudbou a vínem ukojit, / ty černý cikáne, ty znáš mou bolest, / a když tvé housle pláčou, tak pláče i srdce mé*". Právě tato osamělost a sdílený osud ostrakizace jsou tím, co Aliho a Emmi spojuje.

Stejně jako hudba vymezuje prostor, vymezuje ho i světlo, které je zčásti umělé a vytváří různé zóny. Tanec je doprovázen červeným jevištním světlem, zalévá i podlahu, která zcela obklopuje obě osoby. Zdá se, že jsou odděleni od zbytku světa, jako by byli v jiné místnosti, v prostoru, který je chrání před pohledy nepřátelské společnosti vypuzující je ze svých řad. Světlo najednou vytvoří intimní zónu důvěry, v němž Ali může popsat zkušenosti a okolnosti svého vyloučení.

VYBAVENÍ INTERIÉRU - STOPY SOUČASNOSTI A DĚICTVÍ DÁVNÝCH ČASU

Plakát tureckého zpěváka Güla Nihala (**obraz 9**), nebo obraz nad tanečním parketem zobrazující *Dívčí věž* obklopenou mořem a starým městem Istanbulu (**obraz 10**), velký obraz s výhledem na Bospor (**obraz 11**) – všechny naznačují, že se scéna natáčela v hospodě navštěvované tureckými migranty (Çağlayan na Breisacherstrase 30, v Haidhausenu v Mnichově, nyní je zde pizzerie). Za stolem, ke kterému se posadila Emmi, visí na stěně orientální koberec. Zobrazuje scénu tančících lidí a hudebníků. Uspořádání stolů a židlí napovídá, že kdysi toto místo mohlo být venkovskou hospodou, jen interiér byl nyní upraven jinak - tak, aby vyhovoval novým hostům. V tomto ohledu sledujeme paralelu s italskou Osterií (viz film. kapitola 9, str. 16), která dříve bývala Hitlerovou oblíbenou restaurací, a která se v důsledku migrace také změnila. Výběr písní v jukeboxu ukazuje překrývající se stopy nacionálněsocialistické minulosti a současnou přítomnost migrantů.



obraz 9



obraz 10



obraz 11

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA: SVATEBNÍ HOSTINA

(Filmová kapitola 9, čas 00:40:22)



RESTAURACE

Po svatbě na matrice jdou Emmi a Ali do restaurace. Chtějí řádně oslavit svatební hostinou. Než vstoupí dovnitř, Emmi vysvětluje: „*Sem chodil Hitler, mezi lety 1929 a 1933. Vždycky jsem se sem chtěla podívat.*“ Nyní se z Hitlerovy restaurace stala Osteria Italiana, jak ukazuje nápis nade dveřmi.

PÁR PŘI SVATEBNÍ HOSTINĚ

V dalším záběru vidíme, jak sedí sami vedle sebe, u stolu v restauraci se sněhobílým ubrusem. Na stole před Emmi a Alim leží červené svatební květiny jako na hrobě. Židle naproti nim jsou prázdné. Pozadí tvoří krajinomalba Carla Wuttkeho, která vznikla kolem roku 1890 v romantickém stylu. Několik zlatých stínidel osvětluje scénu shora jako canterburské zvony. Vše zachycuje dlouhý záběrem. Rám dveří i tmavě zelený závěs, který v nich visí, rámuje dvojici, takže Emmi a Ali vypadají namačkaní, nehybní, fixovaní na svém místě. V popředí masivní tmavé dřevěné obložení s háčky na šaty - které by mohly sloužit k zavěšení tradičních gamsbartských klobouků - vpravo i vlevo navozuje těžkou staroněmeckou atmosféru. Výzdoba mizanscény vyvolává asociace na štamgastský stůl a německé *Gemütlichkeit* neboli „útulnost“. Přesto celý výjev silně kontrastuje s prázdnotou atmosféry. Zelenkává barva celého obrazu umocňuje tísnivou náladu a pocit osamělosti, je všechno, jen ne útulná.

Obraz je komponován pomocí přísné centrální perspektivy, takže jeho zrcadlová osa probíhá mezi partnery jako dělicí linie. Vertikální řez je zdůrazněn liniemi v dřevěném obložení stěn a v lamelách prázdných židlí před dvojicí. Ty se odrážejí v čerstvě navoskované podlaze. Stoly vpravo a vlevo v předsálí jsou zarovnané do mizejících linií, které rovněž vedou divákův pohled do středu. Obraz se zdá být statický. Svatební pár působí v prázdné místnosti stísněně, osaměle a vypuzeně. Pouze číšník, který stojí opodál ve dveřích a je zabrán jen z části, narušuje symetrii. Zdá se být jako strážce brány a jediný správce tohoto prostředí. Fassbinder zachycuje postavy izolovaně, takže diváci mohou sledovat děj z odstupem, cílem je, aby se neztotožnili s postavami, ale spíše o nich přemýšleli.

ANALÝZA ZÁBĚRU: VYLOUČENÍ EMMI

Čas 00:57:38–00:59:09

ZÁPLETKA

Emmi a její kolegyně sedí na schodišti během polední přestávky. Spolupracovnice sedí na okenním parapetu, jedí svačinu a probírají každodenní záležitosti. Emmi je mírně odsunutá mimo skupinku, usazená na schodech naproti nim. Požádá, aby jí podali nůž. Ostatní si však Emmi nevšímají, ignorují ji. Když se pokusí zapojit do hovoru o vyšetření rakoviny, kolegyně vstanou, sejdou po schodech dolů, aby jasně daly najevo, že se přesouvají pryč, na jiné místo. Emmi zůstává sama tam, kde je.



ZÁBĚR A KAMERA

První záběr má následující strukturu: v obraze vlevo sedí na okenním parapetu tři Emminy kolegyně, jsou velmi blízko u sebe. Tato skupinka zabírá 2/3 obrazu. Emmi sedí na schodech, naproti nim. Okem kamery vidíme, že je orámovaná, až téměř skrytá za šprušlemi zábradlí. Kamera je nejprve umístěná v okně, poté se klouzavě přemísťuje po chodbě, která vede souběžně se schodištěm na stejném patře. Scénu zabírá klouzavým pohybem od okna ke dveřím, kde se nachází vstup na schodiště a je zde velký otvor, v něm se zastaví. Obraz je nyní rámován dveřními vzpěrami napravo i nalevo. Kamera se stále ve stejném nepřerušovaném záběru stáčí mírně doleva podél dveřních futek, na chvíli se zastaví, následně se dveřmi přiblíží k Emmi, aby se dostala do závěrečné pozice. Když spolupracovnice Emmi zcela zmizí ze záběru, spočine oko kamery upřené na Emmi. Přichází střih, kamera snímá scénu mírně zdola. Vidíme parapet okna a lem schodiště, kde přes mříž pozorujeme kolegyně. Emmi vnímáme skrz kus šatů, její postava je ustřižená. Kamera zajíždí do předchozí polohy. Emmi se snaží zapojit do hovoru, její kolegyně ale vstanou a přesunou se na místo níže na schodišti. Kamera se v ten moment vrací až za rám dveří v chodbě. Přesune se zpět do okna a otáčí se za Emminými spolupracovnicemi. Opět nahlíží oknem, tentokrát dolů na schody. Přichází prostřih na Emmi, která je za mřížováním zábradlí, olemovaná dvěma masivními sloupy v popředí. Zůstala nahoře v obraze sama. Dívá se na své kolegyně a smutně se vrátí k pojídání svačiny.



