



Die Donau Rauf

iz kinotečnih arhivov

Nil Baskar

O Petru Nestlerju, O Grčiji

Na začetku leta 1965 se Michel Delahaye, kritik *Cahiers du cinéma*, odpravi v München, da bi poročal o stanju nemškega filma. Natančneje, da bi preveril vztrajno tezo o »neobstoju nemškega filma«.1 Pariškega cinefila tamkajšnja situacija fascinira; o mestu spiše dvoumno in pokroviteljsko rapsodijo, začuti njegov »zlokobni šarm«, vse skupaj se mu kaže kot

fantazmagorija alegoričnih ruševin zgodovine (v kontrastu z realno, ne-alegorično zradiranim Berlinom), pod površjem katere še naprej tli specifična mešanica bavarskega kiča in fašistične monumentalnosti, ki jo utelešajo filmi à la Riefenstahl. »Čudno mesto,« v katerem se človek »ves čas zatika v lovecraftovske gube prostora-časa.«

Onkraj studijskega kolosa Bavaria Filma, ki je Münchnu zagotavljal

sloves filmske destinacije, pa Delahaye (pričakovano) odkrije tudi »novi nemški film«. Pri tem ne gre toliko za tisti novi val iz Oberhausna, ki bo sčasoma sinonimen z imeni Fassbinderja, Herzoga, Schlöndorffa ali Wendersa, vendar pa takrat, z izjemo manifesta proti kinu betežnih starčkov in peščice kratkih filmov, ni proizvedel še nič zares prelomnega. Delahaye na lokalnih projekcijah in s pomočjo kritikov takrat že vplivne revije *Filmkritik* odkrije bolj marginalno strujo. Vidi, recimo,

1 Delahaye, »Allemagne ciné zéro«, *Cahiers du cinéma*, št. 163 (februar 1965).

udarna prva filma Jean-Marie Strauba in Danièle Huillet (**Machorka-Muff** [1963] in **Nicht versöhnt** [1965]), pa tudi kratke filme avtorjev, kot so Rudolf Thome, Klaus Lemke in Max Zihlmann. Po naključju vidi Delahaye še nekaj bistvenega: kratke filme **Am Siel** (1962), **Aufsätze** (1963), **Mühlheim/Ruhr** (1964), **Ödenwaldstetten** (1964) in **Rheinström** (1965), ki takrat predstavljajo celoten opus Petra Nestlerja. »Kdo je to?« sprašuje okoli sebe. »Nihče ne ve. Razen Strauba.« Enigmatičnega Nestlerja v svojem članku razglasi za »trenutno največjega dokumentarista« – kar v splošni filmski zavesti ne spremeni natanko ničesar.

Prav Straub in Danièle Huillet sta dolgo bila (in ostala) glavna promotorja kriminalno spregledanega Nestlerja. Tri leta po Delahayjevem poročilu Straub v *Filmkritik* Nestlerja (ki med tem posname še dva ključna filma: **Von Griechenland** [1965] in **Im Ruhrgebiet** [1967]) še sam razglasi za »najpomembnejšega nemškega cineasta po vojni«. ² (Kasneje Nestlerja, ki na začetku petdesetih sicer odigra nekaj manjših vlog v studijskih filmih, tudi angažira za **Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene** [1973]. Nestler se leta 2007 oddolži z **Verteidigung der Zeit**, kratkim TV-portretom dvojca,

ki se zavrti ravno po smrti Danièle Huillet.) Nestlerjevo delo torej od samega začetka spremljajo superlativi, v luči katerih je njegova vztrajna obstranskost še toliko bolj nenavadna. Je vzrok v tem, da od konca šestdesetih dalje večinoma snema za televizije? Da zaradi pomanjkanja podpore zapusti ZRN in snema na Švedskem? Da so ga preglasili glasnejši vrstniki? Da mu primanjkuje žilice za samopromocijo in kontrakulturne drže mladih Turkov iz Oberhausna – da se ne trudi »žgečkati gledalcev«, kot pravi Straub?

