

## novi nemški film

## Rainer Werner Fassbinder

Hladnega novembrskega večera leta 1969 je imel F., triindvajsetletni član Münchenskega *anti-teatra*, v bremenskem gledališču Kurta Hubnerja svoj *Showdown*: predvajali so (hkrati) štiri njegova dela, dve gledališki<sup>1</sup> in dve filmski<sup>2</sup>. Menda je po predstavah v razgovoru odgovarjal kot idiot, a je bilo kljub temu že jasno, da ima kaj povedati.

V naslednjih treh letih je posnel trinajst filmov, pet epizod TV serije<sup>3</sup> in uprizoril pet gledaliških del. Do danes je število njegovih filmov (»pravih« in TV) doseglo število njegovih let. Zanje pravi Elsaesser<sup>4</sup>, da so »v resonanci« z Jakobsonovo definicijo realizma kot kumulativnega učinka ponavljanja in variiranja znotraj predpisanega vzorca.

F. zelo odločno vrača pojem »avtorskega filma«. Ne le zato, ker je večinoma tudi avtor ali soavtor scenarija in ker se pogosto pojavlja kot igralec, temveč v smislu *avtorjeve želje*, za katero govorjenje ne more biti nič drugega kot ponavljanje, a vendar neizčrpano.<sup>5</sup>

V to smer smo si dovolili zastaviti naš *tentamen (analise)*<sup>6</sup>, ki ga olajšuje ravno dejstvo ponavljanja, čeravno ga seveda tudi otežuje, saj je samo moment, ki zahteva analizo.

(Izpolnjujemo pa pogoj, ki ga F. – narcisizem avtorja? – postavlja kritiki: »pišejo naj o tem, kar jim je všeč«. Toda kateri pisec – le kdo si zasluži ta naziv? – ne pozna situacije, ko se mu prvotna intenca v tekstu popolnoma sprevrže, ker pač prepušča tekstu, da piše sam sebe.)

Avtorjeva želja: kaj je pravzaprav avtor? Ime, ki reprezentira instanco izjavljanja. Ime zastopa mesto, ki tezam in opisom podeljuje določeno koherenco, je njihov presek; učinek odsotnosti ali skrivnosti, ki kliče besede, da bi jo zaznamovale. Tekst s svojim postopkom priklicuje pojem avtorja in odmeva toliko bolj, kolikor »originalnejši« je, pri čemer originalnost ne pomeni izključitve tega, kar je bilo tako ali drugače že povedano (v tem primeru hitro pade v kliše, ker ga sploh ne vidi), temveč nasprotno: vključevanje tega v novo razporeditev, nov učinek smisla, »enega med mnogimi« po Barthesu, pa vendar izjemnega. No, originalnost je slej ko prej precej negotov atribut, ravno tako bi lahko govorili o učinku presenečenja, tisti potezi (narativnega) diskurza, ki jo obvlada delo montaže, zanjo pa je pri nas Z. Vrdlovec<sup>7</sup> določno pokazal, da predstavlja filmski šiv, tj. nastop subjekta<sup>8</sup>. Nastop in hkrati njegovo izginotje, kajti montaža je lepšje ali mašenje lukenj med diskurzivnimi enotami – spet z diskurzivnimi enotami, za kaj drugega tam ni prostora. Tekst, film – vsak diskurz – teče v obzorju svoje pisave. Je le še učinek urejenosti, organizacije diskurza, ki reprezentira avtorja, toda avtorja v »drugem nastopu«, avtorja kot proizvod njegovega dela<sup>9</sup>.

Pozornemu bralcu je jasno, da smo z zgornjim odstavkom začrtali vzporednico Fassbinderjevim filmom, katerih značilnost so ravno tako citati, precej dobesedni, a razporejeni tako, da F. ni zamenljiv z nikomer drugim, še najmanj s hollywoodskimi melodramami, od koder največ črpa. Za to, kar sledi, je ključno, da nam avtor pomeni nezavedno instanco intence (in je v tem, kakor sama intenca, dokaj »lebdeča« reprezentacija), nezavedno v tem smislu, da je (kakor Freudov Leonardo) strukturirana na ravni diskurza, ne njegovega »tvorca«.

