

ZNOVA SMO, ZNOVA KDO?

SODOBNI NEMŠKI FILM GLEDALEC POZNA PO VELIKIH KORPORATIVNIH PRODUKCIJAH, A TUDI PO »MALIH« FILMIH T.I. MLADE BERLINSKE ŠOLE, KI JO PRIKAZUJEJO FESTIVALI IN HVALIJO KRITIKI. V KAKŠNIH POGOJIH IN KONTEKSTU NASTAJA TAMKAJŠNJA PRODUKCIJA V SVOJI KRITIČNI ANALIZI NEMŠKE KINEMATOGRAFIJE RAZKRIVA NAŠ STALNI STALNI SODELAVEC, KÖLNSKI KRITIK IN KURATOR OLAF MÖLLER.

OLAF MÖLLER
PREVOD: ANDREJA KUHELJ

I. K ZGODOVINI. OBRAČUN.

Z razpadom Nemške demokratične republike ter priključitvijo njenih dežel in državljanov Zvezni republiki Nemčiji – ter v nadaljevanju kolapsom tako rekoč vseh komunističnih držav Srednje in Vzhodne Evrope (z izjemo Albanije), kakor tudi nekaterih v preostalem svetu (učinek domin) – se je končala hladna vojna, v kateri sta merila moči kapitalizem in državni komunizem (in se medtem znova razbesnela, hladna in vroča obenem, globalna, izmuzljiva, ideološko abstraktna, a z očitnim gospodarskim predznakom). Devetdeseta leta so bila tako za ZRN drugo poveljno obdobje, le da z nasprotnim predznakom: tokrat smo bili mi zmagovalci.

Po produkcijah, kot je bil popolnoma zgrešeni *Das Wunder von Bern* (2003) Sönkeja Wortmanna ali niz televizijskih remakov filmskih klasik iz 50. in 60. let v produkciji Bernd Eichingerja, smo lahko videli še kar nekaj primerjav s 50. leti, redko v prid devetdesetih. Ta se kažejo kot brezdušni, somnabulni, samovšečni remake najbolj podcenjevanega obdobja nemške filmske zgodovine, desetletja krčevitega sovraštva do vsega nemškega, produktivnega dvoma, odklonov, kakor tudi odprtih možnosti, prelomov. Če so torej devetdeseta nasprotje petdesetih, potem je bil to čas nagonkega samoljubja, neproduktivne gotovosti, utrjevanja norm, kakor tudi zoženja ustvarjalnih poti, podiranja. Pravzaprav se zdi opis kar ustrezen za vsesplošno obsedenost z nemško komedijo v prvi polovici devetdesetih in novoodkriti navdušenje nad nezahtevni razvedrilni filmom »na nivoju«, za katerega je obveljalo, da bo že našel svojo intelektualno podstat (saj je tudi mladi nemški film, katerega ustvarjalce in dela je kritika neumorno zavračala, sčasoma našel pot do občinstva): toda le kako bi jo lahko našel, v tej po-

polnoma antiintelektualno naravnani kulturi? Evforija »biti nemški«, »biti svoboden« je obnorela svet... in Habermas je požegnal vse, ki so v to verjeli.

Nemudoma se je bilo treba lotiti izkoreninjenja vsega, kar bi količkaj spominjalo na NDR: njena filmska produkcija je bila odpisana v kompletu, z njenimi ustvarjalci pa so ravnali kot z zadnjo smetjo, jih poku-

Z radikaliziranjem (dojemanja in pripovedi) zgodovine oboroženega političnega boja v ZRN se poskuša implicitno diskreditirati politične dosežke 60. in 70. let, kot so brezplačno izobraževanje za vse oz. namesto izobraževanja elit izobraževanje celotne populacije, široka mreža javnega zdravstva itd., da bi jih ljudem lahko spet odvzeli v imenu »napredka brez razvoja«, kot je dejal Pasolini.