Harun Farocki, ki pride na prizorišče novega nemškega filma le nekaj let kasneje, v pogovoru s Thomasom Elsaesserjem zase napol sarkastično izjavi, da je »verjetno najbolj znan med neznanimi režiserji v Nemčiji«. Zdi se, da ima s tem v mislih tudi in prav Nestlerja (ob vsaki priložnosti ga tudi omeni), ki ostaja relativno periferna figura celo na tej pol-periferiji evropskega avtorskega dokumentarca: spregledan v svojem času s strani kritike, javnosti in večine kolegov; spregledan tudi v tej kategoriji »znanih neznanih«, ki jih cinefilija post festum odkriva in kuje v ključne reference. Paradoksalno pri tej dolgotrajni nevidnosti (ki traja vsaj do leta 2001, ko mu Viennale posveti veliko retrospektivo) pa je to, da njegovi filmi pravzaprav nikoli niso bili *nevideni*. Kvečjemu nasprotno: v kolikor so od 70. let dalje producirani in predvajani tudi na javnih televizijah, najbrž ni povsem

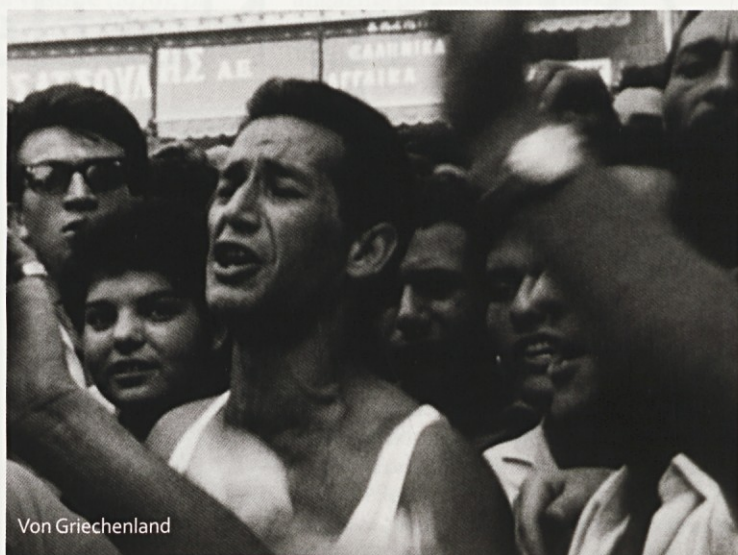
zgrešena domneva, da so njegovi filmi tu in tam uživali večje gledalstvo kot dela sorodnih, izključno kinematografskih ustvarjalcev. Kot marsikateri televizijski *auteur* (v zadnjem času je ta dvomni sloves denimo doletel še enega Nemca – Dominika Grafa) se torej Nestler v vseh teh letih »skriva« in *plain sight*, znotraj terminov dokumentarnih in izobraževalnih programov, kjer ustvarja v relativni svobodi in anonimnosti. Prav širok in ohlapno razumljen »didaktični« značaj tega, kar se je v evropskem kontekstu nekoč imenovalo javna televizija (in kar je bilo naposled, v valu privatizacije in sistemske deregulacije medijev 80. let, vsebinsko in politično rekonstruirano v francosko-nemškem projektu Arte), je pogosto nudil zatočišče radikalnim avtorskim projektom, ki jih konvencionalni filmski produkcijski in distribucijski krogotoki niso absorbirali. Pomislimo na Rossellinijev cikel poučnih zgodovinskih filmov za RAI, ki ostaja fascinanten segment njegove ustvarjalnosti; na radikalne eksperimente Petra Watkinsa na BBC-ju in skandinavskih televizijah; ali, bližje domu, na Žilnikovo dolgoletno letenje od cveta do cveta med TV-hišami v širši regiji.

