

Alexander

**KLU
GE**

PRZEGLĄD FILMÓW PROGRAM

GDAŃSK

CSW ŁĄZNIA 1 / UL. JASKÓLCZA 1 / DOLNE MIASTO

12.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
ARTYŚCI POD KOPUŁĄ CYRKU: BEZRADNI, 1968 / 103 min.

13.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
MOCNY FERDYNAND, 1976 / 91 min.

14.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
PATRIOTKA, 1979 / 121 min.

15.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
POŻEGNANIE Z DNIEM W CZORAJSZYM, 1966 / 88 min.

16.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
POTĘGA UCZUĆ, 1983 / 115 min.

WARSZAWA

NOWY TEATR / UL. MADALIŃSKIEGO 10/16

20.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
ARTYŚCI POD KOPUŁĄ CYRKU: BEZRADNI, 1968 / 103 min.

21.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
MOCNY FERDYNAND, 1976 / 91 min.

22.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
PATRIOTKA, 1979 / 121 min.

23.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
POŻEGNANIE Z DNIEM W CZORAJSZYM, 1966 / 88 min.

24.11.2018 / godz. 19:00 / reż. Alexander Kluge
POTĘGA UCZUĆ, 1983 / 115 min.



Alexander

KLU GE

Przegląd filmów Alexandra Klugego jest kolejną, piątą już odsłoną wspólnego wieloletniego projektu Instytut Goethego w Warszawie i Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku, który prezentuje sylwetki i twórczość szerzej niepokazywanych i w konsekwencji mało znanych w Polsce, lecz wybitnych niemieckich reżyserów filmów eksperymentalnych. Projekt zapoczątkował dwuczęściowy przegląd filmów Christopha Schlingensiefela. Kolejnym etapem była retrospektywa twórczości Hansa Jürgena Syberberga oraz Wernera Schroetera.

Tegoroczny przegląd, który tradycyjnie **pokazany zostanie w CSW ŁAŻNIA w Gdańsku i w Nowym Teatrze w Warszawie**, przedstawia twórczość filmową Alexandra Klugego, mentora i przywódcy pokolenia 68, sygnatariusza słynnego Manifestu z Oberhausen, ikony filmu autorskiego i twórcy przekonanego o tym, że na barkach reżysera filmowego spoczywa ogromna odpowiedzialność za losy ojczyzny i jej historycznego dziedzictwa.

Alexander Kluge z wykształcenia jest prawnikiem, studiował również historię i muzykę. W trakcie studiów poznał Theodora Adorna, który zachęcił Klugego do zajęcia się reżyserią i poznał go z Fritzem Langiem, którego Kluge został asystentem. **W Niemczech Kluge jest znany nie tylko ze swojej działalności reżyserskiej, ale przede wszystkim jako pisarz, filozof, krytyk kulturalny i producent telewizyjny**, a jego programy telewizyjne, do których zapraszał znakomitych gości, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem.

Kluge należy do tego samego pokolenia co Adorno, Habermas i Fassbinder. **Był jednym z pierwszych przedstawicieli Nowego Kina Niemieckiego (Neuer Deutscher Film).** Renoma Klugego jako filmowca opiera się na 20 filmach, które powstały w latach 1966–1983. W trakcie przeglądu pokażemy wybór nie tylko najważniejszych filmów, które weszły już do historii kina, takich jak *Pożegnanie z dniem wczorajszym*, *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* czy *Patriotka*, ale również *Potęęgę uczuć* – kluczowy film Klugego, którego tytuł symbolicznie określa temat jego twórczości – eksplorację konfliktu między chronioną przez rozum rzeczywistością a antyrealizmem uczuć. We wszystkich pokazywanych na przeglądzie filmach można zauważyć, jak ważne jest dla artysty podejście do widza. Kluge zakładał, że poprzez film jest w stanie zbudować z widzem więź. To od odbiorców i ich wrażliwości, wyobraźni, wiedzy i umiejętności łączenia obrazów uzależniał odbiór filmu. Aby osiągnąć swoje założenia, tworzył nowe konstelacje z fragmentów filmów, tekstów, obrazów i obiektów, kreując hybrydowe formy, które zyskują sens dopiero w procesie montażu i w samym procesie oglądania filmu przez aktywnego odbiorcę. Filmy Klugego jawią się więc jako wyzwanie intelektualne dla odbiorcy. Tylko od widza zależy, czy podejmie to wyzwanie.

Alexander Kluge zastąpił również jako zaangażowany poeta, polifoniczny kronikarz i barometr współczesnej rzeczywistości. Charakterystyczne jest to, że w całej twórczości Klugego biograficzne szczegóły i nieprawdopodobne życiowe doświadczenia spotykają się z wielkimi, uniwersalnymi tematami, takimi jak: praca, ewolucja, historia, miłość, wojna czy uniwersum, tworząc zaskakujące poetyckie i asocjacyjne połączenia. Zawsze jednak dokument lub fakt miesza się w nich z fikcją i fantazją. Artysta opisuje i filmuje bieg myśli, eksperymentuje, odkrywa warstwy czasu i pozwala unosić się chwilom.

ARTYŚCI POD KOPUŁĄ CYRKU: BÉZRADNI

(Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos)

RFN 1968

Produkcja: Kairos-Film \

Reżyseria, scenariusz: Alexander Kluge \

Zdjęcia: Günter Hörmann, Thomas Mauch \

Montaż: Beate Mainka-Jellinghaus \

Dźwięk: Bernd Hoeltz \

Obsada: Hannelore Hoger, Alfred Edel,

Siegfried Gae, Bernd Hoeltz,

Kurt Jürgens i inni \

Lektorzy: Alexandra Kluge,

Hannelore Hoger, Herr Hollenbeck \

103 min

12.11.2018 / godz. 19:00 Gdańsk / ŁAŻNIA 1

20.11.2018 / godz. 19:00 Warszawa / Nowy Teatr

Dyrektorka cyrku Leni Peickert próbuje zbudować cyrk przyszłości, w którym zwierzęta nie będą występować w kostiumach, a cyrkowcy nie będą pokazywać magicznych sztuczek, tylko wyjaśniać prawa fizyki. Gdy Peickert próbuje zrealizować tę utopię, napotyka na niekończącą się serię przeszkód.

W ramach unikatowej historii o naiwnej Leni Peickert, która z pasją próbuje zreformować odziedziczony po zmarłym ojcu cyrk, Kluge daje się w pełni poznać jako filmowy eseista. Odejście od spójnej narracji na rzecz asocjacyjnych przeskoków między elementami bardzo heterogenicznego materiału audiowizualnego oraz dominująca rola komentarza odautorskiego czynią z nieudolnej kruczaty głównej bohaterki wymowną przypowieść kinematograficzną. Tytułowi artyści bez powodzenia poszukują nowej formy dla swojego show, zaś zdesperowana Peickert, pomimo wysokich ambicji, bankrutuje i pozostawia projekt niedokończony, poświęcając uwagę kolejnym spontanicznym wizjom. Za pomocą metafory cyrku Kluge w szczytowej fazie filmowego modernizmu wskazuje po pierwsze na „nieczysty”, popularny rodowód X muzy, po drugie zaś na zawity charakter Nowego Kina Niemieckiego. Nurt ten, wówczas już oficjalnie ukonstytuowany, skazywał się bowiem za cenę uzyskania finansowego wsparcia państwa na rezygnację z twórczej autonomii, politycznego radykalizmu i awangardowych aspiracji. *Artyści...* pozostają do dziś najbardziej uznanym dziełem Klugego. Warto jednak wspomnieć, że w 1968 roku w Wenecji film otrzymał Złotego Lwa w atmosferze skandalu, zaś po owym rzekomo kontrowersyjnym wyróżnieniu na festiwalu zaprzestano przyznawania głównej nagrody aż do 1979 roku.

- Przed pokazem w Gdańsku w ŁAŻNI 1 wprowadzenia do filmu dokona profesor Andrzej Gwóźdź.

Andrzej Gwóźdź – profesor zwyczajny na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, gdzie kieruje Zakładem Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach. Interesuje się głównie teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Autor licznych monografii i kilkudziesięciu antologii oraz tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym. W ostatnim czasie pod jego



redakcją ukazały się prace zbiorowe, m.in. *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali* (współredakcja: Margarete Wach, 2017) oraz monografia *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (2018). W latach 2005–2009 Prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna” (2006–2014). Inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

- Projekcję w Nowym Teatrze poprzedzi wstęp profesora Ryszarda Kluszczyńskiego.

Ryszard W. Kluszczyński – profesor dr hab. nauk humanistycznych. Na Uniwersytecie Łódzkim kieruje Zakładem Mediów Elektronicznych. Zajmuje się problematyką sztuki nowych mediów, filmem i wideo, awangardą artystyczną, teorią sztuki i jej najnowszymi tendencjami, jak również zagadnieniami cyberkultury oraz społeczeństwa informacyjnego i sieciowego. W latach 1990–2001 kurator filmu, wideo i sztuk multimedialnych w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Od 2011 roku dyrektor artystyczny projektu Art & Science Meeting w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku. Opublikował wiele książek m.in. *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* oraz *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*.

MOCNY FERDYNAND

(Der starke Ferdinand)

RFN 1976

Produkcja: Kairos-Film, we współpracy
z Reitz-Film, Monachium \

Reżyseria: Alexander Kluge \

Scenariusz: Alexander Kluge, według jego
opowiadania *Ein Bolschewist des Kapitals* \

Zdjęcia: Thomas Mauch, Martin Schäfer \

Montaż: Heidi Genée, Agape von Dorstewitz \

Dźwięk: Heiko Hinderks, Reiner Wieht \

Obsada: Heinz Schubert, Verena Rudolph,
Gert Günther Hoffmann,
Heinz Schimmelpfennig i inni \

97 min

13.11.2018 / godz. 19:00 Gdańsk / ŁAŻNIA 1

21.11.2018 / godz. 19:00 Warszawa / Nowy Teatr

Fundamentalista w służbie ochrony. Ochroniarz Rieche posiada wyższe kwalifikacje niż oczekiwaliby tego przełożeni. Musi znaleźć sposób na pokazanie, że jego praca ma znaczenie. „Najgorszymi wrogami systemu są ci, którzy go chronią”.