ANALÝZA ZÁBĚRU: VYLOUČENÍ EMMI

ANALÝZA

Celý záběr, který analyzujeme, se odehrává na pracovišti Emmi. Její kolegyně tvoří sice malou skupinu, ve skutečnosti představují většinu společnosti. Emmi je v obraze uvězněna za mříží zábradlí. Tento výjev jen evokuje její vyloučení ze společnosti. Kamera se prvně přiklání doleva k menší skupince (ke společnosti), v závěrečném záběru objevuje Emmi a umístí ji do středu obrazu. Takto je osvobozena zpoza zábradlí tvořícího mříž. Spolupracovnice z obrazu mizí. V záběru, který následuje vidíme kolegyně, nyní jsou naopak ony uvězněny skrze zábradlí a reprezentují ženy většiny společnosti, ženy, které jsou omezeny svými obavami, předsudky i starostmi (v tomto případě vyšetřením na rakovinu). Emmi se postaví a vezme si nůž sama. Je nezávislá, odpoutaná od strachu společnosti. Jednoduše si vezme, co potřebuje. Její kolegyně se cítí určitým způsobem ohrožené a odcházejí. Nadále se soustředí na své obavy a chtějí jít na vyšetření rakoviny společně, přičemž jedna poznamená: „Sama bych se bála“. Vyloučení Emmi je jasně dáno najevo, opakuje se ještě jednou v závěrečném obraze scény, kdy zůstává uzavřená sama za zábradlím. Mohutné sloupy na schodišti působí jako nezlomné, stísnující mravy většiny společnosti.

OPAKOVÁNÍ

Prostředí se schodištěm a kolegyněmi Emmi se opakuje ve dvou dalších scénách filmu. Pokaždé se společenská konstelace výrazně proměňuje v důsledku děje. Ten odráží odpovídající záběr kamery. Ve scéně (viz film. kapitola 5, čas 00:22:29-00:25:17), v níž poprvé vidíme pracoviště Emmi, vydávají spolupracovnice jasný signál o tom, aby se s nimi rozloučila. V námi analyzované scéně je Emmi vyloučena (viz film. kapitola 14, čas 00:57:38-00:59:09). Některé prvky této scény se opakují i v pozdější scéně (viz film. kapitola 19, 01:16:02-01:18:22).



Role jsou už však rozděleny jinak: kolegyně Frieda byla propuštěna a nahrazena novou ženou. Emmi byla znovu zařazena do skupiny a nová kolegyně Yolanda, která je migrantkou a „*Je jiná platová třída*“, je vyloučena. Děje se tak téměř stejným způsobem jako v předchozí scéně na schodišti. Kamera prochází dvěma fúter, které rámuji obraz a opět sleduje hlouček pracovníků, naklání se, aby nahlédla dolů na schodiště oknem. Tentokrát je Emmi uprostřed skupinky. Poslední záběr je téměř totožný: Yolanda sedí sama na schodech za zábradlím.

ODRAZY OBRAZŮ: OBRAZY, KTERÉ JSOU OZVĚNOU



Vatikánská Pieta
Michelangela Buonarrotiho (1498-1499)



Sstrach jíst duše, filmová kapitola 24



Maria po sesazení z kříže, Wassili Perow



Hartz4 essen Seele auf (Peníze na nezaměstnanost požírají duši) - graffiti na Leopoldplatz/Berlin-Wedding



Sstrach jíst duše, filmová kapitola 25

DIALOGY MEZI FILMY:

ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, USA, 1955) a STRACH JÍST DUŠE (Západní Německo, 1974)

To, že Fassbinder chtěl vzdát holt svému otcovskému vzoru, Douglasi Sirkovi a především jeho dílu *All that Heaven allows* (přel. *Vše co nebe dovolí*) je zřejmé. Není však na místě odkazovat na film **Strach jíst duše** jako na remake Sirkova filmu, na druhé straně inspirace, kterou Fassbinder načerpal z *All that Heaven allows* je citelná. Děj ve **Strach jíst duše** vykazuje paralely, společné konstelace postav. Ty jsou kvůli své neobvyklé lásce vypuzovány na okraj společnosti a usilují o znovuzískání sociálního uznání.

HOLLYWOODSKÁ TOVÁRNA NA SNY VERSUS POETICKÝ REALISMUS

Namísto slepého kopírování Sirkových postav a hollywoodského prostředí přenáší Fassbinder děj do Mnichova 70. let, kde období socialismu zanechalo své stopy. Nebyl to jen socialismus, ale i přítomnost ekonomických migrantů, které ovlivnilo podobu města a chování celé společnosti. Fassbinder navazuje na hollywoodské melodrama v postojích některých postav. Příkladem může být situace, kdy Emmi propukne v zoufalý pláč, opírajíc se o futra dveří (viz film. kapitola 21) nebo v tanečních scénách, kdy se Ali a Emmi pohybují v zářivém červeném světle (na začátku ve film. kapitole 2 a také na konci příběhu kapitola 24).

ZOBRAZENÍ PÁRŮ

Vdova Cary Scottová (Jane Wymanová) právě přišla o manžela. Soused se na ní vykašle a ona vlastně neví, co má ve svém velkém domě dělat. Stále však zaujímá místo v srdci společnosti bez hmotných starostí. Je uznávanou osobou a zdá se, že je mezi muži ve společnosti velmi žádanou (o čemž svědčí i to, že během jednoho večera v klubu dostane ne jednu, ale hned dvě nabídky k sňatku). Ron Kirby (Rock Hudson) je obyčejný zahradník, ale je nesmírně sebevědomý a nezávislý. Se svou krásnou zářící tváří navíc ztělesňuje americkou krásu a zdá se také, že v jeho životě má vše ten správný řád. Milenci Douglase Sirkova jsou pohledné, dokonalé hollywoodské postavy, s nimiž se divák lehce ztotožní a může nerušeně prožívat zamýšlenou katarzi. Právě tímto se oba protagonisté tak zásadně liší od Emmi a Aliho z filmu **Strach jíst duše**. Emmi je na okraji společnosti a má zjevně "nejlepší léta za sebou". Ali je outsider, a to ne z vlastního rozhodnutí. Společnost ho vnímá jako gastarbeitera a "psa", jak sám říká, a podle toho s ním i špatně zachází. Co však postavy z obou filmů rozhodně spojuje, je jejich osamělost a touha po štěstí, které přesahuje společenské normy.

