

Bilo je nekoč v okupirani Franciji

II. svetovna vojna, Pabst in Tarantino

Ko je Quentin Tarantino resen, vas je strah, kaj bo naredil. Ko pa se šali, veste, da lahko pričakujete najhujše. Zato se pripravite: *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009), ki jih je navdihnil Castellarijev vojni epos *Pet zaznamovanih* (Bastardi senza gloria/ Quel maledetto treno blindato, 1977), sicer špageti impersonacija *Ducata umazancev* (The Dirty Dozen, 1967, Robert Aldrich), so film o G.W. Pabstu, rahlo pozabljenem – in detroniziranem – klasiku nemškega nemega filma. Okej, tu imate II. svetovno vojno, skupino ameriških komandosov (»The Basterds«), ki zbirajo nacistične skalpe (in ki jo vodi Brad Pitt), pokol nad Judi, mlado Judinjo, ki zbeži in v Parizu odpre kino (moralni center tega filma), in kompleksno zakulisje, ki se razlije v atentat na Hitlerja in njegove najbližje (Goebbels, Bormann ipd.), toda vsi stalno omenjajo Pabsta – in če ga že ravno ne omenjajo, potem vidimo vsaj plakat za njegov *Beli pekel na Piz-Paluju* (Die weiße Hölle vom Piz Palü, 1929).

Med II. svetovno vojno, ko se film dogaja, je bil Pabst še živ. Tudi filme je še snemal. Pa ne v Hollywoodu, kjer so jih tedaj snemali mnogi nemški in avstrijski režiserji, ki so tja prebegnili pred Hitlerjem, ampak v Nemčiji. Pabst je namreč storil nekaj norega, nezaslišanega, iracionalnega: pred Hitlerjem je najprej prebegnil v Francijo in celo v Hollywood, kjer je resda posnel le en film, *Modernega junaka* (A Modern Hero, 1934), in se hitro vrnil v Francijo, toda potem – leta 1941, ko sta bili vojna in nacifikacija Evrope že v polnem teku – se je nepričakovano vrnil

v Nemčijo in za nacistično filmsko industrijo, ki ji je poveljeval Joseph Goebbels, posnel tri filme. Okej, dva in pol, kajti tretji – *Der Fall Molander* (1945), v katerem je igral legendarni Paul Wegener, sicer režiser *Golema* (1915) – je ostal zaradi prenaglega konca vojne nedokončan. Prva njegova »nacistična« filma, *Komödianten* (1941) in *Paracelsus* (1943), sta bila zgodovinska, bazično kostumski biografiji. In tudi sam Pabst je po koncu vojne trdil, da ni posnel nič posebnega, le povsem navadna zgodovinska, biografska filma, s katerima ni propagiral nacizma. Zavezniki, ki so osvojili in okupirali Nemčijo, so mu verjeli, tako da ga niso niti internirali niti mučili, da ne govorimo o tem, da mu niso predpisali tiste doze prevzgoje, ki so jo recimo naložili Leni Riefenstahl, Hitlerjevi ljubljenci, ki je igrala tudi v Pabstovem *Belem peklu na Piz-Paluju*. To, da je svoje početje – filme, ki jih je posnela v času Tretjega rajha – zagovarjala s tako rekoč istimi besedami kot Pabst, je ni rešilo.

No, v očeh filmske zgodovine in filmskih kanonov je Pabst vendarle izgubil nekaj zarez. Ali bolje rečeno, pogled nanj – na njegov opus – se je spremenil. Ne pozabite, da je na začetku tridesetih – po *Ulici brez veselja* (Die freudlose Gasse, 1925), *Skrivnostih duše* (Geheimnisse einer Seele, 1926), *Ljubezni Jeanne Ney* (Die Liebe der Jeanne Ney, 1927), *Pandorini skrinjici* (Die Büchse der Pandora, 1929), *Dnevniku izgubljenke* (Tagebuch einer Verlorenen, 1929) in *Beraški operi* (Die 3 Groschen-Oper, 1931) – veljal za enega izmed največjih režiserjev. Kritiki so ga ljubili – tako kot Chaplina, Pudovkina in Claira.



Če ne bi bilo Chaplina, Pudovkina in Claira, bi morda tedaj veljal za največjega. Toda odnos do Pabsta, ki je še v *Tovarištvu* (Kameradschaft, 1931) proletarce vseh dežel pozival, naj se združijo, se je začel po vojni zaradi medvojne »kolaboracije« zlagoma spreminjati, tako da danes zveni v povprečju takole: njegovi zgodnji filmi, tisti iz dvajsetih, so bili precenjeni (izgubili so »karizmo«, bili so preveč »datirani«, svoje ambicioznosti kasneje ni upravičil, njegov prehod v realizem je bil kratkoročno triumfalen, z leti pa je impresivnost izgubil, njegov liberalizem je bil preveč akademski ipd.), njegovi filmi iz tridesetih so bili bolj ali manj antiklimaks, njegovi povojni filmi so bili slabi – in seveda, vmes je posnel tri »nacistične« filme. Zgodovina ni bila ravno na njegovi strani. Ali natančneje, filmska zgodovina se je od njega tako distancirala, da ga najdete med »pozabljenimi« klasiki. Še huje: med dekaniziranimi klasiki.