HEINZ SCHUBERT als
**DER STARKE
FERDINAND**

Mocny Ferdynand FOTO @Kairos-Film

Kluge adaptuje tu własne opowiadanie *Bolszewik kapitału*, w którym główny bohater, Ferdinand Rieche, jest skoncentrowany do granic paranoi na wykonywaniu funkcji szefa ochrony i specjalisty od BHP w dużej fabryce. Prowokuje podlegające kontroli sytuacje chaosu, aby obnażyć luki w regulaminach, ponadto hierarchizuje otaczającą rzeczywistość według stopni bezpieczeństwa. Dlatego Rieche jawi się po trosze jako kapitalistyczny i pseudointelektualny odpowiednik nocnego portiera ze znanego dokumentu Kieślowskiego. Ponadto tę zręczną, a chwilami przezabawną satyrę na niemiecką obsesję społecznej kontroli z pewnością można traktować jako próbę zjednania sobie rodzimej publiczności po chłodnym przyjęciu *Pracy dorywczej niewolnicy*. Kluge zrezygnował bowiem w *Mocnym Ferdynandzie* z asocjacyjnego montażu na rzecz w miarę jednolitego trybu opowiadania, a w głównej roli obsadził telewizyjnego gwiazdora Heinza Schuberta. Po pokazie filmu na festiwalu w Cannes reżyserowi przyznano po raz pierwszy w jego karierze nagrodę FIPRESCI.

ALEXANDER KLUGE MOCNY FERDYNAND

PATRIOTKA

(Die Patriotin)

RFN 1979

Produkcja: Kairos-Film \

Reżyseria, scenariusz: Alexander Kluge \

Zdjęcia: Jörg Schmidt-Reitwein,

Petra Hiller, Thomas Mauch,

Werner Lüring i inni \

Montaż: Beate Mainka-Jellinghaus \

Dźwięk: Peter Dick, Siegfried Moraweck i inni \

Materiał „Bundeswehrlied” został

nakręcony przez Margarethe von Trotta \

Obsada: Hannelore Hoger, Alfred Edel,

Dieter Mainka, Kurt Jürgens, Alexander

von Eschwege, Beate Holle, Willi Münch i inni \

121 min

14.11.2018 / godz. 19:00 Gdańsk / ŁAŹNIA 1

22.11.2018 / godz. 19:00 Warszawa / Nowy Teatr

Nauczycielka historii Gabi Teichert kopie dół – „Chce albo zbudować schron na wypadek III wojny światowej, albo dokopać się do historii Niemiec”. Teichert wciąż pogłębia swój wykop.

Jej badania poświęcone są bombardowaniom, konwentowi partii SPD, historii ludzkiego ciała. Sprawdza powiązania między pewną historią miłosną oraz historią w ogóle. Naprawdę robi to wszystko, testuje różne narzędzia. Bo wiemy, jak zrobić przegląd samochodu, ale jak zrobić przegląd historii? Alexander Kluge podsumowuje w filmie historię Niemiec. To zabawny kolaż, w którym znalazło się miejsce także na marzenia i na fantazję.

Tytułową patriotkę (ważne jest, że to określenie jeszcze nie cieszyło się wówczas w Niemczech szczególną sławą) jest Gabi Teichert, nauczycielka historii, która w imię sprzeciwu wobec oficjalnej narracji o dziejach ojczyzny udaje się dosłownie „w teren”, aby metodą quasi-archeologiczną szukać jej alternatywnych wersji. Ukazanie losów zdesperowanej bohaterki staje się pretekstem do równie desperackiego namysłu nad ulubionym pytaniem reżysera: jak i czy da się w ogóle określić ramy refleksji nad niemiecką historią? Gęsty kolaż obrazów, napisów, melodii, nagrań dokumentalnych, skrawków poezji i prozy – masowo wplatanych w główny wątek dotyczący Teichert – czyni z *Patriotki* dzieło trudne w odbiorze, chwilami zupełnie abstrakcyjne oraz wymagające szczególnej znajomości zarówno kulturowego kontekstu, jak i historyczno-naukowej spuścizny samego reżysera. Ten odważny eksperyment formalny należy do najczęściej przywoływanych filmów Klugego.

- Po pokazie w Gdańsku w ŁAŻNI 1 będzie miała miejsce dyskusja na temat filmu z udziałem doktor Moniki Pomirskiej.

Monika Pomirska – badaczka literatury dziecięcej i młodzieżowej XX wieku. Interesuje się antropologią dziecka i dzieciństwa, children studies, krytyką feministyczną. Autorka książki *Szkoła narzeczonych. O powieściach dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wykładowczyni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego.

Es ist nämlich ein Irrtum, daß die Toten irgendwie tot sind.

DIE PATRIOTIN

Ein Film von **Alexander Kluge**

Mit **Hannelore Hoger** Montage **Beate Mainka-Jellinghaus**



4 Kamera-Teams

Thomas Mauch · Jörg Schmidt-Reitwein · Werner Lüring · Günter Hörmann
3339 Meter · 121 Minuten · Farbe · 35 mm · Format 1:1,37

Eine Produktion von Kairos-Film im Verleih der prokino

- W Nowym Teatrze w Warszawie po seansie rozmawiać będą doktor Iwona Kurz i profesor Przemysław Czapliński.

Przemysław Czapliński – profesor zwyczajny, historyk literatury polskiej i europejskiej XX i XXI wieku, eseista, tłumacz, krytyk literacki. Przedmiotem jego badań są literatura polska i problemy późnej nowoczesności. Współtwórca Zakładu Antropologii Literatury (Zakładu Antropologii Literatury na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), kierownik specjalności krytycznoliterackiej, członek-korespondent Polskiej Akademii Nauk. Jego ostatnie publikacje: *Polska do wymiany* (2009), *Resztki nowoczesności* (2011), *Poruszona mapa* (2016). Redaktor tomów zbiorowych, m. in.: *Nowoczesność i sarmatyzm* (Poznań 2011), *Literatura ustna* (2009), *Kamp. Antologia przekładów* (współredaktor: Anna Mizerka; 2013), *Nowa humanistyka: zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii* (współredaktor: Ryszard Nycz; 2018), *Moc truchleje. Wielogłos o polskim katolicyzmie* (Poznań 2018). Kurator cykliw dyskusyjnych – m. in. „Boskie narracje. O wierze, religii i bogach rozmowy z pisarzami” (Teatr Polski, Poznań 2015/2016); „Bioklasy: segregacje i sojusze” (Warszawa 2016). „Nie-boskie narracje. O lęku i gniewie” (Teatr Polski, Poznań 2016/2017), „Prognozowanie terażniejszości” (UAM, Poznań 2016/2017). Przedmiot badań: literatura (polska) i problemy późnej nowoczesności.

Iwona Kurz – doktor habilitowany Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik Instytutu Kultury Polskiej. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka nominowanej do nagrody Nike książki *Twarze w tłumie*, współautorka książek: *Obyczaj polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* oraz *Kultura wizualna w Polsce*.

POŻEGNANIE Z DNIEM WCZORAJSZYM

(Abschied von gestern)

RFN 1966

Produkcja: Kairos-Film, Monachium,
we współpracy z Independent-Film, Berlin \

Reżyseria: Alexander Kluge \

Scenariusz: Alexander Kluge, według jego
opowiadania „Anita G.” \

Zdjęcia: Edgar Reitz, Thomas Mauch \

Montaż: Beate Mainka \

Dźwięk: Hans-Jörg Wicha,
Klaus Eckelt, Heinz Pusel \

Obsada: Alexandra Kluge, Günther Mack,
Hans Korte, Alfred Edel i inni \

Lektor: Alexander Kluge \

88 min

15.11.2018 / godz. 19:00 Gdańsk / ŁAŻNIA 1

23.11.2018 / godz. 19:00 Warszawa / Nowy Teatr

Żydówka Anita G. ucieka z NRD na Zachód. Z walizką w ręce spotyka nieznanym, dzięki którym odkrywa obcy kraj – RFN w roku 1966.



Pożegnanie z dniem wczorajszym FOTO @Kairos-Film

Pełnometrażowy debiut Klugego w oryginalny sposób łączy elementy wciąż kształtującego się, eseistycznego stylu reżysera z wyraźnymi inspiracjami estetyką oraz tematyką nowofalową. Tak jak bohaterki *Życie własnym życiem* (1962) bądź *Kobiety zamężnej* (1964) Godarda Anita G. z *Pożegnania...* pada ofiarą własnych złudzeń i zostaje wtrącona w pętlę kulturowych sprzeczności, jako uciekinierka z NRD szukając lepszego życia w patriarchalnym społeczeństwie Zachodu, które ogarnął szła kapitalistycznego boomu, ale wciąż doświadcza powojennej traumy. Rolę pierwszej z groteskowo „hiperaktywnych” pro-

tagonistek Klugego brawurowo zagrała jego siostra, Alexandra Kluge (aktorka niezawodowa, z wykształcenia lekarz medycyny). Ów osobliwy, a z dzisiejszej perspektywy wciąż frapujący wyczyn filmowy rodzeństwa Kluge został słusznie doceniony na Międzynarodowym Festiwalu w Wenecji, gdzie *Pożegnanie...* wyróżniono Nagrodą Specjalną Jury.

- Przed projekcjami w Warszawie i w Gdańsku wprowadzenie do filmu wygłosi Ewa Fiuk.

Ewa Fiuk – doktor filmoznawstwa, germanistka, wykładowczyni w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* oraz *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera* i licznych artykułów dotyczących filmu i kina. Podwójna stypendystka Instytutu Goethego. Do jej zainteresowań naukowych należą film niemiecki, film w kontekście innych sztuk i nauk humanistycznych, antropologia filmu oraz analiza filmu.

