

Rainer Werner Fassbinder: „Spát mohu, až budu po smrti“

V roce 2022 si připomínáme 40. výročí úmrtí Rainera Wenera Fassbindera (31. května 1945 – 10. června 1982). Přinášíme Vám kompletní rozhovor s českým filmovým publicistou a historikem Vladimírem Hendrichem o Fassbinderově tvorbě.

Již za svého života vyvolávala jeho díla otázky kolikrát nepříjemné i velmi ožehavé a také svým životním stylem působil v Německu rozruch. Radikálním a průkopnickým způsobem se pouštěl do témat, jako je antisemitismus, migrace nebo klišé životních rolí. Byl považován za tabuizovaného, kontroverzního a geniálního umělce.

Vladimíre, co vás na Fassbinderových autorských filmech dodnes fascinuje?

Kupříkladu rychlost, s jakou je točil. Často čteme, že vytvořil až 44 filmů, což není přesné. Nepočítáme-li první 3 filmové kráťasy z let 1966–1967, trvala celá jeho filmová dráha necelých 14 let. Za tu dobu má na svém kontě 41 filmových titulů. Ty ale zahrnují také několik seriálů – *Osm hodin ještě není den* v délce 470 minut, dvoudílný *Svět na drátě* v délce 200 minut, čtrnáctidílný seriál *Berlín, Alexandrovo náměstí* v rekordní délce 930 minut. Kdysi se v našich kinech promítal snímek *Bolwieser*, málokdo u nás ale ví, že tehdy v roce 1977 Fassbinder natočil současně i neméně pozoruhodnou televizní verzi tohoto díla v délce 200 minut.

To znamená, že Fassbinderova autorská filmová tvorba představuje 90 hodin projekce – tedy dobu, po kterou sledujete přinejmenším 60 celovečerních snímků. Pro srovnání: renomovaný Stanley Kubrick natočil za celou svou tvůrčí kariéru (od roku 1951 do roku 1999) pouhých 13 celovečerních filmů. Jistě, Kubrick proslul jako ohromný perfekcionista – ale tím byl Fassbinder také.

Fassbinderovi se ostatně žertem přezdívalo „FASTbinder“ – právě s ohledem na to, jak neuvěřitelně rychle všechny své snímky točil a dokázal to hektické pracovní tempo vnutit i všem svým spolupracovníkům. Jak se mu ale čistě technicky dařilo vytvořit tak obrovské množství filmů, z nichž ty slabší či méně vydařené spočítáme na prstech jedné ruky?

Právě na tohle jsem se ptal v roce 2010 dvou z jeho nejbližších spolupracovníků – Hanny Schygully a Harryho Baera. Oba mi shodně odpovídali, že Fassbinder přicházel na plac většinou s rozkreslenými malými skicami jednotlivých, po sobě jdoucích záběrů kamery; už dopředu měl tedy jasno v rozzáběrování. Na jeho filmech proto nebylo moc co stříhat, bývaly už z natáčení připravené ke stříhu. S trochou nadsázky se dá říct, že natáčel i stříhal najednou.

Většina režisérů koncipuje scény teprve v průběhu natáčení a záběry se často mnohokrát opakují. Naopak Fassbinder točil „naostro“ na jeden zátah a záběr se opakoval jedině tehdy, pokud měl kameraman problém s ostrostí či jiné technické potíže. Fassbinderovi herci i celý jeho štáb byli vždycky už dopředu perfektně „v obraze“, dokonce mnohdy věděli, co mají dělat, i bez jeho osobní přítomnosti.

Třeba Jeanne Moreau přijela do Berlína na natáčení filmu *Querelle* a poněkud šokovaná přihlížela, jak všichni v pohodě pracují, i když Fassbinder se první týden na place neukázal. Lidé ze štábu ale věděli přesně, co a jak režisér chce, a herečky to s předstihem tlumočili. Když se Fassbinder konečně objevil, pouze Jeanne Moreau políbil ruku; nedostala od něho jediný režijní pokyn, nikdy jí nic nenaznačil ani gestem, dal jí naprostou svobodu a důvěru. A ona, ač neuměla německy, napojila se na tvůrčí záměr a dělala vše správně. Další z hereckých protagonistů snímku *Querelle* Franco Nero však nevěřičně kroutil hlavou a naprosto konsternován konstatoval, že na rozdíl od italských ateliérů, kde se zhotoví sedm až osm záběrů denně, Fassbinder jich beze spěchu natočí čtyřicet.

Středoškolská studia z vlastní vůle opustil nedlouho před maturitou, na vysokou filmovou školu v Mnichově ho nepřijali – jak se jako naprostý samouk a outsider dokázal proměnit v respektovanou solitérskou osobnost?

Samotný Fassbinder k tomu říká: „Učil jsem se dělat filmy tím, že jsem je dělal...“ Měl štěstí, že začínal na sklonku šedesátých let, kdy byla revolta takřikajíc „trendy“ – Fassbinder šel ale vlastní cestou ostrého kritika pokryteckého kšeftmanství v německé poválečné konzumní společnosti.

Už ve svém třetím celovečerním snímku *Bohové moru* v roce 1970 s jasnozřivou ironií předjímá deziluzi z krachu nadšeneckých ideálů a hnutí let 1968–1969, od nichž si vždy udržoval odstup. Takových osobností bylo tenkrát poměrně málo, většina propadala dobové euforii. Jednu z výjimek představoval už v roce 1969 Pasolini, který byl taky velmi podobně skeptický, je ale dobré si uvědomit, že Pasolini se narodil v roce 1922, zatímco Fassbinder

točí své první svébytné filmy o citové manipulaci, exploataci emocí plus o lásce, zradě a parazitismu ve vzájemných mezilidských vztazích už ve svých 24 letech.

Jak víme, Rainer byl jedináček. Když mu bylo šest, rodiče se rozvedli. Zůstal sice u matky, ta ale tehdy bývala často a dlouhodobě nemocná. Je to tak?

Ano. On třeba vzpomíná, jak maminka měla v době jeho dětství sedmnáctiletého milence, který si chtěl hrát na tatínka, a jemu to připadalo právem úsměvné. (Teprve v sedmdesátých letech se mu podařilo vytvořit si s matkou kamarádský vztah a získávala epizodní role v jeho filmech.)

Ponechán zcela sám sobě, byl odmalička hodně osamělý. Podle vlastních slov vyrůstal jako kůl v plotě. Knihy pro děti doma nebyly, a tak se Rainer už ve svých pěti letech pokouší číst Goethova Fausta a porozumět monografiím Dürera, Michelangela a dalších malířů. Stává se z něho neobvykle předčasně vyspělé děcko. Už jako kluk taky vášnivě rád a často tráví čas v kině sledováním filmů, leckdy i čtyř anebo pěti denně. Místo otravování se na střední škole volí radši manuální a úřední práce a po čase se perfektně naučí dělat tapisérie – díky tomu se velmi dobře uživil i jako profesionální malíř.

