

Stöhr Lóránt

A lassúság gyönyöre

Petra von Kant keserű könnyei (1972)

A 70-es évek ideológiakritikájának egyik jeles képviselője, Timothy Corrigan a következő bírálatot fogalmazza meg az új német filmről szóló monográfiájában: „Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy a *Petra von Kant* ideológiailag hibátlan film. Fassbinder számos filmje közül különösen ennek a hermetikusan zárt műnek gyűlik meg a baja saját politikai esztétikájával – nem kevésbé, ami a baloldali melankóliát illeti, mely Németországban könnyen csinál egy elméleti marxistából nemtörődöm, harmadik generációs terroristát. Ott van továbbá a bombasztikus esztéticizmus, amely, különösen ebben a filmben, jóllehet Fassbinder brechti manővernek szánta, olyan keresett és szövevényes szépséggé vált, hogy valószínűleg gyakran elveszett az értelme a hivalkodó pompa közepette.”¹ Az efféle értelmezések joggal keltenek gyanút az értelmezőnek a (film)szöveg öröme iránti fogékonyságával kapcsolatban.

Ha a 70-es évek ideológiakritikusai által baloldali melankóliával² vádolt Fassbindernek a változás utópiája iránti szkepszist nem is sikerült maga mögött hagynia, az 1969-70-es évek filmjeit jellemző baloldali puritánságot sikeresen cserélte le egy, a film érzéki lehetőségeit messzemenően kiaknázó esztétikára. A puritanizmus és az esztéticizmus ellenkező módon közelíti meg a nézőt: míg az előbbi a néző aktivitásának, tudatosításának fokozására szándékosan elrontja a filmelbeszélésbe való beleélés, valamint a filmtest érzéki örömét, addig az utóbbi a szélsőséges érzelmi állapotokkal való erőteljes azonosulással, és a pazar látvány- és hangvilágban való belemerülés örömeivel szórakoztatja nézőjét. A baloldali ideológiakritika azt igyekezett igazolni, hogy a klasszikus hollywoodi melodramák érzéki élménye Fassbinder esetében a nézőnek tett engedmény, felesleges adalék, az elbeszélésre ráaggatott ruha, ami elfedi a néző elől az igazságot. A következőkben azt igyekszem megmutatni, hogy a hivalkodó stílus nem választható le a film elbeszéléséről, mert a melodráma gazdag jelölőrendszere az élmény, a tapasztalás igazságát nyújtja.

A német újbaloldal politikai irányvonalától, a kezdeti utópizmustól és a későbbi terrorizmustól egyaránt távol álló, de alapvetően baloldali gondolkodású

¹ Timothy CORRIGAN, *New German Cinema. The Displaced Image*. Revised Edition. Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 52.

² A kifejezést Walter Benjamin alkotta meg. Lásd Walter BENJAMIN, *Baloldali melankólia. Erich Kästner új verseskötetéről*. = W.B., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok* vál. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 635-642.

Fassbinder számára az amerikai zenék, az amerikai melodramák harsány színvilága (*A szabadság ököljoga*) vagy a film noirok kontrasztos világítása (*Veronika Voss vágyakozása*) nem a kritika tárgyát jelentették, hanem egy olyan formavilág kialakításához nyújtottak eszközöket, amely nem süllyed el a realista esztétikában és nem egyszerűsödik az ideológiai „igazság” kimondására. „Fassbinder filmjei >gyönyört okozók<. A zsigeri gyönyör számos formát ölt: a pop ikonográfia közvetlensége és taktilitása, az erőszak valamint a melodramai érzelem fizikai támadása. Fassbinder stílusának közvetlensége és intenzitása nem teszi lehetővé a néző számára, hogy elfogadja a filmek tartalmának közvetlenül adódó szomorúságát – azok úgynevezett baloldali melankóliáját. A fassbinderi forma erotikus testisége az ideológiai ellenőrzés filmekben leplezett csapdáit meghaladó másállapot álmáról árulkodik – a közvetlen és erotikus gyönyör állapotáról.”³ Shuttac Fassbinder filmjeinek utópikus vonását a stílusban és a nézővel való kommunikációban fedezi fel, miközben az elbeszélést átítatja a melankólia és a hősök szenvedésének fájdalomra. Az alábbi elemzésben a stílusnak ezt a vonzó, utópikus vonását igyekszem részletesen kimutatni.

