

FASSBINDER

(NADALJEVANJE)

5

(Fassbinder in Sirk)

In potem: Douglas Sirk.

Fassbinder je njegove filme odkril skorajda po naključju. To se je zgodilo pozimi 1970/1971. Srečanje s temi filmi ga je tako presunilo, da se je odpravil na obisk k Sirku, ki je po koncu svoje hollywoodske kariere živel v Asconi.

V že znamenitem Fassbinderjevem tekstu „Šest filmov Douglasa Sirka“, ki je nastal po tem dogodku, je stavek, iz katerega je nekdo — ne vem več natančno kdo — skušal izpeljati še eno definicijo melodrame kot (filmskega) žanra. Omenjeni stavek se glasi: „Sirk je naredil najnežnejše filme, kar jih poznam; to so filmi nekoga, ki ima rad ljudi in jih ne prezira kot mi.“ Pri Douglasu Sirku so vsi kot iz istega panja, zato je v skladu s tem melodrama s Sirkom in po Sirku takšne vrste žanr, kjer so vsi junaki že po definiciji dobri. Nemara je izjema šele Klaus Kinski v filmu **Čas ljubezni in čas smrti**. Fassbinder si je želel, da bi ga imeli za najboljšega Sirkovega učenca: njegova serija **Berlin, Alexanderplatz** je dovršena melodrama prav zato, ker so vsi njeni junaki dobri — celo Reinhold. Franz Biberkopf, ki mu je Reinhold storil toliko hudega — vrgel ga je pod avto in mu ubil žensko — mu zmeraj vse oprostí: celo ko se poslednjič srečata, eden na poti v norišnico, drugi pa v zapor, se mu Franz nasmehe.

To tezo o melodrami v novi („sirkovski“) izdaji lahko prepričljivo potrdi tudi finale zadnjega in zagotovo najboljšega Sirkovega filma **Imitacija življenja** (1958), kjer se na pogrebu črne služkinje Annie zberejo dobesedno vse osebe drame — od priložnostnih ljubimcev glavne junakinje Lore Meredith, igralke, ki jo upodablja Lara Turner, pa vse do nekega revnega mlekarja, ki je bil nekje čisto na začetku zgodbe tako rahločuten, da je obema materama samohranilkama (Lori in Annie) podaljšal rok plačila. In kaj počnejo vse te osebe? Jokajo. Hlipajo, da se ti para srce, medtem ko Mahalia Jackson, prav tako vsa objokana, poje veličasten gospel. Kako drzno je bilo izpeljati takšen finale, ve vsakdo, ki je videl **Imitacija življenja**, kajti z izjemo ubogega mlekarja, ki ga je nebo nagradilo za dobroto s tem, da se v poldrugem desetletju sploh ni nič postaral, počnejo vse osebe tega filma druga drugi velike svinjarije.

Na primer: imperator Loois noče spati z Loro prav takrat, ko je v največji življenjski stiski, pri čemer ji ponuja za povračilo najlonske nogavice; pisatelj Edwards jo želi izkoristiti zgolj za svoje brodwayske abotnosti, in to imenuje ljubezen. Neki huligan skorajda ubije Sarah Jane, Annierno hčerko, ko zve, da ni bela, kakršna je videti, ampak obarvana. Sarah Jane, „bela črnka“, posredno ubije svoj mater, ker se sramuje barve njene kože; ta čista duša Annie, ki se uleže in mirno umre, kot da je vse to nekakšen „paket aranžman“ za nebasa, pa v resnici uničuje Sarah Jane s tem, ko jo hoče samó zase in za svojo ljubezen, čeprav bi bilo za

hčerko bolje, da bi bila na tem svetu, kakršen pač je, navidezno bela. Susan Meredith, Lorina hčerka, je prav tako posesivna do maksimuma: moti jo, da njena mati služi denar z nastopanjem v filmih italijanskih genijev (tu se bržčas meri na Rosselinija in Ingrid Bergman), še bolj pa jo spravlja iz tira dejstvo, da se John Gavin (pravzaprav propadli fotograf Steve Archer) noče odpovedati svoji slabosti do Lore, čeprav se mu Susan ponuja kot zamenjava, boljša od originala. Lana Turner je spet čudež zase: vse žrtvuje za kariero, celo večno ljubezen do Johna Gavina. Konec koncev niti ta ni mnogo boljši: je eden tistih neznosnih tipov, ki si že takoj na začetku uničijo življenje zaradi ženske, potem pa menijo, da je skrajnje nepošteno, ker ta ženska noče zapustiti Hollywooda in se odpraviti z njim gojit piščance. Torej popolna katastrofa od A do Ž, če ne upoštevamo starega mlekarja. Fassbinder pravi: „Nimam vtisa, da bi bil Sirk v **Imitaciji življenja** do Lane Turner ali do kogarkoli drugega nekritičen — tudi do črne doilije ne; dejansko je kritičen do vseh.“ Izvzemši starega mlekarja.

