איאן בורומה

פסבינדר מביים את דבלין

במידה רבה את הרומן הגדול של אלפרד דבלין, "ברלין, אלכסנדרפלאץ", שהתפרסם ב־1929, אי אפשר לתרגם. הרבה ממנו כתוב בדיאלקט של מעמד הפועלים הברלינאי בשנים שקדמו למלחמת העולם השנייה. מתרגם יכול להתעלם ממנו, כמובן, ולהשתמש בשפה מדוברת רגילה, אבל אז תתמסמס תחושת המקור. אמנם, הוא יכול להשתמש במקבילה הקרובה ביותר - ולאמץ, למשל, בתרגום לאנגלית, סוג של ניב ברוקליני - אבל גם זה יעורר לחיים את המילייה הניו יורקי של דיימון ראניון, לכל היותר, ולא את המילייה הברלינאי המפוקפק של דבלין.[1] מחזה כמו "אופרת הקבצנים" מאת ג'ון גיי, שעלילתו מתרחשת בלונדון של המאה ה־18, עובַּד אמנם בהצלחה בידי ברטולט ברכט וקורט וייל ליצירת מופת שזירתה היא ברלין הוויימארית, אבל כאן לא היה תרגום; היה זה עיבוד, שהוחלפו בו גם המקום והזמן.

פרנץ בִּיבֶּרקוֹפְּף, גיבור הרומן של דבלין, הוא סרסור, לא מהסוג הרע, אבל הוא נתון להתקפות זעם פתאומיות ובלתי נשלטות. את אחת הבחורות שלו, אידה, היכה במקצף ביצים. אבל לא כך מתחיל הסיפור האפי של דבלין: הוא מתחיל כאשר ביברקופף משתחרר מכלא טגל בברלין, משותק מפחד בגלל הצורך להמשיך את חייו בתופת העירונית. אז־אז הוא פוגש יהודי עני ומזוקן, המנסה לנחמו בעזרת מעט חוכמה יידישאית, חוזר לאיתנו באמצעות מפגש מיני מחוספס עם אחותה של אידה, ומוצא מהר מאוד בחורה חדשה, את לינה הפולניה.

הפעם, נודר פרנץ ביברקופף, הוא יהיה איש הגון, ein anständiger Mentch; הפעם ירחק מפשע. אלא שאין הוא יכול. ובמלותיו של דבלין: "אף על פי שמבחינה כלכלית מצבו די טוב, הוא מסתבך במאבק קשה עם משהו שבא

1 יוג'ין ג'ולס (Eugene Jolas), שתירגם את הרומן בשנת 1931, היה איש מעניין, אמריקאי שהכיר את ג'יימס ג'ויס והיה פעיל בחוגים מודרניסטיים בפאריז. אבל התרגום שלו אינו מספק - הוא בחר להשתמש בסלנג אמריקאי.

מבחוץ, משהו הפכפך, נראה כמו גורל."[2]

ביברקופף רוצה להאמין בטוב האנושי. אבל אותו חלק של העיר שהוא מכיר - בעיקר הרחובות הגרועים סביב אלכסנדרפלאץ ("אלכס") הפרולטארי במזרח ברלין - שוחק אותו. הוא נענש על האמון הנאיבי שלו באחרים.

גורלו של ביברקופף - תוצאה עגומה של עסקים עלובים, קטטות שיכורים, פשעים קטנים ורצח - הוא החומר של רומן זול או סרט גרוע. ברגעי מפתח בסיפור הזה הוא נבגד בידי מי שהוא תופש כחבריו הקרובים ביותר. למשל אוטו לידרס, דודה של לינה הפולניה, הנותן לו חלק בעסקיו למכירת שרוכים מדלת־לדלת. ביברקופף מקיים יחסי מין עם אלמנה, אחת מלקוחותיו - מבחינה גופנית הוא דומה לבעלה המנוח - ובתמורה לרגע אחד של נחמה היא נותנת לו טיפ שמן. אחרי שהוא מספר ללידרס על מזלו הטוב, הולך לידרס לשדוד אותה. כאשר ביברקופף שומע על כך, הוא הולך להשתכר. ובכל זאת, הוא סומך על חברו ריינהולד, עבריין יפה תואר שאינו מסוגל להישאר עם אותה אשה למשך יותר משבוע־שבועיים, ומתעקש להעביר אותן הלאה, בזו אחר זו, לביברקופף. מאחר שביברקופף מתחיל לחבב את הנשים הללו, הוא חדל מן העסקות השפלות, וריינהולד נפגע.

