

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Rainer Werner Fassbinder pokretač
“Novog njemačkog filma”

**Kolegij: STILSKA POVIJEST FILMSKE
FOTOGRAFIJE**

Mario Kokotović
2018.

1. Uvod	3
2. Njemački poslijeratni film	5
3. “Oberhausen manifest”, 1962.	9
4. Rainer Werner Fassbinder - kratka biografija	13
5. Fassbinder i odabir filmske ekipe	18
6. Glumci ili “lutke na daljinsko upravljanje”?	20
7. Smrt, 37 godina, 42 igrana filma	22
8. Novi njemački film i njegova ostavština	24
9. Zaključak	26
10. Literatura	28

1. Uvod

Novi njemački film, pravac koji je nastao krajem šezdesetih godina u ondašnjoj Zapadnoj Njemačkoj nije rezultat novog estetskog stava ili novog koncepta, on nema uporište ni u suvremenim filmskim događanjima u okolnim državama ni u svojoj posebnoj filmskoj teoriji. Novi njemački filmski izraz nastao je jednostavno iz nezadovoljstva postojećim stanjem u njemačkoj filmskoj industriji. O njemačkom filmu šezdesetih godina dvadesetog stoljeća Rainer Werner Fassbinder kaže - "Nasuprot, skoro svim zapadnim demokracijama, gdje stalno nastaju filmovi koji apsolutno kritički zadiru u kroniku tekućih događaja, ne lišavajući se komercijalnih aspekata jedne industrije, čini se da u Saveznoj Republici Njemačkoj postoji tajanstveni zajednički interes raznih grupacija koje imaju veze s kinematografijom samo tako da se takva vrsta filma ovdje čak i ne pojavi....Najveselije je prihvaćen film koji je s mnogo spretnosti znao izbjeći opasnost podsjećanja gledatelja na njegovu vlastitu stvarnost".¹

Ovim riječima, jedan od pokretača *Novog njemačkog filma*, R. W. Fassbinder opisao je atmosferu u kompletnoj filmskoj industriji Zapadne Njemačke od kraja rata do šezdesetih godina prošlog stoljeća. Takvo stanje želi promijeniti nova generacija koja počinje ni od čega i ni od kuda. Drugi pripadnik novog filmskog pokreta u Njemačkoj, Werner Herzog, o tom vremenu kaže - "Možda je to i prednost *Novog njemačkog filma*, da smo generacija bez očeva, da radimo vrlo slobodno, nemamo tradicije, moramo sami razvijati svoj stil, svoje teme, sve kao da smo prvi ljudi koji se bave filmom. A to je i moj osjećaj, kao da sam prvi čovjek koji snima film".²

¹ Časopis "Film", br. 2-3, 1975. str. 37-47.

² Časopis "Film", br. 16-17, 1979. str. 70-82.

Volker Schlöndorff, jedan od pripadnika *Njemačkog novog filma*, nakon pada berlinskog zida 1989. godine, prigodom preuzimanja ravnateljstva nad bivšim legendarnim filmskim gradom Babelsbergom (UFA)³ rekao je - "UFA je od 1930. godine pa sve do kraja Drugog svjetskog rata proizvela preko 100 filmova ali iz njih se uopće, ni izdaleka, nije moglo zaključiti kako je zapravo živio njemački narod".⁴

Gotovo od svog prvog dana, *Novi njemački film* ne prihvaća status umjetničke alternative filmskoj industriji, kao što je to slučaj s francuskim *Novim valom*, već je to pokret koji se zalaže za promjenu kompletnih odnosa unutar postojeće njemačke filmske produkcije, od odabira teme, pristupa temi, pa do specifične filmske estetike i na kraju do same distribucije filmova.

³ Babelsberg Film Studio (Filmstudio Babelsberg), nalazi se u Potsdam-Babelsberg u Njemačkoj, najstariji je i najveći filmski studio na svijetu osnovan 1912. godine. Stotine filmova, uključujući i Fritz Langov *Metropolis* 1927. i Josef von Sternbergov *Plavi anđeo* snimljeni su u Babelsbergu.

⁴ Časopis "Film", br. 10-11, 1978. str. 13-15.

2. Njemački poslijeratni film

Njemački film nakon prvog svjetskog rata intenzivno se razvija i naravno taj razvoj neće stati nestankom Weimarske republike. Dolaskom nacista na vlast 1933. godine film postaje jedan od najvažnijih izraza nacističke umjetnosti. Za vrijeme Hitlera veliki broj njemačkih umjetnika napustilo je Njemačku. Nabrojimo samo neke. Kompozitori: Artur Schnabel i Otto Klemperer, pisci: Thomas Mann i Bertolt Brecht, tako i filmski redatelji Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk i glumica Marlene Dietrich. Svi su otišli. Osiromašenje cjelokupnog kulturnog života Njemačke bilo je nevjerojatno. Ali odlična filmska infrastruktura je ostala kao i najstručnije filmske ekipe onog vremena. Nacisti su u potpunosti preuzeli kontrolu nad filmskom industrijom koju je pratila i apsolutna cenzura. Svi filmovi s kojima se krenulo ili će se tek krenuti u proizvodnju morali su biti stavljeni u službu nacističke ideologije. Od prvih izrazito propagandnih filmskih žurnala, pojave nacističkog igranog filma *Hitlerov omladinac Quex* (1933.), pa sve do “nove vizije svijeta” prikazane u filmovima Leni Riefenstahl *Trijumf volje* (1934.) ili njenom čuvenom filmu *Olympia* (1938.). Nakon završetka drugog svjetskog rata i podjele Njemačke u četiri okupacione zone neki filmski autori stavljeni su na “crnu listu” i na određeno vrijeme, duže ili kraće, bilo im je zabranjeno baviti se filmom.

