

Žiga Brdnik

»Saj je
samo
pesem«

LILI MARLEEN | 1981

S temi naslovnimi besedami se pevka Willie, protagonistka filma **Lili Marleen** (1981, Rainer Werner Fassbinder), ki je po istoimenski pesmi dobil naslov, večkrat začudi, zakaj se na njej tako lomijo kopja. Pesem – ki je v času največje morije v zgodovini človeštva presegla delitve, saj je odmevala tako iz zavezniških zvočnikov kot iz zvočnikov sil osi in segla v srca vojakov na vseh straneh front – je kakopak metafora nečesa večjega, večnega. Gre za igro ljubezni (erosa) in smrti (tanatosa), ki je nobena sila – niti svetovna vojna – ne more pretehtati zgolj v en ekstrem. »Lili Marleen« se je dotaknila nečesa globljega, občečloveškega, čemur poleg neverjetne priljubljenosti verjetno lahko pripišemo številne priredbe v drugih jezikih, tudi slovenskem. Takšno pesem si lahko vsak interpretira po svoje in si jo s tem začasno tudi prilasti: pevka kot pot do preživetja in slave, nacisti kot izraz pristne arijske kulture, zavezniki kot orodje kontrapropagande, vojaki kot dobrodošel oddih od vojnih grozot ...

Izvirnik Hansa Leipa iz leta 1915

*Aus dem stillen Raume
Aus der Erde Grund
Hebt mich wie im Traume dein verliebter Mund
Wenn sich die späten Nebel drehn
Werd' ich bei der Laterne stehn
Wie einst Lili Marleen*

Nedobesedni prevod Vlada Kreslina z albuma **Spominčice**, izdanega leta 1992

*V vetru nad grobovi, ki hlipa za vse nas,
sliši se kot v sanjah tvoj ljubeči glas.
In ko bo svet meglo pregnal,
bom spet tam pod laterno stal,
s teboj, Lili Marlen*

Z bogatostjo interpretacij ter hkratno neujemljivostjo je tovrstna popevka izjemen prevodnik človečnosti, tako zelo nabit s pomeni in občutenji, da ga je mogoče zajeti le pretirano. Zato ne čudi, da je režiser in soscenarist **Lili Marleen**, Rainer Werner Fassbinder, filmski jezik konstruiral po zgledu melodrame: s hipnimi zumiranjmi v velike plane, čustvenimi izbruhi in hitrimi rezi, z družinskimi intrigami, romantičnimi zapleti, poudarjeno osvetljavo in nabuhlo scenografijo ter kostumografijo, ki mejijo na kič. Je to, da tako resno temo obravnava melodramatično, herezija ali banalizacija? Kot ugotavlja Darko Štrajn v kritiki izpred štiridesetih let (ki jo lahko preberete na predhodnih straneh), Fassbinder melodramske formule – ki je bila izjemno priljubljen nacistični žanr, tudi pri samem Goebbelsu – ne izpelje v celoti, ampak jo uporabi kot izhodišče za vzpostavitev razmerja napetosti med subjektivno željo in historičnim kontekstom. In s tem, bi lahko dodali, med erosom in tanatosom.

Nesrečna ljubezen med Judom Robertom Mendelssonom (Giancarlo Giannini) in Nemko Willie Bunnenberg (Hanna Schygulla) temelji na biografskih podrobnostih iz življenja dejanske izvajalke pesmi »Lili Marleen« Lale Andersen: vse svoje življenje je prijateljevala s skladateljem in glasbenikom Rolfom Libermannom ter drugimi judovskimi umetniki v Zürichu in dejansko iz obupa, ker z njimi ni mogla ohranjati stika, medtem ko je bila zvezda nacistične Nemčije, skušala storiti samomor. Biografski elementi se na tej točki začenjajo mešati z avtobiografskimi, saj se material v rokah Nemca, ki se je rodil le tri tedne po nemški kapitulaciji, in to na Bavarskem, v rojstnem kraju nacizma, pretvori v edinstveno študijo človeka in njegovih preživetvenih vzgibov v travmatičnih časih vojne.

Kako Fassbinder, ki je le leto po nastanku filma tudi sam tragično umrl zaradi predoziranja, sebe vidi v tej razčlenitvi vedno vračajoče se zgodovine skozi popularno kulturo, nam prikaže skozi epizodično vlogo, ki si jo v **Lili Marleen** nameni. V filmu se pojavi kot vodja podtalnega upora nacistični oblasti, Günther Weissenborn (priimek bi lahko prevedli kot »rojena sirota«), ki z gestapovskim usnjenim jopičem in sončnimi očali sredi noči – kot prototipna karikaturna vse preveč resnega Morfeja iz **Matrice** (Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski) – deluje kot klišejski skrivnostnež iz ozadja. V njem lahko uvidimo položaj filmarja, za katerega »je že srečanje« z Willie, posebitvijo medvojne popkulture »izjemno tveganje«. Da kljub vsej samoironičnosti verjame v potencial umetnosti, ga znova uči zgodovina, saj je Willie/Lale zaupana naloga razkrivanja vojnih zločinov na Poljskem. Umetnost, ki se jo lahko instrumentalizira, potlači, zbanalizira skozi spektakel nasilja in nacionalistične fascinacije nad močjo, skriva potencial, da vedno znova najde razpoko, skozi katero subvertira to oholo, frigidno početje.