Kar seveda pomeni, da je prišel do točke, ko je nujno potreboval rekanonizacijo, torej, Tarantina. Tarantino je pač ultimativni filmski fan – in filmski fani hočejo svoje junake vedno rešiti pred pozabo. Vedno jih skušajo ohraniti pri življenju. Tarantino že ves čas počne prav to: pozabljene zvezdnike vrača v življenje. Njegovi filmi so rekanonizacije. V *Steklih psih* (Reservoir Dogs, 1992) Lawrencea Tierneyja, pozabljenega tough guya starih B filmov, v *Šundu* (Pulp Fiction, 1994) je rekanoniziral Johna Travolta, ki ga ni več nihče jemal resno, v *Jackie Brown* (1997) je rekanoniziral Pam Grier in Roberta Forsterja, pozabljeni B ikoni sedemdesetih, v filmu *Ubila bom Billa* (Kill Bill: Vol. 1 & 2, 2003–2004) je rekanoniziral Davida Carradinea in Sonnyja Chibo, pozabljeni ikoni akcijskega fuja, v *Smrtno varnem* (Death Proof, 2007) pa je skušal za Kurta Russella narediti to, kar je v *Šundu* naredil za Johna Travolta. V *Neslavnih barabah* rešuje Pabsta. Ne brez razloga.

Tarantinova afiniteta do Pabsta bo mnoge presenetila, navsezadnje, Pabst ni kak prekleti, zapostavljeni B režiser, recimo Jack Hill ali pa Enzo G. Castellari, ampak *arty auteur*, ki je najbolj blestel v času nemega filma, toda če pogledate njune filme vam v oči hitro padejo nekatere usodne sorodnosti. Najprej se vprašajte: po čem je Pabst danes najbolj znan? Po Louise Brooks. Specifično: po dveh filmih (*Pandorina skrinjica*, *Dnevnik izgubljenke*), s katerima je glorificiral in kanoniziral Louise Brooks, povsem minorno h'woodske starleto, ki je prej videla le ducat B filmov, v katerih za nameček niti ni bila vedno glavna. Louise Brooks je Pabstova resnica: ne le Louise

Brooks, ampak ženskam nasploh – Greti Garbo, Asti Nielsen, Brigitte Helm, Lili Damita, Henny Porten, Lotte Lenya itd. – je namreč znal najti močne, intenzivne, kontroverzne, karizmatične vloge, obenem pa je znal iz njih potem tudi potegniti tisto najboljše. Tako kot Tarantino: Pam Grier v *Jackie Brown*, Uma Thurman v *Ubila bom Billa*, punce v *Smrtno varnem*, Mélanie Laurent in Diane Kruger v *Neslavnih barabah*. Tarantino v žanrih, ki glorificirajo moške, glorificira ženske. Razlog več, da v *Neslavnih barabah* stalno omenjajo prav velike – in pozabljene – zvezde nemškega filma: od Lilian Harvey in Brigitte Horney do Leni Riefenstahl.

Po vojni je skušal Pabst na vsak način pokazati, da ni nacist, da s filmi, ki jih je posnel po vrtni v Tretji rajh, ni hotel nič slabega, da je torej sprejemljiv, zato je najprej posnel *Sodni proces* (Der Prozeß, 1948), v katerem je ostro obsodil antisemitizem, pa četudi madžarskega. In ker se mu je zdelo, da ni bil dovolj prepričljiv, je posnel še film *Zgodilo se je 20. julija* (Es geschah am 20. Juli, 1955), svojo verzijo »operacije Valkira«, v kateri je dokudramsko rekonstruiral sloviti poskus atentata na Hitlerja. Atentat je sicer spodletel (tudi v Pabstovem filmu), toda sporočilo je bilo jasno: ker Nemci delajo atentat na Hitlerja, pomeni, da vsi Nemci niso bili nacisti. Tudi *Neslavne barabe* se vrtijo okrog kompliciranega atentata na Hitlerja, ki pa uspe – problem je le v tem, da bi atentat, čigar *ground zero* je pariški kino, spodletel, če francosko-ameriški zarniški koaliciji Hitlerja na koncu ne bi »nastavil« esesovski polkovnik Hans Landa (Christoph Waltz), zloglasni »lovec na Jude«, ki izgleda tako, kot da si je nacizem, antisemitizem in Hitlerja izmislil. To, da je *mastermind* atentata na Hitlerja ženska, Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent), pove vse o tem, kaj je zamudil Pabst, ko v vlogo grofa von Stauffenberga, organizatorja atentata na Hitlerja, ni postavil Louise Brooks, ampak Bernharda Wickija.

Kar nas vrne v njegovo zlato obdobje, ko je posnel *Ljubezen Jeanne Ney*, impersonacijo h'woodske melodrame, v katerem se punca z ruskega Krima, ki po oktobrski revoluciji prebegne v Pariz, zaljubi v fanta, ki je ubil njenega očeta. Tudi v *Neslavnih barabah* Shosanna po smrti svojega očeta prebegne v Pariz, kjer se sreča s »fantom« (Hans Landa!), ki je ubil njenega očeta. Težko bi rekli, da se vanj zaljubi, toda na koncu – spričo bizarnih okoliščin, ki jih kanalizira Tarantinov historični materializem – pristaneta na isti strani. Med zmagovalci tega eposa, v katerem se vsi, ki delajo zgodovino (in tudi tisti, ki le mislijo, da jo delajo), dobijo v kinu.