

RAINER WERNER FASSBINDER (1945-1982)

A csodás játékrontó

GEORG SEEßLEN

FASSBINDER MINDIG HANGSÚLYOZTA, NEM KITALÁL VALAMIT, HANEM REAGÁL: MINDEN EGYES FILMJE A KORTÁRS KÖZÖNSÉG TRAUMÁIT MUTATJA FEL.

Május 31-én lett volna hetvenöt esztendő Rainer Werner Fassbinder, a legnagyobb német filmrendező egyikike, akiről megint sok szó esik mostanában: Oskar Roehlerpéldául életrajzi filmet forgatott róla *Enfant Terrible* címmel. Pedig Fassbinder filmes alkotómódszerei kevés nyomot hagytak a mozin.

„Filmcsináló” élete vége felé lett csak Rainer Werner Fassbinderből. Addig élte a filmjeit – és saját életét filmszerűen alakította. Nevezhetjük ezt – életrajzírói többségéhez hasonlóan – megszállottságnak, azonban mindenekelőtt módszer volt. Persze ez a módszer nem ismételt meg minden további nélkül, mi több, egyre érthetlenebbé válik, ahogy növekszik a bennünket Fassbinder filmjeitől és életétől elválasztó időbeli távolság. Jelenkorunk nagy filmcsinálóit ugyanis éppenséggel az ellentéte jellemzi Fassbinder módszerének: a hűvös, ironikus, kritikus távolságtartás – a világgal és saját munkájukkal szemben egyaránt.

A FORRÓ ÉS A HIDEG MOZI

Ennek oka persze mindenekelőtt abban keresendő, hogy egész Európában, de Németországban kiváltképp megváltoztak a filmcsinálás feltételei. Egyszerűen csak megcsinálni a filmet, mert jó és fontos, tekintet nélkül a veszteségekre, ahogyan mondani szokás – ez ma már kivételes esetekben sikerülhet csupán. Tekintettel kell lenni a finanszírozásra (a különféle testületekre és a televízióra), az egyre bizonytalanabb körülmények között lavírozni kényszerülő munkatársakra és munkatársnőkre, és nem utolsósorban a közönségre. Mert a közönség nemcsak hogy megfogyatkozott, de maga is távolságtartóbbá vált: számára

is sokkal távolabb esik egymástól az élet meg a film, mint Fassbinder idejében. Arról már nem is szólva, hogy kinek-kinek, aki filmet csinál, tekintettel kell lennie önmagára, mert végzetes lehet minden hiba. Ha Fassbinder hibákat vett észre valamelyik filmjében, egyszerűen megcsinálta a következőt. Negyven film tizenhárom év alatt, egyik sem rutinmunka, mindegyik válasz az előzőben felvetődött kérdésekre: beláthatjuk, aki ekkora penzumot teljesít, nem ügyelhet közben még arra is, hogy ő legyen a világ legrokonszenvesebb, legmegbízhatóbb, legdemokratikusabb embere. De még ez a probléma is újra meg újra felmerült Fassbinder filmjeiben, amelyekből süt a vágy egy jobb világ és egy jobb ember után, mégis elsősorban arról szólnak, hogy ez a vágy soha be nem teljesíthető.

Fellelhető Fassbinder filmjeiben a brechti elem, a tandrámaszerűség, az elidegenítés; fellelhető bennük a kleisti elem, azoknak az engesztelő kiáltása, akik számára nincs segítség ezen a világon; és fellelhető bennük a hölderlini elem, a szükséges, mégis lehetetlen forradalom. Van bennük realizmus és naturalizmus, meg valami sajátos bajor tónus, egészen addig a kimódolt bajor nyelvjárásig menően, amelyet figuráinak szájába ad, mintha csakis valamiféle szemantikai révületben lehetne a gyönyörből és erőszakból, és mindig hatalomból álló valóság közelébe férközni. Van bennük urbanizmus, a város, ahol élünk, anélkül, hogy otthon lennénk, és kőkemény falak, éles vágások választják el egymástól a bel- meg a külvilágot. Van bennük továbbá minimalizmus és sok barokkos ékítőelem. Fassbinder mindent felhasznált a filmjeiben, amihez csak hozzájuthatott, márpedig annak idején rengeteg katego-

rizálatlan, újrahaznosítatlan dolog hevert még szanaszét. Ha nem lenne már foglalt ez a szó, nevezhetnénk Fassbinder filmjeit akár romfilmeknek is.