Věnuje se studiu herectví a hlavně divadla, píše své první divadelní a filmové scénáře a už v průběhu roku 1968 se postupně stává vůdčí osobností mnichovského Aktion Theateru, jemuž dává záhy nový název: Antiteater.

V jedné ze svých prvních divadelních her s titulem *Preparadise sorry now!* polemizuje s pasivně rebelským étosem hry *Paradise Now*, kterou divadelní soubor Living Theater uváděl v roce 1968 v Evropě a jejíž titul jako by vybízel k vybudování ráje ihned, a to prostřednictvím nenásilné revoluce.

Naproti tomu Fassbinder vlastně v celé své tvorbě z různých úhlů pohledu zobrazuje, co všechno rajské idyličnosti a nenásilné revoluci v realitě moderního života brání. A právě o tom točí vlastní autorské filmy.

Fassbinder bývá označován za jednoho z hlavních představitelů hnutí Nový německý film. Souhlasíte?

Ani ne. Je vcelku pochopitelné, že je tak vnímán, ale ocitá se tak v poměrně hodně nepřesné škatulce.

Víte, v Západním Německu se v šedesátých letech nemluvilo o nové filmové vlně, nýbrž o Novém německém filmu. Geneze tohoto mladistvého hnutí, rebelujícího proti takzvanému německému „Papás Kinu“ neboli „kinu taťků“, spadá do února 1962, kdy byl publikován tzv. Oberhausenský manifest.

Fassbinderovi bylo tenkrát pouhých 17 let. Časem byli do škatulky Nového německého filmu řazeni i další němečtí filmaři, jejichž podpis pod Oberhausenským manifestem chybí – Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Werner Schroeter nebo Wim Wenders. Ačkoli se Fassbinder prakticky se všemi renomovanými představiteli tohoto hnutí i s jejich následovníky posléze osobně stýkal a sdílel s nimi i určitý generační criticismus, existuje tu několik výrazných odlišností.

Patrně máte na mysli, že všichni přední režiséři přiřazovaní k hnutí Nový německý film měli za sebou vysokoškolské vzdělání a před započítáním své vlastní filmové dráhy často pracovali jako asistenti významných režisérů. Kdežto Fassbinder takové výhody pochopitelně ani v nejmenším neměl.

Přesně tak. Jde ale také o to, že zatímco téměř všichni představitelé hnutí Nový německý film začali už v průběhu sedmdesátých let dělat ty či ony tvůrčí kompromisy, Fassbinder učinil částečný kompromis vlastně jenom jedinkrát v životě – když svolil, že natočí travestovaný filmový šlágr *Lili Marleen*. Skutečnost, že se z Fassbindera stal velmi brzy nejproslulejší a nejproduktivnější západoněmecký **AUTORSKÝ** filmový režisér, je tedy tím obdivuhodnější, že se prosazoval sám a nezávisle a v záviděníhodné tvůrčí svobodě dokázal vytrvat až do konce své kariéry. Jeho postavení výsostného solitéra je tedy výjimečné nejenom v německém, ale také v celosvětovém kontextu. V tomto kontrastu rovněž vidíme, jak extrémně pracovitý, talentovaný a výbušně kreativní Fassbinder byl.

Co je však klíčové: pro většinu představitelů Nového německého filmu je charakteristický chladný, sociologizující tvůrčí přístup. Fassbinderovo dílo je jedinečné a fascinující právě tím, jak se v něm pojí inteligentní odstup v nejlepším smyslu slova se silně emotivním nábojem s podvrtným společensko-kritickým posláním. Fassbinder nikdy nevymetal intelektuálské kroužky, kde se vedly disputace mezi marxisty a existencialisty. Byl výsostně emotivní tvůrce, který měl své vlastní literárně-dramatické vzory – zejména pak Alfreda Döblina a Theodora Fontana. To byli dva jeho guruové. Jejich významná díla také

transponoval do melodramatické filmové podoby s bytostnou a – dlužno říci, že v postmoderním světě stále vzácnější pokorou.

V této souvislosti je zřejmě na místě připomenout i celý, tedy nezkrácený titul slavné Fassbinderovy filmové adaptace proslulého románu Theodora Fontana:

„Fontanova Effie Briestová aneb Mnozí, kteří mají tušení o svých možnostech a potřebách, ale přesto svými činy duchovně přijímají vládnoucí systém, čímž jej upevňují a stvrzují.“

Tenhle titul vypovídá o Fassbinderově kritickém vztahu k establishmentu novodobých rádooby demokratických států více nežli stovky učených pojednání. Je to i jeden z klíčů k chápání jeho díla. Fassbinder na Fontanovi fascinovalo to, jak zcela přesně věděl, co všechno není v pořádku se společností, v níž žije a která ho uznává jako básníka, a přesto nedokáže jinak než akceptovat společnost, kterou považuje za falešnou. Což podle Fassbinderova míváme tendenci dělat všichni.

Jaké východisko z tohoto společenského pokrytectví ale sám Fassbinder nabízí?

On nevěří ve společenskou, nýbrž v soukromou revoluci. Podle něho není možné změnit politické struktury náhlým revolučním zvratem, nehledě k tomu, že tím se člověk se svými city a s prahnutím po násilí nezmění. Jedinou cestou je tak podle Fassbinderova revoluce v soukromí, to znamená snaha každého člověka přetvořit sám sebe. Upřesňuje to takto:

„Na základě svých vlastních zkušeností vím, jak je těžké se změnit. Dokonce i tehdy, když nutnost změny rozumově pochopíte, podaří se vám v reálném životě jen velice minimální změna. Člověk ale musí uvažovat dlouhodobě, a nikoli jen v rámci jedné anebo té příští generace. To ovšem neznamená, že by se mělo přestat pomýšlet právě na tento druh soukromé revoluce. Žijeme v systému, ve kterém se nedá milovat, protože je hnusně vykořisťovatelský. Mám ale toužebnou představu o něčem, co by se mohlo nazvat láskou. Přitom dobře vím, že není dobré lidem takhle jednoduše radit, aby se bezelstně a odevzdaně milovali. Avšak takové přání by se mělo nechat růst, aby bylo neustále silnější, a potom se snad může něco změnit.“

Mé téma je, že je třeba využívat možností, které dnešní společnost nabízí, akceptovat je, ale přesto mít jasno v tom, že ve své podstatě je tato společnost špatná.

