

Zza zamkniętych drzwi

Spektakl kobiecości Petry von Kant

JOANNA CHLUDZIŃSKA

Nieobecne

W niezwykle bogatej i zróżnicowanej kolekcji filmów Fassbindera można znaleźć tytuły, które przez swoje polityczne zaangażowanie czy też eksperymenty formalne lepiej i wyraziściej opisują autorski styl reżysera niż kameralny dramat w pięciu aktach, odciskający „jedynie” piętno teatru na medium kinowym. Poza tym w kontekście teatralnych inklinacji Fassbindera zwykło się omawiać *Dziecioroba* (*Katzelmacher*) z 1969 r. jako przykład ewidentnego przeniesienia formuły awangardowych działań antyteatru¹. Nawet wątek homoseksualizmu, tak silnie wyeksponowany i początkowo oburzający odbiorców *Gorzkich lez Petry von Kant* (1972), znajduje „ciekawszą i pełniejszą” realizację w *Querelle* (1982), który zyskuje dodatkową uwagę zarówno jako adaptacja prozy Jeana Geneta, a przede wszystkim jako ostatni film Fassbindera, jego swoisty filmowy testament.

Film *Gorzkie lzy Petry von Kant* jest traktowany jako rodzaj odprysku, powtórzenia chwytów i dręczących reżysera tematów, dobrze już rozpoznanych we wcześniejszych filmach. Nie otwiera ani nie zamyka żadnego etapu twórczości Fassbindera, lokując się gdzieś w jej początkach, tuż przed okresem najgłośniejszych filmów. Tytułową Petrę zagrała Margit Carstensen o chłodnej i wyrafinowanej urodzie. Mimo tak wielu zastrzeżeń godzących w oryginalność i wyjątkowość tego filmu, niewątpliwie jest on wart uwagi jako mocna esencja Fassbinderowskich obsesji, a także jako wywrotowe podejście do bliskich mu idei teatru Bertolta Brechta.

Gorzkie lzy Petry von Kant w jednym aspekcie (a jednak!), na tle innych filmów, wydają się zaskakujące. Fassbinder całkowicie radykalizuje w nich przestrzeń, sprowadza ją do niewielkiego pokoju. Nawet w *Chińskiej ruletce* (*Chinesisches Roulette*, 1976) nie posunął się aż tak daleko w izolacji swoich bohaterów – rozmieścił ich bowiem w kilku pomieszczeniach wielkiego domu. W *Gorzkich lzach*, zamykając postaci w ciasnym wnętrzu, pozwala na stopniowe zagęszczanie atmosfery, podsycając napięcia. Z jednej strony intensyfikuje uwagę widza, kierując ją na najmniejsze nawet elementy wystroju i wyglądu osób, z drugiej przesuwa akcent na dialogi, które zaczynają górować tuż po pierwszym rozpoznaniu otoczenia. A to po jakimś czasie staje się niemal przezroczystym tłem. Można by ten zabieg uznać za prosty i oczywisty efekt teatralizacji w filmie. Czynność zamykania czy ograniczania dotyczy jednak nie tylko samej przestrzeni, ale przenosi się także na inne poziomy filmowej opowieści. W równym stopniu odnosi się do kwestii genderowych (zamknięcie w przymusie odgrywania kobiecości), wnika w sferę choroby (bycie w stanie obezwładnienia) czy też kieruje toksyczną,

zaborczą miłością (relacja podporządkowania). Te wszystkie poziomy (figury) zamknięcia są tym bardziej widoczne w obrębie wyizolowanej przestrzeni.

Monodram i jego widz

Petra von Kant jest uznaną projektantką mody. Jeszcze trzy lata temu jej pozycja nie była tak mocna jak teraz, a dom modowy Karstadt nie zabiegał o nią jak w tej chwili. Mieszka w apartamencie w Bremen (nazwa miejsca pojawia się w tytule gazety, którą czyta) wraz z asystentką Marlene (Irm Hermann). W jej mieszkaniu pojawiają się także inne kobiety (tylko kobiety), które w rozmowach, pytaniach czy też samą obecnością (w ostatnim akcie zjawia się nagle jej młodociana córka) odsłaniają kolejne fragmenty przeszłości Petry. Nie ma tu już miejsca dla mężczyzn, chyba że przez mediację: list, telefon, piosenkę czy też głośno artykułowane wspomnienie.