LÁSKA NAD KÁVOU

Navzdory velkým rozdílům se ve filmech obou režisérů rozvíjí pravá láska - u kávy. Fassbinder si tuto scénu musel obzvlášť oblíbit: A protože přítel nemůže pít kávu s Jane, Jane si kávu přidává. V dané chvíli sledujeme stále jen detailní záběr na Jane Wymanovou, protože Rock Hudson zatím není důležitý. Jakmile se stane podstatným, dostane se i do centra pozornosti kamery s detailním záběrem. To je přeci jednoduchá rovnice, každý jí rozumí. Ve filmu **Strach jíst duše**, když se Ali a Emmi zamilují, popíjejí také hodně kávy. Je to tak znatelné, že by se to dalo považovat za reminiscenci nebo snad dokonce počtu první scéně Cary a Rona. V dalších odstavcích budeme porovnávat několik scén, resp. motivů, které jsou v obou filmech.



All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)



Strach jíst duše

TELEVIZE

V *All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)* dávají děti Cary televizi, aby jí dělala společnost v její osamělosti. "Stačí, když otočíš tímhle knoflíkem a máš na obrazovce veškerou společnost, kterou chceš. Drama, komedie, přehlídku života na dosah ruky". Kamera pomalu přibližuje televizor a na televizní obrazovce se objevuje odraz Cary zarámovaný v rámečku. Sedí naproti sobě, stále osamělá vdova, která se kvůli dětem vzdala své životní lásky. Nový společenský výdobytek padesátých let, televize, představuje Sirkův motiv osamělosti ve stáří. Je to motiv, který fascinoval i Fassbinder: „10Po zhlédnutí toho filmu bylo to poslední, co jsem chtěl udělat, navštívit americké maloměsto. O co jde: V jednu chvíli Jane řekne Rockovi, že ho opouští kvůli hloupým dětem a tak dál. Rock se moc nebrání, má přece přírodu. A Jane tam sedí sama před bednou na Štědrý den. Děti se od ní chystají odejít, daly jí televizi. V kině se u tohoto filmu prostě zhroutíte. Něco o tomhle světě a o tom, co s vámi dělá, pochopíte".¹⁰

(10) Rainer Werner Fassbinder: Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk. In: Ibid.: Filme befreien den Kopf. Pub. by Michael Töteberg. Frankfurt on the Main 1984. p. 13.

Fassbinder převzal Sirkův motiv s televizí do *Strach jíst duše*. Také Emmi má v obývacím pokoji televizi. Její syn ji zničí v nekontrolovaném záchvatu vzteku poté, co mu matka představi svého nového manžela (obraz 3) (viz film. kapitola 10). Někoho by mohlo napadnout, že mezi tímto televizorem a televizorem ve filmu *Vše, co nebe dovolí* existuje souvislost, i když nejsou totožné. Emmiin zničený televizor by mohl být televizor, který jí před devatenácti lety daroval Caryn syn. Emmiina televize pravděpodobně nebyla už dlouho zapnutá, protože už dávno ví, že televize nemůže nahradit živého manžela. Motiv televize také vytváří citové pouto mezi syny Cary a Emmi. Syn Cary jí televizi daruje v naději, že ji připoutá k její společenské roli ctihodné vdovy. Syn Emmi zuří, že televize přece jen neplní svou funkci, respektive neochránila jeho matku před hanbou. Stejně tak televize ve Fassbinderově filmu funguje jako motiv konformity, pasivity a přizpůsobení.



1 – All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)



2 –All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)



3 – Strach jíst duše

VZTAH MEZI MATKAMI A JEJICH DĚTI

Sirk se při zobrazování svých konfliktů zaměřuje zejména na ženskou postavu, což jistě inspirovalo i Fassbindera, jak sám řekl: "*Ženy Douglase Sírka přemýšlejí. Toho jsem si u žádného jiného režiséra nevšiml. Žádná. Normálně ženy vždycky reagují a dělají věci, které dělají ženy. Tady přemýšlejí. Lidé to musí vidět. Je úžasné vidět ženu, která přemýšlí. Dává to naději. Opravdu*".¹⁰ Zejména ve scénách, kdy matky přiznávají lásku svým dětem a doufají, že je pochopí, se objevuje paralela. V obou filmech však děti nedovolí, aby jejich matky převzaly jinou roli, než roli matky nebo, v Sirkově případě, společenské dámy. Zatímco se dialog ve filmu *Vše, co dovolí* nebe se odehrává téměř mimochodem a poté vrcholí zděšením dětí, Fassbinder svou scénu od samého počátku komponuje teatrálně a nesmírně staticky. Děti jsou rozmístěny v jasném řádu (obraz 1) a scéna je budována montáží záběrů a protizáběrů, dokud Ali nevstoupí na scénu dveřmi. Aby kamera zdůraznila hrůzu dětí, snímá každý z jejich strnulých obličejů v detailním záběru. Bruno zničí Emminu televizi: "Tos neměla, matko. Tohle ne. Taková ostuda. Zapomeň, že máš děti. S kurvou nechci nic mít". Syn Cary také odchází z domu s pěnou u pusy a zanechává za sebou navenek neústupnou matku, která se ovšem vnitřně hroutí (obraz 2). Naproti tomu Fassbinderova scéna má pevnou organizaci a matka se hroutí v pláči na pohovce. Přesto Emmi na rozdíl od Cary nikdy neuvažovala o tom, že by pro své děti obětovala své štěstí.



1 -Strach jíst duše



2 – All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)

ZRCADLA A MŘÍŽKY

Ve filmu *All that Heaven Allows* (Vše, co nebe dovolí) je Cary neustále vizuálně zobrazována v uzavřeném, bohatě zdobeném domě, avšak trpící za okenním sklem a rámována okenními tabulemi. Postava zamilované ženy, která je jako oběť společenských představ odsouzena k nehybnosti, se jeví jako by byla jen namalovaná, je vykázána za sklo. Fassbinderova Emmi je také několikrát zachycena za sklem a orámována sloupky a průhledy schodiště. Zrcadla se několikrát objevují jako důležitý motiv u obou tvůrců. Několik scén ve filmu *All that Heaven Allows* (Vše, co nebe dovolí) ukazují Cary právě přes zrcadla. Zvlášť pozoruhodná je scéna, kdy se obraz Cary v odraze na televizní obrazovce. Kamera přibližující odraznou plochu připomíná zrcadlo, které se objevuje v nemocniční scéně filmu *Strach jíst duše* (viz kapitola 25).



