

PORAŽENCI

OB RETROSPEKTIVI NEMŠKEGA POVOJNEGA PREVERJAMO, KAKO SO SE REŽISERJI SOOČALI S PRETEKLOSTJO IN KAKO Z REALNOSTJO SVOJE DOMOVINE. O UDOMAČEVANJU ZGODOVINSKE KRIVDE TER MENJAVI STAREGA ZA NOVO PIŠE KÖLNSKI FILMSKI KRITIK, KURATOR IN EVROPSKI UREDNIK FILM COMMENTA OLAF MÖLLER.

OLAF MÖLLER

PREVEDLA: ANJA NAGLIČ



Die Mörder sind unter uns (Morilci so med nami)

Mladi oziroma novi nemški film si je v definicijsko-formalnem smislu vzpon olajšal, ko je na ves glas oznanil: »Dedkov film je mrtev!« (pri Francozih, od katerih je ukradel slogan, je sicer šlo samo za očeta ...). V tistem času je bilo upornišvo precej preprosta zadeva. To so bila namreč leta, ko so vsi hoteli oziroma morali stopiti na novo pot, saj so se stvari končno morale spremeniti; treba je bilo prekiniti z drugo svetovno vojno, s takratno generacijo, ideologijo in interpretacijo, ne glede na to, da so predstavniki tega obdobja morda v marsičem imeli prav. Ne glede na to. Po eni strani je bilo dogajanje v tem uporniškem obdobju zaznamovano s precejšnjo prisilno nevrozo in ga je bilo z zgodovinskega stališča mogoče razu-

meti, po drugi strani pa je imelo številne usodne posledice. Vse, kar se je dalo, so takrat uničili, ustvarjali so zgodovino, povsod je bilo zaznati napredek in vse staro je moralo umreti. Hočem reči: z današnjega vidika so v Franciji in Nemčiji zavrgli eno celo kulturno obdobje, in če si pogledamo zahodnonemški povojni film, se nam lahko celo zdi, da so se tega vsi zavedali in se za to tudi žrtvovali. Zvezna republika Nemčija je bila v tistem času v paradoksalnem položaju: formalno je bila sicer nova država, praktično pa uradna naslednica tretjega rajha, s katerim ni želela imeti nobenega opravka (a ga je vseeno imela kar precej) in se ga je želela otresti (vendar se ga ni mogla prav zares). Nemški demokratični republiki je bilo v nekem smislu lažje, saj je bila resnično nova Nemčija in si je – bi se dalo reči – svoje poreklo lahko nekoliko tudi izmislila (prav to zavračanje realnosti je državo nazadnje uničilo; tudi prihodnost je zgolj selektiven pogled in tako je nekaj potencialno velikega in pomembnega propadlo zaradi samega sebe oziroma svojih sanj; malo katera stvar se namreč tako zlahka izpridi kot ravno vizija ...). Kako je torej mogoče biti hkrati star in nov? Kako se lahko odpraviš na pot, če pa bi pravzaprav vedno rad bil samo doma? Predstavniki mladega nemškega filma so v zahodnonemškem povojnem filmu namenoma spregledali mladost in besno potrebo po spremembah (to obdobje so brez obotavljanja imenovali »stara branža«) ter se v svojem agitatorskem preklinjanju osredotočili samo na vidik kontinuitete med tretjim rajhom in ZRN. Zahodnonemški povojni film po njihovem mnenju ni mogel prinesiti nobene novosti, saj so bili vsi njegovi ustvarjalci sokrivi za vojno; vsi – ali vsaj večina – so med letoma 1933 in 1945 delali za UFA in s tem sodelovali pri filmih, ki so ustrezali nacistični ideologiji ali jo celo povelečevali, torej so bili soodgovorni za čaščenje druge svetovne vojne. Pri vzhodnonemški DEFA so bili nekoliko strožji in so se, kolikor je bilo mogoče, skušali odpovedati cineastom, ki so prej delali pri UFA. Toda – od kod naj bi nemški filmski ustvarjalci potem sploh prišli? Kaj naj bi vsa



