

rainer werner fassbinder

avtor
evropske melodrame



od družine
do travme
zgodovine

danko štrajn

Evropa v razliki

Evropa je vsaj na enem področju povzeta v en pojem – kajpak na filmskem in seveda nasproti Ameriki, ali še natančneje: nasproti Hollywoodu. Pravimo "nasproti" in ne "proti", kajti odnos se je vseskozi spreminjal in je pravzaprav še vedno v veliki meri ambivalenten. Hollywood ima pri tem velike zasluge, saj se je zaradi njega, v razlikovanju, ki sicer ni vedno enoznačno, v času po drugi svetovni vojni ustvaril pojem "evropskega" filma. To razlikovanje se sicer polni in prazni, se modificira, a vendarle je vedno tu in se nadaljuje tudi v obdobje postmodernizma. Tržni aspekt je kajpak samo ena od komponent razlikovanja, čeprav ne najmanj pomembna, kajti navsezadnje je od sistema distribucije in prodaje filmov veliko odvisno. Dejstvo, da Hollywood ohranja največji tržni delež v svetovnem merilu in velikokrat izriva domače filme na njihovem nacionalnem tržišču, v Evropskih kinematografijah podpira netržne mehanizme subvencioniranja, a tudi vzpone različnih "alternativ", torej filmske in tudi televizijske produkcije z minimalnimi sredstvi, na podlagi katere se je potem mogoče boriti proti hollywoodskemu "monopolu". Ni dvoma, da se bo merjenje moči med Hollywoodom in "Evropo" nadaljevalo, a pri tem ne kaže prezreti, da se v tem nenehnem soočanju dogaja živahna izmenjava kapitala, idej in ljudi, ki jo lahko v različnih pojavnih oblikah opazujemo ves čas, kar obstaja Hollywood. Ta je bil in je "ameriški" predvsem glede na svojo geografsko lokacijo in glede na svojo profitno usmerjenost ter ustrezno organizacijo proizvodnje, hkrati pa je vseskozi ostajal kozmopolitski, v čemer lahko iščemo enega od ključev njegovega uspeha. Vse od začetkov Hollywooda so se tam uveljavljala mnoga evropska imena, sem in tja v poangleženih inačicah. Res, kaj bi bila zgodovina Hollywooda brez Stroheima, Sternberga, Langa, Hitchcocka, Wilderja, Sirka, Verhoevena, ali brez Grete Garbo, Marlene Dietrich in Ingrid Bergman? Izčrpnejši pregled hollywoodskih imen evropskega izvora bi nemara lahko sprožil vprašanje s področja neobstoječe vede filmo-etnologije, namreč vprašanje o tem, zakaj so se Nemci in Skandinavci v Hollywoodu bolje znašli kot na primer Francozi ali Španci? Naj bo kakorkoli že, evropska kultura je vpisana v Hollywood, pa čeprav predelana, prepakirana, rearanžirana in predvsem adaptirana v filmskih žanrih, ki so vsi po vrsti v svojih "pred-filmskih" množično kulturnih oblikah evropskega izvora, vključno z Westernom, čigar predhodnik je seveda William Shakespeare. "Kaj je Evropa? Neka ideja, neki nikjer, neka fantazma... In film je torej neverjetni ne-kraj (*non-lieu*), ki je metaforičen, imaginaren, kjer se zbirajo posamezniki, telesa, duše, ki a priori nimajo kaj početi skupaj." (Jousse, 1992: str. 56) Lahko bi torej rekli, da je "evropski film" pravzaprav mit, da vendarle ni mogoče zvesti na skupni imenovalac denimo Bergmana in Buñuela, Tarkovskega in Makavejeva, Schlöndorffa in Fellinija, Schlesingerja in Godarda..., če vendarle ne bi bilo neke določljive razlike med evropskim in ameriškim filmom. V čem je končno vidna ta razlika, in na podlagi česa je sploh nastala? Razvidnost te razlike je pravzaprav površinska in stvar nadaljnje analize je vprašanje, ali gre za učinek kulturnih paradigem. Hollywoodska filmska proizvodnja je pač pretežno žanrska, skupna poteza evropske pa je to, da je označena z različnimi filmskimi stili: nemški ekspresionizem, sovjetski sočrealizem, italijanski neorealizem, francoski novi val, angleški *free cinema*, jugoslovanski črni film, mladi nemški film... Seveda ni mogoče trditi, da ni vzajemno transgresivnih pojavov. Poskusi žanrske proizvodnje so bili vedno prisotni tudi v evropskem filmu. V ameriškem je mogoče najti "stilistično" opredeljene filme predvsem v ne-hollywoodskih produkcijah, vendar pa se je tudi Hollywoodu že zgodil stil – na primer *film noir*, pri čemer že samo poimenovanje priča o neudomačenosti takega pristopa. Avtorski evropski film je v šestdesetih in sedemdesetih letih odmeval tudi v Hollywoodu, vendar še z določenim žanrskim akcentom. Ugotovljena razlika med ameriškim in evropskim filmom ima pač toliko "globoke" vzroke kot so "globoki" vzroki za to, da je na eni strani oceana filmska proizvodnja koncentrirana v velikih studijih, na drugi pa je razparcelirana po nacionalnih filmskih centrih in je zato tudi tesneje povezana z nacionalnimi kulturnimi izročili. Toda prav konec petdesetih in v začetku šestdesetih, ko so se v evropskem filmu začele uveljavljati nove generacije, iz česar so izvirali nazivi struj, ki so namigovali na novost in mladost, je evropski film dosegel vrhove filmskega modernizma. Nekakšen ojdipski filmski upor novih generacij je pomenil tudi spremenjeno gledanje na Hollywood. Toda to se ni zgodilo brez teorije, kajti Evropa je vsaj takrat prednjačila tudi na tem področju. To je na primer izrazito opazno v primeru francoskega novega vala, ki ga je utemeljil kritiški krog okrog André Bazina in *Cahiers du Cinema*, pa tudi skoraj desetletje pozneje v primeru mladega nemškega filma, ki ga je utemeljilo predvsem teoretsko delo Alexandra Klugeja, ki je sodeloval z enim od osrednjih filozofov nemške nove levice, Oscarjem Negtom.