Nestlerjevi filmi se nahajajo v podobni konstelaciji, vendar pa so tudi zelo samosvoji. V njih se namreč srečamo z na videz primitivno in karseda preprosto metodo: z *off* komentarjem, ki podaja in tudi odkrito interpretira

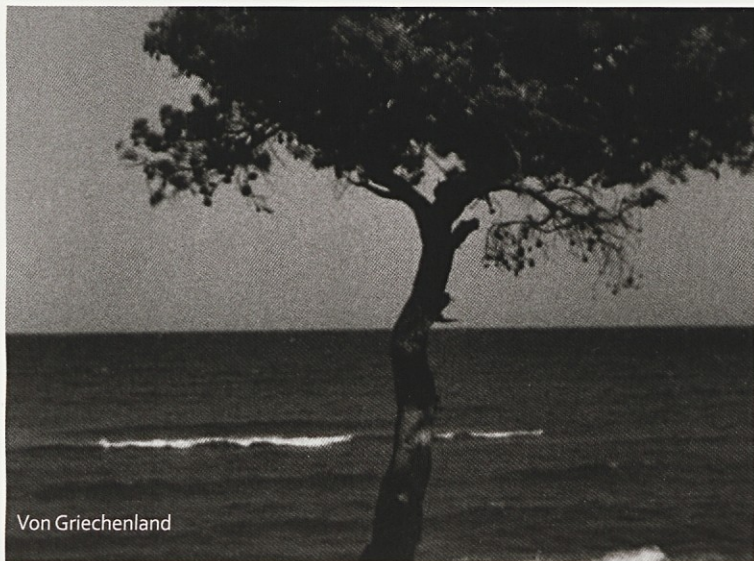
2 Intervju z Danièle Huillet in Jean-Marie Straubom, *Filmkritik*, št. 10 (1968).



Von Griechenland



Von Griechenland



dogajanje. Nestler gre pogosto celo tako daleč, da govor protagonistov povozí s svojim glasom in njihove izjave žurnalistično povzema ter revidira za močnejši učinek. Tovrstni didakticism in vsevedna oblastnost sta seveda v nefikcijskem filmu tarča kritike že vsaj od Griersona dalje. In seveda, za duh časa, ki ga močno zaznamujejo ideali neposrednega dostopa in nevtralnega opazovanja, na katerih temeljita *cinéma vérité* ter *direct cinema*, so Nestlerjeve »manipulacije« videti, milo rečeno, anahronistične. Že v prvencu *Am Siel*, ki pripoveduje o vodni zapornici v Friziji, Nestler naredi nedopustno in podaja realnost tako rekoč ventrilokvistično – z vidika neživega objekta, ki nam razlaga o svoji vpetosti v naravne in človeške cikle pokrajine. Nestler se, skratka, ne trudi niti z osnovno, ideološko domnevo dokumentarizma kot zvestega zrcaljenja realnosti, zaradi česar je že spočetka deležen kritike ter nerazumevanja.

Vendar so ravno takšni prijemi tisto, kar Nestlerju omogoči, da format didaktičnega dokumentarca preoblikuje v dialektično kritiko. V tej luči postane njegov televizijski azil bolj razumljiv, saj v institucionalnem in ideološkem okviru izobraževalne televizije (in njenem specifičnem zgodovinskem kontekstu) didakticism navadno ni kamen spotike, temveč predstavlja prej predvidljiv kliše tega domnevno drugorazrednega formata. Če torej Chris Marker ali Santiago Álvarez v istem času reportažo

in kompilacijski kolaž radikalizirata v model militantnega kina z atrakcijskimi, pogosto ekstatičnimi montažnimi prijemi in poudarki, Nestler skonstruira nekaj sorodnega (vendar brez ekstaze) znotraj na videz brezzobe nagovorne oblike poučnega dokumentarca. V dobi postmodernističnega, metatekstualnega, hibridiziranega in politično hipersenzibiliziranega dokumentarizma so takšni premišljeni in preprosti prijemi, ki temeljijo zlasti na osnovni dialektiki podobe in zvoka (in tudi, nič manj bistveno, na medigri gibljivih ter statičnih podob, ki jih Nestler uporablja vse pogosteje), seveda toliko bolj prodorni in osvežujoči.