עד מהרה מתומרן ביברקופף להשתתף בשוד, וריינהולד כמעט הורג אותו בדחיפה ממכונית המילוט, בתקווה שיידרס. ביברקופף שורד, אבל מאבד יד אחת. חברה חדשה, מיצֶה, עוברת לחדרו, מעבירה לידיו את הכסף שהיא עושה ברחובות. ריינהולד, מרשעות, קנאה ובוז, מבקש להרחיק את מיצֶה מביברקופף. כשהיא עומדת בפני ניסיונותיו, הוא חונק אותה. ביברקופף, הנאשם ברצח, משתגע באופן זמני אבל אינו מורשע, ומשתחרר כשהוא שפוי יותר, מתון יותר ונתון פחות להזיות. במלותיו הלאקוניות של דבלין: "מוצעת לביברקופף משרת עוזר לשומר במפעל בינוני. הוא מקבל אותה. אין עוד מה לספר כאן על חייו."

הגדולה ברומן של דבלין איננה בעלילה - הבחין בכך ריינר ורנר פסבינדר במאמרו על הספר - אלא באופן שבו הוא מספר אותה. פרנץ ביברקופף הוא אחת הדמויות הספרותיות העשירות בעולם המודרני, והוא נחקק בזיכרון כמו ווצק, אובלומוב או מאדאם בובארי. אנחנו זוכים להכירו לא רק מבחוץ, כברלינאי שמן ושרירי, בן מעמד הפועלים האוהב שנאפס, בירה ונשים, אדם "לא פוליטי", מן המבקרים הקבועים בבארים ובאולמות הריקוד הזולים שבסביבת "אלכס", אלא גם מבפנים, באמצעות זרם בלתי פוסק של מונולוגים פנימיים, המלאים

2 [הציטוטים מהרומן בתרגומה של ניצה בן־ארי, הספריה החדשה, 1987, אלא אם צוין אחרת]

בחלומותיו, חרדותיו, בלבוליו, תקוותיו והזיותיו.

לעתים קרובות השוו את דבלין לג׳ויס, ו״יוליסס״ הוזכר מדי פעם כמודל שלו. ואולם דבלין הכחיש זאת תמיד. הוא כתב: ״למה שאחקה מישהו? השפה החיה שאני שומע סביבי מספיקה, והעבר שלי נותן לי את כל החומרים שאני זקוק להם״. מצד שני, כשקרא את ג׳ויס, אחרי שהתחיל לכתוב את ״ברלין אלכסנדרפלאץ״, אמר כי יצירתו של האירי ״הפיחה רוח במפרשי.״[3] למעשה, שני הכותבים, בני זמנם של פרויד ויונג, ניסו לעשות דבר דומה, לשבור את המחסומים בין ההתנהגות המודעת לדחפים הלא־מודעים, באמצעות נבירה במאגמה הרותחת של חייהם הפנימיים והכאוטיים של גיבוריהם.