rili bodisi za televizijsko produkcijo ali tako ali drugače upokojili. Izmed filmskih ustvarjalcev nekdanje NDR sta v ZRN danes vidno dejavna le še Andreas Dresen in Volker Koepp, druga dva, Andreas Kleiner in Lutz Dambeck, pa sta si izborila status svobodnih ustvarjalcev; Koep in Dambeck sta sicer že v osemdesetih sodelovala z ZRN (Dambeck, če smo čisto natančni, se je celo preselil na Zahod), medtem ko je bilo za Dresna – in prejcone tudi Kleinerta – že od vsega začetka jasno, da v NDR ne vidita prihodnosti za umetniško ustvarjanje. Spomine na NDR tako do-

ločajo Zahodni Nemci: Wolfgang Becker (Zbogom, Lenin [*Good Bye, Lenin*, 2003]), Dominick Graf (*Der rote Kakadu*, 2005), Florian Henkel von Donnersmark (*Življenje drugih* [*Das Leben der Anderen*, 2005]), na čelu z Leandrom Haußmanom (*Sonnenallee*, 1999, NVA, 2005) kot duhovnim IM (»informeller Mitarbeiter«, obveščevalni sodelavec, oznaka za Stasijevega špiclja, op. p.). Razkroja NDR najbrž noben film ne prikazuje tako odvratno kot *Življenje drugih*: NDR je stilizirana kot fašizem z drugimi simboli, pač v skladu z zadnje čase modnim opisom »druga diktatura na nemških tleh«, medtem ko se nacizem istočasno slika z vedno več razumevanja, če si pogledamo samo *Propad* (*Der Untergang*, 2004) Bernd Eichingerja in Oliverja Hirschbiegla, mednarodno najbolj znan primer relativističnega diskurza z radikaliziranjem obsedene Nove sredine brez ideološkega središča in bodočnosti. To je primer pavlovskega filma ritualnega spominjanja, ki gradi na pozabi s ponavljanjem starih dejstev, znova in znova, dokler nam ni že popolnoma vseeno. Vendar tudi na pozabi mlajše preteklosti: z radikaliziranjem (dojemanja in pripovedi) zgodovine oboroženega političnega boja v ZRN (Rote Armee Fraktion idr.) se poskuša implicitno diskreditirati politične dosežke 60. in 70. let, kot so brezplačno izobraževanje za vse, univerza kot prostor raziskovanja ali odkrivanja notranjega jaza, namesto izobraževanja elit izobraževanje celotne populacije, široka mreža javnega zdravstva itd., da bi jih ljudem lahko spet odvzeli v imenu »napredka brez razvoja«, kot je dejal Pasolini (in kaj je naslednji Eichingerjev projekt? – denunciacija RAF). V ozadju vsesplošnega terorja globalizacije pa se skriva še neka druga, za zahodnonemško zgodovino bolj specifična logika: v odsotnosti politične alternative, ki jo je ponujala druga nemška država, je zdaj treba zmanjšati prepad med fašizmom in parlamentarno demokracijo.



Hrepenenje



Windows on Monday

Propad je filmski državni mit neoliberalistične Nove sredine. Popoln obup.

II. K STANJU. REALISTIČNI LESOREZ.

Zvezna republika Nemčija filmske industrije sploh nima, čeprav se filmskokulturni srednji sloj, AV-malomeščanstvo obnaša, kot da jo ima; kakorkoli že imenujemo to, kar pač imamo, pa je jasno, da se izmika vsemu, kar si človek predstavlja pod pojmom industrija: ni namenjeno namreč niti ustvarjanju dobička niti inovacijam, pač pa izključno obračanju kapitala in ohranitvi statusa quo.

