

FASSBINDER

LJUBEZEN JE HLADNEJŠA OD SMRTI

Fassbinder? Oh, ja: lepa zmeda!

Rainer Werner Fassbinder je v naši kulturni javnosti postal neke vrste intelektualistični superheroj šele leta 1982, ko je tukajšnja televizija prikazala njegovo serijo, pravzaprav „film v trinajstih delih z epilogom“ po Döblinovem romanu **Berlin, Alexanderplatz** (1979—1980). Zgodilo se je prepozno. Fassbinder je bil že mrtev. Spričo tega nas ne sme presenečati, če se je okrog njegovega imena pri nas spletlo toliko mistifikacij, dezinformacij, prenagljenih sodb, napačnih predpostavk in, bog pomagaj, tudi neizogibna količina neumnosti. Če k vsemu skupaj prištejemo, da smo docela „neregularen“ opus, kot je Fassbinderjev, spoznali na način, ki po svoji kaotičnosti celo presega nepredvidljivo naravo samega predmeta, potem drugače ni moglo biti. Kolikor je tu sploh mogoče govoriti o spoznavanju: vse, kar vemo o Fassbinderju, so zgolj črepinje.

Živeti svoje življenje, 1968

Nemara najboljša ilustracija takšne situacije je pogostno primerjanje Fassbinderja z Jeanom-Lucom Godardom. Upravičeno je le toliko, kolikor upoštevamo zgolj obseg in pomen opusov obeh avtorjev v kontekstu razvoja modernega evropskega filma. A nekateri gredo brez težav mnogo dlje skoz meglo, pri čemer ni redkost teza, po kateri „ozadje poznih šestdesetih“ in zvestoba ameriški „B produkciji“, kar naj bi bilo skupno tema dvema cineastoma, zagotavlja kontinuiteto določenega toka evropske filmske refleksije od vodilne osebnosti „novega vala“ do osrednje figure „novega nemškega filma“.

Popolnoma prav imajo tisti, ki trdijo — nemara zgolj zato, da bi se izognili odvečnemu razglabljanju o tej temi — da je tako pri Godardu kot pri Fassbinderju opaziti domala identičen, eminentno evropski odnos do ameriškega „drugorazrednega“ filma, odnos, ki zaradi „esejističnosti“ v obravnavanju predpisanih stereotipov zagotavlja obema enako naklonjenost intelektualističnega, „sofisticiranega“ občinstva. In vendar, edini zanesljivejši dokaz o domnevnem „krvnem sorodstvu“ obeh režiserjev je Fassbinderjeva izjava, da je Godardov film iz leta 1962 **Živeti svoje življenje** gledal natanko sedemindvajsetkrat. Toda nikoli ni upoštevana celota te izjave: kajti, kot pravi Fassbinder na istem mestu, Godard preneha biti zanj zanimiv že s **Tolpo na stranpoti**, se pravi, leta 1964. To bi, na našo nesrečo, morala pomeniti, da je **Tretja generacija** (Die dritte Generation, 1978/1979) nastala pred tem, vendar je edini smisel omenjenega paradoksa v tem, da navedenega Fassbinderjevega filma ne kaže jemati preveč resno.

To, kar se pri vsem skupaj zmeraj pozablja, čeprav je mnogo pomembnejše, je dejstvo, da je Jean-Luc Godard z a č e l kot propagator ameriškega „B filma“, ko je deloval v skupini kritikov okrog Bazinovih „Cahiers du Cinéma“, katere pozornost je bila v poznih petdesetih letih usmerjena k režiserjem, kot so Hawks, Nicholas Ray, Minnelli ali Anthony Mann. S tem se docela ujema dejstvo, da je bil njegov debitantski film, mojstrovina **Do zadnjega diha**, posvečen „obskurni“ hollywoodski družbi „Monogram Pictures“, medtem ko je njegova „poetika“ temeljila na znameniti maksimi Samuela Fullerja iz filma **Nori Pierrot**: „Film je bojno polje. Ljubezen, sovraštvo, akcija, nasilje, smrt. Z eno besedo, emocije“. Godardovo delo se je gibalo v tej smeri vse do leta 1968, ko je pod vplivom majskih študentskih demonstracij in celotne atmosfere tedanjega političnega radikalizma na sledi utopije doživel osebno preobrazbo v ekstremnega levičarja maoiistične orientacije, kar je — poleg vsega drugega — bistveno spremenilo tudi njegov odnos do filmskega ustvarjanja. Po svojih lastnih besedah je bil Godard najprej buržoazni filmski ustvarjalec, nato progresivni cienast, naposled pa sploh ni bil več filmski ustvarjalec, ampak samo še filmski delavec — in biti danes filmski delavec, pomeni to, da se (s filmom) vključuješ v problematiko razrednega boja. Razumljivo je, da v tem novem kontekstu ni bilo več prostora za ljubezen do ameriškega filma: naj se sliši paradokсно ali ne, vendar je Godard dejanski duhovni iniciator teze Jacka Langa, ministra za kulturo francoske socialistične vlade v prvi polovici osemdesetih let, o hollywoodski filmski industriji kot temelju ameriškega kulturnega imperializma.