Petra w rozmowie z przyjaciółką Sidonie powraca pamięcią do czasu związku z Frankiem, całkowicie kompromitując instytucję małżeństwa. W opozycji do znajomej nie wyobraża sobie bycia w relacji opartej na powszechnie przyjętym schemacie z wyraźnym podziałem ról. Przeszkadza jej to, że wszechogarniająca rutyna sprowadziła jej małżeństwo do stereotypu, w którym zabrakło przestrzeni na indywidualizm, a tym samym na autentyczność emocji. Uznała, że wraz z uległością jej męża wobec pewnych kodów zachowania skończył się ich związek, ich „piękna miłość” (*schöne Liebe*). I nie było tam nawet zdrady, która jest powszechnie akceptowana jako przyczyna rozpadu małżeństwa. To ona – Petra, poprosiła o rozwód, nie widząc sensu w kontynuacji i powielaniu narzuconego wzorca. Tą „wywrotową” decyzją dała się poznać jako wyzwolona i niezależna kobieta (zwłaszcza w oczach zamężnej koleżanki). W tym jej umiłowaniu wolności (i autentyzmu) tkwi jednak pewna pułapka. Petra wciąż jest pogrążona w autoanalizie, stale weryfikuje swoje życie, co nie pozwala jej na wytchnienie i względny spokój. Na jej twarzy odciska się niemal chorobliwe zmęczenie, raz po raz maskowane fineryjną peruką, pudrem i szminką. Projektantka trwa w stanie ciągłego pobudzenia i rozpamiętywania czasu minionego, a kolejne osoby w jej domu stają się nośnikami przeszłości, prowokując do wspomnień. Wraz z pojawieniem się Karin (Hanna Schygulla), młodej i początkującej modelki, Petra zmienia optykę widzenia – kieruje swoje myśli w przyszłość, zakochuje się.

Wszystkie rozmowy i spotkania dokonują się przy milczącej obecności Marlene, którą łączy z Petrą coś więcej niż praca asystentki i pokojówki. Kobiety są uwikłane w toksyczną relację wzajemnego uzależnienia. Petra odgrywa rolę kata i ciemiezcy, Marlene zajmuje miejsce bezwolnej ofiary i mimo celowych zabiegów spychania jej na margines narracji, nadawania statusu nieważnej czy wręcz niewidzialnej, to ona ustala ostateczny wydźwięk filmu. Podtytuł ujęty w czołówce stara się zasugerować znaczenie tej postaci. Tuż po napisach: *Gorzkie łzy Petry von Kant (Die Bittereren Tränen der Petra von Kant)* pojawia się bowiem dopisek: *ein Krankheitsfall gewidmet dem, der hier Marlene wurde*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza *poświęcone studium choroby, której świadkiem była Marlene*. Zatem jej postać, tak często i z premedytacją pomijana przez kamerę, zostaje postawiona w pozycji widza teatru jednego aktora, spektaklu życia określonej jednostki, w tym przypadku Petry. Teatralizacja przestrzeni dodatkowo wyostreza tę sytuację. Ów spektakl rozgrywa się w kilku rejestrach – kobiecości, choroby i toksycznej miłości.

Kiedy prywatne staje się publiczne

Wszystkie sceny rozgrywają się w zamkniętej i wyizolowanej ze świata przestrzeni apartamentu, sprowadzonego właściwie do jednego pokoju podzielonego na dwa poziomy w prosty i obrazowy sposób oddające podział klasowy społeczeństwa. Petra, lepiej sytuowana zawodowo i finansowo, zajmuje ten wyższy, Marlene – jako jej podwładna – staje na niższym, wespół z manekinami i niedokończonymi kreacjami. Niepokazywana bezpośrednio w filmie kuchnia także jest przypisana do świata pracującej na niższym szczeblu asystentki.

Centralne miejsce w tym pomieszczeniu zajmuje łóżko. Jednak jego status zmienia się w zależności od sytuacji i nie zawsze jest znakiem intymnej przestrzeni sypialni. Jednocześnie staje się kanapą w salonie, w którym Petra przyjmuje gości, jak i meblem biurowym czy też wyposażeniem pracowni projektantki mody, równie ważnym jak szkice i próbki tkanin. Dochodzi tu do radykalnego i dosłownego stopnienia sfery prywatnej z publiczną. Przedmioty przypisywane do jednej z nich w niemal niewidoczny sposób zostają zaanektowane przez drugą, wkraczają w jej kompetencje. W takim wypadku to, co wydaje się osobiste i indywidualne, zostaje ekspozycją dla obcego wzroku, wpisuje się w szerszy (publiczny) kontekst. Intymność zostaje zdegradowana przez ciągle wystawianie na cudze spojrzenie – w tym przypadku stale obecnej Marlene. To, co dokonuje się na poziomie samych przedmiotów, przenika także do języka, mentalności i zachowania głównej bohaterki. Nie ma już szansy na przywrócenie dawnego podziału. Wydaje się, że Fassbinder tym samym diagnozuje (i krytykuje) nieodwracalne zmiany, jakie zaszły w wyniku gwałtownego rozwoju kapitalizmu hołdującego idei równości i powszechności w dostępie do towarów. Nie chodzi tu o ogólny zarzut pod adresem demokratyzacji życia czy praw wolnego rynku. Problem pojawia się w konkretnych działaniach, przy okazji stałego poszerzania granic w definicji „towaru”, który obejmuje już nie tylko przedmioty, ale i usługi czy też „informacje” w znaczeniu poziomem wiedzy o świecie i człowieku, także tym bliskim emocjonalnie. To przeniesienie mechanizmów wolnorynkowych na relacje międzyludzkie doprowadza do ich deprecjonowania i degradacji.

