



*Obersalzberg, Wahnfried (v Bayreuthu), vila Schatterhand (u Drážďan), Neuschwanstein, „Opatství v dubovém lese“ (od Caspara Davida Friedricha): topografie mytického světa ve stínu „komerční“ civilizace.*

Ve své „Německé trilogii“, [1] jak ji Syberberg sám nazval, vykládá moderní „osudovou“ historii Německa z vlivu tří „vůdčích“ osobností, které se monomanicky pokusily realizovat své soukromé fantazie jako „protest proti všednímu dni“:

„Nešťastného“ bavorského krále Ludvíka II., „stavitele“ novoromantických zámků, s jehož pomocí Richard Wagner uskutečnil „Bayreuth“ (Ludvík, rekviem za panenského krále, 1972), a který po dobrovolné a posléze i nucené izolaci skončil sebevraždou, spisovatele Karla Maye, jehož celé dílo je zpracováním traumatu vyvržence, který ovšem ve svém ušlechtilém supermanu a alter-egu zpodobnil ideál německosti (Karl May, 1974), a Adolfa Hitlera (Hitler, film z Německa, 1977), rovněž s uměleckými ambicemi, s jeho vizí „transcendovat lidskou existenci (‘pobyt’) opět ve směru (‘rasově čistého’) celku.“ [2]

Cíl těchto tří mužů byl stejný: sebe, a člověka vůbec, z této každodennosti osvobodit. [3]

Tematicky k Německé trilogii jistě náleží i dokumentární film o Winifred Wagnerové, Angličance provdané za Wagnerova syna Siegfrieda, která řídila Bayreuth v „hnědých“ letech (Winifred Wagner, 1975) a filmová adaptace opery Parsifal (1982), na níž zaujme nejen nahrávka vzniklá za účasti Pražského filharmonického sboru, ale i výprava (např. s nacionálně-socialistickými standartami v Klingsorově sídle). [4]

Syberbergovy filmy ovšem zdaleka nejsou pro každého. Jako vyznavač wagnerovské koncepce totálního uměleckého díla předvádí svět „reality“ a „fikce“, v němž vůbec není snadné se orientovat. Vyprávění není lineární, ale prostorové, cyklické, symboly kruhu (včetně svastik) nebo koule se také pravidelně vracejí v obrazové rovině. Divák se vydává do obtížného terénu, mezi architekturu citací a pralesy nářeků, po nepravidelně okrouhlé trase, kterou mu vytýčil „režisér“, Wandervogel par excellence, do hájemství již hustě prošlapaného jinými poutníky – kdo však nezná jejich „značky“, ten se brzo začne ztrácet. Je jich bezpočet: „hustá síť“ z klasicismu, expresionismu, mysticismu, mýtů, romantismu...

Pravý labyrint, v němž se Ariadnina nit, umožňující aktivní účast na poznání (o „zábavě“ jako takové nemůže být řeč), hrozí neustále ztratit pod pohyblivými nánosy Gesamtkunstwerku obrazu-hudby-slova-reminiscencí. Nejdále v této antologizaci kulturních, literárně-filozofických, audio-vizuálních fragmentů, zašel Syberberg, v bezmála sedmihodinovém (jako Wagnerův „Prsten“!) „Hitlerovi“. I zde se motivy přes čtyři díly stále vracejí, ale jako v rychle se otáčejícím kaleidoskopu (paralela ke spěchající „moderně“?). V panoptikálním reji (odkaz na Schnitzlera) zde nakonec tančí „vůdce“ s „labutím králem“ v jednom kole. Tuto „svoji historii“ inscenoval Syberberg, drasticky omezován rozpočtem, do prostoru jednoho mnichovského filmového studia, který celý vyplnil rekvizitami a kulisami z této historie, krásnými i hrozivými. Mezi nimi, za doprovodu Wagnera, Beethovena, Mozarta, ale také Mahlera, se (v pro ně charakteristických „výstupech“) pohybují jednotlivé postavy německých dějin. Hitler zaujímá ústřední postavení. Na obrovské plátno jsou zároveň promítány obrazy a dokumentární filmy z jeho doby, které herci komentují. To má symbolický význam, neboť projekce poukazuje na korelaci dvou topoi: a) Hitlera jako „projekce“ nejtajnějších tužeb německého národa; b) Německého národa jako „projekčního plátna“ Hitlerovy „vůle a představy“. Michel Foucault ohodnotil Syberbergův film je krásné monstrum: „Říkám krásné, protože to na mě zapůsobilo nejvíc (...). Podařilo se mu této historii propůjčit jistou krásu, aniž by zakrýval, co na ní ulpělo nízkého, obyčejného, všedního, zasluhujícího opovržení.“

Cílem Gesamtkunstwerku je popření, či spíše rozpuštění vlastního já v okouzlení obrazem a slovem. Syberberg stvořil s „Hitlerem“ vlastní svět; filmový kontrast svět, v němž je (jako tvůrce) přirozeným středem: Je to jako se pohybovat po vnitřní straně koule – uzavřený okruh, i když bez hranic! Byť jsme ochotni, ba toužíme jej se Syberbergem sdílet, je obtížné se cele přizpůsobit, podřídit se jeho totálnímu nároku, splynout. Setřást monstrum, tyranii formy, diktaturu záměru, uniknout ze silového pole této autorské imploze, je pocit, který s přibývajícím stopáží osciluje stále více. Ale z víru obrazu a zvuku zároveň vysvítá, že ona „černá díra fantazie“ (Susan Sonntag) je Syberbergův podíl na vizi „nového mýtu“. [5] „Pro mytické je charakteristické, že se vyjadřuje pomocí souboru prostředků, jehož složení je dost bizarní a který při vši rozsáhlosti zůstává přece jen omezený.“, napsal nedávno zemřelý Claude Lévi-Strauss. Je jasné, že kdo se chce mytickému přiblížit, musí akceptovat jeho strukturu, jeho „řád“.