Zdaj se seveda zastavlja tole odločilno vprašanje: Kaj sili te v bistvu dobre ljudi, ki tako občuteno prelivajo solze ob mrtvaškem odru neke služkinje, da skušajo drug drugega ukaniti? Rainer Werner Fassbinder sijajno zadene bistvo melodramskega žanra po Douglasu Sirku, ko opisuje množico kratkih stikov v njegovem odličnem filmu **Zapisano v vetru** (1956), kjer Rock Hudson, Robert Stack, Lauren Bacall in Dorothy Malone sestavljajo najbolj nepravilen četverkotnik, kar si jih je sploh mogoče zamisliti: Lauren bi pravzaprav morala loviti Rocka, a se poroči z Robertom; Rock je zaljubljen v Lauren, čeprav je Dorothy zares po njegovi meri. „Da, zares, vse je vnaprej določeno, da bo šlo narobe“, pravi Fassbinder. In dodaja: „V celoti vzeto je Rock Hudson (ki sicer zasluži za življenje, je praktičen, poln razumevanja in širokosrčen) v **Zapisano v vetru** najbolj svinjski panrkt na vsem svetu. Kako da ne more občutiti nič spricho hrepenenja, ki ga Dorothy Malone goji do njega? Ona se ponuja in se meče za moškimi, ki izgledajo vsaj približno tako kot on, da bi nemara le dojel. Toda vse, kar lahko on reče, je: 'Nikoli te ne bi mogel zadovoljiti.' Vendar sam bog ve, da bi to mogel.“ Resnična tragedija je v tem, da je od vsega začetka jasno, kako se bodo stvari (napačno) odvijale. Ko analizira Sirkov film **Vse, kar nebo dopušča** (1955), Fassbinder ugotavlja, da je podoba definitivnega poraza razvidna že iz prvih posnetkov zoprnega ameriškega mesteca, „zadnjega mesta na svetu, kamor bi hotel oditi“. Če bi junaka, krepstna vdova in krepki vrtnar (Jane Wyman in Rock Hudson) živila kje drugje, bi do njune srce parajoče drame o nemogoči ljubezni sploh ne prišlo, toda kako bi ona dva to mogla — in smela — vedeti, ko pa ta okoliščina, kajpada za visoko ceno, prizvaja tisto, kar je v njujem življenju edino dragoceno. Da bi človek doživel to edino dragoceno, mora biti najprej „ob pamet“:

„Kajti za Douglasa Sirka je norost znamenje upanja.“ Zares? V svojih intervjujih z Jonom Hallidayem („Sirk on Sirk“, Cinema one, 1971) je Sirk ingeniozno definiral moderno filmsko melodramo kot v prvi vrsti ameriški žanr, pri čemer je pojasnjeval prav opisano pozicijo: sedanji melodramski klišeji so v evropski dramski tradiciji obstajali skoz stoletja, toda melodrama v našem pomenu besede (se pravi, ne kot „gledališko delo z glasbo“, ampak kot „dramsko delo s karakteristično pretirano silovitostjo čustev“) se je definitivno pojavila šele na ameriški umetniški sceni, ko so se stvari, ki so se nekoč dogajale samo bogovom, zgrnile nad glavo navadnih ljudi, profanih smrtnikov v svetu, ki nima v sebi nič božanskega. Zato je melodrama nekaj, v okviru česar pride človek do edine dragocene stvari v svojem življenju, do momenta, ko se dotakne nebes, na način vnaprej vračunane katastrofe, katere pomena ne bi nikoli dojel, to pa ga seveda dela dobrega — kljub vsemu, kar bo storil sebi in drugim, saj ne ve, kaj počne. Ves satanizem Reinholdovega življenja (**Berlin, Alexanderplatz**) izvira iz tega, ker ne ve, da je homoseksualec. Mar nismo rekli, da je melodrama nekaj, v okviru česar je vse vnaprej določeno, da bo šlo narobe. Reinhold nori za ženskami, ne da bi vedel, zakaj ga ne morejo zadovoljiti; ker mu je torej „odvzeta pamet“, da bi se lahko vprašal o najpomembnejši stvari, o smislu lastnega življenja, postane zastopnik zla, glasnik prihajajoče teme, prepričan, da zgolj vrača obresti nepravničnemu svetu. V tem pogledu **Imitacija življenja** ni zgolj naslov od Sirkovih filmov, marveč vseobsežna metafora njegovega melodramatskega sveta: nadomestne akcije, ki jim junaki posvečajo vse svoje moči (Lorina kariera, Anniennina materinska ljubezen, Rock Hudson, ki ljubi Lauren Bacall, Jane Wyman, ki vzame televizor namesto moškega, konec koncev tudi Dorothy Malone v trenutku, ko — ob vsej falusni simboliki — objame maketo naftnega stolpa), ker verjamejo, da utelešajo „življenje“ in red stvari „po pameti“, so pravzaprav le bedne imitacije, nadomestki za resnično pomembne stvari, ki se dogajajo v globini njihovih izmučenih duš. Veličina Douglasa Sirka kot režiserja najboljših melodram, kar jih poznamo, je v tem, da vnaprej in do konca jasno opredeljuje obstoj teh dveh polov. Njegovo vodilo je: spoznati svet do konca in potem ugotoviti, kaj se skriva za njim. Zato ni naključje, da igrajo v njegovih delih okna in zrcala tako dominantno vlogo: zadnji kadri **Imitacije življenja** ali filma **Vse, kar nebo dopušča** so posneti „skoz steklo“, v filmu **Zapisano v vetru** se zdi, da je pravo „dogajanje“ v odsevih velikih zrcal (in tudi je), celo v filmu **Čas ljubezni in čas smrti** se sredi ruševin pojavijo napol razbita okna, skoz katera kamera opazuje dogajanje „tam zunaj“. V svojem tekstu o Sirkovih filmih pravi Fassbinder, da se ni dovolj posvetil pomeni ogledal „in kaj ogledala pomenijo v zgodbah, ki jih Sirk pripoveduje“, vendar je kljub temu v filmu **Effi Briest** (Fontane Effi Briest, 1972/1974)

