

# fasbinderovo veliko ogledalo

bojan jovanović

Rajner Verner Fasbinder je jedan od retkih savremenih stvaralača za čiju je ličnost i delo superlativski prefiks »naj« upotrebljavan u vrlo širokom značenjskom spektru. Nesumnjivo jedan od najznačajnijih autora nemačkog novog filma s razlogom nosi i obeležje najkontroverznejne, najbizarnije i najekstravagantnije figure naše epohe. Poznata misao o tome da se tek mrtvom vuku premerava rep, dobija u slučaju nedavno preminulog Fasbindera i vrlo osobeno značenje, budući da se sumiranjem svega onoga što je stvorio dobija delo nesamerljivo fizičkom trajanju njegovog relativno vrlo kratkog života. Roden 1946. godine u Hamburgu, on je za trideset šest godina odigrao oko stotinu uloga, napisao dvadesetak komada, osnovao i rukovodio jednim značajnim pozorištem, režirao oko četrdeset celovečernjih i veći broj kratkih filmova, snimio četiri velike televizijske serije, od kojih smo jednu, »Berlin Aleksanderplatz«, imali prilike nedavno i mi da vidimo, otkrio Hanu Sigulu, jednu od najutjecajnijih filmskih zvezda savremenog filma i napisao desetak vrlo ozbiljnih članaka.

Neobičan publicitet koji je uvek pratilo Fasbinderovo rad pojačavan je nekonvencionalnim i provokativnim ponašanjem. Često u »imidižu« motocikliste, ovaj »pesnik pakla«, okružen grupom sebi sličnih, upadao je u barove u potrazi za najneobičnijim avanturama sposobnim da upiju preobilne sokove njegove životne energije. Pozicija večitog alternativca otvara mu je široke mogućnosti traganja koje je, prevenstveno, bilo traženje sopstvenog identiteta.

Mada samo prividno haotična, celokupna Fasbinderova akcija je vodena njegovim prefinjenim osećanjem za preciznost i saznanjem o tome što želi postići svojim odlučnim i beskompromisnim traganjem. Projekat te sveobuhvatne akcije i sam je naznačio u jednom zapisu neposredno pred smrću: »Nadam se da će poživeti toliko da snimim još tuce filmova koji bi predstavili Nemačku u njenoj celini, onaku kakvom je ja vidim. Svaki od tih filmova bi prikazao jednu etapu njenog razvojnog puta, čak i ako ne bih poštovao hronološki redosled. »Lili Marlen« je, recimo, bila moje prvo delo na temu Trećeg Rajha, a biće ih još. Berlin Aleksanderplatz i Očajanje hronološki dolaze pre toga, a Brak Marije Braun i Lola posle. I tako ću, korak po korak, stići do današnjih dana. Ukoliko u meduvremenu iskršne nešto nezaobilazno, tretiraću i to kao i svaku drugu aktuelnost poput Treće generacije (o terorizmu). Ovi poslednji filmovi zauzeli bi svoje mesto na samom kraju kompletнog dela. Ukratko, istražujem u sebi gde mi je mesto u istoriji moje zemlje, zašto sam Nemac. U okviru ovog nesumnjivo vrlo sistematičnog i ambicioznog stvaralačkog projekta, kreativni impulsi su sažimali u sebi život, umetnost i angažman. Identičnost ovih najvitaljnijih komponenti predstavlja suštinu Fasbinderovih pojava na nemačkoj i svetskoj kulturnoj sceni. Duboko izražavajući lične preokupacije, duhovna oporuka njegovih vizija, prožetih žarom neobičnog zanesenjaštva i posvećenosti, ima dimenziju savremene legende pothranjivane onim fatumom koji je Fasbinder nosio u sebi i stalno širio oko sebe.

