

Jacek Nowakowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-6153-8216

Berlin i Niemcy w dwóch adaptacjach filmowych powieści Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz*

Powieść urodzonego w 1878 roku w Szczecinie (niem. Stettin) Alfreda Döblina, niemieckiego pisarza żydowskiego pochodzenia, *Berlin Alexanderplatz: dzieje Franciszka Biberkopfa*, ukazała się drukiem w 1929 roku i jest zapewne jednym ze szczytowych osiągnięć działalności artystycznej tego twórcy. Döblin był z zawodu lekarzem internistą, a przede wszystkim psychiatrą, życiowo związanym nie z miejscem urodzenia, lecz z Berlinem, tamtejszą sceną literacką i kulturalną. Początkowo bliskie mu były założenia ekspresjonizmu, jednak w swoim najwybitniejszym dziele pokonał ograniczenia tego prądu estetycznego (nie porzucając jednak wielu jego cech) i stworzył powieść uniwersalną o ludzkiej egzystencji, ukazanej w niezwykle sposób, na podstawie losów tytułowych bohaterów: Berlina i Biberkopfa.

Powieść wielkomięjska, jak nazwano *Berlin Alexanderplatz*, przedstawia stolicę Niemiec końca lat 20. ubiegłego wieku, ukazując tamtejsze społeczeństwo przez pryzmat kosmopolitycznej metropolii w sposób gwałtowny, dynamiczny, pełen ekspresji, w montażowych, niczym w filmie, ujęciach dokumentujących życie stolicy kraju. Książkowy Berlin to olbrzymi organizm, jedna ze stolic Europy, żywe, wypełnione marzeniami o sukcesach, choć doświadczające

też porażek miasto-świat, jakie z lubością opiewała literatura modernistyczna, a także sztuka filmowa. Poczynając od Łodzi ukazanej w *Ziemi obiecanej* (1899) Władysława Reymonta, poprzez tytułowe miasto z powieściowego *Petersburga* (1913) Andrieja Bielego aż po Nowy Jork z *Manhattan Transfer* (1925) Johna Dos Passosa (dzieło prekursorskie pod względem filmowej techniki montażu wobec omawianego tu utworu Döblina) – wielkie miasto staje się nowym obiektem sztuki. Może być ukazywane na różne sposoby: widmowy lub realistyczny, pozostaje zazwyczaj migotliwe i podlega ciągłym przeobrażeniom. Metropolia przyciąga uwagę artystów zwykle jako pars pro toto całego świata lub przynajmniej państwa czy regionu, nad którym dominuje. Niemal równoległe z ukazaniem się drukiem powieści Döblina na ekrany europejskich kin weszły filmy o podobnej tematyce, m.in. *Paryż śpi* (*Paris qui dort*, 1924) René Claira, *Metropolis* (1926) Fritza Langa, *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) Walthera Ruttmanna czy *Człowiek z kamerą filmową* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) Dzigi Wiertowa. Reprezentacje miast w tych literackich i filmowych utworach mają wiele cech wspólnych czy wręcz uniwersalnych, takich jak magiczność, gargantuizm, amorfizm oraz synkretyzm, jednak naszą uwagę zwracają szczególnie ze względu na swą niepowtarzalność i wyjątkowość. Zatem miasto-synteza narodu czy państwa, miasto-kolaż stanów i warstw – to jeden z tematów, który zajmuje pisarzy i artystów, ale liczy się także oblicze człowieka, który jest bohaterem wyjątkowym na tle innych protagonistów „metropolitalnych” utworów, wyraża ducha tego miejsca, przy czym nie ma większego znaczenia kwestia, na ile są to przestrzenie realistyczne, a na ile wymaginowane: bohater zawsze określany jest przez charakter zamieszkiwanej scenerii, łączy się z nią nierozzerwalnie. Pytanie o rodzaj dyskursu artystycznego zastosowanego w utworze wiąże się z namysłem nad tym, na ile miasto filmowe (a wcześniej powieściowe) jest konkretem, a na ile – abstrakcją, nad tym, czy można w ogóle rozdzielić te sfery. Przypomina o tym Ewa Mazierska w swoim artykule o janusowym obliczu wielkich miast:

Uświadczenie sobie heterogenicznej natury miasta ma jednak, a przynajmniej powinno mieć, poważne konsekwencje dla jego

analizy. Otóż o filmowym mieście, tak jak o mieście jako takim, nie sposób mówić wprost – każda dyskusja oznacza bowiem koncentrowanie się na jakimś aspekcie jego reprezentacji, a tym samym pomijaniu wielu innych aspektów. [Mazierska 1999: 38]

W poniższych rozważaniach interesujący będzie dla mnie dyskurs realistyczny, ale także, niejako dla równowagi, wyobrażeniowy. Zajmują mnie dwie realizacje zatytułowane podobnie jak powieść – serial telewizyjny Rainera Wernera Fassbindera z roku 1980 oraz film Burhana Qurbaniego, mający premierę 40 lat później. Wstępnie mogę powiedzieć, że dzieło Fassbindera mieści się w porządku realistycznym, a Qurbaniego – fantasmagorycznym, choć w obu, ale szczególnie w tym drugim, znajdziemy elementy krytyki społecznej, a także rozważania o moralności. Natura tych filmowych reprezentacji stolicy Niemiec jest skomplikowana i niejednoznaczna, co wynika zarówno z literackiego pierwowzoru dzieł, jak i wcześniejszego dorobku reżyserów oraz typów ich twórczych osobowości.