Prav preprostost, kolikor naivno se že sliši, je za Nestlerjevo delo ključna: gre za filme, ki reči podajajo izjemno razumljivo, dostopno in premočrtno, brez sofisticiranih prijemov, okrasja, domišljavosti, zvijač. Bistveno je realizirati »bistvo«; ekonomično potencirati in izraziti moč podob in tega, kar stoji za njimi, z najpreprostejšimi sredstvi, ki so na voljo. Vzporednice z asketsko in »rigorozno« kinematografijo Strauba in Danièle Huillet so seveda na mestu; a s to razliko, da se Nestler ne opira na nobene avantgardne arhive ali kanonske tekste, ki tvorijo vseprisotni referenčni okvir straubovsko-huilletovskega vrtnaja v protislovja umetnosti ter zgodovine – kot zgodovine razrednega boja. Tudi pri Nestlerju je okvir vselej eden in isti,

vendar ima opraviti manj z zgodovino duha kot s snovnimi stanji in procesi, z delom in izdelkom, s produkcijo in blagom, z vsakdanjim preživetjem in pogoji eksistence, tudi s tehniko in tehnologijo, in naposled s propadanjem fizičnega in naravnega okolja ter človeških skupnosti, ki so od njega najbolj odvisne. Vse te ravni so povezane skozi specifično objektivnost posamezne družbene in ekonomske strukture, ki jo filmi obravnavajo, ter so, če lahko tako rečemo, večkratno eksponirane kot plasti preteklosti v sedanosti, kot vztrajanje in gradacija zgodovin – naravnih, družbenih, kolektivnih, osebnih – ki so vselej tako osvobodilne kot zatiralske, tako zgodovine možnega kot zgodovine spodletelega.

Nestlerjevi filmi so torej zasnovani na razmerju med preteklostjo in trenutkom nastanka. Kjer večina dokumentarcev zgodovino uporablja bodisi kot rekvizit, ki služi ekspoziciji dogajanja v sedanjiku, bodisi kot teritorij, ki ga bo mogoče do kraja raziskati, razumeti in udomačiti, je za Nestlerja zgodovina živa: je materialnost pogojev življenja ter spomina in tako sestavni del tega, kar imamo za realnost. Ne posredujejo je le reči, teksti, artefakti, spomeniki, ruševine človeškega in naravnega, temveč so z zgodovino prepojene tudi vse relacije, ki jih Nestler vzpostavlja na najrazličnejših družbenih prizoriščih – urbanih, delavskih, podeželskih, kmečkih, formalnih, neformalnih –,



Ödenwaldstetten



Ödenwaldstetten

tako da se intenzivno in dialoško potopi v individualne in kolektivne vsakdanjike. Vendar bi njegov pristop težko imeli za etnografski; kultura delavcev in kmetov ni v ospredju kot neki kompleks diskurzivnih ali materialnih praks, predstav, verovanj, običajev ali ritualov, vezanih na geografsko in ekološko specifičnost, temveč je v končnem seštevku predstavljena kot način uporništva in avtonomnega organiziranja – bodisi proti fašizmu in reakcionarnim silam na prizoriščih kateregakoli že svetovno-zgodovinskega revolucionarnega boja, bodisi proti neživljenjskim pogojem bivanja v kapitalizmu (in pogosto proti obojemu hkrati).