Zveznonemškim producentom ni treba v produkcijo lastnih filmov vložiti niti evra – zahtevani vložek se da, seveda, obračunati tudi drugače –, obenem pa so le pogojno odvisni od prikazovanja in prodaje svojih filmov. V bistvu (ali z drugimi besedami: če se ne naredimo ravno popolne bedake) vse financira država s subvencijami. Primarni cilj tako narejenih filmov navsezadnje tudi ni realizacija bolj ali manj profitabilne popularne kulture – ta je zgolj kot stranski učinek: konec koncev mora biti izdelek le gledljiv –, pač pa zaposlitev določenega števila filmskih ustvarjalcev ter seveda zagotovitev naslednjega projekta oziroma naslednje subvencije.

(Tako se dogaja, da celo najbolje poučeni kvečjemu slutijo, koliko filmov se v Nemčiji posname na leto, kdo jih snema, o čem in sploh... Pred dvema urama sem izvedel, da je Christopher Roth v zadnjem letu posnel še en film in da se Wolfgang Büld ob vseh polomijah, ki jih ima za sabo, zadnja štiri leta nahaja v novi delovni fazi, za katero pravi, da je zdaj s temi svojimi filmi končno zadovoljen.)

V Zvezni republiki kaka dva ducata filmskih vi-

sokih šol izvržeta vsako leto nekaj ducatov filmskih ustvarjalcev, zaradi česar je treba zagotoviti vedno več AV-produkcij, da bi zaposlile vedno več AV-delavcev. V ZRN tako nastaja vedno več AV-ur – koprodukcije niso vštete! –, toda večina tega je televizijski material.

Zveznonemške inštitucije, ki dodeljujejo filmske subvencije, v bistvu ne omogočajo nastajanja kinematografskega filma (v praksi je nekoliko drugače), kajti vedno mora biti zraven televizija. In ta vse bolj agresivno onemogoča vse, kar diši po inovativnem ali radikalnem oziroma bi lahko pomenilo tveganje bodisi po vsebinski ali estetski plati; vizionski uredniki, kot je na primer Werner Dutsch, ljudje torej, ki so na televiziji v 70. in 80. letih pisali filmsko zgodovino, počasi odhajajo v pokoj, posamezne redakcije izumirajo, če pa zaposlijo nove ljudi, so to neškodljivi, normi zvesti kadri, katerih edina skrb je ohranitev delovnega mesta. Javna televizija se tako ob popolnem zanemarjanju svoje izobraževalne funkcije vse bolj približuje zasebnim televizijam. Izjeme med filmskimi uredniki tudi tu potrjujejo pravilo, a jih je malo, povrhu pa morajo prenašati jezne poglede svojih kolegov, kadar jih ti ne ignorirajo kot čudake; njihove oddaje in s tem delovno mesto so slejkoprej ogroženi.

Filmske visoke šole so v 90. letih degenerirale v filmske poklicne šole, kjer vzgajajo obrtnike tona in slike – inovativne talente se vedno znova poskuša zatreči, bodisi z nasiljem (tega ne gre brati simbolično) ali preprosto ignoriranjem njihovih del (če je komu všeč, prav, če ostane brez priznanja, je imel študent pač smolo). Takšno (ne)izobraževanje vse bolj zožuje prostor tudi tistim, ki se samostojno lotevajo raziskovanja. To degradacijo (samo)raziskovalnih središč v učne zavode seveda v veliki meri podpirajo tudi študentje sami, saj se želijo le priučiti poklica, ki jim bo (bolj ali manj) zagotovil poznejšo zaposlitev.

(Prav zanimivo si je ogledati študentske filme nekaterih mladih režiserjev, na primer Christopha Hochhäuslerja ali Maren Ade: pogosto nimajo zveze s tem, kar delajo zdaj pri celovečercih – zaradi česar tudi ta dela pogosto končajo v bunkerju...)

(Pomenljivo je, da je Valeska Griesbach študirala v Avstriji in ne v ZRN, medtem ko je Ulrich Köhler

Evforija »biti nemški«, »biti svoboden« je obnorela svet... in Habermas je požegnal vse, ki so v to verjeli.

končal študij vizualne komunikacije na umetniški visoki šoli.)

