

Darko Štrajn

LILI MARLEEN

Fassbinder je v zvezi s filmsko upodobitvijo konteksta šlagerja »Lili Marleen« pripomnil, da ga je pri izdelavi filma obsedal problem ene od razsežnosti nacizma: namreč problem fascinacije. Gre torej za tisti element nacističnega gospostva, ki ga različnim enostranskim tako meščanskim kot nekaterim marksističnim tematizacijam fašizma ni lahko ugledati, še manj pripoznati, saj te tematizacije temeljijo bodisi na poenostavljenem pojmu totalitarizma ali na »ekonomistični« tezi o fašizmu kot »agenciji monopolnega kapitala«.¹ Iz izhodišč obeh interpretacij, ki sta dolgo prevladovali in bili zadostni, kajpak ni mogoče po eni strani pojasniti »prostovoljnega« podrejanja množic grobemu fašističnemu gospostvu in ne po drugi razpoznati produktivne potence fašistične strukture v polju masovne kulture.

Fassbinderjev film se pridružuje tistemu trendu v teoriji, ki je opravil s predstavo o fašizmu: ta naj bi se po demonski logiki ali po nesrečnem steku okoliščin pač pripetil in naj bi bil z zmago zavezniških sil v 2. svetovni vojni enkrat za vselej premagan. Temu trendu se Fassbinder torej pridružuje na področju »posebne označevalne prakse« (tradicionalistično bi rekli: na področju umetnosti), na področju produkcije, ki je subsumirana v pogon množične kulture, pogon torej, ki je v času nemškega nacizma izvrstno in še zdaleč ne neuspešno deloval, saj je prav tu mesto učinka fascinacije kot učinka množičnosti, ki prek različnih mehanizmov kolektivne identifikacije individuov v množici omogoča sprejemanje »iracionalne« ideologije.

1 Kako gre pri tem v izgubo skoraj vse, kar je bistveno že na ravni pojasnjevanja historičnih tal fašizma (da ne govorimo o problemu teoretske razgrnitve mehanizmov samega funkcioniranja fašističnega totalitarizma), je dokumentirano prikazal M. Dolar v svoji knjižici *Struktura fašističnega gospodarstva*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana, 1982.

Fassbinder se učinku fascinacije, ki ga torej izloča fašistična množična kultura, približa predvsem z drugega konca; ne poskuša, da bi neposredno »razkrival iracionalnost fašizma« (npr. kot številni povojni dokumentarci, ki so se izčrpavali v prozornih montažnih prijemih), marveč postavi v prvi plan predvsem »ozadje« produkcije množične kulture. S tem pa se ujema tudi umetniška forma **Lili Marleen**, ki po eni strani – formalno seveda – spominja na hollywoodski žanr »behind-the-scene« biografij različnih zvezd »show-businessa«, po drugi strani pa se ujema s tistim filmskim žanrom – namreč melodramo –, ki je dosegel svoje vrhunce prav v času konsolidacije fašizma. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bila v nemški filmski produkciji tega časa melodrama nadvse protežiran žanr prav po zaslugi Goebbelsa, ki se je močno zanimal za film. Pri vsem tem, o čemer smo doslej govorili, gre za določitev nekaterih splošnih motivov, ki so zelo verjetno situirali temo filma in ki so implicirani v specifičnostih tako fascinantnega filmskega produkta, kakršen je film **Lili Marleen**. Film se seveda opira na historična dejstva, vendar pa to ne pomeni, da gre za kakršnokoli veristično ali realistično rekonstrukcijo, prav nasprotno: gre za uspel poskus, kako ujeti fantazmatski moment kot konstituens subjekta, torej tisti moment, prek katerega se fašizmu med drugim posreči ideološka interpelacija.

Fassbinderju se pri tem posreči pokazati, da se samemu fašizmu ta »instrument« interpelacije izmika in svojem presežku, da je torej nacistični red v svoji kulturni politiki – »Kulturpolitik« – prisiljen dopustiti, da vanj vdre tudi nekaj takega, kot je nostalgija pesmice o Lili Marleen, nostalgija, ki ne sodi k liku nemškega vojaka in ki nikakor ne vsebuje zavezujočega patriotskega mobilizatorskega elementa. Iz tega pa je tudi mogoče pojasniti, da je prav Nemčija prispevala največji »internacionalni šlager« 2. svetovne vojne, torej himno zatrtga pasivnega odpora proti sami vojni med širokimi sloji vsega vojaštva. Toda kaj ima s tem učinkom sam subjekt, ki izžareva fascinacijo (kar

