

Kobieta, mężczyzna, trzecia płeć w kinie Rainera Wernera Fassbindera

IWONA KOLASIŃSKA

*Może trzeba najpierw przejść przez piekło, by
dotrzeć do lepszego świata.*

Rainer Werner Fassbinder

*Spać będę mógł, kiedy będę martwy*¹ powiedział niegdyś Rainer Werner Fassbinder i chyba w tych słowach kryje się tajemnica niezwykle produktywności reżysera. Patrząc z perspektywy jego przedwczesnej śmierci (w wieku zaledwie 36 lat), można by sądzić, że zawrotne tempo jego pracy miało źródło w intuicyjnym przeczuciu zbliżającego się końca, który może zaskoczyć go w każdej chwili. Przez całe życie spieszył się, jakby chciał do maksimum wykorzystać ten czas, który mu jeszcze pozostał. I rzeczywiście wykorzystał go w pełni, kręcąc w zawrotnym tempie film za filmem. Niebywały to przypadek w historii kina. By w okresie zaledwie kilkunastu lat, zamykającym się w przedziale 1965-1982, powstało około czterdziestu filmów (w tym długie i krótkie metraże oraz obrazy kręcone dla telewizji), co daje średnią mniej więcej dwa i pół filmu rocznie. Absolutny rekordzista pod względem dorobku reżyserskiego Ingmar Bergman (około 60 tytułów) miał na to znacznie więcej czasu, bo ponad pół wieku, to samo dotyczy twórczości Luisa Buñuela, którego 33 filmy rozkładają się mniej więcej równomiernie aż na 49 lat pracy twórczej. Kiedy 10 czerwca 1983 roku znaleziono ciało martwego Fassbindera w jego monachijskim mieszkaniu leżące przed migającym, pustym ekranem telewizora, wśród porozrzucanych wokół materiałów i niedokończonych scenariuszy, nowego, prawdziwie dramatycznego wydźwięku nabrały wypowiedziane przezeń w którymś z wywiadów słowa: *Miałem tylko tyle czasu*². Rzeczywiście nie sposób spojrzeć na jego twórczość inaczej niż przez pryzmat śmierci. Fassbinder bowiem był reżyserem, który niewątpliwie nosił w sobie tajemnicę, nie tylko własnej inności, ale prawdopodobnie i śmierci.

Jak żaden artysta kina Fassbinder został wpisany przez krytykę w stereotyp „twórcy wyklętego” z przypisaną etykietką *pederasty, alkoholika i narkomana*, przez którą czytano jego filmy, widząc w nich sztukę barbarzyńską. W istocie Fassbinder był postacią kontrowersyjną i jako człowiek, i jako artysta, nieustannie prowokował zarówno swym życiem, jak i filmami. Jako człowiek był naturą pełną sprzeczności, typem urokliwego drania i cynika o wybujałej wrażliwości, wielkim dzieckiem i rozpustną kanalią, oryginałem wykorzystującym życie do

granic cielesnej wytrzymałości i typem drażniącego odmieńca. Hanna Schygulla, ulubiona aktorka Fassbindera, zapamiętała go jako *nieśmiałego chłopca o spojrzeniu łączącym w sobie drapieżność pantery z łagodnością aksamitu*³. Był więc Fassbinder człowiekiem o dwu twarzach i skomplikowanej osobowości, łączył w sobie cechy ukrytej wrażliwości i odpychającego cynizmu, fascynującym, ale także niszczącym draniem w życiu i równocześnie artystą wyczulonym na kwestie moralne, a zwłaszcza obłudę moralności mieszczańskiej. Wielu ludzi zawdzięczało mu swe zaistnienie i funkcjonowanie w branży filmowej (jak choćby zespół jego stałych współpracowników: Hanna Schygulla /aktorka/, Peer Raaben /kompozytor/, Kurt Raab /scenograf/), wielu doświadczyło niszczącego wpływu i odrzucenia (jak choćby odrzuceni kochankowie: El Hedi, Ben Salem i Armin Meier, którym po ich samobójczej śmierci poświęcał swe filmy). Dla tych okazał się człowiekiem, dla którego *miłość jest zimniejsza niż śmierć* (znamienne, że właśnie taki tytuł nosił jeden z pierwszych jego filmów, zrealizowany w 1969 roku). Był więc Fassbinder typem ekscentryka skandalizującego stylem życia i jawnym obnoszeniem się z homoseksualizmem, ale także artystą o *określonym typie wrażliwości, a nawet nadwrażliwości estetycznej*⁴ cechującej twórców o jego orientacji seksualnej, takich chociażby jak Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini czy Pedro Almodovar. Jako reżyser zaś był *wszechwładcą, ale i niewolnikiem swych obsesji*, które kazały mu *realizować swe życie przez filmy*⁵, stąd jego postacie zawsze noszą piętno osobowości twórcy, a ich wizje filmowe korespondują z zakresem jego doświadczenia. Bohaterowie Fassbindera doświadczają więc zawsze jakiejś formy przymusu traktowanej przez reżysera jako przejaw terroru, zamach na wolność jednostki oraz psychicznego bądź fizycznego wyniszczania aż po jej skrajny przejaw – śmierć. Znanie jest stwierdzenie Fassbindera: *Nic tak nie oślepia widza jak „happy end”*⁶. Ponieważ *happy end* był zawsze czymś dla reżysera obcym i zasadniczo podejrzanym, toteż jedynym do przyjęcia dramaturgicznym rozwiązaniem jego opowieści filmowych wydawała się śmierć⁷ fizyczna bądź jej ekwiwalent – destrukcja psychiczna. W tym miejscu dzieło spotyka się z życiem jego twórcy.

W wielu filmach Fassbindera znalazły się sceny, w których można upatrywać antycypacji jego własnej śmierci. W *Handlarzu czterech pór roku* (1971) mężczyźni zapija się na śmierć w gospodzie, w czym nikt z otoczenia mu nie przeszkadza. W *Opowieści o Effi Briest* (1974) z kolei matka przestrzega córkę, by mając 20 lat, nie znalazła się w punkcie, gdzie inni znajdują się w wieku 40, bo przecież nie można oszukać czasu, a śpiesząc się, najłatwiej dotrzeć do kresu. W innych filmach Fassbindera bohaterowie przeżywają miłość aż do zatrażenia. Bowiem miłość, kiedy ją traktować serio, prowadzi do śmierci, a śmierć ma źródło w zmysłowym doświadczeniu miłości. Kino Fassbindera jest *kinem tragicznym, kinem rozpacz*⁸. Motywami przewodnimi filmów Fassbindera są: kryzys więzi międzyludzkich, niemożność porozumienia się, brak harmonii w związkach uczuciowych, destrukcyjny wymiar wszelkich relacji międzyludzkich, w tym głównie erotycznych. Już film *Miłość jest zimniejsza niż śmierć* (1969) wprowadzał scenariusz oparty na wzajemnym wyniszczaniu się ludzi. Układ trzech postaci – alfonsa Franza, prostytutki Joanny i drobnego gangstera Bruna, reprezentujących trzy modele „wolności” wobec mieszczańskiego stylu życia, a w istocie zniewolenia ze względu na ich faktyczny charakter, niszczy w końcu

zadenuncjowanie Bruna przez Joannę w imię wiernopoddańczego stosunku do kochanka Franza. W *Handlarzu czterech pór roku* wyniszczająca funkcja przypadła kobietom determinującym los Hansa Eppa: jego matce, która zmuszała go do nauki, prostytutce, która zniszczyła jego karierę zawodową (*image* wzorowego policjanta), dziewczynie – młodzieńczej miłości, która go odrzuciła, siostrze-intelektualistce, cieszącej się opinią „strasznej mieszczyki” i wreszcie żonie, która go zdradza i nienawidzi.

Głównym przedmiotem zainteresowania Fassbindera są stosunki władzy między ludźmi sprowadzone do najintymniejszej sfery⁹ (Roud, 1993). W relacjach uczuciowych bohaterów Fassbindera, zarówno tych hetero- jak i homoseksualnych, nie ma szans na porozumienie się, nawiązanie kontaktu, możliwość jakiegokolwiek komunikowania się. Wszystkie związki są oparte na histerii i sadomasochizmie, potrzebie rozładowania destrukcyjnej energii, dręczeniu drugiego. Często wydaje się, że Fassbinder robił filmy, aby ludziom uświadomić za pośrednictwem swych bohaterów ich status ofiary, zarówno w relacjach intymnych, jak i społecznych i to bez względu na płeć. Sadomasochistyczne warianty związków w filmach reżysera korespondowały z tym, co w komentarzu do życia samego Fassbindera powiedziała Rosa von Praunheim (to pseudonim Holgera Mischwitzky'ego, kobiety w ciele mężczyzny): *Wina nie zawsze leży tylko po stronie sadysty, często masochista jest bardziej wyrafinowany w pragnieniu doznawania męczarni: pozornie ciemniony staje się wampirem wysysającym siły z silniejszego, po czym odchodzi pozostawiając wyczerpaną ofiarę*¹⁰.