Rainer Werner Fassbinder niti teoretično ni mogel iti skoz podoben proces. Kot pripadnik evropske radikalistične mladine šestdesetih let, torej za celo desetletje mlajši od Godarda, je „junjska gibanja“ doživel najprej kot potrditev, nato pa jih je prebolel kot zanikanje lastnih življenjskih stališč in ustvarjalne pozicije.

Od tu naprej je v Nemčiji vodila pot do članstva v „Frakciji rdeče armade“, do ekstremnega anarhizma v službi najbolj ortodoksnega duhovnega stalinizma. A vendar je sočasno srečanje s hollywoodsko „B produkcijo“, najprej s filmi Raoula Walsha, Howarda Hawksa in Johna Hustona, nato pa z delom Douglasa Sirka (ki — mimogrede povedano — ne pripada „B produkciji“) na Fassbinderja vplivalo v tolikšni meri, da ni več terjal, naj se politični angažma — sicer še naprej neogiben — nujno distancira od sveta glamourja. Prav narobe: „Najboljše, kar si lahko v tem trenutku zamislim, bi bilo na neki način povezati znanje izdelovanja filmov, kakršni so hollywoodski, se pravi, tako lepi, tako naivni in čarobni, ki pa vseeno ne bi bili afirmacija obstoječega. Ustvariti takšen nemški film je moj sen: lep, velik in čudovit film, vendar film, ki bi bil kritičen do sistema. Obstaja cela množica hollywoodskih filmov, ki nikakor niso tako preprosto afirmativni, kot se vedno napak trdi. Hitchcockov **Sum** je najostrejši film proti meščanski zakonski zvezi, kar jih poznam.“ Kot vidimo, gre za diametralno nasprotni odiseji: Fassbinder je k o n č a l pri ameriškem filmu kot tipu duhovnega modela.

Skušajmo to „nasprotno usodo“ obeh velikanov ilustrirati s slikovitim primerom. Kot je Agnes Varda izjavila piscu teh vrstic, je Godard po letu 1968 v skladu s svojo novo politično pozicijo padel v stanje, podobno parareligioznemu transu, in pri tem popolnoma zanemaril osebno življenje, prepričan, denimo, da se je skrajne blasfemično ljubiti, medtem ko bolivijski rudarji tako zelo trpijo. Prav narobe pa je Fassbinder v manifestni film svoje generacije in političnih somišljenikov **Nemčija jeseni** (Deutschland im Herbst, 1977/1978) vključil vse osebne probleme: nesporazume z materjo (ki so parafraza razmerja Jamesa Cagneya in njegove matere v Walshovem fantastičnem filmu **Bela vročina**), razmerje z ljubimcem, nekakšnim južnjaškim tipom z osupljivim „orodjem“, strah pred policijo preiskavo, neustavljivo potrebo po mamilih, ustvarjalne probleme in podobno, pri čemer je menil, da je onaniranje pred kamero prava podoba politične tesnobe, ki prevzema vsakega individua v času „samomora“ četverice iz Stammheima. Vemo, kdaj je Godard prenehal biti zanimiv za Fassbinderja. Pravzaprav je edino, kar nam še preostane, da na podlagi njegovih novejših filmov ugotovimo, kdaj je Fassbinder postal zanimiv za Godarda.