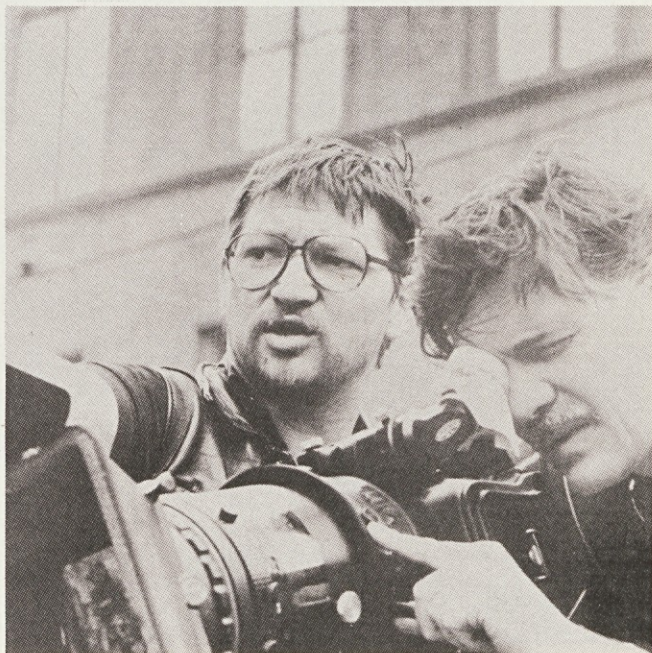
Šele tako je mogoče pravilno uzreti Fassbinderjeve filme kot melodrame. Poglejmo najprej, kaj pravi sam o Douglasu Sirku:

»Sirk je rekel: ne moreš delati filmov o stvareh, lahko jih delaš le s stvami, z ljudmi, z lučjo, s cvetjem, z ogledali, s krvjo, dejansko z vsemi tistimi fantastičnimi rečmi, zaradi katerih je življenje vredno živeti. Sirk je rekel še: režiserjeva filozofija so njegove osvetlitve in koti kamere. In Sirk je delal najnežnejše filme, kar jih poznam; pozna se jim, da jih je delal človek, ki ima ljudi rad in jih ne prezira kot mi.«<sup>10</sup>

Kaj pove o Sirku? Pusti ga, da sam govori. Že na tej ravni se pokaže njegova (Fassbinderjeva) materialistična pozicija, ki se ponovi v povedanem: kar se govori, ni označenec, temveč označevalec. Kar je posneto, ni proizvod, marveč proizvajal (pomene), in to natančno tako, kot mu dopušča mehanika diskurza. Drugače povedano: film je govorica, ne metagovorica.

Če F. citira Sirk (in v filmih ga pogostokrat) ali koga drugega, tega ne počne zato, ker bi raziskoval stvari ali odnose<sup>11</sup>, ampak na ravni želje, ki jo opredeljuje melodrama.

Le po ovinku bi se strinjali, da je F. realist<sup>12</sup>. Pravijo, da slika »nemško realnost«; mi bi prej rekli, pač upošteva to, kar je povedal (»ne moreš delati filmov o...«), da »nemška realnost« slika zanj. Ozna-



R. W. Fassbinder

Katzelmacher, 1969  
Despair, 1978





Grenke solze, 1972

čevalci »nemške realnosti«, ki pa sami nikakor niso izključno nemški – kriminalci<sup>13</sup>, politika<sup>14</sup>, gastarbajterji<sup>15</sup>, zakonski pari<sup>16</sup>, gospodarski čudeži<sup>17</sup>, meščanske zabave<sup>18</sup> itd. – so tudi citati (seveda niso njegove iznajdbe), ki slikajo sanje, travme, meje, drugo realnost, ki jo proizvajajo v zorišču avtorjeve želje, in prav v meri, kot jo proizvajajo v zorišču avtorjeve želje, in prav v meri, kot jo proizvajajo (v tem zorišču), »je življenje vredno živeti«<sup>19</sup>.