Większość filmów Fassbindera ukazuje świat oczami mężczyzny, ale duża część z nich ma kobietę za postać centralną. Warto przywołać choćby najbardziej ekstremalny przykład – trylogię, której łącznikiem może być właśnie pewien typ kobiety: *Matżeństwo Marii Braun* (1978), *Lili Marleen* (1980) i *Lola* (1981). Reżyser przyznawał, że chętniej na postaci centralne wybierał kobiety, uznając je za bardziej interesujące w charakterze medium pomiędzy nim samym a widzem, zdolne przekazać intencję twórcy. Nie oznaczało to bynajmniej żadnej idealizacji, jego postacie są równie perfidne bez względu na płeć. Fassbinder równomiernie rozkładał akcenty, pokazując zarówno uciskanych mężczyzn, jak i kobiety, poddając niewybrednej krytyce przedstawicieli jednej i drugiej płci. *Jeżeli się traktuje kobiety poważnie – argumentował Fassbinder – wtedy dostrzeżę się oczywiście również ich wady. Przynioty, które wykształciły w sobie, aby móc przeciwstawić się mężczyznom. Nie jest to może najprzyjemniejsze, nie oznacza jednak, że jest się wrogiem kobiet. Wydaje mi się raczej, że to właśnie ci, którzy przedstawiają kobiety zawsze tylko jako powabne i piękne istoty, są wrogami kobiet, bo to oni nie traktują ich serio*¹¹. Fassbinder, czasami traktowany przez krytykę feministyczną jako wróg kobiet, sam nigdy się za takiego nie uważał, a tym bardziej, z racji swej orientacji seksualnej za wroga kobiecości. *Uważam – podkreślał – że kobiety reagują w sposób równie godny pogardy jak mężczyźni i ja próbuję je wytłumaczyć: to nasze wychowanie i społeczeństwo, w którym żyjemy, wywołuje nasze zagubienie*¹². Wina leży zatem nie po stronie płci, a świata, zaś Fassbinder pragnął jedynie odsłonić rządzące nim mechanizmy, tak aby ludzie zrozumieli konieczność zmiany ich własnej rzeczywistości¹³. Doskonale ilustruje ten zamiar choćby zestawienie reprezentatywnych, choć nie najbardziej znanych filmów z dorobku reżysera: *Martha* (1973) z centralną po-

zycją kobietą i *Bolwieser* (1977, dla TV) z centralną postacią męską oraz *Chińska ruletka* (1976) dająca ekstremalny wariant typowych dla Fassbindera relacji interpersonalnych, ze stanowiącym kwintesencję jego twórczości i pasji skandalizowania obrazem *Querelle* (Francja-Niemcy 1982), w którym kobiecość i męskość stają się problematyczne wobec zatarcia granic płci.

Film *Martha* nakręcony przez Fassbindera w 1973 roku wpisuje się w nurt tych jego obrazów, w których postacią centralną jest kobieta. Pozornie jest to mroczna i wstrząsająca historia stopniowego zniewalania i w końcu absolutnego ubezwłasnowolnienia kobiety przez mężczyznę, jej męża. Jednak kobieta, choć niewątpliwie ofiara kulturalnego i eleganckiego sadysty, jest *de facto* tyleż ofiarą mężczyzny, ile samej siebie, nawyków, które wyniosła z domu, stereotypów postrzegania roli kobiety w rodzinie, którym biernie się poddała. Fassbinder stopniowo ze sceny na scenę kreśli jej portret. Najpierw 31-letnia Martha, której mieszczańskie wychowanie wpojone przez rodzinę tudzież własne purytańskie zasady nie pozwoliły na wdanie się w jakikolwiek romans z mężczyzną, jest typem kostycznej, przysłowiowej starej panny pozostającej w silnym związku uczuciowym z ojcem i uległej wobec znerwicowanej i dominującej matki. Taką widzimy ją podczas wycieczki po Rzymie, którą odbywa w towarzystwie ojca, koncentrując wyłącznie na nim swą uwagę do tego stopnia, że nawet on sam odbiera przejawy okazywanego mu zainteresowania i usługowej opieki jako coś irytującego i napomyka o jej nadmiernym upodobaniu do dotykania go. Śledzona pożądliwym spojrzeniem miejscowego żigolaka, który kręci się wokół niej w nadziei sowitego zarobku za usługi seksualne, umyka przed nim wyraźnie niechętna jakimkolwiek mężczyźnie (jej zasadniczo negatywny bądź ukształtowany na podłożu lęku stosunek do mężczyzn potwierdzi później scena, w której odmówi pracodawcy swej ręki). Inicjalnego wizerunku Marthy dopełnia moment, w którym staje się ona świadkiem nagłej śmierci ojca na skutek zawału serca na Hiszpańskich Schodach w Rzymie i równocześnie zostaje okradziona – traci torbę z całą gotówką obrabowana przez śledzącego ją mężczyznę podczas zamieszania wywołanego śmiercią i zbiegowiskiem gapiów wokół ciała. Staje się wówczas podwójną ofiarą i taka rola przypadnie jej w udziale w późniejszym życiu.

To właśnie to ucieleśnienie idealnej ofiary zapewne dojrzał w niej podczas migawkowego spotkania na ulicy Rzymu przed budynkiem ambasady niemieckiej piękny, jasnowłosy mężczyzna o ujmującym uśmiechu i łagodnym, zdawać by się mogło, spojrzeniu błękitnych oczu, mężczyzna, w którym Martha od razu dojrzy przyszedłego męża. Fassbinder, zdradzający nie tylko w sferze deklaracji werbalnych uleganie inspiracjom kinem amerykańskim, zwłaszcza w jego odmianie gatunkowej, w portretowaniu swych postaci wyraźnie odwołuje się do znanych klisz i stereotypów obrazowania. Pierwsze spotkanie bohaterów wywodzi się wprost z klasycznej formuły hollywoodzkiego melodramatu: zwolniony rytm zdjęć sprawiający, że postacie, mijając się, płyną, wirują wokół siebie, a ich przelotne spojrzenia dają się odczytać jedynie w kluczu stereotypowej miłości „od pierwszego wejrzenia”. Fassbinder jednak posługuje się schematami typologicznymi i sytuacjami stereotypowymi z wyraźną intencją demaskatorską. W smukłej sylwetce, twarzy o wyrazistych rysach, a zwłaszcza fryzurze Marthy (burza długich rudych włosów z bujnymi lokami upiętymi nad czołem) łatwo

dopatrzyć się stylizacji na obraz Gildy, pamiętnej *femme fatale* z filmu Charlesa Vidora z 1946 roku w kreacji Rity Hayworth czy narzucającego się podobieństwa do Barbary Stanwyck w roli Phyllis z *Podwójnego ubezpieczenia* z 1944 roku Billy Wildera, dwu klasycznych obrazów filmu czarnego. O ile jednak zmysłowa i prowokacyjna Gilda stwarzała wokół siebie klimat erotycznej dwuznaczności i była odbierana przez mężczyzn jako rodzaj *monstre sacré*, zaś Phyllis wystylizowana na „kobietę-pająka” wikłała mężczyzn w swoją sieć chłodnej zmysłowości, by w końcu ich zniszczyć, to chuda, koścista Martha, z fryzurą nastroszonego pudła, ostrymi rysami twarzy i manierami pensjonarki, dla której seks pozamałżeński był przedmiotem tabu, jest marną namiastką swych filmowych pierwowzorów, stając się wkrótce obiektem drwin osobliwego „adoratora”, kandydata na przyszłego męża. Jego zaś twarz to jasna, promieniejąca olśniewającym uśmiechem i zniewalającym spojrzeniem błękitnych oczu twarz Karlheinza Boehma, w której nie sposób nie rozpoznać twarzy Marka Lewisa, psychopatycznego mordercy kobiet z filmu Michaela Powella *Peeping Tom* (*Podglądacz*, USA 1960). Już sam fakt obsadzenia Boema w roli „partnera na życie” dla Marthy z góry pozwala przewidzieć kierunek rozwoju jej sielanki małżeńskiej z mężczyzną, który „wpadł jej w oko”. Tak jak istnienie przystojnego, o miłej powierzchowności, subtelного, nieśmiałego i skrytego młodzieńca, jakim był Mark Lewis, zostało określone przez przymus filmowania i zabijania, tak Helmut Salomon odznaczający się urokiem osobistym, nienagannymi manierami, dystygowaną postawą i wyrobioną pozycją w towarzystwie oraz na polu zawodowym odczuwa wyjątkowo sadystyczną przyjemność w postępującym niszczeniu osobowości Marthy, degradowaniu jej do poziomu więźnia we własnym domu, pozbawianiu resztek niezależności, aż po moment kiedy samodzielnie będzie już mogła tylko oddychać.

