
Petra von Kant's bit

Henrik Lundgren



re tårer



På væggen i Petra von Kants soveværelse – eneste dekoration i Fassbinders film – hænger en enorm reproduktion af et klassisk Poussin-billede (Alte Pinakothek, München). Midt i billedet står vinguden Dionysos, nøgen med en rød kappe løst knyttet til sin venstre arm. Ved hans højre side (til venstre for beskueren) sover en drukken silen, formodentlig hans gamle læremester Silenos, der efter at være kommet bort fra gudens følge blev protegeret af den frygiske konge Midas. Denne knæler i billedets højre side, bønfoldende vinguden.

Ifølge sagnet (Ovids metamorfoser, XI. bog) modtog Midas som belønning af Dionysos, at han frit kunne ønske, hvad han ville. Kongen bad, at alt, hvad han rørte, måtte blive til guld. Men rigdommen skulle ikke blive til lykke for ham. Under hans hænder forvandlede mad og drikke til guld:

»Fattig, hungrende, midt i sit guld
blev Midas forfærdet
over den skæbne, som nu var hans.
Han forbandede guldet,
som han ønskede nys, for mæt blev
aldrig hans mave,
tørsten brænder i halsen, alt guldet
føles som plage.
Sluttelig løfter han sine guldskinne
arme mod himlen.
Bedende råber han: »Bacchus, tilgiv!
Jeg har syndet.
Hæv mig af min lysende ulykkes dyb,
forbarm dig, fader!«

Formodentlig er det denne situation, maleriet fremstiller.

Guden fritog da Midas for gaven. Men »hans tankeløse dårskab« skulle, som det hedder hos Ovid, »endnu en gang blive kongen til skade«.

Fassbinders anvendelse af maleriet er naturligvis ikke mindst billedkompositorisk bestemt. I en af filmens mest udsøgte bevægelser glider kameraet langs den liggende kvindefigur i maleriets forgrund videre hen over Karins udstrakte legeme. Og da den unge pige forlader Petra, følger deres handlinger billedets plastik i en raffineret dublering: Karin – stående umiddelbart under den vertikalt knejsende guddom – omklamres af den knælende Petra, der bønfaller hende om ikke at rejse.

Som det vil fremgå ved en nærmere betragtning indeholder filmen imidlertid også paralleller til Midas-sagnet på et mere udpræget episk plan. I lighed med den frygiske konge besidder Petra von Kant evnen til at forvandle sine omgivelser til guld. Hun er en af Fassbinders typiske

(borgerlige) lediggængere, der ikke besidder noget umiddelbart forhold til sit arbejde, men som uden videre lader sine løst henkastede skitser gøre profitable af slavinden Marlene. Og som en anden Midas kommer hun til at stå »fattig, hungrende midt i sit guld«: Allerede ægteskabet med Frank forliste delvis på grund af »gevinst« – »Succes, som jeg har haft, og som Frank håbede på og egentlig havde brug for,« som hun forklarer veninden Sidonie. Hvor forholdet til Karin direkte perverteres af guldets: »Pas på, du ikke bliver for tyk. Husk at din skikkelse er din kapital,« lyder hendes typiske formaning til den unge pige. Deres samliv udarter til en art forretningsforhold, hvor Karin, meget symptomatisk, sparer sine følelser, til hun ser det eftertragtede resultat (såsom billedet i avisen). Uden omsvøb forlanger den kommende stjernemodel betaling for sine ydelser, og Petra erkender på falderebet: »Det er jeg altså god nok til – at betale.« En erkendelse, der i filmens slutning vendes til det noget mere afklarede: »Jeg har slet ikke elsket hende. Jeg har kun villet eje hende.«