## Andeo uništenja

Bilo da je u pitanju snimanje filma ili rad na pozorišnoj predstavi, Fasbinder je uvek bio stožer grupe koja je svoju »sunderastu pripadnost« širila bez prepreka i na svakodnevni život. Duboka potreba za neprestanim radom i umetničkim delanjem bez zastoja, objedinjavala je tokom više godina širi krug umetnika okupljenih oko Fasbindera. U tom bespoštednom pripadanju kako samom poslu, tako i jednih drugima, često kroz ambivalentne biseksualne veze, raskidi su bili uzrok dubokim ličnim razočarenjima, razrešavanim ne samo pokušajima, već i stvarnim samoubistvima. Njihove odnose bojila su suprotna osećanja ljubavi i mržnje, dominacije i potčinjenosti, ali je superioran položaj vode ove umetničke komune uvek dolazio do izražaja u tim, po prirodi, nepredviđenim životnim scenarijima. Dok je jednim povodom, zbog svog da tada vernog saradnika i prijatelja, glumca Gintera Kaufmana, bio prinudjen da simulira samoubistvo, dotle je u drugim prilikama Fasbinder svojom netrpeljivošću, grubošću i posesivnošću najneposrednije prouzrokovao samoubistva Armina Mejera i El Hedi Ben Salema. Naime, u oba slučaja dotadašnji Fasbinderovi ljubavnici se nisu mogli zadovoljiti autsajderskim položajem koji je započinjao onda kada bi za Fasbindera bila završena ljubavna priča. Armin Mejer, mesar od koga je Fasbinder napravio glumca, nije se mogao zadovoljiti sporednim ulogama u njegovim filmovima, već je u njihovom zajedničkom ljubavnom gnezdu izvršio samoubistvo. Autentični gastarbajter, berberin El Hedi Ben Salem, velika Fasbinderova ljubav početkom sedamdesetih godina i nosilac glavne uloge u filmu »Svi drugi se zovu Ali«, nakon ljubavne idile, obesio se u jednom francuskom zatvoru. Prvi slučaj je motivisao Fasbindera da nepunih mesec dana nakon toga započne snimanje filma »Trinaest meseci u godini«, jednog od svojih najznačajnijih i najradikalnijih dela melodramatskog sadržaja, o poslednjim danima travestita samoubice, s nesumnjivim asocijacijama na Armena

Mejera. U drugom slučaju, gest pažnje je izražen posvetom. Doznavši, navodno, tek znatno docnije za tragičnu smrt Ben Salema, Fasbinder mu posvećuje svoje poslednje delo, film »Kerel«.

Poslednji Fasbinderov film, snimljen na osnovu poznatog romana Žana Ženea »Kerel iz Bresta«, predstavlja, u izvesnom smislu, najpotpuniju i najadekvatniju duhovnu oporučku ovog autora, budući da niti koje bi se moglo uspostaviti na relaciji Fasbinder-Kerel imaju daleko veći značaj od puke analogije. Ženeov svet zla, intenzivnih strasti, kobnih opsisa i tragike u svim svojim nijansama, prelama se kroz narcisoidnu Kerelovu ličnost. Ne voće nikoga do samog sebe, on, kao i Fasbinder, svojom prisutnošću, izraženom kroz fascinirajuću energiju bespošteđenog samouništavanja, nosi fatalnu opasnost za sve oko sebe. U tom smislu se u filmu i ne radi o pukoj homoseksualnosti i smrti, kako ističe reditelj, već o vrlo intenzivnom traženju identiteta svim raspoloživim i mogućim sredstvima. Da bi se poistovetio, tj. identifikovao sa samim sobom, ličnost kakva je Kerel mora sve ono što radi da posmatra s dve strane. »Kerel je«, kaže Fasbinder, »andeo koji se može pretvoriti u demona, jer u sebi nosi i dobro i зло, a koji će se od ova dva ekstremna lika probudit u njemu, zavisiti prevenstveno od njegovog sagovornika«. Kerel u traženju identiteta može da napreduje samo posmatrajući stvari odozdo naviše, a uvidjući da mu to ništa ne koristi, s druge strane ih mistificuje. On je andeo (samo)uništenja koji se ogleda u svom telu kao u ogledalu. Njegovu samozajubljenost utiče na to da i u odnosima s drugima neprestano teži otkrivanju sebe, radi potvrđivanja onoga što jeste. On traži svoju sličnost i samopotvrdu kroz predstavu o sebi identičnom. Ono žensko što zasvetljuje u njemu preovlađava u pojedinim situacijama i u celokupnom njenom liku. U tom smislu film »Kerel« i predstavlja Fasbinderovo testamento delo koje najadekvatnije izražava njegove lične preokupacije i celokupni njegov pogled na svet. Kao i Kerel, Fasbinder je celog života vrlo intenzivno tragač za svojim identitetom u društvu koje je netolerantno prema homoseksualnim odnosima, smatra ih nedozvoljenom, pa zato i zakonom kažnjevom pojavom. U jednom intervjuu s Wolfgangom Limerom, Fasbinder doslovno kaže: »Moji filmovi kruže oko problema da li ljudi uopšte mogu da imaju odnose. Da li su to homoseksualni, lezbejski, normalni ili što ja znam koji, u mojim filmovima, kao i u svemu ostalom što radim, reč je samo o tome da ljudi imaju izvesnih problema sa svojim odnosima«.