Jsem toho názoru, že společenská struktura, ve které žijí, není příliš poznamenána štěstím a svobodou, ale spíše útlakem, strachem a vinou. To, co jednomu připadá jako prožité štěstí, je podle mého názoru jenom alibi, které současná – více nebo méně represivní konzumní společnost – jedinci nabízí. A nabídku v takové formě nepřijímám.“

Podle Fassbinderera tedy lidé sice mají potřebu milovat, ale nenaučili se, jak by milovat měli, tedy jako rovní s rovnými, bez vzájemného vykořisťování. Protože lidé jsou vychováni tak, že nemohou mít vztahy bez nároků, a využívají je ve svůj prospěch.

Pokud dobře chápu, nic tedy nebylo Fassbinderovi vzdálenější, než aby „německou otázku“ řešil programově pod nějakým praporem.

Máte pravdu. On prostě pouze na vlastní kůži prožíval a následně reflektoval fakt, že je Němec, což byl po druhé světové válce kolektivní osud a vina. Klíčem k jeho dílu nejsou traktáty učených estétů, nýbrž pohled očima zjitřené duše, jež se chrání drsnou maskou, snaží se vymanit ze stínu stigmatu a vydobýt si místo na slunci, aby mohla vrhat svůj vlastní a sebevědomý stín. Fassbinderovy příběhy vyžadují tedy spoluprožívat a vidět tak, jak je on sám točil: bez intelektuálního mudrování a hlavně – bez studu za emoce.

Šlo mu o to, podněcovat v divákovi vlastní citění a přemýšlení. Americký způsob natáčení filmů zanechal podle Fassbinderera „divákovi emoce – a nic jiného“; kdežto on chtěl divákovi poskytovat emoce spolu s možností přemýšlet a analyzovat to, co cítí.

„Spadl jsem do mezery v trhu,“ říká o svých filmových počátcích on sám. Je to tak: byl v západním Německu téměř jediný filmař, který se nestyděl veřejně zobrazovat, jak otřesně hospodářská prosperita poškozují mezilidské vztahy. Aneb jak upřesňuje znamenitý filmový esejist Peter Buchka: „Milostné vztahy u Fassbinderera fungují podle zákonů tržní ekonomiky. A něco takového ovšem kazí charakter.“

Mluvil jste o výjimečném solitérovi. Které osobnosti z oblasti filmu jsou podle vás Fassbinderovi nejbližší?

Určitě je to Marco Ferreri, který měl ostatně k Fassbinderově tvorbě velice vřelý vztah. Hanna Schygulla, hvězda Fassbinderových filmů, ze které se časem stala mezinárodní superstar a hrála hlavní role i ve dvou Ferreriho snímcích, výstižně říká, že „oba dva měli něco bytostně společného“. Schygulla mluví o „podobném náboji a režijním stylu“ mimo jiné

i proto, že oba dva točili společensky subverzivní filmová melodramata. V rozhovoru na Febiofestu v roce 2010 mi Hanna Schygulla doslova řekla: „Fassbinder a Ferreri byli v umění lidmi, kteří to, co je dole, vyorávají navrch.“

Velmi blízký je Fassbinderovi Pasolini, kterého jsem už zmínil. Není náhoda, že v desítce filmů, kterých si osobně nejvíce cení, jmenuje Fassbinder vedle Viscontiho *Soumraku Bohů* také Pasoliniho alegorii *Salo aneb 120 dnů Sodomy*. A není náhoda, že nejvýznamnější znalec Fassbinderova u nás Boris Jachnin uvádí právě Pasoliniho jako velkého Fassbinderova blízkence i jako jednoho z pěti možná vůbec nejdůležitějších moderních filmařů.

V jednom z rozhlasových pořadů, které jsem pro stanici Vltava natočil, Boris Jachnin o Fassbinderovi a Pasolinim říká: „Oba byli nešťastní z toho, jak se vyvíjí společnost a svět, a upozorňovali na to v době, kdy téměř všichni měli úplně jiné starosti o hmotné statky. A Pasolini a Fassbinder varovali a viděli daleko víc dopředu. Věděli, že jde o jakousi zradu anebo ležérnost intelektuálů, kteří dopustili, aby si lidé pod sebou zničili svůj vlastní svět jenom proto, že potřebují vyměnit model auta za novější.“

Mimochodem, Boris Jachnin je autorem jediné – a vynikající – tuzemské monografie o Fassbinderovi. Vnímám ji jako nejlepší úvod do Fassbinderova života a díla, jaký kdy v češtině vyšel. Jachnin nesměl za normalizace publikovat, a tak knihu vydal v tehdejší Čs. filmovém ústavu v roce 1987 pod pseudonymem Jan Grulich. Vřele ji doporučuju, v antikvariátech se dá sehnat i dneska.

Renomovaný francouzský herec Jean-Claude Brialy se kdysi vyjádřil v tom smyslu, že právě Fassbinderovi nejvíce ze všech filmařů sluší přídomek „superstar“, a nemínil tím jeho kvality herecké, nýbrž tvůrčí a obecně lidské.

Jak to Jean-Claude Brialy konkrétně myslel?

Pokusím se teď odpovědět pro někoho možná trochu překvapivým srovnáním. Víte, některým osobnostem z oblasti filmu se věnuji už hodně dlouho, déle než třicet let. Patří mezi ně i Rainer Werner Fassbinder a Američan Marlon Brando. A nemohl jsem si nevšimnout, že v jejich životní a tvůrčí dráze existují určité výrazné podobnosti a analogie.

Oba dva provází už od mládí pověst provokatérů a skandalistů. Branda vyloučili v jinošském věku z vojenské akademie, Fassbinder nedokončil ani střední školu; oba dva byli pak donuceni žít se manuálně. Zamlada uměli oba žít velmi skromně, Fassbinder do sebe házel vuřty u stánku, Brando zase obyčejné hamburgery.

Oba dva začínali u divadla a oba si také postupně vydobyli pověst „superstar“ navzdory tomu, že se o nich už od počátku jejich divadelní a filmové kariéry říkávalo, že působí zanedbaně; Brando chodil i v dobách své počínající herecké slávy nadále v džínách a v sepraném tričku, Fassbinder navštěvoval festivalové recepce v kostkované košili a v kožené bundě; když se jim ale chtělo, oba uměli nosit rovněž smoking. Jejich společenská nepřizpůsobivost a odlišnost se nikdy nestala trvalou překážkou profesionální kariéry; naopak dokázali pokaždé znovu přesvědčit producenty, že právě jejich práce bude výhodnou finanční investicí. Establishment je musel akceptovat takové, jací byli.

