

Turnacker Katalin

A tükörijáték struktúrája

R. W. Fassbinder: Berlin Alexanderplatz

Miért a Berlin Alexanderplatz?

Rainer Werner Fassbinder filméletművének magyar nyelvű feldolgozása még várat magára, pedig halála után több mint harminc évvel már nem állíthatja a szakma, hogy munkássága értékeinek felismeréséhez, felbecsüléséhez hiányzik a történelmi távlat.¹ Szép számú alkotása között játékfilmjeinél is kevesebb figyelem illeti televíziós munkáit. A német rendező egész életművét egyfajta „folytatásos filmi autobiográfiának” tekinthetjük, amelynek centrumában a *Berlin Alexanderplatz* (1980) című tévésorozat áll.² Fassbinder vallo-mása alapján saját életének vízióját, spirituális önéletrajzát jelenítette meg. Alátámasztja mindezt a tévés munkát megelőző modernista filmek tematikai, kronológiai, stiláris folyama, a német történelmi, társadalmi és magánéleti kérdések megannyi radikálisan individuális megvalósítása és stiláris sokszínűsége. Példaként a Német Szövetségi Köztársaság távolabbi és közelebbi múltját feldolgozó filmek közül említhetünk meg néhányat, mint a *Fontane Effi Briest*, a *Bolwieser*, a *Maria Braun házassága*, a *Lili Marleen*, a *Lola* és a *Veronika Voss vágyakozása* című műveket, amelyekben a német múltat a társadalom és az egyén önpusztításának, önfeláldozásának, a halálnak problémahálózában veszi szemügyre.

Az életmű összefüggéseinek szintézisére 1979-ben, három évvel halála előtt került sor. Fassbinder, a német modern film egyik legnagyobbjaként elismert rendező Alfred Döblin regényével való találkozását egész művészi munkásságát inspiráló és meghatározó élményének tartotta. Hozzásegítette reális énképének kibontakozásához, helyének megtalálásához a művészet és a személyes lét területein. Vallja, hogy „a *Berlin Alexanderplatz* olyan műalkotás, amely (...) úgy segít elméleti kérdések kifejtésében, hogy maga nem elméletieskedik, úgy kényszerít morális cselekedetekre, hogy maga nem moralizál; amely segít elfogadni a közönségest mint az igazit...”³

¹ Elsaesser Fassbinder halálát felmérhetetlen veszteségnek tartja nem pusztán a német film számára, hanem az egyetemes filmművészet vonatkozásában is. Lásd: *A hiányzó középpont* = Thomas ELSAESSER, *A német újfilm*, Bp., Palatinus, 2004, 359–363.

² Achim Haag monográfiájában a *Berlin Alexanderplatz* életrajzi, intertextuális és filozófiai dimenzióit elemezve az életmű centrumának nevezi. Lásd: Achim HAAG, *Deine Sehnsucht kann keiner stillen*, München, Trickster, 1992; idézi Thomas ELSAESSER, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin, Bertz Verlag, 2001, 347.

³ Pubertáskori olvasmánya indirekt módon az egész oeuvre-ben fellelhető, ahogy írja: „...a fejemben, a húsomban, a testem egészében és a lelkemben...” Rainer Werner FASSBINDER, *Az ember városai és lelke. Néhány rendezetlen gondolat Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz című regényéről*, = Uő. *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 238–240.

A regény eléri azt, hogy olvasója visszataláljon „önmagához, saját valóságához, mindenki saját realitásának elemzéséhez.”⁴ Ez volna a jó műalkotás követelménye is Fassbinder szerint, amit a regény mozgóképi feldolgozása tudatosított benne.

A tévésorozat megvalósításában nagy szerepet játszott a WDR (Westdeutscher Rundfunk) filmes múltú, a német újfilm és a független filmkészítést támogató szakembergárdájának bizalma. Korábban Fassbinder elsőként rendezett a WDR-nél egy sikeres, politikai témájú sorozatot, a *Nyolc óra nem egy napot* (1972), majd 1979-ben egy nagy költségvetésű presztízsfilmét készíthetett. A *Berlin Alexanderplatz* epizódjainak színrevitelekor korlátok nélkül alkalmazhatta a német filmgyártás specifikumát, a kulturális gyártásmódot és a kapitalista ipari filmkészítést.⁵ Élen járt a film és a televízió kapcsolatának kidolgozásában – amit új alternatívának is lehetne nevezni –, olyan produkumokat hozott létre, amelyek nemzetközi szinten is médiaeseménnyé váltak. Bizonyítást nyert a kulturális támogatottságú független film létjogosultsága a hollywoodi film bevételi sikerével szemben. Példája kapcsán szemléletessé válik a német moziról alkotott felfogás, nevezetesen az „élményfilm” fogalma, amely a mozit mint a filmről folyó párbeszéd konkrét fizikai terét veszi alapul. Ehhez kapcsolódva a tévé médiaeseményei jelentős szétszóródó színtérré válnak, ahol bár nem közösségi-nyilvános élmény szerveződik, hanem a megsokszorozott (hazai német és nemzetközi) nézői reflexió, tapasztalat és emlékezet ötvözete jöhet létre. Fassbinder korán felismeri a változásokat a bemutatás terén is, azt, hogy filmet egyszerre mindkettőnek, mind a mozi, mind a televízió számára egyaránt érdemes készíteni.⁶

Fassbinder korai filmjeitől kezdve megfigyelhető kitüntetett érdeklődése a *Berlin Alexanderplatz* főszereplője, Franz Biberkopf személye, életlehetőségei iránt. Ő maga több esetben Franz Walsch álnévvel szerepelt a stáblistán, Franz „Fox” Biberkopfnak hívják az általa megformált központi karaktert *A szabadság ököljogában*, s a lista még hosszasan folytatható.

A *Berlin Alexanderplatz* egy lehetetlen és különös szerelem története két férfi között anélkül, hogy homoszexuális mozi volna – tartja Fassbinder.⁷ Ez a főszereplőt elsöprő érzelem a szociális körülményeken kívül áll, miközben

⁴ Rainer Werner FASSBINDER, *Az ember városai és lelke. Néhány rendezetlen gondolat Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz című regényéről* = Uő. *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 238–240.

⁵ Lásd részletesen: Thomas ELSAESSER, *A hiányzó középpont* = Uő. *A német újfilm*, Bp., Palatinus, 2004, 361–363.

⁶ Elsaesser meglátása szerint a független német film jelentősége abban is áll, hogy olyan műsorfajtákon kísérletez, amelyek szükségesek – főként a közmédia számára – a műholdas csatornákkal és az amerikai technikai szuperprodukciókkal folytatott versengésben. Thomas ELSAESSER, *Az élménytől az eseményig*, = Uő. *A német újfilm*, Bp., Palatinus, 2004, 374–377.