Wróćmy jednak do powieści Döblina. Charakter miasta ciekawie syntetyzuje autor przedmowy do polskiego wydania *Berlin Alexanderplatz*, Stefan Lichański:

Stolica ta to jednak dla autora coś więcej niż statyczne tło akcji, to jeden z bohaterów powieści. Z montażu gazetowych notatek i ogłoszeń, urzędowych obwieszczeń i komunikatów, urywków śpiewanych podówczas szlagierów kształtuje się wizja swojej formy życia Berlina – miasta, miasta – kolosa zamykającego w swych murach miliony istnień ludzkich. I co ważniejsze: zdolnego oddziaływać na nie, na ich losy, na ich styl życia i myślenia. Jest to oddziaływanie równie skuteczne, jak oddziaływanie puszczy w „Podróży do krainy wiecznego życia”, ale gatunkowo całkiem odmienne. Dla Berlina nie istnieje Biberkopf. Nie istnieje zresztą w ogóle konkretny, żywy człowiek. Istnieją jedynie funkcjonariusze, użytkownicy, przechodnie, kierowcy, sprzedawcy, nabywcy, interesanci. Z punktu widzenia żelazo-betonowego molocha człowiek istnieje wyłącznie jako to, co może być ilościowo obliczone i wpisane w rubryki

odpowiednich statystyk. Zdehumanizowana kultura świata kapitału, produkcji, dywidendy nie jest nawet wroga wobec człowieka, ona go po prostu spożytkowuje – jak rudę, węgiel, drewno... Wkroczenie do utworu Berlina jako bohatera przeobraża powieść obyczajową w społeczną: ukazuje obiektywne warunkowania losu Franka Biberkopfa. To nie tylko od jego siły charakteru zależy, czy zostanie – jak tego pragnął – porządnym człowiekiem. To zależy również od miejsca, jakie sobie w tym mieście znajdzie, od działających na tym miejscu praw i sił wielkomięjskiego życia. [Lichański 1979: 7]

Poza zbiorowym bohaterem powieści, sumującym jednostki ludzkie w kształt metropolii, istnieje, wskazane w podtytule powieści, indywidualium, bardziej lub mniej podporządkowujące się „woli” miasta. Główna postać, Berlin Alexanderplatz, to odznaczony za męstwo weteran Wielkiej Wojny, który właśnie wychodzi z więzienia z szansą na nowe życie. Jest jednak oportunistą – błądzi po mieście, szukając dla siebie azylu w nieprzyjemnej, choć bywa, że kuszącej i atrakcyjnej dla niego scenerii, a przy tym gubi się, przede wszystkim moralnie. Porusza się w przestrzeni zbrukanej kłamstwem i niegodziwością, w której często przebywają ludzie amoralni – złodzieje, prostytutki, kombinatorzy, choć nie tylko. Często są to po prostu osoby pozbawione dóbr materialnych, robotnicy i drobni rzemieślnicy, codziennie mierzący się z nieprzyjazną materią monstrialnego miasta. Sam Franciszek jest słaby, lecz pragnie się zmienić: chce być silny i wreszcie coś osiągnąć – być kimś. Jest jednak do tego nieprzygotowany, brak mu kompasu moralnego, więc w pewnych sytuacjach to fatum, los, decyduje za niego – czy znów upadnie i spróbuje stanąć na nogi. Może jednak – jeśli odrzucić perspektywę metafizyczną – jego miejsce w Niemczech lat Republiki Weimarskiej wyznacza determinizm społeczny, który nie pozwala mu przekroczyć okolic tytułowego berlińskiego placu we wschodniej części miasta, bardziej proletariackiej czy wręcz lumpenproletariackiej od innych? Ten dylemat towarzyszy czytelnikowi powieści, a jej autor nie pozwala na jego jednoznaczne rozstrzygnięcie. Czy Biberkopf jest emanacją miejsca, które niczym biblijny Moloch przedziej czy później pochłania

wszystkie jednostki, nawet te, które mu (nie)świadomie służyły? Berlin ukazany w powieści jest stolicą Republiki Weimarskiej, i to jej charakter staje się istotny. Zarówno Döblin, jak i później Fassbinder starali się przedstawić miasto w całej złożoności, ale przede wszystkim jako czasoprzestrzeń nieprzyjazną bohaterowi, jako moment i miejsce – w nim do głosu dochodzą nowe siły i postaci, wśród których Biberkopf tylko próbuje się odnaleźć. O tym, że dawnym czasom i ich obrońcom lub piewcom nowe pokolenie oraz niezadowolona część starszego powiedziały stanowcze „dosyc”, przypomina wielu historyków. Niemiecką stolicę tego okresu i stan umysłów jej mieszkańców opisuje m.in. Alexandra Richie w książce *Berlin, metropolia Fausta*:

Wojna miała zostać wypowiedziana tym, którzy przyczynili się do „choroby Niemiec” – wielkiej grupie obejmującej wszystkich: od „żydowskich spekulantów” i „bolszewickich agentów” w Berlinie po miliony Słowian naruszających i „zatruwających” niemieckie obszary na wschodzie. Te szalone, irracjonalne, upajające idee zaczęły się przyjmować w Berlinie. Niektórzy, jak Bertold Brecht i Tomasz Mann, byli przerażeni tą przemianą, niewiele jednak mogli zrobić. Nowi agresywni dyktatorzy kulturalni piętnowali tych rzeczników nowoczesności jako „przebrzmiałe sławy”, a przedstawienia *Mahagonny* Brechta i *Hinkemanna* Tollera zakłócały hałaśliwe demonstracje. Ku irytacji słynnych weimarskich pisarzy młodzi nie chcieli czytać takich książek jak *Czarodziejska góra* czy *Berlin Alexanderplatz*, chętnie zaś sięgali po prace dawno zapomnianych autorów volkistowskich. [Richie 2021: 12]

Z charakterem państwa i miasta związany jest paradoks – autor powieści umieszcza jej akcję w zasadzie w okresie *Goldene Zwanziger*, czyli złotych lat republiki (ok. 1924–1929), a więc względnego dobrobytu i pewnej stabilizacji politycznej, lecz tylko pozornie był to spokojny czas, w rzeczywistości Niemcy trawiły silne procesy erozji społecznej. Döblin nie jest pisarzem, który w powieści tworzy wyłącznie kronikę życia miasta i kraju, koncentruje się bowiem na Biberkopfie i jego kręgu towarzyskim. Opisując każde zdarzenie

i scenę z udziałem bohatera, zadaje pytanie: czy nie ma alternatywy dla jego losu, czy też zwyczajnie znalazł się on w niewłaściwym miejscu i czasie? Döblin nie odpowiada jednoznacznie, co sprawia, że ukazane w ten sposób postać i miasto dają wiele możliwości reżyserom filmowym.