Zakaj ravno Sirk, zakaj melodrama? V zadnjem stavku F. proizvede šiv prejšnjih dveh (citativov Sirka): Sirk ima ljudi rad. Sirk je zanj subjekt prenosa<sup>20</sup>, v študiju in citiranju Sirka – ki ga F. spočetka niti ni poznal, kar samo potrjuje, da gre za prenos in ne, recimo, posnemanje – se Fassbinder uči imeti ljudi rad, tako da jih pušča govoriti; to je, kot pravijo, značilno tako za njegovo gledališče kakor za njegov kino<sup>21</sup>. A on to počne – omenili smo njegovo produktivnost – neverjetno hlastno, kar nam dovolj jasno pokaže, kje je ustoličena želja: vneto zatrjuje ljudem, da jih ima rad, da jih hoče imeti rad, le zakaj? – če ne zato, da mu ne bi odtegnili svoje ljubezni. Nedvomno želi od ljudi nekaj slišati, namreč to, da ga imajo radi<sup>22</sup>. In to, čisto nepredelano, največkrat želijo tudi osebe v njegovih filmih<sup>23</sup>.

(»Pišejo naj o tem, kar jim je všeč«: ne gre za to, da bi ga hvalili, temveč da bi mu pustili govoriti, da bi jim kaj pomenil, da bi ga imeli radi. Tu je implicirana teza, da je le tako močote tudi kaj razumeti.)

Nemara je užitek njegovih filmov v tem, da nas imajo na svoj poseben, poetičen, otožen, razgaljujoč način radi. Toda kakor neljubljene ljubimci: včasih želijo božati, pa težijo, včasih želijo sočustvovati, pa zatirajo. Intenca se na obeh straneh rada sprevrže: intenca ljubezni v učinek prezira.

Čemu torej služi ponavljanje? Ne le temu, da se F. prepričuje o tem, da ga imajo ljudje (in stvari, zaradi katerih je vredno živeti) radi, temveč predvsem temu, da potrjuje v osnovi spodletelo srečanje v ljubezni, ki je pogosto formula njegovega suspenza<sup>24</sup>. Variiranje znotraj-istega (v Jakobsonovem smislu), preprečevanje o obstoju, je zmeraj le potrjevanje obstoja, izrinjenosti iz mehanizmov označevalne montaže. To pa je hkrati tudi gonilo produkcije<sup>25</sup>.

In če rečemo, da se to preprečevanje odvija s fassbinderjanskim šivom, se vračamo k tistemu, kar je v razvrstitvi citativov (kljub vsemu in po vsem) ostalo nepojasnjeno, vračamo se k Fassbinderjevemu filmom, da jih gledamo, da jih poslušamo (jim dopuščamo govoriti), četudi vemo, da nam nikdar ne uspe odgniti zadnjega suspenza, zadnje skrivnosti, o kateri nas nobena izjava ne prepriča docela in ki je zastavljena kot vprašanje: ali me resnično ljubi?

Bogdan Lešnik

Opombe:

<sup>1</sup> Goldonijevo Kafetarijo in kabaretno revijo *Anarhija na Bavarskem*.

<sup>2</sup> *Katzelmacher in Ljubezen je hladnejša od smrti*.

<sup>3</sup> *Osem ur ni dan*. Pred dvema letoma je posnel tudi dvanajsturno nadaljevanko po Doblino *Berlin, Alexanderplatz*.

<sup>4</sup> Thomas Elsaesser, *A Cinema of Vicious Circles* (str. 34), v knjižici FASSBINDER, British Film Institute, 1981.

<sup>5</sup> To pojasnjuje paradoks, da se F., močna avtorska figura, napaja ravno v hollywoodskem žanrskem filmu, za katerega je ponavljanje veliko bolj značilno kot avtorstvo, vendar ponavljanje kot artikulacija želje.

<sup>6</sup> Poskus, ki mu je usojeno, da se ne posreči («razložiti vsega»), in je v tem podoben poskusu samomora: njegov cilj ni zapreti dosje, opraviti z avtorjem, tako da ga umesti v (enkrat za vselej?) domerjene koordinate, niti da bi s krikom opozoril nase (četudi je obtoje lahko njegov učinek), temveč je njegov cilj napraviti naslednji logični korak v konstelaciji označevalca, logični seveda glede na razpoložljiv označevalec. Poskus je tukaj opredeljen kot poskus prehoda, ki mora sicer spodleteti, a ravno s tem udejanja razmerje označevalca do objekta: razmerje ireduktibilnosti.