POTĘGA UCZUĆ

(Die Macht der Gefühle)

RFN 1983

Produkcja: Kairos-Film \

Reżyseria: Alexander Kluge \

Zdjęcia: Werner Lüring, Thomas Mauch \

Dźwięk: Olaf Reinke, Karl-Walter Tietze \

Montaż: Beate Mainka-Jellinghaus,
Carola Mai \

Obsada: Hannelore Hoger, Alexandra Kluge,
Edgar Boehlke, Suzanne von Borsody,
Barbara Auer i inni \

115 min

16.11.2018 / godz. 19:00 Gdańsk / ŁAŻNIA 1

24.11.2018 / godz. 19:00 Warszawa / Nowy Teatr

Śmierć dziecka podczas wojny, śmierć dziecka w wyniku obrażeń po uderzeniach, państwowy pogrzeb zamordowanego polityka, pożegnanie, odjazd pociągu. Giuseppe Verdi, Rigoletto, ostatni akt. Pięciokrotna zmiana czasu i miejsca, wiele fragmentów i obrazy pokazane w przyspieszeniu, które dają wrażenie, że przeżyliśmy coś innego niż to, co faktycznie się wydarzyło.



Potęga uczuć: FOTO @Kairos-Film

Wzorem Herzoga i Hansa-Jürgena Syberberga reżyser podejmuje we *Władzy uczuć* problematykę kulturowego fenomenu opery. Przedstawienie operowe umożliwia w wizji Klugego „fuzję sfery publicznej oraz doznania subiektywnego, w której alienacja, cierpienie oraz śmierć zainscenizowane są jako wysoce rozkoszne” (Th. Elsaesser). Latami wypracowywana przez autora estetyka audiowizualnego eseju uniemożliwia już wskazanie zasadniczego wątku filmu, windując jednocześnie interpretację dzieła ku wysokim rejestrom filozoficznym lub antropologicznym. Opera, będąca wedle Klugego nośnikiem zakorzenionych w wybujałej fikcji uczuć zbiorowych, staje się kluczowym punktem odniesienia w refleksji nad alternatywną genealogią kina, która zasadniczo nie jest związana z hollywoodzkim systemem uprzemysłowionej „kolonizacji zmysłów”. Film wyróżniono nagrodą FIPRESCI na festiwalu w Wenecji.

- Opisy filmów pochodzą z: Thomas Elsaesser, *Marathon Man*, „Film Comment”, May/June 2008, Vol. 44, Issue 3, s. 52–64. Przedruk z: *Maratończyk. Alexander Kluge*, „Ekran” 2013, 5(15), tłum. Maciej Peplinski.

MARATOŃCZYK. ALEXANDER KLUGE

Thomas Elsaesser


ekrany
Film & Media

Dorobek Alexandra Klugego znacząco różni się od twórczości innych otaczanych kinofilskim uwielbieniem reżyserów europejskich. Kluge (rocznik 1932), wykształcony na prawnika jeszcze przed zrobieniem pierwszego filmu w 1960 roku, należy do tego samego pokolenia co Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub i Theo Angelopoulos. W Niemczech jest równie, jeżeli nie bardziej, znany jako nowelista oraz autor kilku książek socjologicznych. Dla historyków filmu jest z kolei pomysłodawcą oraz prawowitym liderem Nowego Kina Niemieckiego z lat 60. i 70., stojącym w 1962 roku za słynnym *Manifestem z Oberhausen* oraz późniejszym ustawodawstwem w sprawie rządowego finansowania kinematografii. W 1964 roku został współzałożycielem pierwszej szkoły filmowej w Niemczech Zachodnich (w ramach Instytutu Designu/Wzornictwa Przemysłowego w Ulm). W 1972 roku z kolei, jako wykładowca socjologii na Uniwersytecie Gutenberga we Frankfurcie nad Menem, opublikował z Oskarem Negtem książkę *Sfera publiczna i doświadczenie* (*Öffentlichkeit und Erfahrung*), która stała się klasykiem dla pokolenia '68 roku, a przy tym też radykalną ripostą na równie klasyczne *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* Jürgena Habermasa z 1962 roku. Jako współautor innych polityczno-kulturowych analiz (w tym monograficznego studium europejskiego przemysłu filmowego), przez ponad dwie dekady Kluge pozostawał także najpierw naczelnym strategiem parlamentarnego lobby, a następnie głównym projektantem opartego na koncepcji *Autorenfilm* systemu państwowego wspierania kinematografii. Ostatecznie jednak, w latach 80. XX wieku, stał się jednym z jego najgorliwszych krytyków.

Kluge-enigma

W latach 1966–1983 wyreżyserował około 20 filmów, z których sześć pozostało w żywej pamięci odbiorców: *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (1966), *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* (1968), *Praca dorywacza niewolnicy* (1973), segment filmu *Niemcy jesienią* (1978), *Patriotka* (1979) oraz *Władza uczuć* (1983). Na tych dziełach opiera się renoma Klugego jako filmowca. Niemniej kilka jego filmów pozostaje jeszcze dla fanów nieodkrytych, jak *W zagrożeniu i w biedzie kompromis śmierć przywiedzie* (1974), *Mocny Ferdynand* (1976) lub *Atak teraźniejszości na czas, który pozostał* (1985). W 1985 roku Kluge zmienił taktykę, co wielu odebrało jako faustowski pakt. Reżyser wszedł bowiem w układ z komercyjną telewizją, aby produkować nocne magazyny kulturalne. Programy *Godzina filmowców: historie kina*, *Za dziesięć jedenasta*, *News & Stories*, *Prime Time: późne wydanie* są sponsorowane m.in. przez japońską firmę reklamową Dentsu oraz nadzorowane przez Klugego we współpracy z konsorcjum medialnym niemieckiego magazynu „Der Spiegel”. Zawierają półgodzinne krótkie metraże, eseje filmowe i wywiady na tematy tak różne, jak gilotyna i kino montażowe, opera i mitologia grecka, „samplowanie” sceny z *Pogardy* (1963, J.-L. Godard), bądź – przykładowo – wywiad z dramatopisarzem Heinerem Müllerem na temat rzymskiego historyka Tacyta oraz rozmowę zatytułowaną *Fidel Castro – Ostatni Mohikanin*. Ów telewizyjny dorobek, na który przez ostatnie 20 lat składały się średnio dwa półgodzinne programy tygodniowo, uzupełnia filmografia złożona z 30 produkcji (zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych) oraz zbiór kilku tysięcy opowiadań (skompletowanych w 10 tomach) oraz 16 dalszych prac z zakresu literatury faktu.

Pierwszą reakcją odbiorcy, skonfrontowanego z nieustającą produktywnością w tak różnych mediach, jest podziw, a dalej być może sceptycyzm i niedowierzanie, bowiem poza książkami, filmami, setkami godzin materiału telewizyjnego istnieją również artykuły prasowe, polemiki, wywiady, zapisy konferencji prasowych oraz otwartych wykładów. Jeśli



więc Kluge stał się czymś na kształt mitu, a nawet instytucji, odbiorcy można wybaczyć nawet wyczuwanie czegoś monstrualnego w tym ogromie talentu. Energia reżysera nigdy nie słabnie, jego ciekawość jest niewyczerpana, zaś żadne wydarzenie nie jest na tyle ulotne, żeby nie wzbudzić jego entuzjazmu do działania lub chociażby kreatywnego zaangażowania. W przeciwieństwie do innego niemieckiego filmowca o nadludzkiej wydajności, Rainera Wenera Fassbindera, Kluge okazał się maratończykiem, przez niemal 50 lat pozostając niestrudzonym na linii frontu. Górując wiekiem nad pokoleniem '68 roku, przeżył nawet jego pesymistyczne życie pośmiertne, jak również (auto)destrukcję.

Zatem już nawet nie fakt, że Kluge zdecydował się zachować zupełną prywatność, lecz po prostu sam rozmiar jego twórczości czyni ją enigmatyczną. Reżyser szczerze przyznaje, że robienie filmów jest tylko jednym ze sposobów prowadzenia przez niego działalności aktywisty. W porównaniu z twórczością jego młodszych rodaków, jak Fassbinder, Herzog i Wenders, fabuły Klugego wyglądają na umyślnie improwizowane, będąc raczej błyskotliwymi szkicami lub zdumiewającymi zbiorami montażowych fragmentów niż samodzielnymi arcydziełami (jeden z jego ostatnich filmów, nakręcony w 1986 roku, nazywał się właśnie *Różne wiadomości*). Wreszcie w porównaniu z dwoma reżyserami tego samego pokolenia, Edgarem Reitzem i Hansem-Jürgenem Syberbergiem, Kluge wydaje się wolny od obsesyjnej potrzeby tworzenia dzieł nadzwyczaj długich, jak *Heimat – niemiecka kronika* (1984) lub *Hitler – film z Niemiec* (1977). Zamiast tego reżyser wybierał jednostkowe analizy niezwykłych oraz osobliwych indywidualności, jak Anita G. – bohaterka *Pożegnania z dniem wczorajszym*, Ferdinand Rieche – szef ochrony z *Mocnego Ferdynanda*, czy żeńskie postaci z filmu *W zagrożeniu...*, z których jedna jest wschodnioniemieckim szpiegiem, a druga prostytutką i złodziejką.


Kluge, jeśli go zapytać, zapewne broniłby tezy, że jego twórczość filmowa to *work in progress*, w ramach której każdy film był mniej

celem samym w sobie, a bardziej środkiem do osiągnięcia konkretnego zamysłu. Zamierzeniem tym jest udokumentowanie zawitej historii, jednak ani tej osobistej, ani tej artystycznej, ani też tej dotyczącej bohaterów filmów, lecz historii tworu dziejowego zwanego „Niemcami”. Jak w starym małżeństwie, gdzie czułość, agresja oraz wzajemna zależność stały się nierozdzielne, reżyser zaangażował się w rozpaczliwy i niekończący się dialog z tym „spóźnionym narodem” i przedwcześnie stworzonym państwem, które na przemian albo politycznie przeceniano, albo dezintegrowano.