odkriti prevzel to metodo in jo pripeljal do skrajnih konsekvenc, ko je ustvaril situacijo nenehnega odseva, popolne iluzije dejanskosti, ki je le lažna slika pravega življenja, čemur je Fontanejev romantični roman o epistolarni ljubezni kot nadomestku za čustva še kako ustrezal. Prav to je možnost, da se — ob kakšni drugi priložnosti in s pomočjo kakšnega manj izrabljenega peresa — obširneje razišče socialna in družbenokritična naravnost melodramatskega koncepta Douglasa Sirkga (in Fassbinderja), ki ga Felix Leiter definira takole: „Melodramatski patos Douglasa Sirkga potemtakem koketira s čustvi gledalcev, ki jih sili, da razmislijo o nekaterih zelo pomembnih vprašanjih človekovega gibanja, s tem pa je Douglas Sirk razkril nalogo, si so si jo avtorji melodram zmeraj zastavljali: sentimentali so zgolj videz tistega, kar človeška duša sicer ne pripušča v javnost.“ Vemo tudi, zakaj. Ker so prisiljeni živeti omenjeno „sliko“ pravega življenja, junaki melodramatskih filmov verjamejo, da so na pravi poti rešitve („Religija je v meščanski družbi zelo pomembna stvar“ — opozarja Sirk); njihov položaj je tragičen zato, ker se jim dogaja nasprotno od tistega, kar bi se jim moralo, in nasprotno od tistega, za kar sami mislijo, da se jim dogaja. To pa je, kot rečeno, tisto edino dragoceno v njihovem življenju. Fassbinder pravi o filmu **Čas ljubezni in čas smrti** (1957): „Od vsega začetka je jasno, da bo John Gavin umorjen.“ Od vsega začetka filma **Zakon Marie Braun** je jasno, da njen mož ne bo umorjen. Fassbinder s tem ne zapušča Sirkove poti. Nasprotno. Do konca **Zakona Marie Braun** ostaja zvest svoji definiciji veličine filma **Čas ljubezni in čas smrti** — „Remarque pravi: 'Če ne bi bilo vojn, bi bila večna ljubezen.'“ Sklep: če se vojna ne bi končala devetega maja 1945, sploh ne bi bilo filma o Mariji Braun. Zgodba o njenem zakonu je potemtakem zgodba o ljubezni, kakršna je bila mogoča samo v neki novi dobi, v tisti po letu 1945. Če se ta film začne s tistim, kar sestavlja tudi ogrodje Sirkovega filma **Čas ljubezni in čas smrti** — z nemško poroko na pomlad leta 1945 v bombnem metežu — potem to pomeni, da ima vsak trenutek časa, v katerem živimo, svojo možnost melodramatske interpretacije, se pravi, da je melodrama eden od najpomembnejših, nepravilno zanemarjenih — in prezrtih, kajpak! — načinov za razumevanje sveta, v katerem je človek obsojen na to, da ne bo nikoli izvedel, zakaj ga ubija tisto edino dragoceno v njegovem življenju. Douglas Sirk o filmu **Čas ljubezni in čas smrti**: „Kar me je zanimalo, je pejsaž ruševin in dva zaljubljenca.“ Preprosto.