Effi Briest



Zakon Marije Braun



V območje razlike, ki smo jo opredelili kolikor je le mogoče enostavno, torej glede na filmsko-zgodovinsko empirijo, se kajpak vrinjajo tudi druge tematizacije in neredko tudi mistifikacije. Vsekakor najbolj značilna mistifikacija je tista, po kateri naj bi bil evropski film bolj sofisticiran, bolj artističen, bolj akademski in kar je še takšnih atributov iz ropotarnice elitistične estetike, ki ima bolj izrazite predstavnike v politično desno obarvanem razumništvu. Toda v tradiciji od tridesetih let naprej najdemo pri vrsti marksističnih teoretikov pravzaprav iste koncepte – v spektru od bolj vulgarnega zavračanja Hollywooda kot "sredstva v rokah velekapitala za zavajanje delavskih množic", do bolj prefinjenih Adornovih zavračanj produktov množične kulture nasploh na podlagi teorije izgube spontanosti subjekta in izginjanja subjekta. Nobeno naključje ni, da je to "defetistično" naravnost, ki se je v poznem Adornovem in Horkheimerjevem delu iztekla v kritiko "upravljanega sveta", preobrnilo odkritje na začetku vojne preminulega sodelavca frankfurtske šole Walterja Benjamina, predvsem pa njegovega esejja *Umetniško delo* v času svoje tehnične reprodukcije, ki je v kondenzirani artikulaciji pokazalo na emancipatorični potencial množične kulture. "Množica je matrica, iz katere danes prerojeno izbaja celotno tradicionalno razmerje do umetniških del. Kvantiteta je prešla v kvaliteto. Veliko večje množice uporabnikov so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti. Opazovalca pa ne sme zavesti, če se ta udeležbenost kaže najprej v zloglasni podobi." (Benjamin, 1981: str. 88) Prav Benjaminova konceptualizacija "novega načina človekove udeležbe v umetnosti", ki ga je med drugim opredelil v razliki med koncentriranim in raztresenim dojemanjem umetnosti in v ugotovitvi učinka reproducirane umetnosti, ki modificira celo mehanizme čutnega zaznavanja, je spremenila samo polje teoretizacije estetske prakse. Skratka – ne gre več za iluzijo avtonomnega subjekta, ki absorbira sporočila, vrednote in lepoto v intimnem srečanju z umetnostjo, ampak gre za to, da je vseprisotnost reproduciranih proizvodov estetskih praks tista, ki absorbira subjekt. Filmska aparatura je v tem pogledu kajpak še posebno učinkovita, saj "(...) postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo." (Benjamin, 1981: str. 86) Omemba nezavednega v tem kontekstu kajpak ni naključna, saj Benjamin v nadaljevanju pojasni, da zahvaljujoč se kameri prvič dojemamo politično-nezavedno, kakor zahvaljujoč se psihoanalizi prvič dojemamo nagonsko nezavedno. V tukaj zgolj nakazani benjaminovsko spremenjeni perspektivi glede na tradicionalno estetiko, ki je navsezadnje skrepnela v široko ideološko cenzuro v pogledu tradicionalističnega esteta – ne glede na intelektualno raven odklanjanja množično kulturne umetnosti – se spremeni sam teren komunikacije avtorja in občinstva. Filme, ki se naslavljajo na množičnega gledalca, je potemtakem depasirano *a priori* diskvalificirati kot "umetnost za nizek okus", kajti film kot estetska praksa, ki je izvirno mogoča predvsem glede na množično