Na přelomu 70. a 80. let patřil Syberberg k několika málo německým režisérům, jejichž jméno mělo mezinárodní věhlas (Herzog, Fassbinder, Wenders, Schlöndorff). Zejména v Paříži a v New Yorku měl sbory fanoušků, mezi něž patřilo i několik vlivných kritiků. V Německu byla většina jeho prací z pochopitelných důvodů přijímána spíše opatrně. I v dobách největší slávy se Syberberg trvale potýkal s nedostatkem financí, v 80. a 90. letech proto točil hodně na video. Za jeho poslední „velký“ film platí Noc (Die Nacht, 1985) založená na Célinových a Goethových textech.

Hodně se věnoval i teorii, nejznámější je knížka Umění jako záchrana před německou bídou (Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere, 1978). Duchovní prázdnota konzumem „domestikovaného“ Německa nebyla pro Syberberga nikdy frází, ale žitou tragédií a prvořadou uměleckou motivací. Je to vědomí zkázy, deroucí se pocit (kulturní, literární, politické, duchovní) ztráty, rozhořčení a lítost, které se stávají uměním, které se mění ve

film...

*Poznámky:*

1. Souvislost s „německou trilogií“ Luchina Viscontiho bije do očí: Soumrak bohů (La caduta degli dei, 1969) ilustruje celoživotní estetickou fascinaci „rudého vévody“ hnědou říší; Smrt v Benátkách (Morte a Venezia, 1971) je především poctou Thomasu Mannovi, který jako Syberberg upřímně hledal „Hitlera v nás“; Ludvík (Ludwig, 1972) má možná nejkrásnější wagnerovský soundtrack ze všech existujících... Témata se zrcadí, ale jejich zpracování je velmi odlišné. Obrazně řečeno, kde je Visconti „klasikem“, je Syberberg „expresionistou“, kde „romantikem“, je „surrealistou“. Oba jsou však silně poplatní divadelní režii.

2. Na jistou „příbuznost“ mezi Adolfem Hitlerem a Ludvíkem II. upozornil již před válkou Rauschning (Hermann Rauschning: Mluvil jsem s Hitlerem. Praha 1946, s. 281). O vztahu mezi Richardem Wagnerem a „vůdcem“ u nás zatím nejšířěji Jan P. Kučera: „...je hodně Hitlera ve Wagnerovi“ (Praha 2001) s podtitulem Kapitoly z estetické politiky (jistě je, že ve Wagnerovi Hitler uznával „jediného skutečného ideologického předchůdce.“ O poměru Hitlera k Mayovi např. Brigitte Hamannová (Hitlerova Vídeň, Praha 1999, s. 425 - 428). O Ludvíkovi napsal Wagner v dopise Matildě Meyerové: „Je božský. Jestliže já jsem jeho Wotanem, on je mým Siegfriedem.“ Více o tom např. v knize Wernera Richtera Ludvík II, král bavorský (Praha 1995). May napsal o Ludvíkovi hned dvanáctisvazkový román Cesta za štěstím (Brno 1997 - 2002), o jeho názoru na Wagnerovu hudbu mi však není známo nic (i když je velmi pravděpodobné, že se „nejčtenější německý spisovatel“ k „dovrшитeli árijského mystéria“ vyjádřit musel). Wagner umíral v Benátkách v době, kdy byl May jen anonymním, několikrát trestaným sociálním vyděděncem kapitalizujícího se Německa (1882).

3. Nedá mi, abych v této souvislosti neuvedl hodnocení „revolučních syndikalistů“ z řeči Maxe Webera, mj. autora „Ducha kapitalismu“, před rakouskými důstojníky za účelem jejich obecné orientace v otázce socialismu (1918): „...když se na ně podíváte, víte, že se jedná o romantiky, kteří duchovně nedorostli všednímu dni života a jeho nárokům...“ (Max Weber: Metodologie, sociologie a politika. Praha 1998, s. 341). Naproti tomu Albert Camus, marxisty (Lukács, Fischer) ne náhodou řazený do „romantické rodiny“, si syndikalistů cenil velice (Člověk revoltující, Praha 1997, s. 323).

4. Parsifal je ze všech Syberbergových filmových prací divácky nejpřístupnější a tudíž také nejznámější. Recenzi mj. přinesla Nouvelle Ecole č. 39/1982. U nás promítán nebyl, ale některé jiné Syberbergovy filmy byly jistou dobu dostupné alespoň na videokazetách v Goethe-Institut Praha.

5. V tomto smyslu jsou literárním protějškem Syberbergova „Hitlera“ Poundovy Cantos. Pound chtěl nastartovat uvázlou „evropskou mythomotoriku“ (Guziur), také pro něj mýtus „dynamickou strukturou idejí, hodnot, archetypálních postav, situací a událostí“.