A film főhősnője ruhatervező, divatdiktátor, aki álmokat árul a látszatokon, a megjelenésen keresztül, ahogy Timothy Corrigan fogalmaz a filmről szóló tanulmányában.⁴ Petra foglalkozása a szüzsé szintjén magyarázatot szolgáltat a színjáték stílusára, azaz a címszereplő merőben exhibicionista viselkedésére, amivel kezdettől fogva foglyul ejti az erre fogékony nézőt. Petra színjátékot rendez barátainak, családtagjainak, üzletfeleinek, szeretőinek, s végső soron a nézőnek, tudatosan szembefordulva időről időre a kamerával, mintegy kikacsintva ránk, s azt üzenve, hogy lám ez csak egy színjáték, amit nekik és nektek rendezek. Amikor például anyjának telefonál, azt hazudja neki, hogy már régóta fent van, majd egy nagyközeli képen hátrafordul, egyenesen a kamera irányába, amivel jelzi a néző számára a hazugságot. A játék mesterkeltsége egyfelől Fassbinder kritikájának tárgya, a hazugságok és szép látszatok leleplezéséé, amivel Petra körbeveszi önmagát és fátylat von mások elé, másfelől viszont varázslatos, elbűvölő hatáselem, ami ambivalenssé teszi a néző viszonyát Petrával kapcsolatban. Petra mesterkeltsége egyszerre taszít és vonz, és ez pontosan rímeli az elbeszélés által megteremtett ambivalenciára a főhősnő sorsa iránt, ami a nézői pozíció változásának függvényében hol szájalomra méltó bukásnak (amikor a melodráma erőteljes érzelmi azonosulást vált ki), hol pedig megérdemelt büntetésnek hat (amikor az elbeszélés a kritikai kívülállást erősíti fel).

A színdarabból adaptált film kulcsa Petra és a Petrát alakító Margit Carstensen lenyűgöző személyisége és bámulatos átváltozó képessége.

³ Jane SHUTTAC, *Television, Tabloid, and Tears. Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, 51.

⁴ CORRIGAN, i.m., 39.

Petra ruhái és parókái felvonásról felvonásra változnak, a találkozásokhoz és a kitalált szerepekhez igazodva. Petra hatalma a saját (és mások) identitásának megteremtésében rejlik. Az egész első felvonás azt követi nyomon, hogy ölti magára Petra a szerepét, hogy válik pihenő testből egy, a határozottságát és nőiességét egyszerre hangsúlyozó, sikeres, saját lábán megállni képes nő. Fassbinder azért részletezi egy egész felvonáson keresztül Petra öltözködését és szépítkezését, mert ezáltal az identitás kialakításának folyamatát, az identitás mesterségességét hangsúlyozza. A rendezés azonban nem egyszerűsíti le a mesterségesen teremtett identitást egy manöken képszerűségére, bábu-szerűségére (még Karin alakjában sem), hanem mozgásba hozza, feszültség alá helyezi a felszíni vonásokat. Petra nemcsak ruhát, festéket és parókát vesz magára, hanem egy hatalmi pozíciót tükröző arisztokratikus magatartást is, amit a „von” előtag előír számára. A színésznő teátrális karmozdulatai a 19. századi melodramák és a korai némafilmek színjátszási stílusának megfelelően messzire vezetnek a testtől.⁵ Lassú, kimért mozdulataival Carstensen játéka tökéletesen igazodik az egész film, de különösen az első felvonás lassú tempójához. Petra mozdulatainak fölényes eleganciája és mesterkeltsége a kultúra hatalmát demonstrálja a „természet” fölött. Petra képes megzabolázni testét és ösztönös impulzusait, hogy ezzel kerekedjen felül másokon. A test megzabolázására utal, hogy Petra a szertorna rajongója volt gyerekkorában, mert az fegyelmet igényel, míg „a természet gyermeke”, Karin a szabadtéri sportokat szerette az iskolában. A divattervező önfegyelmét domborítja ki az a jelenet, amikor a Karstadt nevű áruház kollekciót rendel tőle, és ő győzelme tudatában meg meri várakoztatni az áruház képviselőit a megbeszéléssel és a telefonban hosszú másodpercekig úgy tesz, mintha a határidőnaplóját nézegetné. Carstensen a játék mesterségességével a néző felett is uralkodik: melodramatikus színészi játéka ellenállhatatlanná teszi őt a tekintet számára. Az önfegyelem, a test megzabolázása vezet a másokon való felülkerekedéshez, amit az első két felvonás mutat be. Petra kudarca az, hogy a kultúra mégsem győzi le a „természetet”: a Karin iránti reménytelen szerelemben tönkremegy az a magabiztos fellépés, ami addig jellemezte. Míg az első két felvonásban kimért hangon utasítgatja Marlenét, hogy mit csináljon, szétesésekor már hisztérikusan kiabál vele, hogy a felette megmaradt hatalmát demonstrálja, ami Karin fölött elillant.