Już w pierwszych przejawach jego zainteresowania osobą Marthy jest coś z symptomów wampiryzmu i chęci upokorzenia, a nawet ośmieszenia kobiety. Podczas uroczystego przyjęcia z okazji ślubu brata przyznaje się on publicznie – wobec dystygowanych gości reprezentujących śmietankę towarzyską – do „znajomości” z Martha, co wychowaną w surowych zasadach niedojrzałą „dorosłą kobietę” wprawia w popłoch i lęk przed domniemaniami matki, skłonnej przez swą „brudną wyobraźnię” do opaczного zinterpretowania jego słów – tj. (jak zauważy Martha) w duchu rozumienia „znać kogoś” w sensie biblijnym. Przyznając, że już w Rzymie zrobiła na nim silne wrażenie, zwłaszcza jej łzy w oczach, równocześnie demistyfikuje jej wyobrażenie o samej sobie, rzucając jej prosto w twarz pełne okrucieństwa, choć nie pozbawione słuszności słowa: *...nie uważam, żeby pani była ładna, a już z pewnością nie jest pani atrakcyjna ani pociągająca. Jest pani chuda, wręcz sucha. Patrząc na panią prawie czuje się pani kości. Poza tym mam wrażenie, jakby pani ciało brzydko pachniało*, by zaraz po nich brutalnie wziąć ją w ramiona i niemal wgryźć się w jej szyję. Ta werbalna agresja jest wyraźnie wymierzona pod adresem kobiety, która nie знаła jeszcze miłości z mężczyzną i jest bezbronna wobec jego obezwładniającego uroku będącego pochodną piorunującej mieszanki chłodnego cynizmu i namiętnego żaru. Kiedy Martha ulega, jest już zgubiona. Fassbinder, który zdradza wyraźne upodobanie do demaskacji wszelkich więzi międzyludzkich jako więzi pozornych, opartych na wzajemnej przemocy i wyzysku, kostnieniu

w schematach i konwencjonalnych zachowaniach, daje w filmie *Martha* wyjątkowo porażający obraz kobiecej degradacji w sadomasochistycznym związku, z którego nie tylko nie potrafi się ona uwolnić, ale w który samoistnie brnie, podporządkowując się kolejnym poczynaniom męża na drodze ku jej absolutnemu ubezwłasnowolnieniu.

W myśl obowiązujących stereotypów, którym hołduje Helmut, moment zaślubin oznacza wejście w stan posiadania, jest usankcjonowaniem prawa do własności i wyłączności we wszystkich sferach życia, nie tylko seksualnej. Stąd deklarowana i okazywana miłość przeradza się w rodzaj sieci pajęczej, zacieśniającej się wokół ofiary ustępującej krok po kroku wobec kolejnych żądań męża ograniczających zakres jej swobód osobistych, a z czasem nabierających charakteru coraz to bardziej wyszukanych form perwersyjnej przemocy wymierzonej zasadniczo w psychikę zniewalanej kobiety. Już nonszalanckie oświadczyzny tuż po eksperymencie z pokonywaniem lęku na diabelskim kole w wesołym miasteczku, eksperymencie przyprawiającym Marthę o mdłości, mają w sobie coś z wzgardy dla kobiety. Kiedy Martha przyjmuje je i dziękuje za nie Helmutowi, wyznając, że pragnęła usłyszeć te słowa, w jego oczach maluje się wyraźna pogarda dla nie znającej własnej wartości kobiety, ideału przyszłej żony, doskonałego materiału do formowania. Właśnie formowaniem jej osobowości zajmie się, poczynając od stopniowego izolowania jej (najpierw od matki, którą umieszcza w zakładzie dla obłąkanych, a potem każdej istoty żyjącej, nawet kota) i ograniczania jej świata wyłącznie do jego własnej osoby, wobec której winna być posłuszna i dyspozycyjna. Początkowo poczucie szczęścia w związku z małżeństwem przysłania Marcie jasność postrzegania i sama wpada w pułapkę własnych wyobrażeń o powinnościach żony, co się spotyka z raczej chłodnym przyjęciem ze strony Helmuta. Fassbinder sugeruje, że eksperyment, którego dopuści się na żonę, jest tyleż pochodną jego chorej, perwersyjnej natury, ile biernego podporządkowania się kobiety. Martha krok po kroku czyni kolejne ustępstwa wobec decyzji męża: zamieszkuje zgodnie z jego życzeniem w wynajętym domu, gdzie popełniono morderstwo, nie oponuje, gdy w jej imieniu składa on wypowiedzenie z pracy, argumentując, że jego żona nie może pracować, czeka samotnie w domu przez całe tygodnie, by witać go filiżanką herbaty, kiedy przyjeżdża na weekendy, przygotowuje posiłki i znosi jego kaprysy, jest dyspozycyjna jako przedmiot pożądania, nie sprzeciwiając się dziwaczny, wampirycznym przejawom miłosnej agresji. W końcu Helmut narzuca jej rodzaj muzyki, jakiej powinna słuchać (najlepiej puszczać ofiarowaną jej płytę bez przerwy), rodzaj specjalistycznej lektury z zakresu technologii wytwarzania betonu, której obszernie fragmenty Martha cytuje z pamięci, chcąc przypodobać się mężowi, skłania do opalenia ciała, z natury odznaczającego się bladą karnacją, by poparzoną i nagą, bezwładnie leżącą na łóżku, zgwałcić w porywie naglej żądzy obudzonej jej cierpieniem. Szczytem żądań Helmuta jest oczekiwanie, by dobrowolnie zamknęła się w domu i zerwała ze światem zewnętrznym, ograniczając swe życie do jego osoby. Dopiero kiedy skazana na dobrowolną izolację i pozbawiona nadziei na macierzyństwo Martha znajduje martwe ciało swego jedyne prawdziwego przyjaciela – czarnego kota, zaczyna budzić się z odrętwienia, wpadając równocześnie w stan obsesyjnego lęku przed mężem objawiający się w historycznym szukaniu wsparcia u byłego kolegi z pracy. W tym stanie lęko-



Hanna Schygulla w *Effi Briest*, reż. R. W. Fassbinder (1972-1974)

Barbara Sukova i Armin Müller-Stahl w *Loli*, reż. R. W. Fassbinder (1981)



wych omamów i przeświadczenia, że jest śledzona przez męża, doprowadza do wypadku samochodowego, w którym ginie jej jedyny powiernik i na skutek którego sama zostanie sparaliżowana.

W finale filmu Fassbinder pokazuje Marthę na wózku inwalidzkim prowadzonym przez idealnego wedle opinii społecznej, otaczającego ją miłością męża. Jest wówczas doskonałym wcieleniem pożądanej, bo totalnie zniewolonej kobiety z wzrokiem tępo wpatrzonym przed siebie. Przypomina wówczas fotoreportera Jeffriesa przykutego do fotela, z obiema nogami w gipsie, z *Okna na podwórze* (1954) Alfreda Hitchcocka. Fassbinder jednak pozostawia otwartą kwestię, czy sadystyczna „terapia” Helmuta wobec żony jest tylko wytworem jej chorobliwej wyobraźni, przejawem histerycznego lęku przed mężczyznami, czy faktem realnym. Historia związku Marthy Hayer i Helmuta Salomona jest dla niego kolejnym przyczynkiem do sportretowania kobiety i mężczyzny, do mówienia o obłudzie moralności mieszczańskiej, do przedstawiania stosunków miłosnych jako mieszaniny wyzysku i uzależnienia. Fassbinder chętnie powołuje się na Hitchcocka i jego formułę finalnych rozwiązań. *Oglądając film [Hitchcocka] – zauważyła Fassbinder – wyrabiamy swój pogląd na motywacje postaci i na koniec jeden element znów stawia wszystko pod znakiem zapytania. Trzeba na tę postać spojrzeć inaczej*¹⁴. Obsesją zaś Fassbindera pozostają postacie cierpiące na jakąś dolegliwość, to ona wydaje się ważna bez względu na płeć postaci. Zwłaszcza że jak w większości jego filmów, tak i w *Marcie* bohaterka przynajmniej w sensie fizycznym jest typem kościstej chłopczycy, a mężczyzna odznacza się delikatną urodą efebą. W 1975 roku *Martha* została uznana przez British Film Institute za najlepszy film zagraniczny.

Bolwieser (1977, dla TV), film będący adaptacją powieści Oskara Marii Grafa (jednej z trzech jego adaptacji obok *Rozpaczy*, znanej także pod tytułami *Desperacja* i *Podróż w światło* z 1978 roku, nakręconej na podstawie powieści Władimira Nabokova z Dirkiem Bogardem i *Querelle* z Bradem Davisem według powieści Jeana Geneta, zamykającej twórczość reżysera w 1982 roku), jest dokładnym odwróceniem konfliktu dramaturgicznego z *Marthy*. To jakby kolejny wyraźny ukłon Fassbindera w stronę maksymy: *Każdy rozsądny reżyser zajmuje się tylko jednym tematem, cały czas kręci właściwie ten sam film*. Tyle że w tym przypadku postępująca degradacja tyczy się mężczyzny, a odpowiedzialna za nią pozostaje kobieta.