občinstvo, problem okusa iz tradicionalne estetike premešča na drugo raven. Pojav filma, pred njim pa že pojav fotografije, odločilno poseže v samo konstitucijo umetnosti; ta s filmom postane vpletena v proces, ki reproducira konstrukcijo družbene realnosti. Če torej sprejmemo, da v posebnih evropskih razmerah obstaja nekaj takega kot "akademski film", ki ga omogoča evropska državno subvencionirana kultura, je gotovo, da tudi tak film nujno rabi ista sredstva kot komercialni film. Toda očitno je, na eni strani, da je tak film, ki je denimo namenjen maloštevilnemu intelektualnemu občinstvu, lahko po inherentnih pravilih filmske naracije kratkomalo slab, na drugi strani pa se lahko zgodi, da tak film ob osuplosti avtorjev in kritike celo uspe pri širšem občinstvu. Dober primer za to je na primer Resnaisov film *Lani v Marienbadu* (*L'anée dernière à Marienbad*, 1961), ki je kljub domnevni hermetičnosti dosegel dokaj visoko gledanost. To je vendarle nasledek evropskega "akademskega filma", torej tipa filma, kakršen je bil v Ameriki mogoč predvsem zunaj Hollywooda in predstavlja eksperimentatorski prispevek glede na formo filmske naracije. Živahno eksperimentiranje v šestdesetih letih v evropskem filmu je razvilo številne elemente v samih prijemih, ki so modernizirali filmsko naracijo in znatno vplivali tudi na Hollywood. Če je francoski novi val na podlagi Bazinove teorije opravil veliko delo na sami filmski formi, se je malo poznejši mladi nemški film vpisal v zgodovino filma kot dokaj uspešen poskus socialno-kritičnega filma, ki je meril na množičnega gledalca, na povnanjanje politično-nezavednega v posredni uporabi Benjaminovega esejističnega namiga in brechtovske koncepcije potujitvenega učinka v filmu. Gotovo je bilanca obeh najpomembnejših vrhov modernizma v evropskem filmu svojevrstno obratno-sorazmerna pričakovanjem, saj so novovalovski filmi s svojimi inovacijami v formi in drugimi odstopanji od konvencij učinkovali na percepcijo družbene konstrukcije realnosti, mladi nemški film pa je v iskanju učinkovitih modalitet socialno-kritičnih sporočil razvil raznoliko, a razpoznavno lastno estetiko. V obeh "šolah" pa se je na podlagi skupnega teoretskega izhodišča, ki je v obeh primerih vključevalo koncepcijo avtorstva, izoblikovala vrsta izrazitih individualnosti tako, da sta obe oznaki postali bolj ali manj zgolj orodje zgodovinske klasifikacije.

Družina

Mesto Rainerja Wernerja Fassbinderja (1945 – 1982) v tej mreži razmerij in določil, ki torej vključujejo razliko med filmsko Ameriko in filmsko Evropo, razlike med različnimi strujami v evropskem filmu in ne nazadnje razlike med različnimi avtorskimi osebnostmi znotraj teh struj, je vsekakor zelo posebno. Četudi ni mogoče zanikati, da so drugi avtorji mladega nemškega filma vsak zase poseben fenomen, denimo Herzog s svojimi filmskimi dokumenti fascinacije nad avanturističnimi marginalci, ali Wenders s svojimi refleksivnimi filmi, ali Schloendorf z najbolj dramaturško dodelanimi filmskimi proizvodi itd., pa je bil Fassbinder v njihovem krogu kratkomalo največji filmski obsedenec, najmanj zgovoren pri



Lili Marlene



Lola

pojasnjevanju svojih filmov, ki so nemara tudi zaradi hitrega nizanja drugega za drugim nazorno vzajemno povezane interpretacije samih sebe. Fassbinder je hkrati, čeprav se je najbolj med vsemi oziral na Hollywood, ostal najbolj zavezan nemškemu kulturnemu prostoru. "*(Fassbinder) je lahko imel stanovanja v Parizu, obiskoval bordele v severni Afriki, ali obiskoval leather-bars v New Yorku, a njegov dom je bil trdno in nedvomno Zahodna Nemčija: München, Frankfurt, Bremen, Coburg v njegovih filmih. Na koncu se zdi, da je sploh štel samo še München; celo Berlin v Obupu (Despair, 1978) in Berlin Alexanderplatz (1980) sta bila navsezadnje 'made in Bavaria (ateljeju)'.*" (Elsaesser, 1995: str.4) To, da je bil s svojim osebnim načinom življenja, torej v tistem času še s provokativnim javnim razglasjanjem svoje homoseksualnosti, znane nagnjenosti k drogam in alkoholu ipd., najbolj škandalозна figura na nemškem filmskem prizorišču, je pač nekaj, kar kratkomalo najbrž sodi zraven. Njegov neverjetno obsežni filmski (in še televizijski) opus, še zlasti, če upoštevamo dokaj kratko obdobje, v katerem je nastal, zajema širok spekter vse od avantgardističnega filma, ki se je navezoval na njegovo vodenje gledališke skupine, nekakšnega nemškega odmeva na Living Theatre, ki se je poimenovala za "anti-teater", prek vrste žanrovsko opredeljenih filmov, med katerimi je bila kajpak osrednja melodrama.

Fassbinderja sicer ne kaže šteti izključno za režiserja melodram, čeprav je gotovo, da se je najbolj neizbrisno vpisal v povojno zgodovino filma ravno s svojo interpretacijo in reformulacijo tega žanra v filmskem mediju. V povojni "Evropi do Fassbinderja" je sicer mogoče zaslediti elemente melodramskega žanra v posameznih neorealističnih filmih, tudi v nekaterih sovjetskih filmih (npr. pri Grigoriju Čuhraju), v posameznih francoskih filmih pred nastopom novega vala in denimo še v filmski proizvodnji v Franciji Španiji s serijo filmov pevke in igralkke Sarite Montiel. Vendar pred Fassbinderjem skorajda ni mogoče govoriti o pomembnejšem evropskem prispevku na področju tega žanra, pravzaprav žanra žanrov, glede na to, da so filmi drugih žanrov pogosto lahko melodramsko obarvani. Melodrama pa vendar obstaja sama zase, kar je v filmski teoriji bilo bolj opaženo po Fassbinderju in v zvezi z njim. Fassbinderjevo "odkritje" melodrame je bilo skorajda hkratno s semiološkim branjem in interpretacijo žanra v britanski reviji Screen, kjer so med drugim opozorili na velikega avtorja petdesetih let, Clausa Detleva Sierka alias Douglasa Sirka, in na njegove hollywoodske vrhunce kot na primer na *Veličastno obsedenost* (Magnificent Obsession, 1954), *Zapisano v vetru* (Written on the Wind, 1956), *Potemnele angele* (The Tarnished Angels, 1958) in seveda na pravi melodramski ep *Imitacija življenja* (Imitation of Life, 1959). Fassbinderjevo navdušenje nad Sirkovimi filmi ter njegovo osebno srečanje s samim avtorjem, ki se je po svojem zadnjem Hollywoodskem filmu upokojil v Švici, je botrovalo odločitvi za ta žanr. Kot je sam Fassbinder v svoji robustni maniri povedal Wolfgangu Limmerju v dolgem intervjuju, ga je srečanje s Sirkom rešilo bojazni, da "bi bil nekako profan". Neizrecno opisujoč mehanizem brechtovskega potujitvenega učinka