⁷ Rainer Werner FASSBINDER, *Az ember városai és lelke. Néhány rendezetlen gondolat Alfred Döblin Berlin, Alexanderplatz című regényéről* = Uő. *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 246.

azok meghatározzák: a történet alakjai a német történelmet személyes és testi egzisztenciájukban magukon és magukban viselik. E szerelmet a társadalmi modernitás pusztító, embertelen erői éppúgy jellemzik, mint az önfelmorzsoló, egyéniséget szétromboló energia. Franz Biberkopf szenvedéstörténete kettős természetű: mind a társadalom, mind a szerelem felelős az őt kezdetben leromboló, majd a darabjaira hullott individuumot felépítő folyamatokért.

Az Alfred Döblin regényéből készült 13 részes és egy epilógusból álló sorozat cselekményét a rendező foglalja össze⁸ a következőképpen: Franz Biberkopf, volt szállítómunkás kiszabadul a fogházból, ahol négy évet ült barátnője, Ida meggyilkolásáért, akit prostituáltként futtatott. A lengyel Linával viszonyt kezd, és megesküszik, hogy ezentúl tisztességesen, becsületesen fog élni. A húszas évek végén Németország gazdasági mélyponton van, nagy a munkanélküliség, a nyomor, egzisztenciális stabilitást elérni szinte lehetetlen. Franz próbálkozásai, hogy tisztességes megélhetéshez jusson, rendre kudarcba fulladnak. Lina bácsikája, Lüders munkához segíti, majd csúnyán visszaél Franz bizalmával. Biberkopf csalódottságában visszavonul a világtól, bezárkózik, és megállás nélkül iszik.

Visszatérve az életbe megismerkedik a gengszter Reinholddal, aki furcsamód lenyűgözi őt. Franz üzletet köt vele, átveszi tőle a nőket, akiket Reinhold megunt, a harmadiknál már tiltakozik. Mintegy véletlenül Franz részt vesz egy legális gyümölcszállításnak gondolt munkában, és csak később döbben rá, hogy lopásnál falazott. Az akció után Reinholddal autóval menekülnek, akinek az a megérzése támad, hogy üldözik őket. Félelemből és Franzra irányuló dühe eredményeképpen kilöki őt a mögöttük száguldó autó elé. Franz végül mégsem hal meg, csak elveszti jobb karját, s volt barátnője, Éva és kitartója újra talpra állítják.

Ismét visszatér az Alexanderplatzra, megismerkedik egy piti gengszterrel és orgazda lesz, anyagi körülményei javulnak. Éva hoz neki egy lányt, akit Franz Mieze-nek nevel el, s akit prostituáltként futtat. Kettesben kis ideig boldogan élnek, de Reinhold ismét beleavatkozik a kapcsolatba, többször találkozik Mieze-vel, végül megöli. Franzot gyilkosságért letartóztatják, elmeorvosintézetbe kerül, „ahol a »katarzis valamiféle fordított folyamatának« hosszas szakasza alatt a társadalom rendes, használható tagjává válik. Semmi különös nem történik vele, talán nacionalista lesz, annyira tönkretette őt a Reinholddal való találkozás.”⁹

A fabula összefoglalása annál is inkább szükséges, mivel a sorozat komplex problematikája, elbeszélésmódja és stiláris jellemzői jelentős mértékben megnehezítik a befogadást, a nézői konstrukciós tevékenységet. A fenti rövid történetismertetés egyértelművé teszi, hogy az epizódok füzérében a huszadik század első harmadának német társadalmi-gazdasági helyzete és emberképe rajzolódik ki. A Weimari Köztársaság krízise felerősíti az ökonómiai

⁸ Lásd részletesen: *Uo.*, 238–248.

⁹ *Uo.*, 246.

cselekvés, a kereskedelem, a cserekapcsolatok etikai dimenzióját. A hétköznapi egyén cselekvési terének meghatározásához tisztesség, becsületesség, kooperáció és valamiféle érzelmi stabilitás szükségeltetik, az emberek közti interakció olyan általános etikai szintje tehát, amely nem kizárólag a németeket jellemzi. Amikor Fassbinder Franz Biberkopf szenvedéseit és tönkretételét ábrázolja, antropológiai alapról kezdi boncolgatni az általános ökonómiai dimenziót a társadalom egészére vonatkozóan, ahol a cselekvés kulturális, művészeti aspektusa is felsejlik.

Az elbeszélés saját logikája Biberkopf etikai szándékából ered és ahhoz vissza-visszatérve épül fel, s amihez szinte mániákusan ragaszkodik – hogy börtönbüntetése után becsületes emberként akar élni –, még a meghurcoltatások, megaláztatások ellenére is. Erről a rendíthetetlen személyes fundamentumról igyekszik identitását újra meghatározni és egzisztenciáját megalapozni. Az érzelmek, szenvedélyek széles, a gyengédségtől az extrém erőszakig mozgó skálája a szociális-gazdasági jellemzőkkel manifesztálódik. Nem privát sors Biberkopf története, hanem a nyilvános élet integrált része egy speciális német történelmi szituációban.

Dolgozatomban a fent vázolt összefüggéseket igyekszem kibontani a fassbinderi kifejezőmód strukturális-stiláris specifikumainak kiemelésével. Feltűnő átgondoltsággal és konzekvenciával alkalmazza a rendező a szerkesztés hármasságát mind az elbeszélés felépülésében, mind logikáját tekintve, valamint kiemeli a tükröztes mikéntjét, a tükörijátékok hármasságát, benne az öntüköztes fortélyaival. Igyekszem kimutatni, hogy Fassbinder formai rendszere nem öncélú manír, hanem a problémakibontás komplexitásából és mélységéből fakadó koherencia eredménye.

Struktúra és tükörijátékok a metropolis körforgásában

A háromszatúság az alapelve a sorozat szerkezetének és a fassbinderi stílus egyik legmarkánsabb elemének, a tükrök és a tükröztes módjának, gyakoriságának, az ismétléseknek. Franz Biberkopf passiótörténete a becsapás-árulás, a szétmorzsolódás és a felépülés három fázisára épül fel. Az első három epizódban a főszereplő a börtönből Berlin kopár házainak hátsó udvarain, szegényes bérlakásaiban, kocsmáiban és az Alexanderplatz aluljárójában próbálkozik életét mederben tartani, és az első szerkezeti egység végén kapja az első megsemmisítő ütést.¹⁰ A második egységben a rombolási folyamat megismétlődik egy „magasabb” szinten: Reinhold, a szerelem és földi pokol összefonódását megtestesítő gengszter színre lépésével kezdődik,

¹⁰ Fassbinder Döblin regénye alapján már az epizódok címével tájékoztatja a nézőt a folyamatmozgató erő működéséről. A címek sorrendben: *Die Strafe beginnt* (A büntetés elkezdődik); *Wie soll man leben, wenn man nicht sterben will* (Hogyan éljünk, ha nem akarunk meghalni); *Ein Hammer auf den Kopf kann die Seele verletzen* (Kalapács a fejre megsebz a lelket) – kiemelés és fordítás tőlem, T.K.