בפסקה טיפוסית, מדבר ביברקופף אל עצמו: ״אתה נשבעת, פרנץ ביברקופף, להישאר אדם הגון. ניהלת חיים מטונפים, נדרסת, ולבסוף גם רצחת את אידה וישבת על זה, וזה היה נורא. ועכשיו? אתה באותו מקום, לאידה קוראים מיצֶה, זרוע אחת כרתו לך, תיזהר, עוד מעט גם תתחיל להשתכר, והכל יתחיל שוב מחדש, רק שהפעם יהיה יותר גרוע, וזה יהיה הסוף. שטויות, מה אני אשם, בעצמי נדחפתי להיות סרסור? שטויות, אני אומר. אני עשיתי מה שיכולתי, עשיתי כל מה שהיה באפשרותי... אתה עוד תגמור בכלא, פרנץ, מישהו עוד יתקע לך סכין בבטן. שינסה. קודם הוא יטעם את שלי.״

ביברקופף איננו היחיד בספרו של דבלין ההופך פנים לחוץ. כל הדמויות המרכזיות - ריינהולד, מיצֶה, לידרס, עבריין בשם מק, אווה, המאהבת לשעבר של ביברקופף ורבות אחרות - מגלות את פנימיותן בתערובת של דיבור ברלינאי מחוספס ומחשבות פנימיות. ובכל זאת, אלה לא רק הדמויות האנושיות שהמודע שלהן, או הלא־מודע שלהן, נפתח בפני הקורא, אלא גם המטרופולין עצמו. ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ בנוי כקולאז׳ של דמויות, לעתים שרירותיות, המבליחות אל הקורא כאילו שעט בחשמלית ברחובות השוקקים, דרך פרסומות, כותרות עיתונים, שירים פופולריים, בארים, מסעדות, בתי מלון, שלטי ניאון, חנויות כלבו, חנויות משכון, מלונות זולים, שוטרים, עובדים שובתים, זונות, תחנות רכבת תחתית וכך הלאה. שוב, פסבינדר ניסח זאת היטב: ״הרעיון שהשפה ב׳ברלין, אלכסנדרפלאץ׳ הושפעה מהקצב של רכבות הפרברים, ה־S-Bahn, שהמשיכו להתגלגל לאורך היצירה של אלפרד דבלין מעניין יותר מהשאלה אם דבלין הכיר את ׳יוליסס׳.״

קולאז׳ של רשמים רגעיים, מקוטעים, כדרך לתאר את המטרופולין המודרני,

3 מצוטט במהדורת הכריכה הרכה מ־1965 של ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״.

איננו ייחודי לדבלין, כמובן. הסרט הדוקומנטרי הניסיוני של וולטר רוטמן, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* שנעשה ב־1927, עשה בדיוק את זה, באמצעות מונטאז׳ של דמויות – מהיר וקאקופוני כמו העיר עצמה. כך עשה גם ג׳ורג׳ גרוס (George Grosz) בציורי ברלין שלו, שאינם מסתפקים בשבירה של נוף המטרופולין לערבובייה של רשמים, אלא הופכים את תושבי העיר לשקופים, כאילו אפשר היה לראות דרכם עד לתשוקותיהם הכמוסות ביותר, בדרך כלל מהסוג המיני האלים. ובדרכיהם השונות גם פיקאסו, בראק ואחרים עשו זאת, שברו את נקודת המבט באמצעות קוביזם סינתטי.

דבלין מצרף את קול המספר שלו, הכל־יודע, לטלאים־טלאים של דיבור, שירים, דו״חות משטרה, מחשבות פרטיות, פרסומות ורעשי כרך אחרים. הקול שלו מורכב כמו הקולות של דמויותיו. לפעמים הוא דידקטי, כמו בטקסטים התיאטרליים של ברכט, או אנליטי יובשני כמו אנליזה של רופא. בעצם דבלין עצמו היה רופא, ועבד כפסיכיאטר בברלין, שם שמע הרבה סיפורי פשע ממקור ראשון. לפעמים קולו אירוני, אפילו סרקסטי, ובדרך כלל הוא נתון להרהורים מטאפיזיים, מצטט מהתנ״ך, במיוחד מסיפורי איוב ועקדת יצחק. הַקְרָבה היא אחת התמות הגדולות של דבלין: מוות כתנאי הכרחי ללידה מחדש.