W filmie *Bolwieser* obiektem ironii Fassbindera ponownie staje się drobnomieszczańska mentalność oraz instytucja małżeństwa. Film otwiera scenka miłosna w sypialni w noc poślubną, zamyka zaś obraz małżonka przegranego moralnie, aresztowanego pod zarzutem krzywoprzysięstwa, skazanego na cztery lata więzienia, który właśnie dowiaduje się o wniesionym przez żonę pozwie rozwodowym. Ze sceny na scenę Fassbinder pokazuje, jak zawarty zapewne z miłości związek małżeński Hannie i Xavera Bolwiesera, urzędnika państwowego, naczelnika na kolei w Werburgu, stopniowo gnuśnieje i przeradza się we własną karykaturę, w rodzaj klatki, z której nie ma wyjścia. Nie przypadkiem stałym leitmotiwem w filmie pozostają dwa obrazy: licznych zbliżeń rąk eksponujących obrączkę na palcu (raz mężczyzny, raz kobiety) oraz klatki z ptakiem stanowiącej istotny element wystroju ich mieszkania i główny element tła obrazowego większości scen. Te dwa zabiegi budują wyraźną analogię pomiędzy

małżeństwem a stanem zniewolenia. Małżeństwo jest niczym klatka, zaś samych małżonków można przyrównać do zamkniętego w niej ptaka, który choć czasami jeszcze zaśpiewa, to już nie może latać.

Pomimo że finalna scena filmu sugeruje, iż postać kompletnie rozbita, zniszczoną moralnie poprzez utratę dobrego imienia jako krzywo przysięzca oraz obiekt szyderstw i drwin otoczenia jako zdradzany mąż, jest mężczyzna, to jednak Fassbinder *de facto* nie obciąża odpowiedzialnością wyłącznie jednej ze stron, pokazując destrukcyjny charakter drobnomieszczańskiego modelu małżeństwa także przez masochistyczne zatracanie się kobiety we własnej cielesności będącej rodzajem odpowiedzi na ograniczanie jej bytu do „kuchni i łóżka”. Hanne jest typem cieplej, zmysłowej, apetycznej, pociągającej, pięknej brunetki o bujnych kształtach, przyciągającej wzrok mężczyzn i powodującej ataki niekontrolowanego pożądania u męża. Od momentu zawarcia ślubu przyjmuje na siebie rolę żony stale przesiadującej w domu w oczekiwaniu na powrót męża z pracy, szykującej smakowite obiady i dyspozycyjnej wobec jego zachcianek miłosnych. Stopniowo traci swoją tożsamość, stając się jedynie panią naczelnikową. Xaver, typ „kogucika” w zalotach miłosnych, bezradny jak dziecko wobec zwyczajnych czynności (jak np. wiązanie krawata), swój autorytet łączy z pełnioną przez siebie funkcją urzędnika państwowego do tego stopnia, że nawet ocenę atrakcyjności swej żony wiąże z tym faktem: *Jesteś uwielbianą tam, gdzie się pokażesz, przecież jesteś panią naczelnikową* – powie nawet wówczas, gdy będzie już jako przysłowiowy rogiacz pośmiewiskiem sąsiadów i kolegów z pracy.

Fassbinder sięga po zwierciadło groteski, by obalić fałszywe autorytety. Znamiennie, że funkcję antycypacji upadku autorytetu męża pełni tu przejęcie przez Hannie konwencjonalnego znaku tegoż autorytetu – czapki naczelnika kolei. W jednej ze scen Hannie ubrana w tę czarno-czerwoną czapkę z daszkiem i w białą, nocną jedwabną koszulkę przekonuje męża, by wyraził zgodę na korzystne – jej zdaniem – ułożenie i powierzenie ich (a właściwie jej, bo otrzymanych od jej ojca) pieniędzy Merklemu (szkolnemu koledze), który inwestując je w piwiarnię, będzie im wypłacał większy procent. W scenie tej strój Hannie czyni ją ucieleśnieniem sprzeczności – kwintesencją zmysłowej kobiecości i męskiej postawy autorytarnej. Od tego momentu nie będzie już wyczekiwać na powrót do domu z gospody pijanego męża, by robić mu wyrzuty i krytykować towarzystwo niestosownych przyjaciół (w rodzaju pana nadleśniczego Windegera), lecz sama będzie go zachęcać do wieczornych eskapad do gospody. W ten sposób z przywilejów małżonka uczyni sidła dla niego samego i stworzy pozory wolności dla siebie. Im więcej wolności mu pozostawia, a sama wyzwała się od obowiązku wierności jednemu mężczyźnie – mężowi, tym bardziej on popada w stan całkowitego uzależnienia od kobiety, a ściślej od własnych zmysłów i pożądania wobec kobiety, stając się przysłowiowym pantoflarzem i *ślepy mążem* wierzącym w każde jej kłamstwo, pragnącym karmić się tym kłamstwem wbrew logice faktów.

Fassbinder przede wszystkim poddaje demitologizacji tradycyjnie pojęty model drobnomieszczańskiego małżeństwa, w którym role przypisane płciom zostały z góry określone według znanych wzorców oczekiwań społecznych. Hannie jako gospodyni domowa, od której oczekuje się jedynie smakowitych posiłków i wypełniania powinności seksualnych żony, popada w stan coraz większego

znużenia monotonią życia domowego, tak że w końcu jedyny sposób na ucieczkę od banalności życia codziennego znajduje w zdradach, tyle że jej kolejni kochankowie – właściciel sklepu mięsnego i piwiarni Merkle czy miejscowy fryzjer – niczym praktycznie nie różnią się od pocziwego męża (pierwszy kochanek Merkle, podobnie zresztą jak uprzednio mąż, zostanie zastąpiony innym kochankiem, kiedy zaczną zagrażać ich „dobremu małżeństwu”). Typowość postaci, schematyzm relacji interpersonalnych i ról osobowych podkreślają powtarzalność zjawisk i monotonię życia będącego rodzajem zniewolenia tym większego, że inną możliwością są kraty autentycznego więzienia, w którym w finale filmu znajduje się Bolwieser – ofiara własnej zmysłowości i histerycznego wręcz wzmagania się pożądania wobec żony podsycanego kolejnymi zdradami. W oczach opinii publicznej, zwłaszcza w oczach mężczyzn – sąsiadów i współpracowników Xavera – *powabna i przystojna, rasowa baba, dzika kobieta* – Hannie jest niczym modliszka pożerająca i niszcząca swego partnera, męża *osła, co jest ślepy na oczy*. On zaś, raz na zawsze utwierdzony przez obrączkę w swym prawie do żony jako własności, przyjmuje jej wykręty za dobrą monetę, bowiem znajduje w gruncie rzeczy w małżeństwie to, czego szukał – poczucie stabilizacji i uwiarygodnienie pozorów. W swych oczekiwaniach nie różni się zresztą od Hannie, która pomimo zdrad, a być może właśnie dzięki ucieczce w nie deklaruje, że jest zupełnie zadowolona ze swojego Xavera.

Xaver, typ urzędnika-służbisty w życiu zawodowym, w domu z czasem staje się pocziwym pantoflarzem, *biednym grubym chłopaczkiem* – jak go nazywa Hannie, który na widok żony z byłego „*kogucika*” coraz częściej przeradza się w *ogiera*, ciągle nienasyconego, uciekającego przed swą hańbą w nieobliczalny seks graniczący z wampiryzmem czy wręcz kanibalizmem (w jednej ze scen miłosnych pomiędzy małżonkami Hannie gryziona w szyję krzyczy: *To boli, to mnie pożera*), którym za wszelką cenę próbuje dowieść żonie, iż jest jego *własnością*, a w związku z tym będzie robił z nią, co mu się podoba. Hannie, typ przysłowiowej kury domowej, pozornie przez zdrady wyzwala się do innego życia, by jednak *de facto* pozostać przy drobnomieszczańskiej idei stabilizacji za wszelką cenę, a przede wszystkim za cenę hipokryzji. Jakże znamienny wydaje się monolog Hannie, która tylko raz, właśnie wówczas, zawaha się, czy nie wyznać mężowi prawdy o Merkle: *Powiem mu po prostu: niczego nie tracisz, że mam coś z Merkle. Nigdy od ciebie nie odejdę, wręcz przeciwnie. Dzięki tej odmianie znowu bardziej mnie pociągasz, Xaver*. Choć ostatecznie ofiarą tego układu okaże się mężczyzna, a stroną niszczącą pośrednio kobieta, zaś bezpośrednio zawiść i zazdrość innego mężczyzny – Merklego, to Fassbinder, podobnie jak w filmie *Martha*, anuluje jednoznaczność ocen postaci, komplikując motywację ich postępowania.