és Biberkopf lelki-testi „megcsonkításával” végződik szintén három epizódon keresztül.¹¹ A harmadik rész az első kettő hosszát megduplázva hat epizódon keresztül boncolgatja az összeomlás során következő végleges eseményeit. A főszereplőnek már nem marad élettere, mindent elvesznek tőle: az újra és újra összetákolt identitást és egzisztenciát, a szerelmet, a barátokat.¹² A sorozat záró epizódban Franz Biberkopfnak el kell takarodnia az Alexanderplatzról, a közönséges kisemberek világából, s mivel roncsként már nincs haszna, elmegyógyintézetben kell végeznie.¹³ Fassbinder epilógust fűz e filmfolyamhoz, amely a szenvedés útjának szürreális víziója és egyúttal lényegi-összefoglaló megismérlése.¹⁴

Az egész filmfolyam fent vázolt strukturális egységein belül az emberi kapcsolatok hármassága szintén megfigyelhető: az egész cselekményen végighúzódik Biberkopf, a mindvégig őt támogató Éva és a férfi éppen ügyeletes prostituáltjának háromszögtörténete. Az első szerkezeti egységben emellé az első rombolási aktus szereplőinek hármasság viszonya kerül: Franz, a háborús özvegy intim kapcsolata és az azt tönkretévő, barátnak hitt Lüders akciója. A másodikban a két férfi, Biberkopf és Reinhold vonzalmához társul egy-egy nő, ami kezdetben cserekereskedelmen alapszik, s csak akkor válik végzetessé, amikor az utolsó fiatal lány, Mieze lép színre. Végül mindezek előtt és mindezekben a hármasság-elv alkalmazásának alapját a Weimari Köztársaság politikai-társadalmi-gazdasági felbomlásának, Biberkopf passiójának és Fassbinder szerzői kommentárjainak, filmtörténeti és önreflexióinak kölcsönviszonya képezi.

Ez a már önmagában is bonyolult szerkezet hosszú érlelési folyamat eredménye, amint ezt a rendező ki is fejtette (ld. fent), s amelyhez szintúgy átgondolt stiláris megoldásokra volt szükség. Fassbinder életművében mindvégig jelen voltak a bezártság, az elkülönítés, az elkerítés, a képbe foglálás motívumai. Jelentős összetett példáját a *Fontane Effi Briest* című filmben

¹¹ Ismét beszélő címekkel találkozhatunk. Az első összeomlás utáni epizódban Franz „regenerálódik”: *Eine Handvoll Menschen in der Tiefe der Stille* (Maroknyi ember a csend mélyén); a másodikban megismerkedik Reinholddal: *Ein Schnitter mit der Gewalt vom lieben Gott* (Egy kaszás a szerető Isten hatalmával); a harmadikban elszenved az újabb pusztítást: *Eine Liebe, das kostet immer viel* (Nagy az ára a szerelemnek).

¹² A harmadik egység hosszabban, hat részen keresztül fejtegeti Biberkopf végleges összeomlását az epizódcímek jelentését is beépítve: *Merke - Einen Schwur kann man amputieren* (Jegyezd meg, az eskü amputálható); *Die Sonne wärmt die Haut, die sie manchmal verbrennt* (A nap melegít, néha megéget); *Von den Ewigkeiten zwischen den Vielen und den Wenigen* (Sokak és kevesek örökkévalóságáról); *Einsamkeit reißt auch in Mauern Risse des Irrsinns* (A magány még a falakba is képes az elmebaj réseit vésn); *Wissen ist Macht und Morgenstund hat Gold im Mund* (A tudás hatalom, és ki mint vet, úgy arat); *Die Schlange in der Seele der Schlange* (A kígyó a kígyó lelkében).

¹³ A talányos című utolsó résszel Fassbinder lezárja a körfolyamatot: *Das Äußere und das Innere und das Geheimnis der Angst vor dem Geheimnis* (A külső és a belső és a titoktól való félelem titka).

¹⁴ Az 1980. december 29-én bemutatott utójáték címe: *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin: Ein Epilog* (Álmom Franz Biberkopf álmáról Alfred Döblintől).

találhatjuk meg, ahol következetesen megkettőzi, sőt a tükör és a tükröződés alkalmazásával megsokszorozza a cselekményt, amivel többsíkú, kétértelmű vagy ellentmondásos jelentést képes kialakítani. A *Berlin Alexanderplatz*ban oly mértékben fokozza a rácsok, keretek, tükrök megmutatását és jelentés-képző szerepét, hogy azzal a manírosság határához kerül. Mivel a határt nem lépi át, a motívumhalmozás esztétikai jellemzői és a feszültségképzés másféle, a hollywoodi filmtől, sorozatoktól merőben eltérő megoldásai válnak szembe-ötlővé. Bordwell paramétereinek leírásához¹⁵ hasonlatos stílus eszközök ezek, amelyek ismétlődéssel a háromszárnyú tükör képeinek sorozatát teszik meg a kifejezés alapjává. A tükrök a szereplőket és az állapotokat duplikálják és háromszorozzák meg úgy, hogy egymásra vonatkoztatják, miközben elkülönítik, specifikálják és egymásban tükröztetik azokat. A háromszögformára behajtható tükörszárnyak reflexiók sokaságát és azok relativitásait hozzák létre, amelyek a bizonytalanságot, a kételyt, az elbeszélésben rejlő titokzatosságot hivatottak kifejezni. A szimbolikusan becsukható háromszárnyú tükör mint forma adekvát megfelelője a természeti-társadalmi-humán folyamatok körösségének, az ördögi körök ismétlődő, egymásba integrálódó természetének. Németország húszas évek végi helyzetében felismerhető Fassbinder önképe és kora, Biberkopf történetében a nyolcvanas évek kisembereinek élete, és magában a sorozatban a konkrét filmtörténeti vonatkozásokon túl a német film állapota.

Első tükör: Weimari Köztársaság alias Nyugat-Németország a nyolcvanas évek elején

Döblin regénye 1929-ben jelent meg, s a későbbi kiadásokhoz az író olyan megjegyzéseket fűzött a regényben ábrázolt korszakhoz, mint a „felépülés és széthullás”, a „rend és felbomlás”¹⁶. Ezek a megállapítások a film rendezésének idejére éppúgy vonatkoznak, mint a múltbéli események tágabb horizontjára. A történelmi és az aktuális dimenzió egymásba illeszkedik, s mindkettő alapelve: a rendre, fegyelemre és a nyugalmat adó biztonságos működésre való törekvés szertefoszlik. A sorozatban nem Biberkopf privát sorsa zajlik párhuzamosan korának német nyilvánosságáéval, hanem e nyilvánosság története integrált és komplex része az elbeszélésnek.