melodramske naracije, je v nadaljevanju rekel, da mu je "*pri Sirku postalo jasno, da je absolutno mogoče opisovati zgodbe, ki bi jih ljudje govorili na normalen način, kakor da pripovedujejo lažnivo.*" (Limmer, 1981.) Ogled malodane kateregakoli filma iz Sirkovega melodramskega ciklusa takoj pojasni, kaj je fasciniralo Fassbinderja: namreč Sirkove mojstrske prezentacije travmatičnih virov in ozadij dogajanj, ki ob razkritju postanejo v dramaturškem pogledu točka, na kateri se dogajanje zaustavi, da bi se pojasnili motivi protagonistov, in se potem požene naprej k vrhuncu zapleta. Denimo v *Potemnelih angelih*, kjer lahko najdemo prepričljivo ilustracijo za to trditev v prizoru prvega dialoškega srečanja med osrednjima akterjema, ki ju igrata Rock Hudson in Dorothy Malone: "*V prvem daljšem dialogu med Burkom (športnim novinarjem) in LaVerne sta udeleženca dialoga v temni sobi razporejena podobno kot v psihoanalitski ordinaciji. LaVerne (v kombineži) leži na zofi in pripoveduje svojo travmatično zgodbo Burku, ki je zleknjen v naslanjaču, tako da je obrnjen rahlo vstran. Preden se začne retrospektiva, v kateri se LaVerne spominja, kako sta Roger in Jiggs kockala za to, kdo se bo z njo poročil, se kamera približa pripovedujoči LaVerne, ki govori z značilno dikcijo in s pogledom uprtim v daljavo. Toda pomembno je, da v tem ne najbližjem možnem planu (skoraj v srednjem) LaVerne sloni na komolcu in da kamera zajema odprti dekolte kombineže. S kontrastno osvetlitvijo črno-belega posnetka je vzpostavljena zveza med travmatičnim dogodkom, ko moška kockata za poroko z LaVerne, spričo dejstva, da je zanosila – in torej iz ljubimke postaja mati, ki jo je pač treba poročiti – in pojavnostjo ženske, ki je aranžirana tako, da nas vse prepričuje v njeno čutnost, v njeno žensko željo.*" (Štrajn, 1989: str. 58). V Fassbinderjevem *Hrepenenju Veronike Voss* (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1982), v ključnem srečanju nekdanje igralkke in novinarka Roberta, v prizoru, ki ga lahko dojamemo kot nekakšen *hommage* Sirku, kot variacijo na opisani prizor iz *Potemnelih angelov*, je travmatično pravzaprav dejstvo, da Veronika ni več, kar je bila, in stori vse, da bi sama verjela v iluzijo svoje identitete – filmske zvezde studijev UFA. V tem primeru je razmerje travme in simptoma v Veronikini nevrozi svojevrstno preobrnjeno, saj je prav sedanjost tista, ki je travmatična v perspektivi njene nekdanje samorealizacije, ki je zdaj predmet pozabe in ohranjenega spomina pri državljanih poraženega Reicha. Svetloba in sence, dikcija "lažnivega pripovedovanja" itd., subjekt v zgodbi prikazujejo občinstvu v funkciji njegove lastne želje s hkratnim jasnim kontrapunktom sprenevedavosti, ki ponazarja, da akterka fingira svojo samorealizacijo, vsaj za tisti trenutek, v katerem drugi podpira njeno iluzijo, da je iluzija sama nekaj realnega. Tu smo se nekoliko prehiteli, saj govorimo pravzaprav o predzadnjem Fassbinderjevem filmu, ki mu je prinesel končno priznanje na Berlinskem festivalu. Celotni melodramski opus R. W. Fassbinderja bi nemara lahko opredelili kot pot od poudarjene vsebine k poudarjeni formi, od direktne socialne in politične kritične angažiranosti do ambicioznejše reinterpretacije zgodovine, ali še natančneje: do intervencije v zgodovino. V Fassbinderjevem delu