Njemačka kinematografija, očekivano, nastavila je rad i nakon rata podijeljena i prije službene podjele Njemačke na Zapadnu i Istočnu⁵ (1949.). Započelo je to već 1945. godine, 17. rujna, nakon sastanka četrdesetak sineasta u Berlinu, u Hotelu Adlon, koji se nalazio u sovjetskoj okupacijskoj zoni. Filmska proizvodnja u budućem DDR-u, u početku je profitirala samom činjenicom da su veliki filmski studiji s

⁵ Godine 1949. osnovane su dvije njemačke države: Savezna Republika Njemačka i Njemačka Demokratska Republika s pet saveznih država. Tijekom 1960-ih duž cijele granice, preko 1000 km, izgrađen je sigurnosni kompleks sa svrhom sprečavanja ilegalnih prelazaka, prvenstveno s istoka na zapad.

relativno ušćuvanom filmskom tehnikom, Tobisa i UFA-e pripali sovjetskoj zoni. Odmah je počela sinkronizacija sovjetskih filmova i proizvodnja igranih filmova koje možemo svrstati u žanr ili vrstu “antifašističkog realizma”, a kasnije će “zadatak” istočnonjemačkog filma biti da raskrinkava ratne zločince, agente, špijune i izdajice domovine koji su i dalje u službi zapadnog imperijalizma. Partijsko vodstvo je tražilo da film postane “zajamčeno ispravan” i da se slijedi pravac “socijalističkog realizma”, kako u svim umjetnostima, tako i u filmu.

Želja sovjeta za uspostavom filmske industrije bila je toliko jaka da je nekoliko kinematografa u razorenom Berlinu otvoreno već tri tjedna nakon okupacije. 1949. godine Njemačka je i definitivno podijeljena u dvije novo konstituirane države, Savezna Republika Njemačka na Zapadu, ujedinjenjem triju okupacionih zona, britanske, francuske te američke i Demokratska republika Njemačka na Istoku odvajanjem sovjetske okupacione zone. Zapadna Njemačka je nakon povratka na “tržišnu ekonomiju” i pada nezaposlenosti i dalje imala veliki problem s identifikacijom vlastitog filma jer je svako kritičko izjašnjenje bilo isključeno na zapadnonjemačkom filmskom platnu. Od prvih poslijeratnih filmova *Noćna straža (Nachtwache, 1949.)* ili *Izgubljena zvijezda (Der verlorene Stern, 1950.)* redatelja Haralda Brauna, do filma *Izgubljen (Der Verlorene, 1951.)* redatelja Petera Lorrea, koji je poznat i kao glumac Friza Langa u filmu *M* iz 1931., otkrivao je “pasivno-sentimentalni” karakter filmova toga perioda. Glumci gotovo da poziraju jer im scenarističko-redateljska karakterizacija likova ograničava glumačku interpretaciju, a filmska fotografija je statična i s ciljem da samo bude tehnički korektna, odnosno nije u službi fabule filma u kojoj bi koristila svoja izražajna sredstva. Kreativna pasivnost u zapadnonjemačkom filmu polako prestaje dominirati 1954. godine i pojavljuju se suvremene povijesne teme. Sada filmovi progovaraju o

nacizmu, o ratu i njemačkom pokretu otpora. Međutim, nije to bila neka ozbiljnija kritička revizija novije povijesti.

Filmovi ove “suvremene” tematike bili su više u službi smirivanja onih koji su postavljali pitanja o nacionalnoj političkoj pasivnosti za vrijeme Hitlerove vladavine. Film o nacifašističkom otporu *Davolji general (Des Teufels General, 1955.)* redatelja Helmuta Kautnera, ili film *Dogodilo se 20. lipnja (Es geschah am 20 Juli, 1955.)* redatelj Georga Wilhelma Pabsta, ali i u drugima, glavni je junak filma visoki vojni časnik koji se suprostavlja nacizmu tek kad je rat definitivno izgubljen, te njegove vojne i političke namjere ostaju neostvarene. Hitlerov dolazak na vlast prikazuje se kao nesretni slučaj u složenim povijesnim okolnostima. U umjetničkom smislu radi se o filmovima koji nisu ispunili svoja očekivanja ni kod publike ni kod kritike. Pisci scenarija, ali i redatelji kao da su odbijali suočiti se s istinom i tako dati impuls njemačkom filmu u njegovoj poslijeratnoj afirmaciji. O tom vremenu glumac Armin Mueller - Stahl kratko je rekao - “Mi Nijemci uopće nemamo film. Mi smo jedna potpuno neumjetnička nacija. Mi smo nacija koja film ne treba, najvjerojatnije zato što se ne usuđujemo obrađivati vlastitu povijest”.⁶

Poslijeratna Zapadna Njemačka imala je na raspolaganju producente i redatelje koji su filmove radili za vrijeme nacizma. Oni koje je nacizam protjerao u emigraciju uglavnom se nisu vratili u Njemačku nakon rata. Filmski radnici koji su za vrijeme rata djelovali u Njemačkoj vrlo često su bili u uskoj vezi s nacističkim režimom i radili su za njih propagandne filmove. Kako u tim uvjetima započeti nešto novo? Njemačka je u procesu obnove i izgradnje, a filmska industrija proizvodila je lagane i zabavne stvari, u umjetničkom smislu gotovo nebitne. Ali ti “neraščišćeni” filmski računi unutar njemačkog društva pomaknut će se s mrtve točke vrlo brzo, a loše će kritike

⁶ Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997. str. 222

zamijeniti hvalospjevi o originalnosti, o novom filmskom stilu i novoj izražajnosti.

3. “Oberhausen manifest”, 1962.

Promjene su krenule od kratkih filmova koje su proizveli mladi autori (redatelji i producenti) i koji su dobili veliki broj međunarodnih nagrada i vrlo dobre kritike. Sve je ukazivalo da budućnost njemačkog filma možda leži tu negdje, među njima. Oni filmski jezik koriste na jedan drugi način i njihovi radovi zrače jednom novom filmskom poetikom. Put do igranog filma i u drugim zemljama išao je upravo preko kratkog i eksperimentalnog filma. Ni u ovom slučaju nije bilo drugačije. Ti mladi autori, potpisali su čuveni *Oberhausener Manifest* za vrijeme trajanja Filmskog festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu, 28. veljače 1962.