6

(Zgodovina kot melodrama: Zakon Marie Braun in Lola)

Svet, o katerem govori film **Zakon Marie Braun**, je ZR Nemčija od padca Tretjega rajha do leta 1954, ko je osvojitev svetovnega prvenstva v nogometu obeležila začetni impulz epohe Adenauer-Erhardovega go-

spodarskega čudeža. Fassbinder seveda nima historiografskih ambicij: „velika tema“ se pojavlja na globalni ravni zgodbe njegovega filma le nekajkrat — in to zmeraj posredno. Iz Adenauerjevih govorov po radiu tako zvemo, kako se časi spreminjajo, kako poraz prerašča v silo, ki bo dejstveni akt spremembe nemške družbe in položaja povojne (zahodne) Nemčije v svetu označila z izbruhom navdušenja spričo rezultata 3:2, pri katerem se bodo nekega popoldneva ob 6¹⁵ ustavile številke velikega semaforja v sosednji Švici. Celotna zgodovina te nove Nemčije je „vizualno“ zbita v tridesetih sekundah med trenutkom, ko „veliki Puskas udari z roko po tleh“ in trenutkom, ko se serija „negativov“ nemških povojnih kanclerjev (Adenauer, Erhard, Kiesinger, Brandt) konča s „pozitivom“ Walterja Schmidta in vzklikom: „Nemčija je svetovni prvak!“. Domnevamo lahko, da je to način Fassbinderjeve družbene kritike: kar želi povedati o Nemčiji, bo prikrlil z melodramatskim sižejem. Toda kakšno zvezo ima to z Mario Braun? Preudarnejša analiza filma **Zakon Marie Braun** bo namreč razkrila nekaj povsem drugega: določeni „pejorativni“, splošno uporabni kritični efekti te sijajne stvaritve so namreč produkt našega napačnega razumevanja Fassbinderjeve želje, da bi naredil dobro melodramo v Sirkovi maniri; za dobro melodramo pa potrebuje celotno zgodovino ZR nemčije od padca Tretjega rajha do leta 1954.

Kar se skriva za dejstvom, da sta brata Walter odnesla „Zlato boginjo“, namenjeno Puskasu, Kocisu in Hydekutiju, je Maria Braun, se pravi, ženska, ki se poroči tako rekoč na dan propada Tretjega rajha in ki potem, ko je preživela v zakonu en popoldan in kratko noč, dolgih devet let čaka na ponovno srečanje z možem. Njena absolutna privrženost tej ljubezni ji ne preprečuje, da ne bi — brez hipokrizije — z najboljšimi nameni živela najprej z nekimi črnimi ameriškim vojakom; nato pa, ko ga v trenutku močevega nenadnega povratka iz ujetništva ubije, začne svoj vzpon v visoki srednji razred prek postelje nekega industrialca — in vse to samo zato, da bi pripravljena pričakala tistega, ki ga od vsega začetka edinega ljubi in ki je vzel nase njen zločin. A mož v trenutku, ko mu poteče kazen, izgine brez sledu in se ponovno pojavi šele po smrti industrialca. Toda krčevit objem tako dolgo ločenih zakoncev (do katerega pride — resnici na ljubo — med zalogajem sardin in prerekanjem okrog pogodbe, s katero bosta eden drugemu podarila vse), ljubezen, ki je navidez prebrodila vse preizkušnje nenaklonjenega ji časa, brezmejno hrepenenje in brezmadežno svestobo zasenči testament pokojnika: Maria dobi polovico njegovega imetja za zadovoljstvo, ki mu ga je nudila, mož pa drugo polovico na podlagi predhodne pogodbe, da bo izginil iz Marijinega življenja do industrialčeve smrti. Kratka zgodovina splošnega kurbanja z najboljšimi nameni. Vse zleti v zrak, ZR Nemčija pa je svetovni prvak in nogometu.

Resnična uganka filma **Zakon Marie Braun**

se tu pravzaprav šele začne. Film običajne družbenokritične usmeritve, „politični film“ (kar je po mnenju mnogih **Zakon Marie Braun**) bi nam s tem finalom poslal „sporočilo“, da je propad njegove junakinje cena za gospodarski čudež, se pravi, da nekatera obdobja nevarno kvarijo ljudi. Toda melodrama (kar **Zakon Marie Braun** nedvomno in na srečo je) predpostavlja, kot že vemo, da so vsi njeni junaki dobri in da mora biti njihov neuspeh, zmeraj enak v vsem modernem času, posledica usodnosti, ki se jih ne zavedajo in ki se spričo tega, da je na ravni melodramatskega dejavnika izkustva sveta docela marginalen, nenehoma spreminjajo: žalostna usoda Marie Braun ni kritika neke etape nemške zgodovine, čeprav je pomemben prispevek k njenemu razumevanju, ampak je zgodovina Nemčije v času Marie Braun pojasnjevalec njene žalostne človeške usode. Maria res ljubi svojega moža in on to nedvomno ve, saj sam trdi, da mu je podarila celo življenje (Hanna Schygulla: „Podarila sem ti čekovno knjižico“), toda istočasno je sposobna osrečiti svojega industrialca bolj kot kdorkoli drug, kar po drugi strani tako vpliva na Hermana Brauna, njenega moža, da sklene oditi in postati „človek“, kajti ljubi jo lahko samo kot mož, kot človek, ne pa kot nekdo, ki mu je treba pokloniti življenje. Toda on je že človek, kajti, kot pravi industrialca, „samo človek, ki je sposoben velike ljubezni, je sposoben tudi ceniti ljubezen drugih“. Njegovo „dozorevanje in človeka“ je tiste vrste surogatska akcija, o kateri smo govorili v zvezi s Sirkom. Prav tako kot Marijina čekovna knjižica. Obema je „odvzeta pamet“ po meri časa. Maria Braun ne ve, da so preizkušnje njene ljubezni posledica dejstva, da se je vojna končala dan po njeni poroki — kajti če bi vojna trajala samo nekaj tednov dlje, bi bil njen mož ubit v kakšni ruski štapi, to pa ne bi zadoščalo za novo verzijo **Čas ljubezni in čas smrti**.