A nyolcvanas évek küszöbén, a Szövetségi Köztársaságról szóló trilógiával (*Maria Braun házassága*, *Lola*, *Veronika Voss vágyakozása*, de ide sorolhatjuk a Bolwieser-t és a *Berlin Alexanderplatz*-ot is), úgy gondolom, újfajta látásmód nyert teret Fassbinder filmjeiben. A film szubjektuma lassanként, ha nem is egy csapásra kilépett a kép teréből; elvált egymástól az ismeret és az érzés; Fassbinder ekkor már csakugyan „csinálta” a filmjeit. Az eredmény: újabb nagy műalkotások, egyszersmind azonban újabb elidegenedés. Talán éppen ezt akarta áthidalni Fassbinder – akit nem ez az egyetlen hasonlatosság kapcsol össze Pier Paolo Pasolinivel – egy újszerű filmmel, a *Querelle*-l. A nézők reakcióinak tanúsága szerint a kísérlet sikerült is, meg nem is. Fassbinder végül egy megválaszolatlan kérdéssel lépett le a színről – de hogyan is léphetett volna le másképp?

A MOZI GAME CHANGERE?

Fassbinder, aki soha nem riadt vissza a nagy szavaktól, azt mondta egyszer: olyan szerepre vágyik a mozi történetében, amelyet Shakespeare, Marx és Freud játszottak a maguk diszkurzusában. Vagyis azt szerette volna, hogy utána „semmi ne legyen többé ugyanolyan”. Csakhogy Shakespeare évszázadokra meghatározta a színpadot, a nyelvet és a színjátszást, Marx útjára indította a marxizmust (amelynek keretébe persze a világért sem lett volna hajlandó besoroltatni magát), Freud tanairól pedig mindmáig olyan heves viták folynak, hogy éppen ez a vita tűnik a legértékesebbnek mindabból, amit a pszichoanalitikus ránk hagyományozott. De Fassbinder? Fassbinderizmusnak nyoma sincs, fassbinderizáló nyelv és színészi játék legfőljebb nyomokban, a filmcsinálók között pedig (legalábbis Németországban) elvértve akadnak csupán fassbinderianusok. Még életművének ismerete sem igazán számottevő, legfőljebb valamiféle mítikus jelenlétét tapasztalhatjuk az új német film energiáiban, dühében és gyönyörében, a „nagy idők” ikonná dermedt emléke gyanánt. De hát ez a nagy művészek sorsa: nem szívesen mérik magukat hozzájuk, mert eleve vesztesre ítéltetik, aki megpróbálja hozzájuk mérni magát. Mégis szép

számmal akadtak például caravaggisták, és ha nem is tartották akkora becsben őket, mint példaképüket, voltak közöttük nagyszerű festők, nem csupán délen, hanem északon is, kiváltképp Utrechtben. Brecht színpadi munkája sokféleképpen folytatódott, egészen a posztdramatikus színházig. Federico Fellini nyomait pedig újra meg újra, a legkülönbözőbb filmekben felfedezhetjük. Fassbinder kapcsán viszont néhány név juthat eszünkbe mindössze: François Ozon és Xavier Dolan, adott esetben talán még Christoph Schlingensiefel és Oskar Roehler. Iskolát, hagyományt, módszert Fassbinder nyilvánvalóan nem alapított. Sőt valójában még ennél is rosszabb a helyzet, hiszen Fassbinder halála után sok minden éppenséggel visszazökkent a régi kerékvágásba. Furcsa aránytalanság mutatkozik tehát a hatalmas életmű és a filmtörténetre gyakorolt csekély hatása között.