“ ... Proglašavamo našu namjeru o stvaranju Novog njemačkog igranog filma. Novi film treba nove slobode, slobodu od konvencija komercijalne filmske industrije. Slobodu od dominacije interesnih skupina. Mi imamo konkretne autore, formalnu i autorsku koncepciju o produkciji Novog njemačkog filma. Mi smo spremni kolektivno podnijeti ekonomski rizik. **Stari je film mrtav. Mi vjerujemo u novi.**”⁷

Manifest je potpisao dvadeset i šest mladih filmskih autora koji su gledali na film kao umjetnički izraz koji ne može funkcionirati bez apsolutne slobode autora. Autor filmom prezentira svoje najintimnije stavove i ne smije ni na koji način podilaziti postojećim zakonima, običajima ili manipulacijama kompleksnog filmskog tržišta. Upravo je to bila najveća snaga novog autorskog stava koja je *Novom njemačkom filmu* osigurala svježinu i originalnost. Pridržavajući se ovih “pravila” u umjetničkom radu i najpoznatiji predstavnici Novog njemačkog filma, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder i Volker Schlöndorff i nakon svojih najvećih filmskih i komercijalnih uspjeha nisu napuštali ideju autorskog filma radeći i dalje u pauzama velikih projekata, svoje

⁷ <https://www.moma.org/calendar/film/1287>, stranica posjećena 26. ožujka 2017.

“male” dokumentarne, duboko osobne ili političke filmove. S obzirom na to da je za normalno funkcioniranje odnosno realizaciju novih filmova u prvom redu redatelja početnika, politika morala osigurati stalna sredstva, 1964. godine osnovan je dekretom “Kuratorium Junger Deutscher Film”.⁸ Konkretno, to je značilo financijsku ali i svu drugu pomoć debitantima i dakako stalni izvor novih autorskih snaga.

Već prva generacija mladih njemačkih režisera koji svoje filmove snimaju uz pomoć “kuratorija”, a teme nalazi u Njemačkom ekonomskom čudu, konfliktima mlade i stare generacije označene teretom nacizma, bračnim problemima i emancipaciji žena. Većina debitantskih filmova iz tog vremena od manjeg su značaja, ali određeni pomak mogao se primijetiti. Prvi film Volkera Schlöndorffa *Mladi Torlles (Der Junge Torless, 1966.)* dobiva i prvu nagradu u Cannesu. Alexander Kluge, još jedan debitant, u to vrijeme poznat i kao pisac, a od Oberhausenskog manifesta i glavni mislilac pokreta, snima film *Djevojka od jučer (Abschied von gestern, 1966.)* te biva nagrađen u Veneciji “Srebrnim lavom” što pokreće interes njemačke publike za filmove mladih autora. Bila je to suvremena priča o mladoj djevojci koja dolazi iz Istočne u Zapadnu Njemačku, prikazujući njeno nesnalaženje u novim okolnostima. Zanimljivo je da Schlöndorff i Kluge snimaju filmove s neprofesionalnim glumcima koji ponekad, osim filmskih likova glume i sami sebe. Ove promjene omogućile su njemačkoj kino publici da nakon dužeg vremena sluša i živi njemački jezik, odnosno jezik svakodnevice što je doprinijelo ukidanju razlika između filma i stvarnosti.

Druga generacija mladih njemačkih autora nosi sa sobom utjecaje *Novog vala*, ali i holivudskih redatelja J. Forda, H. Howksa i A. Hitchcocka. Vidljiv je utjecaj američkog akcijskog filma ili westerna u filmovima *48 sati do Acapulca (48 Stunden bis Acapulco, 1967.)*

⁸ “Kuratorij mladog njemačkog filma” osnovan je 1965. godine kao rezultat Manifesta u Oberhausenu kako bi se potaknulo mlade filmske umjetnike, film, ali i umjetnički razvoj njemačkog filma.

redatelja Klausea Lemkea, *Ljubav je hladnija od smrti* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969.) R.W. Fassbindera ili *Zapečaćeno* (*Deadlock*, 1970.) Rolanda Klicka. Navedeni autori vrlo su direktni u priznavanju svoje fascinacije američkim filmom. U to vrijeme obnavlja se i jedan jedini, uistinu njemački žanr, a to je *Heimat film* odnosno “Zavičajni film”. Budući da financijska sredstva već spomenutog “Kuratorijsa” ubrzo postaju premala za financiranje cjelokupne produkcije, čak i pojedinih projekata, redatelji počinju stvarati vlastita producerska udruženja, a ponekad i sami financiraju svoje projekte, kao W. Herzog, R.W. Fassbinder ili W. Wenders. Naravno, postoji obaveza da film bude prihvaćen od publike, a to će autoru omogućiti veću slobodu u radu. Ipak postoji ovisnost od raznih državnih subvencija koje kontrolira administracija koja često uzrokuje ozbiljne birokratske prepreke koje nemaju veze s umjetničkim radom, naprotiv sputava ga, ali pobjeda *Novog filma* nije mogla biti dovedena u pitanje. Vrlo brzo se dokazuje da je i u Njemačkoj moguće putem medija filma, postaviti konkretna društvena ali i politička pitanja, te da je publika zainteresirana za takav film.

Međutim, postojali su i neki problemi. Spomenimo i neke specifičnosti njemačke kinematografije. To je kinematografija u kojoj je u to vrijeme, lakše snimiti film nego ga prikazati kino publici jer je publike relativno malo. Veliki je broj autora koji snimaju, njih više od tristo, ali filmom ne uspijevaju privući publiku u većem broju. Njemačka je, u to vrijeme, sredinom pedesetih, zamlja s najbogatijom filmskom produkcijom u Europi, ali malom broju filmova uspjelo je doći do publike, a još je manje onih koji su uspjeli pokriti troškove same produkcije. Pitanje je bilo sljedeće, treba li proizvoditi samo one filmove na kojima će se moći zaraditi?