Zakon Marie Braun se torej konča v trenutku, ko je ZR Nemčija prvič osvojila svetovno prvenstvo v nogometu (Švica, 1954). Tudi v finalni sekvenci **Lole** se sliši glas iz radia, ki prenaša neko nogometno tekmo, vendar prevajalec filma v srbohrvaščino temu ni pripisoval nobenega pomena. Glede na to, da se pisec teh vrstic v zameno za svoje nepoznavanje nemščine lahko opre na domnevno poznavanje nogometa, bi sklepal, da gre to pot verjetno za srečanje iz leta 1958, v katerem je gostiteljica svetovnega prvenstva Švedska izločila Nemčijo, nato pa v finalu dobila pet brazilskih zadetkov. Poleg tega se film **Lola** Rainerja Wernerja Fassbinderja začne in konča s črno-belo fotografijo, ki kaže nekega finega gospoda, kako udobno zavaljen v fotelj in z glavo naslono na roko zasanjano poslušá nekakšen šlager s predpotopnega študijskega magnetofona. Domnevamo, da gre za Josefa von Sternberga. **Lola** je potemtakem film, ki govori o tem, kaj vse se je v ZR Nemčiji spremenilo med dvema davnima svetovnim prvenstvom v nogometu, pa tudi o tem, kako ta sprememba vpliva na novo

FASSBINDER

INADALIEVANJE



HANNA SCHYGULLA V FILMU **LILI MARLEEN**, 1980

„branje“ zgodbe znamenitega Sternbergovega **Plavega angela** petdeset let po njegovem nastanku. Prav v tem vrstnem redu, vendar obratno glede na pomembnost enega in drugega.

Lola-Lola je tudi pri Fassbinderju super zvezda nekega provincialnega nemškega bordela, kar je v razmerju do Marie Braun, ki se

je kurbala iz najplemenitejših pobud, premik povsem v skladu z razvojno dialektiko epohe gospodarskega čudeža: prodajanje ljubezni je zdaj posel kot vsak drug, dostojen in spoštovan, izhodišče vseh poslov pa je bordel, torej dostojno mesto. Vendar pa Sternbergov gimnazijski profesor Rath postane pri Fassbinderju gradbeni inšpektor

von Bohm, birokrat srednjega ranga in rigidnež, ki ima rad preproste ljudske jedi z zeljem in modernistično pohištvo, tip konzervativnega napredneža ali naprednega konservativca, v celoti vzeto ničla, človek na mestu. Medtem ko je v **Plavem angelu** usodno srečanje z Lolo posledica profesorjevega zalezovanja razvratnih dijakov, je v verziji, ki nosi naslov **Lola**, srečanje rezultat volje poslovnega angela ljubezni in nekakšne banalne bordelske stave, von Bohm pa se v svoji neumnosti potem obnaša, kot da je dozdevna ljubezen samoumevna nagrada, ki mu jo poklanja nebo — in namesto da bi šel z Lolo v posteljo in adijo, jo pelje v cerkev, kjer skupaj prepevata. Gorje, prav tako tudi je.