Najlepiej ilustruje to związek Petry z Karin, który po krótkim etapie wzajemnej fascynacji zmienia się w układ zależności analogiczny do układów czysto ekonomicznych, gdzie wszystko domaga się zapłaty, zwrotu kosztów za wkład energii w dane działanie, nie wspominając o oczekiwanym zysku. Czułe słowa czy wyznanie miłości z ust kochanki stają się towarem przekładalnym na konkretną walutę, na przykład na samolot pierwszej klasy do Frankfurtu i nie tylko. Za wszystko słono płaci mocniej zaangażowana Petra. W tym kontekście nie do końca wiadomo, czy Fassbinder ironizuje uzależnienie głównej bohaterki, która wszak sama uzależnia (w tym przypadku Marlene), czy poważnie przejmuje się jej dramatem. Granica między tak skrajnymi interpretacjami jest bowiem bardzo cienka. Niewątpliwie jednak reżyser godzi w mniemanie, że homoseksualizm jest odpryskim, efektem rozczarowania związkiem heteroseksualnym. O tym zjawisku dosadnie napisała także Judith Butler: *Podobne oskarżenia wynikają z tej samej logiki, na której opierają się homofobiczne uwagi wypowiedzane często w wyniku odkrycia czyjegoś lesbianizmu: lesbijka to osoba, która na pewno miała złe doświadczenia z mężczyznami albo nie znalazła jeszcze tego właściwego. To myślenie zakłada, że*

lesbianizmu można się nabawić za sprawą jakiejś usterki w maszynie heteroseksualnej, a zatem utrwała ono tezę uznającą heteroseksualność za „źródło” lesbijskiego pożądania; lesbijskie pożądanie zostaje przedstawione jako zgubny efekt wykołejonej przyczynowości heteroseksualnej. W tych ramach pożądanie heteroseksualne jest zawsze prawdziwe, a pożądanie lesbijskie jest zawsze i jedynie maską, zawsze fałszywą ².

Homoseksualizm Petry, jak się okazuje, jest czymś dyskutowanym na forum, staje się pewną towarzyską kontrowersją w branży modowej, przydającą jej rozgłosu. Wiedza o tym jest nie tylko kwestią intuicji projektantki, ale znajduje także potwierdzenie w ustach przyjaciółki Sidonie. Petra nie ukrywa satysfakcji płynącej z takiego obrotu spraw (i słów). Tylko wobec jednej osoby odczuwa niepewność i wstyd co do słuszności związku z Karen. Ze swoimi obawami zdradza się matce dopiero po utracie kochanki.

Kobiety, które przewijają się przez pokój Petry, tworzą jej mikroświat, są także pośredniczkami z tym, co zewnętrzne. Jedność miejsca, czasu i akcji oraz figury „posłańców”, opowiadających o wydarzeniach spoza widzialnej (scenicznej) przestrzeni, wpisują historię Petry w kontekst antycznych tragedii, jednak bez wikłania jej w konflikt nierozstrzygalnego wyboru wartości. Rolę łączników ze światem zewnętrznym spełniają także przeznaczone do tego media: telefon, telegram, list czy gazeta. To ciągle zapośredniczenie kontaktu skazuje Petrę na przefiltrowaną już wielokrotnie wizję rzeczywistości, pogłębia stan izolacji. Cudze słowa kreują jej sposób postrzegania i oceny. Po raz kolejny status publiczny wchodzi w kompetencje prywatnego.

Dzieje się tak nie tylko w odniesieniu do terażniejszości. Także czas miniony znajduje swoją matrycę. Rolę komentarza (niczym chór antyczny) tego, co przeszłe, pełnią utwory muzyczne odsłuchiwane przez Petrę na gramofonie. Są to trzy wielkie przeboje amerykańskiego popu z lat 50. i początku 60. Fassbinder nigdy nie ukrywał swojej fascynacji klasycznym Hollywoodem, która z czasem rozszerzyła się na amerykańską popkulturę, obejmując także muzykę oraz modę. O tym zamilowaniu reżysera pisał między innymi Andrzej Pitrus: *Kino Hollywoodu zawsze fascynowało niemieckiego artystę. Wielokrotnie podkreślał, że film amerykański imponuje mu siłą przekazu i uniwersalnością, choć jednocześnie zniechęca ogromnym ładunkiem hipokryzji w nim zawartym* ³.

Filmoznawca z poziomu ogólnego przeniósł tę pasję do konkretnego przykładu, wskazując analogie między *Chińską ruletką* Fassbindera a melodramatem Douglasa Sirka *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, 1955).

W przypadku *Gorzkich łez* zainteresowanie popkulturą przejawia się w muzycznych aranżacjach. Fassbinder w sposób wymowny i znaczący sięga do dorobku zespołów: The Platters oraz The Walker Brothers, których kariery zaczęły się nie gdzie indziej, ale właśnie w kolebce Hollywood, czyli w Los Angeles.