Godine 1955. u Njemačkoj su proizvedena 123 filma. Žanrovski su to bili Westerni, osobito serije filmova (prema djelima Karla Maya) ili trileri i kriminalistički filmovi. Ti filmovi imali su i međunarodnu

distribuciju i na neki način bili su i komercijalno uspješni ali redovito su ostajali bez pohvala filmske kritike. Filmska produkcija se u 10 godina, do 1965. godine, gotovo prepolovila i iznosila je 65 filmova godišnje. Njemačka kinematografija bila je podijeljena u dva nepomirljiva tabora. Na zagovornike autorskog filma i one druge, koji su htjeli stvoriti novu filmsku industriju vođenju profitom, po ugledu na američku. Ta linija svodila je film na industrijsku robu u kojoj je najvažnija stvar brza konzumacija proizvoda po sistemu gledatelj, ulaznica i novac, te ponavljanje proizvodnog ciklusa kroz novi filmski proizvod. Vrlo je utjecajna, na *Novi njemački film*, i kompleksna društveno-političko-ekonomska situacija u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj i njeno detaljnije sagledavanje nije moguće u ovom kratkom tekstu.

Ipak, najvažnija je činjenica da je njemački filmski pokret započet *Manifestom* iz 1962. uspio stvoriti autentični, suvremeni, originalni njemački film za kojeg je kreativnost autora najvažniji preduvjet. Velika se kreativna energija oslobodila tih šezdesetih godina prošlog stoljeća. Opterećeni grižnjom savjesti i šutnjom, mladi autori Njemačke željeli su se obračunati ne samo s filmom “očeva”, već i s teškom i mračnom prošlošću. Nedvojbeno, najznačajniji pokretač Novog njemačkog filma je Reiner Werner Fassbinder, autor o kojem su napisane mnoge knjige, a pišu se i nove s ciljem da se promoviraju njegovi filmovi i njegov dramski rad i da s njegovim opusom upoznaju nove generacije. Da je riječ o iznimnom autoru dokazuje nam i tekst iz New York Timesa iz 1997. godine u kojem se R. W. Fassbindera proglašava “najoriginalnijim filmskim talentom nakon Jeana Luca Godarda”.

4. Rainer Werner Fassbinder - kratka biografija

Fassbinder se uključuje u “revolucionarni” rad obnove poslijeratnog njemačkog filma kao vrlo mlad glumac, redatelj i pisac minihenske antiteatar scene. Osim kratkog školovanja u jednoj privatnoj glumačkoj školi u Münchenu Fassbinder nema drugo formalno obrazovanje za struku kojom se namjerava baviti. U Zapadnoj Njemačkoj do početka šezdesetih ni ne postoji prava filmska škola ili akademija. Nakon osnutka filmske akademije u Berlinu 1966.⁹ Fassbinder dva puta biva odbijen na prijemnom ispitu. Vraća se u München razočaran, ali nastavlja pisati i režirati za kazalište. Paralelno traži producente i uspijeva realizirati svoje prve kratke filmove.

R. W. Fassbinder je rođen 31. svibnja 1945. u Bad Worishofenu u dobrostojećoj obitelji. Otac Helmuth bio je liječnik, a majka Liselotte nastavnica njemačkog. Stanovali su u centru Münchena, u ulici koja je bila glavno okupljalište prostitutki koje su njegovom ocu dolazile gotovo svakodnevno po recepte i lijekove. Sa šest godina otac je napustio obitelj i malom Reineru se to zauvijek urezalo u pamćenje. Ostao je samo s majkom koja je često bila bolesna, a kada je trebala mir za prevođenje i rad davala je Reineru novac za kino. Sa sedam godina dječak je znao i po tri puta na dan odlaziti na kino predstave tako da je već tada bio zaokupljen filmskim svijetom. Gledao je uglavnom *westerne*. Tijekom svog školovanja puno čita. U Münchenu se upoznaje s glumcima s kojima će kasnije snimati svoje filmove.

Fassbinder je uživao glas redatelja koji radi filmove točno po planu i ispod budžeta, ali i u najkraćem mogućem roku. Primjerice svoj posljednji film *Querelle (Querelle de Brest, 1982)* snimio je za samo dvadeset i dva radna dana. Zdravlju nije posvećivao puno pažnje. Konzumirao je velike količine alkohola i raznih droga i to ga je usmrtilo u tridesetsedmoj godini života, 1982. U 3:30 ujutro našla ga je

⁹ DFFB - Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, filmska je škola osnovana 1966. u ondašnjem Zapadnom Berlinu.

mrtvog njegova prijateljica Juliane Lorenz. Smrt je nastupila iznenada, a u ustima je još imao cigaretu. Televizor je u sobi bio uključen.

Ali vratimo se povratku u München i pritom spomenimo neke od njegovih filmova. Fassbinder se počeo baviti filmom, kazalištem i pisanjem jednako predano i istodobno. Snimio je dva kratka filma, *Klošar (Der Stadtsreicher, 1965.)* i *Mali kaos (Das kleine Chaos, 1966.)* a 1967. počeo je surađivati u “Action Theater-u”, kao glumac, adaptator i redatelj. S nekoliko svojih istomišljenika i prijatelja (Hanna Schygulla, Kurt Raab, Irm Hermann ...) s kojima odlično surađuje na svim projektima, osniva “Anti-theater”. Demokratska organizacija, s koncepcijom zajedničkog rada u kojem je svaki član aktivni sudionik u stvaranju repertoara, pokazala se više nego uspješna. Ubrzo se cijela kazališna družina počinje baviti isključivo filmom, te osnivaju nezavisno poduzeće “Filmverlag der Autoren” snimajući gotovo film za filmom. U ovom periodu, između ostalih, nastao je film *Katzelmacher* iz 1969., jedan od prvih Fassbinderovih filmova koji je, iako još uvijek prisutnoj filmskoj nepismenosti, uvršten, čak i u Njemačkoj u kategoriju filma posebne filmske vrijednosti. Film *Katzelmacher* kao da predstavlja kazališni komad snimljen kamerom. Protagonisti izlaze i ulaze u kadar kao na kazališnoj pozornici, a kamera sve to promatra statično kao da je u ulozi kazališnog gledatelja. Film govori o dva vrlo važna problema ondašnjeg njemačkog društva, odnosu prema nadolazećim strancima i odnosu prema novcu. *Katzelmacher* je naime pogrdni naziv za stranca, odnosno stranog radnika u Njemačkoj, nekog tko se želi bezobzirno negdje “ugurati”. U ovom slučaju, to je grčki “gastarbajter” Jorgos kojeg glumi sam Fassbinder, koji samom svojom prisutnošću beskrajno iritira skupinu besposlenih mladih Nijemaca. Oni se uglavnom dosađuju, vrijeme provode po gostionicama i jedni od drugih iznuđuju novac ne znajući kud bi sa sobom. Kad se u njihovom kvartu pojavi grčki “gastarbajter”

oni postanu agresivni i napadaju pridošlicu. Film je snažno odjeknuo u Njemačkoj, ali i u inozemstvu.