דבלין היה בנו של סוחר יהודי משטטין. כאשר היה בגלות באמריקה ב־1941 המיר את דתו לקתוליות – אחרי שהושפע, כך אמר, מקריאת קירקגור, ובאופן מפתיע יותר, שפינוזה. השאלות של גורל ושל בחירה אישית, על מקומו של אדם ביקום אימפרסונלי הנשלט בידי כוחות סמויים מהעין, טבעיים וגם טכנולוגיים ופוליטיים, הן מוטיב פילוסופי חוזר לאורך כל סיפור נפילתו של ביברקופף וגאולתו בסופו של דבר.

איך לתרגם את התבשיל הספרותי הכביר הזה לסרט? הניסיון הלא־זניח הראשון נעשה ב־1931, בידי פיל יוּצִי (Piel Jutzi) לתסריט שכתב ביחד עם דבלין עצמו. את תפקיד ביברקופף גילם היינריך גיאורג, אחד השחקנים הנערצים ביותר באותה תקופה. ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ של יוצי דומה מעט לסרט הדוקומנטרי של רוטמן, על צילומיו הנהדרים. ואולם, השכבות הרבות של הרומן האקספרסיוניסטי של דבלין אינן יכולות להידחס לתוך 89 דקות של סרט עלילתי. גיאורג היה שחקן נהדר, והסרט הוא מסמך יקר ערך על האופן בו נראתה ברלין, אבל העושר של הרומן אבד.

כאשר פסבינדר עשה את גרסתו הטלוויזיונית בת 16 השעות ל״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ ב־1980, עירו של דבלין ברובה כבר לא התקיימה, נהרסה בהפצצות בעלות הברית, תחת אש הארטילריה הסובייטית ומשקולות הברזל

של מזרח ברלין. המעט שנותר במזרח הוסתר מאחורי חומת ברלין, ולכן נותר מחוץ לתחום בשביל פסבינדר וצוותו. גישה דוקומנטרית היתה בלתי אפשרית בעליל. ואפילו אם היה זה אפשרי לבנות מחדש את אלכסנדרפלאץ, פסבינדר הרגיש כי אפשר לדעת טוב יותר איך באמת נראו הרחובות מתוך סוגי המפלט שאנשים יצרו לעצמם - הבארים אליהם הלכו, האופן שחיו בדירותיהם וכו׳.

פסבינדר שיחזר את העיר בכעין תפאורת תיאטרון, מוגבלת לכמה חללים פנימיים - החדר של ביברקופף, הבאר השכונתי שלו, הדירה של ריינהולד, תחנת רכבת תחתית וכמה רחובות שנבנו באולפן במינכן. מאחר שמבטים פאנורמיים או אפילו שוט ארוך של העיר היו בלתי אפשריים, העדיף פסבינדר פרטים, קלוז־אפ, מסגרות של חלונות, שלטי ניאון מהבהבים, שולחנות בארים וגרמי מדרגות, טכניקה המוכרת לנו מאופרות סבון אמריקאיות.

הסרט של פסבינדר הופק, למעשה, במהירות ובמחיר נמוך, בפילם של 16 מ״מ. כפי שמציינת סוזאן סונטאג, אורך היצירה, הכוללת 14 אפיזודות, מקרב אותה מאוד לתרגום קולנועי של הרומן. לצופה, כמו לקורא של הרומן, יש זמן להשקיע את עצמו בסיפור, להכיר היטב את הדמויות, לחיות אותו כפי שהוא. ההגבלה של מגוון אתרי הצילום (בספר מתגורר ביברקופף במקומות שונים, לא באחד, והוא מבקר בכמה בארים) היא עוד מאפיין רווח של אופרות סבון; בתוך זמן קצר אתה מתחיל להכיר את המקומות האלה כאילו היית שם פעמים רבות בעצמך. בדרכים מסוימות, הצורה הדחוסה של אופרות סבון קרובה יותר לתיאטרון מאשר לקולנוע, ולכך יכול להיות יתרון - כמו ביצירת המופת של פסבינדר. היא מסוגננת מאוד, ומצליחה לשלב תיאטרליות ואינטימיות המתאימות במיוחד לנימת הנראטיב של דבלין.