U nastojanju da preispita realnost takve mogućnosti drugaćeg ute-meljenja sebe, on i poseže za sadržajem fantasmagoričnog sveta bizarnih mornarskih zadovoljstava, opisanih u istoimenom romanu Žana Ženea. Mračnu atmosferu noćnih lokala primorske luke Brest, Fasbinder apstrahuje i stilizuje u prepoznatljiv ambijent pozornice na kojoj potpunu realnost dobijaju samo ljudske strasti vodene slepom silom požude.

## Otkrivanje sebe

Mračne sile požude i strasti, na planu svog destruktivnog ispoljavanja, isprepleteni su u Fasbinderovoj aktivnosti s retko vidjenim nagonom i potrebom za radom, što je rezultiralo u bogat stvaralački opus koji je svakim danom sve izazovniji za mnoga estetska, umetnička i kulturološka razmatranja. U ovim pokušajima rekonstrukcije i adekvatnog razumevanja osnovnih autoričkih težnji, posebnu važnost imaju Fasbinderovi tekstovi o književnosti, pozorištu, filmu i angažmanu uopšte, koji pružaju najneposredniji uvid u osnove njegove umetničke prakse. Tako, na primer, prema ličnom svedočenju, iznesenom povodom knjige »Berlin Aleksanderplatz«, doznačemo da je poznato delo Alfreda Deblina pomoglo Fasbindera u prepoznavanju prirode sopstvenih osećanja, da tada sputanih važećim društvenim konvencijama. Umetnički naboј ovog dela dao je Fasbindera podršku u životu. »Čitanje mi je pomoglo«, priznaje Fasbinder, »da odagnam svoje mučne strahove koji su me paralizisali, strah da sebi priznam svoje homoseksualne češnje, strah da popustim svojim potisnutim potrebama, to čitanje mi je pomoglo da ne budem sasvim bolestan, nestvaran, razočaran, to čitanje mi je pomoglo da ne propadnem.«

Otkrivajući u sadržaju Deblinovog romana, pre svega, sebe samog i svoju sopstvenu stvarnost, Fasbinder je spoznao i formulisao sopstvene zahteve prema umetnosti, koji su, nesumnjivo, bitno doprineli vrlo uspešnom i plodotvornom odvijanju njegove celokupne umetničke delatnosti. Susret s Deblinovim književnim delom, osim podrške životu, pomogao mu je da razvije sopstvenu poetiku i teoriju, a da pri tom izbegne teoretičiranje, da stekne svoj moralni stav, a da ne bude moralan, da obično prihvati kao realno i kao sveto, a da izbegne zamku običnog, banalnog, svetog i pukog dokumentarističkog prikazivanja objektivno realnog i stvarnog. »Ja sam, dakle, sasvim jednostavno«, ističe Fasbinder, »nesvesno živeo Deblinovu fantaziju svojim životom. Pa ipak, nije na poslednjem mestu tada bio i roman koji mi je pomogao da prevladam sledeću zastrašujuću kružu i da na nečemu radim, što, najzad, kako se nadam, relativno može da postane ono što se naziva identitetom, ukoliko je to u ovom paklenom sranju koji nazivamo životom uopšte i moguće.«