Nakon prvih filmova "Anti-Theatera" Fassbinder počinje sve više raditi autoportretske filmove o kojima kaže - "Svaki lik jest dio mene, čak i kad su prilično proturječni". Njegov film *Trgovac četiri godišnja doba* (*Handler der vier Jahreszeiten, 1971.*) koristi da o sebi kaže neke opće stvari. Priča je to o minhenskom uličnom prodavaču voća i povrća koji je vulgaran, primitivan, neuredan, agresivan prema svojoj ženi, zapušten i pijanica. Svi drugi koji ga okružuju, majka, ljubavnica, sestra, žena i prijatelji, apsolutna su suprotnost njemu samome. Njegova propast je jasna već od samog početka filma. Majka mu nakon što se vraća iz legije stranaca govori: "Dobri su poginuli u ratu, a takvi kao ti se vraćaju". Nakon što preživljava srčani napad, prodavač se odluči popraviti i u trenutku kad se čini kako sve ide u dobrom smjeru i kako su svi zadovoljni novonastalom situacijom, on sjeda za stol i pije sve dok se ne ubije opijanjem. Jednostavno, ne može živjeti u ovakvom trgovačkom svijetu, pa se ispostavlja da je bio previše osjećajan i željan ljubavi. Film uspostavlja jasne relacije da sve to ipak ima veze s autorom.

U filmu *Svi drugi se zovu Ali* (*Angst essen Seele auf, 1974*), Emmi i Ali se vole, iako su svi drugi protiv njih. Čistačica koja ima odraslu djecu, dvadeset je godina starija od marokanskog gastarbajtera u kojeg je zaljubljena. Okolina koja poštuje tradiciju i ima predrasude, ne cijeni ljude po onome što jesu, već po tome kojoj rasi pripadaju a uz prisutnu razliku u godinama naravno, osuđuje tu vezu i njih same. Protiv te veze su svi, i djeca i prijatelji i susjedi, a u tako običnom problemu kao što je ljubav, represija ne dolazi od predstavnika vlasti, već od okoline i onih koji je prihvaćaju ili ne.

Brak Marije Braun (*Die Ehe der Maria Braun, 1978*), film je koji govori o povijesti Njemačke od dana pada Trećeg Reicha, do dana osvajanja titule svjetskog prvaka u nogometu. Marija cijeli film trči,

traži, prostituira se, čak i ubija za ideju jednog braka. Taj kompleksni odnos doslovno eksplodira s plinskom instalacijom u zadnjoj sceni kada se Marijin muž Hermann konačno, nakon dugih godina zarobljenštva, vrati kući. U originalnoj verziji scenarija film je trebao završiti s dvije smrti. Marija i Hermann Braun su u toj verziji scenarija trebali poginuti u prometnoj nezgodi, ali je Hanna Schygulla rekla Fassbinderu da izgleda besmisleno da oboje poginu. Tako je nastala verzija koju je Fassbinder snimio. Eksplozija plina u luksuznoj vili ostavlja otvoreno pitanje je li možda Hermann ostao živ nakon eksplozije?

Tamo gdje završava *Brak Marije Braun* počinje *Lili Marlen*, (1981.). Subjektivno je to ispričana biografija pjevačice i najpopularnije nacističke pjesme koja biva uvučena u nacističku propagandnu mašineriju. Pjesma se u filmu čuje dvadesetak puta, čak i onda kada su rat i razaranja prikazani stiliziranim kič scenama, a upravo tako Fassbinder izražava svoj stav o ratu.

Film *Lola* (1981.), je “crna komedija” o pedesetim godinama u kojoj Fassbinderov cinizam i ironija možda dolaze i najviše do izražaja. Sam Fassbinder o razgovoru o filmu “Lola” je rekao - “Radeći na ovom filmu otkrili smo da su godine između 1956. i 1960. bile gotovo najnemoralnije koje smo ikada imali u Njemačkoj, jer Adenauerova epoha,¹⁰ koja je u sjećanju ostala kao vrijeme obnove i značajnih impulsa predstavljala je u stvari početak korupcionizma i potrošačke gramzivosti, pojava koje su dovele do protesta mladih”.¹¹

Velika filmsko-televizijska serija *Berlin Alexanderplatz* od 13 nastavaka s epilogom, nije nikakvo preslikavanje romana Alfreda Döblina već autentično filmsko djelo napravljeno adekvatnim filmskim postupkom. I prije nastanka same serije Fassbinder je primijetio kako je u mnoge od svojih djela uklopio citate iz Döblinove knjige što

¹⁰ Konrad Adenauer (1876.-1967.) njemački političar i državnik. Prvi kancelar Zapadne Njemačke od 1949. do 1963.

¹¹ Časopis “Film”, br. 2-3, 1975. str. 34-47.

dokazuje kolika je bila njegova opčinjenost ovim romanom već od četrnaeste godine kada ga je prvi puta pročitao. Franz Biberkopf je transportni radnik, prodavač, ubojica, lopov, kojeg suvremeni velegrad onemogućuje da sebe realizira kao potpuno ljudsko biće. Vrijeme radnje je Njemačka dvadesetih godina prošlog stoljeća. Nakon izlaska iz zatvora Franz pokušava pošteno živjeti, ali društvene prilike su u socijalnom smislu iznimno teške i to jednostavno nije moguće.