Zespolenie

Bliskie związki literackiego dorobku Klugego z jego scenariuszami sugerują istnienie sieci powiązań, które łączą jego kinową twórczość z innymi domenami jego działalności. Wielu z filmowych bohaterów pojawiło się bowiem po raz pierwszy w zbiorach opowiadań *Życiorysy* (1962), *Procesy nauczania ze skutkiem śmiertelnym* (1973) oraz *Niesamowitość czasu* (1977). Pewne filmy powstawały z materiałów odrzuconych z poprzednich dzieł, inne z kolei sprawiały wrażenie odrobinę prześmiewczych autoparodii. Reżyser zwykł nawet przerabiać oraz przemontowywać filmy w odpowiedzi na oficjalne dyskusje z publicznością. Lecz nawet jeśli wszystkie te dzieła jawią się jako skrawki nieprzerwanego dialogu, to i tak niczym fragmenty puzzli pasują do całościowego zamysłu, który niejako z konieczności jest samosterowny (*self-directed*) i jednocześnie zdalnie sterowany (*remote-controlled*).

Twórczą koncepcję Klugego najlepiej opisuje sformułowanie Haruna Farockiego: „Verbund”, czyli zespolenie. Niczym symbiotyczna konfiguracja wzajemnie się określających elementów wkładu początkowego oraz produktu finalnego, *Verbund* Klugego jest jednocześnie dadaistycznym kolażem oraz *Gesamtkunstwerk*, w którym wycinki gazetowe, fotografie, fragmenty muzyki (czy to popularnej, czy Wagnera albo Verdiego), rodzinne nagrania wideo i inne objets trouvés służą jako materiał wystawowy w ponadczasowym muzeum



ludzkiego idiotyzmu, idiosynkrazji oraz heroicznego uporu. Ponadto jego dorobek podtrzymuje tyleż strukturalna sprzeczność (bowiem pozostał on autorem, służąc przemysłowi kulturowemu), co wymóg zmagania się z różnymi mediami jednocześnie. Aby kontrastowo zestawić dwóch filozoficznych mistrzów Klugego, można powiedzieć, że woli on, niczym Brecht, interweniować raczej od wewnątrz, niż sposobem Adorna krytykować z zewnątrz.

Pomimo publicznej uwagi, jaką cieszy się dzięki telewizji (nigdy nie pojawiając się jednak na ekranie, a jedynie mówiąc z offu), Kluge jest enigmatyczny także ze względu na osobliwą anonimowość własnej strategii twórczej. W przeciwieństwie do innych filmowców nigdy nie chciał wzbudzać zainteresowania, nie prezentował się też jako wizjoner z osobistą misją, co było przecież nad wyraz germańską przywarą innych autorów Nowego Kina Niemieckiego. Tym, co natomiast zwraca uwagę, jest szereg kolaboracji oraz zbiorowo podpisanych projektów, do których należały nie tylko manifesty czy oświadczenia prasowe, lecz także antologie filmowe/filmy nowelowe *Niemcy jesienią*, *Kandydat* (1980) i *Wojna i pokój* (1982) oraz kilka filmów współreżyserowanych (zarówno krótkich, jak i długich metraży). Wszystkie te dzieła powstały we współpracy, m.in. z Ulrichem Schamoni, Edgarem Reitzem, Volkerem Schlöndorffem, Margarethe von Trotta oraz Rainerem Wernerem Fassbinderem. Ponadto Kluge odstępował czas antenowy kolegom po fachu, jak Ula Stöckl, Alfred Edel i Günter Gaus.

Ukształtowany przez kolektywistyczny etos lat 60., Kluge jest wzorowym zwolennikiem kooperacji, odznaczając się jednocześnie głębokim brakiem zaufania wobec przesadnej profesjonalizacji oraz trwałą niechęcią do jakiegokolwiek podziału pracy. W praktyce jest jednak również autorem autokratycznym, bowiem nawet najbardziej rozbudowane przedsięwzięcia, w których brał udział, przenika osobliwa logika jego umysłu. Projekty, utrzymywane w ryzach tego potężnego

intelektu, dowodziły, że rozproszenie autorskiej ekspresji, dokonujące się zazwyczaj w ramach zbiorowych oraz angażujących różne media inicjatyw, nie musi odbierać im uporczywie osobistego charakteru.

Gdzie zatem ogniskuje się ta ogromna twórczość, ta ekscentryczna osobowość, owa wstydliwie wycofana i zagadkowa persona medialna? Czy istnieje prawdziwy Alexander Kluge, czy też tylko olśniewająca oraz – zdaniem niektórych komentatorów – irytująca seria kamuflaży, masek, maskarad oraz performance'ów? Użyjmy tutaj pochodzącego pierwotnie od Waltera Benjamina, a cytowanego na początku *Patriotki* zdania: „Im dłużej patrzysz [na niego], tym dalej [on] patrzy na Ciebie”. Wynalazca koncepcji *Autorenfilmu* zwalcza zatem wszystkie zwyczajowe założenia teorii autorskiej, które uzasadniałyby odczytywanie jego dorobku czy to wedle konkretnych tematów, czy też jako formy egzystencjalnej autoekspresji. Niemniej uwzględniając po pierwsze obszernie komentarze Klugego na temat jego (filmowych) intencji, (reformatorskich) zamiarów oraz (dydaktycznych) metod, po drugie jego poglądy na każdy możliwy temat, po trzecie zaś obsesyjnokompulsywne wracanie do pewnych fraz oraz nawiązań, kuszące byłoby zarówno cytowanie reżysera w jego własnej sprawie, jak również diagnozowanie silnie autobiograficznego trzonu jego twórczości.

Pokusie tej należy się jednak oprzeć, gdyż poznawanie Klugego oraz oglądanie jego filmów pozostawia widza najpierw z niejasnymi odczuciami, (...) aby następnie doprowadzić go do wniosku, że autoanaliza dokonywana przez reżysera jedynie pogłębia zagadkę. Co bowiem ma on na myśli, formułując hasła takie, jak „teoria filmu jest polityką filmu”, „sfera publiczna to produktywność zmysłów” lub „opera jest elektrownią emocji”? Ostatecznie jednak we wszystkim, czego Kluge się podejmuje, wyraźnie dostrzegalne staje się to jedno uporczywe zmartwienie. Chodzi oczywiście o wszelkie „jak” i „dlaczego” związane z jego narodem, jego państwem oraz ich historią.


Dziedzictwo narodu

Jak mogłoby być inaczej? W k a ż d y m Niemcu z pokolenia Klugego historia wzbudza niepokój związany z 12-letnimi rządami nazistów, ich konsekwencjami oraz następstwami. Jednak nie jest tak w wypadku Klugego, przynajmniej nie na pierwszy rzut oka. W dadaistycznym *Gesamtkunstwerk*, jakim jest jego twórczość, najogólniejszy zamysł został przedstawiony w drugiej książce napisanej wraz z Oskarem Negtem – *Geschichte und Eigensinn (Historia i upór, 1981)*. Tytułowy *Eigensinn*, dający się przetłumaczyć dosłownie jako *sens własny/samo-poczucie*, może w istocie znaczyć bardzo wiele, począwszy od uporczywości i niezłomności, skończywszy zaś na oporze i determinacji. Od Tacyta do bitwy stalingradzkiej, poprzez dynastię Hohenstaufów, reformację Marcina Lutra, wojnę chłopską pod przywództwem Thomasa Münzera, aż do niemieckich romantyków oraz ich związków z Wielką Rewolucją Francuską, a później też Francją napoleońską – w ramach tak rozbudowanej analizy 2000 lat historii Niemiec – Kluge i Negt nie tyle spekulowali na temat niemieckiej mentalności i domniemanej tożsamości narodowej, ile obserwowali pokolenia Niemców zarówno podczas pracy, jak i podczas snu; Niemców śniących koszmary w baśni swojej egzystencji, Niemców powtarzających pieśni oraz ludowe przysłowia, czy wreszcie Niemców budujących miasta oraz opracowujących system usług pocztowych. Z takiego opisu wyłoniły się dość przewidywalne wzorce – na 1250 stronicach książki autorzy udokumentowali stale ograniczające i bezproduktywne metody, za pomocą których ich rodacy przez stulecia budowali swoją ojczyznę tylko po to, aby nigdy nie czuć się w niej jak w domu, poświęcali się pracy tylko po to, aby nigdy nie doznać spełnienia, śnili o ukrytych skarbach tylko po to, aby obudzić się pośród koszmarnych zjaw, a wreszcie myśleli o własnej przyszłości tylko po to, aby ostatecznie zrujnować ją dla nadchodzących generacji. Jednak zarówno reżim nazistowski, jak i II wojna światowa oraz Holokaust wzmiankowane są u Klugego jedynie pobieżnie. Zamiast tego w wizji reżysera umarli z ostatnich 2000 lat patrzą na żywych, mówiąc: „To wcale nie to, co mieliśmy na myśli”. Fraza ta pobrzmiwa

w *Patriotce* oraz *Władzy uczuć*, przyjmując formę czasem prowokacyjnego, czasem zaś przytłaczającego katalogu daremnych wysiłków, które podejmowane są przez bohaterów Klugego właśnie po to, aby przypadek przekuć w przeznaczenie – „sto tysięcy powodów, które później nazwane zostają losem”. Skupienie Klugego na historii zdaje się zatem służyć jako rodzaj „ekranu fantazmatycznego” (dream-screen), na który projektowany jest wysiłek intensywnego przepracowywania albo obsesyjnego powrotu do jedyne go sensownego pytania: „Jak mogło do tego dojść?”, przy czym owo „coś” nigdy nie zostaje nazwane.

W *Historii i uporze* Kluge oraz Negt skłaniali się ku odpowiedzi w stylu baśni braci Grimm *Uparte dziecko*, która traktuje o dziewczynce stale wymawiającej posłuszeństwo matce. Ostatecznie dziewczynka umiera, lecz nawet będąc pogrzebaną, wyciąga uporczywie dłonie na powierzchnię, aż w końcu matka musi wrócić na cmentarz i chłostać je różgą. Ta okrutna, acz tajemnicza opowieść stała się swoistym lejtmotywem, wskazującym na formy zarówno oporu, jak i wyniszczającej determinacji. Symbolizują one rodzaj działalności politycznej, która napawa Klugego jednocześnie podziwem i strachem, a którą uosabia kobiecy bunt przeciwko władzy i sile państwa. *Uparte dziecko* jest jakby niemiecką Antygoną, która doprowadziła do terroru Frakcji Czerwonej Armii, do działań Ulrike Meinhof i Gudrun Ensslin, czyli, w skrócie, do „gorącej” Niemieckiej Jesieni roku 1977.