A kultúra és természet közti ellentmondásos viszony tükröződik a falat beborító reprodukcióban. Petra teátrális mozdulatai a neoklasszikus Poussin-festmény férfialakjainak pátoszformuláira emlékeztetnek, akik látszólag fölényesen uralkodnak testükön. A Midász királyt ábrázoló kép története azonban ellentmond a mozdulatok fegyelmezettségének. Midász ugyanis Dionüszoszhoz könyörög a képen, hogy fordítsa vissza az általa kért varázslatot, aminek

⁵ Roberta E. PEARSON, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, 38-43.

következtében minden és mindenki arannyá változik keze érintése nyomán. Midász mítosza azt allegorizálja, hogy a gazdagság megfoszt a szerelemtől, mert mindenki árucikké változik a pénzt a középpontba állító ember közelében. Midász, mint azt az előtérben fekvő, extázisban levő nő képileg is megjeleníti, a szerelemre, gyönyörré, szexualitásra vágyik, azt kéri vissza Dionüszosztól a minden életet maga körül megfagyasztó arany helyett.⁶ Petra a negyedik felvonásban bekövetkező összeomlásakor Midászhoz hasonlóan legszívesebben feláldozná a sikert és a gazdagságot a szerelméért, ám eközben mozdulatai éppolyan teátrálisak, mint az első felvonásban. Az identitás ugyanis nem vetkőzhető le könnyedén, mint egy ruha, még akkor sem foszlik le az emberről, ha az a kétségbeesés szakadékába zuhan.

Fassbinder Carstensen sajátos testalkatát változó kontextusba helyezve különböző testérzeteket sugall a néző számára. Carstensen szerint Fassbinder volt az első rendező, aki nem akarta kigyógyítani a színésznőt furcsaságaiból, hanem támogatta és táplálta azokat.⁷ A színésznő szembeötlő soványságával feszítő ellentmondásban áll erős állkapcsa, így ez a test egyszerre sugall el-esettséget, gyengeséget valamint erőt, akaratot. A soványságot hangsúlyozzák az ujjatlan, mélyen kivágott ruhák és széles ívű mozdulatai, amelyek egyszerre hívják fel a figyelmet a test soványságára és a személyiség erejére, s ezáltal hatalmi pozíciót biztosítanak számára. Carstensen gyakran mosolyog, ez azonban nem lágyítja, éppen hogy keményíti az arcát; ez egy ragadozó mosolya az áldozat feletti győzelmén, vagy a biztosnak látszó zsákmány látván. A színésznő vékony teste és mesterkélt viselkedése éles ellentétben áll az arcán csillogó izzadtsággal az első felvonásban, amit a világítás külön hangsúlyoz például azon a nagyközeleki képen, amikor anyjának azt hazudja, hogy már régóta fent van. A testábrázolás Petra személyiségének kettősségét tükrözi: egy önmagát átformálni akaró, önmagát tökéletesen megfegyvelő test, melynek nem elfojtható a belső működése és természetes kiválasztódásai. Az igazi melodramai testfunkció természetesen a sírás. Petra arcán először akkor folyik végig a könny, amikor a harmadik felvonásban Karin részletesen elmeséli, hogy csalta meg. Petra itt ébred rá arra, hogy az életelvei kudarcot vallottak, hogy nem képes kizárólagos birtoktárgyává tenni Karint, ezért azt kéri tőle, hogy hazudjon neki szerelmet.