Fassbinderova osobna preokupacija najviše je izražena u filmu *Querelle (Querelle de Brest, 1982)*, ujedno njegovom zadnjem filmu. Film je hvaljen kao remek-djelo, a neki kritičari ga smatraju njegovim najljepšim filmom. Priča je to o zgodnom, mladom mornaru koji je uplovio u svijet podzemlja, sadomazohističkih odnosa, seksa, droge i ubojstava. Film je snimljen u potpunosti u studiju, velika scenografska kulisa predstavlja brod, luku i bordel. Neki njegovi bliski suradnici ne odlučuju se gledati ponovo taj film zbog straha od preteških emocija. Drugi o filmu kažu - "Film je predivan i pretužan. Tjeskoba, melankolija i ljepota - pravi rekvijem".¹²

¹² Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997.

5. Fassbinder i odabir filmske ekipe

Fassbinder je težio radu s filmskom ekipom koju je sastavljao po principu da se svi međusobno poznaju. Naravno da je tu bilo i nekoliko novih ljudi, ali oni su bili u manjini, najviše dvoje ili troje. Njegovi suradnici su uglavnom njegovih godina. Bitno stariji ili mlađi članovi u ekipi uopće ga nisu zanimali, ali kako su se mijenjale teme filmova tako su se mijenjali i zahtjevi koje je sam film postavljao. Suradnici se mijenjaju i onda kad jedan od njih više nema ideja, kad nema više ništa novo za ponuditi. Njegova dugogodišnja montažerka Thea Eymesz kaže - "Između nas nikad nije bilo većih sukoba, instinktivno radimo iste stvari. Privatno se uopće ne poznajemo, a kad se on izdere na nekoga, kažem mu da kad bi se na mene tako derao, da bi isti trenutak otišla kući".¹³ Druga njegova suradnica za Fassbintera kaže da je "ekstremno željan moći, ali da terorizira ljude samo zato kako bi iz njih izvukao ono što uistinu želi". Međutim, ljudi u njegovoj ekipi se nevjerojatno dobro slažu što ilustrira primjer sa snimanja filma *Sotonina pečenka (Satansbraten, 1976)*. Kada je film bio gotov tješio se da će ekipa ostati na okupu još nekoliko dana zbog sinkronizacije, a kad je i to prošlo pao je u duboku depresiju. U svakom slučaju Fassbinder svakom suradniku pruža istinski osjećaj vrijednosti. Rad Fassbinderova tima koji se temelji i odlično funkcionira na međusobnom poznavanju svih suradnika, najbolje dolazi do izražaja u odnosu redatelja i snimatelja. Na početku svoje karijere Fassbinderov snimatelj bio je Dietrich Lohmann s kojim je snimao od 1965. do 1970. godine. Nakon njega u neke projekte ušao je Michael Ballhaus. Suradnja nije uvijek bila jednostavna. Problem je bio u tome da je Fassbinder na snimanje dolazio toliko pripremljen da nije ostavljao dovoljno prostora za kreativnost ostalih. Snimatelj Ballhaus o tome kaže - "Kad jedan redatelj dođe s tako čvrstim i jasnim predodžbama o

¹³ Thomas Elsaesser: Fassbinder's Germany, History identity subject, Amsterdam University Press, 1996, str 264.

nekoj sceni kao što dođe Fassbinder, tada je moje zadovoljstvo u tome da pokušam to ostvariti što je moguće točnije pomoću pokreta kamere, izmjene oštine i postići upravo onu senzibilnost koja je potrebna da se izrazi Fassbinderova ideja. To donosi sa sobom i specifične poteškoće, a za posljedicu ima i vrlo česte razmirice”.¹⁴

Težak Fassbinderov karakter i zasićenost dosadašnjom suradnjom glavni su razlozi prekida tih plodnih suradnji. U potrazi za novim suradnikom Fassbinder je primjetio senzibilitet, estetiku i dotadašnje filmsko iskustvo u Xaveru Schwarzenbergeru koji će s njim snimiti seriju *Berlin Alexanderplatz* pa gotovo i sve druge filmove do zadnjeg *Querelle*. Zanimljivo je spomenuti da se i sam Fassbinder okušao kao snimatelj u svojim filmovima kao *Godina s 13 mjeseci (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978.)* i *Treća generacija (Die Dritte Generation, 1979.)*. Ti su filmovi uglavnom snimljeni stilom “snimljeno kazalište”, odnosno nema pokreta kamere, a ni mnogo panoramiranja. Ponašajući se kao na kazališnoj pozornici glumci se približavaju ili udaljavaju od kamere stvarajući tako dojam dubine prostora i mijenjajući planove.

¹⁴ Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997. str. 104.

6. Glumci ili “lutke na daljinsko upravljanje”?

Nivo glume u Fassbinderovim filmovima je vrlo visok, no to ne znači da je on uvijek dobio najbolje glumce ili da je iz njih znao izvući ono najbolje. Poznata je bila i njegova tendencija da glumcima daje što manje slobode. Bio je više zainteresiran za nadgledanje nego za opažanje, a njegov običaj da kasnije sinkronizira zvuk na filmu davao mu je mogućnost bolje kontrole nad glumcima. Poput redatelja iz vremena nijemog filma neprekidno je davao instrukcije za vrijeme probe. Ta tehnika je imala efekta kod glumaca koji su s njim stalno ili često radili. Probleme u suradnji imala je i Jeanne Moreau i Anna Karina koja je pod redateljskim vodstvom Jeana Luca Godarda pokazala bolju glumačku izvedbu nego je to bio slučaj u radu s Fassbinderom. Hanna Schygulla se tužila da je radeći s Fassbinderom imala osjećaj kao da je “lutka koja radi na daljinsko upravljanje”. Hannu Schygullu Fassbinder je upoznao na glumačkom tečaju i kasnije je pričao da je od prvog trenutka znao kako će upravo ona glumiti u gotovo svim njegovim filmovima. Ingrid Caven je o suradnji sa Fassbinderom rekla - “Nikad nisam imala osjećaj da je Reiner radeći pojedinu scenu bio zainteresiran što se zapravo nalazi u osobi. Ono što je njega zanimalo bila je forma, vanjska slika i jedna vrsta hysterije koja je zalazila u vlastitu ekspresiju. Ono što ga je zanimalo bilo je da stvori nešto, neku strukturu koju je imao u glavi, koju je zamislio i on nas je nemilosrdno iskorištavao i eksploatirao. Želio je vidjeti koliko uistinu daleko može otići s glumcem. To je bilo više od same glume”.¹⁵