פסבינדר קרא לראשונה את הרומן הזה כשהיה בן 14, אחוז במה שהוא מכנה ״התבגרות מינית כמעט רצחנית״. מבולבל בקשר להומוסקסואליות שלו, בלא אב שנטש כאשר הנער היה עדיין צעיר מאוד, ונתון לאימתו של גיל ההתבגרות, הוא קרא את ״ברלין, אלכסנדרפלאץ״ לא רק כיצירת אמנות אלא כספר היכול לעזור לו להתמודד עם חרדותיו. לכן צימצם אותו בקריאה ראשונה לתמה שבוודאי נמצאת שם, אם כי נראה שאיננה מרכזית כדרך שפסבינדר הפך אותה: היחסים האלימים, הסאדו־מזוכיסטיים, תמיד אינטימיים, בין ביברקופף לריינהולד. פסבינדר רואה טוהר באהבת ביברקופף לחברו, טוהר מסוכן, אפילו מאיים, אבל יקר־ערך למרות הסבל הרב המעורב בו, או אולי בגלל הסבל הזה. קריאת הספר סייעה לפסבינדר הצעיר להתמודד עם שדיו־שלו. בחייו כמו בסרטיו, אהבה בדרך כלל מתערבת באלימות: שני בני זוג שלו התאבדו.

ביברקופף, אדם השקוע בחיפוש אחר אהבה בעולם שפל, היה מבחינות מסוימות האני האחר של פסבינדר. התייחסויות לרומן של דבלין מופיעות גם בכמה מסרטיו המוקדמים. בסרטו העלילתי הראשון, "אהבה קרה ממוות" (1969), פסבינדר מגלם בעצמו סרסור בשם פרנץ, שיש לו מאהבת־זונה בשם יוהאנה (האנה שיגולה), אבל רגשותיו העמוקים יותר נתונים לעבריין הקטן ברונו (אוּלִי לומל). משחקי הכוח, הקנאות, אכזריות האהבה וחייהן הפנימיים המורכבים של דמויות השוליים, כל אלה הם שיקוף של "ברלין, אלכסנדרפלאץ".

פרנץ צץ פעם נוספת ב"אלוהי המגיפה" (1970). כמו ביברקופף, פרנץ זה, שאת תפקידו מגלם הארי בָּאר, מנהל כמה רומנים עם נשים אחרי שחרורו מהכלא. אבל שוב, היחסים האינטנסיביים ביותר שלו הם עם גבר אחר, עבריין אלים בשם "גורילה" (גונתר קאופמן). בסרט "פוקס וחבריו" (1975), אחת הפעמים הבודדות, בהן התייחס פסבינדר בגלוי לעולם ההומוסקסואלי, הוא ממלא תפקיד של עובד בלונה פארק בשם פרנץ ביברקופף הזוכה בלוטו ומנוצל ברשעות בידי קרוביו, מאהביו וחבריו. השם הגרמני של הסרט, Faustrecht der Freiheit ("זכות ראשונית לחופש"), מרמז באופן ישיר יותר לאחת התמות המופיעות גם ברומנים של דבלין: מאבק ההישרדות של גבר הרוצה להיות הגון בעולם של אדם־לאדם־זאב.

פסבינדר עשוי היה לשחק את ביברקופף ב"ברלין, אלכסנדרפלאץ", אבל הוא העדיף לבחור בגונתר למפרכט (Günter Lamprecht) שתפקידו בסדרה הזאת היא מן ההופעות הבלתי נשכחות בתולדות הקולנוע. ראשית, הוא נראה בהתאם לתפקיד: גדול וגולמני כמו דב קרקס, ופני הפודינג שלו הם דימוי של מבוכה, אלימות מרוסנת רק בקושי ותמימות מתוקה. הרבה מהסרט מצולם בקלוז־אפ, וכל תחושה מתועדת. סרסור שיכור המעריץ בריון אחר ומכה את אהובותיו בדרך כלל איננו דמות כובשת במיוחד, אבל פסבינדר, באמצעות ההופעה של למפרכט, מציג דימוי מעורר חיבה של ביברקופף. הסיפור ברוטאלי, אבל הוא מסופר בהרבה רכות. אנחנו לומדים לאהוב את המפסידן העצוב.