Fassbinder mérnöki módon megszerkesztett darabjában és rendezésében a belső rímek és ismétlődések, a kontrasztok és ellentétek világosan olvasható struktúrát alkotnak. Petrának kinézetre és viselkedésre két ellenpontja van: Karin és Marlene. Petrával szemben Karin maga a „proletár” elengedett-ség, lustaság, életélvezet, a szabados viselkedés. A Karint alakító színésznő, Hanna Schygulla kerek orcájával, hosszú, hullámos hajával, nagy szemével, puha bőrrel, kerekded alkatával, lágy hangjával a nőiesség hagyományosabb

⁶ Lásd: Lynne KIRBY, *Fassbinder's Debt to Poussin*, Camera Obscura 1985, 13-14. szám, 5-27.

⁷ *Chaos as Usual, Conversation about Rainer Werner Fassbinder* ed. Juliane LORENZ, New York-London, Applause, 1997, 63.

ideálját testesíti meg, ami elcsábítja a férfiszerepben tetszelgő Petrát. A nárcizmus azonban összeköti őket: Karin magát nézi a tükörben, amikor megérkezik a második felvonás elején Petra lakására, először a tükörben találkozik a tekintetük a randevún. Petra és Karin, a tükrök megszállottjai egyaránt egy külső ideálképnek próbálnak megfelelni, egy énídeált üldöznek és egy nőideált keresnek a másikban. Nem egy autentikus ént keresnek, inkább mindketten a társadalmi tekintet kívánalmainak próbálnak megfelelni. Karint a nárcizmusa felől kísérti meg Petra: rivaldafényt ígér neki a divatbemutatók kifutóin. Karint az eltávolodás periódusában már csak az hozza lázba, amikor Petrának köszönhetően saját fotóját csodálhatja az újságban, s végre a tömegek rajongó tekintete elé került. A Petrát és Karint jellemző lassú, élveteg mozdulatok is nárcizmus megnyilvánulásai. Fassbinder testcentrikus színészválasztását példázza a Marlenét alakító Irm Hermann is,⁸ akinek kerek babaarca zavarba ejtő kontrasztot alkot szűk szemével, metszően éles tekintetével és keményen összehúzott, keskeny ajkaival. A meztelen, kifacsart próbababák grotesksége Irm Hermann torz babaszerűségében és némaságában köszön vissza. Irm Hermann tekintete egyszerre mutat alázatos rajongást uráért, parancsolójáért (Petra von Kantért illetve az *Effi Briest*ben báró Instettenért) és féltékeny gyűlölködést az ellen, aki elveheti őt tőle, aki megelőzheti őt (Karin és Sidonie ellen a *Petra von Kant*ban, Effi és Roswitha ellen az *Effi Briest*ben). A Hermann által alakított Marlene a két nárcisztikus női alakkal szemben a néma alázat megtestesítője, aki sohasem magát nézi a tükörben, hanem másokat figyel, és gyors, lényegretörő, időnként fojtott dühről árulkodó mozdulatokkal szolgálja ki urait. Marlene nem pompázik különféle divatos ruhákban, az öt felvonás alatt végig ugyanazt az egyszerű szabásában is ízléses, hosszú fekete ruhát viseli. Marlene néma alakja nagyrészt a tekinteteken keresztül kommunikál. A kamera gyakran időzik el Marlene tekinteténél, vagy egy tolakodóan gyors ráközelítéssel emeli ki a szolgáló megváltozott pillantását. Marlene tekintetének van egy identitást megerősítő funkciója, az ő rajongó szemei előtt csilloghat minden pillanatban Petra a sikeres, vonzó nő szerepében, ugyanakkor melodramai nyomatékosítást is szolgál, ezzel húzza alá a rendezés az érzelmileg jelentős pillanatok. Amikor Petra első férje haláláról beszél, a gépelésből felnéző és Petrát együttérző tekintettel figyelő Marlene jelzi, hogy a baleset Petra életének egy fontos, ki nem beszélt, a „lelki személtládaként” használt mindenestül elrejtett, ám annál lényegesebb mozzanata.