To nam pomaže u ocjeni zašto gluma nije toliko važan element u Fassbinderovim filmovima. Gluma Barbare Sukowe i Armina Mullera Stahla u filmu *Lola* ne ostaje u sjećanju kao gluma Marlen Ditrich iz Sternbergovog filma *Plavi andeo*. Općenito u Fassbinderovim filmovima poslušna Hanna Schygulla je glumica sa širokim

¹⁵ Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997. str. 42.

emocionalnim rasponom te ekspresivnijim licem nego Margit Cartensen. Fassbinder je bio izvanredan u iznošenju priče, pravi stručnjak u korištenju dijaloga, ali u isto vrijeme nije ga interesiralo kako koristiti glumce za interpretaciju dijaloga. Iako je većinom dijaloge sam pisao, ipak je bilo više strasti za vizualno nego za verbalno. Povjerenje koje su glumci imali prema njemu bilo je tako snažno da su znali da će sve odluke umjesto njih donositi on. “On me proveo slijepu”, priča Margit Cartensen, “poput djeteta”.¹⁶

A kada se malo previše zainteresirala za probleme režije, odmah su se svađali, i kada ju je angažirao za ulogu Nore u filmu *Nora Helmer*, 1973., izbacio je sve rečenice koje je ona najviše željela govoriti. Fassbinder je bezuvjetno znao manipulirati s glumcima i na taj ih je način uspješno navodio da glume neke njegove osobne role.

¹⁶ Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997. str. 62

7. Smrt, 37 godina, 42 igrana filma

Rainer Werner Fassbinder nađen je mrtav u svom stanu u Münchenu (Clemensstrasse 76). Umro je 10. lipnja 1982. godine u 37 godini. Ostavio nam je 42 igrana filma koja je snimao nevjerojatnim ritmom i to ponekad i četiri godišnje. U trenutku svoje smrti Fassbinder je bio pun planova i novih projekata. Pripremao je film *Rosa Luxemburg* i film o svom najvećem poroku, *Kokain* koji ga je koštao prerane smrti. Nakon smrti njegove majke brigu o ostavštini preuzela je montažerka i posljednja Fassbinderova djevojka Juliane Lorenz. Ubrzo nakon Fassbinderove smrti dogodile su se velike društveno-političke promjene u Njemačkoj. Pao je Berlinski zid i došlo je do ujedinjenja Zapadne i Istočne Njemačke. Značaj Fassbinderove umjetničke djelatnosti prelazi okvire visokih dometa *Novog njemačkog filma* i originalnost jednog filmskog redatelja. Iz njegovog djela proizlazi ideja o mogućnosti stvaranja nekog drugačijeg europskog filma koji bi bio konkurentan američkom filmu. Fassbinder je htio privući publiku u kino. Bio je svjestan konkurencije i ostao je europski redatelj snažnog autorskog profila. Prepoznatljivost njegovog stila očituje se kroz stilizacijske postupke, kroz odabir glumaca, kroz suvremenost tematika i kroz socijalnu i političku kritičnost. Ta kombinacija “komercijalnog” i “autorskog”, spojena s velikim brojem snimljenih filmova, bio je Fassbinderov recept za neki Novi europski film koji bi se mogao natjecati s američkim. Rainer Werner Fassbinder je više puta bio pozivan u Hollywood. Čak se i spremio tamo otići ali svaki put je odustao. Smatrao je da će, usprkos teškoćama uspjeti i u Njemačkoj stvoriti produkcijske uvjete za filmsku industriju o kakvoj sanjaju gotovo svi filmski djelatnici, a nalaze je samo u mislima ili u “prekomorskoj” tvornici snova. Na žalost, na tom velikom zadatku, ostao je bez dovoljno podrške.

Prijevremena Fassbinderova smrt bila je veliki događaj za ondašnje medije. Televizije su emitirale program u kojima Fassbinderovi suradnici evociraju uspomene na njega, a filmski kritičari su iznosili svoja mišljenja o njegovim filmovima. Neki su smatrali da je Fassbinder počinio samoubojstvo što je bilo točno samo do te mjere da je čitav život živio, na neki način samoubilački. Neprestano preopterećen poslom, pretjerivao je u jelu, u pušenju, alkoholu, uzimanju droge i pilula za spavanje. On je neprestano napadao svoje tijelo, ali uvijek s vjerom da će sve to bez problema podnijeti. U samohvali znao je reći - "Da se dogodi atomski rat, ljudi bi morali biti pored mene, jer u tom slučaju eksplozija mene ne bi uništila. Ja imam energije više od bombe". Ali ako netko sa samo trideset i šest godina života savlada zanat i to tapetarski, odlazeći pritom i po tri puta dnevno u kino, pa zatim nakon dva pada na prijemnom ispitu na berlinskoj akademiji upiše glumačku školu, aktivno sudjeluje u političkim zbivanjima, odigra stotine filmskih i kazališnih uloga, osnuje značajno kazalište, napiše dvadeset sedam komada od kojih neke i režira za radio, televiziju ili kazalište, napiše mnoštvo filmskih kritika i eseja, napravi dvije veleserije za televiziju, proputuje svijetom i za samo nešto više od jednog desetljeća režira četrdeset i dva cjelovečernja igrana filma, taj je spreman umrijeti bilo kada. O tome svjedoči i njegovo razmišljanje povodom priprema za snimanje filma *Kokain*. "To je film", rekao je Fassbinder, "koji bi trebao govoriti o drogi i osobi koja se slobodnom voljom može odlučiti za ili protiv droge, s jasnom sviješću da opredjeljenje za drogu znači skraćivanje ali i intenziviranje života. Svatko može sam sebi izabrati kraći, ali i intenzivniji, ili dulji i normama podložan život".¹⁷

¹⁷ Časopis "Film", br. 2-3, 1975. str. 46

8. Novi njemački film i njegova ostavština

Novi njemački film obilježen je izrazito bogatom produkcijom i radom velikog broja autora. No, bez obzira na to ne može se govoriti o heterogenom pravcu. Između mnogih zajedničkih karakteristika, možda je najvažnija za stvaralaštvo tog perioda, jedinstvena opredijeljenost za autorski film, sklonost ka umjetničkoj individualnosti i odbijanje prihvaćanja unaprijed postavljenih zakona i manipulacija tržišta. Tadašnje filmsko tržište ima svoj već provjereni i uhodani filmski repertoar, koji podrazumijeva film kao robu, koju treba što bolje i brže prodati i iz nje izvući što veći profit. Mladi autori su se šezdesetih pobunili protiv takvog stanja zalažući se za film kao umjetnički izraz, a ne predmet trgovine. Prethodni konvencionalni i neautorski filmovi nisu zanimali nikoga izvan Njemačke, a u svjetskoj povijesti filma taj period njemačke kinematografije gotovo da uopće i ne postoji.