Fassbinder tako s tem filmom stori veliko več kot tisti filmi, ki prikazujejo »grozote fašizma«, saj s tem, da pokaže njegovo fascinacijsko razsežnost, opredeli tisto polje »nedolžne« fantazmatske subjektivne sfere, ki je dana kot »večni« pogoj njegovega uspeha, kot aktualna potenca »nadaljevanja fašizma z drugimi sredstvi«.

seveda pogojuje predvsem radijski medij)? Film na to vprašanje dokaj jasno odgovarja: pevka, ki jo pesmica dvigne na raven idola množic, je pač samo ženska – individuum, kamor se zgodovina vpisuje v formi nesrečne usode. Zgodovina je torej za pevko le nerazumljivo dogajanje in ga sploh nima za vzrok intrig, ki se vzpostavi kot ovira med njeno željo in objektom želje.

Fassbinder sicer resda uporabi melodramsko formulo, vendar pa je ne izpelje v celoti; uporabi jo le kot izhodišče za, denimo, dramaturgijo, za vzpostavitev razmerja napetosti med subjektivno željo (in pripadajočim fantazmatskim »dodatkom«) in historičnim kontekstom, ki je okvir zgrešenega srečanja. Toda v nasprotju s »klasično« filmsko melodramo se **Lili Marleen** ne konča tako, da je subjekt poplačan za dolgo odlagano izpolnitev želje in kljubovanje usodi. Ves ta preplet usod (pri čemer je treba razumeti ta termin v strogo melodramskem smislu, saj je prav »usoda« tisti »medij«, prek katerega razredno oz. socialno učinkuje na – v osnovi – seksualno) je filmsko dan v »holografskih« kadrih.² To pomeni, da posamezni akterji nikoli ne nastopajo zgolj enoznačno, ampak v razsrediščenosti, ki je sestavljena tako iz dialoga, scene in barvnih tonov kot razporejanja svetlobe in sence itn. Vse to sugerira v vsakem trenutku kompleksne situacije, ki so tudi igralsko izvrstno reflektirane, v vsakem primeru pa ob vsej razvidnosti pomenov, bodisi me-

taforično nakazanih bodisi neposredno »izrecnih«, ostajajo pomensko odprte in kar naprej zahtevajo od gledalca, da si iz poznejših kadrov pojasnjuje prejšnje. Pri tem ne gre za navaden filmski postopek produkcije pomena, saj prav tako generirana determinacija subjektivnega tvori prisotnost zgodovine – tistega naknadnega in samo v naknadnosti vidnega, ki je daleč prek meja inter-subjektivnega prav nad-subjektivno ali še natančneje: glede na subjekta strukturirajoče. In če je to historično fašizem, je v tem filmskem vseku v njegovo polje razdelano njegovo delovanje, ki poteka tudi kot reševanje subjektivne usode.

Fassbinder pri tem še polemizira s tisto lamentacijo nad židovstvom, ki se izčrpa v prikazovanju holokavsta, saj tematizira tudi samo pozicijo židovstva kot žrtve nacizma, pri čemer pa ne gre za nikakršen antisemitski impulz (kar so filmu nekateri krogi kritikov tudi celo očitali), ampak prej za postavitev židovskega in »arijskega« momenta na isto raven v polju subjektivnega, kjer se pokaže, da je račun, plačan zgodovini, obojestranska izguba.

Fassbinder tako s tem filmom stori veliko več kot tisti filmi, ki prikazujejo »grozote fašizma«, saj s tem, da pokaže njegovo fascinacijsko razsežnost, opredeli tisto polje »nedolžne« fantazmatske subjektivne sfere, ki je dana kot »večni« pogoj njegovega uspeha, kot aktualna potenca »nadaljevanja fašizma z drugimi sredstvi«.

2 V nekoliko bolj zgoščeni obliki sem o **Lili Marleen** že pisal v letošnjem letniku *Ekrana* št. 1/2, str. 56–57, kjer gre tudi za vprašanje mesta tega filma v Fassbinderjevi »ženski trilogiji« in v celotnem njegovem opusu, kolikor mi ga je pač bilo dano videti v domnevno dovolj reprezentativni izbiri filmov. V tem zapisu je tudi tematizirana različnost cinematičnih postopkov v različnih Fassbinderjevih filmih predvsem glede na variirane melodramske formule.

Prispevek Darka Štrajna o filmu **LILI MARLEEN** (Rainer Werner Fassbinder, 1981) je bil prvotno objavljen v reviji *Ekrana*, letnik 1982, št. 7/8, str. 46–47