Dla Hannie, która biernie poddała się roli usługowej żony, jej ucieczka w ramiona innych mężczyzn (skądinąd równie mało atrakcyjnych jak Xaver) jest rodzajem buntu wobec męża i pośrednio (choć nieświadomie) samej instytucji małżeństwa, które ją zniewala, czyniąc niemal automatem. Z czasem Hannie zaczyna dostrzegać, że *życie przepływa obok niej*, że jest dobrowolną ofiarą patriarchalnego modelu rodziny. Całkowite wycofanie się z aktywnego życia i ograniczenie go do sfery prywatnej zaczyna jej ciążyć, staje się źródłem frustracji i poczucia niespełnienia. Pragnie więc za wszelką cenę wydostać się z tej

pułapki, którą sama na siebie zastawiła. Jednak jedyną ucieczkę od rzeczywistości znajduje w innych mężczyznach stanowiących równie marny duplikat jej męża (w jednej ze scen Hannie zresztą wyraźnie mówi: *Xaver, kiedy tak patrzę na ciebie, to nawet jesteś podobny do Merklego*). W pewnym momencie, choć nadal wypełnia wzorowo swe obowiązki żony, przygotowując smaczkowy gulasz, którym Xaver – jak mówi – *mógłby się zająć na śmierć*, i nie skąpiąc mężowi swoich wdzięków, uświadamia sobie to, kim właściwie jest i w przypływie buntowniczego nastroju rzuca mężowi tę prawdę w twarz: *Nie jestem dla ciebie niczym więcej niż tym jedzeniem. (...) Jedzenie na stole i żona w łóżku. Wszystko tylko dla ciebie, dla ciebie*. W kontekście tych słów niszczący wymiar kobiecego seksualizmu, którego ofiarą pada Xaver i który jest rodzajem odwetu kobiety za przegrane życie, znajduje po części usprawiedliwienie. Jednak i on nie przynosi jej całkowitej satysfakcji. Znamienne że ucieczka w ramiona kolejnego kochanka – miejscowego fryzjera – będąca raczej rozpaczliwą próbą poszukiwania nowego wizerunku choćby tylko przez zmianę fryzury na loki *à la* Greta Garbo i potwierdzenia swojej atrakcyjności komplementami (np. że jako 32-latką może się mierzyć z każdą 25-latką) zaledwie poprawia jej samopoczucie, że nadaża za modą, i daje większą pewność siebie, ale nie jest powodem do dumy i samozadowolenia. Po wizycie u fryzjera, a także w drodze powrotnej od Merklego, Hannie staje przed lustrem i patrząc w nie, pluje na swe odbicie. Fassbinder pokazuje więc nie tylko degradację Xavera jako ofiary uzależnienia seksualnego od żony i ofiary własnej naiwności, ale i autodestrukcję Hannie będącą pochodną destrukcyjnego charakteru patriarchalnego modelu rodziny.

Falszywie pojęta konieczność obrony honoru męża przez zaprzeczenie jawnej zdradzie żony skłania Xavera do krzywoprzysięstwa w sądzie. Ujawnienie tego stanie się bezpośrednią przyczyną utraty przezeń pracy i dobrego imienia. Bolwieser, choć aresztowany i osadzony w więzieniu, całą swoją złość zrazu kieruje przeciw kobiecie – *Te baby, każda z nich może zniszczyć dziesięciu* – to *de facto* swój los zawdzięcza zawiści innego mężczyzny, odrzuconego przez Hannie byłego kochanka Merklego, który pragnie zemsty na *falszywej i podstępnej* kobiecie. W finale filmu zdeklasowany Xaver, podwójnie przegrany – i jako mąż, i jako urzędnik państwowy – najpierw staje się żaloszny, kiedy w celi oddaje się onanii, potem jako wrak człowieka w swoim pasiaku jest już tylko godny politowania. Znamienne jednak, że właśnie wówczas wypowiada swój desperacki monolog skierowany pod adresem kobiety (przywołujący nieuchronnie na myśl słynny Mickiewiczowski monolog – *Kobieto, puchu marny... tyle że pozbawiony jego poetyckiej wzniosłości*): *Ty dziwko, ty szmato. Hannie, najdroższa, diabolicco, świętoszkowata furio... Ty podła, biedna, kochana, dobra, święta, Hannie!*

Fassbinder konsekwentnie zachowuje ambiwalentny stosunek wobec swych postaci, zarówno wobec kobiety, jak i mężczyzny, nie przypisując absolutnej winy żadnej ze stron rodzinnego dramatu. Jego ironia jest raczej wymierzona w stereotypowe wyobrażenia na temat ról płciowych i powiązanego z nimi tradycyjnego rozdziału ról społecznych, a także w germańskie mity kulturowe, w tym w niemieckie umiłowanie munduru (mit ten podejmowało już niemieckie kino ekspresjonistyczne – np. *Portier z hotelu Atlantic* Fritza Langa) jako symbolu władzy i autorytetu.

Ontologiczny status postaci Fassbindera najlepiej ilustruje *Chińska ruletka* (1976): 8 postaci tego filmu to wręcz ekstrakt jego kina. Jest to też niewątpliwie jeden z najoryginalniejszych i zarazem najokrutniejszych filmów reżysera. Przywołuje na pamięć antyburżuazyjne obrazy Luisa Buñuela, *Anioł Zagłady* (Meksyk, 1962) czy *Dyskretny urok burżuazji* (Francja, 1972). Tym, co łączy film Fassbindera z wizją Buñuela jest fakt, iż w obu przypadkach pod względem inscenizacyjnym filmy są serią scen-obrazów, a akcja nie tylko jest wpisana w przestrzeń zamkniętą – teatralną, ale i toczy się trochę tak jak w teatrze, wszechobecne jest odczucie pogrążania się w śmierci, bohaterowie, choć żyjący w dobrobycie i luksusie, są niczym umarli za życia, a ostrze krytyki jest wymierzone w instytucję rodziny jako fundament społeczeństwa, demaskowaną jako ucieleśnienie obłudy i hipokryzji. Tyle że w przypadku Fassbindera w miejsce Buñuelowskiej zjadliwej, ale i nie stroniącej od czarnego humoru ironii pojawia się chłodne studium natury i zachowań postaci, lodowata wręcz wiwisekcja postaw i stanu ich ducha. Jak żaden inny film Fassbindera, tak właśnie *Chińska ruletka* jest doskonałą i skrajną ilustracją jego idei, iż *miłość jest zimniejsza niż śmierć*.

W otwierającej film scenie widzimy małżonków rozstających się na krótki czas: mąż-przemysławiec czyni przygotowania do wyjazdu służbowego do Oslo, żona zamierza udać się w podróż do Mediolanu, ich kaleka córka pod opieką pielęgniarki pozostanie w domu, planując, w charakterze rozrywki, wyjście do ZOO. Wkrótce cele podróży małżonków okazują się fikcją – mąż udaje się na dworzec w Monachium po swą kochankę Irenę i wraz z nią, przekonany o wyjeździe żony za granicę, jedzie na weekend do wiejskiej posiadłości rodzinnej – starego zamku o eleganckich i przestronnych wnętrzach. Tymczasem tam, po powrocie z długiego spaceru z kochanką po lesie, natyka się w salonie na leżącą na podłodze obejmującą się parę, w której, ku swemu zaskoczeniu, natychmiast rozpoznaje własną żonę i swego sekretarza – pana Kolbe. Chwilowy szok i zażenowanie małżonków odkrywających wzajemnie swoje zdrady zostaje po chwili rozładowany wybuchem śmiechu, kurtuazyjnym powitaniem i przedstawieniem kochanków, a w końcu elegancką rozmową, jak gdyby nic się nie stało, w której faktyczny rywal w erotycznym trójkącie jest traktowany z niezwykłą uprzejmością i postrzegany jako przyjaciel. Kobiety prawią sobie wzajemnie komplementy, wyrażając zachwyt urodą potencjalnej rywalki, a nawet tulą się do siebie, poszukując bliskości (łączy je przecież osoba mężczyzny, dla jednej męża, dla drugiej partnera związku erotycznego funkcjonującego od lat). Mężczyźni zachowują się względem siebie niezwykle uprzejmie, bez cienia urazy, z wytworną elegancją prowadzą rozmowy, tyleż służbowe, ile wkraczające na teren prywatnych odczuć (np. mąż pyta kochankę żony, czy jest w niej zakochany). Wreszcie wszyscy razem zasiadają do wspólnego posiłku przy wykwintnie zastawionym stole. Tę pełną wzajemnej wyrozumiałości i kulturalnej elegancji „sielankę” w czworokącie naruszają zrazu jedynie, wypowiedane na stronie, kąśliwe uwagi wszechwładnej gospodyni zamku, pani Kast i jej syna Gabriela, dużego, zniewieściałego chłopca śledzącego zachowania i zwyczaje gości (nawet intymne – Gabriel bada zawartość torby podróźnej Christa). Już ustanowione i zaakceptowane przez wszystkich reguły funkcjonowania w czworokącie zostają wyraźnie nadwątlone w momencie zaskakującego przybycia Angeli – kalekiej