A film történetének kezdete, az 1928-as év a német történelemben fordulót jelentett, ugyanis a választásokon nagy fölénnyel a szociáldemokraták és a kommunisták nyertek. A marxista nézetek eluralkodása mellett megjelent a nacionalista felfogás, s alig kellett négy év ahhoz, hogy az akkor jelentéktelen

¹⁵ David BORDWELL, *Parametrikus elbeszélés*, = Uő., *Elbeszélés a játékfilmben*, Bp., Magyar Filmintézet, 1996, 283–297.

¹⁶ Azért csinálom filmeket, mert személyesen érintve vagyok, más okom nincs rá. *Beszélgetés Hans Günther Pflaummal* = Rainer Werner FASSBINDER, *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 250.

választási eredménnyel rendelkező Nemzetiszocialista Német Munkáspárt a legnagyobb politikai erővé váljon. Egyedülállóan gyors felemelkedését az 1930-as parlamenti választások igazolták. A Weimari Köztársaság széthullásának folyamata rajzolódik ki, melynek okai között elsősorban az antidemokratikus gondolkodásmódot érdemes kiemelni (a jogalkotók, a gazdaság, a hadsereg vezetői rétege demokráciaellenes), aminek következményeként több baloldali gondolkodó, politikus elhagyja az országot. A nem parlamenti többségen, hanem kompromisszumokon alapuló köztársaságot végső soron balról és jobbról egyaránt támadták. Ehhez járultak még az 1929-es világgazdasági válság következményei: a magas infláció, a munkanélküliség, az általános szociális visszaesés.¹⁷

Az 1924-28-ig tartó „stabilizáció időszakában” a német metropolisz az agresszív modernség audiovizuális kollázsával gyakorol elsöprő hatást a sorozat kezdetén: a technika, a gépesítettség hangjainak (tülkölés, sípolás, léptek, emberi beszéd) és a házak, járművek, emberek, plakátok, feliratok, reklámtáblák képeinek montázsra riasztja el a tegeli fogházból kilépő férfit. Biberkopf visszaszökne a biztonságos zártságba, de büntetése elkezdődött, s valósággal lecsúsznak, rádőlnek a szürke bérkaszárnnyák háztetői. A zsúfolt, fullasztó, katotikus, örvénylő összevisszaság, Berlin az Alexanderplatz-cal a kapitalista rend „modell-tája”.¹⁸ A kortárs Walter Benjamin a regényről megjelentetett kritikájában a „joviális testi-lelki nyomor világaként” írja le az ipar, a kereskedelem, a közlekedés helyszíneit és a lumpenproletárok, a bűnözők, a munkanélküliek, a selyemfiúk, a prostituáltak életét a Weimari Köztársaság korában.¹⁹

A film kezdetének ideje, a gazdasági válság közvetlen megelőző éve luxus és nyomor, szórakozás és betegség, bűn és morális képmutatás végletei között oszcillál. A társadalmi-gazdasági krízis körfolyamatát Franz esete szemlélteti: az egykori szállítómunkás striciként lép be a körfolyamatba, majd gyilkos, aztán betörő, majd újra strici lesz. Különösen az első szerkezeti egység jellemzi a társadalmi-emberi környezetet, benne az egyén stabilitási kísérleteivel és azok árával, amit fizetnie kell érte. A munkanélküliség és infláció visszatérő adatai alátámasztásul és egyúttal a társadalmi igazságtalanság bizonyítékául szolgálnak.

Fassbinder ugyan nem készített politikai filmet, mégis foglalkoztatja a nácik térnyerése, s környezetrajzának lényeges része a jobb és baloldali nézetek ábrázolása egy-egy jellemző szituáció megválasztásával. Biberkopf az akkortájt még viszonylag kevés embert számláló náci párt lapját, a *Völkischer Beobachter*t árusítja az aluljáróban, ami azonban nem jelenti azonosulását a nacionalista nézetekkel, nem zsidóellenes.

¹⁷ Vö: Peter BOROWSKY, *Wer wählte Hitler und warum? Ein Bericht über neuere Analysen der Wahlergebnisse 1928 bis 1933* http://hup.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/2008/9/chapter/HamburgUP_Schlaglichter_Hitler.pdf (letöltés: 2013. 05.20.)

¹⁸ Alfred DÖBLIN, *Berlin, Alexanderplatz*, Bp., Magvető Kiadó, 1976, 15.

¹⁹ Pók Lajos, *Döblin doktor panoptikuma. Előszó* = Alfred DÖBLIN, *Berlin, Alexanderplatz*, Bp., Magvető Kiadó, 1976, 14.

Amikor munkástársai kinevetik, magyarázkodnia kell, s Franz nyomorról, éhezéstről, inflációról, a baloldali eszmék hiteltelenségéről beszél, azaz kifejezi azon munkástömeg bizonytalanságát és tanácstalanságát, amelyik még akkor politikailag nem kötelezte el magát. A jelenet fontosságát hangsúlyozza a ki-merevedő kép, amit maga Fassbinder külső narrátorként ironikus reflexióval lát el: „Rendnek kell lennie a Paradicsomban”, majd később háromszor megismétli: „vérnek kell folynia”.

A feszültség átvezetésével folytatódik a következő törzskocsmajelenetben a frontok közötti összecsapás. A marxista nézetek és az Internacionálé hangjai ütköznek Franz apolitikus, hétköznapi hazaszeretetének kifejezésével és az egyszerű megélhetés kívánalmával. A jelenet kiemelt dramaturgiai tetőpontján Fassbinder újra alkalmazza a hármasság elvét: Franz üvegről, mint háromszárnyú tükörből visszaverődő képei megsokszorozzák a hagyományos német értékek – nevezetesen a helytállás, a bajtársiasság, a német haza és természeti kincseinek védelme – krízisét s ebből következően a talajtalanság érzetét.