Obup



Hrepenjenje po ženinke Voss

najdemo, kot pravi že citrani Thomas Elsaesser (1995), "*dovolj sociologije, da bi z njo lahko napolnili celotni kurikulum sodobnih nemških študij*," saj je v svojih filmih zadel ob vrsto širokih kulturalnih in političnih diskusij: na razred, etnijo, raso in barvo kože, radikalno politiko, in predvsem na spol. Pri tem je treba opozoriti, da te teme niso enakomerno in enakovredno razporejene po vsem njegovem opusu glede na, recimo tako, različne faze Fassbinderjevega filmskega dela. Melodramski filmi njegovega zgodnejšega obdobja, ki jih bomo tu bolj ali manj zgolj površno omenili, so razvidno bolj enoznačno opredeljeni s kritično sociološkim pogledom na sodobnost, v katero je takrat v Nemčiji, vsaj v širših intelektualnih krogih, vidno interveniralo na tradiciji kritične teorije zasnovano gibanje nove leve. Poenostavljeno povedano je temu idejnemu toku, čigar vpliv na film je bil posredovan v teoretski in filmsko-praktični artikulaciji Alexandra Klugeja, Fassbinder ustregel s svojim odkritjem melodrame. Kritična novolevičarska teorija se je trudila demaskirati pozno industrijski kapitalizem in meščansko kulturo kot sistem "represivne tolerance" (Marcuse) in tako reinterpretirati klasično marksistično kritiko, v kateri je vendarle bila osrednja teorija ekonomske eksploatacije. Prek nove leve, ki je v izhodišču reaktualizirala besedila mladega Marxa, se je težišče kritike "represivnega sistema" preneslo na teren kritike ideologije in v zvezi s tem na območje dešifriranja represivnih mehanizmov institucij civilne družbe. Vsaj v šestdesetih letih se je ta teoretska naravnost potrdila v ojdipso obarvanem študentskem revoltu. Naj bo kakorkoli že, v Fassbinderjevih zgodnejših melodramah je vizija represivnega sistema dobila svoj estetski odmev. Osrednje figure zlasti zgodnejših filmov, glede katerih je v filmski kritiki in teoriji mogoče srečati kontroverzne posplošitve, sprejemanja in odklanjanja, so posamezniki ali posameznice žrtve, ki so bile "*(...) tihe tožnice sistema in so potemtakem postale slaba vest moške družbe, ki jo same niso razumele ali je niso prav razumele*". Po prvih melodramah se v vlogi žrtev sistema, čigar represija se prevaja v vzajemne konflikte in

prevare ter samoprevare, v kasnejših filmih tega zgodnjega obdobja pojavijo "*(...) homoseksualci, ki jih cinično in brutalno izkoriščajo drugi homoseksualci*". (Elsaesser. 1995, str. 12) Koliko gre tu za to, da seksualnost metaforično zastopa "razredno represijo", je pač vprašanje, ki se vpisuje v tisto polje dešifriranja Fassbinderjevih sporočil, ki ga je oblikoval politično levičarski emancipatorično zainteresirani diskurz. Mi bi raje rekli, da je Fassbinder, morda tudi v seznanjenosti s takrat v intelektualnih krogih prevladujočo levičarsko socialno-kritično naravnostjo, odkril nekaj radikalno drugega: ireduktibilnost ravni posameznika. V svoji pogojenosti z lastno željo po sreči, ljubezni, pripoznanju itd. posameznik pravzaprav jemlje vse determinante v ideološkem, moralnem in ekonomskem kompleksu – ki je prostor prisil in omejitev njegovih iskanj zadovoljitve – za nekako samoumevne, za določila svoje usode. "*Nekateri Fassbinderjevi protagonisti ne iščejo odrešitve in integritete zunaj meja seksualnosti in razreda, ampak živijo eksploatacijo od znotraj*." (Elsaesser. 1995, str. 13) V tem smislu bi lahko rekli, da je bil Fassbinder v svojih melodramskih naracijah pravzaprav "ortodoksen melodramatik", ki je dosledno upošteval osnovna pravila žanra: "*Za razliko od 'globinsko-psiholoških-socialnih' dram, melodrama ne namiguje na nikakršno 'pravo resnico' o človeku in družbi, proti ideologiji ne postavlja 'razkrinkujočih' razrednih resnic, ampak družbo veliko razdiralnejše kritizira tako, da povsem od zunaj prezentira njeno funkcioniranje v individualnem. To pomeni, da melodrama ni zaposlena s tem, da bi dokazovala lažnost ideologije, ampak se nanjo nanaša kot na reprezentacijo realnega, ki subjektivnemu torej predstavlja realno in ga v skladu z že nekoliko izrabljeno Althusserjevo formulo interpelacije postavlja kot agens realnega. Nikakor ne kot agens, ki bi 'obvladoval' realno, ampak kot subjekt, ki je s svojimi fantazmatskimi, imaginarnimi lastnostmi z realnim zapleten v igro, v kateri ne stavi nič manj kot samega sebe*." (Štrajn. 1989, str. 20) Toda v določenem pogledu so že zgodnje Fassbinderjeve melodrame, glede na v osnovi hollywoodski žanr, inherentno izvedle interpretativni premik, ki ga lahko zaznamo prav v njegovi sem in tja citatni rabi Sirkovih prijemov in v izrecnih zgostitvah v narativnih eksplikativnih gestah, bodisi povsem režijsko izvedenih bodisi v gestah samih protagonistov, ki skozi nakazan upor pridejo do nekakšne nove lastne identitete. V sami konstrukciji filmov zaznamo pojasnjevalne in potujitvene momente, ponavljanje posameznih gest protagonistov, s katerimi skušajo obračati pozornost na svoja čustva, drugič spet sekvence, ki so, kakor da bi jih prepisali iz psihoanalitičnih učbenikov. V filmu **Hočem samo to, da bi me imeli radi** (Ich will nur, dass Ihr mich liebt, 1976) mučnemu družinskemu prizoru, ki nakaže materino odklanjanje sina, sledi prizor, v katerem oče sinu daje denar; ravno v "pravem trenutku" se na vratih pojavi mati s svojim srepim pogledom na očetovo odplačilo sinu za njeno odtegotanje ljubezni. Ti komaj zaznavni odmiki od šablone ali prav njihovo pre-poudarjanje, vkomponiranost namerno skonstruiranih scen, ki jih lahko pripišemo Fassbinderjevemu "evropskemu" prisvajanju melodramske forme, v ozadju katerega slutimo brechtovskega duha, delujejo interpretativno glede na celotni žanr. Rahlo parodični učinek je v teh filmih kajpak dovolj zadržan, da ne razdre same osnovne žanrske logike. Skratka, že prve Fassbinderjeve melodrame so sprožile novo interpretacijo tega poprej pretežno preziranega žanra v luči njegove vmeščenosti v socialne kontekste in predvsem v luči porajajočega se feminizma, ki je s tem, ko je v teoriji emancipiral diskurz s stališča ženske, našel v melodramski estetiki svoj korelat zatrtosti spola. Zgodnje Fassbinderjeve melodrame so bile pretežno nizko proračunski filmi, kar se jim brez škode za njihov nazorni estetski učinek dodobra pozna. Ne samo, da v njih ni skoraj nobenega glamourja, kakršnega pač ni v proletarskih okoljih in razmerah nižjega srednjega sloja, pač pa celotne sekvence delujejo kot izseki iz amaterskega filma, včasih z že dolgočasno statično kamero brez posebnih montažnih manipulacij. In vendar ti filmi učinkujejo