Současně uměli být oba dva i velmi citliví a laskaví a svého osobního kouzla se naučili využívat k manipulaci druhými lidmi. Brando byl až do počátku sedmdesátých let sice tělesně mnohem přitažlivější než Fassbinder, ale z obou vyzařoval silný osobní magnetismus; herečky Ingrid Cavenová a Jeanne Moreau shodně konstatují, že se zamilovaly do Rainerových „nádherných, neuvěřitelně něžných očí.“

Oba dva vystupovali jako hodně společenští lidé, současně se ale nikdy nezbavili své neurózy, svých úzkostí a své osamělosti. Jak o Marlonu Brandovi, tak také o Fassbinderovi psávali bulvární novináři velmi často jako o „oplzlé obludě“ anebo „netvorovi“.

Jak Brando, tak i Fassbinder byli velice nároční. Ve svých nejlepších filmech se soustředili na odhalování společenského pokrytectví, falše, nespravedlnosti. Tvůrčí intence Branda a Fassbindera vystihuje po mém soudu výborně anglické slůvko „straight“ – ve smyslu úsilí o „přímost, správnost, nepokaženost, otevřenost, poctivost a čestnost“.

Jestliže Hanna Schygulla o Fassbindrovi řekla, že byl „jemný a plachý člověk“, který ale dokázal být občas až „neuvěřitelně drzý“, pak v podstatě podobnými slovy se dá charakterizovat i Marlon Brando, který sice BYL rebelem, skutečným „mužem činu“, současně býval ale někdy až překvapivě ostýchavý, zdrženlivý.

Ani Brando, ani Fassbinder nenacházeli v dětském věku pevné zázemí v rodině; byli donuceni postarat se o sebe sami a žít na vlastní pěst. Jejich milostný život byl velmi intenzivní, ale citově spíše nenaplněný, neuspokojivý.

Boris Jachnin v jednom rozhlasovém rozhovoru zmínil, že o Fassbinderovi se psalo, že jeho životní a tvůrčí dráha byla „dlážděna mrtvolami“. To je však sentence, která platí mnohem víc o Brandovi, který se v průběhu svého života musel vyrovnávat s tím, že ho za velmi tragických okolností opustilo minimálně 10 intimně blízkých lidí. Fassbinderovi se takové životní katastrofy přihodily v životě dvě. V obou případech se stali oběťmi jeho bývalí milenci, či přesněji řečeno dočasní životní partneři.

Než o těch dvou tragédiích povíte něco víc, připomeňme, že Fassbinder se otevřeně hlásil ke své homosexualitě. Měl ale jak milence a partnery, tak i manželky, přičemž na té první docela silně lpěl. Jak vlastně probíhal jeho homosexuální a bisexuální vývoj?

Fassbinder se k vlastní homosexualitě vyzývavě přiznával už ve svých 15 letech. Byl ale poněkud netypický homosexuál, protože ho citově přitahovaly také ženy, a jak potvrzuje jeho velmi blízká přítelkyně a v letech 1970–1972 také manželka, zpěvačka a herečka Ingrid Cavenová, Rainer neměl problém s tím, mít i se ženou velmi něžný a kvalitní sex. Cavenová říká, že si ho vzala z lásky. On si přál sňatek, protože si neuměl představit, že nějaká žena má dost sil milovat homosexuála. V manželství měli problémy mimo jiné kvůli tomu, že Fassbinder začal s nadměrným užíváním kokainu a Cavenová se toho bála. Také vzájemná citová závislost vyvolávala v jejich vztahu konflikty. Jakmile se ale po dvou letech rozvedli, byli z nich až do konce Fassbinderova života opět ti nejlepší přátelé.

Pokud jde o vztah s Hannou Schygullou, hlavní hereckou hvězdou svých filmů, s ní se chtěl Fassbinder oženit ještě dříve, než navázal vztah s Cavenovou. Schygulla ale tenkrát nechtěla. Měla by bývala zájem až později, ale to zase nechtěl Fassbinder.

Ve výčtu žen, které mu byly neobyčejně blízké, nesmíme zapomenout na Irm Hermannovou, která se v jeho filmech objevuje poměrně často, ale málokdy ve významnějších rolích. Právě Hermannová obdivovala Fassbindera už v dobách, kdy byl ještě úplně neznámý. Pracovala tehdy jako sekretářka automobilového klubu, přepisovala mu scénáře, doporučovala ho producentům. Je docela možné, že nebýt Irm Hermannové, Fassbinder by se ve filmové branži neprosadil. On na ni ale nikdy nemyslel jako na manželku, spíše mu tak trochu nahrazovala maminku.

Kteří muži byli Fassbinderovými nejdůležitějšími milenci a partnery?

Byli tři. Všichni se stali součástí jeho pracovního štábu, kterému se říkávalo „Fassbinderova komuna“.

Prvním byl herec Günther Kaufmann, který ztělesnil důležité role v celkem 14 Fassbinderových filmech. Kaufmann byl bisexuál, v době, kdy se do něj Fassbinder zamiloval a měl s ním poměr, byl ženatý. Traduje se, že právě Kaufmann byl Fassbinderovou první velkou a dlouhodobou láskou. I když jejich poměr skončil, zůstali přátelé a Kaufman hrál dál ve Fassbinderových snímcích včetně toho posledního – *Querelle*.

Druhou Fassbinderovou velkou láskou se stal El Hedi ben Salem, který se narodil v březnu 1936 v malé vesnici v Maroku v dobře situované berberské rodině. V patnácti letech se oženil s třináctiletou dívkou. Se svou ženou měl nakonec pět dětí a usadil se ve městě poblíž pohoří Atlas.

Na začátku 70. let Salem opustil svou ženu i děti a přestěhoval se do Evropy. Na počátku roku 1971 se v pařížských gay lázních seznámil s Fassbinderem a navázali spolu milostný vztah.

Salem se přestěhoval do Německa a účinkoval v několika Fassbinderových filmech. Nejvýznamnějším z nich je oceňovaný snímek *Strach jíst duše*, ve kterém ztělesnil hlavní úlohu přistěhovalce. Jeho vztah s Fassbinderem byl poměrně dlouhý a divoký, protože Salem měl neobyčejně hrdou a vznětlivou povahu a Fassbinder se s ním rozešel. Salem posléze v opilosti v Berlíně pobodal tři lidi. Ačkoliv to všichni přežili, režisér Daniel Schmid později vzpomínal, že Salema museli Fassbinderovi přátelé „prakticky propašovat z Německa“ do Francie a že Fassbinder celou dobu, kdy Salema odváželi z Berlína, plakal.