I selve denne konflikt krystalliseres det »mytologiske« indhold i sagnet om Midas – og tillige i Fassbinders film. For naturligvis har instruktøren ikke ønsket at »genfortælle« den antikke beretning. Med dyb indre konsekvens har han i »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« udtaget Midas-myten kerne. Det siger ikke så lidt om den oplevelsesreserve, Fassbinder råder over, at han (der gennemsnitlig overkommer tre film og et tilsvarende antal teaterstykker om året) er i stand til at slå ned på et visuelt »citater«, der så at sige sammenfatter hele filmen – ligesom han i det musikalske brudstykke af Verdis »La Traviata«, der citeres før filmens sidste scene (om »den kærlighed, som er verdensaltets pulsslag, mystisk og stolt, hjertet til pine og fryd«), formår at sammenfatte værkets emotionelle konflikt. Ikke mindst siger det en del om hans stilfornemmelse og hans arbejdes kompleksitet, at han er i stand til at integrere sådanne »lån« i helheden, således at de på én gang fungerer umiddelbart stemningsskabende og kommenterende på såvel det psykologiske som det politiske plan.

Hvad der udgør kernen i sagnet om Midas, er det menneskelige bedrag, som en af Ibsens hovedpersoner betegner som intet mindre end »den store dødssynd« (»John Gabriel Borkman«): forvandlingen af livsdrift (eros) til magtbegær. Stillet over for selve det dionysiske livsprincip kender Midas intet andet ønske end guld. Som Alberich i Wagners tetralogi – og ikke for ingenting hedder Karins hotel i filmen »Rheingold«! – forsøger Midas menneskelig samfølelse for rigdommens vælde.

I nøje overensstemmelse hermed er Petra von Kant et menneske, der i alle livets forhold lever på bedrag. Over for sin datter, hvem hun kujonerer under en maske af omsorg, som over for sin mor (indledningens telefonsamtale). Over for Karin, hvem hun foregøgler en frihed, hvis konsekvenser hun ikke selv er i stand til at bære (»Vi har jo tidligere aftalt, at vi altid vil være ærlige over for hinanden,« siger Karin. »Men du tåler det ikke. Du vil jo lyves for.«) Sidst men ikke mindst i forholdet til sig selv: Det er en ikke lidet fascinerende del af arbejdet med den psykologiske mosaik, der bærer navnet Petra von Kant, at konstatere, hvor mange gange i løbet af filmen, hun modsiger eller direkte dementerer sig selv.

Et enkelt karakteristisk tilfælde: hendes forhold til begrebet »ydmyghed« (Demut). Da hun fortæller Sidonie om sit ægteskabs sammenbrud, fremlægger denne som kvindedepolitisk overbevisning: »Man må være meget klog, ser

du, fuld af forståelse og ydmyghed. Som kvinde har man visse muligheder, som man må vide at udnytte.« Petra er uden forbehold i sin afvisning af sådanne »Taschenspielertricks: »Hvad der kommer ud af det, er ufrihed og tvang. Når jeg hører et ord som ydmyghed, så . . .« Men da Karin fortæller om sit havarerede ægteskab, lyder Petras recept ikke desto mindre: »Man må kende til ydmyghed.« Og da Karin fuld af forbløffelse spørger: »Ydmyghed?!«, lyder Petras svar: »Ser De, alle har jo en eller anden teori om verden. Jeg tror, man må være ydmyg, for bedre at kunne bære ret, man fatter. Jeg er ydmyg over for mit arbejde f. eks., over for de penge jeg tjener. For meget, som er stærkere end jeg selv.«

Over sådanne modstillinger skabes den gradvise uddybning af filmens figurer i deres *kvindroller*. Hverken Sidonie eller Karin er vel, hvad man, ud fra et moderne kvindesyn, ville kalde frigjorte figurer. Begge betjener sig af nogle ikke ligefrem noble kompromiser. Sidonie indrømmer åbent, at hun har givet Lester indtryk af, at det er ham, der hersker, »og til slut sætter jeg så min vilje igennem«. Og da Petra spørger Karin, hvorfor hun ikke fra starten har fundet sin plads »på flisen«, svarer hun: »Fordi det ikke var så anstrengende med dig, kære.« Når Petra sidenhen erklærer, at Karin ikke er begavet, men at hun ejer evnen til at sælge sig, så er dommen naturligvis – som Sidonie bemærker – subjektivt farvet, for hvem lærte den fremtidige model at betragte sin krop som sin kapital? Men ingen vil vel benægte, at Karin var temmelig lærenem.