dovolj homogeno, to pa, kar se lahko zdi kot režijske in montažne nerodnosti, sovпада z revno scenografijo in bednostjo protagonistov. Prav ta "nizko proračunska oblika" zgodnejših Fassbinderjevih filmov je v skladu z njihovo socialno-kritično poanto, v središču katere so kajpak podrtije meščanske družine, ki jo patriarhalna pravila toliko razdirajo kot jo vzpostavljajo. Zdi se, da je Fassbinder sicer sledil modernističnemu levičarskemu "programu" glede "razkrivanja represivnih mehanizmov" in se usmeril na družino kot institucijo individualne investicije v srečo, ki se prav prek učinkovanja socialnega konteksta sprevrže v freudovsko razložljivo, ne pa tudi ozdravljivo, prizorišče frustracij. Toda pri tem se je pustil ujeti sami formi melodrame in tudi ob odklanjanju levičarskega okolja pristal na naslikavo individualne ireduktibilnosti. Povsem v soglasju s klasično melodramo ni sugeriral nobene rešitve zunaj sfere individualnih razmerij in s tem seveda ohranil konsistentnost svoje filmske prakse. Skratka, zgodnje Fassbinderjeve melodrame so vizija družbe, predvsem skozi prezentacije institucije družine, in so pač emancipatorske toliko kot je tudi hollywoodska melodrama s svojimi povnanjani strukture, ki določa posamezno subjektivno usodo. Melodrama se praviloma odreka temu, da bi bila pedagoško sredstvo izboljševanja družbe.

Travma zgodovine

Če spet navežemo na Thomasa Elsaesserja, se v Fassbinderjevem opusu zarisuje lok od "vizije k misiji", k poslanstvu v njegovem zaključnem melodramskem ciklusu, ki ga tvori t.im. ženska tetralogija; ta je bila ob gigantskem televizijskem projektu *Berlin Alexanderplatz*, ki je sicer poglavje zase, najpomembnejši projekt njegovega zadnjega obdobja. Gre za filme *Zakon Marije Braun* (Die Ehe der Maria Braun, 1978), *Lili Marleen* (1981), *Lola* (1982) in *Hrepenenje Veronike Voss*. "Verjetno je, da se je Fassbinder zavedal tega, kar ga je gnalo; na določeni točki v svoji karieri se je njegova vizija spremenila v misijo, ki jo je kar dolžnostno vzel nase, včasih celo mehanično: da bi bil kronist Zahodne Nemčije." (Elsaesser. 1995, str. 7) Dejstvo, da je pred svojo nenadno smrtjo Fassbinder načrtoval film o Rosi Luxemburg, nas dodatno prepričuje o tem, da je metamorfozo, ki jo Elsaesser označuje s prehodom od vizije k misiji, izvedel pravzaprav v sestopu v zgodovino, čeprav ta sestop lahko vidimo v nelinearni liniji. *Zakon Marije Braun* je film o začetkih gospodarskega čudeža, *Lili Marleen* opredeljuje drugo svetovno vojno, *Lola* se sicer dogaja v okolju novih povojnih bogatašev, toda mnoge asociacije na Sternbergovega *Plavega angela* (Der blaue Engel, 1930) pravzaprav pričajo o obravnavi weimarske Nemčije, *Veronika Voss* pa končno izvede samonanašalano gesto, saj se skozi karakter nacistične filmske zvezde v filmu srečata film in zgodovina. *Zakon Marie Braun* je v določenem smislu še najbolj refleksija srečanja Amerike in Nemčije, pa ne samo zaradi v filmu opazne paralelne zgodbe nekakšnega erotičnega srečanja med Mario Braun in črnskim okupacijskim vojakom. Film pravzaprav varira temo ameriške melodrame, ki sega v petdeseta leta, namreč temo t.im. močnih žensk, ki "pozabljajo same nase" v skrbi za od vojne travmatizirane moške. Drugi motiv, prav tako opazen v vrsti filmov iz časov vrhuncev Hollywooda, namreč motiv eksotičnih srečanj (npr. ameriških vojakov z vzhodnjaškimi ženskami) je tu pač obrnjen glede na Marijino srečanje z ameriškim vojakom. Da so vse osebe ujete v "zgodovino" – ne samo kot posamezniki, ki se prebijajo skozi preizkušnje, ki jim jih le-ta nalaga, ampak imajo hkrati metaforične vloge –, je vseskozi očitno. Marijina epizoda z ameriškim vojakom ilustrira zgodovinsko srečanje med Ameriko in Nemčijo, ki je slednjo dolgoročno zaznamovalo v njenem položaju v Evropi. Marijino dolgo pričakovanje moža in ponovno snidenje z njim je očitna metafora želje po vrnitvi "srečne mladosti", toda to, kar se vrne, je nekaj drugega, ni izpolnitev želje. Marijin mož na koncu pravzaprav mora umreti, da bi bilo jasno, da neke Nemčije ni več.