W pierwszej odsłonie Petra z papierosem zamiast śniadania słucha przeboju The Platters *Smoke Gets In Your Eyes*. Słowa tej piosenki antycypują temat rozmowy projektantki z przyjaciółką: o nieudanym małżeństwie, o wielkiej namiętności, która bardzo szybko wygasła. Tym zabiegiem Fassbinder wpisuje indywidualne i bolesne przeżycia Petry w pewien schemat doświadczenia mieszczący się w granicach tej dość banalnej ballady. Nawet w chwilach największego miłosego uniesienia trzeba być przygotowanym na nieuchronną porażkę:

*Oh, when your heart's on fire
You must realize
Smoke gets in your eyes.*

Drugim znaczącym utworem jest *In My Room* The Walker Brothers. Z ich muzyką Petra kojarzy swoją młodość i miłość do kierowcy rajdowego – Pierre'a, który zginął tragicznie tuż po narodzinach ich dziecka. Pozwala, by piosenki były nośnikami emocji lub przywoływały je ze wspomnień. I w tym przypadku także potwierdza dewizę o nieuchronnym końcu tego, co piękne. Poucza przysłuchującą się Karin, narzeka na ludzką niegodziwość. Wchodzi w rolę cynicznej mentorki, ostatecznie stwierdzając, że każdego da się jednak zastąpić kimś innym. Młoda modelka tańczy jak zahipnotyzowana, jakby nie do końca słuchała porad zgorzkniałej kochanki.

Niewątpliwie muzyka wprowadza Petrę w stan tęsknoty za minionymi związkami. Tę nostalgię rozwiewa jednak trzeźwy osąd przeszłości i pesymistyczne wnioski dotyczące nowych relacji. Finałowa piosenka *The Great Pretender* zespołu The Platters akcentuje rozpad kolejnych relacji w życiu Petry (odejście Karin, a potem Marlene), jak i potwierdza jej co raz intensywniejsze maskowanie porażek:

*Oh-oh, yes, I'm the great pretender
Pretending that I'm doing well
My need is such I pretend to much
I'm lonely but no one can tell.*

Życie emocjonalne Petry von Kant przybrało kształt sinusoidy. Jego krzywa załamuje się w stanach chorobowych, żaloby po utracie lub odejściu kogoś bliskiego, a wznosi w czasie równie chorobliwych obsesji na punkcie nowych obiektów miłości. Te dwa sprzeczne nastroje łączą się w swej performatywności, tworząc swoisty spektakl kobiecości.

Kobiece odgrywanie

Kobiety w filmach Fassbindera pełnią role kluczowe. Są nośnikami znaczeń, a ich losy odbiciem mechanizmów najnowszej historii. Na przekór Freudowskiemu rozliczeniom postaci kobiece górują w swej aktywności nad biernymi postawami mężczyzn, którzy dryfują wraz z prądem czasu, przyjmując pozycję niezaangażowanego przechodnia czy statysty życia. Nie bez powodu więc reżyser kieruje uwagę widza na swoje bohaterki już na poziomie tytułu. Spośród czterdziestu dwóch pozycji filmowych prawie jedna trzecia jest sygnowana żeńskim imieniem. Wystarczy prześledzić niektóre z nich: *Tęsknota Veroniki Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982), *Małżeństwo Marii Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), *Lili Marlen* (1981), *Lola* (1981), *Martha* (1974) oraz inne.

Kobiety u Fassbindera to postaci twarde i niezależne, pełne determinacji odkształcającej się w stronę cynizmu lub bezwzględności. Ich obecność silnie manifestuje się na tle ascetycznej przestrzeni, zwłaszcza tej o teatralnym charakterze z pierwszego okresu twórczości niemieckiego reżysera. Przyciągają wzrok nie tylko urodą, ale i finezyjnymi strojami. Zbliżenia oraz zastyganie w chwilowym

bezruchu (zwłaszcza w *Gorzkich łzach* i *Chińskiej ruletce*) także służą lepszemu oglądowi. W późniejszych filmach reżyser stosował nieco inne chwytaki mające na celu prezentację kobiecych bohaterek.

Jerzy Uszyński dokonał nawet rozróżnienia na „gatunki” dominujące w kolejnych fazach pracy Fassbindera, którym i tak przyświecał jeden, konkretny (iście Brechtowski) cel: *Fassbinder swoją twórczość traktuje dość utylitarnie, przede wszystkim jako narzędzie lub broń w prowadzonej walce rewolucyjnej. Zarówno jego filmy z okresu antyteatru (w rodzaju „Dziecioroba”), jak i późniejsze „zaangażowane melodramaty” (w rodzaju „Handlarza czterech pór roku” czy „Strach zżerać duszę”), a także ekranizacje klasyki literackiej (i to nie tylko tematycznie w pewnym sensie bliskiego „Berlin Alexanderplatz” Alfreda Döblina, ale i zdaleka odległej „Effi Triest” Theodora Fontanego) – mają służyć czemuś, co w modnej wówczas terminologii określano „wnoszeniem świadomości” (przez świadomą awangardę przemian do spóźnionego, jak zwykle, społeczeństwa). To traktaty krytyczne z tezą, których celem jest wybić odbiorcę ze stanu gnuśnego zadowolenia i przekonać do konieczności zmian lub zaakceptowania nadchodzącej zmiany*⁴.