Otkrivajući u romanu »Berlin Aleksanderplatz« da ono bitno nije vezano za banalni sadržaj njegove priče, već za način na koji su ispričane njena banalnost i neverovatnost, Fasbinder utvrđuje da je svaki deo radnje ovog romana predstavljen u svojoj značajnosti i veličanstvenosti ne samo kao deo značajen sam po sebi, već i u okviru jedne šire i same prividno tajanstvene mitologije, prožete religijskim, hrišćanskim ili jevrejskim elementima. »Pojednostavljenje govoreći, veli Fasbinder, »to verovatno znači da nijedan momenat radnje, bez obzira na svoju potpunost i samodovoljnost, ne predstavlja autonomnu celinu, već je pre deo druge, drugačije i tajanstvenije pripovesti, deo, dakle, drugog romana u ovom romanu, ili možda deo privatne mitologije samog autora.« Utvrđujući da ne postoji kočnina objektivna realnost bilo kojeg umetničkog dela, Fasbinder svoju umetničku veru poklanja snaži subjektivne mašte, sposobnoj da uspostavi paralelnu mitologiju stvarnosti. Taj svet mašte umetničkog dela osvaja u našoj subjektivnoj stvarnosti začudujuće istine i sugerira saznanja i odluke koje nas, iako ponekad vrlo bolne, približavaju sopstvenom životu. Čudnovati svet mašte, svojim posebnim zakonima, približava nas nama samima: oslobođa nas straha i omogućava da volimo.«

Problem ljubavi prisutan je i u Fasbinderom odnosu prema glumi. Naime, njegova agresivnost prema publici, ispoljavana do krajnjih granica

podnošnjivosti, nastala je iz straha da bi publika mogla da ga ne voli i odbaci. U želji da joj pokaže da je i on mnogo manje voli i da mu i nije toliko stalo do nje, što je bilo svojevrsno opravdavanje eventualnog neuspeha i odbacivanja, Fasbinder je kroz glumu ispoljavao nevidenu agresivnost. Međutim, publika je njegovu agresiju smatrala uzbuđljivom, neposrednom i gotovo mazohistički u njoj uživala. Ovaj glumački odnos prema publici, Fasbinder je zadražao do kraja svoje vrlo bogate glumačke karijere, mada su njegovi umetnički razlozi, u međuvremenu, bitno promjenjeni. Lako, je, dakle, ljubav smatrao najvažnijom na svetu, on se nije udvarao i podilazio publici da bi bio voljen. Takođe, i njegov rediteljski stav prema glumcima nije zatvaran u akademsku dogmatiku. Svoja neverbalna uputstva davao je, ponekad, sasvim uzgred, tako da ih glumci kao takva nisu prepoznавali, što im je omogućavalo da se potpuno predaju sebi i još neosvojenom prostoru sopstvenog identiteta. Ne ostavljujući u tom prostoru mesta za ići drugu maštu osim za sopstvenu, oni su pod prividom da igranom ulogom najpotpunije realizuju sebe, ostvarivali, u stvari, na najbolji mogući način Fasbinderove rediteljske namere. U izvesnim sličnostima sa istočnačkom mudrošću, izraženom u principu ostvarivanja delanja nedeljarjem, prepoznamo u ovakvom Fasbinderovom rediteljskom ophodenju duboku intuitivnu spoznaju suštine problema i primenu najsuptilnijih umetničkih sredstava u rediteljskoj strategiji.

#### Ogledalo želje

Svestan najbitnijih komponenti savremene umetničke proizvodnje, Fasbinder s podjednakim entuzijazmom radi u svim medijima: televiziji, filmu, radiju, novinarstvu, glumi – uvidajući da sve može da čini tako da se u delovanju preokrene u svoju suprotnost. U tom smislu je i Fasbinderovo prihvatanje izvesnih konvencija i žanrovske stereotipe samo prividni konformizam. Filmom on kritički zadire u suštinu mehanizma različitih društvenih pojava i dogadaja, ne lišavajući se komercijalnog aspekta filmske proizvodnje. Najbolji način negiranja filma radenih prema stereotipima, koji u sebi ne nose ništa osim puke imitacije modela, filmova koji zaglupljaju, obeshrabljaju i zatvaraju vidike, to je način pravljenja bajke koja gledaoca može preneti u realnost, i koju gledač može preneti u stvarnost. Shvatajući da je lažna slika sveta ne samo puki odsjaj ideološkog premaza, već i rezultat navikom i potrošnjom stvorene potrebe upravo za takvim pakovanjem realnosti, Fasbinder i ne pruža gledaocu više osim ogledala njegove sopstvene želje. »Nekad sam mislio,« ističe Fasbinder, »da će ljudi reagovati ukoliko im predstavim stvarnost onaku kakva ona jeste. Sada to više ne mislim, jer smatram da je najvažnije praviti filmove fascinantne, lepe i prepune emocija.« Računajući s navedenom lažnom sveštu publike i delotvornosti kulturnih stereotipa, on ne zapostavlja ni značaj fatalizma, čiji se najplodotvorniji uticaj može ostvariti primenom melodramatskog klišea.