אם ביברקופף הוא הדמות הקרובה לאיוב, הנבחן פעם אחר פעם באמצעות אסונות פראיים יותר ויותר, ריינהולד, המגולם יפה בידי גוטפריד ג'ון הוא דמות־שטן, בהמה, אבל בהמה מרתקת, אפילו מפתה. גם ג'ון מצולם פעמים רבות בקלוז־אפ, בדרך כלל מזווית צדדית ונמוכה החושפת את הרוע הערמומי שלו. כפי שבדרך כלל קורה בחיים, המגבלה הפיסית הקטנה שלו – גמגום – מוסיפה משהו לקסם המסוכן שלו. ריינהולד מתואר בספר כצנום ופראי, איש בעל עיניים עצובות ו"פרצוף ארוך, גבוה, צהוב" ההולך "כאילו כפות הרגליים

נדבקות לו כל הזמן מאחור". בסרט ג'ון הולך וכושל כמו זוחל על שתיים; כמי שבכל רגע עלול לנשוף כמו נחש.

ההופעה הנפלאה השלישית היא של ברברה סוקווה (Sukowa) בתור מיצֶה, הנערה הפרובינציאלית שבאה לברלין "כדי לעשות חיים" ונהפכה לזונה של ביברקופף. המניירזם שלה - ליקוק האצבעות כדי להחליק את הגבות, הקפיצה הצוהלת לחיקו של ביברקופף, הפלירטוטים המלווים בצחקוקים, התקפי הצווחות ההיסטריות - הם תווי היכר של זנותיות תמימה, אם יש כזאת. לבושה בלבן, היא נראית כמו גילום התמימות, המחכה שיעלו אותה קורבן בעולם הרשע הזה. כשריינהולד משכנע אותה לצאת איתו לטיול ביער ההנזל־וגרטל החשוך ומבשר הרעות, הוא פושט את חולצתו כדי להראות לה את קעקוע הסדן שלו. למה סדן, היא רוצה לדעת. "בשביל להשכיב עליו מישהו," הוא משיב. "כבר יכולת לשים שמה מיטה וזהו," היא מציעה. "לא," הוא אומר, "סדן יותר טוב. סדן יותר טוב". "אתה נפח?" היא שואלת. "קצת גם נפח... אלי אסור להתקרב יותר מדי... אחרת תיכף נשרפים".[4] אבל היא מתקרבת. היא מפלרטטת עם ריינהולד, ואז מקללת אותו. ריינהולד חונק אותה בחמת זעם.

בתרכובות האמוציונליות האלה, קשה לקבל את האיזון המדויק בין ברוטליות לשרמנטיות, בין מתיקות לחשיבות עצמית, בין תמימות לשובבות. פסבינדר וצוות השחקנים שלו מבריקים בדרך שהם מצליחים לבטא את כל הרגשות הללו ביצירה שהמבנה שלה הדוק, פורמלי ואסתטי כל כך. פסבינדר יצר כל פְּריים בעין של צייר, והפעיל את שחקניו כמו אמן של תיאטרון בובות. כמעט כל הסצנות מצולמות באור מלאכותי: הצהוב של פנסי הרחוב והזרקורים בוהק בערפל הלילה; האפור והירוק־שרוף של תחנות הרכבת התחתית המחניקות; הכתום והחום בבתי הדירות. הצבעים הבהירים היחידים החודרים את העגמומית מקורם בשלטי הניאון. והשמש - היא מאירה לעתים רחוקות בלבד. כדי להקנות לאור עמעום בסגנון שנות ה־20 של המאה הקודמת, כמו בסרטיו של יוזף פון שטרנברג, כיסה פסבינדר את עדשת המצלמה בגרביון. היערות מצולמים דרך ערפל. ובפנים הבתים מוארות הסצינות לפעמים דרך וילון של מחזירי־אור אשר מאוורר מנענעים אותו כדי לערבל ולרכך את האור עוד יותר.