All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)



Strach jíst duše



All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)



All that Heaven allows (Vše, co nebe dovolí)

FINAL SCENE AT THE HOSPITAL/SICK BED

Ani jeden z filmů nemá ve skutečnosti šťastný konec, jak lakonicky poznamenává Fassbinder ve své eseji o Sirkovi: "*Ale ted, když je tam ona, žádný šťastný konec není, i když jsou ti dva spolu. Kdo si lásku tak ztěžuje, nemůže být později šťastný*". Nemoc však využívá k tomu, aby závěrečnou scénu rozšířil na obecnou společenskou rovinu. Žaludeční choroba je nemocí gastarbeiterů způsobenou špatnými podmínkami, kterými tito dělníci trpí; nedá se léčit a nedává prostor pro vyhlídky na šťastný konec.

VZÁJEMNÉ PŘÁTELSTVÍ

Fassbinder Douglase Sirka bez pochyby velmi obdivoval. Sirka pojilo je, i přes velký věkový rozdíl, s mnohem mladším umělcem hluboké přátelství. Po Fassbinderově smrti pronesl: "*Dnes jsem ztratil dobrého přítele a Německo génia. Nikdy by mě nenapadlo, že přijde zlý den, kdy já, o tolik starší, budu psát tato slova smutku za tohoto šestatřicetiletého muže. Fassbinder po sobě zanechal úžasné dílo čítající více než čtyřicet filmů. Fassbinderovy filmy, stejně velkolepé svou formou jako tématem, byly dlouho kontroverzní a doufejme, že to tak i zůstane. Neboť jen ty věci, které přežijí opozici, mají sílu trvalosti*".

PŘESAHY – DIALOGY S OSTATNÍMI DRUHY UMĚNÍ

Strach jíst duše je milníkem v dějinách filmu, který inspiroval samozřejmě i řadu dalších filmových tvůrců. Následující text pojednává o několika příkladech, které motivy z filmu sdílí, nebo přebírají, rozvíjejí, popírají nebo kriticky zpochybňují a diskutují o nich.

MÍSTO (režie ERMANNO OLMI, ITÁLIE 1961) - SOUČÁSTÍ KOLEKCE CINED

Olmi sleduje mladého a plachého Domenica, který se vydá z jeho poklidné komunity na venkově do hektické metropole Milána. Tento film, který patří k pozdnímu neorealismu, vykazuje spíše formální než obsahové podobnosti s Fassbinderovým filmem. Také se v něm často objevují statické obrazové kompozice, záběry a odrazy. Architektura kanceláří a továrních budov rámuje a omezuje postavy ve filmu. Odrazy výloh a Domenicův pohled do zrcadla představují touhu po zlepšení vlastních životních podmínek ve světě, kde ekonomický boom přináší dalekosáhlé společenské změny. Klidná, ale působivá kamera podtrhuje opuštěnost lidí, kteří se ocitli v pasti mezi tradicí a modernitou. Podobně jako Fassbinder dává Olmi svým hrdinům z dělnické třídy jasné kontury, místo aby je zobrazoval jako součást davu. Stávají se z nich individuality, s nimiž se diváci mohou ztotožnit. Film je jako snímek života bez skutečného začátku a konce; zdá se, jako by pokračoval donekonečna.



MUŽ BEZ MINULOSTI (režie AKI KAURISMÄKI, FINSKO 2002) SOUČÁSTÍ KOLEKCE CINED

Aki Kaurismäki představuje svého hrdinu minimalisticky a uměřeně, zároveň s lidskou hloubkou, v redukováném až figurálním zobrazení. Hlavní hrdina ztratil paměť a nyní musí svůj život znovu vystavět, začít od samotného počátku. Kaurismäkiho film se zabývá také láskou a společenskou marginalizací. Pohledy mezi postavami a jejich vzájemné uspořádání (v prostorech a prostředí) vypovídají o skutečných pocitech, nebo touhách jednotlivých hrdinů daleko více, než mnohočetné dialogy. Stejně tak je tomu i ve filmu **Strach jíst duše**. Kamera se často dlouze zastavuje, aby snímala hrdiny, kteří ve svém záměrně statickém uspořádání, vypadají strnule jako sochy. Divák má pociťt, jako by byli součástí namalovaných obrazů.



DALEKO DO NEBE (režie TODD HAYNES, USA 2002)

Tento film Todda Haynese je jednoznačně inspirován hollywoodským melodramatem *All the heaven allows* (Vše, co nebe dovolí). Zabývá se však také formami diskriminace na základě barvy pleti jako v **Strach jíst duše**, a to různými způsoby. Žena v domácnosti Cathy Whitakerová žije průměrný život v idylickém domě na předměstí, dokud se náhodou nestane svědkem homosexuálního poměru svého manžela. Zároveň se zamiluje do pohledného afroamerického zahradníka. Drama má svůj průběh. Stylově a barevně film připomíná „Technicolor“ z padesátých let. Haynes mistrně reprodukuje stísněnost amerických maloměstských představ o morálce a pocity a touhy, které potlačuje. Je to působivý morální portrét toho, jak se zachází s homosexualitou a barvou pleti.

Konstelace marginalizovaných postav z periferie versus většinová společnost, která pozoruje kdo dodržuje morálku, silně připomíná Fassbinderovo dílo.



GEGEN DIE WAND (přel. Proti zdi: natáčení) (režie FATIHA AKIN, NĚMECKO 2004)

V roce 2004 získal film *Gegen die wand* Zlatého medvěda v soutěži Berlinale. Hlasy druhé generace poprvé určují směr diskurzu tím, že posouvají do centra nový postmigrantský pohled na Německo jako zemi přistěhovalců. Fatih Akin v jednom z rozhovorů poznamenal: "Film je velmi zajímavý: Máme jiný pohled na německou společnost. A v důsledku toho máme i jiný pohled na kinematografii. Máme druhý pohled, ten ze země našeho původu. A na zemi se díváme úplně jinými očima. Vidíme věci, které jiní lidé už nevnímají. Tím se naše filmy liší. To neznamená, že jsou lepší; nemluvím tu o kvalitě. Prostě jen přispíváme jiným pohledem."¹² Jako doprovodný materiál ke srovnání obou filmů vřele doporučujeme mimořádnou publikaci pojednávající o obou filmech od Bettiny Henzlerové a Stefanie Schlüterové: *Perspektivenwechsel Methodische Vorschläge zum Vergleich der Filme Angst essen Seele auf (R. W. Fassbinder) und Gegen die Wand (Fatih Akin)*¹³.