Fassbinderjeva študija je danes v času ponovnega vzpona desnih populizmov veliko bolj aktualna kot marsikatera druga, ki nacizem obravnava zgolj kot zgodovinsko epizodo. V tem je bistvena na videz zgolj navržena satirična obravnava razlike v okusih med Hitlerjem in Goebbelsom, tema osrednjima »demonoma« nacistične Nemčije, ki sta »od nekdaj marala drugačne ženske in umetnost«. Hitler je bil sam vojak v prvi svetovni vojni in je gotovo lahko začutil pesem, ki jo je prav takrat napisal Hans Leip – istočasno s kasnejšim firerjem je služil vojaščino v nemški vojski. Lik velikega vodje se tukaj celo približa počlovečenju, a že v naslednji sekvenci, ko Willie vstopi k njemu v pisarno, ju ironično obsije zaslepljujoča – božanska? – bela svetloba. Goebbels pesmi razumljivo ni maral, saj je s svojo subverzivno, neoprijemljivo platjo zbanalizirala vojaško službo na raven neobdignatnega dolžnosti, ki povzroča neizmerno hrepenenje po minuli ljubezni. Današnja propaganda desnih populistov, prepredena s popularno kulturo filmov, glasbe, memov, se postavlja prav na osišče med tema dvema pogledoma: fascinacijo in instrumentalizacijo.

Fassbinder pa je daljnosežen tudi v tem, da se ne obregne le ob nacizem in Nemce, ampak tudi ob predsodke in hierarhije, ki vladajo v sami židovski visoki družbi, prav tako zanikajoči življenjsko silo erosa. S tem je že ob izidu razburil nekatere kritike in morda je prav zato film v režiserjevem opusu nekako pozabljen, saj je še v današnji nemški družbi praktično nemogoče voditi kritično debato na to temo. Danes bi **Lili Marleen**, verjetno še bolj kot takrat, veljala za najmanj politično nekorekten film, tako zaradi melodramatizacije temačne epizode nemške zgodovine kot izstopa iz zapovedane forme zgodovinjena, v kateri lahko nastopajo le žrtve in rablji. Da je Hitler lahko človek, ki so mu vseč blondinke in »rahlo morbidne« popevke, se v to zgodbo ne vklaplja, a prav o tem govori banalnost zla: da industrije smrti niso vodile pošasti, ampak čisto navadni ljudje iz mesa in krvi; in da so takšni tako na strani »žrtev« kot tudi »rabljev«. To je dejansko bolj grozljivo kot demoniziranje nacizma, saj nam daje vedno znova vedeti, da smo kot človeštvo le nekaj korakov oddaljeni od nepojmljivo grozljivih dejanj. Kljub temu pa se lahko naprej zabavamo, ljubimo, hrepenimo, žalujemo ...

O isti dilemi, a skozi popolnoma drug filmski jezik, govori **Me-phisto** (1981), ki je zanimivo nastal istega leta v režiji madžarskega filmarja Istvána Szaba, z drugim velikim imenom takratnega nemškogovorečega filma Klausom Mario Brandauerjem v glavni vlogi. Oba filma se ubadata z istim vprašanjem: do kolikšne mere je še etično sprejemljivo uživati v soju žarometov v totalitarnem političnem sistemu, sploh če si umetnik in si služiš kruh s podobami, simboli in interpretacijami realnosti? A sta



v svojih načinih podajanja možnih odgovorov in njihovih konsekvenc popolnoma različna. **Mephisto** raziskuje nacizem kot uprizoritev, pri kateri moraš igrati svojo vlogo, če želiš nekam prilesti, in si pri tem nadene resnobno masko humanistične tragedije, ki se konča z bežanjem igralca, skozi ves film iščočega pozornost, pred reflektorjem. Lahko bi rekli, da se dileme loteva s strani tanatosa, sprevrženja umetnosti v njeno tragično nasprotje. **Lili Marleen** je po drugi strani raziskava nacizma kot »šlagerja«, ki se s svojo kričečo rdečo, belo in črno kombinacijo, melodramatično uniformnostjo in fascinantno poslušljivostjo pretvori v karikaturu preiskovanja spolnih organov, lovljenja kril in pivniškega prostaštva. Teza Hannah Arendt o banalnosti zla je tukaj privedena do absurda, ki ga danes v dobi post-resnice in trolovskih voditeljev lahko spremljamo na vsakem koraku.

Da je tudi danes vprašanje propagandnega potenciala popularne kulture še kako aktualno, je na svoji koži izkusil kulturolog dr. Peter Stanković, ki je napisal knjigo *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. V enem izmed intervjujev, ki so spremljali izid knjige, je dejal, da narodnozabavna glasba ni fašistoidna, je pa lahko za ta namen zlorabljena, in bil v potrditev svoje teze napaden s strani desno-populističnih trolov – tudi nekdanjega premierja –, češ da je razglasil narodnozabavno glasbo za fašistoidno. Stanković je v intervjuju za RTV Slovenija povedal, da je ob valu ogorčenja na družbenih omrežjih prejel več pisemskih groženj, ne le sebi, ampak tudi svoji družini. Banalnost zla, skratka, nikoli ne počiva, ko trzalice manipulacije zaigra na pravo struno. Zato je film **Lili Marleen**, čeprav je na videz predvsem zgodovinsko-biografski, danes še kako aktualen – v osredotočanju na popkulturo celo bolj kot njen uspešnejši sodobnik **Mephisto** – predvsem z vprašanjem, kako lahko je prestopiti tanko mejo med dobrim in zlom. In ne nazadnje, kako presneto človeško je tovrstno prestopanje.

Pesem – ki je v času največje morije v zgodovini človeštva presegla delitve, saj je odmevala tako iz zavezniških zvočnikov kot iz zvočnikov sil osi in segla v srca vojakov na vseh straneh front – je kakopak metafora nečesa večjega, večnega.