„Branjevec“ in mali Claude

Ko se tukaj tako na široko ukvarjamo z usodnostmi v našem kaotičnem spoznavanju Fassbinderja, kaže pomisliti tudi na učinek „juha in poobedeck, mixed“. Naše „odkritje“ je namreč vključevalo koincidenčno, da je bilo sestavljeno iz dveh navidez nasprotnih delov, med katerima ni bilo neogibnega časovnega intervala, „distance“. Po eni strani so se sredi sedemdesetih let znašli pred nami zgodnejši Fassbinderjevi filmi: **Bogovi kuge** (Götter der Pest, 1969), Katzelmacher (1969), **Zakaj hiti gospod R. Amok?** (Warum läuft Herr R. Amok?, 1970), **Grenke solze Petre von Kant** (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972) in drugi. Po drugi strani pa je že bil znan njegov tekst o Douglasu Sirku (objavljen v reviji „Film“, števil. 2—3, 1975). Glede na to, da je bil Sirk pri nas že zdavnaj pozabljen, kar niti ni tako slabo, če vemo, na kako poniževalen sprejem je naletel pri kritiki, se je zdelo, da Fassbinderjevo navdušenje nad njegovimi melodramami („Videl sem šest filmov Douglasa Sirka. Med njimi so bili najlepši filmi na svetu.“) nima pravega „pokritja“ v njegovih lastnih filmih.

A komajda smo začeli prek rednega kinematografskega repertoarja spoznavati Fassbinderjevo „postsirkovsko“ obdobje — **Zakon Marie Braun** (Die Ehe der Maria Braun, 1978), **Lili Marleen** (1980), **Lola** (1981), **Hrepenenje Veronike Voss** (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981) — smo odkrili vrsto zgodnejših Fassbinderjevih tekstov, med katerimi zavzema osrednje mesto tisti, ki je posvečen Chabrolu („Sence resnice in nikakršno pomilovanje“, Gradi-na, 1983). Tako se je zmeda samo poglobila: sploh ni bilo jasno, zakaj bavarski mladec tako ostro napada malega Clauda, ko pa bi po

splošnem prepričanju vsaka pogojno prisiljena komparacija odkrila med njima neovrgljiva področja sorodnosti. Prav zato. In navzlic temu, da je Fassbinder svoj prvi film **Ljubezen je hladnejša od smrti** (Liebe ist kälter als der Tod, 1969) posvetil — Chabrolu. Fassbinder najbolj očita francoskemu režiserju cinizem in preziranje človeka ter trdi, da izhaja od ljudi: „Konec koncev goji tu Chabrol do svojih ličkov kanec nežnosti.“ Fassbinder je zmeraj menil, da je to najvažnejše: „Mislim, da preveč pozitivno govorim o ljudeh celo tedaj, ko je to komaj znosno.“ Pravo pojasnilo tega stališča (in, kajpada, dvoma v Chabrola) pa najdemo v filmu **Branjevec za štiri letne čase** (Der Händler der vier Jahreszeiten, 1971), sicer prvem Fassbinderjevem filmu, ki ga je podpisani kdaj videl.

V tem filmu je govor o nekem münchenkem uličnem prodajalcu sadja in zelenjave, ki je grd, debel, zamaščen, neumen, hudoben in popoln pijanec, medtem ko so vsi okrog njega pravo cvetje. Potem branjevec doživi srčni napad in se poboljša, toda le malo kasneje, ko je vse videti v najlepšem redu in napredku, ta isti branjevec v navzočnosti vse družine in sosedstva sede za mizo in začne lokati pivo vse dokler se ne ubije. Zakaj? Zato vendar, ker je šlo za dobrega, čutečega, plemenitega človeka mehkega srca, ki je imel rad Rocka Granato in njegovo pesmico „Lahko noč, ljubezen moja“ in ki preprosto ni mogel preživeti v tem branjevskem svetu. Če bi takrat vedel to, za kar si umišljam, da vem danes, bi gotovo kje zapisal, da so Fassbinderjeva dela „filmi nekoga, ki ima rad ljudi in jih ne prezira kot mi“ (Fassbinder o Douglasu Sirku). Nemara tega niti ni bilo mogoče vedeti, ker je v optiki tedanjih predpostavk o skupnih imenovalcih „novega nemškega filma“ **Branjevec** veljal za manj pomembno delo od filma **Vsi drugi se imenujejo Ali** (Angst essen Seele auf, 1973). Na srečo to ni dolgo trajalo.