Novi njemački film je prožet i politikom, odnosno društveno-političko-ekonomskom situacijom u ondašnjoj SR Njemačkoj tako da je većina filmova vezana na suvremenu tematiku Njemačke kakva je ona tada bila i na njezine probleme s kojima su ljudi bili u svakodnevnom dodiru. S obzirom na izbor tema, junaci filmova često su ljudi s margina društva koji odstupaju od opće priznatih društvenih normi, teško zadržavaju svoj identitet, propitujući koliko je “demokratsko društvo izobilja” uistinu demokratsko. I afirmaciji žene kao ravnopravnog i aktivnog dijela društva bitno doprinosi *Novi njemački film*. Gotovo svi ženski likovi, bez obzira kojem društvenom sloju pripadaju, u prvom redu su ljudska bića koja se moraju boriti za svoje mjesto u društvu što ponekad i ne uspijevaju. *Novi njemački film* kao da izbjegava humor. Komedije nema jer autori pripadaju revoltiranoj generaciji koja se ne može osloboditi osjećaja promašenosti i nalazi se negdje između želja i mogućnosti. Oni su

potpuno svjesni svih problema koji ih okružuju i svih razloga koji su do njih doveli. *Novi njemački film* stvaran je i s relativno skromnim sredstvima koja nisu mogla omogućiti bogatu produkciju, tako da nema bogatih scenografija, velikih količina rasvjete i scenske tehnike. Iz istih razloga ne angažiraju se ni poznati glumci ili filmske zvijezde nego članovi amaterskih kazališta, prijatelji ili naturščici.

Dosadašnja, dresirana kino publika teško je mogla prihvatiti ovakav potpuno drugačiji film, ali ga je ipak prihvatila i u Njemačkoj i izvan Njemačke.

9. Zaključak

Filmovi koje je Rainer Werner Fassbinder snimio u svom kratkom “filmskom” životu pripadaju vrhuncu tadašnje filmske proizvodnje u svijetu i iznimno su vrijedan doprinos tom vremenu. Gotovo cijeli svijet je tada sa zanimanjem pratio što novo dolazi iz Fassbinderove produkcije. Bavljenje filmom osiguravalo mu je mnogo teških situacija, te je puno improvizirao koristeći svoju izvanrednu sposobnost donošenja brzih odluka. Čekanje kod njega nije dolazilo u obzir kao kod većine drugih redatelja koji su morali čekati da nađu novac i tek onda krenu u realizaciju svojih filmova. Fassbinder je sam jurišao naprijed, trošio je vlastiti novac, podizao kredite, počinjao sa snimanjem i bez financijske sigurnosti da će film ikad biti završen. Ako je na nekom filmu zaradio novac, često bi ga koristio u sljedećem niskobudžetnom projektu. Slično se ponašao i kad je osigurao visokobudžetnu produkciju srljajući u snimanje dok je još bio zaokupljen idejom i samim pripremama. Negov majstor rasvjete Ernest Küsters o suradnji s Fassbinderom kaže - “Fascinantno je kako mu je uspijevalo u jednom radnom danu snimiti 54 kadra i to bez prekovremenih sati i napetosti u ekipi. On je bio pokretačka snaga koja nas je sve stavljala u pogon. Došao bi ujutro na lokaciju, izvadio knjigu snimanja, ucrtao svoje likove, odredio točne pozicije kamere, rakurse, kadrove i mizanscenu glumaca. To je pokazao snimatelju i rekao mu - Sad ti je sve jasno, kad budeš gotov, zovi me. I tada bi najčešće otišao igrati fliper”.¹⁸

Snimanje je za njega bilo poput droge. Stimulacija mu je više značila od samog proizvoda. Kada se počeo dosađivati u radu na filmu *Querelle*, naglo je odlučio skratiti snimanje za 3 dana. Usred subote popodne, odlučio je Fassbinder da želi završiti snimanje do ponoći. Radeći uglavnom prema sjećanju, on je improvizirao promjene u

¹⁸ Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997. str. 122

scenariju zbunjujući snimatelja i ostale suradnike. Film nije sniman kronološki i nitko u ekipi nije ga mogao slijediti, a Fassbinder ih je samo ubrzavao i snimali su sekvencu po sekvencu, te bi otpuštao glumce kad bi s njima bio gotov. Film je bio završen do ponoći. Kao da je znao da je kraj blizu.

10. Literatura

- Hans Gunther Pflaum / Hans Helmut Prinzler: Cinema in the Federal Republic of Germany, Inter Nationes, Bonn, 1983.
- Ronald Hayman: Fassbinder film maker, Simon&Schuster, 1984.
- Juliane Lorenz: Chaos as Usual, conversation about R.W. Fassbinder, Applause, 1997.
- Thomas Elsaesser: Fassbinder's Germany, History identity subject, Amsterdam University Press, 1996.
- Peter W. Jansen: The New German film, Goethe institut, Munich, 1981.
- Ulrich Gregor / Enno Patalas: Istorija filmske umetnosti, Institut za film Beograd, 1977.
- Filmska enciklopedija, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990.
- Časopis Film, izdavač Centar za film i filmsku kulturu grada Zagreba br.2-3, 1975.
- Časopis Film, izdavač Centar za film i filmsku kulturu grada Zagreba br.10-11, 1978.
- Časopis Film, izdavač Centar za film i filmsku kulturu grada Zagreba br.16-17, 1975.