Lili Marleen, ki je verjetno najbolj poznan in popularen Fassbinderjev film, je še bolj kot *Zakon Marije Braun*, za razliko od zgodnjih nizko proračunskih produkcij, pravi melodramski



spektakel. Če pustimo ob strani banalno dejstvo, da je Fassbinderjev status takrat svetovno priznanega filmskega avtorja pač omogočal razkošno drago produkcijo, ima "glamourozni" aspekt filma pomembno funkcijo. S filmom o ozadju popevke Lili Marleen in o pevki Willy, ki jo potem, ko nacistična propagandna mašinerija vendarle posvoji pesmico, identificirajo s samo pesmijo, si je Fassbinder privoščil svojevrsten sestop v najbolj travmatičen čas nemške zgodovine in s tem pridobil posebno interpretativno pozicijo, ki zadeva razmerje množične kulture in zabave, v tem primeru nacistične oblasti. " (Film) *Lili Marleen* je hotel kar najdlje prikazati dekonstrukcijo samega filma kot potenciala oblasti in fašizem kot prvo moderno samozavedno politično organizacijo množične zabave. S sintetiziranjem druge svetovne vojne in razcvetajoče se industrije zabave radia in fonografa v isti zgodbi, je Fassbinder dramatisiral to transformacijo oblasti v 'čezmernem' spektaklu. " (Elsaesser. 1995, str. 10) To gotovo lucidno Elsaesserjevo opazanje dovolj zadeto opredeljuje strukturno fundiranost filma in s tem nakazuje določeno dešifriranje pomenov, ki jih film sugerira. Sam propad nacizma namreč ne pomeni propada industrije zabave in torej družbe spektakla. Potemtakem so mehanizmi (s katerimi se, kot bi rekli z Benjaminom, lahko odvija najprej v fašizmu preizkušena "politizacija umetnosti") pač tu in so pač na voljo tudi v demokraciji latentno navzočemu fašizmu. Toda s tem nikakor niso izčrpane vse razsežnosti tega filma. Fassbinder je bil seveda predvsem filmski avtor in je torej na zgodovini in zgodovinarskem pristopu kot tak parazitiral. S samo temo filma, ki je osrediščena s pevko Willy in se odvija v razpotjih njene zgodbe, je pač ortodokсно melodramsko soočil zgodovino in sfero individualnega, konstituirano z željo po samorealizaciji, po sreči in ljubezni. Ponazoril je vso spervertirano konfuzijo zgodovine. V zvezi s tem so bili najbrž neizbežni tudi nesporazumi med Fassbinderjem in nemara prenapeto levičarsko filmsko kritiko. Ker se tragedija

pevke Willy zaplete zaradi zavrnitve judovske družine, da bi se njen sin z njo poročil, so mu med drugim očitali "levi anti-semitizem". Drugi so mu spet zamerili implikacijo, da je popevka Lili Marleen pravzaprav bila nekakšna himna zatajevanega in pasivnega odpora, ker je razkrivala drugačno emocionalnost nemškega vojaka od zaželenih patriotske. Vsi ti očitki so seveda zgrešili svoj cilj in so pravzaprav proizvedli potlačitev dokaj radikalne Fassbinderjeve poante. Soočenje sistema in posameznice pravzaprav tvori polje, ki ga križata razredna in spolna razlika, vsaka s svojo zalogo imaginarnosti, ki pomeni adaptacijo podrejenega subjekta na realnost, predelano v želji in hrepenenju po samorealizaciji. To preobrača in sprevača subjektivne investicije. Če je bila popevka pritrjena drobna subverzija sistema nacistične dominacije, pa se hkrati pokaže zmogljivost sistema, da njen naboj obrne v svoj prid; monstroznost sistema je s tem še dodatno poudarjena. Vpletenost judovskega ljubimca Roberta v zgodbo ljubezni, ki ji okoliščine onemogočajo uresničitev, in razredno pogojena zavrnitev Willy, ob hkratnem ožigosanju patriarhalne meščanske družine, nemara bolj kot tudi filmske redukcije nacizma na holokavst in s tem svojevrstne dehistorizacije nacizma, postavlja v ospredje individualnost, ki ni zapopadljiva v vnaprejšnjih shemah. Bolj ko so se namreč nekateri filmi o holokavstu trudili poudariti njegovo grozovitost, bolj je iz njih sledilo sporočilo o premaganosti zla, ušli pa so jim prav sublimni aspekti kontinuiranja fašizma v demokracijo.