Powieść niemieckiego twórcy bardzo szybko znalazła adaptatora filmowego. Już w 1931 roku Piel Jutzi przeniósł na ekran literacki pierwowzór; dokonał jednak dużych skrótów, swobodnie operując nie tylko fabułą, ale i sensem utworu – w ten sposób niejako zapowiedział charakter najnowszej adaptacji. Na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim rola Heinricha George’a jako Biberkopfa, aktora znakomitego, grającego w tak ważnych filmach, jak wspomniane *Metropolis* Langa, choć także pracującego na swoją późniejszą niesławę występami w dziełach nazistowskiej propagandy okresu wojny – m.in. w dwóch filmach Veita Harlana: *Żydzie Süsse* (*Jud Süß*, 1940) oraz *Kołobrzegu* (*Kolberg*, 1945). W tym miejscu skupię się jednak na dwóch dużo późniejszych ekranizacjach słynnej powieści, o których wspominałem na początku artykułu, – serialu telewizyjnym wybitnego twórcy, Rainera Wenera Fassbindera, *Berlin Alexanderplatz* z 1980 roku oraz tak samo zatytułowanym filmie kinowym z roku 2020 reżyserowanym przez Burhana Qurbaniego, niemieckiego twórcę o korzeniach afgańskich, a ściślej mówiąc – wywodzącego się z tamtejszych Hazarów. To drugie dzieło jest międzynarodową koprodukcją Niemiec z Francją, Holandią i Kanadą; aktorzy posługują się zarówno językiem niemieckim, jak i angielskim. Oba utwory – serial i film – dzieli wiele: epoki (geo)polityczne i kulturowe, w których powstały, konteksty społeczne i obyczajowe, dorobek artystyczny obu twórców i charakter ich dzieł, wreszcie tworzywo i sposób dystrybucji – telewizyjny i kinowy. Łączy je z pewnością jedno – chęć odmalowania na ekranie, wzorem powieści Döblina, obrazu niemieckiego społeczeństwa, oddania stanu ducha Niemców, zwłaszcza berlińczyków rozumianych jako tygiel grup, warstw społecznych, nacji żyjących w tym mieście, przybywających do stolicy, do Berlina, który połączony jest ściśle z innymi miastami czy regionami świata. Warto będzie zobaczyć, jak twórcy filmowi zareagowali na pierwsze zdania powieści,

do dzisiaj bowiem bardzo duże wrażenie robią słowa narratora z prologu utworu, wprowadzające postać głównego bohatera:

Opowieść o Franciszku Biberkopfie, byłym robotniku przemysłu cementowego i transportu w Berlinie. Właśnie zwolniono go z więzienia, gdzie siedział z powodu dawniejszych wydarzeń, i oto znowu stoi na berlińskim bruku i chce być porządny. Z początku mu się nawet udaje. Potem jednak, mimo że materialnie wiedzie mu się nie najgorzej, wikła się w prawdziwą walkę z czymś, co przychodzi z zewnątrz, z czymś nieobliczalnym, z czymś, co ma wszelkie pozory ślepego losu. Trzy razy to „coś” atakuje go i mąci jego plany życiowe. Naciera nań szalbierstwem i oszustwem. Człowiek znowu się dźwiga, trzyma się jeszcze mocno. Ale to „coś” uderza i powala go podłością. Teraz człowiek podnosi się z najwyższym trudem i jest niemal pokonany. W końcu „coś” torpeduje go z potworną, ostateczną brutalnością. [Döblin 1979: 17–18]

Filmowe odpowiedzi na ten literacki punkt wyjścia wiążą się mocno z przyjętymi przez reżyserów strategiami adaptacyjnymi, a przyglądając się im, trzeba mieć na uwadze zwłaszcza to, jak sportretowane są w obu dziełach Niemcy. W filmie Fassbindera jest to państwo z okresu Republiki Weimarskiej, zgodnie ze światem przedstawionym w pierwowzorze literackim, w wersji Qurbaniego z kolei to współczesna metropolia, a więc Berlin z końcówki drugiej dekady XXI wieku.

Kiedy Fassbinder realizował w 1979 roku serial na podstawie powieści *Berlin Alexanderplatz*, był już, mimo młodego wieku, filmowcem uznanym, docenionym za wartości artystyczne swych dzieł, ale także z powodu niezwyklej płodności twórczej. Umierając w 1982 roku, w wieku zaledwie 36 lat, pozostawił po sobie około 40 filmów: krótkich, pełnometrażowych, telewizyjnych i kinowych, a przecież pisał i reżyserował również sztuki teatralne. Głośno było o nim także z powodu skandali obyczajowych, które wywoływał z powodu bezkompromisowego stylu życia (nie ukrywał swojego homoseksualizmu), oraz śmiałości obyczajowej wielu dzieł, często wyraźnie nawiązujących do życia osobistego reżysera w warstwie