córki Christa i Ariany w towarzystwie niemej pielęgniarki Trauniz. Okazuje się, że spotkanie w zamku nie było przypadkowe, a właściwą inicjatorką „zjazdu rodzinnego”, który miał położyć kres życiu w świecie pozorów, jest właśnie Angela. Ale w jej inicjatywie, jak się okaże, było tyleż chęci demaskacji obłudy i hipokryzji rodziców, ile perwersyjnej potrzeby upajania się własną władzą i odwetem. Angela nie jest bowiem typem niewinnej dziewczynki skrzywdzonej przez los swym kalectwem, lecz raczej monstrualnym dzieckiem tyranizującym zarówno własnych rodziców, jak i służbę, z premedytacją i cynizmem inicjującym grę, która brutalnie obnaży prawdziwe oblicze wszystkich zgromadzonych w zamku postaci, grę prowadzącą do zdarcia masek i pozbawienia fałszywych póż.

Chińska ruletka nie jest wyłącznie pełnym zjadliwej ironii filmem, w którym celem ataku pozostaje burżuazyjne małżeństwo funkcjonujące na zasadzie gry pozorów. Fassbinder w dziele nakręconym „po Bressonowsku” i odwołującym się do szeregu typowo Buñuelowskich obrazów i motywów, zdobył się na dokonanie chłodnej analizy stanu emocjonalnego wszystkich postaci niezdolnych do okazywania jakichkolwiek uczuć, opanowanych i w gruncie rzeczy beznamietnych, uciekających przed prawdą w świat fikcji i fałszu. Pokazał stan permanentnego spustoszenia i wypalenia emocjonalnego przy zachowaniu eleganckich póż i nienagannych manier. Ich efektem jest szczególnie klimat stwarzany nie tylko przez relacje interpersonalne, lecz i scenerię stanowiącą dla nich tło. Z obu emanuje wrażenie wszechogarniającego chłodu. Sterylne, luksusowe, puste i przestronne wnętrza doskonale korespondują z wystudiowanymi minami, pozami, ruchami figur i pionków na szachownicy. Owe przestronne wnętrza, w wystroju których dominują szklane gabloty, lustra i klatki z ptakami, pozwalają poruszającym się w nich postaciom przesuwac się względem siebie i zajmować stosowne w danym momencie miejsce obok tej z postaci, w oczach której – niczym w zwierciadle – odbija się właśnie część jej własnej osobowości. To dystygnowane towarzystwo w eleganckich strojach, dbające o nienaganne maniere i kulturalne formy we wzajemnym obcowaniu, doskonale wpisuje się w otoczenie i wraz z nim stanowi skrajny ekstrakt chłodu i wyrafinowanej elegancji. Postaci *Chińskiej ruletki* są dla siebie zwierciadłami, w których odbija się nie twarz sobowtóra, ale duplikat samego siebie. Ten motyw przyglądania się sobie nawzajem znajduje dopełnienie w zwyczaju podglądania, który kulturuje służba. Nienaganne pozy i formy zachowania swych mieszczańskich bohaterów Fassbinder przeciwstawia perwersyjnemu voyeuryzmowi służby (Gabriel i pani Kast) oraz tych, którzy w tym świecie uchodzą za odmieńców (jak Angela i Gabriel).

Fassbinder finezyjnie wygrywa efekt zwierciadlanego podobieństwa postaci. Ariana i Irena, żona i kochanka, obie równie eleganckie i piękne, wzajemnie potwierdzają swą urodę w słowach, gestach, znaczących spojrzeniach wyrażających podziw i akceptację. Ich obecność obok siebie anuluje tradycyjnie antynomiczny schemat postrzegania kobiecych postaci: żony – tej nieatrakcyjnej oraz kochanki – porażającej seksapealem i urodą. Christa i Kolbe, męża i kochanka, zbliża praca i kobieta – Ariana. Zazdrość i rywalizacja tracą jednak rację bytu wobec wspólnoty doświadczenia tym bliższej, że ucieczka w ramiona kochanki jest tylko antidotum na trudną miłość, a miejsce żaru namietności kochanków zajmuje przyzwyczajenie. Władcza i męska pani Kast oraz jej androgyniczny syn

Gabriel negują swym wyglądem i zachowaniem jednoznaczność tożsamości płciowej człowieka na rzecz nieuchronnego wrażenia zacierania granic płci. I wreszcie kalectwo Angeli i niemota jej pielęgniarki Traunitz, przy uderzającym podobieństwie fizycznym postaci (obie blondynki) czyni je na równi upośledzonymi i łaknącymi odwetu za przypisane im piętno odmienca. W relacjach interpersonalnych miejsce tradycyjnego schematu trójkąta (małżonkowie z kochanką lub kochankiem w tle) zajmuje czworokąt (Christ – Irena, Ariana – Kolbe), a jego swoistym, niemal lustrzanym odbiciem jest konfiguracja relacji pomiędzy Angelą, Traunitz, Gabrielem i panią Kast. Więź Angeli i Traunitz jest pochodną wzajemnego uzależnienia. Angela czyni Gabriela powiernikiem swych tajemnic i chcąc zadośćuczynić także jego domniemanym pragnieniom, kieruje go w ramiona niemej Traunitz. Realizacja tego pożądanego przybiera formę wampirycznej agresji pozostającej na przeciwnym biegunie jego podporządkowania i uległości zarówno wobec dominującej matki, pani Kast, jak i tyrani Angeli.

Angela zjawia się w zamku niczym „anioł zagłady” mający dopełnić aktu spustoszenia w iluzyjnym świecie swoich rodziców, i tak już doszczętnie wypalonych emocjonalnie i okaleczonych psychicznie. Przybywa w towarzystwie niemej Traunitz i galerii swoich lalek (równie przerażających jak ona sama), by zgromadzonych w zamku gości przekształcić w marionetki w swej grze. Zainicjowana później przez nią gra w „chińską ruletkę” jest kwintesencją już wcześniej rozpoczętej rozgrywki postaciami-lalkami. Przyjazd Angeli marginalizuje znaczenie kochanków rodziców – Ireny i Kolbego, którzy wraz z innymi postaciami dramatu rozegranego w szklanym labiryncie zamkowych pomieszczeń staną się na tle pierwszoplanowych figur – Christa i Ariany – jedynie pionkami w dalszej grze. Angela przybywa do zamku dokładnie w tym momencie, kiedy Gabriel – ambitny syn pani Kast, poeta-amator aspirujący do tworzenia wielkiej poezji – czyta zebranym wyrafinowany poemat poświęcony problemowi dwoistej i dwuznacznej natury człowieka. To właśnie słowa tego poematu Fassbinder czyni swoistym kluczem otwierającym zakamarki psychiki jego postaci. Poemat, którego pierwsze wersy mówią o tajemnicy podwójnej, boskiej i ludzkiej, natury Chrystusa jako źródła dwoistej natury wszelkiego bytu, zdaje się wskazywać na determinację ambiwalentnej (a nawet androgynicznej) natury człowieka, rozdarcie pomiędzy Bogiem (boskością) a człowiekiem, uwikłanie w grę bytów sobowótowych i zwierciadeł, w wewnętrzną walkę.

Przyjazd Angeli do zamku inicjuje też serię zachowań brutalnie ingerujących w czyjąś intymność – podsłuchiwanie pod drzwiami, podglądanie z ukrycia, zagłądanie przez uchylone drzwi, badawcze spojrzenia postaci śledzących się nawzajem, spoglądanie przez okno. W jednej ze scen Angela o świcie otwiera drzwi do pokoi, w których rodzice spędzili noc ze swymi pozamałżeńskimi partnerami. Chłodnym, badawczym spojrzeniem lustruje ich posłania, krótką kąśliwą uwagą bądź wymownym chrząknięciem komentuje zastany stan rzeczy. Równocześnie ten transgresyjny voyeuryzm córki odsłania dojmującą samotność i frustrację rodziców – na poły nagiego ojca pogrążonego w koszmarnym śnie, którego ciałem wstrząsają drgawki, i matki, jakby odrętwiałej, z odsłoniętym torsem siedzącej na posłaniu, obojgu równie wyalienowanych, choć mających kochanków u swego boku. Kiedy Angela zagląda do pokoju ojca, zza okna słysząc gromkie bicie kościelnych dzwonów, gdy uchyla drzwi do pokoju matki,

niemal dźwięczy w uszach przejmująca cisza. Wkrótce ów akt wtargnięcia w intymny świat Christa i Ariany powtórzy Gabriel, zanosząc rodzicom Angeli poranną kawę. Zanim to jednak nastąpi, on sam stanie się powiernikiem Angeli, jedyną postacią poza Traunitz, którą dopuści ona do swych tajemnic. To jemu wyznaje, iż *zna wszystkie kłamstwa* i demaskuje prawdę o ojcu pozostającym od 11 lat w intymnym związku z Ireną, a więc od czasu kiedy zachorowała i o matce od 7 lat związanej ze swym kochankiem, sekretarzem męża – Kolbem, tj. od momentu gdy lekarze orzekli, że jej choroba jest nieuleczalna. W kontekście dręczącego ją poczucia winy za zniszczenie życia rodziców, świadomości wszystkich rodzinnych kłamstw i finalnej demaskacji ostatniego wiarygodnego – Gabriela – jako plagiatora, jej komentarz, rodzaj mądrości przekazanej przez Traunitz, iż *całe życie jest proste*, brzmi jak tragiczna ironia.