<sup>7</sup> Prim. Z. Vrdlovec, *Filmska look-nja*, Problemi, št. 187 (4, 1979), letnik XVII, Ljubljana

<sup>8</sup> Tukaj sicer ne mislimo zgolj montaže v filmskem smislu (ta tudi ne bi določila Fassbinderjeve »specifične«), temveč v običajnejšem, mehaničnem, montažo kot (označevalni) sklop.

<sup>9</sup> »To nam je pokazal tudi Albert Laffay s primerom filmske zgodbe v knjigi *Logique du cinéma*: gledalec opaža slike, ki so očitno odbrane . . . ki so očitno razporejene . . . lista nekako album z vsiljenimi slikami, in listov tega albuma ne obrača sam, temveč »ceremoniari«, »prodajalec slik«, ki je . . . zmeraj – in – predvsem sam film (podč. B. L.) kot jezikovni predmet . . . ali natančneje, neka vrsta – in – potencialnega doma govornice«, ki je neke onstran filma in iz katerega postane film možen.« (Ch. Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, srh. prevod *Ogledi o značenju filma*, Institut za film, Beograd 1973, str. 19.)

<sup>10</sup> Paul Thomas, Fassbinder: *The Poetry of the Inarticulate* (4–5) Film Quarterly, Winter 1976–77

<sup>11</sup> Da bi ulovil nekaj, kar stvari v govoricu izražajo –

<sup>12</sup> Fassbinder: »Vsako ustvarjanje je umetno. Avtorji in igralci, ki poskušajo reproducirati realnost, izgubijo svojo osebnost . . . Objektivne realnosti ni. Realizem je osnovan na dialektičnem razmerju med tem, kar je dano, in tem, kar je sprejeto. Edina realnost je odnos dela do njegove publike, v skladu z okvirjem, v katerem je prezentirano; gledališče, kino, televizija. Edino realistično stališče je v tem, da ga proučujemo, spoznavamo, uporabljamo in si ne dovolimo biti omejeni z njim.« (P. Thomas. N. D., str. 6.)

<sup>13</sup> *Bogovi kuge*

<sup>14</sup> *Izlet na nebo matere Küsters*

<sup>15</sup> *Vsem drugim je ime Ali*

<sup>16</sup> *Branjevec za štiri letne case*

<sup>17</sup> *Zakon Marije Braun*

<sup>18</sup> *Kitajska ruleta*

<sup>19</sup> To pa ne pomeni, da je pri F. izključeno »izredno bistvo« produkcije, torej tudi njegove; le da mesto, ki mu ga odmerja, ni opredeljeno objektivistično, v historični analizi, temveč kot smisel, ki ga dobi označevalec v sklopu (montaži) »načina življenja«. Nikakor ne bi mogli reči, da se F. odpoveduje razrednemu boju »v imenu želje«, prej nasprotno: kar mu stvari govorijo, predstavlja zmeraj spodbudo, če ne kar razlog za boj.

<sup>20</sup> Transforni subjekt, ki ga Lacan imenuje »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve«.

<sup>21</sup> Namreč to, da ima rad svojo ekipo, igralce, in ima zato okoli sebe bolj ali manj zmeraj iste.

<sup>22</sup> Če se spomnimo, da je ljubezen v temelju narcisistična, nam razumevanje tega obrata ne more delati težav.

<sup>23</sup> Zaradi tega Erwin spremeni spol in postane Elvira . . . da s tem postane popolnoma neznanosna kreature, in seveda tega, kar želi slišati, ne sliši. (*Trinajsti mesec v letu*).

<sup>24</sup> *Trinajsti mesec v letu, Vsem drugim je ime Ali*

<sup>25</sup> Fassbinderja posebej zanimajo taki izrinjenici, ali kot pravi Thomas (n. d., str. 2): »Bertold Brecht (čigar odtujitveni efekt«, priznava Fassbinder, odmerjeno vpliva na njegovo delo) je izrazil v svojem eseju o Kafki občudovanje do tistih ljudi, ki »kričijo, celo izpod koles«. Fassbinder pa ne umakne svoje pozornosti . . . od tistih, ki ne kričijo izpod koles, ki tega ne znajo, ki tudi ne vidijo koles.«