באמצעות דחיקת דמויותיו לחללים מתוחמים, ממוסגרים באמצעות אדני חלון או מוטות ברזל, צפופים מרוב רהיטים וחפצים בחדרים הפוכים או משתקפים במראות, יצר פסבינדר תחושה של קלאוסטרופוביה, של אנשים

4 מתוך התרגום החדש של ניצה בן־ארי המובא בגליון זה.

כלואים במטרופולין. אפשר שהושפע מהבמאי דאגלס סירק אשר נהג להשתמש באפקטים דומים ופסבינדר העריץ אותו. גם הציורים של מקס בקמן, המתארים אנשים דחוקים בעליות גג צרות או באולמות ריקודים זעירים עשויים להיות מקור להשפעה. בשוט האחרון של ביברקופף, לפני שהוא משתגע, אחרי שהוא מבין סוף סוף מה עשה חברו ריינהולד לאהובתו מיצֶה, הוא צוחק בהיסטריה דרך סורגי כלוב הציפורים התלוי מקורות חדרו (את הדיירת המקורית של הכלוב, ציפור שיר, מוחץ ביברקופף המיואש למוות).

פסבינדר לא גילם את תפקידו של ביברקופף. הוא שיחק את דבלין. הקריינות היא בקולו של פסבינדר, רך, אירוני ונאמן לחלוטין לספר. אבל הסרט רחוק מתרגום מילולי של הטקסט. פסבינדר עשה את הסיפור שלו. ראשית, הוא הוסיף דמות שלא היתה בגרסה של דבלין: גברת בסט, בעלת הבית הנאמנה־תמיד, המבינה, האוהבת אהבה עיוורת, ובחום אימהי. היא הנוכחות המנחמת, המוכנה תמיד לסלוח, לנקות, לארגן דברים. גברת בסט היא גם די חטטנית. כמו ביברקופף שלו, פסבינדר עצמו נמשך מאוד לדמויות אימהיות, בראש ובראשונה לאמו, ליזלוטֶה (לילוֹ) פַּמְפַּייט ששיחקה בכמה מסרטיו, כולל "ברלין, אלכסנדרפלאץ" (אשתו השקטה של מנהיג כנופייה). ב־1970 הוא גם נישא לאחת המוזות שלו, הזמרת אינגריד קאוון. אחר כך נישא לג'וליאן לורנץ שהיתה רק אחרונת הנשים המסורות אשר עשו הכל – מקניית מוצרי מכולת עד חיתוך סרטיו.

יחד עם זאת, החריגה החשובה ביותר מהטקסט המקורי היא ניסיונו של פסבינדר לטעון את היחסים בין הגברים – במיוחד את אלה שבין ביברקופף לריינהולד – בארוטיות. במאמר פרי עטו מבהיר פסבינדר כי "פרנץ ביברקופף וריינהולד אינם הומוסקסואלים – הם אפילו לא נתקלים בבעיות מסוג זה, במובן הרחב". אבל באפיזודות האחרונות והסוערות של הסרט, כאשר ביברקופף שוכב בבית החולים לחולי נפש וריינהולד בבית הכלא, שם הוא מתאהב בחברו הפולני לתא, מפרש פסבינדר את מה שבספר בקושי נרמז. בספר, לריינהולד יש רגשות חזקים כלפי הפולני. על אף שלא בלתי אפשרי לדמיין זאת – אין רמז לכך שהרגשות הללו הם פיזיים. בסרט, המצלמה מתעכבת בחושניות על פני גופו העירום של הפולני כאשר שני הגברים מתנשקים על המיטה.