Pa saj niti ne gre za to, od kod so se (nenadoma) vzeli vsi ti talenti nemškega filma, kot predvsem za vprašanje, kaj se dogaja z vsem tem povprečjem, da o helotih ne govorimo, in o kakšni enormni množici pravzaprav govorimo, če vemo, da je talent še vedno razmeroma redka stvar?

III. K NEPOTIZMU. (NE)EKLATANTEN PRIMER.

Realnost zveznonemškega AV-vsakdana.

Leta 2003 je bila ustanovljena Nemška filmska akademija. Njeni ustanovni očetje izhajajo iz filmskokulturnega srednjega sloja, katerega interese naj bi ta akademija tudi zastopala – tega sicer nihče ne pove naravnost, toda tako je (kot se vsako leto izkaže tudi na podelitvi nemške filmske nagrade). Nemška filmska akademija je zasebna ustanova, ki na pode-



Between the Devil and the Wide Blue Sea, Romuald Karmakar (2005)



The Forest for the Trees



Hamburg Lectures

litvi nemške filmske nagrade razdeli državna sredstva – subvencije – v višini slabih treh milijonov evrov; že to je več kot vprašljivo. Procedura gre tako: člani akademске žirije v začetku leta predstavijo svoje predloge, ki nato postanejo dokončne nominacije in izmed katerih nato izberejo vsakokratne zmagovalce. Producenti morajo za samo udeležbo v postopku izbora vložiti tako ogromne vsote denarja – med drugim razposlati DVD-je (z vsem, kar sodi zraven) vsem približno 900 članom –, da so manjši producenti, ki si tega ne morejo privoščiti, že de facto izključeni in tako nimajo nobenih možnosti, da bi prišli do državnega denarja (nagrada za najboljši film je pol milijona evrov, kar je 50 do 80 odstotkov proračuna Christiana Petzolda, Valeske Griesbach ali Rudolfa Thomeja; Klaus Lemke posname s tem denarjem tudi sedem do deset filmov).

In tako se je letos zgodilo, da je teden dni po objavi predlogov za nominacije za nemško filmsko nagrado Günther Rohrbach, megaproducent, soustanovitelj in predsednik Nemške filmske akademije, v tedniku *Spiegel* objavil članek, v katerem rohni proti nemški filmski kritiki: ta naj bi po njegovem v svojem avtizmu (kot on temu pravi) pisala mimo industrije in občinstva, ker je skoraj povsem ignorirala tako velik, ambiciozen, prestižen izdelek (kot bi najbrž rekel Rohrbach), dobro sprejet tudi pri publiku in osemkrat nominiran za nemško filmsko nagrado, skratka, *Parfum* (Das Parfum, 2006, Tom Tykwer), in rajši na veliko podpira (po domače) majhne filme, kot je *Hrepenenje* (Sensucht, 2006) Valeske Griesbach. Pustimo za zdaj ob strani dejstvo, da se je o filmu *Parfum*, podobno kot o *Življenju drugih*, ogromno pisalo, še preveč pohvalno, in da *Hrepenenje* celo v najpomembnejših časopisih in revijah (da o drugi in tretji ligi ne govorimo) ni dobil še zdaleč toliko pohval, kot bi si jih zaslužil. Ne gre za to, čeprav je Rohrbachov izbruh pri nemški filmski kritiki sprožil zanimive reakcije: *Spieglov* filmski urednik je v svoji repliki na producentove žalostne tožbe odgovoril, kako je vesel, da kot filmski kritik nima takega vpliva na poslovanje in kariero posameznikov

kot njegovi gledališki kolegi. Pozabimo tudi, da celo Eichinger oziroma producenteska hiša Constantin ni verjela v tako absolutne kvalitete svojega izdelka, ki naj bi osupnil ves svet, sicer bi ga najbrž prepustila beneškemu festivalu za otvoritveni film (in ni bilo prvič, da se je Eichinger izognil prvi dami filmskih festiva-

Pa saj niti ne gre za to, od kod so se (nenadoma) vzeli vsi ti talenti nemškega filma, kot predvsem za vprašanje, kaj se dogaja z vsem tem povprečjem?

lov: članici komisije za nemško govoreči prostor svojčas kljub večkratnim pozivom ni uspelo dobiti kopije filma *Propad*, da bi si ga ogledala, zaradi česar ga tudi niso mogli zavriniti). Ne, gre za to, da Rohrbach, tako kot Bernd Eichinger, sedi v nadzornem svetu producenteske hiše Constantin Film AG, ki je z Eichingerjem producirala *Parfum*: da je torej Rohrbach glasoval v lastni zadevi.