A fenti, második részből származó jelenet ismétlése és tartalmi variációja a kilencedik epizódban fordul elő, ahol Franz és orgazda társa munkásgyűlésen vesznek részt koradélután, hiszen oly sok a ráérő munkanélküli. Fassbinder ironikus szerzői jelenlétének lenyomatai között a narrátori közlések mellett a cselekményt radikálisan megszakító gót betűs felirat szerepel. A kollázstechnika részeként, a nyílt önreflexió kedvéért és a nézők inspirációjaként avagy provokációjaként ez olvasható: „A német birodalom demokrácia, s aki nem hiszi, annak beverik a képét.” A szónok a szocialistákat tehetetleneknek nevezi, akik egy követ fújnak a kommunistákkal, a gyenge polgársággal, mégis az ő kezükben van az államhatalom, a jog, az intézményrendszer. A szabadság alkotmányos jogának érvényesítéséhez a munkásosztály megerősödésére van szükség. Biberkopf és egy munkás vitájából a munka apóriája körvonalazódik: a tisztességes munka – amit sok munkanélküli kíván – kiszákmányolást, rabszolgaságot eredményez, a nagyvállalkozók, a kapitalisták pedig nem dolgoznak. A munkásosztálynak a munka megtagadásához kell eljutnia, amihez először is munkára van szükség, és ami ismételten feltétele a proletariátus szervezettségének, politikai összefogásának, szolidaritásának. Az ellentmondásos politikai helyzet 1929-ben már elegendő alapot nyújt a társadalmi-gazdasági hangsúlyok átrendeződésének.

Fassbinder sorozatának forgatását 1979-ben kezdte meg, egy évvel később, mint amikor bemutatták a nagy nemzetközi figyelmet kiváltó *Németország ősszel* (1977/78) című epizódfilmet. A művet tizenegy neves rendező jegyzi, többek között Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz és Rainer Werner Fassbinder. A rendezők a *német ősz* egész társadalmat megrázó eseményeire reagálnak, amikor a Vörös Brigádok terrorszervezet elrabolja és megöli Hans Martin Schleyer nagyiparost, eltérítenek egy Lufthansa repülőgépet, majd a Stuttgart-Stammheim börtönben a három fogva tartott terrorista,

köztük Andreas Baader és Gudrun Ensslin öngyilkos lesz. A dokumentumokból álló filmkollázs az ország politikailag legnehezebb időszakát dolgozza fel közvetlenül 1977 októbere után. A film és az általa kiváltott reakciók szemléltetik, miként uralkodik el a hisztéria és paranoia a társadalmon, miként kerül a látens fasizmus a mindennapok felszínére. Különösen Fassbinder rövidfilmje elemzi érzékletesen az összetett jelenséget, és leplezi le a baloldali értelmiség tehetetlenségének gyilkos hangulatát, a kétségbeesés individuális és politikai körülményeit. Az epizód súlyát az a brutalitás és őszinteség adja, amivel Fassbinder önmagát helyezi szituációba: beismeri félelmeit, leleplezi tönkrement kapcsolatát, és anyját konformizmusa miatt élesen bírálja. A rövidfilm erénye az, hogy politikai tartalmat ideológia nélkül képes kifejezni. A *Berlin Alexanderplatz* sorozat válságábrázolásában Fassbinder korának tapasztalatait, élményeit és érzéseit indirekt módon tükrözzöndek eszközhasználatában, atmoszférájában és nem utolsósorban a két korszak hasonló körfolyamataiban.

Második tükör: Biberkopf alias Fassbinder

Döblin elbeszélése alapvetően két bibliai vezérmotívumra épül: Jób ószövetségi történetére és Jézus újszövetségi passiójára. A regény a regényben Fassbindernél a filmek a filmben szerkezetté duzzad, amely mozgóképek sorozatában a proletársors allegorikus, ellenpontosító rétege a bibliai utalás szintje fölé kerül. A módszer a hétköznapi kicsinység, a banalitás és a trivialitás felemelését célozza meg. Kiemeli továbbá a szerelem és a gyilkosság cselekményét, a két férfi vonzalmát mint az egészét átható, variálható, ismétlődő meghatározottságot. Fassbinder elbeszélése először lecsupaszítja és lelkileg-érzelmileg kifosztja főszereplőjét, majd újra felépíti és feltölti. Eme ellentétes eljárás – bármilyen furcsa is – a nézői megkedveltetést szolgálja. A sorozatban a „jelentéktelen és mellékes individuumok”²⁰ valós viszonyok közepette azok, s akkor válnak naggyá, amikor érzelmeik, a boldogság, a félelem, a fájdalom mozgatja őket.

Elsaesser a sorozat elemzése során egy átváltozás-ismétlés-elpusztításból álló „kiüresítési folyamatot” tár fel, amely Biberkopf két prostituáltjának meggyilkolása között húzódik.²¹ Az a regény elején ekképpen hangzik: „Így került Franz Biberkopf – a cementgyári munkás, utóbb bútorszállító munkás, ez a durva, faragatlan, visszataszító külsejű ember – ismét Berlinbe és az utcáira, az a férfi, akire ráakaszkodott egy (...) csinos lány, akiből aztán a férfi kurvát csinált, és végül, egy verekedés alkalmával halálra sebzett. Esküvel ígerte az egész világnak és magamagának, hogy rendes ember lesz belőle.”²²

²⁰ Azért csinálom filmeket, mert személyesen érintve vagyok, más okom nincs rá. *Beszélgetés Hans Günther Pflaummal*, = Rainer Werner FASSBINDER, *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 246.

²¹ Thomas ELSAESSER, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin, Bertz Verlag, 2001, 349–355.

²² Alfred DÖBLIN, *Berlin, Alexanderplatz*, Bp., Magvető Kiadó, 1976, 62.

Az újrafogalmazható identitás nem szabadulhat destruktív és patológikus természetétől, a megszállottság maskulin értékeitől és Ida meggyilkolásának mániás ismétlődésétől. Franz férfiként többször felsül a heteroszexuális páralkotás során, a körülötte váltakozó nők nem segíthetik önképének és egzisztenciájának megszilárdítását.

A fenti fejezetben olvashattuk, mennyire jelentős a társadalmi-politikai-gazdasági krízis szerepe és elhelyezése az elbeszélésben, és éppolyan fontosak Biberkopf válsághelyzetei a narratív összefüggések, a cselekmény előrehaladásában és a motivációk kifejtésében. Fassbinder kollázsában azonban éppen ezek a legbizonytalanabb tényezők, éppen itt találhatók azok a hézagok, rések, amelyekben az ún. „narratív hajtóerő kivérzik”²³, a motivációra csak utólag lehet következtetni, vagy az mindvégig rejtve marad. A proletársors elsődleges szintjén a becsapás-árulás és a veszteség visszatérő narratív szervező motívum: Franz először elveszti munkáját, majd a karját és végül a szerelmét. Ezen romboló események ábrázolása során feltűnő ambivalenciával viszonyul az elbeszélés az érzelmi reakciók kifejtéséhez: a férfi fájdalom mellett az öröm, a harag mellett a megbocsátás, a féltékenység mellett az elnézés, a sírás mellett a kacagás ébreszt kétséget a nézőben. Biberkopf világa, amely őt körülveszi, és amelyben mozog, bináris, vagy-vagylagos, ami az első epizódtól kezdve egyértelmű lesz. A férfi kikerül a fogházból Berlinbe, kinti életét próbálja megtalálni, kezdetben van munkája, majd nincs, politikai nézeteit tekintve vagy baloldali lesz, vagy náci, heteroszexuális vagy homoszexuális. E kétpólusú világban képtelen egyik vagy másik szerint élni, s ösztönei sem segítik, hiába küzd, bukásra van ítélve.