Neime, izlažući se uticaju melodramatskog mehanizma, Fasbinder otvara način njegovog funkcionišanja i mogućnost transponovanja njegovog dramaturškog obrasca, u kojem se fatalističko događanje neminovno odvija prema sudbinskoj shemi u kojoj je sve krivo postavljeno. Način na koji deuje ovaj obrazac Fasbinder je analizirao na filmovima Daglasa Sirka »Imitacija života«, »Sve što nebo dopušta«, »Interludij«, »Zapisano u vetru«, »Doba ljubavi i doba smrti« i »Potarnelli andeli«. U melodramatskom obrascu zabave, on otkriva umetničko sredstvo neobičnih moći. Veliko ogledalo zabave u stanju je da animira napetost bez dosade, zaglupljivanja i pozitivističkog potvrđivanja. Njime se može dovesti u pitanje dotadašnja pravidna sigurnost, a ono »prividno« se može učiniti prisutnim i transparentnim. Fasbinder ne zapostavlja zabavu u kojoj može da se uživa i raduje, ali je uzima i kao otvorenu stvaralačku mogućnost dalekosežnijeg projekta, koji će omogućiti pojedincima da otkriju šavove slepijenih mesta sopstvene stvarnosti i da spoznaju protivrečnosti od kojih se i sastoji naša stvarnost.

»Što je u filmu više fatalizma,« ističe Fasbinder »to on više budu nadu i potrebu za utopijom. Prepoznavši utopiju u osnovi današnjeg »duha vremena«, on ju je vrlo uspešno ugradio u svoj filmski program i umetničku poetiku. U tom smislu se i može reći da njegovo delo predstavlja svojevrsnu sintezu onog najboljeg u nemačkoj i američkoj filmskoj tradiciji. Ideja o holivudsko-nemačkom filmu, estetski lepoti i dopadljivom najširem krugu gledalaca, ali istovremeno i kritičkom prema datom društvenom sistemu, jedna je od utopijskih zamisli nove umetnosti, zamisli koja je svoje sigurno uporište dobila u bogatom filmskom delu Rajnera Verner Fasbindera.



# škola ukletih

(tri nova ukleta pesnika)

## filip abu

mornari mornari

gleđajte

Krmanošu

okreni kormilo

i svi zajedno

bacite dakle svoje kape

vrlo visoko vrlo visoko

u nebo

bez sazvežđa

u mrtvo nebo

zjapečih

užesa

bacite sve kape

i neka nijedna ne padne

na palubu

neka se sve okače

o kopila pakla

i za mnom

ponavljajte vičući

iz sveg glasa

Smrt

Ura

Ura

Ura

Svratio sam u park Sen Klu

sreću sam ludu

u njenoj riđoj kosi

napipao sam sunce

a mala mrtva deca

povela su me natrag

do moje kuće

Uzeli smo puno naručje ptica i bacili ih  
One su probile magle

Povukli smo konopce raja

Oni su vratili vedra puna snova

Duboke bunare je uhvatila vrtoglavica

a suze su

kap po kap

istekle

upleteno drveće visilo je iznad čabrova

a vrtlari

utolili su u njima žed

restorani su jurili na točkovima

puni svetlosti

Oni klize između uličnih svetiljki

iza ogromnog brega gde nalakčen počiva jedan

car

Sićušni aeroplani

otimaju se o

nebo

mušica

Pod staklenim galerijama žure se rudari

koji probijaju podzemni

put

odakle crvene lokomotive

Pod suncobranima boje krvi

vrtlari uzgajaju rajeve

koji će sutra

napuniti grad miomirisom

## SVE JE GOTOVO

ova O iz neumorno se produžavaju

sada upoređu trče

u velikim ravnicama

ni briga ih za sneg u Moskvi

plame u njujorškim O

hladan umak od sirceta stavljaju na glavu

u austrijskim letima