Nestlerjevo delo seveda zahteva veliko več pozornosti, v tako kratkem zapisu lahko podamo le najsplošnejši oris, ki se ne utegne zaustaviti pri posameznih naslovih. A če iščemo en film, s katerim se lahko v njegov dragoceni in še vedno razvijajoči se opus potopimo danes (ko smo priče razkroju evropskega političnega projekta, razkroju globalnega neoliberalnega konsenza ter razkroju iluzij o post-nacionalnem in post-ideološkem svetu), je seveda to ravno njegov film o Grčiji, ki je nastal natanko pred petdesetimi leti. Natanko v času, ko se je Grčija (že enkrat) znašla pred dramatično prelomnico. Nestler ta film zasnuje kot ekspozičijo in resonanco dveh trenutkov, dveh zgodovin, dveh

spominov. Prva polovica je posvečena boju proti nacistični okupaciji, ki jo film organizira izključno prek komentarja, prek branja partizanskih pričevanj, opisovanja grozovitosti ter pretresljivih individualnih herojstev. A kamera je med tem ves čas v sedanjosti, na ulicah Grčije leta 1965, kjer opazuje gibanje in valovanje množic, slika pomanjkanje in nerazvitost dežele, a tudi trdoživost stare ter mlade Grčije, ki živi sredi emblemov protifašističnega upora. Film se točno na polovici prelomi – v figuri, ki jo lahko imenujemo le dialektična podoba, v posnetku grčavega drevesa na ozadju vzvalovanega morja. Prizor pričara idiliko Arkadije, tisočletnih oljčnih gajev in neskončnega horizonta v središču sveta; obenem, v kontrapunktu z besedilom, ki ga spremlja, nemo govori o borbi, pogumu, smrti, žrtvovanju, svobodi. Neupogljivost narave človeški zgodovini in neugasljivost osvobodilnega boja se v tej figuri metonimično stapljata in hkrati ostajata združena kot suspendirano, poudarjeno protislovje.

V drugi polovici diametralnega filma Nestler lovi organiziranje široke koalicije študentov, delavcev ter kmetov, ki se takrat postavijo v bran demokratično izvoljeni vladi Jorgosa Papandreua nasproti desničarskim pučistom. S kamero priča velikim julijskim demonstracijam, ko policija »pomotoma« ubije Sotirisa Petroulasa, enega izmed vodij študentskega

gibanja, in še večjim demonstracijam ob njegovem pogrebu naslednjega dne. Dogodkom, ki jih povzema Nestlerjev film, sledi kaotično obdobje negotovosti in nasilja. Reakcija proti naprednim silam se dve leti kasneje konča z državnim udarom polkovnikov; revolucija je že drugič, le dvajset let po herojski zmagi nad okupacijo in kolaboracijo, izdana in poražena; vojaška hunta s terorjem (in blagoslovom zahodnih sil) Grčiji vlada do sredine sedemdesetih.

Straub je takrat o tem (in o Nestlerjevem naslednjem, nič manj ključnem filmu) zapisal neizpodbitne besede: »In potem je bil *Von Griechenland*, ključni film, estetsko-terorističen, ki je zame postajal vse bolj pomemben. Takrat so govorili, da ima Nestler neko politično računico, vendar pa ni bilo tako, dogodki v Grčiji so kasneje to pokazali. Bilo je genialno, da sloganov množice ni posnel z direktnim zvokom. Tega ne pravim kar tako, saj sem sam tako rekoč apostol direktnega zvoka. Brilljantna intuicija je bila, da so bili slogani izrečeni le v komentarju, da jih je izrekel sam. Ponovil je to, kar so ljudje govorili in vzklikali. Sedaj je Nestler za švedsko televizijo posnel srednjemetražec. Reče se mu *Im Ruhrgebiet*. O njem lahko rečemo le to, kar je pravil Brecht: 'Izkopati resnico izpod ruševin samoumevnega, odkrito povezati posamezno in splošno, fiksirati partikularno v velikem načrtu stvari, to je umetnost realista.'«