Během pobytu ve Francii byl Salem zatčen a uvězněn. Ve vazbě ve věznicí v Nîmes se v roce 1977 oběsil. Zprávu o Salemově úmrtí však přátelé před Fassbinderem léta tajili. O sebevraždě bývalého milence se dozvěděl až krátce před vlastní smrtí v roce 1982. Tehdy Fassbinder věnoval Salemovi svůj poslední film *Querelle*.

Třetí velice silný a podobně tragický partnerský vztah prožíval Fassbinder s Arminem Meierem, který rovněž hrál ve vícero Fassbinderových filmech. O jeho bouřlivém charakteru si můžete udělat dost dobrou představu z Fassbinderovy půlhodinové, dokumentárně laděné filmové epizody v opusu *Německo na podzim*, která se natáčela v říjnu 1977 ve Fassbinderově mnichovském bytě. S šokující otevřeností zde Fassbinder zachycuje svou poměrně dlouhou a velmi prudkou hádku s Arminem Meierem i polemiku se svou matkou ohledně demokracie a terorismu.

31. května 1978, přesně v den Fassbinderových 33. narozenin, spáchal Armin Meier v důsledku nešťastného vztahu s Fassbinderem sebevraždu. Bezprostředně poté Fassbinderův přítel, dánský spisovatel, kritik a filmový režisér Christian Braad Thomsen, točí cca desetiminutový rozhovor s totálně citově otřeseným Fassbinderem. Thomsen uvádí, že se na toto interview po dlouhá léta „bál podívat“. Nakonec se však i tohle interview stalo součástí výborného celovečerního Thomsenova dokumentu *Fassbinder: Milovat bez nároků*, který měl premiéru v roce 2015. Zmíněné interview vnímám jako jeden z dalších důkazů Fassbinderovy neobyčejné vnitřní duchovní síly: málokdo jiný by dokázal v daném stavu mluvit o filosofických otázkách s tak neochvějnou koncentrací.

Jak se Fassbinder vyrovnával s tematikou homosexuality ve svých filmech?

Na rozdíl od současnosti nebyla homosexualita v době jeho života v módě, ale pohlíželo se na ni naopak jako na cosi zvráceného. Přesto Fassbinder natočil již v roce 1975 melodrama *Pěstní právo svobody*, ve kterém jsou s obdivuhodně neokázalou přímočarostí zachyceni též nazí a líbající se muži. Ústřední homosexuální charakter plebejského outsidera Franze ztělesnil kurážně a výtečně samotný Fassbinder. Na Fassbinderově zobrazování filmových postav homosexuálů, lesbiček a transsexuálů je z dnešního pohledu nejzajímavější to, že jejich sexuální orientace není pro vyznění filmu vůbec podstatná. Na Fassbinderových opusech s tematikou čtyřprocentní menšiny není nic lacině bizarního ani jakkoli povrchně efektního. Tím subtilněji a nadčasověji tyto snímky pochopitelně působí. Neomezují se totiž pouze na – dnes tak konjunkturálně časté – ztvárňování takzvaně obscénních či tabuizovaných témat. Proto mají také duchovně hlubší, všeobecnější účinnost, přesahující dobově politické či sexuální aspekty. To se týká i příběhu transsexuála ve Fassbinderově filmu z roku 1978 s názvem *V roce s 13 úplňky*, který běžel i v české televizi a nepřipravený divák mohl být zaskočen zdánlivou bizarností jeho námětu. Avšak pro Fassbindera je osud ústředního charakteru nešťastníka, který se z lásky k jinému muži nechal přeoperovat v ženu, pouze námětem k originální filosoficko-psychologické reflexi mezilidských vztahů po druhé světové válce. Drama *V roce s 13 úplňky* patří k nejnáročnějším a nejradikálnějším Fassbinderovým filmům a je určitě dobré ho zhlédnout vícekrát.

Homosexuální téma se dále okrajově vyskytuje ve zmíněné Fassbinderově epizodě z filmu *Německo na podzim* a také v opusu *Querelle*. Ale Fassbinder správně říká: „Querelle není vyprávění o homosexuálech, nýbrž – v souladu s předlohou Jeana Geneta – zobrazuje problém totožnosti v tom smyslu, že člověk má potřebu vidět sebe samotného ještě podruhé v někom jiném, mimo sebe – potřebuje to k tomu, aby se stal úplnou lidskou bytostí.“

Proto má pravdu i Boris Jachnin, když v mých fassbinderovských rozhlasových pořadech opakovaně zdůrazňuje, že na homosexualitě jsou některé Fassbinderovy filmy vystavěny jenom jako na takové látkové materii a že těm sexuálním otázkám se vlastně režisér ani nevěnuje, respektive nejsou pro něho prvotní, základní. Sexuální akt jako takový Fassbindera vlastně nezajímá a zobrazuje ho pokaždé jenom minimalisticky a nikdy tak nečiní pro pouhý obraz aktu samotného; spíše jde pokaždé o případ nadvlády anebo poddanství.

Fassbinder se za svého života setkal s velkou kritikou. V čem přesně spočívala jeho provokativnost? Která tabu porušil?

Řekl bych, že byl – podobně jako u nás především Karel Kryl – velmi nepohodlný tím, jak otevřeně sděloval duchovně-eticky nesmírně podstatné věci, které konzumně a konformně orientovaní politici i ekonomové pochopitelně ignorovali a dodnes ignorují, protože jsou v příkrém rozporu s jejich byznysmanskými plány. A Fassbinder jim v jejich mravní sprostotě s chutí takříkajíc s chutí „vymáchal čenich“ a oni na něj – podobně jako v USA na Marlona Branda – házeli po celý jeho život špínu a nazývali ho oplzlým netvorem a podobně. Ti, které ve svých filmech právem silně kriticky zobrazoval, se mu vlastně docela logicky mstili a dodnes mstí.

Proč?

Protože Fassbinder ve svých nejlepších filmech jasnozřivě zobrazuje, jak se obscénně bezcitný „obchodnický pořádek“ utábořil právě i v intimně citové sféře, v níž lidé své duchovní prožitky ve skutečnosti často jen markýrují, a svým dílem pak sami participují na loutkovitě dekadentní společensko-politické mašinérii, která právě skrz absenci nezmanipulovaných duchovních prožitků směřuje k zákonitému rozvíjení totalitních společenských praktik.

Proti měšťácké doktríně neosobních, morálně nezávazných a kýčovitě líbivých příběhů staví Fassbinder své osobní filmové vize, ve kterých ukazuje, jak se věci opravdu „v jádru“ mají, jak nízké, hloupé a brutálně obscénní motivace se ukrývají pod pozlátkem měšťáckých konvencí. Jak právě tyto toporné konvence ochromují a dusí pravou a čistou lásku.