Dopuszczając Gabriela do swych tajemnic, Angela także z nim podejmuje swoistą grę jako jedyna wtajemniczona, bo świadoma kłamstwa o jego poemacie będącym *de facto* poematem Rimbauda. Zanim w finalnej scenie filmu rzuci mu tę prawdę w twarz, cytuje w kuchni z pamięci jego wersy w obecności pani Kast, prowokacyjnie mówiąc: *przeczytałam ponownie Rimbauda*. W charakterze komentarza wizualnego do cytowanego przez Angelę poematu i zaistniałej sytuacji Fassbinder przywołuje obraz przydrożnego krzyża z figurą Chrystusa stanowiący znaczący akcent w topografii przestrzeni wokół zamku oraz iście surrealistyczny element ikonograficzny – głowę losia wystającą z ziemi. Te pointujące obrazy, motyw fałszywego ślepcy, który najpierw zebrze o jałmużnę pod zamkiem, a gdy ją otrzyma od pani Kast, odrzuca laskę, zdejmuje ciemne okulary i odjeżdża mercedesem, oraz wspólna kolacja niczym „ostatnia wieczerza” (z udziałem wszystkich, także służby – Gabriela i pani Kast) zarządzona przez Angelę jednoznacznie wskazuje na, wyraźnie zaakcentowaną przez Fassbindera, Buñuelowską proveniencję obrazowania, a w dalszej konsekwencji pokrewną „wielkiemu Hiszpanowi” refleksję nad kondycją burżuazyjnego społeczeństwa, gorzką i ironiczną diagnozę kulturowego *status quo*.

Zanim jednak owa „ostatnia wieczerza” będzie wstępem do ostatecznej rozgrywki w ramach psychodramy rozkręconej za sprawą gry w „chińską ruletkę” mającej obnażyć wszelkie kłamstwa, fałsz i hipokryzję otoczenia Angeli, powtórzenia voyeurystycznej ingerencji w ów świat dokonuje Gabriel, korzystając z pretekstu przyniesienia porannej kawy. Ta niewinna i zwyczajna, zdawać by się mogło, czynność urasta do rangi rytualnej transgresji. Gabriel z dzbanem gorącej kawy powtarza poranny rytuał podglądania w wydaniu Angeli, uchylając kolejne drzwi wiodące z zamkowego korytarza do pokoi, w których spodziewa się zastać Traunitz, Christa i Ariane. Najpierw, zaglądając do przestronnej sali, staje się świadkiem frenetycznego tańca Traunitz, która w takt muzyki podskakuje, wspierając się na kulach Angeli. Potem w saloniku zastaje Christa i Kolbego w trakcie rozgrywki szachowej, której towarzyszy rozmowa na temat charakteru ich (a zwłaszcza Kolbego) uczuć do jednej i tej samej kobiety, ujawniająca drastyczną prawdę o tajemnicy długoletniego funkcjonowania kochanków – przyzwyczajeniu. Wreszcie obie kobiety – Ariane i Irenę – zastaje w trakcie wzajemnie świadczonych sobie usług związanych z poranną toaletą (fryzura, makijaż) oraz towarzyszącej im rozmowy o zarobkach i niezależności kobiety. Na koniec sam zostanie zdemaskowany jako voyeur przez Angelę. Stają się



Margit Carstensen w filmie *Martha*, reż. R. W. Fassbinder (1973)

wówczas sobie na tyle bliscy, by mogła ich połączyć osoba Traunitz. Angela nie tylko daje milczącą zgodę na jego związek z Traunitz, ale wręcz go do tego nakłania. Zaraz potem Gabriel znajdzie się w pokoju pielęgniarki by, niczym spragniony krwi wampir, wgryźć się w jej szyję, powtarzając tym samym rytuał wampirycznych pocałunków stanowiących sedno lodowatych wręcz relacji erotycznych pomiędzy bohaterami Fassbindera.

Wspólna kolacja poprzedza podjęcie na wyraźne żądanie Angeli gry w „chińską ruletkę” zwieńczającej wcześniej inicjowane rytuały gry – partię szachów Christa i Kolbego, rzucony mimochodem przez Ariane pomysł, by przez godzinę w coś zagrać, np. w szczerę mówienie o swych pragnieniach i niepokojach (wówczas kulminował on próbą celowania z pistoletu w plecy córki oddalającej się na spacer w towarzystwie Gabriela i Traunitz). Jak się okaże, zaproponowana przez Angelę gra w „chińską ruletkę” będzie *de facto* swoistą rozgrywką pomiędzy córką i matką, ujawniającą, że każda z nich postrzega tę drugą jako swoje monstrum. Już na wstępie Angela, dzieląc uczestników gry na dwie grupy, nie tylko je różnicuje, ale też intencjonalnie waloryzuje. W pierwszej umieszcza matkę (Ariane), jej kochanka – pana Kolbego, kochankę ojca – pannę Irenę i gospoдинię zamku – panią Kast; w drugiej natomiast – samą siebie (Angelę), swego ojca (Christa), Gabriela i swoją pielęgniarkę – Traunitz. Tym samym przeciwstawiając sobie dwie grupy, dzieli je na dwa obozy: tych, których postrzega jako znienawidzonych i złych (na czele z matką), i tych, którym przypisuje cechy pozytywne. Znamienne że te intencje stają się jawne wobec posłużenia się przez Fassbindera, skądinąd ironicznego, imionami własnymi postaci (Angela, Christ, Gabriel) konotującymi dobro. Byliby oni, zgodnie z kluczem czytanego

przez Gabriela poematu, gdzie zostało powiedziane o człowieku: *Przez całe życie / jestem ofiarą / tych uwarunkowań. / Z jednej strony Bóg / z drugiej strony człowiek*¹⁵, bliższy bieguna „boskości”. W kontekście strategii, którą posłuży się Angela, przeradzając się w „anioła zagłady”, gorzka ironia Fassbindera jest wyraźnie czytelna.

Gra, której sens tkwi w tym, by na podstawie nie stroniących od świadomego wyjaskrawienia opisowych odpowiedzi na drastyczne pytania odgadnąć podmiot, do którego się odnoszą, w końcu prowadzi do ujawnienia go przez Angelę. Gdy wreszcie Angela może dać upust destrukcyjnej energii, która ją rozpiera, wskazuje na matkę jako sprawczynię wszelkiego zła (postać ucieleśniającą niemal cały terror obozów koncentracyjnych), idealne wcielenie sadystki (faszystki), nie zdając sobie do końca sprawy z tego, że terror i destrukcja stały się teraz jej własnym orężem. W szczytowym momencie, gdy demaskacja opisywanego podmiotu jest równocześnie okrutnym oskarżeniem, matka, widząc w córce monstrum odpowiedzialne za destrukcję jej życia, ponownie kieruje w jej stronę lufę pistoletu. Wówczas Fassbinder rozwiązuje kulminację dramatycznego napięcia za pomocą ucieczki w groteskę: pistolet matki wymierzony w córkę zwraca się w stronę pielęgniarki, pada strzał i Traunitz zostaje raniona w gardło. Christ wykonuje telefon do adwokata rodziny, małżonkowie wyznają sobie miłość, a Angela demaskuje Gabriela jako fałszywego poetę. Był fałszywy ślepiec, fałszywy poeta i fałszywi kochankowie. Pozostał świat pozorów, tyle że coraz trudniej oddzielić prawdę od fikcji, zdaje się sugerować Fassbinder. W finale filmu kamera oddala się od zamku, pozostawiając w nim uczestników dramatu. Ironiczny napis końcowy nawiązuje do treści przysięgi małżeńskiej wypowiedzianej w trakcie ceremonii zaślubin (*Czy chcecie zawrzeć związek małżeński / pozostać sobie wiernymi / kochać się wzajemnie / dopóki śmierć was nie rozłączy?*) a z offu dobiega odgłos strzału, pozostawiając widza w stanie zawieszenia i niepewności. W świecie Fassbindera nie ma miejsca na *happy end*, jego postacie zachowują się tak, jakby chciały zabić w sobie coś, co zwykle nazywamy miłością. Ich niezdolność do uczuć, względnie desperacka ucieczka w mrozący absolutnym chłodem erotyzm, jest wręcz tragiczna. *Chińska ruletka*, jak żaden inny film Fassbindera, perfekcyjnie obnaża charakter relacji interpersonalnych jako rodzaj *jeu de massacre*.