Tukaj je že vse pripravljeno za najpomembnejši preobrat v nadaljnjem razvoju pripovedi. Profesor Rath se ni mogel upreti Loli niti za ceno popolne človeške degradacije in je svoj status cunje, s katero Marlene Dietrich briše tla, sprejel kot zasluženo moralno kazen za prepovedano strast, pri čemer je slednjo vendarle postavil nad vse drugo in izbral trajno „omračenje uma“. Ko pa von Bohm odkrije, kdo je pravzaprav Lola, se počuti prevaranega za edini trenutek sreče v življenju, za ta nepričakovani dar neba, ki si ga nikakor ni zaslužil, in njegova prizadetost nečimrnost človeka na mestu, torej nule, se prične v sfero družbe projicirati kot nenadni, zadržni moralizem, kajti — kot meni von Bohm — družba je pokvarjena, ker mu je podtaknila kurbo. Ta malenkostna duša, ki ji je bilo dotlej najpomembnejše redno prihajanje na delo, točno minuto pred osmo, prične samo sebe dojemati kot prebujenega revolucionarja, novega Bakunina, ki bo očistil svet korupcijske zarote velikega kapitala. Leta 1958 je Bakunin zgolj literaturna za bobnarja v bordelskem orkestru. Goli moralizem je meščanov doživljal razrednega boja in ta nadomestek nepotešene strasti oziroma obet strasti je spet prevara, zato von Bohmov upor seveda učinkuje nadvse topoumno. Je namreč brez materialne podlage (dokazov) in izzvan zgolj zato, ker je von Bohm razočaran nad svetom, čigar paradoksi so mu podarili več, kot si zasluži, vendar manj, kot v svoji nepomembni redoljubnosti pričakuje, pri tem pa niti približno ne razume skrivnih tokov družbenega organizma, ki delujejo v skladu z značilnim principom, da vsi bogatijo, kadar nekateri posebno bogatijo.

Da bi ta proces čim hitreje osvobodili srbeža radikalistične vročice prevaranega čistuna, „idealista“ von Bohma, se Lolini stalni klienti iz vrst velikega biznisa, pokvarjeni vendar življenja polni ljudje, odločijo za edino mogočo rešitev: za nagrado pa postane lastnica bordela. Tako se tudi zgodi. Če se je **Zakon Marie Braun** začel z nemško poroko na pomlad leta 1945, da bi bila postavljena na preizkušnjo ljubezen, značilna za tisti čas, potem druga nemška poroka, tista v letu 1958, s katero se **Lola** končuje, razkriva vsaj to, kako se časi spreminjajo: tistega leta Nemčija ni osvojila svetovnega

prvenstva v nogometu. Lola in von Bohm pa sta nato živela dolgo in srečno: hodila sta na izlete in v cerkev, ona je vodila svoje posle in bila steber družine, on pa je bil deležen številnih časti kot vesten uslužbenec. Ves ta čas sta bila mrtva. Zato **Lola** ni le nova verzija **Plavega angela**, ampak tudi Fassbinderjeva parafraza Sirkovega filma **Vse, kar nebo dopušča**, saj se tudi dogaja v nekem zoprnem nemškem mestecu, „zadnjem mestu na svetu, kamor bi želel oditi“: pri Sirku Jane Wyman vzame televizor namesto moškega, tukaj užaloščeni von Bohm v nekem trenutku namesto Lole prav tako sprejme televizor. Ko pa mu črni ameriški vojak pojasni, kakšna revščina je program, ki teče na samo dveh kanalih, si namesto nesrečne ljubezni, ki ga je vzpostavljala kot človeka, izbere srečen zakon, ki zgolj podaljša trajanje njegovega statusa človeške ničle.

7

(Querelle iz Bresta)

Že leto dni pred tem je Fassbinder v filmu **Lili Marlen**, nemara svoji najboljši stvaritvi, definitivno vstopil na stran žensk, kar je seveda nekoliko nenavadno za tiste, ki pretirano upoštevajo, da je šlo za protokolirane homoseksualca. Moški postaja pri Fassbinderju od filma do filma vse bolj racionalen, vendar tudi vse bolj malenkosten, obremenjen z dvomi, spremenljiv, prav nič stabilen, nesposoben, da bi sprejel preizkušnje ljubezni, če se ji zoperstavljajo razlogi „zdravega razuma“: Giancarlo Gianini zapusti v filmu **Lili Marlen** malo Wilkie v trenutku, ko ga oče, bogati bankir (Mel Ferrer) prepriča, da je kuzla in da nasploh lahko škoduje „židovski stvari“ v teh časih. Po drugi strani dokazuje ženska svojo čustveno superiornost vsemu navkljub, predvsem je močnejša v svojih čustvih in njena čustva opravičujejo vse, kar počne. Tako se junakinja tega filma, pevka Wilkie, nacistična muza in junakinja odporiškega gibanja — in vse to zaradi ljubezni — uvršča v tisto vrsto Fassbinderjevih junakinj, kamor spadajo še Maria Braun, Lola in Effi Briest; sem pa spadajo tudi Biberkopf, glavna oseba **Branjevca** ali obupani tranvestit iz filma **Trinajst mesecev v letu** (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978), nemara najemotivnejšega Fassbinderjevega filma, v katerem neki moški, nekoč soliden oče družine, doseže sladkoboletni svet čustev, ljubezni in trpljenja ter končno smrti šele tedaj, ko si obleče ženska oblačila.