Gabi Teichert, zawzięta nauczycielka historii z *Patriotki*, pojawiła się już wcześniej w *Niemczech jesienią*, czyli dokumentalnym zapisie tamtych pamiętnych sześciu tygodni we wrześniu i październiku. Jej obecność sugerowała podskórną łączność między agresywnym podziemiem niemieckiego pokolenia protestujących oraz wysiłkami „przeczytania” przez Negta i Klugego okresu dwóch tysięcy lat owego (auto)destruktywnego „patriotyzmu”. Tłem dla tego wszystkiego było również osobiste pogodzenie się reżysera z politycznym radykalizmem oraz rodzącym się ruchem feministycznym. Żeński *Eigensinn*, jak się zdaje, musi być dla Klugego obciążony zarówno wielkim bagażem historycznym,



jak i sporym brzemieniem moralnym. Oznacza bowiem, po pierwsze, zasadniczy akt odmowy *par excellence* (jak w figurze Antygony); po drugie sposób, w jaki zbiorowe wyobrażenie może współdziałać z historyczną traumą, utrwalając jej dziejową lekcję; po trzecie, uprawnione wyzwolenie z (patriarchalnej) opresji; po czwarte wreszcie, przemoc, która wykracza poza formy protestu i granice prawa. Zadziwiająca admiraacja dla tej osobliwej wytrwałości oraz oporu wypełnia kilka filmów Klugego z lat 70. XX wieku. Atmosfera bezradnej konieczności nadaje im aktualnego charakteru, który warty jest ponownego rozważenia, gdy „terrorizm” i „samobójstwo” nabrały całkiem odmiennego znaczenia oraz rangi politycznej.

Determinacja kobiet

Baśń o upartej dziewczynce rzuca także światło na kolejną cechę dzieła Klugego. Oprócz faktu, że większość jego postaci to kobiety, istotne jest, iż wszystkie one są obsesyjnie hiperaktywne, stale pochłonięte pracą, pełne planów życiowych i wielkich projektów. Ich niezachwiana motoryka wciąż jest w stanie najwyższej gotowości, podczas gdy ich stery mentalne zdeterminowane są przez wewnętrzne nakazy w stylu: „Zadam sobie dodatkowy trud”. Czy Kluge się z nich naśmiewa? Widz nigdy nie jest tego pewny. Stwierdzenie zaś, że jego protagonistki łatwo ulegają wypadkom, byłoby niedomówieniem. Dynamikę ich życia charakteryzuje bowiem wewnętrzny pęd, który najlepsze intencje zmienia w ich śmiertelnych wrogów, sprawiając również, że bohaterki te zawsze wypadają głupio, czasem w irytujący wręcz sposób. To, co krytyk filmowy Wolfram Schütte nazwał „konceptualnym ślapstwiekiem bohaterów Klugego”, odzwierciedla pełną nieodmiennie dobrych intencji stanowczość, odpowiedzialną jednak nie tylko za niefortunne i zgubne dla postaci działania, ale również za stawianie sobie przeszkód, którym owe działania miały zapobiegać.

W swoich filmach Kluge stwarza także wrażenie pośpiechu. Rzadko pozwala scenie rozwinąć się w jej dramatycznej okazałości, wtrącając

wcześniej komentarz z offu albo przechodząc cięciem montażowym w zupełnie inną przestrzeń lub moment historyczny. Reżyser dzieli ze swoimi bohaterkami owego niecierpliwego i niespokojnego ducha, co czyni jego satyrę bardziej życzliwą, a jednocześnie zaprzecza jego samozwańczej roli zarówno kronikarza szarej masy niemieckiego narodu, jak i powiernika marzeń jego przeciętnych reprezentantów. Gdy jednak odsunie się te warstwy troski i empatii, w twórczości Klugego ujawnia się projekt ocalenia na zupełnie inną skalę, w którym żywoty pojedynczych postaci, zachowane na taśmie celuloidowej bądź w literackich narracjach, stają się zaledwie dążącym do entropii rezerwuarem egzystencjalnej energii.

We wszystkich żywotach i biografiach, które Kluge prezentuje nam w tak wybujałej obfitości, panuje ta sama reguła: żądze, nadzieje i pragnienia – ujęte z perspektywy ich ostatecznej daremności – nabierają okrutnie mechanicznego charakteru. Nie tylko motywy oraz intencje wielu bohaterów zostają przedstawione jako żałosne, ale również ich egzystencja sprawia wrażenie imitacji prawdziwego życia, swoistego szablonu lub gotowca, powstałego jakby gdzie indziej i w innym celu. Postacie Klugego mogą występować w roli świętych, zwyczajnych śmiertelników, a nawet potworów, ale szczególnie w jego opowiadaniach przypominają one raczej zminiaturyzowane, uszeregowane w seriach i bezustannie maszerujące nakręcane figurki. Reżyser obserwuje te figury podczas upadków albo kolejnych zastygnięć, lub też sam każe im zastygnąć w stop-klatce, gdy tylko nadchodzi ich czas. Czyni to owych protagonistów jednocześnie tragicznymi i żałosnymi, jak gdyby byli oni naraz oprawcami oraz ofiarami. Wewnętrzny przymus ponowienia, będący motorem wszelkich inicjatyw oraz bodźcem do przetrwania, można określić jako mroczną stronę *Eigensinn*, szczególnie gdy upór, wytrwałość, a nawet sprzeciw stają się raz przyjętym, następnie zaś perfekcyjnie wykonywanym „programem”. Stałe powtórzenie zmienia owe ucieleśnienia zapału (*drive-creatures*) w upiory własnych planów życiowych. Dlatego też zupełnie nieistotny jest fakt, czy Kluge fałszował



swoje dokumentacje lub fingował biografie własnych postaci – dla takich życiorysów po prostu nie może istnieć żaden pierwowzór.

Dzieło totalne

Widz zostaje zatem postawiony przed paradoksem oraz łamigłówką. Z jednej strony filmy Klugego są częścią wykonywanej w ramach Niemieckiego Kina Niemieckiego pracy żałoby, ponieważ podobnie jak u Syberberga i wczesnego Herzoga dzieła owe komunikują to, co niewyraźalne, poprzez skupienie się na innych tematach. Automatycznie zdradzają one niezdolność swoich autorów do szczerego optakiwania „tych innych”, narażając ich jednocześnie na zarzut uzalania się nad sobą. Z drugiej jednak strony kino Klugego jest pośpieszne, biorąc pod uwagę częste użycie techniki poklatkowej oraz projekcji przyspieszonej – dwóch stylistycznych wyróżników reżysera. Czy Kluge pędzi ku przyszłości tylko po to, aby z jej perspektywy spojrzeć na teraźniejszość, a następnie nadać przeszłości szczęśliwe zakończenie oraz, być może, przewyciężyć nieskończony smutek stwierdzenia: „to wcale nie jest to, co mieliśmy na myśli”? Jeśli tak, to wówczas ujawnia się też odpowiedź na początkowe pytanie o funkcję sztuki filmowej w patchworkowym Gesamtkunstwerk reżysera – Kluge jest filmowcem najprawdopodobniej dlatego, że chciał zostać podróżnikiem w czasie. Musiał się nim bowiem stać, żeby poradzić sobie z wieloma spóźnionymi decyzjami oraz hipotezami (gdyby tylko...? a co jeśli...?), które czynią z opowiadania historii Niemiec tak tragiczne przedsięwzięcie. Wyjaśniałoby to też, dlaczego u Klugego poświęcenie się sztuce filmowej wcale nie wymaga od niego tworzenia kolejnych dzieł. Jego wiara w zbawienną moc kina jako wehikułu czasu, nawet jeśli wstrzymuje się on od działalności reżyserskiej, uzależniona jest od prostego faktu – tego rodzaju podróż w czasie jest, niczym w wątkach *science fiction*, kwestią przemieszczeń w perspektywie moralnej lub przestrzeni mentalnej.

Z tego punktu widzenia stwierdzenie Klugego: „teoria filmu jest polityką filmu”, nabiera znaczenia zgoła odmiennego, nie wiążąc się już tylko

z udanym lobbowaniem na rzecz uzyskania produkcyjnego wsparcia państwa. Chodzi tu raczej o politykę pamięci tudzież upamiętniania, oczywiście z pełną świadomością dwuznacznej roli kina jako medium historycznego. Historia na taśmie filmowej nigdy nie może do końca ożyć, jak również nigdy nie jest do końca martwa – stąd niezdolność filmu do rozstania się z przeszłością, gdyż każda kolejna projekcja otwiera ranę na nowo. Jako ponawiające się w ten sposób doświadczenie utraty, owa „prawda 24 razy na sekundę” jest z konieczności prawdą melancholijną. Kluge proponuje w tym względzie bardzo szczególną zasadę autoreferencyjności (*ethics of self-implication*) – jeśli wszystko, z czego reżyser drwi, jest w istocie imitatorstwem, to satyra ta odnosi się też w dużym stopniu do niego samego.