Kobiecość mężczyzn i męskość kobiet to niewątpliwie zasadniczy rys postaci Fassbindera. Reżyser wyraźnie zresztą podkreślał: *Najważniejsze dla rodzaju ludzkiego jest nie to, co różni mężczyzn od kobiet, lecz to, co upodabnia. Jak w życiu, tak w większości moich filmów mężczyźni mają naturę trochę kobietą, a kobiety męską*¹⁶. Pierwszym znakiem przekraczania granic tożsamości była już hiperbolizacja względnie anulowanie kobiecości w przypadku bohaterów stanowiących wyraźne centrum fikcji. Heroiny ostatnich filmów Fassbindera, uznawanych zresztą przezeń za zło konieczne – Maria Braun (z *Małżeństwa Marii Braun*, 1979), Willie o pseudonimie scenicznym Lili Marleen (z *Lili Marleen*, 1980), Marie Louise o pseudonimie artystycznym Lola (z *Loli*, 1981) i Veronika Voss (z *Tęsknoty Veroniki Voss*, 1982), umalowane w stylu glamour i ubrane w stroje-pancerze są już tylko *czystymi wytworami filmowej sztuczności*. Już w *Małżeństwie Marii Braun*, gdzie w tytułową postać wcieliła się ulubiona aktorka Fassbindera – Hanna Schygulla, reprezentująca typ androgynicznej gwiazdy-anty-

gwiazdy, nieistotna wręcz staje się dla reżysera płęć postaci, kształt i wygląd jej ciała przestaje mieć dla niego znaczenie. Podobnie jest z Willie (Lili Marleen) i Marią Louise (Lolą), a nawet Veroniką, choć w ich przypadku reżyser ten sam efekt uzyskał innymi środkami. Lili (w kreacji Hanny Schygulli) i Lola (w interpretacji Barbary Sukowej) nie reprezentują już sobą nic poza wyglądem w stylu glamour z domieszką germańskiej oschłości Schygulli czy krzepy Sukowej. Podobnie Veronika, była gwiazda filmowa i morfinistka, cała jest już tylko maską i strojem. Ich heroiny są *ciałem bez duszy, świetlistym i zimnym w swych [monstrualnych – przyp. I.K.] przebraniach subretek*¹⁷.

Drugim przejawem przekraczania granic płciowych tożsamości była kobiecość mężczyzn i to nie tylko jego homoseksualnych bohaterów. *Kobiecość mężczyzn* – w opinii Fassbindera – *to coś, co występuje u mężczyzn silnych, gdy rozpoznają w sobie biseksualizm*¹⁸. Na tej drodze zacierania antynomii płci szczególnie miejsce przypadło filmowi *W roku o 13 księżycach* (1978), jednemu z najbardziej osobistych obrazów obok *Querelle*. Dla Fassbindera był on rodzajem *katharsis* po samobójczej śmierci Armina, partnera seksualnego i życiowego, z którym mieszkał przez wiele lat. Bohater filmu Ervin (Volker Spengler), choć rzeźnik z zawodu (podobnie jak jego realny pierwowzór), zdradza upodobania masochistyczne. Nie potrafiąc sprostać męskości, ucieka w kobiecość i jako Elvira poszukuje miłości i akceptacji ze strony innego mężczyzny. Jednak w swej nowej roli seksualnej także ponosi klęskę. Transfiguracja w świecie Fassbindera prowadzi bowiem nieuchronnie ku autodestrukcji. Doświadczenie transwestytyczne bądź transseksualne wiąże się zwykle z dramatem ludzkiej egzystencji. Przeobrażając się w kobietę, Ervin-Elvira przechodzi przez piekło odrzucenia, zdrady, okrucieństwa. Transgresja tabu płci stała się dla niego ostatnim etapem zbliżenia ku śmierci. Jest to typ przeżycia najbliższy reżyserowi.

Zwieńczeniem dzieła Fassbindera jest *Querelle* (*Querelle de Brest* według powieści Jeana Geneta), swoista kontaminacja wyobraźni Geneta i Fassbindera, film o mężczyznach i ich kobiecości (a zwłaszcza fascynującej postaci i historii Querelle'a de Brest) oraz kobiecie w świecie mężczyzn-homoseksualistów. Jeanne Moreau wcielająca się w rolę Lysiane, współwłaścicielki tawerny i kochanki brata Querelle'a, z którym z kolei nawiązuje romans jej mąż, tak relacjonowała jej swoiste doświadczenie wszechobecnego w filmie wrażenia „dwupłciowości” postaci: *Każda kobieta ma wrażenie, niezależnie od tego, co mówi, że nie ma dla niej miejsca w świecie homoseksualistów, bo jej kobiecość nie stanowi już w nim dominującego elementu. Dla mnie natomiast zjawisko tej „dwupłciowości” nie jest absolutnie czymś obcym, zdaję sobie sprawę z męskich cech w sobie i doskonale widzę kobiece cechy w mężczyznach*¹⁹. I właśnie ten krótki epizod pracy na planie *Querelle* pozwolił jej na znamiennej refleksję dotyczącą natury jego postaci: *W miarę upływu czasu coraz lepiej czułam, czym dla Rainera była kobiecość: czymś złożonym, pewnym rodzajem źródła, z którego czerpie, a jednocześnie ciągłym niebezpieczeństwem. Czymś o dwóch twarzach*²⁰.

Kiedy się przyjrze postaciom filmów Fassbindera, uderza przede wszystkim ich dojmująca samotność. Każda relacja z innym jest z reguły swoistą podróżą przez piekło doświadczenia wrażenia obcości. W obrazowaniu więzi interpersonalnych reżyser z upodobaniem cynika eksponuje emanujący od nich wręcz po-

rażający, monstualny chłód. Każda z postaci Fassbindera jest „twarzą transgresji” – nie tylko w rozumieniu naruszenia tabu niewzruszonej tożsamości płci. W świecie Fassbindera tragiczną niezdolność postaci do uczuć zastępuje ucieczka w erotyzm, mroczny, lodowaty, destrukcyjny, wiodący ku zatraceniu, będący przedsmakiem doświadczenia śmierci.

IWONA KOLASIŃSKA

¹ H. G. Pflaum, *O Fassbinderze*, w: *Rainer Werner Fassbinder*; wyd. Peter C. Seel, tłum. B. Zmudziński, Goethe-Institut, Kraków 1993, s. 7.

² Tamże, s. 8.

³ H. Schygulla, *Tak to się zaczęło*, w: tamże, s. 79.

⁴ B. Zmudziński, *Redakcyjne Post Scriptum. Dziś byłby twórcą kultowym*, w: tamże, s. 95.

⁵ H. Schygulla, dz. cyt., s. 81.

⁶ K. Stanisławski, *Fassbinder – kino o nas – dla nas*, w: tamże, s. 27.

⁷ H. G. Pflaum, dz. cyt., s. 12, 13.

⁸ J. Magny, *Chciałbym tylko aby mnie kochało*, „Film na świecie” 1983, t. 1, s. 21.

⁹ R. Roud, *Rainer Werner Fassbinder. Nosił wilk razy kilka...* w: *Rainer Werner Fassbinder*, dz. cyt., s. 45.

¹⁰ R. Praunheim, *Miedzy nami draniami*, w: tamże, s. 88.

¹¹ RWF 1977, w: tamże, s. 88-89 (fragment wywiadu jako komentarz do fotogramu).

¹² RWF 1975, w: tamże, s. 63.

¹³ Tamże, s. 64.

¹⁴ RWF 1974, z wywiadu J. Granta w: tamże, s. 69.

¹⁵ Tłum. Iwona Kolasińska według francuskich napisów kopii *Chińskiej ruletki*.

¹⁶ A. Ledóchowski, *Homoseksualizm*, „Film na świecie” 1983, t. 1, s. 5.

¹⁷ Por. L. Stefanoni, *Recenzja zamiast epitafium*, w: *Rainer Werner Fassbinder*, dz. cyt., s. 51.

¹⁸ A. Ledóchowski, dz. cyt., s. 5.

¹⁹ J. Moreau, *Moje spotkanie z nieznanym tancerzem*, w: *Rainer Werner Fassbinder*, dz. cyt., s. 90.

²⁰ Tamże, s. 92.