Pri čemer se zdaj postavljata dve vprašanji:

- a) je Rohrbach verjel, da pri vseh njegovih funkcijah navzkrižje interesov ne bo prišlo na dan, čeprav za to na internetu ne potrebuješ več kot dve minuti? Ali pa je verjel, da bomo vsi lepo tiho stiskali pesti, za Nemčijo, kot se reče?
- b) je Nemška filmska akademija *Parfum* nagradila »le« z dvema tehničnima nagradama in bronastim filmskim trakom zaradi burnega odmeva na Rohrbachovo sebično tožarjenje ali pa bi glavno nagrado vseeno dodelila popolnemu utelešenju nemškega novega srednjega sloja, *Vier Minuten* (2006) Crisa Krausa?

Naslov zadnjega romana Rocka Schamonija je *Srečni trenutki brezpomenskosti* – mi je pravkar padlo na pamet.

IV. ZA KAJ NAJ BI PRAVZAPRAV ŠLO.

Pravzaprav bi morali z entuziazmom razpravljati o geniju Romualda Karmakarja (*Hamburg Lectures* [Hamburger Lektionen, 2006], če omenim le njegov zadnji film), briljantni veččini Maren Ade (*The Forest for the Trees* [Der Wald vor lauter Bäumen, 2005]), Thomasa Arslana, Valeske Griesbach, Philipa Gröninga (*Grand Silence* [Die Große Stille, 2005]), Stefana Hayna (zdaj v tandemu z Anjo Christin Remmert), Christiana Petzolda, Borisa Schafgansa, Angele Schanelec, Marie Speth, o talentu Fatiha Akina, Aysun Bademsoy, Christiana Hochhäuslerja, Constanze Knoche, Ulricha Köhlerja (*Windows on Monday* [Montag kommen die Fenster, 2006]), Hans-Christiana Schmidta, Volkmarja Umlaufa, o obvezni politični poeziji Rudolfa Barmettlerja, Andrea Bolma, Anne Faroqi, Gerharda Friedla, Hita Steyerla, o izgubljeni, vendar ne pozabljeni lepoti Ludgerja Blankeja, Jörga Buttgerita, Matla Findla, Michel Freerix, Irine Hoppes, Wolfganga Schmidta, Thomasa Schultza, Joseeja van der Schoota, Christoph Willemsa, o prestopanju meja Michaela Buscha, pa o nežnosti Choi Bin Chuna, Normana Richterja, Herberta Schwarza, priložnostnih mojstrovinah Rainerja Kneppergeša, Maria Mentrupa, Markusa Mischkowija, Markusa Nechlebaja, prekipevajoči ustvarjalnosti Sebastiana Koja, o odklonih, transcendiranju vseh norm Roberta Bramkampa, Heinza Emigholza, Wilhelma Heinsa, končno o ohranjanju žara v delih Herberta Achternbuscha, Hartmuta Bitomskyja, Helmuta Färberja, Haruna Farockija, Petra Kerna, Alexandra Klugeja, Klauza Lemkeja, Petra Nestlerja, Thomasa Schamonija, Jean-Marie Strauba in Daniele Huillet, Rudolfa Thomeja – in navsezadnje o vseh tistih, ki so se kakor Daniele Huillet poslovili pred nami, kot Helmut Costard, Rainer Werner Fassbinder, Vlado Kristl, Sohrad Sahib Saless (koga vse sem pozabil? – rajši ne pomislím).