Poznavalcev ni treba posebej spominjati, da je takšen odnos brez dvoma tudi posledica Fassbinderjeve človeške narave, toda še bolj učinek vpliva ameriškega filma, kar spričo predsodkov, da je Hollywood machistična dežela, v katere zakonih tiči esenca moškega seksističnega šovinizma, prav tako deluje nenavadno. Toda treba se je spomniti Hawksovih filmov, zlasti njegovih komedij: Peter Wollen v tekstu „Znaki in pomeni v filmu“ pravilno ugotavlja, da se v Hawksovih filmih ženske veliko bolj agresivne in učinkovite od moških, ker so

osamljene in samozadostne v svetu slabotnih moških, ki se zbirajo v skupine in se prepevajo folk pesmi na ta način zdravijo od alkoholizma. Fassbinder je nekoč rekel: „V Sirkovih filmih ženske mislijo.“ Pri Fassbinderju ženske čutijo ter na tej podlagi mislijo (kot pri Sirku) in delujejo (kot pri Hawksu). Zato je **Lili Marlen** prvi (in spričo žalostnih okoliščin tudi edini) Fassbinderjev „stoodstotno hollywoodski film“. Naj takoj navedemo cel seznam dejstev, ki podpirajo to trditev: spektakularnost dogajanja, množični prizori po zgledu Milestonejeve ekranizacije Remarqueovega romana **Na zahodu nič novega**, zanimiva pripoved, emocionalnost in velika skrb, ki je namenjena dekorju, veličastnost ambientov, brezhibna uporaba rekvizitov in šminke — od vsakega kosa pohištva posebej do make-upa Hanne Schygulle, skrbna osvetlitev, bolj ali manj „total design“, v vseh pogledih stil na najvišjih valovih glamorja. To je razlog, da film **Lili Marlen**, katerega tema je povezana z eno najslavnejših nacističnih pesmi, lansirano po naključju iz Beograda, sploh ni film, ki bi se podrejal tradicionalni obravnavi te fenomenologije. In to je mnoge razsrdilo.

Dve leti pozneje, v filmu **Querelle** (1982), nič od vsega tega: vse naokrog samo papir. Pa tudi nič o fašizmu na tradicionalen način (Visconti, Bertolucci, Zafranović: fašizem kot pederastična fascinacija). To je bil obrat, ki je prenekaterega filmskega publicista postavil pred težke preizkušnje. Razlogi za to so številni. Na primer tema (homoseksualci in umori). Tu je tudi neizogibno kontroverzni Jean Genet. Upoštevati pa je treba tudi Fassbinderjev status po seriji **Berlin, Alexanderplatz** in splošne spremembe „družbene klime“, ki so nekatere opogumile, da so mu — Fassbinderju — vse oprostili in že videli njegov potni list za v raj: kot da slišim besno trganje listov papirja, na katerih so bili že skicirane briljantne študije o odnosu Fassbinder-Genet ali nekaj v slogu homoseksualnost-zločin-smrt s kratko zgodovino fašistoidnih moških sanjarjenj. Toda — nič od vsega tega, prav nič. Fassbinder jih je definitivno zavrnil. Po našem skromnem mnenju, oblikovanem na hitro za to priložnost, splošno zaprepaščujoči učinek **Querelle**, ki začasno onemogoči tudi najbolj skrbno naostrena peresa, ne izvira iz tega, ker je Fassbinder nemara izneveril zlobnemu Genetovemu romanu o lepem mornarju Querellu iz Bresta, angelu smrti v svetu, kjer sta bolečina in ljubezen eno in isto, ali iz tega, ker se je nemara izognil temu, da bi do konca razkril svojo intimno povezanost s temo. Ne. Medtem ko Fassbinder formalno zadovoljuje vsa pričakovanja, jih hkrati — podobno kot v filmu **Trinajst mesecev v letu** — bistveno izneverja, ker noče svojemu delu, katerega pohujšljivost vpije do neba, pridati lastnosti škandala, kakor se od njega pričakuje glede na tisto, kar je počel v filmu **Nemčija je seni** in glede na to, da si ga je večina tukajšnjih inteligentov zapomnila po sceni iz serije **Berlin, Alexanderplatz**, v kateri se

„velika množica mladih ljudi maže z milom, da bi lahko opravili sveto, pederastično dejanje“.