Fassbinder ironikusan meg- és kifordítja a hagyományosan jónak vagy rossznak gondolt értékeket, például az elzárás-büntetés és a nyitás-szabadság fogalompárjai helyett a büntetés-szabadság fogalompárt kapcsolja össze, amit az egyes epizódok címe (az elsőé: A büntetés elkezdődik) hivattott jelezni. A börtönkaput átlépő férfi kénytelen kilépni a metropolisz őrjítő forgatagába, belépni a bűn, a bűnözés, a prostitúció alantas cserekereskedelmébe, belemerülni a szabadság, a demokrácia „korlátlan lehetőségeinek” szövevényébe. A cselekmény során többször átlépi a vagy-vagy közötti határvonalat, ám a sorozatos kudarc magában a bináris világrendben foglaltatik, s az individuumnak sem a politika, sem a jog, sem az emberi kapcsolatok, érzelmek nem képesek útmutatást nyújtani. Nem lehetséges dönteni jó vagy rossz, igaz vagy hamis, becsületes vagy bűnös élet között. Biberkopf esküje nem tartható be, amputálni kell, mint a „jobb” karját, de az ironikus módon csak áll a spirituszban és mindennap a fejére olvassa: ökör vagy!²⁴

²³ ELSAESSER, Rainer Werner..., i.m., 352.

²⁴ Franz második veszteségének metaforája a hetedik részben található és ugyanott variálva megismétlődik: a jobb kar csak áll az asztalon és esküszik: aki nem dolgozik, ne is egyék! Az epizód címe: *Jegyezd meg, az eskü amputálható* (Merke - Einen Schwur kann man amputieren).

A metaforikus képi utalások sora vezeti a végkifejlet felé a történéseket, mivel Franz nem okul veszteségeiből, nem ismerte ki a világot és a körülötte lévőket, elveszik tőle szerelmét, így végleg darabjaira kell hullania. Ezzel a férfi földi szenvedései véget értek, s a szétforgácsolt emberből új egyén rakható össze egy másik szinten Fassbinder epilógusa szerint.

A történet párkapcsolatok struktúráját is magában foglalja: Biberkopf életének állomásait különböző nők jelzik, akikkel érzelmi köteléket, biztonságot igyekeznek kialakítani, s akik egy-egy veszteséget is markíroznak. A nők duplikátumok vagy a német romantikából eredő fogalomhasználatból „doppelgängerok” sorozatát alkotják, amely sor elindítója Ida, a meggyilkolt lány. Első megkettőzése testvére, Minna, aki nem saját akaratából lesz az, hanem Franz pótlékoktól való függőségének esik áldozatául. A második nő, Lina szintén másolat, aki már nem átmeneti jelenség, hanem a férfi érzelmeinek „rehabilitálója”, s aki éppúgy elszenvedője a nagybácsi átverésének, mint Franz. A sorozat következő helyettesítői a Reinholdtól átvett prostituáltak, és a sor végén a fiatal, még ártatlannak mondható lány, Mieze áll, akit Reinhold gyilkol meg, ezzel megfosztván Biberkopft a szabad és független ideális szerelemtől mint az utolsó értéktől, ami még maradt. E duplum-láncolat adok-elveszek elven nyugvó körfolyamat, amelynek során a tér és idő akadozva halad, a halottak újra élővé válnak, a gyilkosságok visszavonhatók lesznek. Egyetlen nő, Éva áll a körfolyamaton kívül, aki Franz munkássorsának segítője, irányítója és gyermekének anyja, s akinek szerepe annál is inkább jelentős, mert az ő alakján keresztül tárul fel a passió biblikus szintje.

Bizonyos értelemben a férfiak is megkettőzések egymásutánjai, ami az aktív maszkulin dominanciának köszönhetően nem annyira szembeötlő. Biberkopf maga is meglepetéssel reagál halott hasonmásának felfedezésére, mégis zökkenésmentesen veszi át – ugyan átmenetileg – a férj szerepét az özvegnél. A bűnöző-duplumok sorát Lüders nyitja meg, az első férfi, aki homoszexualitását palástolja, heteroszexualitása patológikus, akinek a nő megszarolható, kifosztható kellék. Neki köszönhető Franz formálódó identitásának és egzisztenciájának első lerombolása. Számos bűnöző mellékszereplő ismétli és variálja a lebontó stratégiát, mígnem a főalak, a megtestesült gonosz, Reinhold lép színre. Vele kiteljesedik az identitás narcisztikus megkettőzésén alapuló szexuális szerepcsere és ökonómia.²⁵ Fassbinder felfogása szerint az igazi érzelmi kötés Franz és Reinhold között van, s a végzetes vonzerő átveszi az irányítást a heteroszexuális párkapcsolatok fölött és cserkapcsolatokká zülleszt azokat, aminek Franz nincs tudatában. Mégis amikor a kocsmában találkoznak, azonnal felismeri Reinholdban hasonmását a közös tapasztalat feltételezésével, nevezetesen hogy ő is ült már börtönben. A barátság és elfogadás a doppelgängerségből ered, amit Franz még akkor sem tagad meg, amikor a másik kétszer becsapja, és neki kétszer a nulláról kell kezdenie. Tragédiájukat megalapozzák a társadalmi-gazdasági-kulturális

²⁵ ELSAESSER, *Rainer Werner...*, i.m., 358.

körülmények és a személyiségükben rejlő gátlások, gyávaságuk, ami megakadályozza érzelmeik kibontakoztatását, nem ismerik fel, nem ismerhetik be kölcsönös vonzódásukat. Nem a homoszexualitás társadalmi és egyéni elfogadhatatlansága az akadály, hanem a szeretetre való képtelenség.²⁶