Emanująca z filmów Klugego melancholia mogłaby zatem wynikać z faktu, że opłakując „niewłaściwych” Niemców (martwy żołnierz z *Patriotki*, który zamarzył w Stalingradzie; cywile z *Władzy uczuć*, którzy zginęli w nalotach na Hamburg, Halberstadt czy Magdeburg), reżyser w istocie lamentuje nad samym sobą. Wytrwałość w postaci *Eigensinn*, która definiuje kinematograficzny maraton artysty, czerpałaby wówczas swoją energię z nadziei naprawienia krzywd w innym czasie oraz innym miejscu. W 1995 roku, a więc pięć lat po zjednoczeniu Niemiec, Kluge opublikował rozmowy, które przeprowadził w swoim programie telewizyjnym ze wschodnioniemieckim dramaturgiem Heinerem Müllerem, pod tytułem: *Jestem winien światu jednego trupa*. Ów telewizyjny dialog, jako jeden z najciekawszych i najbardziej intrygujących przykładów przeprowadzonej w mediach przez czołowych artystów „rozmowy terapeutycznej”, stał się rodzajem pouczenia, które nabiera znaczenia nie tylko dla Niemców ze Wschodu bądź z Zachodu. Gdziekolwiek indziej, w następstwie wojny lub jeszcze gorszych wydarzeń, ta występująca w filmach Klugego melancholijna mimikra mogłaby stać się wstępną pracą żałoby, która niejako poprzedza ustalenie długu żyjących nie tylko względem przyszłości, lecz również w odniesieniu do przeszłości.

• Thomas Elsaesser, *Marathon Man*, „Film Comment”, May/June 2008, Vol. 44, Issue 3, s. 52–64.
Przedruk z: *Maratończyk. Alexander Kluge*, „Ekrany” 2013, 5(15), tłum. Maciej Peplinski.

KINO JAKO EKSCES

Andrzej Gwóźdź

Najbardziej konsekwentny z autorów Nowego Kina Niemieckiego, Alexander Kluge, zadebiutował w 1966 roku filmem *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von gestern*), zdobywając już na starcie Srebrnego Lwa oraz siedem innych nagród na festiwalu w Wenecji.

Ale też Kluge właśnie pozostaje nieustannie głównym ideologiem *Manifestu oberhauseńskiego* z 1962 roku i najaktywniejszym bojownikiem o jego urzeczywistnienie, stanowiąc swego rodzaju permanentną markę Oberhausen. Pochodzący z fabularnego debiutu obraz kobiety na ulicy, z półotwartą walizką w jednej ręce i z dziurawą w drugiej, stał się prawdziwą ikoną Nowego Kina Niemieckiego. Dzięki fortunnemu tytułowi film ten na zawsze zrosł się z *Manifestem*, a intencja rewoltujących w Oberhausen filmowców będzie odtąd często traktowana właśnie jako „pożegnanie z dniem wczorajszym”. Kluge zderzał bowiem z sobą dwa modele kina, ale i dwa typy wrażliwości społecznej i politycznej; dwa sposoby pojmowania kultury, dwie metody kształtowania świadomości i dwie wizje świata. Wszystko po to, by ukształtować wrażliwość widza zdolnego „zarządzać [tym] materiałem”¹, bo „film powstaje w głowach widzów” i to oni są jego faktycznymi „producentami”.

Reżyser nakręcił swój debiut na podstawie własnego opowiadania *Anita G.* (1962) o jednostkowych losach kobiety (rocznik 1937), Żydówki

¹ Kluge w programie telewizyjnym z cyklu *Wochenendforum*, zatytułowanym *Reformzirkus. Ein Gespräch über Gesellschaft und Film* z roku 1970 (DVD Alexander Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos & Die unbezähmbare Leni Peickert*, Edition Filmmuseum 21, Film & Kunst, 2007).

z Lipska, która w roku 1957 przedostała się do RFN i pragnęła pozostawić za sobą całą swoją przeszłość (Alexandra Kluge – siostra reżysera, lekarka z wykształcenia – kongenialnie zespoliła tę postać ze swoją osobowością). Realizując film o losie kobiety poszukującej swego miejsca w państwie dobrobytu lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia (a więc z klasyczną, życiorysową fabułą), reżyser stworzył przenikliwy obraz społeczeństwa zachodniemieckiego, któremu z takim trudem przychodziło odkłamywanie uprzedzeń i naprawianie wczorajszego zła (zgodnie z mottem filmu: „Od przeszłości nie dzieli nas przepaść, jedynie odmienna sytuacja”).

Niewątpliwie uroda *Pożegnania z dniem wczorajszym* (filmu uważanego przez niektórych nawet za najlepszy film niemiecki od roku 1933) bierze się z interesującej historii, ale ujętej w wyrafinowany dyskurs (preferujący zatrzymanie i zakłócenie akcji poprzez włączanie plansz z napisami, cytaty i komentarze, a także zaskakujące konfigurowanie wszystkiego z wszystkim); z energii typowej dla eseju, wymagającej od widza konstrukcyjnej pracy oka i umysłu; z całej owej kombinatoryki intertekstualnych i intermedialnych (film – literatura) odniesień, użytej w celu sondowania rozmaitych aspektów zarówno rzeczywistości, jak i samych mediów². Wreszcie – z reżyserskiego komentarza z offu, który utwierdza historyczną i świadomościową perspektywę narracyjną filmu. Słowem – z tego wszystkiego, co pozwala na śledzenie losów Anity G. jako pasma napięć pomiędzy mikroperspektywą losu człowieka a makroperspektywą procesów historycznych, życiorysu wplątanego w porządki, które ograniczają wolny wybór, a potem mszczą się na jednostce. Fotografia Thomasa Maucha i Edgara Reitza twórczo wpisuje się w „estetykę luki”³,

² Zob. M. Wach, „Każdy jest nadawcą”: Aleksandra Klugego sieci narracyjne w nowych edycjach CD i DVD, przeł. K. Klejsa, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 298. Użytkownik płyt DVD z filmami Klugego, wydanych w cyklu Edition Filmmuseum 20–34, otrzymuje nadzwyczaj bogaty zestaw rezultatów multimedialnej aktywności Klugegos.

³ C. Brauers, *An sich ein Lernprozess ohne tödlichen Ausgang. Alexander Kluges Ästhetik der Lücke*, „Zeitschrift für deutsche Philologie” 1996, nr 115, s. 171.

nie sugerując widzowi niczego ponad to, nad czym pieczę sprawuje personalny narrator.

Jako autor filmu *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1968, *Złoty Lew w Wenecji* 1968), będącego najbardziej radykalnym wkładem zachodnioniemieckiego kina w rewoltę społeczno-kulturową oraz *Nieposkromionej Leni Peickert* (*Die unbezähmbare Leni Peickert*, premiera w telewizji 1970) Kluge wiódł nadal prym wśród zachodnioniemieckich nowatorów kina. W *Artystach...* po raz kolejny wypróbował własną metodę „antagonistycznego realizmu”⁴, opartą na dramaturgii „numerów”, kolażu gatunków i form filmowych oraz na radykalnym montażu skojarzeniowym, dodając do tego jeszcze jeden element: drugi z filmów jest bowiem rodzajem sequela pierwszego, a „kino w głowie widza” zyskuje tu jedną ze swych dojrzałych reprezentacji. Zawiera zresztą fragmenty, które nie weszły do *Artystów pod kopułą cyrku: bezradnych*, stanowiąc jego uzupełnienie o wątki w tamtym filmie tylko zasugerowane. To także jeden z przejawów „logiki buntu przeciw dominującemu sposobom opowiadania”⁵ – wykorzystanie filmowych śmieci w procesie odzyskiwania formy! Trudno nie zauważyć, jak wiele kontestacja Klugego zawdzięcza Godardowi, bo *Artyści...* to z pewnością najbardziej godardowski film niemieckiego twórcy. Tytułowa Leni Peickert, spadkobierczyni cyrku, jest oświecona manią zreformowania rodzinnego przedsiębiorstwa zgodnie z estetyką i ekonomią polityczną nowych czasów – chce własnego cyrku, lepszego i mądrzejszego. Ale kiedy zbliża się dzień premiery, trawiona wątpliwościami reformatorka porzuca cyrk i podejmuje pracę w telewizji, by tam realizować „politykę małych kroków”, do czego namawia też kolegę i koleżankę z cyrku. Jednym z tych kroków jest pomysł podmiany filmu przewidzianego do emisji na inny, subwersywny film.

⁴ M. Wach, „Każdy jest nadawcą”..., s. 305.

⁵ K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008, s. 286.



Podstęp się udaje (bo widzowie tego nie zauważają), lecz bohaterka wraz z koleżanką i kolegą traci pracę i powraca do cyrku, by kontynuować swą utopijną wizję nowego cyrku jako teatru politycznego, wedle zasady: „Precz z show, wprowadzić sens”.

Trudno nie zauważyć, że „cyrkowe” filmy Klugego to czytelna parabola trudnej do zrealizowania utopii kina „młodych” w Niemczech Zachodnich, balansujących na rynkowym (bo w kinie innego nie ma) trapezie kina-cyrku (film powstał ponoć jako reakcja na wydarzenia podczas Berlinale, kiedy to Kluge wraz z Edgarem Reitzem oraz krytykiem Enno Patalasem zostali obrzuceni jajami przez rewoltujących studentów zachodniobерlińskiej szkoły filmowej). Może zatem dziwić, że akcję dwóch kolejnych pełnometrażowych fabuł ulokował Kluge w trzecim tysiącleciu, i to w przestrzeni kosmicznej, tworząc fantazje na temat kina science fiction (widz zauważy zapewne modele statków kosmicznych, które przywędrowały do tych filmów z... *Nieposkromionej Leni Peickert*). Reżyser przeniósł do Kosmosu swoich bohaterów w całej ich ziemskiej osnowie, z ich ziemską polityką, ziemskimi problemami, dylematami, a zwłaszcza pozbawiając film patosu gatunku. W istocie bowiem dokonał jego demontażu – a pamiętajmy, że świat był właśnie pod wrażeniem wzorcowej dla gatunku *2001: Odysei kosmicznej* (*2001: Space Odyssey*, USA–Wielka Brytania 1968, Stanleya Kubricka) – posługując się raczej jego zewnętrznymi atrybutami, niczym w jakimś puzzle, po to, by opowiedzieć już to o walce międzygalaktycznych rządów z korporacją przemysłową w *Wielkim bałaganie* (*Der große Verhaul*, 1969/1971), już to o wojnie galaktyk w telewizyjnym filmie *Willi Tobler i zagłada 6. floty* (*Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte*, 1972).