A NÉMET SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁG NEURÓZISAI

Az okok persze többé-kevésbé nyilvánvalók. Fassbinder egészen drasztikus módon „korának gyermeke” volt. A háború utáni esztendőök békétlensége, a gazdasági csoda és a restauráció, a Német

„Szükséges, mégis lehetetlen forradalom”

(Fassbinder: Lola – Udo Kier és Barbara Sukowa)

Szövetségi Köztársaság szűkössége és nyitása a világra – mindez elválaszthatatlanul hozzátartozott a filmjeihez, amelyekből valósággal ránk zúdul az említett időszak problémáinak sora: a korrupció, a neurózisok, a rombolás. Fassbinder filmjeinek minden egyes kamerabeállítása, minden egyes – egyszerre hétköznapi és művészi – mondata leképezi a háború végétől az olajválságig tartó időszak meghasonlottságát, töredezettségét, egyszerűen a kizökkent időt. Fassbinder köré soha nem szövődött terjedelmes családrégény: ő – hogy egy korabeli szóval éljünk – utcagyerek volt. Utólag mondhatnánk úgy is: osztályhelyzete meghatározhatatlan. Jóllehet hatalmas tudásanyaggal bírt, kivételesen olvasott és reflektált volt, de mindezt nem a művelt polgárság nyelvén fogalmazta meg. Márpedig a film történetét éppen ez a művelt polgárság írta meg, amely visszafogadta keblére a renegátokat is, még mielőtt a nyolcvanas években végképp feloldódott volna az „új közép”-ben. Fassbinder azonban ebből a nézőpontból tekintve mindig valamiféle fattyú maradt, legjobb esetben is egy „szent szörnyeteg”, de mindenképpen kivülálló: kellemesen borzongató anekdotákat lehetett mesélni

például arról, hogy mennyire nem adott a viselkedésére. A német film legnagyobb zsenije koszos utcagyereknek számított.

NEM SORS, HANEM LEHETŐSÉG

Ennek az úgyszólván tiszta jelenlétet kifejező, filmjeihez hasonlatosan inkább az aktuális történet, mintsem a maradandóságot hangsúlyozó imidzsnek volt egy nem jelentéktelen mellékhatása: nevezetesen az, hogy soha senki nem foglalkozott behatóan Fassbinder módszertani és elméleti aspektusaival, ellenében például a kálvinista, svájci-francia Godard-ral, aki valósággal ontotta magából az önhittlen okos megjegyzéseket. Habár a száguldó filmcsinálóknak ez éppen kapóra jött, hiszen így maga a személyiség hitelesített mindent, az életmű tartós hatását mégis katasztrofális módon korlátozza az említett körülmény. Nyilvánvaló, hogy az utódok csaknem teljesen megfélemeztek például Fassbindernek az irodalmi művek megfilmesítését illető gondolatairól, nevezetesen arról, hogy – némileg leegyszerűsítve – a film soha nem akarhatja teljes mértékben megvalósítani a könyv olvasása során megszülető képeket; vagyis a többség újra illusztrációnak tekinti a filmet (rendszerint egyébként még olyankor is, amikor nincs eredeti, megfilmesítendő





irodalmi alkotás). Még inkább igaz ez a kép és a nyelv viszonyára: Fassbinder szerint a film feladata az, hogy beszétsen bennünket a nyelvvel; úgy viszonyul egymáshoz a film/kép és a nyelv, mint kérdés és válasz, vagyis folytonosan továbbfejlődő, dialektikus kapcsolat áll fenn közöttük. Mindemellett a film nem ábrázolhat „sorsot”, nem konstruálhat közfelkiáltással elfogadott valóságot, hanem feladata – Fassbindert idézve – egy „lehetőség” felmutatása. Semmi sincs úgy, ahogy van: Fassbinder filmjei döntéseket hozó emberekről szólnak. És pontosan ez a filmek célja: a döntés, mégpedig a vásznon és a nézőtérén egyaránt.