A lassú mozgások a film egy-egy hangsúlyos pontján teljes mozdulatlan-

⁸ A teljesen amatőr, korábban titkárnőként dolgozó Irm Hermann már a legelső Fassbinder-rövidfilmekben is játszott, az antiteater produkcióiban is szerepelt, de első jelentős alakításai a melodramák korszakához kötődnek. Carstensenhez hasonlóan Hermann is arról beszélt visszaemlékezésében, hogy Fassbinder volt az első, aki elfogadta őt olyannak, amilyen. Fassbinder nyitottsága a másik ember iránt és vonzódása a nem tipikus szépségekhez egyaránt tetten érhető a két színésznő felfedezésében. Lásd: LORENZ, *i.m.*, 20. és 62.

ságba, élőképbe fagynak be. Az egyik élőkép a negyedik felvonás befejező képsora, amikor a földön fekvő Petra az öngyilkosságról mint megváltásról beszél, majd elhallgat, lecsukja szemét, miközben körülállják őt anyja, lánya és barátnője. Petra nagyjelenetében – amely természetesen rímel *A zöldségkereskedő* öngyilkossági jelenetére – a divattervezőnő parazitáknak nevezi hozzátartozóit, akik pénzből éltek, egyesével leszámol velük, majd szavakban végrehajtja öngyilkosságát. A tableau vivant szerkezetileg is a halál helyett áll, ami természetes módon asszociálódik az élőképhez. A halál mellett van egy másik vonatkozása is az élőképnek: az erotika.

A lassúság az egyik legfontosabb fassbinderi hatáselem, amely a testérzetek felerősödését hozza magával. A film első percei érzékletes példával szolgálnak erre. A kamera a főcím alatt hosszan időzik két macskán, amik a Petra lakásának bejáratához vezető kis lépcsőn, halk zörejek kíséretében nyugodtan falatoznak. A képsort a zene hiánya és a kamera statikussága jellemzi, megadva az alapszín a félhomályos, álom és ébrenlét közt lebegő reggeli hangulathoz. A főcím végén egy töredékesen látszó alak mozgása indítja el a kamera mozgását is, mely lassan siklik végig Petra szobáján, a falon levő festményreprodukcióból csak az extázisban heverő meztelen nő és egy kis puttó alakja látszik, aztán a kamera a redőnyök árnyékában, félhomályban az ágyban fekvő testen, a címszereplőnő testén állapodik meg. A mozgó alakot nem látjuk, pedig a kamera tulajdonképpen az ő mozgását előzi meg – ez a képenkívüliség jelzi előre a film néma szereplőjének, Marlene-nek az alárendelt szerepét: Marlene nem játékos a Petra által maga körül rendezett színdarabban, hanem csak néző, néma megfigyelő, míg az összes többi szereplő, így vagy úgy, de hajlandó elfoglalni egy szerepet, szerepként nyilvánítani ki magát. Az ölelő félhomályban, fehér, puha ágyneműben alvó test nyugodtságát a redőny felhúzásának gyors, éles zöreje és a fény előmlése ellenpontozza. Ahogy felmegy a „függöny”, Petra azonnal elkezdi szerepét: felemeli karjait és a fény ellen védekezésüképpen görcsös pózban maga fölé tartja, majd végtelen lassan, szinte szótagolva kiejti Marlene nevét. A lassú beszédben nemcsak az ébredő ember zsibbadtsága, ernyedtsége rejlik, hanem egy vészjósló figyelmeztetés, rendreutasítás, a másik feletti uralom kinyilvánítása, ami Petra jólneveltségének megfelelően udvarias kérdésnek álcázza magát. Petra bemutatása után következik Marlene első saját képe: egy egyszerű, de elegáns fekete ruhába öltözött karcsú nő, aki, miután egy újabb éles zöreje kíséretében, a Petrát körbevevő puha burkot ismét megsértve visszaeresztette a redőnyt, hosszan, tanácstalan tekintettel néz vissza Petrára, mintha utasítást várna tőle. A képek hossza, a vágás tempója igazodik a mozdulatok és a beszéd mód lassúságához. Petra mesterkéltén elnyújtva ejti ki a következő mondatait is, ami a hanghatások gyönyörűségét okozza. Vivian Sobchack tanulmányának mintájára, amit a film nézése közben átélt testi érzékelésről írt, a *Petra von Kant* e mozzanata kapcsán hasonló megállapítást tehetünk:

a befogadó⁹ maga is formálni kezdi a szavakat, szótagokat, betűket, fizikai módon átélve a beszéd élményét. Petra elhallgatása után a takarót kezdi simogatni, mely képsor az ágyneműnek a világítás által kiemelt puhaságánál valamint a tempó ráérősségénél fogva a tapintás élményét kelti fel a befogadóban.

Az ellenpontozás struktúrája, ami ritmust visz az alapvetően lassú tempójú filmbe, a következő pillanatában egy tempóváltást ír le: az addig szinte mozdulatlan Petra hirtelen felül az ágyon és a telefont követeli. A váratlan mozgással szemben egyúttal a mozdulatlanságnak újabb gócai keletkeznek: a kameramozgás első ízben mutatja meg a meztelen próbababákat egy pillanatra, amelyek karcsú mozdulatlanságát vizuális rímként Marlene fekete ruhás, Petrát állva figyelő alakja ismétli meg. A film kialakulóban levő stilisztikai konvencióihoz képest újabb váratlan váltás a nagyközeli Petra arcáról, amint anyjának a telefonba azt hazudja, hogy már régóta fent van, s közben visszafordítja fejét a kamera felé, mely mozdulatával szinte kinéz, kikacsint a film nézőjére. Az erős fényben csillogó izzadt arc, az erős, kissé szétálló fogak tovább gazdagítják a Petráról alkotott testképet. A határozott arcélű, sovány karjait, csontos testét széles, melodramai mozdulatokkal kihangsúlyozó nőt – ismét egyfajta ellenpontként – puha takarók és ruhák burkolják, vastag szőnyegek ölelik körbe. Fassbinder a testérzetek szintjén is megismétli a film elbeszélésének alapstruktúráját: egy zárt, puha, meleg színekben fürdő hangsúlyozottan feminin környezet (csak nők szerepelnek a filmben) vesz körbe egy szigorú, férfiasan uralkodó természetű nőt. Ebben a feminin környezetben hangsúlyos helyen, gyakran a kép centrumában szerepel a férfiaságot, – a pszichoanalízis tanítása szerint – a hatalmat szimbolizáló fallosz: a Poussin-festmény Dionüszosznak a pénisz.