NEJŠTASTNĚJŠÍ DÍVKY NA SVĚTĚ (režie RADU JUDE, RUMUNSKO, 2009) – SOUČÁSTÍ KOLEKCE CINED

Tento debutový film je stejně absurdní jako realistický. Film o výrobě reklamního filmu obsahuje sekvence akcí, které se opakují v nekonečných smyčkách. Ve vztahu rodičů a dětí, který je v tomto filmu zobrazen, nehraje matka ústřední roli jako ve Fassbinderově filmu. Místo ní tuto roli přebírá dospívající dcera, která v soutěži vyhrála auto. Výměnou za auto se zavázala k účasti v reklamě pro sponzora nealkoholického nápoje. Její rodiče chtějí, aby auto prodala a za získané peníze si splnila své vlastní životní sny. Dcera si ho však chce ponechat, aby si zlepšila své postavení ve skupině vrstevníků. Tento předmět sporu odhaluje skutečný charakter rodičů i dcery Delie.

Luxusní věci a předmětem vyvrcholení ve spor není televize jako ve filmu *Strach jíst duše*, ale auto. Lidské vztahy se stávají upřímnými až v reflexi tohoto konkrétního předmětu a celý svět jako by existoval pouze díky provázanosti konzumních potřeb.



ALI IN PARADISE [MÉ JMÉNO NENÍ ALI] (režie VIOLA SHAFIK, Německo, 2011)

Filmová vědkyně a režisérka Viola Shafik se ve svém dokumentárním filmu zabývá postavou herce El Hedihho ben Salema - zpovídá jednotlivé členy Fassbinderova štábu. Sleduje jeho životní příběh v severní Africe, kde vyhledává jeho děti, které Fassbinder kdysi přivezl do Německa a které jsou dnes již dospělé. *Strach jíst duše* byl mnohokrát oceněn jako rázná výpověď proti rasismu a jako zúčtování s buržoazní morálkou SRN. Viola Shafik se ptá, co se stane, když se ponoříme pod tento povrch, a na jednom místě si klade otázku, kdo vlastně byl tento ben Salem a jak byly strukturovány mocenské konstelace uvnitř Fassbinderovy skupiny. V rozhovoru Shafik poznamenává: "Postavy nebo takřkající charakter, které se v mém filmu objevují, vlastně všechny myslí stejně jako tehdy. Zdá se, že jsou nedotčeny obecným diskurzem a neochotou otevřeně projevovat vlastní xenofobii, která se mezitím v Německu vyvinula. A to je právě ta myšlenka: Zbavili jsme se xenofobie, nebo jsme se ji jen naučili lépe maskovat?". V každém případě se Fassbinderovi bývalí kolegové v tomto filmu neubrání pochybovačným výrokům: "Děti se musely dvakrát vykoupat, než byly reprezentativní" nebo "Děti čůraly do koutů, víte - musely se naučit především používat záchod". Rozhodně se jedná o důležitý dokumentární film, který kriticky nahlíží na Fassbinderův vztah k ben Salemu.

(13) Michael Ranze: „Heimat ist ein mentaler Zustand“ ‚Solino‘, Scorsese und die Globalisierung: Fatih Akin im Gespräch. In: epd-Film 11, 2002.

(14) https://mediarep.org/handle/doc/14951?locale-attribute=de_DE

ZHALEIKA / SMUTEK (ELIZA PETKOVOVÁ, BULHARSKO 2016) – SOUČÁSTÍ KOLEKCE CINED

Sedmnáctiletá Lora žije v malebné horské vesnici v Bulharsku. Nemyslí si však, že je to tam příliš idylické. Příbuzní a sousedé ji za zády pomlouvají, protože se nechová tak, jak očekávají. Obléká se, jak se jí líbí, miluje, koho chce, a chová se, jak si zrovna umane. Jádrem tohoto příběhu je příběh ženské emancipace, stejně jako je tomu i ve Fassbinderově filmu. Hrdinka tohoto filmu o dospívání ví, že nejspíše po smrti otce bude muset jít vlastní cestou. V tomto klidném filmu mají pohledy a gesta stejnou váhu jako slova, což činí toto expresivní dílo fascinujícím hned v několika rovinách.



LOVINGOVI (JEFF NICHOLS, USA 2016)

I tento film se zaměřuje na společensky opovrhovanou lásku mezi černoškou a bělochem, je natočen podle skutečného příběhu z roku 1967. Manželé Richard a Mildred Lovingovi vyhráli právní bitvu u Nejvyššího soudu ve Virginii, která vyústila ve zrušení zákona zakazujícího rasově smíšená manželství. Jedná se o romantickou hollywoodskou produkci, která v roce 2016 slavila mezinárodní úspěch na festivalu v Cannes. Tento film by mohl být zajímavý i v kontextu filmu **Strach jíst duše**, protože barvitě líčí sociální rasismus v Americe 50. a 60. let 20. století.



UTEČ (JORDAN PEELE, USA 2017)

Get Out je satirický mysteriózní hororový thriller s prvky komedie. Mladý a nadaný afroamerický fotograf se seznámí s rodinou své bílé přítelkyně. To, co zdánlivě neškodně začne na zahradní slavnosti dobře situované bílé rodiny, se v průběhu filmu vyvine v hrůzné tajemství. Film se zábavnou formou zabývá každodenním rasismem v USA, přičemž nápaditě využívá konvencí hororového žánru. Obsahuje různé odkazy na rasové otázky v Americe, které zahrnují asociace s brutálním otroctvím, jemuž byli černoši vystaveni, rasové zákony, policejní násilí a každodenní rasismus číhající na předměstí. Peele ve filmu *Uteč* užívá subjektivní práci s kamerou, do níž zapojuje i diváka. Upozorňuje na to, že film umožňuje bělochovi vidět svět očima černocho po dobu jedné a půl hodiny. Film je natočen dynamicky a navzdory své tupé brutalitě (v Německu je doporučená věková hranice od 16 let) rozhodně stojí za to ho zažít.



