

El cinema crític només era possible a (o almenys amb) la televisió

Rainer Werner Fassbinder

Dos formes narratives fonamentalment diferents

«És un projecte complicat, una sèrie per a la televisió de tretze hores i mitja i una pel·lícula per a cinema amb un altre repartiment i un altre format. S'intenta adaptar la novel·la en dues formes narratives fonamentalment diferents [...]. La sèrie de televisió intenta incitar l'espectador a la lectura, encara que se li facin proposicions visuals. La pel·lícula és una altra cosa, explica molt compactament una història que només provoca els seus efectes amb posterioritat, junt a la consciència i la imaginació de l'espectador. Pot dir-se que he atès molt a la novel·la i igualment pot dir-se que hi ha canvis totalment decisius. A favor de les dones, per exemple. Döblin dóna essencialment menys identitat específica a les dones que als homes. Jo he intentat, en la mesura del possible considerant l'estructura narrativa, descriure les dones com a individus del mateix valor. Aquest és ja un canvi totalment decisiu respecte a Döblin».

En tres hores cal explicar les coses de manera diferent que en quinze

«És una història llarga i particular. A part del guió televisiu, aproximadament 3.000 pàgines, vaig escriure una versió específicament per al cinema perquè em sembla que en tres hores cal explicar les coses de manera diferent que en quinze. Per això em vaig oposar a que s'extraiés del que hem rodat fins ara aquesta altra versió, doncs aquesta exigeix una altra manera de rodar-se, una altra dinàmica. Però el guió existeix i un dia, quan la situació legal sobre aquestes coses sigui més favorable que avui, segur que ho faré. Tampoc em preocupa en absolut que ja hi hagi una pel·lícula i la meua sèrie de televisió, això m'importa un rave. Amb Fontane *Effi Briest* (Rainer Werner Fassbinder, 1974) també em va ser igual. Em sembla que una pel·lícula, si és bona, té la seva pròpia força».

Sobre la dramatització televisiva i els cliffhangers

«La sèrie durarà 15 hores. 150 dies de rodatge. No es pot acabar i començar a voluntat, això no funciona. Però Döblin també va escriure deu capítols amb encapçalaments, subcapítols, què sé jo. I a través d'aquesta tècnica de *collage* no és especialment difícil dividir també la història en varis capítols en la versió filmada. També es podria haver escollit i trobar altres punts

com a principi i final. Hi ha moltes possibilitats. No és que un episodi no tingui principi i final però tampoc s'ha fet una dramatització a l'estil de Durbridge. És a dir, no s'acaba en un moment de tensió per a aconseguir que un segueixi mirant la sèrie perquè vol saber com continua la història. En cap cas és això el que voldria».

Televisió i *shock*, agredir menys a l'espectador

«Jo preferiria que s'agredís menys a l'espectador al mirar i que se li donessin més possibilitats de veure conscientment el que passa davant els seus ulls i el que pot significar per a ell. Millor això que provocar-li un *shock* que l'impulsi d'entrada al rebuig, per molt que potser posteriorment el *shock* tingui un efecte positiu sobre el subconscient. Pot ser. Però en el cas d'una telesèrie el que passa és que si se'ls provoca un *shock* als espectadors, aquests no tornen a mirar-la. I amb això tampoc guanyem res. Jo prefereixo que mirin i treguin alguna cosa del que se'ls explica (i de per què se'ls ha d'explicar)».

Responsabilitat del cinema, responsabilitat de la televisió

«Sempre he dit que la responsabilitat és diferent. En el cas d'una pel·lícula per al cinema, jo advocaria molt més pels efectes xocants perquè crec, amb Kracauer, que quan les llums s'apaguen a la sala és com si comencés un somni, quelcom que afecta al subconscient. La versió cinematogràfica que vaig escriure també és diferent. No és ni molt menys tan èpica, no és tan positiva amb el personatge de Franz Biberkopf, es remet molt més a les frustracions i la bogeria del personatge que a la versió televisiva. La versió cinematogràfica s'entén millor, espanta menys, al veure es pot comprendre més directament. Fer la reflexió de per a quin públic es treballa em sembla legítim des de sempre, també fa deu anys. Un diu: *okay*, els televidents són gent que està allà asseguda i alguna cosa els entra a casa... i s'ha d'afegir que són molts, moltíssims més que al cinema. I en front d'ells tinc una altra comesa [...]. Pots veure-ho en moltes pel·lícules que he fet, precisament en les pel·lícules per al cinema que he fet completament sol i sense cap tipus de financiació pública, com *In einem Jahr mit 13 Monden* (Rainer Werner Fassbinder, 1978) o *Die Dritte Generation* (Rainer Werner Fassbinder, 1979). Estan molt més lliures de compromisos, per a la televisió no les hagués fet així. Em dic que algú que va al cinema més o menys sap què li espera, que puc exigir-li