fabularnej czy ideowej. Kojarzony jest z tzw. nowym kinem niemieckim, którego narodziny zwykle łączy się z rokiem 1962 i Międzynarodowym Festiwalem Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen), na którym 26 młodych reżyserów i producentów w manifestacyjny sposób ogłosiło koniec starego, konwencjonalnego kina i chęć tworzenia dzieł odbiegających od utartych schematów, mierzących się z trudnym dziedzictwem historycznym Niemiec i współczesnym doświadczeniem. Fassbinder jednak z racji wieku nie uczestniczył w festiwalu jako twórca, a co za tym idzie, zabrakło także jego podpisu pod manifestem. Pierwszy film krótki zrealizował bowiem w 1965 roku, a pełnometrażową fabułę cztery lata później (*Miłość jest zimniejsza niż śmierć*; *Liebe ist kälter als der Tod*, 1969). W Oberhausen nie było także wielu innych wybitnych twórców, z którymi łączy się pokoleniową i artystyczną zmianę w kinie zachodniemieckim, np. Wenera Herzoga czy Wima Wendersa. Niemniej kilka lat później większość z nich (w tym także Volker Schlöndorff czy Alexander Kluge) już debiutowała lub osiągała sukcesy filmowe, dzięki zaangażowaniu w produkcję dzieł, które wpisywały się w proces zmian przynoszących kontestację w życiu politycznym, społecznym, kulturalnym i artystycznym, eksplodującą w z wielką siłą w roku 1968. Tematy dotyczące konformizmu, konfliktu pokoleń, nadmiernej konsumpcji, niszczącej życie rodzinne i społeczne, wyzwolenia się ze schematycznego postrzegania płci, emancypacji kobiet, nowych ról i form rodziny – były zapowiedzią tego, czym był nowy film niemiecki w latach 70., związany mocno z kwestiami politycznymi, w tym także dotyczącymi terroryzmu. Według Rafała Syski sam Fassbinder

[m]oże nie był nawet wybitnym artystą, choć jego twórczość stanowi jeden z niezwykłych filmowych fenomenów lat siedemdziesiątych. Kochał kino i wierzył w jego społeczno-polityczną misję, traktował ekran jak scenę ekshibcjonistycznego spektaklu, na jaki wielu innych twórców nie umiałoby się zdobyć. Stał się jednym z najwnikliwszych kronikarzy swoich czasów, dla którego każde wydarzenie musiało być przefiltrowane przez własne strachy i namiętności. Choć ukojeniem był dla niego

świat fikcji – film gangsterski czy melodramat, nie umiał uciec od społeczno-politycznych dylematów, wikłając się w świecie, gdzie trudno mówić o miłości, a znacznie łatwiej o marksizmie, terroryzmie i polityce. [Syska 2003: 59]

Z czasem okazało się, że style i poetyki, w tym podejmowane tematy i zagadnienia, przedstawiane epoki i miejsca, a także związane z nimi kostiumy są bardzo różne w twórczości największych osobowości dawnego młodego kina Niemiec Zachodnich, spośród których Fassbinder był największym indywidualistą. Twórczość filmowa tego reżysera nie jest jednorodna, ale można oczywiście wskazać w niej elementy charakterystyczne. Blisko jest Fassbinderowi do Brechtowskiej koncepcji teatru epickiego i budowania na ekranie (oraz w przedstawieniach teatralnych) efektu obcości. Jak pisał Krzysztof Stanisławski:

On także chciał dystansu, „efektu obcości”, stąd widoczne „szwy”, niedociągnięcia warsztatowe, teatralność – nienaturalność postaw, operowanie stereotypami, skrótami, nieraz kiczowatymi, nachalnie jednowymiarowymi. Bo nie film jako dzieło sztuki był celem ostatecznym. [...] Film ma być użyteczny, funkcjonalny, po użyciu można go wyrzucić. [Stanisławski 1998: 90]

Można zaryzykować wniosek, że filmy Fassbindera były podobne do inscenizacji Bertolda Brechta w zakresie estetyki, ale różniły się od nich pod względem ideologicznym. Miały przekraczać płaski realizm przedstawiania, omijać poddawanie go preparacji – na przykład lewicowej, choć niewątpliwie ich wydźwięk wobec kapitalistycznego kształtu świata był krytyczny. Zostały bowiem stworzone, by zachęcić odbiorcę do namysłu nad ideologią, do samodzielnego osądu, poszukiwania sensu rzeczywistości. Z czasem reżyser przekroczył ograniczenia tzw. małego realizmu, podejmując m.in. temat terroryzmu (choćby *Matka Küsters idzie do nieba*; *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*, 1975), silnie obecny w Niemczech oraz w innych krajach Europy Zachodniej lat 70., a pod koniec kariery poświęcił się prezentacji szerokiej panoramy XX-wiecznych

Niemiec – dawnych i współczesnych, widzianych przez pryzmat losów portretowanych kobiet – tworząc serię arcydzieł: *Małżeństwo Marii Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981). W każdym z tych filmów Fassbinder posługuje się ironią i w każdym opisuje inny etap rozwoju (lub upadku) swojej ojczyzny. W pierwszym przedstawił Niemcy z lat 1945–1954, gdy kraj próbował się otrząsnąć po katastrofie panowania nazistów, w drugim państwo z lat 1938–1945, a więc z okresu upadku, w trzecim z kolei ojczyznę lat boomu gospodarczego za panowania kanclerza Konrada Adenauera. Do tej grupy dzieł wybitnych, opisujących pewien etap historii najnowszej Niemiec, utworów o sarkastycznej tonacji, ale także czułym podejściu do postaci, zaliczyć trzeba serial *Berlin Alexanderplatz*.

Realizując telewizyjną adaptację klasycznej niemieckiej powieści w formie czternastoodcinkowego serialu telewizyjnego, Fassbinder musiał odnieść się do słynnych słów narratora z początku utworu. Jednak postąpił inaczej niż Qurbani w późniejszym filmie: nie zacytował tego fragmentu, lecz stworzył rozległą, dokładną i spójną ilustrację literackiego opisu wyjścia Biberkopfa na wolność. Poprzez losy bohatera serialu ukazane zostały niemal wszystkie problemy Republiki Weimarskiej końca lat 20.: bardzo duże bezrobocie (kilkaset tysięcy, jeśli nie milion, osób bez pracy w samym Berlinie), powszechna przestępczość, traktowana jako zawód i chleb powszedni, podobnie jak prostytutka, rozumiana niemal jako stan naturalny, a także rodzący się faszyzm i – wtórujący mu w walce o dusze berlińczyków, importowany ze Związku Sowieckiego – bolszewizm. Franz (Günter Lamprecht) chce zacząć wszystko od nowa, ale towarzyszą mu jedynie drobni cwaniacy, złodzieje, naciągacze i kobiety lekkich obyczajów. Są także robotnicy, jednak z nimi raczej mu nie po drodze. Ma dobre chęci i plany na przyszłość, jednak zderza się z codziennością – trywialną i zdecydowanie materialną. Bohater czuje, że za progiem więzienia, gdzie spędził cztery lata, czeka na niego przerażający świat, do którego trudno się przystosować, że on sam może jedynie pozorować życiową normalność i przeciętność. Franz trafia na osoby zachowujące się podejrzanie, nawet gdy chcą mu pomóc: dodać otuchy, czasem przestrzec. Chce stabilizacji, ale – podobnie jak bohater powieści – nosi w sobie