Alligevel ligger der i fremstillingen af disse figurer, ikke mindst i spillet, en solidaritet, som Fassbinder åbenlyst nægter Petra von Kant*. Både Karin og Sidonie lever i forløjede kvinderoller, men inden for en »falsk« ramme opfører de sig »sandt«. Hvor Petra til stadighed dementerer de »sande« præmisser, hun tror at leve på. I ægteskabet med Frank ville hun, som hun bemærker, »elske i skønhed. Og skønhed, det betød for os, hele tiden præcis at vide, hvad der sker i en selv og den anden.« Men denne ærlighed, der repræsenterer hendes ideale fordring til kvinde- såvel som mandsrollen, har hun lige så lidt været i stand til at indfri i sit ægteskab som i forholdet til Karin (»Ja, lyv for mig. Jeg beder dig, lyv for mig.« lyder hendes svar på Karins bebrejdelse, at hun ikke tåler sandheden). Al intellektuel frigørelse til trods, er hun i sin underbevidsthed fikseret til et klassisk undertrykkelsesmønster, som hun først for sent bliver opmærksom på, og slet ikke magter at løsrive sig fra.

På det *politiske* plan er det tjenestepigen Marlene, denne undertrykkelse rammer. »Det er det, man lever for – at tilkæmpe sig en plads,« siger Petra til Karin – Marlene har været hendes middel i denne kamp for at nå til tops i konkurrencesamfundet. Som en hvidsminket dukke blandt de øvrige voksmannequiner udfører hun Petras befalinger, fikseret til sin tavshed og sin masochistiske betagelse af herskerinden. »Hvorfor behandler du hende så dårligt, mor?« spørger Gabi. »Fordi hun ikke fortjener bedre, og fordi hun slet ikke vil have det anderledes,« lyder Petras svar. »Hun er lykkelig på den måde, forstår du?«

Umiddelbart forekommer også dette at være en af Petras typiske fejlfortolkninger. Men den for alvor bitre ironi

* En af mine få indvendinger mod Fassbinders i øvrigt fascinerende helstøbte film knytter sig til dette punkt: Der er en mærkelig uoverensstemmelse mellem stilliseringen af de forskellige skuespillerinders spil. Hvor Irm Hermann (Marlene) optræder nærmest statuarisk, med en maske der kun i glimt brydes af smil eller tårer, leverer Katrin Schaake (Sidonie) og Hanna Schygulla (Karin) et tæt sammenhængende »psykologiserende« forsvaret for deres figurer, som atter står i modsætning til Margit Carstensens udpræget ekstroverte stillisering, hvor skikkelsen i momenter direkte »udleveres«.

i dette herre-tjener forhold kommer først til udtryk i filmens sidste scene. Efter sammenbruddet under fødselsdagsselskabet synes Petra her at være kommet til indsigt i sine fejltagelser, ikke blot som kvinde, men også som arbejdsgiver. Ligesom hun har villet besidde Karin i stedet for at elske hende, har hun kun ønsket at lukrere på Marlene, forstår hun nu. »I fremtiden vil vi virkelig samarbejde,« siger hun, Marlene skal have »Freiheit« og »Spass«, og Petra slutter: »Erzähl mir aus deinem Leben.« Hvorefter Marlene skyndsomt pakker sine sager sammen og forsvinder. Atter har Petra bedraget sig selv (Fassbinder afspiller ironisk Platters' »The Great Pretender« under dette optrin), som præciseret af instruktøren i et af Chr. Braad Thomsens meget fremragende interviews i bogen »Politisk filmkunst« (Rhodos):

Marlene »har altid handlet helt pr. kommando og har aldrig selv skullet træffe beslutninger. Derfor er hun bange for friheden, og da hun forlader Petra til slut, går hun i mine øjne ikke ud i friheden, men søger en anden slavestilling.«