Nikt tak dobrze nie przekonuje, jak piękna kobieta, której urokowi na ekranie ulegają nie tylko mężczyźni. Na szczycie filmowego Olimpu Fassbindera znalazła się Hanna Schygulla, którą wybrał na swoją żonę bardzo wcześnie, bo już na etapie prób i spektakli podziemnego teatru awangardowego. Jej uroda sugeruje pewną łagodność charakteru, a nawet uległość, które aż same proszą o zaprzeczenie. Świadomy tej dwuznaczności Fassbinder genialnie wykorzystał to w konstrukcji bohaterki, zwłaszcza w postaci Marii Braun, która usprawiedliwia swoje pogłębiające się upodlenie koniecznością przetrwania. We wspomnieniach Hanny Schygulli tę umiejętność przeniósł także do życia codziennego: *Jego praca reżyserska odbywała się bez zbędnych dyskusji i wyjaśnień. Wystarczyła jego charyzma. Gdziekolwiek się pojawiał, atmosfera zmieniała się automatycznie, niekoniecznie na lepszą. Odbywało się to mniej więcej tak, jak wywoływanie negatywu – wydobywał na światło dzienne to, co przedtem było niewidoczne. Złowrogość w przejaskrawionych barwach lub też ukrytą wrażliwość. Kiedy pojawiał się na planie, słychać było pomruk „Uwaga, nadchodzi czarownik!”*⁵.

Równie intrygującą postacią w życiu i twórczości Fassbindera okazała się Margit Carstensen. Pierwszy raz spotkali się w 1969 r. w teatrze w Bremen, gdzie wówczas grywała, zyskując niemałe uznanie lokalnych odbiorców. Fassbinder miał tam wyreżyserować komedię kostiumową *The Coffee Shop*, do której siłą rzeczy zaangażował Carstensen. Praca nad tym spektaklem zainicjowała długoletnią współpracę filmową. Wśród najważniejszych osiągnięć tego tandemu (oprócz bezkonkurencyjnej Petry von Kant) można wymienić: *Chińską ruletkę*, *Strach przed strachem* czy *Kobietę w Nowym Jorku*. Na planie *Gorzkich łez* Fassbinder skonfrontował ją z Hanną Schygullą, swoją „pierwszą żoną”, budując magnetyczny spektakl kobiecości. Tym razem pierwsze skrzypce grała Carstensen.

Gorzkie Łzy bazują na autorskiej sztuce Fassbindera i zachowują pięcioaktowy podział osiągnięty za pomocą długiego ściemnienia po każdym akcie. W pierwszej odsłonie pojawia się śpiąca Petra budzona przez swoją asystentkę. Światło z odsłoniętych żaluzji agresywnie pada na niezdrowo wyglądającą cerę kobiety. Wydaje się niewyspana i schorowana. Zwierza się, że niezbyt dobrze spała i całą noc mę-

czyły ją koszmary. Ale skoro już została obudzona, to musi wstać i działać. Na oczach przybyłej Sidonie poddaje swoje ciało odpowiednim zabiegom, by zatrzeć ślady domniemanej choroby i stać się piękną, atrakcyjną kobietą zgodnie z nakazami towarzyskiej etykiety, jak i świata mody, w który jest uwikłana. Robi to w sposób niemal automatyczny, kontynuując rozmowę. Z wielką wprawą nakłada perukę, sztuczne rzęsy, puder i szminkę. Jako projektantka nie może sobie bowiem pozwolić na żadne uchybienia w wyglądzie.

Fassbinder, odsłaniając kulisy porannej toalety Petry, dostarcza wizualnej egemplifikacji tezy Simone de Beauvoir mówiącej, że nikt nie rodzi się (nikt nie budzi się każdego dnia?) kobietą, ale raczej się nią staje. Judith Butler, widząc w tym proces, a nie jednorazowy akt spełnienia, podażyła za impulsem francuskiej pisarki: *W myśl jej twierdzenia płęć kulturowa w żaden sposób nie określa stałej tożsamości jako miejsca działania, z którego wypływają różne akty; to raczej tożsamość powoli konstytuująca się w czasie – tożsamość ustanawiana przez stylizowane powtarzanie aktów. Co więcej, płęć kulturowa konstytuuje się na drodze stylizacji ciała i dlatego należy ją rozumieć w sposób, w jaki dzień po dniu nasze gesty, zachowania i różnego rodzaju odgrywane role tworzą iluzję istnienia określonej tożsamości płciowej*⁶.

Petra performatywnie staje się kobietą. W pierwszej odsłonie poddaje swoją twarz swoistej obróbce, by w kolejnym akcie zwrócić uwagę na całe ciało. Zwiewny, welurowy szlafrok zostaje zastąpiony bardzo dopasowaną suknią z licznymi zwężeniami u dołu znacznie ograniczającymi swobodę poruszania. Strój ten, ozdobiony perłami i szlachetnymi kamieniami, staje się współczesną odmianą gorsetu, twórczą adaptacją przeszłości.