Fassbinder byl mimo jiné také mimořádně úspěšný filmař, konkrétně třeba snímek *Manželství Marie Braunové* měl na svém kontě několik prestižních mezinárodních ocenění a slavil úspěchy i ve Spojených státech – a ve Spolkové republice Německo nikoho z high society evidentně nenapadlo, aby ho nominovali na Oscara. Na Oscara nenominovali v Německu ani jediný Fassbinderův film -- dokonce ani *Lili Marleen* ne. Tohle myslím hodně vypovídá o tom, jak silně a upřímně ho majitelé moci nesnášeli.

Čím je estetika Fassbinderových filmů tak výjimečná?

Podle mě byla spontánní, nenaštudovaná z něčeho, on se nestyděl za případnou kýčovitost. Na všechno si přišel sám. Jenom využíval jako určité své vzory literáty a filmaře, kteří mu byli blízcí.

Blízké mu nejsou hrdinské, ale naopak antihrdinské či nehrdinské charaktery různých společenských outsiderů a gastarbeiterů. O jeho filmech se ale nedá říct, že jsou realistické – jsou to mnohem spíše svébytně stylizované, jakoby snové fantaskní poetické vize, mířící k podstatě společenského zla.

Film se Fassbinderovi stává vlastně jakýmsi teritoriem svobody, kde mohou jeho protagonisté bez konvenčních společenských zábran pociťovat a reflektovat obscénní rysy své vlastní životní situace. Také o Fassbinderovi proto platí prorocká slova Friedricha Nietzscheho, že je mu vlastní „pocitovost, ona nejmladší ze všech ctností, jež bývá doposud cizí i těm nejlepším“.

Ta určitá nepřirozeně divadelní dynamičnost hereckých projevů je ve Fassbinderových snímcích záměrná?

Ano. Slouží úmyslnému zdůrazňování odosobněle zautomatizovaných, a přitom narcistních, lidsky nepřirozených reakcí postav. Tato nepřirozenost se odráží nejen v jejich teatrální dikci, ale taky v loutkovité pózovitosti. Kamera pozoruje postavy ve Fassbinderových filmech jakoby z povzdálí, z odstupu, z perspektivy „klíčových dírek“, zpoza skleněných dveří, oken, rolet či mříží, přes rohy nábytku či skrze květiny. Takovým pojetím se současně ironicky umocňuje dekorativnost interiérů, která výrazně dotváří maloměšťáckou duchovní sterilitu. Divákovi je vnucena role „nedobrovolného voyera“, jenž musí zevrubně přihlížet postupnému obnažování maloměšťácké brutality, pro kterou je charakteristická právě vzájemná lidská distance protagonistů.

Co říkáte obviňování, že byl Fassbinder antisemita, levičák, anebo naopak antikomunista?

Že jsou to všechno klišé mainstreamového tisku, který dává těmito nálepkami najevo jediné svou vlastní tendenčnost a stále více inklinuje k bulváru nejnižší kategorie. Kdyby byl Fassbinder skutečně antisemita, nikdy by se mu nemohl věnovat Boris Jachnin, jehož tatínek přišel právě kvůli antisemitismu o život. Kdyby „Fasbík“, jak mu Boris Jachnin něžně říkával,

byl opravdu antisemitou, určitě by se jeho domněle antisemitská hra nehrála úspěšně v Tel Avivu a v mnoha dalších městech včetně Prahy.

Pokud jde o jeho politickou orientaci: nikdy nepatřil k žádnému hnutí. Nebyl totiž tak hloupý, aby podlehl nějaké ideologii. Byl člověk, který dával věčné otázky: „Jsi si jistý, že máš pravdu?“ Jak jedném, tak i těm druhým. Když viděl špatnost, upozorňoval na ni tím, jak ji zobrazoval – a bylo mu fuk, jestli ji činí člověk vlevo anebo vpravo, nahoře anebo dole. Říkával: „Střílím všemi směry.“

Tohle v roce 2010 potvrdil také Harry Baer, který mi doslova řekl:

„Je znám Fassbinderův výrok: ‚Já neházím bomby, já točím filmy. Takže já vlastně vrhám filmy.‘

Nedá se říct, jestli byl Fassbinder levičák nebo pravičák. Jednou si dělal prdel z levičáků, pak zase z pravičáků, jednou měl dopal na ty, pak zase na tamty...

Ale nebyl to ani člověk středu. Vždycky provokoval. Vždycky.

Film *Třetí generace* měl premiéru v Hamburku, do kina vtrhli nějakí levicoví debilové a spálili filmovou kopii. Počínali si jako dřív náckové, jako SA, ti taky zničili spoustu filmů. Oni po dvaceti, třiceti nebo čtyřiceti letech dělali totéž, ale z levé pozice. Tak co si o tom mám myslet.“

Také v tomhle tkví Fassbinderův ohromný a setsakra aktuální význam: jak se nenechal oblnout žádnou stranou či hnutím a jak uměl neustále vnímat hrubé kazy a špatnosti jak na rubu, tak i na líci společensko-politických a kulturních problémů.

Existuje filmař, kterého by právě Fassbinder výrazně ovlivnil?

Třeba Aki Kaurismäki. Když jsem se ho v roce 2011 ptal, jestli byl pro něj Fassbinder důležitý, Kaurismäki mi odpověděl:

„Ano, hodně mě ovlivnil... Když jsem točil své první podstatnější realistické filmy, byl jsem Fassbinderem silně ovlivněný, hlavně jeho snímkem *Strach jíst duše*. Tenhle film mi dodal odvahu točit o smolařích, o lidech na okraji, o lidech, kteří jsou absolutně bez šancí, ale kteří mají lásku. A možná, že nebýt Fassbinderova vlivu, nikdy bych v sobě nenašel odvahu o nich točit.“

U příležitosti cyklu feministických filmů FEM 2:2 promítáme v Goethe-Institutu film

Martha.

Byl Fassbinder feminista?

Ve filmu *Martha* Fassbinder možná vůbec nejjasněji ukazuje model, jak prostřednictvím instituce manželství jeden člověk terorizuje druhého. Fassbinder jako kdyby tu také kladl zvýšený důraz na skutečnost, že náš svět je světem mužským, řízeným mužskými principy, které jsou nespravedlivé vůči ženám. Takový postoj ostatně s Fassbinderem do veliké míry sdílejí i jeho dva rebelantští blízcenci: Marco Ferreri a Aki Kaurismäki.

Na druhé straně je třeba říct, že Fassbinder se s feministickým hnutím určitě neztotožňoval.