Amikor hosszú várakozás után megszólal Petra, akkor nemcsak a hangja kelt meglepetést, hanem a mondatfűzése, fogalmazási stílusa is. A *Petra von Kant*ban Fassbinder a paroxizmusig túlozza el a címszereplő finomkodó beszédstílusát, ami megfelel a klasszikus melódrama dagályos retorikájának. Petra nemcsak szavai választékosságát élvezi, hanem mindent, amit maga teremtett magának: a kényelmes környezetet és Marlene kiszolgálását is. Amikor anyjával folytatott beszélgetése közben mindenese meghozza a narancslevet, élvezettel ízleli meg az ínycsiklandozóra fotografált italt és hanyatlik hátra ágyára, majd hazudja azt, hogy a vonalban volt a hiba, azért nem hallotta anyja szavait. Ezután finomkodva rágyújt egy cigarettára, majd diktálni kezd egy Joseph Mankiewicznek¹⁰ címzett hivatalos levelet, melyben a következő fellengzős mondatot fogalmazza meg: „Vannak körülmények földön és égen... de kinek is mondom ezt?”. Az ágyból felkelve puha, fehér, prémmel

⁹ A szerző ehelyütt kénytelen személyes tapasztalatára hagyatkozni.

¹⁰ Utalás a *Mindent Éváról* amerikai rendezőjére és az *Aranypolgár* forgatókönyvírójára. Mindkét filmben felbukkan a másikat kiszolgáló segítő, a másiknak alárendelt feleség vagy szolgáló alakja.

szegélyezett köntösbe bújik, feltesz egy érzelmes számot a lemezjátszón, felveszi parókáját és egy kézitükörben nézegeti magát, majd rövid elgondolkodó álldogálás után megragadja Marlene kezét és lassan, andalítóan táncolni kezd vele. Amikor viszont Marlene kezdeményezi a gyengédséget, Petra szemébe néz, és lejjebb csúsztatja kezét Petra köntösének gallérján, akkor Petra eltolja magától a kezét és az álmodozásból hirtelen magához térő ember hangján élesen rászól cselédjére, hogy ideje munkához látni.

A film expozíciójában Fassbinder a legkülönfélébb testérzeteket felkeltve jellemzi főhősnőjét és annak otthonát. Petra minden gesztusa, mozdulata arról tanúskodik, hogy tökéletesen uralja saját testét és a másik vágyait. Nem a vagyon és a társadalmi pozíciójából eredő hatalom által biztosított testi gyönyöröket (a puha ágyat, a cigarettát, a lassú táncot alárendeltjével) élvezi, hanem magát a hatalmat, amit ezek a testi gyönyörök és viselkedésének, ruházkodásának excentrikussága reprezentálnak. Ahhoz azonban, hogy megmutatkozhasson ez a hatalom, nézőre van szüksége, aki folyamatosan csodálja őt: ez pedig Marlene, aki odaadóan vagy éppen féltékenyen figyeli Petra minden mozdulatát. A film során a későbbiekben Petra fogja ugyanilyen gyönyörködve, éhes pillantásokkal nézni a még nálánál is élvezetesebb és lustább, saját testét szépsége, kívánatossága tudatában még magabiztosabban uraló Karint. A nézés tehát nem a hatalom forrása, hanem a gyengeség, a tehetetlenség jele, a vágyakozó ember kiszolgáltatottságáé, akit megbűvöl a képzeletbeli színpadot elfoglaló másik exhibicionizmusa. A színész exhibicionizmusának első számú kifejezője pedig saját teste.

Fassbinder melodramáiban a színész és a kamera együttese a testérzetek sokaságát hívja elő, történeteinek karaktereivel testileg is azonosulunk. A felkeltett testérzetek döntő szerepet kapnak a karakterek iránti részvét, az érzelmi-affektív részvétel megteremtésében. A megmutatkozás, a „show” hatalmát (melo)dramatizáló *Petra von Kant keserű könnyei* a látás és hallás által elindított testérzetekkel (bűn)részessé teszi a nézőt a főhősnő bukásában. A film „teste” éppolyan elbűvölő hatást tesz nézőire, mint Karin Petrára: a morális megfontolásokat félretéve válik szinte mazochista módon egy látvány kiszolgáltatott élvezőjévé.