Der Apfel ist ab (jabolko je odpadlo)

tista leta počeli? In – če bi že res hoteli tvegati populon prelom s starim – kdo naj bi izobraževal mlade ljudi? Zanimivo je, kako se je DEFA spopadla s to težavo; navedimo zgolj en primer: eden prvih vodilnih režiserjev pri DEFA je postal Erich Engel – avtor nekaterih najbriljantnejših malomeščanskih komedij iz poznih 30. in zgodnjih 40. let ter virtuoz melodrame, ki ga je pozneje sodelovanje z Brechtom nekako opralo krivde. Vse to je precej preprosto in kot mnogo preprostih stvari ni posebno bistro, ampak na ta način si takrat »prišel skozi«, mogoče – ne, kar gotovo! – tudi zato, ker je krivda nekaj, čemur se človek lahko dobro prilagodi: zgodovinska krivda je nudila identiteto, ki ni ustrezala samo cineastom, ampak se je v njej udomačilo vse prebivalstvo ZRN. V svoji absolutnosti je »biti kriv« preprosteje kot »biti del nečesa«. To precej perverzno psihologijo moramo imeti vedno pred očmi, ko se ukvarjamo z zahodnonemškim povojnim filmom: hrepenenje po odrešitvi in mučno dejstvo, da je treba iti naprej. Problem seveda ni bil specifično nemški; tudi italijanski in japonski filmski avtorji – če ostanemo pri glavnih silah osi – so se ubadali z njim, ampak zdi se, da so se s preteklostjo sprijaznili prej kot Nemci: Italija je odrešenje iskala v neorealizmu (in pri tem stalno tajila njegovo poreklo ...), Japonska pa v *tenko*. Toda na koncu so vsi nadaljevali s svojim. Tako je bilo tudi v Nemčiji, le da tu ni bilo »nove« estetike, ki bi se ji režiserji lahko predali, pa tudi apozitazije ne; bili sta samo krivda in želja po spremembi. Vsak je nadaljeval s svojim. In tako je potem nastal *Trümmerfilm* (»film ruševin«), ta tipični nemški žanr, v katerega spadajo filmi o obnovi Nemčije, o razumevanju tega, kar je bilo, in o tem, kako bi nekoč v prihodnosti moralo biti. Kar zadeva

število filmov, je bil to nepomemben žanr, saj njegovo jedro – v najboljšem primeru – sestavlja komaj pol ducata del, nastalih nekje v obdobju treh let (1946–1948); toda njegov psihološki pomen za zahodnonemško kinematografijo je velikanski. Lahko bi preprosto rekli takole: v teh maloštevilnih delih je eskaliralo neverjetno veliko stvari in celi tematski sklopi so si umetelno utrlji pot v filme *Die Mörder sind unter uns* (Morilci so med nami, 1946) Wolfganga Staudteja, *...und über uns der Himmel* (... in nad nami

V svoji absolutnosti je »biti kriv« preprosteje kot »biti del nečesa«. To precej perverzno psihologijo moramo imeti vedno pred očmi, ko se ukvarjamo z zahodnonemškim povojnim filmom: hrepenenje po odrešitvi in mučno dejstvo, da je treba iti naprej.

nebo, 1947) Josefa von Bakyja, *Zwischen gestern und morgen* (Med včeraj in jutri, 1947) Haralda Brauna, *Film ohne Titel* (Film brez naslova, 1947) Rudolfa Jugerta in *Berliner Ballade* (Berlinska balada, 1948) Roberta Adolfa Stemmlerja. Snemanje »filmov ruševin« je bilo kot nekakšna izjava o nameri (in s tem *tenko* ex negatio); če nič drugega, zagotovo ni naključje, da so temu žanru – v glavnem, ne v celoti (gl. *Liebe 47 / Ljubezen 47*, 1948/ Wolfganga Liebeneinerja) – dale pečat (nedoločno) progresivnejše sile, medtem ko so



