

# INTIMNA EPOPEJA, FINALE MODERNIZMA

UVODNO BRANJE V FASSBINDERJEV BERLIN ALEXANDERPLATZ, KI BO OKTOBRA GOSTOVAL NA PLATNU CANKARJEVEGA DOMA. ZGODBA O NEGOTOVEM ŽIVLJENJU, INFLACIJI, BREZPOSELNOSTI IN GARAŠKI LJUBEZNI, OBRAČUN Z NACIZMOM, KAPITALIZMOM IN MODERNIZMOM. O ČASU IN PROSTORU MED ŠOLO ULICE IN INTELEKTUALNO MISLIJO.

MIHA I. ZADNIKAR

**R**ainer Werner Fassbinder ima več tragičnih obličij. Še najbolj razvpite so njegove delazmožne navade, obsesija s snemanjem in »posebne družinske zahteve« na njem, melodramski talent, droge, alkohol, nasilje, vztrajnost, škandal, biseksualnost, neustavljiva želja po zavrnitvi, totalen sado-mazo cirkus, prezgodnja izgorelost in smrt ... Njegovo zelo posebno popotovanje v svinčena nemška sedemdeseta pa ima uvodno tragično noto, ki jo prepogosto pozabljamo. Mladi Fassbinder je bil izjemno izobražen fant – daleč od kakšnega intelektualiziranja je obvladoval teatrsko-kinsko snov in še marsikaj okoli nje. Bolestni polihistor in poliglot je svojo odrsko kariero začel z identičnim sunkom, s kakršnim je končal filmsko. Pri nepolnih šestnajstih letih je kot srednješolec nekoč ponorel, ko si je ogledoval vaje za Medejo v Münchnu. Bilo mu je dolgčas, mizanscena nemogoča, pa je planil na oder in začel režiserja popravljati v gladki stari grščini. Ves dramski tekst je znal na izust in v petminutnem monologu je podal vse bistvene odtenke, ki so po njegovem umanjkali. Potem je odvihral in se pošteno napil. Med svojim delom česa takšnega ni počel nikoli, vse utapljanje skrbi in lajšanje nevroz je bilo kvečjemu »za zraven«.

Osnovna Fassbinderjeva tragika se dotika intelektualnega področja. Prav v svojih poslednjih delih, med katera gre tudi maratonska filmska nadaljevanja *Berlin Alexanderplatz*, avtor namreč razgali, kako

je bil na tekočem s teorijo. Umetnik, ki je izživel in posnel teoretska razmerja, bolje rečeno: teoretske razmere. Kakor zadnji med modernisti je izkusil, predal, povzročil bolečino, ki jo podeljuje uvid. Pokazal je, da je uvid v umetnosti in teoriji, če in kadar sta »pravi«, enakovreden in enakopraven. Vzgoja na ulici in meščanska vzgoja med knjigami gresta proti enemu in istemu cilju, le da je fant z ulice hitrejši od intelektualca. In Fassbinderjeva temeljna zadrega je bila, da je premogel oboje – tako knjige kakor ulico. Prav zato je bil hitrejši od najhitrejših. Dodatno noto je pri njem zbujala politična situacija – odkriti atentati na kapitalistični sistem niso bili del njegovega notranjega sveta, a se je po zunanjih okoliščinah našel v njem. Opravljati hkrati z nacizmom, kapitalizmom in modernizmom je pretežka naloga za enega samega človeka. Fassbinder je imel partnerje, sodelavke in sodelavce, ki so počeli isto, a je bil veliko ostrejši in kajpak hitrejši od njih. Po intelektualni artistski vokaciji mu je bil najbližji Werner Schroeter, precej obskurnejši avtor, po krivici prezrt »čistilec nemškega untergrunta«, kot so mu pravili, še eden, ki si je zadal nemogočo nalogo, da s tako rekoč postmodernističnim zamahom nadaljuje modernistično poslanstvo, v katerem je vsak izobraženec nevrotik, vsak umetnik pa teoretska figura. Fassbinder je izjemno spoštoval Schroeterja, zavidal mu je, da je z Nemčijo lahko tako mirno in suvereno obračunaval mimo žanra, mimo diegetske jasnosti. Fassbinder in Schroeter sta zagotovo dva obraza ene

in iste zgodbe: namreč, kaj vse mora prenesti Nemčija, kadar gre zares!?

Filmana televizijska serija *Berlin Alexanderplatz* ni bila zamisel s konca sedemdesetih. Fassbinderja je dolgo, že izza gimnazijskih let, mikal roman, v katerem so se kompulzivne pretkanosti in preživetveni načini pletli podobno kakor v vsakem njegovem delu – torej z melodramskimi nagibi, skoz žanrsko podobo, ki kar najbolje pokaže materialistično tkivo medosebnih razmerij. Fassbinderjeva melodrama je tista, ki z intimo takoj in brez odvečnih učinkov in prizorov pokaže tudi čas, njegovo sociologijo in psihologijo. *Berlin Alexanderplatz* je »intimna epopeja«, ki jo je Fassbinder položil v oba časovna segmenta, svojega in pisateljevega. Ne gre za to, da bi ne bilo razlike, celo razlike so razvidne, navsezadnje so del samega romana. Alfred Döblin je svojo knjigo (v slovenščini jo imamo v zbirki Sto romanov, kongenialno in z vso očitno ljubeznijo do mesta Berlin jo je prevedla Rapa Šuklje) snoval kot razliko: kaj se že prvi dan pripeti človeku po imenu Franz Biberkopf, ko po dolgih letih pride iz zapora? Kaj je bilo tam, česar v novem Berlinu ni več? Neprepoznavne razmere, nov svet sili Franza že prvi večer nazaj v arest, v tamkajšnjo varnost. Fassbinderju in Biberkopfu se je tako leta 1980, *on time*, tako rekoč z Reaganom vred, pripetil dvojni Foucault – nadzorovalni in kaznovalni mehanizmi so opravili svoje, zautavili stari čas in osebka pahnili v kruto biopolitično mestno življenje. Fassbinder mora peljati zgodbo o ne-





gotovem življenju, inflaciji, brezposelnosti in garaški ljubezni, obenem pa postavljati še piko na svoj obračun z nacizmom, kapitalizmom in modernizmom.