A TÁMADÁS MINT VÉDEKEZÉS

Ezzel pedig elérkeztünk egy másik olyan tényezőhöz, amely minden bizonnyal megnehezíti Fassbinder filmjeinek aktualizálását: ezek a filmek ugyanis egy aktív, konkrét és ellentmondásos közönség számára készültek. A „Fassbinder a színház felől érkezett” mondat nem sokat jelent ugyan, a Fassbinder-filmek többsége mégis megőrzött valamit abból, ahogyan a képek tere kinyílt az emberek felé. Ezek a filmek nem beszippantani akarják a nézőt, hanem élményeket akarnak vele megosztani: se a planimetricus,

„Sikerült megtalálnia az új közönségét”

(Fassbinder: Lili Marleen – Hanna Schygulla)

tehát a kép síkszerűségét hangsúlyozó beállítások, se a perspektivikus felbontások (különösen *A dróton rángatott világ*-ban) nem pusztán stílusesszereknek, hanem mindenekelőtt érvnek tekintendők. Fassbinder filmjeinek sajátos erejét az tapasztalhatja csak meg igazán, aki többedmagával és egy nyitott közönség dramaturgiájában nézi meg őket; hiányzik belőlük valami, ha – például képernyőn megtekintve – színdarab és regény között ingadoznak.

Fassbinder ugyanis, amint ő maga is hangsúlyozta, nem kitalált valamit, hanem reagált: egy-egy irodalmi modellt, vagy pedig valós (és nem egyszer személyes) eseményekre. Bizonyos rendezők filmjei olyanok, akár az álmok, másokéi, mint a gondolatok, vagy a test mozdulatai, tapasztalatok, játékok, vagy vádalk... Rainer Werner Fassbinder filmjei mindig reagálnak valamire, és többnyire védekezés gyanánt végrehajtott támadásként értelmezhetők. „Muszáj alászállnia valakinek a társadalom legmélységesebb bugyraiba, hogy képes legyen felszabadítani magát egy új társadalom számára” – mondta Fassbinder. Filmjeinek utópikus potenciálja egyrészt ebből az alászállásból fakad tehát, másrészt – mi tagadás – a mozira adott dekonstruktív reakcióból. A *Veronika Voss vágyakozása* mint a *Sunset*

Boulevard dekonstrukciója – nem imitáció, hanem a rejtett energiák mozgósítása gyanánt – pontosan megfelel annak, amit Fassbinder „a német hollywoodi film”-nek nevezett. És ugyanez vonatkozik a filmes „népszínmű” műfajára – úgy szólván a filmes lehetőségek skálájának másik végpontján –, az olyan munkákban, mint *A zöldségkereskedő*, *A félelem megeshzi a lelket* vagy a *Nyolc óra nem egy nap* című tévésorozat. Fassbindernek mindkettővel, a „német hollywoodi film”-mel is, a „kritikus népszínmű”-vel is sikerült megtalálnia a maga új közönségét, kilépve mind az undergroundból, mind a mozi hagyományos keretei közül. Amit persze megint csak – itt is, ott is, kimondva-kimondatlanul – sokan rossz néven vettek. A legradikálisabb kívülállónak sikerült a legközelebb jutnia a mainstream kultúrához: de már ez is lábjegyzet volt csupán a *Lili Marleen* esetében, amelyet Fassbinder Luggi Waldleitner producer és Manfred Purzer forgatókönyvíró közreműködésével készített. Fassbinder soha nem érkezett meg sehová, még az új német film berkeibe sem.