Berliner Ballade (Berlinska balada)

bili režiserji, kot sta Alfred Weidenmann in Kurt Hoffmann, bolj zadržani. Edini mojster nemškega filma tistih let, ki ni posnel nobenega »filma ruševin«, je bil Helmut Käutner, čeprav njegov *In jenen Tagen* (Tiste dni, 1947) pogosto uvrščajo v ta žanr; ampak to pač sodi k človeku, za katerega se je vedno zdelo, da ubira bolj svojo pot, čeprav se je ta precej pogosto križala z glavno potjo, po kateri so hodili številni drugi. Helmut Käutner in Wolfgang Staudte sta edina režiserja iz te generacije, ki sta do danes ostala del zahodnonemškega filmskega kanona in katerih briljantnost postaja z leti vedno bolj očitna. Posnela sta filme, za katere se je v njunem času le redko kdo zmenil ali pa so jih vsi družno raztrgali. Tako je bilo, denimo, s Staudtejevim zgodovinsko obarvanim filmom noir *Schicksal aus zweiter Hand* (Usoda iz druge roke, 1949) in z njegovo mogočno vajo v naturalizmu *Rose Bernd* (1956); enako se je godilo tudi Käutnerjevi grobo-nori satiri *Der Apfel ist ab* (Jabolko je odpadlo, 1948), igrivo-melanholični moderni romanci *Monpti* (1957), bombastično-nevrotičnemu filmu noir *Schwarzer Kies* (Črni prod, 1960) in premišljeno kultivirano-asketskemu poskusu v modernizmu *Die Rote* (Rdečelaska, 1962). Ti filmi so danes precej osamljen primer popolnega avtorskega ustvarjanja in kažejo, kako je mogoče najširšemu



Film ohne Titel (Film brez naslova)

občinstvu povsem neodtujeno, na izviren in drzen način pripovedovati o zapletenih stvareh ter kljub temu pritegniti pozornost vsakega posameznika. Käutnerja je zgodovinsko gledano doletela slabša usoda kot Staudteja, ki svojega progresivnega političnega angažmaja ni nikoli skrival in se ni izmikal nobeni konfrontaciji. Njegov opus se prav zato toliko bolj očitno deli na »pomembne« in »nepomembne« filme (ob tem da nas celo njegovi obrtniški filmski izdelki še danes očarajo s svojim inscenatorskim

V tej nespravljalnosti med prilagojenostjo in protestom besni zahodnonemški povojni film; in čim bolj natančno se z njim ukvarjamo, tem bolj fascinanten, raznolik in razburljiv postane. To je bilo namreč precej pomembno obdobje nemškega filma.

veseljem!); za Käutnerjev opus to ne velja v takšni meri, morda tudi zato ne, ker se je – kot je videti – vsakemu filmu posvetil enako intenzivno, medtem ko se je Staudte snemanja pogosto lotil zgolj kot obrti. Toda najpomembnejši filmski avtor tega obdobja ni bil ne Staudte ne Käutner in tudi ne Josef von Baky, ki si je to želel biti, temveč Harald Braun – danes tako zelo zavržen *auteur*, da se niti strokovne verske revije, ki bi jih ta skrajno protestantski režiser pravzaprav moral izredno zanimati, niso mogle pripraviti do tega,