més esforç, entens? I que també puc esperar que es diverteixi esforçant-se. Aquest ocasional argument de que l'espectador per la nit vol, què sé jo, entretenir-se o alguna cosa així no incita a anar al cinema des que existeix la televisió. A la televisió es veu vertaderament un ventall tan ampli de programes d'entreteniment que la gent que vol entretenir-se segur que troba alguna cosa cada nit. Per a això no es necessita anar al cinema, crec jo. Al cinema es va per a tenir noves experiències i tenir-les amb plena consciència. Això és, jo tinc un públic al que puc exigir i provocar fins al límit. Però també sé que molts ho veuen diferent [...]. No es tracta de ser complaent amb el públic de la televisió sinó d'utilitzar senzillament uns mitjans narratius que d'entrada no l'espantin. Quelcom que té a veure amb generar un consens entre un mateix, l'obra (o la no-obra) i el públic. El que passi sobre la base d'aquest consens ja és una altra cosa. Per a ser "complaent" no crec haver treballat mai, tampoc en televisió».

Franz Biberkopf, identificar-se amb els personatges televisius

«La versió televisiva és suficientment llarga. I un passa per massa etapes amb aquest personatge com per a que no pugui donar-se esporàdicament una identificació. També vaig pensar així el repartiment dels papers. Havia pensat dos maneres d'interpretar-los. Una seria excessiva, molt estilitzada i l'altra seria identificativa o que d'alguna manera possibilitaria la identificació. Vaig escollir la segona perquè el guió que vaig escriure ja era suficientment literari com perquè els actors l'exageressin. La interpretació de Günter Lamprecht, Gottfried John i Barbara Sukowa, o sigui, els tres actors principals, ofereix moltes possibilitats d'identificar-se amb ells. Espero que aquesta identificació es doni de manera que un pugui arrancar-se d'ella algunes vegades, que tingui amb respecte als personatges els moments de claritat necessaris perquè la història no ho enfonsi [...]. Per això em sembla ideal haver inclòs a Lambrecht al repartiment, perquè és algú que d'avant mà atreia sobre si una gran quantitat de simpatia, amb el que els revessos que té a la seva vida irriuen realment a l'espectador. Això em proposo. Quan encara volia fer les dos versions simultàniament (per raons econòmiques per cert, pels decorats, perquè es podrien haver fet servir els mateixos decorats) volia un repartiment diferent, és a dir, altres actors. La raó era que la forma de narrar una història és diferent tenint quinze hores que tenint-ne tres. I crec que les possibilitats de Lambrecht són tan nombroses que funcionen en quinze hores però potser –sense desautoritzar per res els seus recursos interpretatius– no són tan radicals com m'interessaria per a una versió de dues hores i mitja. En aquest cas m'interessaria algú les possibilitats interpretatives del qual fossin senzillament més radicals».

La progressió, escriure cent hores sense parar

«No es pot veure la mesura de les coses pel temps que he trigat en escriure-les. La "versió original" tenia aproximadament unes 3.000 pàgines i vaig necessitar per a ella poquíssim temps. Però la cosa va ser una mica estranya. Treballava quatre dies seguits, dormia 24 hores i tornava a treballar quatre dies seguits, complets. I així, naturalment, es va a un altre ritme. Si, com és costum, s'escriu pel matí i s'escriu per la tarda sempre es dona com una progressió fins a estar de ple en l'assumpte. Aquesta progressió jo no la tenia, només l'aconseguia cada quatre dies i molt breument. És a dir, necessitava escriure cent hores sense parar i de sobte apareixia la progressió, el que significa que llavors era capaç de descriure molt ràpid. Segur que aquesta no és una manera sana d'escriure i tampoc recomanable. Però així va ser possible escriure-ho en el temps necessari. El guió havia d'estar llest en un moment determinat perquè encara s'havia de rodar *Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, 1979) i s'havia de planificar tot. Només tenia aquest temps delimitat i ningú creia que fos possible aconseguir-ho. Jo tampoc estava segur del tot però ho vaig provar d'aquesta manera i va funcionar».

Fragments d'una conversa amb Hella Schlumberger i una entrevista amb Hans Günther Pflaum sobre Berlin Alexanderplatz (Rainer Werner Fassbinder, WDR: 1980), extrets de FASSBINDER, Rainer Werner (2002). La anarquia de la imaginació. Barcelona. Paidós.