NÉMET LÚZEREK, AKIKNEK NEM JÁR REKVIEM

Fassbinder minden egyes filmje erőszakos és fájdalmas. A legrosszabb nem a bennük ábrázolt erőszak és kétségbe-

esés, nem is a filmek által gyakorolt erőszak és a közönséggel megosztott kétségbeesés, hanem mindennek bizarr arányossága. „Nálam – mondta Fassbinder – a szereplők olyan történet részesei, amely pontosan olyan nyomorúságos, mint ők maguk.” Az új német mozi rendszerint a maga sajátos eszközeivel elemelte kedvelt hőseit, a kívülállókat, veszteseket és semmirekellőket, szép, elegáns, okos, irreális alakként ábrázolta őket. Fassbinder ezzel szemben pontosan úgy és olyannak mutatta be őket, amilyenek valójában voltak. Mivel a felszabadítás utópikus potenciálja így nem a képek felületén, hanem a közönséggel létrejött interakcióban képződik meg, Fassbinder filmjeit utólag sem vonja be semmiféle nosztalgikus ragyogás, hiányzik belőlük a kívülállókkal látószólag szolidaritást vállaló hollywoodi filmek rekviem-szerűsége, hatásuk nem oldódik fel egy-egy mélabús dalban. Egyetlen háború utáni német rendező sem került olyan közel az UFA stílusához, mint Fassbinder a *Veronika Voss* vágyakozásában, de még ebből a filmből is teljesen hiányzik a nosztalgia: Fassbinder itt is mélyre ás, vagyis – újabb filmjeinkkel és tévéprodukcióinkkal

ellentétben – nem aktualizálja, hanem kiforgatja a stílust. Pontosabban szólva lehetővé teszi, hogy a stílus megalkotta azt a célt, amelyre eredetileg megalkották: az öncsalást, az ember megbékítését az életét meghatározó körülményekkel.

A mai filmes világban csakis a kritikus távolságtartás óvhatja meg az alkotókat a kultúrhitválti, gazdasági és mediális korrupciótól, így aztán rendszerint lehetetlennek bizonyul visszatérni a gyors, radikális, felzaklató és személyes filmcsináláshoz. Már csak ezért is ropant nehéz folytatni ebben a közegben Fassbindert, a csodás játékrontót. Bármilyen eszközöket használt, Fassbinder mindig láthatóvá tette őket, soha nem érdekelte a közönség megtévesztése, még a filmes gyengédség truffaut-i formájában sem. Fassbinder filmjei nem szórakoztatóak (mondani sem kell talán, hogy egyetlen „komédiát” sem forgatott, habár csaknem mindegyik filmjét tekinthetjük szatírának is). Ezek a filmek

„Nem aktualizálja, hanem kiforgatja a stílust”

(Fassbinder: Veronika Voss vágyakozása – Rosel Zech)

rá vannak utalva a nézők aktív közreműködésére, vissza akarnak találni abba a valóságba, amelyből vétettek. De ugyan melyikünk képes elviselni a valóságot?

KURDI IMRE FORDÍTÁSA

A cikk németül eredetileg az epd Film folyóirat 2020. májusi számában jelent meg, a magyar fordítást a Goethe Intézet támogatásával közöljük.

DFF FASSBINDER CENTER

A rendező hagyatékát a frankfurti DFF Fassbinder Center gondozza. A DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum 2019-ben megnyitott archívmközpontjának törzsszállományát az addig a Rainer Werner Fassbinder Foundation által kezelt anyagok képezik. Csaknem kétszáz archív dobozban található a hagyaték: Fassbinder forgatókönyvei, fényképei, storyboardjai és munkanaplói. Az anyagokat Juliane Lorenz, a rendező partnere, a Rainer Werner Fassbinder Foundation vezetője bocsátotta a Center rendelkezésére, aki vágóként működött közre Fassbinder tizennégy filmjének elkészítésében.

*DFF Fassbinder Center, Frankfurt
Eschersheimer Landstraße 121,
60322 Frankfurt am Main.
Az archívum kizárólag előzetes
bejelentkezés után látogatható.
Tel: 069 961 220 – 451.
Mail:sammlungen@dff.film*