pierwiastek szaleństwa, przemocy, niestabilności. Wygląda na mężczyznę w średnim wieku o przeciętnej aparycji; nie oczekuje dużo od innych, ale szybko orientujemy się, że czasem używał przemocy wobec kobiet i nie potrafi się tego w pełni wyzbyć. Szuka stabilizacji, przeciwstawiając się niesprzyjającym okolicznościom oraz impulsom, pod których wpływem w określonych sytuacjach przeistacza się w człowieka gwałtownego. Nosi w sobie wiele sprzeczności. Fassbinder charakteryzuje go od początku w spokojnym tempie, nie tylko poprzez czyny, ale zwłaszcza poprzez słowa – samego Biberkopfa oraz narratora pozakadrowego, na wzór powieściowego. Franz na swej drodze spotyka także ludzi, którzy opowiadają mu różne historie, traktowane jako przypowieści, exempla. On sam często mówi do siebie głośno, niekiedy słyszymy jego myśli, lubi też podśpiewywać swoiste komentarze do własnej sytuacji, często też „filozofuje”, rozpatrując w nieoczekiwanych momentach naturę świata. Potrafi zarecytować wiersz komentujący bieżące wydarzenia i jego własny stan umysłu. Zabiegi reżyserskie sprawiają, że bohater jest postacią podwojoną, patrzymy na niego z dwóch perspektyw, jego obraz, podobnie jak wizerunek całego świata przedstawionego, jest niejednoznaczny – z jednej strony przykry, okrutny, przyziemny, z drugiej zaś często pociągający.

Fassbinder wyraźnie podąża tropem narracji powieściowej. Służą temu także pojawiające się w filmie przysłowia, które wypowiadają postaci ekranowe, a zwłaszcza napisy i komentarze międzyujęciowe ilustrujące życie Franza. Jego los jest zdeterminowany, a proces kuszenia przez zły świat ma różne stadia. Bohater słyszy od innych: „Berlin jest ogromny, znajdzie się w nim miejsce dla jeszcze jednego”; ma świadomość, że „zagłębić się w świat, to zagłębić się w mrok”¹. Co bardzo ciekawe i znamienne, zza kadru często usłyszeć można komentarze dotyczące praw fizycznych, które rządzą rzeczywistością, a także mechanizmów biologicznych, zwłaszcza związanych z seksualnością człowieka. Intensywne życie erotyczne bohatera oraz jego poszukiwania miłości w świecie powszechnej prostytucji skłaniają go, a także pozakadrowego narratora,

1 Transkrypcję i tłumaczenie cytowanych w tekście dialogów z serialu telewizyjnego *Berlin Alexanderplatz* wykonał autor artykułu.

do rozważań na temat relacji dusza – ciało, ujmowanych w różny sposób: raz z pełną powagą, a raz bardzo ironicznie.

Ekranowy świat Niemiec i Berlina to świat przepołowiony, miejsce nieustannie zmieniających się myśli, idei, poglądów, które wyrażają sprzeczności pojawiające się umyśle bohatera serialu. Z jednej strony twórca dzieła telewizyjnego podkreśla realistyczny i wręcz materialistyczny charakter świata przedstawionego, z drugiej uwzględnia w nim obecność pierwiastka duchowego, intuicyjnego, za którym bohater chce podążać, którego poszukuje w świecie. Zaproponowana linia interpretacji w wielu punktach zgodna jest z charakterystyką twórczości reżysera, jaką proponuje Syska:

Fassbinder tworzył filmy pesymistyczne, smutne, nieprzyno-
szące ani bohaterom, ani widzom odrobiny nadziei. Reżyser
portretował ludzi skazanych na klęskę, przegranych, nieumie-
jących walczyć z bezlitosnym fatum. Świat przedstawiony jego
filmów nie był baśniowy czy błogi – przeciwnie, miał zmu-
sić bohatera (a w konsekwencji również widzów) do buntu,
sprzeciwu. Jego kino gangsterskie bazowało na ukształtowanej
nie w Hollywood, ale w Niemczech, kontestacyjnej ideologii.
Porażka filmowej postaci miała wyposażać widzów w instru-
menty do obrony przed podobną klęską, miała nauczyć ich
walczyć o swoje prawa. [Syska 2003: 68]

Qurbani, przystępując do adaptacji *Berlin Alexanderplatz* Döblina, nie był, w odróżnieniu od Fassbindera, reżyserem powszechnie znanym, a film stanowił dopiero trzeci pełnometrażowy utwór w jego dorobku. Istotny jest fakt, że we wcześniejszych filmach również konsekwentnie i szeroko podejmował temat losu emigrantów w Niemczech. W debiucie z 2010 roku zatytułowanym *Shahada*² sportretował troje młodych bohaterów żyjących we współczesnym Berlinie, lecz pochodzących z różnych stron świata i wyznających islam. W drugim filmie, *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* (*Wir sind jung. Wir sind stark*, 2014), opowiedział o wydarzeniach, które miały miejsce w 1992 roku w Rostocku – gdy młodzi prawicowi