Petra magter ikke at frigøre Marlene – ligesom hun ikke magter at frigøre sig selv. Med en djævelsk pointe lader Fassbinder hendes slutbemærkning variere den replik, hvormed hun indledte forførelsen af Karin: »Erzählen Sie von sich.« Hvad hun hævder over for moderen – »Jeg har taget ved lære, mor, og det har gjort meget ondt« – afsløres således som endnu et selvbedrag. Med en nærmest Ibsensk virtuositet i konstruktionen slutter Fassbinder her forbindelsen tilbage til den første samtale med Sidonie, hvor Petra hævdede om sit ægteskab: »Jeg er glad for at have oplevet det, sådan som det var. Hvad du én gang har lært, kan ingen tage fra dig. Tværtimod, det modner dig.«

Hvor Fassbinder i slutningen synes at gøre Sidonies svar til sit: »Jeg ved ikke, Petra, når slutningen er til at forudse fra begyndelsen, er erfaringen så egentlig meget værd?« – Hvad nytter en indsigt, som ikke ændrer menneskets handlinger, men fastholder det inden for samme bevidsthedskreds?

Parallellerne til Ibsen er et gennemgående og bemærkelsesværdigt træk ved filmen (i særdeleshed for den bagkloge, der ved, at Fassbinder i december har iscenesat

»Hedda Gabler« på Freie Volksbühne i Berlin med Margit Carstensen i hovedrollen). Som dette drama koncentrerer »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« sig om dionysisk livsfølelse kontra frustreret magtbegær – den befriende eros, »verdensaltets pulsslag«, i sin negation som hersker og besiddertrang. Både Fassbinders og Ibsens »heltinder« gennemskuer deres omgivelseres lammende lavhed, og deres ophavsmænd yder dem fuld solidaritet ud fra denne synsvinkel (»Lauter kleine Schwarotzer,« udbryder Petra under opgøret med sine nærmeste og stirrer direkte ind i kameraet – ned i hovedet på endnu et hold snyltere!) Men hverken Hedda eller Petra formår at gøre sig fri af de borgerlige konventioner, som stækker dem – deres konflikt forbliver uløst.

Herved bliver »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« ikke blot, som forteksterne lover, »ein Krankheitsfall«, men i egentlig forstand en tragedie. Fassbinder, som endnu i bogudgaven af skuespillet åbner mulighed for en forsoning mellem Petra og de udbyttede, dvs. for mere menneskeværdige vilkår til alle, har i filmen ført sin grundlæggende pessimisme ud i yderste konsekvens: Marlene er gået ud for at søge en ny slaveejer, Karin er i færd med at gøre karriere hos Pucci, mens Petra fremturer i sit selvbedrag – alle er de livsfanger inden for et og samme mønster. I et af Chr. Braad Thomsens interviews udtaler Fassbinder:

»Det vigtigste spørgsmål er i dag: Hvordan ødelægger man samfundet? Når samfundet er ændret, vil osse folks bevidsthed ændres, men så længe alt er bygget op på, at nogle må arbejde for at andre kan profitere af deres arbejde, så er der ikke så meget andet at diskutere end en ændring af disse forhold.«

»Die bitteren Tränen der Petra von Kant« fremstiller disse forhold psykologisk, seksual- og arbejderspolitisk, så spørgsmålet opstår med tvingende styrke – uden at tilskueren foregøgles, at svaret lader sig give i biografen.

■ PETRA VON KANT'S BITRE TARER

Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Vesttyskland 1972. Dist: Filmverlag der Autoren. P-selskab: Tango-Film/Rainer Werner Fassbinder. Instr/Manus: Rainer Werner Fassbinder. Foto: Michael Ballhaus. Medv: Margit Carstensen (Petra von Kant), Hanna Schygulla (Karin Thimm), Irm Hermann (Marlene), Katrin Schaake (Sidonie), Gisela Fackelday, Eva Mattes. Længde: 124 min., 3389 m. Censur: Ingen. Udl: Kollektiv Film. Prem: Delta 8.2.74.



Still/ Irm Hermann i en scene fra »Petra von Kant's bitre tårer«.



*»A man who overindulges
lives in a dream:
he becomes conceited.
He thinks the whole world
revolves around him. —
And it usually does - «.*

W.C. Fields i monologen:◦
»A Temperance Lecture«.