*Jako celowo zorganizowana materia ciało jest zawsze wcielaniem możliwości, zarówno uwarunkowanych, jak i ograniczonych historycznie zmienną konwencją. Innymi słowy, ciało stanowi sytuację historyczną, to sposób czynienia, dramatyzowania i odtwarzania sytuacji historycznej. Czynienie, dramatyzowanie, odtwarzanie – wszystko to zdaje się stanowić podstawowe składniki struktur wcielania*⁷.

To wcielanie ma różne określenia. W odczuciu Butler Sartre nazwałby je „stylem bycia”, Michel Foucault „stylizacją istnienia” lub „stylizacją egzystencji”, a de Beauvoir po prostu „stylami ciała”, z podkreśleniem, że style nie są nigdy w pełni własne, gdyż mają pewną historię, a historie warunkują i ograniczają możliwości odgrywania. Petra ucieleśnia różne style – pozwala sobie na ciągłe metamorfozy wyglądu, które wciąż jednak zamykają się w formule „dobrze sytuowana projektantka mody” lub „biała, zamożna kobieta, lat 35”. Wszak jej rola społeczna i przynależność klasowa wymagają od niej ciągłej zmiany i narzucania trendów. Niewątpliwie jest to presja, której Petra ulega. Dlatego też w trzecim akcie po raz kolejny zmienia wizerunek, tym razem przywdziewając rudowłosą perukę. Maskuje także szczupłą figurę pod ogromnymi falbanami bładoróżowej sukienki. W chwili kryzysu, po odejściu Karin, jej wygląd nabiera większego wyuzdania i drapieżności. W nasyczonej zieleni, z odsłoniętymi ramionami i wielką różą na szyi jawi się jako szansonistka z nocnego klubu. W jej repertuarze króluje alkohol, samotność i zgrzyzota. Szamocze się ze sobą w całkowicie pustej, ogołoconej przestrzeni. Z wyposażenia apartamentu pozostał jedynie całocienny obraz, pluszowy dywan i telefon, w którym być może usłyszy głos kochanki, nie wspominając już o życzeniach na 35. urodziny. Po emocjonalnym przesileniu, klótni z matką i córką, przychodzi względny spokój. Petra osłabiona i zdruzgotana znowu trafia do łóżka. Nadchodzi czas choroby.

*Kiedy się weźmie pod uwagę, jak powszechnym stanem jest choroba, jak potężne zmiany duchowe ze sobą niesie, jak zdumiewające, wraz z przyćmieniem światła zdrowia, otwierają się przed nami krainy, dotąd nieodkryte (...) – naprawdę dziwi, że choroba nie zajęła wraz z miłością, orężem i zazdrością miejsca pośród głównych tematów literatury*⁸. Na to jedno z małych zażeń Virginii Woolf raczej nieświadomie odpowiedział Fassbinder, czyniąc przedmiotem swojego filmu „ten powszedni dramat ciała”. Niemiecki reżyser dostrzegł i wyraził w *Gorzkich łzach* pewną zależność, którą angielska pisarka ujęła w następujących słowach: *choroba nierzadko przybiera pozory miłości i zabawia się tym samym, co miłość zestawem sztuczek*⁹. Gdyby Butler została włączona do tej dyskusji, zapewne powiedziałaaby o performatywnym charakterze wspomnianego zestawu sztuczek. Wszystkie niewątpliwie składają się na wymowny, zamknięty w czterech ścianach spektakl kobiecości Petry von Kant.

Własny pokój

Tym, co luźno wiąże rozmyślania Woolf z realizacjami Fassbindera, jest także opowieść o pragnieniu niezależności. W czasach angielskiej pisarki dotyczyło raczej kobiet i wyrażało się w posiadaniu własnego pokoju oraz 500 funtów rocznie. Osobista przestrzeń oraz autonomia finansowa miały być gwarantem spokoju, dobrym fundamentem pod swobodną twórczość. To, co w odczuciu Woolf było trudnym do upowszechnienia postulatem, dziś, po tyłu rewolucjach obyczajowych i w ramach demokratyzacji życia, jawi się raczej jako minimalizm potrzeb, zazwyczaj możliwy do osiągnięcia. W czasach szalejącego kapitalizmu przypadającego na młodość Fassbindera doszło jednak do pewnego wypaczenia tych pragnień, fałszywej reinterpretacji zdobyczy ruchów kontrkulturowych. Swoboda finansowa niemal niezauważalnie z pozycji wiodącej do jakiegoś celu stała się celem samym w sobie. A stąd już tylko mały krok w ślepą uliczkę konsumeryzmu. Własna przestrzeń zaczęła też zyskiwać status twierdzy izolującej od świata. Doskonale widać te odkształcające mechanizmy na przykładzie losów Petry von Kant. To, co w oczach Woolf miało inicjować swobodne działanie (głównie twórczość), w życiu Petry okazało się czynnikiem demobilizującym. Jej bardzo dobry status majątkowy i względne powodzenie w świecie mody doprowadziły ją do stanu bierności zawodowej. Wszak Marlene, prywatna asystentka, może się za nią zająć wszystkimi projektami. Wiadomo, że odznaczy się profesjonalizmem, związana ze swoją pracodawczynią nie tylko finansowo, ale i emocjonalnie. W tej rzeczywistości doszło do tragicznego wymieszania porządków: nałożenia się układów o charakterze ekonomicznym (zawodowym) na relacje międzyludzkie. Jest to swoista pułapka pozwalająca osobie nadrzędnej w tym układzie zająć wygodną pozycję i manipulować dystansem, w zależności od okazji stosować szantaż emocjonalny.