2. Szahada (arab. *Šahāda*) – muzułmańskie wyznanie wiary.

ekstremiści podpalili budynek zamieszkały przez uchodźców z Wietnamu. Do pewnego stopnia można uznać Qurbaniego za reżysera bliskiego niemieckim twórcom o tureckich korzeniach, portretujących niepewną tożsamość i transnarodowe dylematy osób, których korzenie tkwią w państwie tureckim, na poły azjatyckim, na poły europejskim, często będących gasterarbeiterami, lepiej lub gorzej znoszącymi pobyt w innym kraju, choć dla wielu z nich stał się on nową ojczyzną. Takimi twórcami są m.in. Tevfik Başer (*Pożegnanie z fałszywym rajem; Abschied vom falschen Paradies*, 1989), Thomas Arslan (*Rodzeństwo; Geschwister*, 1996; *Diler; Dealer*, 1998) czy najwybitniejszy z nich – Fatih Akin (*Głową w mur; Gegen die Wand*, 2004; *Na krawędzi nieba; Auf der anderen Seite*, 2007), który zresztą nie ogranicza się w swoich filmach, podobnie jak Qurbani, wyłącznie do tematów postkolonialnych. Trudno jeszcze w tym momencie wyrokować, jaką drogą pójdzie afgańsko-niemiecki reżyser. Jedno jest pewne: biorąc do ręki powieść ukazującą Berlin sprzed blisko 100 lat, postanowił wraz ze współscenarzystą Martinem Behnke uwspółcześnić dzieło Döblina i stworzyć dla niego nowy kontekst społeczny i kulturowy, którym stało się życie emigranta we współczesnej stolicy Niemiec.

Powieściowy Franciszek (FraneK) jest teraz Francisem (Welket Bungué), czarnoskórym przybyszem, a ściślej: uciekinierem z Gwinei Bissau, małego i skrajnie ubogiego kraju afrykańskiego, mężczyzną, który próbuje ułożyć sobie na nowo życie właśnie w Berlinie. Niewiele wiemy o jego przeszłości; poznajemy go jako robotnika zatrudnionego nielegalnie w mieście na budowie – prawdopodobnie chodzi o metro lub inną dużą konstrukcję podziemną. Do pracy udaje się codziennie z ośrodka dla uchodźców, jednak pobyt w nim oraz zarobkowanie bez umowy nie są dla Francisca szczytem marzeń, dlatego daje się namówić na służbę u dilerów narkotyków, Reinholda, odpowiednika negatywnej postaci z powieści. Podobnie jak w pierwowzorze literackim od momentu spotkania z magnetycznym i odpychającym zarazem przestępcą los bohatera filmu jest przesądzony. Qurbani nie koncentruje się w dalszych partiach fabuły wyłącznie na emigranckim wymiarze kolei życia Francisca, ale w zawiązaniu akcji wyraźnie odnosi się do kontekstu wielkiej fali uchodźców sprzed kilku lat, z Afryki i Bliskiego Wschodu,

która załazi Europę Zachodnią, zwłaszcza Niemcy. To wydarzenie zmieniło stosunek do przybyszy i zreorganizowało sposób współistnienia z nimi wielu mieszkańców zachodniej części Starego Kontynentu. Twórca filmu ujawnia w swoim dziele dalsze sygnały świadczące o postkolonialnym kontekście opowieści, zmuszając swojego bohatera do konfrontacji z niektórymi przestępcami z gangu narkotykowego, którzy nazywają go małpą, lub z innymi ludźmi, którzy z niechęcią czy pobłażliwością odnoszą się do niego, dostrzegając jego dążenie do awansu materialnego czy społecznego, a także najzwyczajsze ludzkie odruchy, wynikające z miłości do Miei i chęci ustatkowania się przy niej. Także kontekst spojrzenia białych mieszkańców Berlina, i szerzej: Europejczyków, na seksualność reprezentowanej przez czarnoskórego Franciszka rasy, jakoby nadmiernie obdarzonej przez naturę anatomicznie i fizjologicznie, jest często przywoływany przez Qurbaniego.

Co ważne, spojrzenie to wiąże się z postacią Reinholda, szefa i niby-przyjaciela emigranta, a w rzeczywistości, podobnie jak w powieści, demonicznego przestępcy, który kusi, uwodzi i pasywnie żyje na emocjach, siłach i duszy Franciszka. To Reinhold jest reprezentantem wszystkiego, co w Berlinie i Niemczech negatywne społecznie. Wykorzystuje innych, zwłaszcza uchodźców i emigrantów zarobkowych, obiecując im, jak w jednej z pierwszych scen, wszystko to, co ma przeciętny Niemiec: telewizor, samochód, mieszkanie. Aby zdobyć te dobra, wystarczy zaangażować się w taki czy inny nielegalny proceder. Ulice, parki, kluby nocne stolicy, które opisuje Qurbani, pełne są ludzi poszukujących narkotyków czy prostytutek. Do pewnego stopnia reżyser idzie tu tropem Döblina, jednak jego spojrzenie jest bardziej bezwzględne – portretuje Berlin niczym współczesny Babilon. Wspomniane wyżej elementy, zwłaszcza stołeczne bary, w miejskiej scenerii pełnią inną funkcję niż w literackim pierwowzorze. Dotyczy to zwłaszcza klubu Nowy Świat. Jak zauważa Ewa Fiuk:

W filmie, w scenie odbywającego się w Nowym Świecie balu kostiumowego, którego uczestnicy przebrani są, *notabene*, w stroje z lat 20. ubiegłego wieku, słyszymy słowa: *Panie i Pano- wie, witamy na pokazie dziwadeł. Oto nowy świat. Stworzony*

z brudu i cukru pudru. Jesteśmy nowymi Niemcami. Sami wybraliśmy, kim chcemy być. Transa, czarna amazonka, jednoręki bandyta. Nieważne, co masz, ważne, jak to nosisz. Klub to miejsce dla outsiderów, i indywidualistów, w którym kwestie takie jak płeć, tożsamość czy orientacja seksualna, kolor skóry, status majątkowy, pochodzenie czy wiek nie mają znaczenia. Wszystko, co na zewnątrz Nowego Świata, stanowi o tożsamości oficjalnej, w barze przestaje się liczyć, kryteria akceptacji społecznej zostają tu zawieszane. Jednak do czasu, gdyż czar idylli równościowej pryska w chwili, gdy Francis przebiera się w kostium małpy sprezentowany przez Reinholda (pozostali uchodźcy dostają stroje afrykańskich rebeliantów), ten zaś pojawia się w stroju dziewiętnastowiecznego podróżnika. Jakże gorzko brzmi ostatnie zdanie cytowanego powyżej fragmentu ścieżki dźwiękowej w kontekście wymyślonej przez Niemca maskarady! [Fiuk 2021a: 39–40]