Das Neue Kino

S tem bi, poleg vsega drugega, želeli reči tudi to, da se je Fassbinderju v našem okolju godilo znatno bolje, če ga primerjamo z avtorji, ki jih je nekoč nekdo strpal v vrečo z etiketo „novi nemški film“ (Das Neue Kino). Razlog je v relativni dolgoživosti pojava „drugačne“ nemške kinematografije, ki se datumsko veže na začetek šestdesetih let, ko so se Kluge, Schlöndorff, Schamoni in nekaj drugih oglasili s svojim „oberhausenskim manifestom“ (z zahtevo, da naj vlada zagotovi sredstva, ki bodo pokrivala izgube filmov, ki ne zadovoljujejo prevladujočega okusa občinstva). Tako je bilo celo spricho naše znane zaletavosti evidentno, da ne gre za enovit (estetski) fenomen, ampak za dobrodošlo kontinuiteto politike družbe do kinematografije, ki se vleče že skoz cele dve generaciji cineastov (katerih filme sicer komajda poznamo). In zakaj bi ti avtorji morali imeti še kaj skupnega, razen državnega fonda? Fassbinder je sicer po svojem lastnem priznanju dalj časa čutil naklonjenost do Jeana-Marie Strauba (**Anna Magdalena Bach**), pri čigar filmih je celo nekajkrat asistiral; povezava med njima je bila še posebej močna v času „Action Theatra“, münchenskega avantgardnega gledališča, ki so ga vodili Peer Rabben, Ursula Schtrez in Fassbinder. Straub je tu režiral delo „Bolezni mladosti“ in — po Fassbinderjevih besedah — na neki desetminutni sceni je delal cela dva meseca, verjetno v prizadevanju, da bi tudi tukaj realiziral svojo univerzalno tezo o ukinjanju protislovja med umetnostjo in realnostjo, zaradi katere je postal kulturna figura med mlajšimi nemškimi filmarji. A Fassbinder je kmalu dojel, da Strauba najbolj zanima prav tisto, kar njega niti najmanj ne zanima.

Vseeno pa je treba omeniti, da s pripadniki svoje generacije nikoli ni vzpostavil tako pristnih stikov, čeprav so bili medsebojni odnosi — vsaj ko gre za Wernerja Herzoga (**Aquire, Bes božji, Skrivnost Kasparja Hauserja, Fitzgaraldo**) — vedno nenavadno korektni. Znano pa je, da Fassbinder večine drugih ni posebno ljubil. Njegova edina „ljubezen“ je bil znameniti „underground“ režiser Werner Schroeter (**Ljubezenski koncil, Dan idiotov**), s katerim je — kajpak brez uspeha — konkuriral na berlinski akademiji in čigar filme je odkrito občudoval, nemara zgolj zato, da bi pokazal, kako prezira Hansa-Jürgena Syberberga (**Hitler — film iz Nemčije, Ludwig, Karl May, Parsifal**), o katerem je govoril kot o neznosnem megalomanu in predrznem imitatorju (Schroeterja, se razume). Nikoli nič o potencialno najbližjem „sorodniku“ Wimu Wendersu.

O Margarethi von Trotta, ki je igrala v **Bogovih kuge**, se po tistem, ko je pohvalil njen film **Drugo prebujenje** Christe Klages, ni nikoli več izrekel. A tudi omenjeno pohvalo je izrekel v glavnem zato, da bi z enim adutom več, se pravi, s komercialnim uspehom te stvaritve Schlöndorffove „prijateljice“ podprl v javnosti lastni projekt **Tre-tja generacija**, pompozno zastavljeni kinematografski hit o teroristih po vzoru ameriških in italijanskih „političnih filmov“, z velikimi zvezdami (Hanna Schygulla, Eddie Constantine), ki se je naposled iztekel v velikanski neuspeh na podlagi sicer odlične začetne ideje: Fassbinder je svoje „post-stammheimovce“, teroriste iz časa po skupini Baader-Meinhof“, zarisal kot buržujske zmedence srednjih let in frustrirane ženske, ki v lovu za vznemirljivostmi, kakršne ponuja „revolucionarna dejavnost“, postanejo orodje velikega kapitala. Preprosto rečeno, teroriste so si izmislili, da bi pospešili prodajo računalnikov.

Josef von Sternberg spet v Evropi

Na drugi strani imamo seveda še en paradoks: Ko gre za raziskovanje Fassbinderjeve „vkoreninjenosti“ v tradicijo nemške kinematografije, še posebej v tisti njen del, ki ga označuje kratka in slavna zgodovina ekspresionizma, ga številni kritiki zaradi njegovega načina uporabe svetlobe opredeljujejo kot naslednika Josefa von Sternberga. Ko je Fassbinder točno petdeset let po Sternbergovem **Plavem angelu** posnel novo verzijo tega dela z naslova **Lola**, ki je eden njegovih zadnjih in najboljših filmov, je dvanajst mesecev pred svojo smrtjo z neposrednim posegom v zapuščino velikega predhodnika končno tudi dejansko priznal njegov vpliv. Pri tem je na področju svetlobe ustvaril vrhunske dosežke, mnogo večje kot v sicer sijajno osvetljenem **Berlinu, Alexanderplatzu** ali **Querellu**: svetloba je tu povsem umetna, se pravi, realna — ali če parafraziramo Fassbinderjevo sodbo o Sternbergu, svetloba ustvarja vtis nečesa ekstremno neresničnega, kar pa pozneje vendarle deluje izredno življenjsko.