Patrząc jednak na związek Petry i Marlene z perspektywy tej drugiej, można stwierdzić, że jest to zależność masochistyczna, przywiązanie do roli ofiary. Zburzenie tego układu spotyka się z radykalnym oporem i niechęcią młodej asystentki. Marlene opuszcza więc „swoją panią”, gdyż chce uniknąć nowej, a tym samym niekomfortowej sytuacji. Przekroczenie przez Petrę wyraźnie ustalonych granic jest dla jej podwładnej czymś nie do przyjęcia, zagraża stabilności układu,



Gorzkie lzy Petry von Kant, reż. Rainer Werner Fassbinder (1972)

do którego była przyzwyczajona. Petra po raz kolejny ponosi klęskę. W świecie totalnego wymieszania porządków nie ma bowiem miejsca na działanie wywrotowe. Jej zgoła rewolucyjny gest został zlekceważony (odrzucony) przez Marlene, stał się pusty i bez znaczenia. Jedyne, co pozostało, to milczące figury manekinów. Ich bezwolność ostatecznie staje się także właściwością Petry. W pierwszym odruchu nikogo nie dziwi ich obecność w apartamencie projektantki mody. Wszak manekiny (damskie) służą jej do przymiarek kostiumów. Jednak zaskakująca okazuje się zmienność ich ustawienia w dwóch ostatnich aktach dramatu. Dochodzi tu bowiem do diametralnego przesunięcia funkcji. Ze zwykłych przedmiotów pod ekspozycję stają się pełnoprawnymi uczestnikami (a właściwie uczestniczkami) życia Petry. Wchodzą w rolę milczących obserwatorów, ustawione jak na widowni teatru. Zostaje także przekroczona granica ich antropomorfizacji. Zestawienie z człowiekiem nie dokonuje się tylko w ramach imitacji postaci ludzkiej, ale również w kontekście obdarzenia ich analogiczną seksualnością. Widać to na przykładzie sceny, w której dwa manekiny w dwuznacznych pozach zajmują łóżko Petry. Nie pierwszy raz w uniwersum kultury pojawia się ta zgoła przerażająca wizja ludzkich wytworów, które przejmują ludzkie kompetencje. Idąc dalej tym tropem: dochodzi do mutacji funkcji, damskie manekiny stają się ludzkie, a kobiety nabierają cech przedmiotów służących atrakcyjnej prezentacji mody.

Uprzedmiotowienie kobiet dokonuje się w soczewce męskiego pożądania. Znawczyni tematu Laura Mulvey pisała o tym następująco: *W świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i bierną – żeńską. Zdecydowanie oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną. Na kobiety patrzy się i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek; przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenia wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu. Kobieta pokazana jako przedmiot seksualny – to motyw przewodni spektaklu erotycznego: od pinups do strip-teasu, od Ziegfelda po Busby Berkeleya, ona przykuwa wzrok, ona podsyca i wyraża męskie pożądanie*¹⁰.

W kinie kobieta funkcjonuje na dwóch płaszczyznach: *jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych, jako przedmiot erotyczny dla widza siedzącego na sali, przy czym napięcie oscyluje wśród spojrzeń biegnących w obu kierunkach*¹¹. To uprzemiotowienie kobiecego ciała przejawia się w rozczłonkowaniu, które niszczy iluzję głębi, czyni ekran płaskim, nadając mu cechy wycinka lub ikony. Ideальnym środkiem fetysyzacji są zbliżenia twarzy. Odrealniają postać do tego stopnia, że traci ona ludzkie cechy, stając się obrazem. Bohaterki filmu Fassbindera są fetysyzowane nie tylko w szczegółowych ujęciach, ale zastygają w nieruchomych pozach, jakby ustawały się do zdjęcia, co czyni je tym lepszym obiektem obserwacji. Chwilowe zawieszenie ruchu jest niejako zaprzeczeniem naturalnego stanu życia. Po raz kolejny kobiety stają się manekinami.

Duch Brechta w pokoju Petry von Kant

W tym laboratorium kobiecości, jakim jest zamknięta przestrzeń apartamentu Petry von Kant, niewątpliwie pomieszkuje duch Brechta przefiltrowany przez osobowość Fassbindera. Obaj reżyserzy żądali od sztuki zaangażowania politycznego i społecznego, jednak przy realizacji tych postulatów ich drogi się rozeszły. Mimo że sam Fassbinder wskazywał na kontynuację ścieżki brechtowskiego teatru, trzeba zauważyć, że nie kroczył nią wiernie, raz po raz reinterpretując znaki drogowe na niej stojące. Te najbardziej palące różnice wskazał sam, między innymi w wywiadzie dla „Cinema 74”: *Tu leży cała różnica między mną a Brechtem, który był dramaturgiem komunistycznym. Brecht był bardziej religijny niż ja, on wierzył. A ja nie wiem, w co mam wierzyć. (...) Myślę, że nie ma rzeczywistego, stałego punktu odniesienia. Nie mogę powiedzieć, że gdzieś na świecie istnieje ideologia odpowiadająca pozycji, jaką zajęłem, moim wahaniom. Stoję na pozycji, z której mogę stwierdzić, że coś jest fałszywe, że coś nie działa, ale to wszystko. Stwierdzam jeszcze, że w komunizmie jest dużo więcej rzeczy słusznych niż w kapitalizmie, ale jest też mnóstwo innych – nie do zaakceptowania*¹².