Qurbani pokazuje współczesny Berlin jako miejsce paradoksów: z jednej strony to miasto, w którym można realizować swoje marzenia, choć głównie te przyziemne, cielesne i perwersyjne, z drugiej – przestrzeń alienująca, uniemożliwiająca swobodne życie i pełny rozwój. Niemiecki reżyser skupia się na przestępczym obliczu metropolii, wybiera miejsca, w których nawet osoby życzliwe wobec głównego bohatera, dbające o niego, podążają drogą na skróty do sukcesu czy pozycji społecznej lub materialnej, prowadząc wspomniane bary z podejrzaną klientelą czy parając się prostytutką (jak Mieke, ukochana Franza). Jego pragnieniem nie jest odmalowanie realistycznego portretu miasta – oddala się pod tym względem od literackiego pierwowzoru, nie idzie też tropem naturalizmu, który mógłby, pewnie szampowo, lepiej oddać zarówno wykluczenie bohatera, jak i charakter środowiska społecznego. Nie pokazuje też Berlina wielkomiejskiego, pełnego przepychu materialnego, nowoczesnej czy choćby dawnej architektury świadczącej o mieszczańskiej sytości metropolii. Filmowiec koncentruje się na parkach, mieszkaniach, peryferyjnych ulicach ukazywanych nocą, bylejakości budynku dla uchodźców, wspomnianym klubie. Życie toczy się

tu na poboczach – dosłownie i metaforycznie, jakby centralne dzielnice miasta chciały wyrugować ze swojej przestrzeni to, co brudne, gorsze, niepotrzebne i wstydlive. Opis Berlina, jaki wylania się z filmu Qurbaniego, po zastosowaniu kontekstu postkolonialnego i emigracyjnego, a w zasadzie publicystycznego, jest jednak niepełny, gdyż sama poetyka filmu i sposób adaptowania powieści każą porzucić społeczno-polityczny wymiar realizacji filmowej. Jak zauważa Fiuk:

Jednym z najwyraźniejszych odniesień do pierwowzoru jest monolog pozakadrowy Miebe, głównej bohaterki, a zarazem narratorki auktorialnej. Jego anachroniczny styl nadaje adaptacji nieco baśniowy, alegoryczny rys, wzmocniony za pomocą środków wizualnych – scenografii, kompozycji kadru i montażu. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługują sceny zrealizowane w lesie (miejscu będącym istotnym niemieckim toposem, kojarzonym z tajemnicą i działaniem sił nadprzyrodzonych, użycie nasyconych, odrealnionych barw, zdjęcia z perspektywy ptasiej (sugerujące obecność istoty boskiej) oraz montaż współtworzący narrację głęboką (w scenach przywidzeń Francisa). [Fiuk 2021a: 51]

Berlin ukazany w filmie jest przestrzenią oniryczną, miejscem ze snu głównego bohatera. To miasto fascynujące swoim ogromem i koszmarnie zarazem, gdzie nie można żyć po swojemu, gdzie piękne plany nie mogą się ziścić, gdyż w ich realizacji przeszkadzają grasujące potwory w ludzkiej skórze w rodzaju Reinholda. Pierwsze ujęcia filmu tworzą nocną scenę w odmętach wody rozświetloną czerwonym, ostrzegawczym światłem. Widzimy wszystko do góry nogami: bohatera filmu i jego partnerkę, może żonę, Idę, którzy wyglądają jakby tonęli licząc na ratunek. Nieuchwalna sugestia, że obejrzymy za chwilę opowieść o świecie na opak, albo o świecie podziemnym, wręcz piekielnym, rozwijana jest wraz z upływem akcji filmu bardzo konsekwentnie. Kobieta ginie, mężczyzna, ledwo żywy, wychodzi na brzeg. Wyrwany z rąk śmierci, wypowiada zza kadru kilka słów, które powinny go definiować, i do pewnego stopnia tak jest: „Dusza. Dusza.

Duch. Serce. Serce”³. Tego poszukuje Francis, zarówno w sobie, jak i w otoczeniu. Po tych słowach pojawia się, wspomniany już, pozakadrowy monolog Mieze, będący częściowym cytatem z prologu powieści Döblina.

Berlin Alexanderplatz Qurbaniego jest baśnią grozy przeznaczoną dla dojrzałego odbiorcy. Baśnią opowiadaną nie tylko obrazami i dźwiękami, obecnymi w diegezie filmu, ale także kobiecym głosem dobiegającym zza kadru, tożsamym ze spojrzeniem kochającej bohatera kobiety. Ten głos nadaje całej historii wzniosłości podszytej rozpaczą: opowiada o szlachetnym uczuciu, które nie jest w stanie przenieść gór i przeciwstawić się złu. W leśnej (rozebranej w podberlińskim parku) sekwencji zdarzeń, gdy Reinhold zabija Mieze powodowany zazdrością o uczucie kobiety wobec Francisca, oglądamy sytuacje, których tłem jest przyroda. Bujna, rozświetlona, pozornie, jak się okaże, przyjazna. W rzeczywistości jest czymś na kształt lasu z mitologii germańskiej – siedziby bóstw i duchów, sanktuarium, które napędza wchodzącego doń grozą. Nie ma tu bezpieczeństwa i ochrony, nie ma przestrzeni dla wiosennych czy letnich przechadzek dających berlińczykom przyjemność lub ukojenie. Reinhold ukazuje tu ostatecznie swą demoniczną, przebiegłą twarz.