Toda Josef von Sternberg ni nič bolj nemški režiser kot kateri koli drugi filmski „gastarbeiter“. Ta Američan, ki se je rodil na Dunaju z nič kaj aristokratskim imenom Josef Stern, je svoj edini nemški film, slovitega **Plavega angela** (1931), posnel pet let po klasičnem **Podzemlju**, temeljnem kamnu tistega, kar se bo pozneje imenovalo žanrski film. In nobenega zanesljivega dokaza ni, da je ta njegov pomembni prispevek k ekspresionizmu — vsaj kar zadeva obravnavo fenomena svetlobe — po čemer koli boljši od njegovih poznejših ameriških filmov z Marlena Dietrich (zlasti od **Sanghaj ekspresa**).

Čeprav je vse to videti kot malenkostno razčiščevanje v zvezi z marginalnimi komponentami izraza obeh avtorjev, ni nobenega dvoma da je Fassbinderjev odnos do Sternberga pravi ključ za razumevanje njegove poti do Douglasa Sirka in odkritja žanrske formule ameriške filmske melodrame kot sredstva za ustvarjalno preverjanje nemške filmske tradicije. Kajti Sternberg, ki je prišel v Evropo že kot slaven cineast, da bi posnel **Plavega angela**, je bil prvi, ki je praktično dokazal sorodnost ameriške filmske izkušnje s poetiko nemškega ekspresionizma. Ali drugače povedano, z njim se je začel proces osmoze, ki ga ob vseh drugih etapah označujejo Langovi žanrski filmi, posneti v Hollywoodu v tridesetih in štiridesetih letih, oziroma primer samega Rainerja Wernerja Fassbinderja. Vse se je potemtakem začelo pred več kot petdesetimi leti, a zadeva sodi med tista dialektična prežemanja nasprotij, s katerimi ima branjevsko-zdravorazumsko izkustvo težave tudi po polstoletnem obdobju, zato je trditev, da je **Berlin, Alexanderplatz** sijajno režirano delo (pravzaprav kar štirinajst del), neizogibno izpostavljena dvomu.

Toda oglejmo si, na primer, zgolj količino informacij, ki jih Fassbinder ponuja v petdesetih minutah druge epizode serije **Berlin, Alexanderplatz**. Biberkopf išče delo, Biberkopf prodaja obešalnike za kravate. Biberkopf ljubi Liso. Biberkopf bere pornografsko literaturo (in naiven, kot je, odkrije, da so tudi takšni, ki imajo radi moške). „Princ Hamburški“ (Kleistovo delo). Lisa pelje Biberkopfa v restavracijo „Novi svet“. Petje: „Živela, živela prostitucija!“ Biberkopf prodaja nacistične časopise. Biberkopf se pogovarja z nekim Židom. Biberkopf sreča svoje stare prijatelje, delavce. Biberkopf poje „Stražo na Renu. Biberkopf je tepen, Biberkopf se ljubi z



RAINER WERNER FASSBINDER

Liso. Biberkopf ugrizne Liso v vrat (ker jo ljubi). Nosferatu v Biberkopfu ljubi Liso, delavci v kantini pa razpravljajo o svetovni revoluciji. Konec druge epizode.