Można się było spodziewać, że akurat Kluge nie będzie zainteresowany dotrzymaniem umowy z widzami co do reguł gatunku, ale sposób, w jaki to czyni, sprawia, że w istocie otrzymujemy swego rodzaju anty-science fiction film, pozbawiony na przykład – poza trikowymi

zdjęciami statków w przestrzeni kosmicznej (nieukrywających tego, że są atrapami) – jakiegokolwiek futurystycznego designu; ba, naigrawającego się z perfekcjonizmu superprodukcji sci-fi (a i zwykłej nudy jest tu zdecydowanie więcej niż w innych filmach reżysera). Wnętrza pojazdów kosmicznych przypominają zakamarki fabryk z początku XX wieku, aparatura pokładowa zaś – wyposażenie prowincjonalnej pracowni szkolnej z tego samego czasu. Co więcej, bohaterowie – oprócz słuchawek na uszach – nie mają żadnych technicznych akcesoriów (co najwyżej noszą operetkowe kostiumy), nie podlegają prawu nieważkości, a odtwórca roli admirała szóstej floty Hark Bohm nosi nawet swoje prywatne imię i nazwisko.

Kluge przenosi w przestrzeń kosmiczną typowo ziemskie intrzygi (walki obozów militarnych), a dokonując ich wyobcowania w świecie science fiction, tym wyraźniej odśladania ich trwałe mechanizmy. W obydwu filmach zresztą aktorzy niewprawnie recytują swoje dialogi, myślą się, sprawiając wrażenie, jakby sami dziwili się kwestiom wypowiedzianym przez swoich partnerów, a widzów czynili obserwatorami zdjęć próbnych. Powstaje kino swoistych atrakcji, mające w sobie coś z naiwności wczesnego kinematografu, przepracowanego przez dwudziestowieczny „efekt obcości” (bo aktorzy grają bardziej do widza niż do swoich protagonistów), ale przede wszystkim stanowiące świadectwo niebywałej odwagi Klugego w ignorowaniu tego wszystkiego, co jest drogie sercu zwykłego widza: zawłaszczenia jego wyobraźni przez silną konwencję. Ale też „pełne zrozumienie filmów stanowi imperializm pojęciowy, kolonizuje przedmioty” – twierdzi Kluge. – „Kiedy wszystko rozumiem, coś staje się puste. Musimy robić filmy, które stoją w całkowitej sprzeczności z ową kolonizacją świadomości. Natrafiam w filmie na coś, co mnie jeszcze zaskakuje, z czym potrafię się obejść, nie chłonąc tego”⁶.

⁶ A. Kluge, [Der Zuschauer als Unternehmer], w: tegoż, „Die Patriotin”. Texte/Bilder 1–6, Frankfurt am Main 1979, s. 300.



W istocie więc Kluge unieważnia kino jako mechanizm projekcji–identyfikacji, skutecznie rozkładając jeden z najbardziej wrażliwych reprezentantów kina gatunków, wyjątkowo czuły na jakiegokolwiek szarżowanie, jakim jest film fantastycznonaukowy. A szarża Klugego dotyka w znacznej mierze także ścieżki muzycznej obydwu filmów; pojawia się w nich na przykład polska pieśń ludowa *Gęsi za wodą* z repertuaru „Mazowska”, która w *Wielkim bałaganie* stanowi podkład sceny z egzotyczną pięknoscią na urlopowej planecie, na której pilot spędza zasłużony urlop, w drugim z filmów zaś towarzyszy refleksji admirała. Mówienie w tym wypadku o anachronizmach nie ma już sensu, bo wszystko jest anachroniczne do potęgi.

W latach siedemdziesiątych Kluge kontynuował z powodzeniem swoją strategię radykalnego kina autorskiego – z własną firmą produkcyjną Kairos-Film mającą, zgodnie z założeniami *Manifestu oberhauseńskiego*, wspierać finansowo młodych reżyserów w realizacji nowego filmu niemieckiego. W jej ramach realizował też projekty własne, takie jak tryptyk poświęcony aktualnej sytuacji w RFN: *Dorywcza praca niewolnicy* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1973), *W niebezpieczeństwie i największej biedzie kompromis do śmierci wiedzy* (*In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, 1974) oraz *Patriotka* (*Die Patriotin*, 1979/1981).

Fabula pierwszego filmu opowiada o bohaterce zmuszonej zamknąć praktykę aborcyjną (którą prowadzi, by, jak mówi narrator z offu, „móc sobie pozwolić na więcej dzieci”), bo policja depcze jej po piętach. Czas teraz na polityczną aktywność: najpierw na zaangażowane społecznie dziennikarstwo, potem na czynną walkę o uratowanie zakładu pracy męża (któremu ponoć grozi zamknięcie), wreszcie – na pracę kioskarki sprzedającej robotnikom kiełbaski pakowane w polityczną bibułę. Ale Bronska dawno już wie, że rola domowej niewolnicy nie jej jest pisana, toteż jej aktywność zdecydowanie lepiej wypada wtedy, kiedy skierowana zostaje poza własny dom, w którym



trzeba się mierzyć z ambicjami studiującego męża, nieskorego do pomocy w wychowywaniu dzieci.

Kluge, jak zwykle, daje cytaty z archiwum kina, z historii muzyki, korzysta z baśniowych narracji obrazkowych, a scenę rozlepiania ulotek w fabryce podmalowuje komunistyczną pieśnią bojową Republiki Weimarskiej (*Leuna-Lied*). Film mimo to sprawia wrażenie mniej amorficznego, bardziej przyjaznego w filmowej lekturze niż inne utwory Klugego, zapewne dlatego, że jego epizodyczna narracja wolna jest od wyrafinowanych elips i wybrzmiewa plakatowo potraktowanym wątkiem społeczno-politycznym.

Podobnie ma się sprawa z *Mocnym Ferdynandem* (*Der starke Ferdinand*), jedynym z dwóch – obok *Pożegnania z dniem wczorajszym* – filmów Klugego, który trafił na ekrany polskich kin. Pozbawiony typowych dla reżysera gier intertekstualnych oraz złożonych konfiguracji fabularno-narracyjnych, opowiadał o nadgorliwym szefie

ochrony przemysłowego zakładu, który nie przebiera w środkach, by dowieść sobie i podwładnym wagi swojej funkcji. Reżysera interesuje głównie mechanizm eskalowania postawy, którą łagodnie określić można mianem fundamentalistycznej, a która lokuje się niebezpiecznie blisko autorytaryzmu faszystowskiego chowu. Osobista klęska Ferdynanda Riechego (Heinz Schubert), który nie zostaje zatrudniony po okresie próbnym, każe zastanowić się nad społecznymi kosztami podobnych zachowań: chroniąc porządek zakładu, Rieche dopuszcza się bowiem karygodnych uchybień i gwałtów zagrażających porządkowi prawnemu, a także ludzkiej godności. *Bolszewik kapitału* (*Ein Bolschewist des Kapitals*) – zatytułował Kluge swoje opowiadanie, na podstawie którego powstał film, i napięcie między obydwojma tytułami tworzy wyrazistą wykładnię filmowej (ale także i literackiej) idei.

Inaczej ma się rzecz ze zrealizowanym w kolejnym roku filmem o zrymowanym tytule *W niebezpieczeństwie i największej biedzie kompromis do śmierci wieszacie*, otwartym na rozliczne gry sensów, prowokowane przez strukturę eseju, zwłaszcza przez montaż skojarzeniowy. Nawiązujący do znalezionej graffiti tytuł (cytat z wiersza poety Friedricha von Logaua) ironizuje na temat dwóch kobiet: jednej w poszukiwaniu pieniędzy i seksu, drugiej – szpiegującej na rzecz NRD. A wszystko to w aurze karnawału roku 1974, propagandowych pieśni z NRD, archiwalnych zdjęć dokumentalnych, rysunków i napisów. Stanowią one wyzwanie dla widza, by z kalejdoskopu zdarzeń i faktów, z wyraźnymi inklinacjami w stronę „kina bezpośredniego”, zechciał złożyć obraz zachodnioniemieckiej metropolii pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, z wielką polityką na pierwszym planie, ale pozbawioną wstrząsów, jakie w tym czasie wywoływały w RFN akty terroru Frakcji Czerwonej Armii (RAF), które osiągną swą kulminację w Niemieckiej Jesieni 1977 roku.

Zresztą swój epizod z kolektywnego filmu *Niemcy jesienią* (*Deutschland im Herbst*) z 1978 roku potraktuje Kluge jako rodzaj zwiastuna

Patriotki. Film też jest w jakimś sensie dziełem kolektywnym, bo dwie sekwencje tematyczne są autorstwa Margarethe von Trotty i Rolanda Reuffa, a poza montażem (zawsze u Klugego na pierwszym miejscu), zdjęciami, dźwiękiem i odtwórcami resztę ekipy filmowej umieszcza Kluge pod nagłówkami „Team” i „Organizacja”; także plansze z napisami przypominają swoją kolorystyką i krojem czcionki te z tamtego filmu. Najważniejszym łącznikiem pozostaje jednak ta sama bohaterka, nauczycielka historii Gabi Teichert (kongenialnie ucieleśniona przez odtwórczynię głównej roli w *Artystach pod kopułą cyrku: bezradnych*, Hannelore Hoger), mająca tu i tam ten sam zasadniczy problem z historią, w której chciałaby „odnaleźć esencję” i „dostrzec związki”, a nie tylko serie faktów. Teraz jednak w swych rozpoznaniach „metodologicznych” bohaterka zmierza dalej: dochodzi do wniosku, że skoro materiał wyjściowy do nauczania historii w szkołach nie jest satysfakcjonujący, należałoby go zmienić, to znaczy mieć wpływ na przebieg samej historii. W tym celu podejmuje z jednej strony rozliczne starania o uzyskanie wsparcia w realizacji swojego planu, z drugiej zaś uczy historii w sposób nietradycyjny, uświadamiając uczniom, że dotyczy ona każdego z nich, i wchodząc w ten sposób w konflikt ze środowiskiem nauczycielskim. Kluge uważnie przygląda się jej samoedukacji, w serii quasi-dokumentalnych wywiadów konfrontuje jej bezkompromisową postawę z urzędniczą rutyną (kapitałne sceny ze zjazdu SPD albo dyskusji w pokoju nauczycielskim), śledzi jej archeologiczne pasje, towarzyszy bohaterce, kiedy miesza się ona z rewoltującą młodzieżą we frankfurckim Kaufhofie. A wszystko to spowite zostało tragikomiczną alegorią... „niemieckiego kolana”, które doprowadziło niemiecką historię do Stalingradu, sytuacji, wskutek której – jak powiada Teichert – „trudno ująć niemiecką historię w wersji patriotycznej”.