Harmadik tükör: filmtörténet és önreflexió

A német film történetében az 1928-as év a stabilizációs időszak végét jelöli. A baloldali eszmék elterjedése nyomán megerősödött a filmekben a társadalombírálat, a háború ellenzése, a nemzetközi közeledés igényének megfogalmazása. Ebben az évben több szövetség (Volksverband für Kunst, Deutsche Liga für unabhängigen Film) alakult meg a haladó szellemű film, a művészi színvonal emelése, a giccs száműzése érdekében és a cenzúra működése ellen. Törekvésüket olyan neves művészek, mint Heinrich Mann, Georg Wilhelm Pabst, Karl Freund, Erwin Piscator is támogatták, progresszív elképzeléseik mégsem tudtak termékeny talajra bukkanni. A német absztrakt film rendezői közül többen változtattak korábbi művészeti programjukon. A mozgalmakban kulcsszereplőként tevékenykedő Hans Richter például a realizmus felé való nyitással oldotta fel a tisztán absztrakt vonalak, síkok, tömegek mozgásritmusára, zeneiségére épülő esszéit. *Délelőtti kísértet (Vormittagsspuk, 1928)* című munkája a tárgyak használatuk elleni lázadását mutatja be feltehetően Léger és Clair avantgárd filmjeinek hatására. Az újító művek sorát gazdagította Walter Ruttmann realiztikus keresztmetszetfilmje, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* is.²⁷

A Hitler előtti filmkészítés figyelemre méltó alkotásai éppen azok, amelyek témája politikamentes, és radikálisan szakítanak a korábbi konvenciókkal, mint például Metzner Ernő rövidfilmje, a *Rajtaütés (Überfall, 1929)*. Az utca-filmeken túlmutató mű a káoszt valós folyamataival jellemzi, a tekintélyuralom minden formáját visszautasítja, nem veti alá magát a hatalomnak.

A baloldali eszmék és a szovjet filmek hatása mutatkozik meg Piel Jutzi *Krause mama útja a boldogságba (Mutter Krausens Fahrt ins Glück, 1929)* című filmjén. A nyomorúságos munka- és lakhatási körülmények, a bűnözés és a prostitúció befolyása miatt az anya polgári értékeken nyugvó felfogása illúziónak bizonyul, s „boldogságát” az öngyilkosságban leli meg. A baloldali politikai erkölcs megjelenése a mellékszálban nem képes új boldogság-alternatívát nyújtani. Fassbinder, aki jól ismerhette e némafilmet is, a *Küsters mama mennybemenetelében (Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel, 1975)* éles bírálattal reflektál a mindkét korban fellelhető problémákra.

²⁶ Fassbinder megfogalmazása szerint: „...ami Franz és Reinhold között történik, az nem több és nem kevesebb, mint valami tiszta, semmiféle társadalmiságtól sem veszélyeztetett szeretet.” FASSBINDER, 7. jegyzetben *i.m.*, 241.

²⁷ Siegfried KRACAUER, *Caligariól Hitlerig. A német film pszichológiai története*, Bp., Magyar Filmintézet, 1991, 169.

Férje öngyilkossága után az idős háziasszony kezdeti tanácstalanságán túljutva a kommunistáktól remél nyilvános rehabilitációt, s miután minden hamisnak, üres ígéretésnek bizonyul, egy ultrabalos anarchista terrorista férfi akciójába sodródik, amelynek végén lelövik. A film következetesen alkalmazott nyílt iróniája a végkifejletben groteszk bohózatba fordul át, kétséget nem hagyva a politikai manőverezések, hazugságok, manipulációk és a jóléti német társadalom megnyomorított, kifosztott emberének kilátástalan kiúttalansága felől.

Még fontosabb Fassbinder számára Piel Jutzi következő filmje, a *Berlin, Alexanderplatz* (1931), a Döblin-regény első adaptációja. A nagyváros dzsungele képek és hangok rémisztő kavalkádjával várja a börtönből szabaduló Franz Biberkopft. Ennyiben még rokonítható a sorozattal, de ami az elbeszélés audiovizuális módját és a befejezést illeti, gyökeresen eltérnek egymástól. Jutzinál a végén Franz visszatér tisztességes munkájához, az utcán keljfeljancsit árul a tanulsággal, akinek a szíve a helyén van, képes legyűrni a legkomolyabb válságot is.²⁸ Ezzel szemben a sorozat cselekménye az elmeorvosi intézetben végződik, Franz csak az epilógusban épül fel új emberré.

Fassbinder kollázsképei között az első epizód egy jelenetében találkozhatunk az 1927-es némafilm, az *Árva (Elternlos)*²⁹ plakátjával. Az esőáztatta éjszakai város árnyékai közül kiemelkedik a Marienbad mozi agresszív neonfénye, amelynek kirakatában Franz a félmeztelen színésznő képét bámulja. E három filmtörténeti reflexió: a német ösztöndráma pszichológiai utalása, a szexfilmek hatása és főként Alain Resnais híres emlékezet-filmje indítja el a főszereplő első visszaemlékezését az őt mindvégig kísértő gyilkosságra. Ida megölésének feldolgozatlan traumája fontos dramaturgiai fordulópontokon, mint a tudatfolyam központi magja újra és újra megismétlődik.

A korabeli miliőhöz tartozó plakátok között az ötödik részben, ahol Reinhold először színre lép, Fritz Lang *Metropolisa* tűnik fel, s korai hangosfilmje, az *M – egy város keresi a gyilkost* (1930) pedig a folyamatos jelenlét képzetét alakítja ki, ami a két gyilkos személyiség, Peter Lorre és Gottfried John által alakított figura tulajdonságainak és tekinteteik expresszív hasonlóságából, összekapcsolásából adódik. A kiemelkedő némafilmek közül nem hagyható ki a Friedrich Wilhelm Murnau *Az utolsó ember* (1924) című művére való utalás: Fassbinder epilógusának végén az újra „összerakott” férfi egy hotel éjjeliőreként dolgozik. A filmtörténeti beágyazottság mint alapvető környezeti tényező az epizódok bevezető kollázsában is felismerhető. Az író, Alfred Döblin is szerette a mozit, több cikket publikált az első évtized filmjeiről, s a regényben Biberkopf moziélményeit is érzékletesen leírja.

²⁸ Kracauer úgy látja, hogy ez a film képes a negatív sablonokat megszilárdító két művet, a Kék angyalt és az M, egy város keresi a gyilkost meghaladni, s „erősítette a fennálló köz-társasági rend pozitív fejlődésébe vetett hitet.” KRACAUER, *i.m.*, 194.

²⁹ Rendezte: Franz Hofer, forgatókönyv: Franz Hofer, operatőr: Ernst Krohn, szereplők: Gerti Gerdt, Eduard von Winterstein.