To historia bez happy endu, co odróżnia ją od klasycznych baśni; zwycięstwo miłości ma w niej charakter idealistyczny, moralny, a nie – rzeczywisty. Franz/Francis toczy walkę ze swoim alter ego – Reinholdem; w tym samym czasie trwa konflikt zarówno w duszy bohatera, jak i na płaszczyźnie wydarzeń fabularnych. Ostatecznie to walka dobra ze złem, które przybysz z Gwinei Bisau nosi w sobie; Berlin ze swoim przestępczym, pełnym wyzysku i niegodziwości obliczem jest katalizatorem tylko tej mrocznej strony mężczyzny. Miasto, inaczej niż w mitach czy baśniach, jest destrukcyjnym labiryntem, pułapką bez wyjścia. Przestrzenią, w której zadomowienie się, znalezienie nowej ojczyzny czy odkrycie ostatecznej tożsamości, pozwalającej wieść dojrzałe i spokojne życie, nie jest możliwe.

3 Tłumaczenie cytowanych w tekście dialogów z filmu *Berlin Alexanderplatz* wykonał autor artykułu.

Zarówno Fassbinder, jak i Qurbani odpowiedzieli twórczo na wyzwanie, jakim okazała się powieść *Berlin Alexanderplatz* z 1929 roku. Stworzyli w języku telewizji i kina ekwiwalent arcydzieła Döblina, operując innym językiem i tworzywem. Autor wielogodzinnej, bliskiej oryginałowi wersji serialowej skupił się na re-kreacji czasoprzestrzeni Berlina okresu Republiki Weimarskiej, na oddaniu materialnego, kulturowego i duchowego kształtu dawnego świata zawartego w powieści, na stworzeniu jego możliwie pełnego analogonu, który nie eliminuje prozatorskiego pierwowzoru, lecz oddaje mu hołd poprzez ponowne przepisanie. Twórca filmu kinowego w znacznie większym stopniu niż poprzednik ingerował w powieść, uwspółcześniając, ale i syntetyzując losy głównego bohatera utworu, przywłaszczając sobie tę postać i berlińską scenierię po to, by dokonać hybrydyzacji tematyki społecznej z baśniowym, onirycznym stylem, nieczęsto kojarzonym z tego rodzaju zagadnieniami. Ostatecznie chodziło zapewne o gorzki w wymowie komentarz do współczesnej sytuacji uchodźców i emigrantów w Niemczech XX wieku, według autora filmu skazanych – mimo dobrych chęci – na porażkę podobną tej, jakiej doznał powieściowy Biberkopf w zetknięciu z miastem-molochem, które pochłania naiwnych, nieprzygotowanych i marzycieli.

Bibliografia

- Bienert Michael (2017), *Döblins Berlin. Literarische Schauplätze*, Verlag für Berlin-Brandenburg, Berlin.
- Craig Robert (2021), *Alfred Döblin: Monsters, Cyborgs and Berliners 1900–1933*, Legenda, Cambridge, <https://doi.org/10.2307/j.ctv24odjxh>.
- Döblin Alfred (1979), *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, przeł. Izabela Czermakowska, przedm. Stefan Lichański, Czytelnik, Warszawa.
- Elsaesser Thomas (1996), *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*, Amsterdam University Press, Amsterdam, <https://doi.org/10.5117/9789053560594>.
- „Film na Świecie” (1983), nr 1 (289): Rainer Werner Fassbinder.
- Fiuk Ewa (2021a), *Berlin Alexanderplatz*, „Ekran”, nr 2, s. 51.

- Fiuk Ewa (2021b), *Gwinejczyk na Alexanderplatz, czyli o możliwości zanieczyszczenia dominującej narracji*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 114, s. 31–49, <https://doi.org/10.36744/kf.792>.
- Keppler-Tasaki Stefan (2018), *Alfred Döblin. Massen, Medien, Metropolen*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Klotz Volker (1969), *Die erzählte Stadt: ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Carl Hanser Verlag, München.
- Lichański Stefan (1979), *Przedmowa*, w: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, przeł. Izabela Czermakowska, przedm. Stefan Lichański, Czytelnik, Warszawa, s. 7.
- Mazierska Ewa (1999), *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 28, s. 38–53.
- Richie Alexandra (2021), *Berlin. Metropolia Fausta*, t. 2, przeł. Maciej Antosiewicz, W.A.B., Warszawa.
- Stanisławski Krzysztof (1998), *Nowe kino niemieckie od 1962 roku do teraz wraz z Leksykonem reżyserów*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot.
- Syska Rafał (2003), *Rainer Werner Fassbinder. Rewolucja, która nigdy nie nadeszła*, w: *Autorzy kina europejskiego*, red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka, Rabid, Kraków, s. 59–78.

Jacek Nowakowski

Berlin and Germany in Two Film Adaptations of Alfred Döblin's Novel *Berlin Alexanderplatz*

The subject of this paper is the image of Berlin and Germany that emerges from two film adaptations of the novel *Berlin Alexanderplatz*. The first one, a 1980 TV series by Rainer Werner Fassbinder, closely follows the letter and spirit of the original 1929 novel; we see a faithful recreation of the material world and the mindset of German society in the final years of the Weimar Republic. In the second one, a 2021 cinema production by Burhan Qurbani, the plot is modernised. The main context of the film is the plight of refugees and economic migrants in contemporary Germany and the problems portrayed are linked to issues of race and post-colonialism.

Keywords: film adaptation; postcolonialism; German society; Weimar Republic.

Jacek Nowakowski – filmoznawca i literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (1999), *W stronę rajów. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012), *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL. Szkice* (2019) oraz *Feeria. Wokół bogactwa literackich i filmowych koneksji sztuki fantastycznej* (2021). Bada relacje filmu i innych sztuk, a także różne sposoby istnienia kina niezależnego. Miłośnik filmu dla młodego widza i różnych odmian fantastyki.