PŘIJETÍ FILMU: VÝMĚNA NÁZORŮ

LAKONICKÉ PODOBENSTVÍ: FILM *STRACH JÍST DUŠE* RAINERA WERNERA FASSBINDERA
WOLFRAM SCHÜTTE, FRANKFURTER RUNDSCHAU, 27. ČERVNA 1974

"Máme-li věřit mezinárodnímu tisku, Fassbinderův *Strach jíst duše* byl senzací letošního filmového festivalu v Cannes. Anglický *Guardian*, deník, který není zrovna známý svými horkokrevnými soudy, dokonce napsal, že Fassbinder měl dostat Palmu (hlavní cenu). To však nebylo možné, protože film nebyl uveden v oficiálním programu festivalu. Poprvé od Klugeho úspěchu v Benátkách čestně reprezentoval Spolkovou republiku. [...]"

Na tomto lakonickém filmu je obdivuhodná nejen Fassbinderova odvaha zabývat se citlivým tématem, ale také jeho schopnost vyprávět tento milostný příběh a jeho těžkosti prostřednictvím dvou hlavních postav bez falešného patosu, téměř chladně, a přesto plný sympatií, takže nevzniká žádná nevěrohodnost."

STRACH JÍST DUŠE, RECENZE

ROGER EBERT, 5. ŘÍJNA 1974, CHICAGO SUN-TIMES. ¹⁴

"I když *Strach jíst duše* byl jedním z prvních Fassbinderových filmů, které zapůsobily mimo Německo, jeho styl byl již zformovaný a jeho sebevědomí neotřesitelné. Ve filmu vytváří nepravděpodobnou společenskou situaci a mrtvolně ji sleduje prostřednictvím scén nesnesitelných rozpaků a bolesti. Jako obdivovatel hollywoodských melodramat Douglase Sirkra rád přidával náhlé, nečekané dramatické zvraty, a zatímco u slabšího režiséra by mohly působit jako afekt, ve Fassbinderově filmu působí spíše jako úder z plácačky Bohů. [...] Ali je o nepravděpodobné lásce, která se rozvine mezi pětatřicetiletým marockým přistěhovaleckým dělníkem a šedesátiletou uklízečkou v německém městě, které jako by je oba zanechalo opuštěné a osamělé. On je pohledný a svalnatý. Ona je malá a obtlouklá. Setkají se v baru, v jedné z těch Fassbinderových scén, kde se mlčení a vzájemné rozpaky protahují, až projdou komedií a vyjdou jako podivně stísněná parodie - kříženec televizní telenovely a obrazů Edwarda Hoppera." Fassbinder si od Sirkra vypůjčil techniku tak přísného rámování záběrů, že se postavy zdají být ohrazené, omezené v možnostech pohybu. Libovolně uzavírá Emmi (Brigitte Mira) v popředí a Aliho (El Hedi Ben Salem) v pozadí tak, aby se ani jeden z nich nemohl pohnout, aniž by opustil záběr, a upozornit vás na to: Vizuálně tím říká, že jsou uzamčeni ve stejném prostoru, bez možnosti volby. V jeho pečlivě komponovaných vizuálních kulisách zůstávají nehybní, zatímco my vstřebáváme jejich dilema a (postupně) i to, že na

něj upozorňuje Fassbinder tím nejtišším způsobem. Porušuje smlouvu s diváky, kteří očekávají věrohodnou fikci. Poštuchuje nás, abychom se dostali mimo film a dívali se na něj jako na absurditu, jako na černý humor, jako na komentář k těmto lidem, tak beznadějně uvězněným ve svém bezútěšném prostředí a svým osudem".

NA FILMOVÉM FESTIVALU:

FASSBINDER ZKOUMÁ RASOVÉ PŘEDSUDBKY OBSAZENÍ

NOVÝ TANNERŮV FILM OTEVÍRÁ EMOCE

VINCENT CANBY, 7. ŘÍJNA 1974, NEW YORK TIMES) ¹⁵

„Jednou z nejpovzbudivějších věcí na Raineru Werneru Fassbinderovi, mladém německém scenáristovi, režisérovi a herci, je jeho mimořádná produktivita, ne že by produktivita někomu bez talentu příliš pomohla. Není pochyb o tom, že pan Fassbinder, jehož "Ali" byl v sobotu a včera večer promítán na newyorském filmovém festivalu, má velký talent, tak velký, že se zdá, že je jím v tom nejzdravějším slova smyslu poháněn. [...] Pan Fassbinder zjevně pracuje rychle. Nedělá hlouposti, chce aby věci byly dokonalé. Zkouší i složité věci, a když to funguje, tak fajn. Když ne, udělá to příště lépe. Takhle pracoval i Shakespeare. Stejně tak to určitě dělala spousta lidí v Hollywoodu v dobách, kterým se říká staré dobré časy. Zkušenosti se nehromadí jako prach. Prostě nemůžete sedět a čekat, až se na vás usadí. Musíte na nich pracovat. Pan Fassbinder není ani Shakespeare, ani typ starého Hollywoodu. Kromě talentu a obrovské energie se absolutně nebojí, že by se vydal špatnou cestou a dělal ze sebe blázna. [...] Ali se mi líbí o to víc, že jako by ještě víc riskoval. Jeho příběh je filmovým ekvivalentem pop-artového díla. [...] Přítomnost režiséra je ve filmech pana Fassbindera tak dominantní, že je těžké posuzovat jejich jednotlivé části. Nejsem si jistý, zda jsou slečna Mira a El Hedi Ben Salem, který hraje Aliho, obzvláště dobří herci, ale vypadají správně. I když mají své zvláštnosti, jsou to především prototypy. Celý film vlastně působí jakousi plakátovou nevýrazností, která je místy vizualizována. Když jdou Emmi a Ali ven, ostatní lidé jsou vidět jen zřídka, pokud to nejsou postavy ve filmu. V pozadí není žádný kompars, který by vás přesvědčil, že jde o fotografovanou realitu, což rozhodně není. Ali není film, u kterého by bylo snadné se zahřát. Není to žádná květnově-prosincová romance, která chytne za srdce. Je to spíše další poměrně odvážný pokus pana Fassbindera o rozvinutí filmového stylu oproštěného od realistických konvencí, které sentimentálně mentalizují životní záhady.".

(14) <https://www.rogerebert.com/reviews/ali-fear-eats-the-soul-1974>

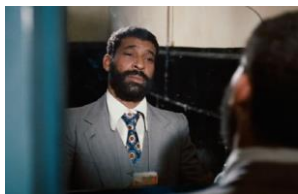
(15) <https://www.nytimes.com/1974/10/07/archives/at-the-film-festival-ifassbinder-explore-racial-prejudice-the-cast.html>

PŘED PROJEKČÍ FILMU

ODRAZY A RÁMY

- Ve kterých filmech, které znáte, se objevují zrcadla? Co do filmu / vyprávění vnáší, jaký je jejich efekt?