Fassbinderjeva melodramska interpretacija travmatične nemške zgodovine, ki se spleta okoli protagonistkininega upiranja temu, da bi bila žrtev, dovolj jasno nakazuje, da prav subjektivne investicije iz tega jedra hočeš-nočeš zapadejo premoči totalitarne oblasti, ki ji prav taka konstituiranost subjektivnega predstavlja temelj obstoja. Oblast kajpak fascinira. Konstrukcijo razmerja med subjektom, pravzaprav objektom oblasti, ki ga predstavlja pevka Willy, kot razmerja s poudarkom fascinacije, izvrstno ilustrira sekvenca, ki se zaključuje s tem, da Willy sprejme v avdienco sam Führer. Uvodni kadri, posneti s pravimi wellesovskimi sredstvi, torej v izmenjujočih se globinskih posnetkih, z razmeščenimi svetilkami, kipi in kajpak odlitkom Hitlerjeve glave, pripovedujejo o ambivalentnosti vzajemnega razmerja individualne težnje po sreči in oblasti, ki se kaže v korumpirajočih medosebnih izmenjavah. Sekvenca se stopnjuje vse do trenutka, ko Willy vstopi skozi ogromna vrata Hitlerjeve pisarne. Seveda ni mogoče spregledati žareče svetlobe, ki se vlije skozi vrata (gotovo so pri izdelavi tega prizora uporabili močne reflektorje) in njen metaforični naboj. Še tako temna oblast žarči s svojo močjo fascinacije, pred katero mora podanik otrpniti v strahospoštovanju. Poplačilo, ki ga subjekt dobi za svoje sodelovanje s totalitarno oblastjo, seveda ni dokončno, a označi ga s soodgovornostjo za početja oblasti. Toda hkrati gre za krivdo, ki se je ne da individualizirati, subjektivno je zapisano desubjektivaciji, nenehni grožnji, da je nasproti sistemu, njegovi nad-subjektivnosti, nično, je torej njegov produkt. Edino območje, kjer je oblast nemočna, je samo tam, kjer se subjektova želja in nenazadnje razpoznanje narave oblasti, lahko obrne tudi proti njej. *Lola* se oddalji od te perspektive, v kateri se je Fassbinder najbolj približal nekakšni tematizaciji nedojemljivega in hkrati paradoksnega transparentnega delovanja oblasti pri samem vrhu. Ta film nas, kot pretežna variacija na Sternebergovega *Plavega angela*, pelje skozi mikrokozmos takrat sodobne nemške demokracije, ki se kaže na neizrecnem ozadju weimarske. Vprašanje, ki se zastavlja skozi film, je, ali je *femme fatale* potem, ko je bil vmes nacizem, sploh še mogoča? Ponovitev razmerij dominacije v novih razmerah porajanja gospodarskega čudeža se izteče v razdiralno potlačitev, ki žensko prikrajša za njeno samo-realizacijo. In končno: v *Veroniki Voss* se sama ženska v nekakšni dostojanstvenosti iluzoričnega subjekta prikaže kot privid patriarhalne družbe. Ženska želja, ki se usmerja k lastni podobi v ogledalu, ali v danem primeru k podobi v nekih filmih zgrešenega obdobja, nujno zgreši svoj objekt, da bi namreč bila njena želja objekt moške želje. Njena nekdanja samo-uresničitev jo pač dokončno prikrajša za to in pot povratka "k sami

sebi" pelje preko česa drugega le kot histerije? Dejstvo, da je bil Fassbinder homoseksualen sicer lahko podkrepi domnevo, da mu je bil s takšne pozicije misterij ženske želje še zanimivejši in razvidnejši, kot bi mu bil sicer, a to lahko ostane samo domneva. Ne pozabimo pa, da je umrl sredi dela na scenariju o revolucionarki Rosi Luxemburg in samo ugibamo lahko, kako bi se s te ženske perspektive razpostrla še ena travma nemške zgodovine. Kdo ve, kako bi se ta neuresničen Fassbinderjev projekt sinhroniziral s truščem podiranja berlinskega zidu, ki je označil konec novolevičarskega modernističnega projekta, utopije demokratičnega socializma, v katero se je Fassbinder vpisal, čeprav ne brez dvoumnosti, ki so bile nemara anarhistično označene slutnje neizvedljivosti zmage nad zgodovino. •

Literatura:

- Benjamin, Walter, 1981. *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*. V: Misel o moderni umetnosti. Ljubljana: Mladinska Knjiga
- Elsaesser, Thomas, 1995. *Historicizing the Subject: A Body of Work?* V: New German Critique 63 - cit. po separatu - korekturnem odtisu, paginiranem od str. 1-21.
- Jousse, Thierry, 1992. *Europe: l'autre, tat*. V: Cahiers du cinema 455/6. Pariz: maj 1992. str. 56-59.
- Limmer, Wolfgang, 1981. *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*. Reinbek bei Hamburg: Spiegel Verlag.
- Štrajn, Darko, 1989. *Melodrama - žanr sreče in obupa*. Ljubljana: Imago-revija Ekran.