האפילוג של הסיפור, כשבראשו של ביברקופף עובר גיהינום, מתואר בספר לפרטיו. לביברקופף יש חזיונות של מוות הקוצר בו. בסרט זהו ריינהולד, עירום עד מותן ובמגפי עור שחורים, המחזיק את הגרזן, ובמקום אחר, שוט שבעזרתו הוא מצליף בביברקופף, בעוד גבר אחר, זוחל על ארבע, מוכה בידי בלונדינית פראית. החיזיון הזה נראה פחות כמו החיזיון של דבלין ויותר כמו אורגיה בבאר

סאדו־מאזוכסיטי בברלין של שנות השבעים, רושם המתחזק באמצעות המוזיקה של לו ריד וג׳ניס ג׳ופלין במקום זו המלנכולית של פר ראאב המנוגנת בחלקים הקודמים של הסדרה. ושם, כשהוא מתבונן בפורענות הסאדו־מזוכיסטית, מוסתר למחצה מאחורי דלת, נמצא פסבינדר עצמו, במשקפיים כהים ומעיל עור. הרעיון, ללא ספק, היה להוסיף לעדכנות הסרט, להראות כי דקאדנטיות פוליטית ואלימות מינית אינן פחות רלוונטיות לשנות השבעים מאשר לשנות העשרים. אבל האפקט הוא שיבוש מוזר של ממד הזמן בסצינות, שאינן א־זמניות אלא דווקא טיפוסיות לסצינת התיאטרון המחתרתי ממנה צמח פסבינדר בשנות הששים.

אולי הגזים פסבינדר באפילוג ההזוי הזה, אבל גם אם כן, עשה זאת באומץ וברוב הדר, באקדחים רושפים. כמה מהכוונות הוויזואליות של פסבינדר הן פיתוחים מבריקים לדמיונו של דבלין. הדימויים הדתיים, למשל, הנוכחים בצורה מוחשת ברומן, שהוא, אחרי הכל, סוג של פסיון, מסוננים באמצעות השקפת העולם הייחודית לפסבינדר בחלק האחרון של הסרט: ביברקופף ממוסמר לצלב, והנשים שהרג או זנח צופות בו; ריינהולד חובש כתר של קוצים; ובסצינה מרשימה במיוחד מערסלת גברת בסט בתור הבתולה מאריה בובה של ביברקופף כשסרט נאצי לזרועו. רמז, אולי, לכך שביברקופף, כאשר יחזור לשפיותו, ייעשה לאיש קטן ולגמרי נורמלי, ולכן, כדבריו של פסבינדר, ״בלי ספק יהפוך לנאצי״.

דבלין לא היה יכול לדעת מה יזומן לגרמניה רק שנים אחדות אחרי שהרומן שלו ראה אור. אבל רוח הרפאים של ההיטלריזם כבר ריחפה על פני היצירה שלו. ביברקופף והחבורה שלו הפגינו בוז גמור לפוליטיקה, במיוחד לפוליטיקה של הסוציאל דמוקרטים, שנצמדו לקצוות האחרונים של רפובליקת ויימאר. הפגישות הפוליטיות המתוארות ברומן, של אנרכיסטים וקומוניסטים, טומנות בחובן אלימות. פסבינדר, כמובן, כבר ידע מה אירע, ורומז על העתיד באמצעות גדודים של חולצות חומות הצועדים בסצינת ההזיה האחרונה של ביברקופף. אנחנו גם שומעים את ״הורסט וסל״ הנאצי מתנגש ב״אינטרנציונל״ הסוציאליסטי. זהו אכן סיום הולם לסרט. הרומן, אומר פסבינדר, ״הציע אפיון מדויק של שנות העשרים; בשביל מי שיודע מה בא אחריהן, קל למדי לזהות את הסיבות שאיפשרו לגרמני הממוצע לאמץ את הנאציזם.״

פסבינדר מסיים את המאמר שלו, שנכתב ב־1980, בתקווה שיותר אנשים יקראו את הספר הנהדר של דבלין – ״למען הקוראים. ולמען החיים״.

מאנגלית קרן דותן