Jeho vztah k tzv. ženské otázce si nejlépe osvětlíme, když si připomeneme genezi a étos Fassbinderovy původní divadelní hry a od června 1972 také neméně úspěšného snímku *Hořké slzy Petry von Kantové*. Na konci filmu Petra poznává, že láska je opravdová jedině tehdy, není-li spojena s nároky.

Fassbinderova hra i film budily ve své době skandální pohoršení a on byl nucen odpovídat na celou řadu kritických komentářů. Vysvětloval, že získal pocit, že to, co chce sdělit, vyjádří lépe, když postaví do středu děje ženskou postavu. Ženy jsou podle Fassbinderera zajímavější nežli muži, protože na jedné straně jsou utlačovány, ale dokážou svého postavení využít i jako nástroje teroru. Muže vnímá Fassbinder jako citově spíše primitivní, kdežto ženy podle něho daleko lépe zobrazují své emoce.

Ženské postavy, které ve filmech vykresloval, jsou tedy často neobyčejně silné lidské bytosti?

Určitě. Fassbinder konkrétně říká: „Moje filmy jsou určeny ženám, nemíří proti nim. Ale téměř všechny ženy jsou proti tomuto filmu – vždycky ty, které mají podobné problémy, o nichž jedná film, ale nechtějí si je přiznat. Tohle já změnit nemohu. Vím pouze, že mé chování vůči ženám je čestné... ale nevím, jak ženám říci, že mají dojít ke svému osvobození. Tohle si musí rozhodnout každá žena sama.“

Shrnuto tedy: Fassbinder je na straně feministek, ale současně ho tehdy část feministek označovala za mizogyna. Vtip je v tom, že Fassbinderovi jde o podstatnější věci než je třeba sexuální orientace. Projevy reálné lásky chápe spíše jako materiál, na kterém ukazuje model ovládnutí jednoho člověka druhým. V zobrazování konfliktů ho zajímá vztah člověka k sobě

samotnému a k jiným lidem pod knutou často neblahých společenských vlivů a konvencí. Boris Jachnin v mém rozhlasovém pořadu dokonce provokativně říká: „Já si myslím, že film *Hořké slzy Petry von Kantové* prostě není o ženách! Jde o společenský model na téma diktatury a podrobování se.“

Ještě zpět k filmu Martha. Které konvence tady Fassbinder kritizuje?

Jde vlastně o takovou tragikomedii s tematikou manželských zvyklostí. Fassbinder sám to upřesňuje takto: „Mým záměrem je ukázat manželství tak jasně, jak jen to půjde, jako sadomasochistický vztah.“

Na serveru imdb najdeme i tento Fassbinderův citát:

„Láska je nejlepší, nejzákeřnější a nejúčinnější nástroj společenské represe.“ Souhlasíte?

Hanna Schygulla by nesouhlasila, ta vidí možnosti lásky podstatně optimističtější a jinak než Fassbinder, ale když tento jeho citát vztáhneme třeba na lásku lidí k našim soudobým politickým lídrům, kterým velká část společnosti leckdy dost obdivně a slepě důvěřuje, a pokud si uvědomíme, na kolika nezákonných vládních represích se určité typy politiků podílely, podílejí a velmi pravděpodobně i nadále budou podílet, hned vidíme, kolik je v tomto Fassbinderově mementu věcné oprávněnosti.

Fassbinder snil totiž veliký sen o vytvoření celé širší společnosti bez hierarchií a o uskutečnění tohoto snu svojí tvorbou také velice usiloval. Mimochodem, takový sen o společnosti bez hierarchií měl i filmový režisér, básník, malíř a vysokoškolský pedagog Karel Vachek, který si Fassbinderovy tvorby ostatně velmi cenil.

A i když jsou Vachek či Aki Kaurismäki orientováni výrazně levicověji nežli Fassbinder, v jednom se shodnou: dobrá filmová tvorba by měla vzbuzovat radost a vědomí vzájemné solidarity lidí, kteří i navzdory společensko-ekonomickým poměrům dovedou zůstat slušní. Fassbinder to potvrzuje slovy: „Spíše nežli společenské teorie je mi bližší solidarita. Chci využívat možností, které mám, abych v divácích něco aktivoval: aby se přenesli přes své strachy a úzkosti a aktivovali své sny.“

Ale na serveru imdb se dočteme i to, že Fassbinder zemřel v důsledku předávkování drogami a že „jeho ohromná tvorba byla doprovázena divokým, sebedestruktivním libertinstvím, které mu vyneslo pověst enfant terrible nové německé kinematografie“.
Kolik je na tom pravdy?

V těch sentencích není bohužel pravdivého téměř nic. Lékařská zpráva konstatovala, že k Fassbinderovu úmrtí došlo v důsledku požití většího množství barbiturátů v kombinaci s drogami, alkoholem a také špatnou – tedy nevhodnou – stravou. V průběhu pitvy lékaři zjistili, že jeho organismus vykazuje známky těla cca sedmdesátiletého člověka – do té míry byla většina jeho orgánů opotřebovaná.

Fassbinder dlouhodobě bral drogy, ale nikdy je nepropagoval a třeba ve svém filmu *Touha Veroniky Vossové* jejich užívání dost tvrdě odsuzuje. Ingrid Cavenová říká: „V roce 1979 jsem mu s jeho přítelem Danielem Schmidem dojednala pobyt na jedné klinice ve Švýcarsku, kde si od drog odvykali Mick Jagger a podobní lidé. Slíbila jsem Rainerovi, že tam s ním zůstanu tři měsíce. Kůru ale nikdy nenastoupil. Jistě, mohla jsem na něj naléhat, oukej, ale kdo může vědět, jestli by to bývalo mělo smysl?“

Podobně mi Harry Baer řekl: „On se nedal zabrzdit.“

Hanně Schygullové, se kterou se seznámil ještě před svou filmovou kariérou na kursech herectví, údajně tvrdil už tenkrát, že natočí hodně filmů, ale nebude dlouho žít.

Ano, to je pravda. Říkal to vícekrát.

Shrňme základní fakta:

Už v roce 1969 Fassbinderovi při lékařském vyšetření zjistili, že má slabší srdce a neměl by se přepínat. Dle svědectví Harryho Baera měl potřebu prášků na spaní už v mládí. Na konci čím dál silnější, ale stejně spal jenom tři nebo čtyři hodiny. Bylo to jeho prokletí.

Navíc byl zvyklý kouřit v průměru tři krabičky cigaret denně.