Zrcadla mají vždy nějaký vyprávěcí a dramaturgický význam. Příklady jejich využití můžete najít v různých filmech, včetně filmů programu CinEd. V této souvislosti můžete se studenty diskutovat o vhodných popisech a interpretacích. Pozice postav a jejich umístění v prostoru lze rovněž zkoumat: Jsou snímány volně, nebo jsou zarámované, jakkoliv vymezené rámuje prvky?



BAREVNÝ VERSUS ČERNOBÍLÝ

- Působí na vás barevné a černobílé filmy jinak, pokud jde o jejich kvalitu? Popište jak (atmosféra, vizuální vjemy...).

Pro porovnání dramaturgických efektů, které v divákovy vzbuzují barevné a černobílé filmy, můžete využít fotografie či sekvence z dalších děl kolekce CinEd. Jinou možností je zabývat se různým typem výběru barev ve filmech (desaturované nebo syté barvy). Existují tlumenější odstíny nebo typické módní barvy 70. let (např. zelená, hnědá, žlutá a oranžová), jako jsme viděli ve filmu *Strach jíst duše*. Naopak ve filmu *Nejšťastnější dívka na světě* jsou použity jasné barvy, které podtrhávají povahu natáčení reklamního spotu v rámci filmu (zářivá barva limonády, červená stuha kolem auta).

POJEM „GASTARBEITER“ A NÁBOROVÉ DOHODY

- Slyšeli jste někdy pojem "gastarbeiter"? Kdo jsou gastarbeiteri a proč přišli do Německa a Evropy? Proč opustili své země původu?
- Znáte ve své rodině, nebo v okruhu svých přátel někoho, jehož rodiče nebo prarodiče byli původem z jiné země nebo z nějakého důvodu odešli do jiné země? Jaké je k tomu vedly důvody, proč opustili svou zemi?

Navrhujeme studentům představit krátce situaci, která panovala v SRN a severní Evropě po válce: poválečnou obnovu, tehdejší nedostatek práce schopných mužů,

nebo tzv. *Wirtschaftswunder* "hospodářský zázrak". Můžete se zabývat náborovými dohodami, pracovní migrací proudící do Německa a Severní Evropy, důvody emigrace lidí z jižní a východní Evropy, z Afriky a jejími důsledky. Lze zde zmínit konkrétně i náborovou smlouvu s Marokem, popř. navázat na vztahy, které měly sousední země Francie a Anglie se svými koloniemi, jež se po válce postupně rozpadaly. Můžete tuto situaci koloniálních zemí porovnat se situací v Německu.

Můžete uvést do souvislostí i další sociální a společenskohistorické jevy a podrobněji je rozebrat třeba opět pomocí filmů. Nabízí se mnoho témat jako např.: bydlení v ubytovnách, nebo "černé vlaky" přijíždějící z Turecka, pozdější ukončení náboru pracovní síly Německem v roce 1973 a následný návratový bonus v roce 1984, zákaz přistěhovalectví pro některé regiony, sociální fenomény jako „*kofferkinder*“ [doslova "kufříkové děti", tedy děti, jejichž rodiče odjeli pracovat do Německa jako gastarbeiteri a nechali je v Turecku] nebo pravicově extremistické násilí a útoky.)

V těchto materiálech uvádíme konkrétní příklad Německa, ale je vhodné cíleně se zaměřit na historii přistěhovalectví (imigrace) nebo emigrace dané země a zasadit ji do kontextu rodinného zázemí studentů.

PO PROJEKCI FILMU

O ESTETICKÉ STRÁNCE FILMU

- Kdy se ve filmu objevila zrcadla? Jaký byl jejich význam pro vyprávění tohoto konkrétního filmu?
- Popište momenty ve filmu, kdy jsou postavy orámovány prostorovými prvky. Co si myslíte o atmosféře a záměrech, které tyto prvky vytvářejí?
- Některé momenty ve filmu jsou snímány staticky, jako by byly fotografie. Pokud jste si toho všimli, popište jeden z vybraných momentů a dojem, který na vás udělal.

Se studenty je možné diskutovat o estetických prvcích, o nichž jsme hovořili v našem materiálu již dříve (odrazy, rámečky a další výrazné obrazové prvky a jejich specifický význam ve filmu) a rozvést je.

SEZNÁMENÍ HLAVNÍCH POSTAV

- Popište, jak se Emmi a Ali seznámili.
- Jaké obrazy, zvukové či hudební prvky oživily toto setkání? Porovnejte toto seznámení s jinými příběhy párů, které se setkali v jiných filmech (příklady je samozřejmě možné čerpat z filmů CinEd.)

Zde je k tomuto účelu několik tipů: *Muž bez minulosti* nebo *Místo*. Můžete použít pro ukázkou fotografie nebo vhodné filmové sekvence.



"EL HEDI BEN SALEM M'BAREK MOHAMMED MUSTAPHA, ŘÍKÁM MU ALI"

- Proč hlavní nepoužívá své pravé jméno? Proč si říká Ali a přijímá to, aby ho tak oslovovali i všichni ostatní?
- Rychlý průzkum třídy: Používají všichni své pravé jméno? Vyslovují ostatní vaše jména správně?
- Proč Fassbinder nazval hlavního hrdinu Ali? Koho (kterou sociální skupinu) postava Aliho představuje?

O KULTUŘE STRAVOVÁNÍ

Jídlo vždy představovalo důležitou součást duševní pohody. Alimu se stýská po jídle, na které byl zvyklý od dětství, je jasné, že nemusí mít vždycky chuť na bramborový salát s vepřovým a hnědou omáčkou. Ne každý má taky rád zelené saláty.

- Co rádi jíte vy?
- Kdo z vás už umí vařit? Kdo umí uvařit kuskus?
- Kdo umí uvařit jídlo, které nemůžete najít snadno v restauraci (např. něco, co vaří jen vaši rodiče, prarodiče nebo někdo jiný)?
- Komu chybí jídlo, které v České republice nenajdete? Vyberte si z nabídky jídel a nápojů kulinářských termínů, které by mohly být pro třídu neznámé, pobavte se o nich společně co znamenají (např. chateaubriand, lieblich, lahmacun, dolma, kimchi, well-done, digestiv atd.)



PŘÍSLOVÍ

ALI: Pláč ne, Prosím. Proč pláč.

EMMI: Protože jsem tak šťastná a taky plná strachu.

ALI: Ne strach. Strach nedobrý. Strach jíst duše.

EMMI: Strach jíst duše, to je hezké...