W *Gorzkich łzach* Fassbinder niewątpliwie dokonuje krytyki kapitalizmu, ale nie jest ona aż tak paląca i gorzka, jak chociażby w *Małżeństwie Marii Braun*. Co paradoksalne, krytykuje zawsze z perspektywy „burżuazji”, zostawiając kwestie klas nieuprzywilejowanych. Opowiada o nich zazwyczaj w przypisach, w dopowiedzeniu (nie licząc telewizyjnego serialu o życiu robotników *Osiem godzin nie czyni dnia*), odczuwając taką konieczność jako spadkobierca Brechta. Zawsze zachowuje ten sam, co twórca „teatru epickiego”, dystans do postaci i wydarzeń, wprowadzając efekt obcości.

Ów dystans staje się niemal namacalny w przypadku opowieści o Petrze. Mimo zamkniętej przestrzeni i niewielkiej liczby bohaterek nie ma mowy o przezroczystej narracji i gładkim wejściu w intymny nastrój kameralnej opowieści. Pierwsze ujęcie, w którym samotne koty jedzą coś na schodach, sugeruje, że oto najzwyklejsze życie zostało złapane na gorąco. Ot, banalny obrazek zostanie przełamany przez kolejne sceny, manifestujące na każdym kroku swą teatralność. Sztuczne jest w tej przestrzeni niemal wszystko, począwszy od rzes, na dystansującym wobec prawdy życia aktorstwie kończąc. Świat zewnętrzny wnika w prywatność Petry z impetem, acz odbiorca jest pozostawiony w gotowości na swoim miejscu. Tym, co pozwala się zbliżyć do bohaterek, jest mimochodem następująca identyfikacja za sprawą

emocji. Ich wzbudzenie było fundamentalnym założeniem filmów Fassbindera: *U Brechta widzicie emocje i obserwując je, zastanawiacie się nad nimi, ale nigdy naprawdę ich nie odczuwacie. Tak o tym myślę i sam poszedłem dalek od niego, gdyż skłaniam publiczność do tego, by czuła i myślała*¹³.

W tym aspekcie, przy zachowaniu kluczowego w teatrze Brechtowskim efektu obcości, niewątpliwie przerósł swego poprzednika. Manipulacja dystansem i napięciem, tym trudniejsza w obrębie zamkniętych przestrzeni, należy do esencjonalnych cech stylu Fassbindera. Mieszając wszelkie porządki, nakładając na siebie prywatne z politycznym, reżyser nie narzuca odautorskiej interpretacji, pokazując, że ciągle balansowanie też jest pewną ideologią, aczkolwiek najbardziej według niego uczciwą. Co ciekawe, jego filmy, zwłaszcza teatralizowane, mimo próby diagnozowania współczesnych mu czasów, nie tracą na aktualności. Najwidoczniej performatywne „odgrywanie” jest jednym z najsilniej zakorzenionych aspektów ludzkiego życia.

JOANNA CHLUDZIŃSKA

¹ A. Gwoździ, *Kino „żałosnych ludzi”*. Pierwsze filmy Rainera Wenera Fassbindera, w: *Filmorób, czyli kino nieustające Rainera Wenera Fassbindera*, red. A. Gwoździ, Kraków 2005, s. 20-30.

² J. Buthler, *Gender is burning. Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, tłum. I. Kurz, „Panoptikum” 2004, nr 3, s. 147.

³ A. Pitrus, *Chińska ruletka: Antyprzestrzeń komunikacji*, w: *Filmorób...* dz. cyt., s. 80.

⁴ J. Uszyński, *Fassbinder w okolicach Brechta*, w: *Filmorób...* dz. cyt., s. 52-53.

⁵ H. Schygulla, *Jak się wszystko zaczęło*, tłum. M. Behlert, w: *Filmorób...* dz. cyt., s. 13.

⁶ J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, tłum. M. Łata, w: *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2007, s. 25.

⁷ J. Butler, *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*, tłum. K. Kłosińska, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 27.

⁸ V. Woolf, *O chorowaniu*, tłum. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 28-29.

⁹ Tamże, s. 31.

¹⁰ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.

¹¹ Tamże, s. 100.

¹² R. W. Fassbinder, *Wydobyć sens rzeczywistości: Odrzucam tautologię*, rozm. J. Grant, tłum. H. Malarowska, „Film na Świecie” 1983, nr 1, s. 63.

¹³ Cyt. za J. Uszyński, dz. cyt., s. 56.