Fassbinder forgatásait mindig élénk közérdeklődés kísérte, a sajtó, a tévé gyakran tudósított a munkálatokról, főként ezzel a sorozattal foglalkoztak sokat, hiszen korábban egyetlen rendező sem fordíthatott ilyen nagyságrendben közpénzt egy projektre. A hírek szerint a rendező a némafilm általi korismerethez elengedhetetlennek tartotta, hogy a stábtagnak együtt megnézzék az *Ilyen az élet* (*So ist das Leben*, 1929) című alkotást. Kracauer Carl Junghans rendezését remekműnek tartotta, de nem azért, mert „a szomorúság sűrű atmoszférájában” fürdik, hanem mert Pudovkin *Anyájával* rokon.³⁰ A mosónő kilátástalan robotolása és halála realiztikus epizódokban tárja fel a kor társadalmi-gazdasági környezetének és az emberek kapcsolatának, viselkedésének összefonódását. A részletekben gazdag ábrázolásmód és az Eisensteini montázs alkalmazása – egy szent szobrának képsora hasonló, mint a *Patyomkin páncélos* kőoroszlánjának mozgása – emeli ki a filmet a korszak produktumai közül. Fassbinder ugyancsak nagy gondot fordított a részletek kiemelésére és a sorozatát egységbe rendező montázsstruktúrára.

A *Berlin Alexanderplatz* a rendezői önreflexiók tárháza, amely sokféleségből e helyütt csak azt a csoportot emelem ki, amelyik a politikai-társadalmi-gazdasági krízisekhez kapcsolódik. Fassbinder előszeretettel nyúl olyan német történelmi korszakokhoz, ahol „töréspontok” vehetők észre: a tradicionális értékek hirtelen felbomlanak vagy a fejük tetejére állnak, gyors változások következnek be, nagy a politikai bizonytalanság, a társadalomban meglévő különbségek szembetűnővé lesznek. A válság hatására a család, a párkapcsolatok, az érzelmi élet, a szexualitás normáit, etikáját újra kell fogalmazni. A német történelem utolsó száz éve végső soron krízishelyzetek egymásutánja és azok filmi reflexiója a fassbinderi életműben: az *Effi Briest* a porosz monarchia bukását, a *Despair – Utazás a napba* a fasizmus felemelkedését, a *Maria Braun házassága* a német gazdasági csoda kezdeti időszakát, a *Németország ősszel* a terrorizmust veszi nagyító alá. Eme sorozat után pedig folytatódik a sor: a *Lola* a német újjáépítés boomját, a *Lili Marleen* a II. világháborút boncolgatja, a *Veronika Voss vágyakozásával* pedig az egykori UFA-sztár sorsán keresztül a húszas évek vége és a hatvanas évek elnyomó rendszere kapcsolódik össze. Fassbinder a produkciónövelés, a haszonelv multinacionális kapitalizmusát és a fasizmust mint ellentmondásos jelenségeket veti össze, s mivel alapvetően romantikus anarchista volt, minden uralkodó, autoriter értéknek, rendszernek össze kell omlania. A piacgazdaság tartozik és követel töréspontjai mentén a kizsákmányolás egyfelől mint hatalmi tényező jelentős, másfelől a vállalkozás egy formája, ahol az értékek, tárgyak, emberek cserekereskedelme dívik. Az üzletkötés gyors, azonnali válasz a spekulánsok rizikótársadalmára és opportunizmusára. E szemlélet miatt választ Fassbinder triviális, kisszerű kisbűnözőket, striciket, csencselőket, prostituáltakat, kémnőket filmjei szereplőinek.

³⁰ A film a szovjet montázsfilmek hatását mutatja és főszerepét az Anya sztárja, Vera Baranovszkaja játssza. KRACAUER, *i.m.*, 172.

A fogadtatás

A televíziós sorozatot nagy szakmai érdeklődés előzte meg, amit hamarosan értetlenség váltott fel. A kezdetben főműsoridőben, majd egy késői időpontban vetített filmet ért bírálatok megegyeznek abban, hogy töredezett és nem elég következetes a narratíva, valamint a jelenetek nem voltak kellőképpen megvilágítva, ami a tévés közvetítéshez szükséges lett volna. Valójában a tévénezőktől állt nagyon távol Fassbinder kifejezésmódja, szerzői stílusának radikális megnyilvánulása. A rendező szabadon értelmezte Döblin kollázs-regényének szövegeit, aminek alapján az események és a szereplők elliptikus elbeszélését alkotta meg úgy, hogy a jelenetek egymásutánjának logikáját nem tette nyilvánossá, a kauzális összefüggéseket lazán kezelte, a motívumokat és célokat nem világította meg.

A cselekmény mintegy belső kényszerből bonyolódik, a jelenetek határai képlékenyek, a történések egymásba érnek, ami blokkolja a motiváció kifejtését. Mindehhez a film túldimenzionálta, felhalmozta a vizuális és akusztikus elemeket, ami a mindentudó kamera felsőbbrendű látószöge révén túl komplex és jelentésekkel túlzásúfolt térképzést eredményezett. A történet megszerkesztését az elbeszélők többféle szerepének hangsúlyozása szokatlan módon megnehezítette, a külső narrátor mellé Fassbinder hangja társul a regényszöveg cselekménytől eltérő, attól elidegenítő részleteinek felmondásával. Kevés helyszínen, többnyire belső terekben mozognak a szereplők, ahol a tér tagolása, ablakok, ajtók, rácsok, tükrök általi felosztása labirintusszerű kiismerhetetlenséget sejtet, s a bizonytalanság érzetét az éles árnyékok, a félárnyékos szegletek és a kevés pontszerű fényforrás, azaz az alulvilágítottság erősen fokozza. A statikus kompozícióban elhelyezett figurák tablóján hosszabb ideig elidőz a kamera, gyakran kimerevedik a kép és a film ritmusa megtörik.

Mindezen jellemzők ugyan nem segítik a néző élvezetének zavartalan-ságát, de talán felkelthetik figyelmét a nehezebben megfejthető művek iránt. A *Berlin Alexanderplatz* az egész életművet magába integráló nagyszabású vállalkozás, s kiemelt helyet érdemel a filmművészet panteonjában. Fassbinder filmkészítési motivációját közérthetően fogalmazza meg: „Minden épeszű rendezőnek egyetlen témája van, tulajdonképpen mindig ugyanazt a filmet csinálja meg. Nálam az érzelmek kizsákmányolásáról van szó, bárki zsákmányolja is ki őket. Ennek sosincs vége. Örök téma. Akár az állam használja ki a hazaszeretetet, akár két ember kapcsolatában készíti ki az egyik a másikat. Mindig új meg új változatokban lehet elmesélni.”³¹

³¹ Azért csinálom filmeket, mert személyesen érintve vagyok, más okom nincs rá. *Beszélgetés Hans Günther Pflaummal*, = Rainer Werner FASSBINDER, *Írások, beszélgetések*, szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 279.

Képek



Berlin, Alexanderplatz a húszas évek végén





Franz Biberkopf (Günter Lamprecht) és Mieke (Barbara Sukowa)



Franz Biberkopf (Günter Lamprecht) és Éva (Hanna Schygulla)



Mieze (Barbara Sukowa) és Éva (Hanna Schygulla)