Herec Armin Mueller-Stahl vzpomíná, jak mu jednou řekl, že by měl jít k lékaři, neboť je strašně bledý. Fassbinder reagoval slovy: „Ne. Život má být naplněný, nikoli dlouhý.“

Fassbinder byl typem silně neurotického workoholika, který musí neustále pracovat, a tak dokázal setrvat v extrémně silném tvůrčím vypětí někdy i 48 hodin v kuse. Závislost na drogách sice odsuzoval, jenomže kokain, který v posledních letech života bral ve stále

vyšších a vyšších dávkách, podněcoval jeho tvořivou fantazii a on pak vydržel psát i natáčet filmy s ještě intenzivnějším nasazením a výdrží. Aneb jak říká v jednom mém rozhlasovém pořadu i Boris Jachnin: „Pálil svíčku z obou konců“. Nebyl ochotný a vlastně ani schopný žít opatrně.

Při výčtu jeho pracovních aktivit jsme v úvodu tohoto rozhovoru nezmínili, že napsal a inscenoval také desítky divadelních i rozhlasových her a jako herec či vypravěč účinkoval téměř ve 40 filmech. Dva své snímky – *V roce s 13 úplňky* a *Třetí generaci* – i sám točil jako kameraman.

Když bylo 10. června 1982 nalezeno Fassbinderovo tělo v jeho mnichovském bytě, ležel vedle něj nedokončený filmový scénář. Pracoval i těsně před smrtí.

Dovede si kdokoli představit, že by podobné kreativní výkony mohl podávat člověk oddávající se „divokému, sebestřednému libertinství“? Nic nebylo Fassbinderovi vzdálenější než plané hýření. Aneb jak trefně říká Ingrid Cavenová: „„Byl z rodu vitálních osobností, které se nesmíří s tím, aby žily jen tak, bez naplnění svých přesných představ. Bez naplnění něčeho, co je důležité v tom daném momentu, co přináší radost a intenzitu.“

Jaký byl tedy Rainer Werner Fassbinder člověk? Jeho přátelé říkají, že prý se dovedl chovat jako anděl a netvor v jedné osobě. Je tomu tak?

Ano, je. Mimochodem, prakticky stejnými slovy charakterizoval Bernardo Bertolucci Marlona Branda poté, co s ním dokončil love story *Poslední tango v Paříži*. Fassbinderovi nejbližší spolupracovníci se shodují, že někdy se choval až tyransky manipulativně a jindy zase neobyčejně mile, něžně a ochranně. Oficiálně navenek si ovšem trvale uchovával obrannou image drsňáka.

Už v roce 1969 se Fassbinderovi daří vytvořit si svou vlastní skupinu stálých divadelních a vzápětí filmových spolupracovníků, o které se časem píše jako o „Fassbinderově komunitě“ anebo „náhradní rodině“. Nejedná se ale ani tak o „náhradní rodinu“ jako spíše o laboratoř a vroucí kotel, kde členové komuny mají mezi sebou leckdy i vypjaté intimní vztahy a Fassbinder tak vlastně i prostřednictvím vzájemné komunikace v téhle své komunitě zkoumá hranice lidské závislosti a hranice svobody a lásky. Pro některé členy komunity to bylo občas i dost bolestné a pociťovali to jako trápení.

Měl Fassbinder také částečně onu závislost na dominanci, jako ji má protagonista filmu Martha Helmut Salomon?

Určitě. Sám o sobě sebekriticky říká, že i jeho samotného dovádí vlastní osamělost k nepřiměřené agresivitě a samozřejmě toho litoval, mrzelo ho to. Lidé slabšího naturelu jeho charismatu dost snadno podléhali a pak se stávalo, že si i stěžovali. Například jeden z jeho nejdůležitějších přátel a spolupracovníků, herec Kurt Raab, publikoval o Fassbinderovi dost ublíženeckou a zbytečně bulvárně laděnou biografii. Mimochodem, velmi podobně se vůči Marlonovi Brandovi zachoval jeden jeho blízký kamarád z dětství – vydal knížku o Brandovi plnou lechtivě intimních historek.

Kurt Raab (mimochodem rodák z Kašperských hor) sice Fassbinderu přežil, ale jen o 6 let. Zemřel v červnu 1988 ve 46 letech na AIDS.

Bylo by nicméně hodně nespravedlivé, kdybychom vnímali Fassbinderovo tyranské workoholictví jako dominantní stránku povahy. K jeho světlým stránkám patřilo například to, s jak velkou radostí všechny své spolupracovníky hostil, dovedl je také výborně bavit a strašně rád si s nimi po večerech zpíval.

Autorem nejznámějších pomlouvačných bonmotů o sobě samém je prý Fassbinder sám. Údajně například říkal: „Jsem černochoch, jsem Žid, jsem antisemita, jsem vrah, jsem žena.“ Je tohle pravda?

Je to pravda. V těchto černohumorných termínech se ale zračí i úžasná mnohostrannost, snaha o všem se dovědět něco podstatného a tvořivě to zpracovávat. Ingrid Cavenová v ironické nadsázce dodává, že „vše, co Fassbinder začal, dokončil na dvě stě procent, jako dobrý Němec, jako Nahněmec“.

Avšak jedna extrémně workoholická filmová šílenost Fassbinderovi přece jen nevyšla. Jde o filmovou verzi čtrnáctidílného seriálu *Berlín, Alexandrovo náměstí*. Osobně považuji tento televizní seriál za Fassbinderovo vizuálně i filosoficky nejúchvatnější, kongeniální dílo. Jenže v létě 2010 mi Harry Baer řekl něco, co jsem se nedozvěděl ani od Borise Jachnina, se kterým jsem se mezitím spřátelil. Cituji Baera:

„Měl to být od počátku televizní seriál s Hannou Schygullou, Barbarou Sukovou a Güntherem Lamprechtem a paralelně s ním, v noci, se měl točit film pro kina. Byl už hotový scénář a v té filmové verzi měli hrát Depardieu, Aznavour, Moreauová, Adjaniová a další.“

Bylo by napínavé to vidět jako film, ve scénáři bylo všechno zkomprimované, ale nikdo na světě neměl sílu točit ve stejných kulisách přes den pro televizi s německými herci a v noci film s mezinárodním hvězdným obsazením. To bylo beznadějný.

Nebylo to proveditelné. To by Rainer musel pracovat 24 hodin denně a někdo řekl, že tohle prostě nejde. Tolik kokainu na světě neexistuje, aby Fassbinder tohle dokázal!“

Rozhovor s Vladimírem Hendrichem vedla Klára Apra, odbornice na film v Goethe-Institutu Česká republika.

Zkrácená verze rozhovoru je v české a německé verzi dostupná na adrese: bit.ly/goethe-fassbinder.