Prava resnica je v tem, da se Fassbinder ni zavedal tega svojega zavračanja škandaloznosti. Prav nič „od zunaj“ na primer ne pogojuje njegove tvegane igre na karto popolnoma teatralizirane stilizacije. Njegov dekor, ki ne skriva svoje papirnatosti v razmerju do forme vsakdanje pojavnosti, in osvetlitev, ki popolnoma ignorira dejavnik „globinske ostrine“, kar pri takšnem mojstru nikakor ne more biti naključno — bi seveda lahko razumeli kot Fassbinderjev predsmrtni obolus ekspresionistični tradiciji svoje — vendarle edine — filmske domovine, vendar pa se zdi primernejša razlaga tista, ki takšen Fassbinderjev poskus pripisuje njegovi nezmožnosti, da bi enega od prepadov svoje intime umestil v svet, kakršen realno je. Fassbinder ne more pristati na popačenost homoseksualizma v tem svetu, v katerem je popačenost neogibni rezultat, kadar se obravnave homoseksualnosti loti režiser heteroseksualne opredelitve: takšen režiser, pa naj bo dobronameren ali ne, poskuša stvar zmeraj „razumeti“, s čimer podčrtuje odnos normalnih do homoseksualcev kot do nečesa drugega in različnega, torej nevarnega. Fassbinder vidi le tisto „znotraj“; njegova osebna melodrama je prazen prostor.

To v skrajnem kontekstu pomeni, da fenomen homoseksualizma, sodeč po Fassbinderjevem **Querellu**, ni zaprt v okolje krčem iz pristaniških predmestij, v podzemje, onstran javnih stranišč — tja smo zaprli samo njegov privid, njegovo „družbeno dimenzijo“ — ampak v dušo homoseksualca, ki — vnaprej in za zmeraj izgnan iz okolja „normalnih ljudi“ — živi tako, da se mu svet nekega dne končno spremeni le v megličasto prikazen na obzorju, v globini duše pa nosi potlačen ves svet. Edina svoboda, ki si jo homoseksualec sploh kdaj lahko pribori, je svoboda za njegovo ranljivo podzavest, ki skozi film **Querelle** prihaja do nas kot nov svet, svet z drugačnim predznakom. Prenagljene bralce opozajamo, naj ne nasedejo konotaciji, da je film potemtakem še enkrat sprostil nekogaršnje sanje. Da. Vendar zgolj v pomenu Hamletove maksime o sanjah, ki so docela podobne smrti („Kajti kakšne sanje bi mogle priti v tem smrtnem snu“). **Querelle** je Fassbinderjev opis smrti, ki ga je doletela še za časa življenja.

8

50 (Cannes, maj 1982)

Rainer Werner Fassbinder je v tem pogledu živel predolgo. In to je vedel: pred desetimi leti je v nekem intervjuju rekel, da se bo njegov režijski stil zagotovo še velikokrat spremenil, če bo le priložnost za to — „oziroma, če bom še živ.“

Banalno bi bilo reči, da je Fassbinder čutil smrt za vratom, vendar je kratko malo tako: če človek pri šestintridesetih letih odlično obvlada slikarsko obrt, pri čemer hodi dvakrat dnevno v kino, če nato — ko mimo-

grede pade na sprejemnem izpitu na berlinski filmski akademiji — odigra na desetine, morda kar sto vlog, ustanovi pomembno gledališče in potem še eno gledališče, bržkone prav tako pomembno, napiše sedemindvajset odrskih del ter nekatere od njih posname na trak, posname dve mamutski televizijski seriji, odkrije avtentično filmsko zvezdo, „novo Marlene Dietrich“ (Hanno Schygullo) in eno še boljšo igralko (Barbaro Sukowo) ter v zgolj nekaj več kot desetletju zrežira štirideset igranih filmov, v nekaj primerih tudi po šest na leto, če pri tem skorajda ne spi, zato pa pije, se drogira in pederastično izživlja — potem je ta človek očitno pripravljen umreti kadarkoli, morda že jutri, takoj.

Videl sem ga nekaj dni preden se je to zgodilo: deloval je bolj živo od vseh nas skupaj, ki smo bili zbrani tam na Crosette v Cannesu, ko je poskušal priti za vsako ceno na projekcijo Herzogovega filma **Fitzcarraldo**, kot da je to najpomembnejša stvar na svetu. Bila je zadnja. Eden od dveh podvigov, ki ki mu ta mesec nista uspela. Vse, kar bomo o onem drugem sploh kdaj zvedeli, je verjetno zgolj podatek, da je bil tudi takrat — podobno kot v Cannesu — v svojem priljubljenem usnjenem jopiču. Nikoli pa ne bom izvedel odgovora na vprašanje, ki se mi je motalo po glavi, ko sem gledal, kako ga festivalski reditelji porivajo po stopnicah Grand Palais in kako potem razburjen odhaja proti ulici Antibes, v spremstvu neke ženske, ki se prav gotovo ni okoristila s tem srečanjem: kako se bo neki lotil **Modrine neba** (po G. Bataillu), katere snemanje naj bi se začelo, kot je bilo pravkar napovedano, oktobra kot njegov tretji film tega, 1982. leta (**Veronika Voss, Querelle**).

In tako je zdaj tam, na modrem nebu.
Rainer Werner Fassbinder (1946-1982).

BOGDAN TIRNANIĆ

PREVEDEL BOJAN KAVČIČ