da bi pred nekaj leti počastile njegovo 100-letnico rojstva. Braunovi filmi so trmoglavno trdni; v njih si je režiser iskreno prizadeval za boljši svet, se resnično zanimal za nove družbene smernice in bil vedno pripravljen za konstruktivne diskusije. A obenem so tudi popolnoma nepriljavni, tako rekoč bolj namenski od Ikeinega knjižnega regala. To sicer zveni bolj nespoštljivo, kot je mišljeno, toda današnja filmsko-kritiška merila nam ponujajo le malo možnosti, da spregovorimo o posebni očarljivosti teh filmov; zaznamuje jih namreč ponižnost, ki lahko človeka tu in tam spravi ob pamet. Braunovo najpomembnejše, v času njegovega življenja popolnoma napačno razumljeno delo je njegov najbolj eksperimentalen film *Der gläserne Turm* (Stekleni stolp, 1957) – edini film, ki je bil posnet po izvirnem scenariju Wolfganga Koeppna, enega najpomembnejših književnikov 20. stoletja. V tem filmu strukture in odmevi mednarodne povojne avantgarde nespravljalivo trčijo ob protestantizem ZRN iz časa obnove; film drhti bolj kot kateri koli drug v Braunovem opusu. Dela tega režiserja so bila zrcalo tiste ZRN, za katero si je država uradno prizadevala, a je bilo vsem jasno, da je samo ideal. In kaj je bila realnost? Zagotovo vse, kar sta delala Staudte in Käutner (ter pravzaprav tudi Braun), kot tudi ves »gravž« Karla Ritterja ali Alfreda Weidenmanna in razburljivi žanrski odkloni Hansa H. Königa (*Rosen blühen auf dem Heidegrab* [Vrtnice cvetijo na grobu sredi resave, 1952], *Heiße Ernte* [Vroča žetev, 1956]), Franza Capa alias Františka Čapa (*Das ewige Spiel* [Večna igra, 1951], *Die Spur führt nach Berlin* [Sled vodi v Berlin, 1952]) ali Richarda Häußlerja (*Das Dorf unterm Himmel* [Vas pod nebom, 1952]), pa tudi natančne, kot granate eksplozivne

osvetlitve problemov v filmih nemških režiserjev, ki so se vrnili iz emigracije – *Der Verlorene* (Izgubljeni, 1951) Petra Lorreja, *Die goldene Pest* (Zlata kuga, 1954) Johna Brahma, *Die Mücke* (Komar, 1954) in *Der Cornet* (Kornét, 1955) Walterja Reische, *Nachts, wenn der Teufel kam* (Ponoči, ko je prišel hudič, 1957) Roberta Siodmaka, *Nasser Asphalt* (Moker asfalt, 1958) in *Fabrik der Offiziere* (Tovarna oficirjev, 1960) Franka Wisbara ali pa *Am Tag, als der Regen kam* (Tistega dne, ko je prišel dež, 1959) in *Schachnovelle* (Novela o šahu, 1960) Gerda Oswaldala (ob tem da imamo Oswaldala samo pogojno lahko za emigranta, ki se je vrnil v domovino ...). Omeniti je treba tudi dela »brezdomcev«, kot sta bila Falk Harnack (*Nacht der Entscheidung* [Noč odločitve, 1955]) in Peter Pewas (*Viele kamen vorbei* [Veliko ljudi je prišlo mimo, 1955]), ali pa obiskovalcev, kakršen je bil Roberto Rossellini (*Angst* [Strah, 1954]), pa prodornežev, med katere sta sodila Georg Tressler (*Endstation Liebe* [Končna postaja Ljubezen, 1957], *Das Totenschiff* [Mrtvaška ladja, 1959]) in Bernhard Wicki (*Warum sind sie gegen uns?* [Zakaj so proti nam?, 1958]). Naj omenimo tudi »šoder« Hansa Deppeja pa, recimo, spodrsnjaje Fritza Stapenhorsta (film *Es war die erste Liebe* [Bila je prva ljubezen, 1958]) je pravzaprav posnel Veit Harlan) in samozadovoljna rutinska žanrska preigravanja Harald Reinla ali Alfreda Vohrerja ter nepomembne filme za srednji razred, ki jih je snemal Kurt Hoffmann. V tej nespravljalnosti med prilagojenostjo in protestom besni zahodnonemški povojni film; in čim bolj natančno se z njim ukvarjamo, tem bolj fascinanten, raznolik in razburljiv postane. To je bilo namreč precej pomembno obdobje nemškega filma.