Döblin je slogovno hvaležen pisec. Kakor je Robert Musil, vzemimo, v svojem epohalnem *Možu brez posebnosti* poln psiholoških odtenkov, natančen pri ozračjih, tako se Döblin obsedeno predaja socialnim, ekonomskim in »kulturnozgodovinskim« nadrobnostim, napaberkovanim podatkom – kakšne barve so vstopnice za kino v tem in tem okrožju, kakšen je vozni red tramvaja št. 15, koliko stane kruh v primeri s pivom, kakšni so honorarji kolporterjev pri tej in tej založniški hiši. Vsakemu pametnemu režiserju bi se med branjem takšnega romana zasvetile oči, češ, v rokah imam pravi pravcati prototip snemalne knjige, ki se pogloblja celo v problematiko mestne osvetljave, Fassbinder pa je to s pridom prebral, razbral in odbral. Döblinu je med snemanjem pridodal Musila, tako da je v razmerju med Franzom in Mizzi tako topel, da lahko mirno spregovorimo o oni izmed najboljših upodobitev medspolne intimе, kar jih pozna zgodovina kinematografije. Franz in Mizzi namreč bivata, v urah in urah maratonskega filma jima Fassbinder soustvari dom, v katerem sta subtilna kamera in mikrofoni. *Berlin Alexanderplatz*, nadalje, zlahka opravi z nostalgijo – to ni Berlin, v katerega bi se kdo hotel vrniti, ga obiskati, nihče ga ne pogreša, pa vendar se mu ne moremo upreti. Kdor koli je bil kdaj v Berlinu, ta bo takoj vedel, za kaj gre, v čem je *point* tega filma. Ne gre

za Biberkopfov ali Döblinov Berlin, nikakor ne, niti za Fassbinderjevega ne, pač pa za Berlin kot tak, za teorijo urbane sociologije, za prodor v mesto, če hočete.

Biberkopf je interpeliran kot berlinski subjekt, v svoj Berlin je poklican prav tako, kakor so ga pred začetkom filma odpoklicali iz zapora. Kličeta ga delo in ljubezen. Kaj bi naj človeka v Berlin sploh klicalo drugega kot delo in ljubezen (do kogar koli oziroma česar koli že)? Berlin je njegov zapor, še bolje – njegova zapora. Tam je samo zato, da ga obdela Fassbinder. Figura ni zbirka režiserjevih preteklih likov, ampak kratko malo nekdo, ki mu je preživeti. Ne da mora preživeti – da *mu* je preživeti. Težava je obča težava Nemčije. Seveda ni nikakršne končne zmage, dobimo kvečjemu totalen pogled v preživetje; zdaj na lepem vemo, da je možno preživeti, tudi ko je človek na tem, da se z veseljem prepusti usodi. Fassbinderjev boj s totalitarizmi je bil izbojevan s totalom. Neusmiljeno iskrena zgodba ne da dihati. Niti Biberkopf niti Fassbinder nimata več časa, delo kliče in treba ga je skončati. Izjemna hitrost snemanja daje svoj tempo tudi umirjenim prizorom. Pri Fassbinderju lahko govorimo o pulzu, kakor ga lahko sproducira v afriških godbah izurjen tolkalec – kakor se začne, v tem tempu se nadaljuje. Tudi tega se je mladi Fassbinder naučil pri teatru – ritem in tempo morata biti postavljena že s prvo izrečeno besedo, že s prvim prihodom pred občinstvo, s prvo prižgano lučjo, s prvo senco čez oči, sicer se sfižita in sta neulovljiva. Neumornost in režijska vnema, ta dodatna

hitrost kajpada ponudi svoje – političen brez politiziranja uspe Fassbinder tvegati s površnostjo, samo da ohrani tempo, samo da se dvigne nov vsakdan, Biberkopfov vsakdan. Nekdo, ki je hkrati reprezentant in odpadnik Nemčije, je kvečjemu Fassbinder sam, tudi njegov vsakdan je klical k delu, ko je v bolestem ateističnem *furiosu* nadgrajeval vsako protestantsko etiko. *Berlin Alexanderplatz* je film o reprezentaciji in odpadništvu, še bolj ko knjiga nas postavi v kožo. Če nas knjiga postavlja v vlogo, nas film v kožo. Fassbinderju se je tik pred smrtjo, ko je blede materi Nemčiji kazalo zelo slabo, posrečilo pokazati, da je dovolj velika. Če že ne za konkretna junaštva, pa vsaj za figure iz njegovih filmov, ki so ji lahko obenem v največji ponos in najhujšo sramoto. Divja misel je naposled res identična intelektualnemu uvidu.

Vsekakor si kaže ogledati celoto filmov *Berlin Alexanderplatz*, ne le njihovo krajšo, klasično kompilacijo. Saj je izvrstna, a ne gre do razsežnosti, o katerih nam je bilo govoriti tukaj. S celoto namreč postane vsakomur, kdor je malo filmsko razgledan, kristalno jasno, zakaj imata med vsemi nemškimi režiserji na nekdanjem prizorišču Berlinala, v Domu svetovnih kultur, dvorani s svojima imenoma samo dva. In zakaj prav ta dva: Friedrich Wilhelm Murnau in Rainer Werner Fassbinder.