Spraviti vse to v blok petdesetih minut, to terja v principu ubijalski tempo. Toda ne pri Fassbinderju. Pri njem zmeraj impresionirajo dolžine, optimalnost trajanja vsake situacije brez škode na račun tempa in celote; skratka, nikoli ni dolgčas. Tisto, zaradi česar je Fassbinder pomembnejši od skorajda vseh evropskih režiserjev zadnjih desetletij, je njegova sposobnost, da združuje stvari, ki se zdijo povsem nezdružljive. Tako je **Berlin, Alexanderplatz** po eni strani šolski obrazec kavzalnosti v narativnem postopku, primer tenkovestnega odnosa do literarne predloge (Döblinov roman je tukaj „preslikan“ dobesedno od strani do strani; podoben odnos je Fassbinder izpričal tudi pri Fontanejevi „Effi Briest“), dovršene-ga razvoja karakterjev in takšnega vodenja igralcev, da na koncu preprosto ni mogoče reči, kdo je boljši. A po drugi strani se zdi, kot da bi se značilnostim tega metodičnega odnosa, kakršnega poznamo predvsem iz ameriških filmov, nenehno zoperstavljala Fassbinderjeva zvestoba tisti „drugi“ tradiciji, namreč tradiciji ekspresionističnega filma. To je še zlasti razvidno v zadnji epizodi serije, v njenem „epilogu“, kjer so nekatere scene organizirane domala „fellinijevsko“, glasba pa je vključena na način, kakršnega poznamo, denimo, iz predstav Ljubiše Ristića (Missa v a-molu). To „potujevanje“, ki bi moralo biti vseh vsem „avantgardistom“ in preverjenim ljubiteljem „prave umetnosti“, pa vendarle ni nič

umetnega, nasilnega: Fassbinder je to pripravljajl praktično od prvega kadra te petnajsturne stvaritve, in to prav z namenom, da dokaže že omenjeno tezo, da si obe obravnavani tradiciji nista toliko nasprotni, kot se navadno misli. Prav narobe, gre za dva vidika iste tradicije, kajti — kot pravi K. M. Toeplitz — „vse do današnjega dne kopiramo motive, razpoloženja in misli, ki so se rodili v kratkem obdobju dobrih desetih let med propadom (nemškega) cesarstva in začetkom Tretjega rajah, ne da bi se tega kaj dosti zavedali“. Da, Douglas Sirk (takrat že Detlef Sierck) je prišel v Hollywood neposredno iz nemškega ekspresionističnega gledališča, klasi-k zgodnjega realizma hollywoodske šole Josef von Sterberg pa je postal „nemški režiser“ prav na vrhuncu ekspresionistične plime, ne da bi sploh vedel, kaj je to.

Tako je Fassbinderjevo ustvarjalno usodo mogoče pojasniti tudi s položajem, ki ga danes, po **Hammettu** (1982), svojem prvem ameriškem filmu, zaseda Wim Wenders. Wenders, ki je znan kot manični ljubitelj ameriške popularne kulture, morda le za malenkost bolj zagret kot sam Fassbinder, je s filmi **Alica v mestih**, **Golmanov strah pred enajstmetrovko** in **Ameriški prijatelj** dokazal, da je legitimni dedič ekspresionizma, po tej plati mnogo zanimivejši od Herzoga. In če je **Hammett** žanrska stvaritev v najboljši tradiciji „črne serije“ ameriškega kriminalnega filma štiridesetih let (**Malteški sokol** Johna Hustona ali **Stekleni ključ** Stuarta Heislerja, **Chandlerja**, na primer **Zbogom, ljuba moja** Edwarda Dmytryka, **Dvojno zavarovanje** Billyja Wilderja ali Hawksovo **Globoko spanje**), potem je prav tako briljantno nadaljevanje tiste tradicije, ki so jo svojčas veliki mojstri nemškega ekspresionizma (predvsem Fritz Lang) na begu pred hitlerjevsko stihijo prenesli na področju ameriškega kriminalnega filma, katerega pogoji so jim — paradoksnost — bolj ustrezali kot rojenim Američanom. Slednji, od Hawksa do Hustona, kot „country boys“ na prazen želodec, niso najbolje prenašali okolja, v katerem ni niti pramena svetlobe (pri tem se kaže spomniti, kako je Huston to rešil v **Asfaltni džungli**). Toda krog se tu nikakor ne sklepa, kajti treba se je zavedati tudi dejstva, da je Wim Wenders prvi nemški režiser v Hollywoodu, ki je imel za sabo izkušnjo ameriške popularne kulture, kar spet pomeni, da je **Hammett** kot ameriški film posebno nadaljevanje prakse tistega dela „novega nemškega filma“, se pravi, Fassbinderja in Wendersa samega, ki je v sedemdesetih letih to kinematografijo povzdignil na vodilno mesto v svetu prav zato, ker je znal pravilno dojeti povezavo med lastno, ekspresionistično tradicijo in popularnimi žanri hollywoodske produkcije. Za Ameriko je ta transformacija seveda popolna novost in to do neke mere pojasnjuje Wendersove probleme pri realizaciji **Hammetta**. In tako naprej.

Se nadaljuje

BOGDAN TIRNANIĆ