- Kdo zná přísloví v jiných jazycích a umí je přeložit nebo volně převyprávět?
- Proč někteří lidé příslovím nerozumějí, i když rozumí slovům?

PŘÍKLADY

- Německé přísloví:
Perlen vor die Säue werfen. (Házet perly sviním)
Liebe geht durch den Magen. (Láska prochází žaludkem.)
- *Wie ein Elefant im Porzellanladen.* (Jako slon v porcelánu.)
Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. (Pro stromy nevidí les.)
- Turecké přísloví:
Balık baştan kokar (Ryba smrdí od hlavy)
- Španělské přísloví:
En boca cerrada no entran moscas. Do zavřené pusy mouchy nelétají.
- Arabské přísloví:
يوم غسل ويوم بصل (Jeden den med, druhý den cibule.)
زولا نم لعيب (Mění rýži na cibuli.)

ANALÝZA SCÉNY: KAPITOLA 20, PŘEDVÁDĚNÍ ALIHO (01:18:23- 01:21:13)

V Emmiňě obývacím pokoji. Emmi představí Aliho svým kolegyním z práce. Dokonce si mohou sáhnout na jeho svaly a hebkou kůži. Ali odchází.

- Proč Ali odchází? Je uražený, rozrušený nebo plachý?
- Co se pokazilo? Co měla Emmi udělat jinak?
- Byli Emmi a její přátelé protivní, nebo jen zvědaví?
- Byly jejich poznámky rasistické?
- Slyšeli jste někdy o etnologických expozicích nebo lidských zoologických zahradách? (viz etnologické ex posty Carla Hagenbecka).
- Existují dnes podobné obrazy nebo akce, které exotizují nebo vystavují nebělošská těla?

ANALÝZA SCÉNY: KAPITOLA 22, V OPRAVNĚ (01:22:56 - 01:25:22)

Emmi hledá Aliho v autoservisu. Aliho kolegové si z něj dělají legraci: "Kdo je to, Ali? Tvoje babička z Maroka?" Ali se tomu vtípu také zasměje. Emmi se urazí a odchází.

Tuto scénu lze porovnat s kapitolou 20, „Předvádění Aliho“, a diskutovat o ní pomocí stejných otázek. Co mají tyto dvě scény společného? V čem se liší?

POROVNÁVÁNÍ SCÉN KAPITOLA 14, VYLOUČENÍ EMMI (00:57:38- 00:59:58)

Emmi a její kolegyně mají polední přestávku. Spolupracovnice Emmi vylučují a ignorují ji (viz "Analýza záběru"). Sousedé považují její sňatek s Alim za neslušný, ale domácí na něm nic neslušného nevidí.

CHAPTER 19, NOVÁ KOLEGYNĚ (01:16:02 - 01:18:22)

Úklidová četa má novou kolegyni: Yolanda je uklízečka z bývalé Jugoslávie. Emmi je opět přijata a Yolanda je nyní vyloučena.

- Srovnajte dvě scény na schodišti s kolegyněmi a Emmi. (Vyloučení Emmi/nové kolegyně Yolandy)
- V čem jsou si tyto scény podobné?
- Čeho se Fassbinder snaží touto podobností dosáhnout?

ODKAZY NA OBRÁZKY

Použité snímky byly poskytnuty uvedenými zdroji nebo pocházejí z archivu DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. Navzdory intenzivnímu pátrání se nepodařilo ve všech případech zjistit držitele autorských práv k obrázkům. Oprávněné nároky budou samozřejmě vyřazeny v rámci obvyklých dohod.

Cover © Rainer Werner Fassbinder Foundation, Photo: Peter Gauhe

P. 2 left © Juliane Lorenz

P. 2 right, p. 9 left, pp. 10, 11 right, pp. 13, 33 © DFF/Collection Peter Gauhe, Photo: Peter Gauhe

pp. 4, 6, 12 bottom centre, pp. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 top centre, p. 22 bottom right, p. 23 right, pp. 24, 25, 30, 31 left – Film stills from *Fear Eats the Soul*, directed by Rainer Werner Fassbinder, BRD 1973/74, used as a picture quotation.

pp. 5, 11 left © Rainer Werner Fassbinder Foundation

P. 8 left © picture-alliance / Wolfgang Hub

P. 8 centre © Filmmuseum München / Münchner Stadtmuseum

P. 8 right © Haro Senft

P. 12 left, p. 23 left, pp. 24, 25, 30 bottom second from

left – Film stills from *All that Heaven Allows*, directed by Douglas Sirk, USA 1955, used as a picture quotation.

P. 12 top centre – Film still from *Imitation of Life*, directed by Douglas Sirk, USA 1959, used as a picture quotation.

P. 22 top left © Photo: Stanislav Traykov

P. 22 bottom left © "Hände weg vom Wedding" district group

P. 26 left, p. 30 top second from left, p. 31 right – Film stills from *Il Posto*, directed by Ermanno Olmi, I 1961, used as a picture quotation.

P. 26 top right, p. 31 centre – Film stills from *Mies vailla menneisyyttä*, directed by Aki Kaurismäki, FIN/D/F 1961, used as a picture quotation.

P. 26 bottom right – Film still from *Far from Heaven*, directed by Todd Haynes, USA 2002, used as a picture quotation.

P. 27 left – Film still from *Gegen die Wand*, directed by Fatih Akin, D 2004, used as a picture quotation.

P. 27 right, p. 30 right – Film still from *Cea Mai Fericită Fată Din Lume*, directed by Radu Jude, ROU 2008, used as a picture quotation.

P. 28 top – Film still from *Zhaleika*, directed by Eliza Petkova, BGR/D 2016, used as a picture quotation.

P. 28 centre – Film still from *Loving*, directed by Jeff Nichols, USA 2016, used as a picture quotation.

P. 28 bottom – Film still from *Get Out*, directed by Jordan Peele, USA 2017, used as a picture quotation.



CINED.EU:

INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy, sloužící k pořádání nekomerčních projekcí pro veřejnost
- kolekci evropských filmů určenou mladým divákům ve věku (6 až 19 let), vhodných pro školní projekce
- metodické výukové materiály ke každému filmu kolekce
- další podporu: návrhy pro práci s filmem (pro učitele a film. lektory) a podporu metodiků, interaktivní Prostor mladého diváka spolu s pracovními listy, pedagogické videobonusy pro srovnávací analýzu ukázek filmů kolekce, projektové dny aj.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.

CinEd je spolufinancován programem Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

Filmy dostupné na platformě CinEd jsou určeny výhradně pro nekomerční použití v rámci veřejných kulturních a vzdělávacích projekcí.



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA



cinemateca
portuguesa

CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, I.P.

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