Patriotka to jeden z najbardziej amorficznych filmów Klugego, a jego ideologia została oparta poniekąd na strategii samej bohaterki – film przejmuje od niej „metodologię” wypróbowywania narzędzi na



własnej skórze(tu: na własnych tekstach literackich autora, które uczniowie czytają na lekcjach historii) – a „konfrontując bohaterkę *Patriotki* z historycznym wymiarem terażniejszości, Kluge przeprowaduje przeszłość Niemiec, unaoczniając zarazem własną metodę twórczą”⁷. Nic nie jest tu przewidywalne, wszystko poddane zostaje próbie skojarzeń i testowi na wyobraźnię. I tak, na przykład po scenach we frankfurckim domu handlowym oglądamy okręty marynarki wojennej na weneckiej lagunie, po nich rozmowę z archeologiem, wywołaną pytaniem bohaterki: „Jak głęboko można kopać?”; po dyskusji nauczycieli – akademicki wykład na temat marginalizacji stopy w naszym cielesnym bilansie jako pretekst do wywołania kwestii, że historia jest też historią ciała; po sekwencji z funkcjonariuszem od inwigilacji (zapowiedzianej już filmem *Mocny Ferdynand*) słuchamy piosenki w kasynie Bundeswehry; przysłuchujemy się także kapitalnej rozmowie ze znawcą baśni, rozszyfrowującym zakodowane w nich jakoby przypadki sądowe, by za chwilę się dowiedzieć, ile przed rokiem 1914 kosztowała na Śląsku gęś, a zaraz potem zobaczyć plakat z jętrzącego antypolskiego filmu *Powrót do ojczyzny* (*Heimkehr*, Niemcy 1941) Gustava Ucickiego. A wszystko skąpane w muzycznym kolażu, gęsto poprzątkane cytatami filmowymi, ilustracjami i spojone, jak zwykle, jedynym w swoim rodzaju, opartym na efekcie obcości, komentarzem Klugego.

Mogłoby się wydawać, że w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia czas podobnych eksperymentów minął, ale Kluge trwał na dobre w swoim laboratorium obrazów, dźwięków i tekstów, przenosząc na swoich barkach Nowe Kino Niemieckie w nowe czasy. Jego medytacje o uczuciach i przemijaniu nieustannie radykalizowały filmowe formy. Pozbawione alibi scalającej wszystko fabuły, żyły niezmiennie z energii wyzwalanej przez napięcia wynikające z autorskiego komentarza z offu i mikronarracji skąpanych w intermedialnych kolażach. Jeśli w *Potędze uczuć* (*Die Macht der Gefühle*, 1983) ośrodkiem

⁷ M. Wach, „Każdy jest nadawcą”..., s. 307.

autorskiego manewru Klugego są opera i kino jako „fabryki emocji”, to *Atak teraźniejszości na pozostały czas* (*Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*, 1985) w centrum filmowej narracji stawiał refleksję nad przemijaniem. Oba filmy zresztą warunkowały się wzajem, stanowiąc rodzaj dyptyku (podobne związki intertekstualne nieobce były przecież wcześniejszej twórczości Klugego), czego widowym dowodem jest chociażby fakt, że narracja drugiego filmu bierze swój początek z opery stanowiącej rdzeń dramaturgiczny pierwszego filmu. Oba też stanowią bogate repozytorium obrazów kina niemego, dowodzących destruktywnej roli uczuć (w pierwszym) i czasu (w drugim).

W *Potędze uczuć* Kluge nie rezygnuje z hybrydyzowania epizodów fabularnych z dokumentalnymi, te pierwsze (proces o zabójstwo, gwałt na niedoszłej samobójczyni, wątek handlarza diamentów) stosując jedynie po to, aby je zapętlić w wyobcowujących kolażowych formach obrazowych, dźwiękowych i tekstowych (mówionych i pisanych) i postawić pod znakiem zapytania ich referencjalne znaczenia. Liczy się zawsze to, co pomiędzy epizodami, co powstaje na styku narracji obrazowej i komentarza Klugego, a co praca widza powinna wyłonić z ekranowych mozaik. Jeśli w pierwszym z filmów pada stwierdzenie, że „przeciwieństwem uczuć są rzeczy”, to można to traktować jako *credo* autorskiej strategii reżysera, a zarazem instrukcję dla widza: jak najdalej od fetysza urzeczowionej fabuły i lektury opartej na tropieniu związków, jak najbliżej oglądu opartego na dominacji uczuć.

Kluge czuje się zobowiązany wobec *kairosu* – owej niepowtarzalnej chwili, w której trzeba dokonać rozstrzygających wyborów – i temu służy jego montaż intelektualny. *Chronos* – to, co stanowi o strumieniu przemijania – mniej go interesuje, toteż nie rozwija swoich narracji do kompletnych historii, zadowalając się jedynie epizodami, skrawkami perypetii, sugerowaniem anegdoty, bo tryby fabuły tkwią



nie tyle w historiach, a nawet nie pomiędzy nimi, ile w samym koncepcie czasu jako *kairos*.

Taką epizodyczną strukturę z minimalną dawką fabularnych anegdot zastosował reżyser także w *Rozmaitościach* (*Vermischte Nachrichten*, 1986), łącznikiem pomiędzy epizodami – jak to było w zwyczaju telewizji tamtego czasu – czyniąc zapowiedzi spikerki płynące z ekranu. Film przypomina sztukę z tezą (*Lehrstück*) – Kluge nie dba zanadto o zewnętrzne prawdopodobieństwo minifabuł, na przykład w epizodzie o afrykańskiej prostytutce, która dla paszportu wychodzi za mąż za Niemca, bohaterka jest białą kobietą ucharakteryzowaną na czarno (jak w dziewiętnastowiecznych min-strel-shows, w których rolę Murzynów odtwarzali biali wykonawcy); wątek o żołnierzach kanibalach pod Stalingradem pozostaje skrajnie plakatowy, a sceny pogrzebu są esencją parodii. Wskutek alternacji epizodów dokumentalnych i fabularnych *Rozmaitości* nawiązują do kolektywnego filmu *Niemcy jesienią*, tym bardziej że jednego z epizodów (wizyta kanclerza Helmuta Schmidta w NRD w grudniu 1981 roku, która zbiegła się z wybuchem stanu wojennego w Polsce) dostarczył filmowi Volker Schlöndorff.

Ale to sam widz musi aktywować sensy między epizodami, forsowane w mniej lub bardziej zakamuflowanych związkach montażowych i napięciach intertekstualnych (intermedialnych), bo to on jest „zarządcą” filmowego materiału i producentem filmowych znaczeń. Jak zawsze u Klugego.

- Andrzej Gwóźdź, *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991*, Gdańsk 2018 (fragmenty książki nieznacznie zmienione).

MIŁOŚĆ JEST JAK STONOGA

Alexander Kluge – wywiad

Alexandra Seibel: Powiedział pan kiedyś, że informacja pozbawiona kontekstu zabija zainteresowanie tematem. W jaki sposób tworzy pan sieci kontekstu?

Alexander Kluge: Poprzez obserwację. Cały kontekst już istnieje – w rzeczywistości, która nas otacza – a między ludźmi także tworzą się związki, a więc sieci. Zadaniem literatów jest opowiedzieć o nich, co zresztą robią z wielkim zaangażowaniem. Film to w pewnym sensie spadkobierca klasycznej literatury – środkami przekazu są tu muzyka i narracja, a fotografia schodzi na drugi plan.

A. S.: W Wiedniu w muzeum Belvedere 21 pokazano multimedialną wystawę pańskich prac, nie tylko filmowych, pt. „Pluriversum. Die poetische Kraft der Theorie”. Raz po raz pojawiają się w niej motywy miłości i pracy. Dlaczego porównuje pan miłość do stonogi?

A. K.: Miłość można porównać do wielu rzeczy, ale nikt nie powie „Miłość jest jak pszczoła” albo „Miłość jest jak lew”. Ta metafora podoba mi się dlatego, że stonoga nie myśli o krokach, które stawia – w przeciwnym wypadku poplątałyby jej się nogi. Podobnie jest z miłością – nie widzi ona kroków, które stawia, lecz zapomina się i nie patrzy pod nogi. To jedna z rzeczy, które sprawiają, że jesteśmy szczęśliwi – możemy niejako wypaść z obiegu i wpaść w ramiona drugiego człowieka.

A. S.: Mówi pan, że nie jest artystą. W takim razie kim pan jest?

A. K.: Kartografem. To ktoś, kto sam nie tworzy krajobrazu i nie sadzi drzew, tylko je kartuje. To w pewnym sensie praca artystyczna. „Poezja oznacza zbieranie”, jak mówili bracia Grimm. To moja dewiza. W XVII w. rysowano mapy kontynentu, który wyglądał jak Europa, ale można było na nich zobaczyć „Wyspę wielkich trudności”, „Morze zabójczego zwątpienia” czy „Plażę szczęścia” – miejsca miłości były tam oznaczone tak jak punkty na mapie. To mi się podobało.

A. S.: Specjalnie na pokazywaną w Wiedniu wystawę nakręcił pan nowe filmy. Co ciekawe, można w nich zobaczyć kanclerza Austrii Sebastiana Kurza. Jak do tego doszło?

A. K.: Spotkałem Sebastiana Kurza podczas Konferencji Bezpieczeństwa w Monachium, kiedy był jeszcze młodym ministrem spraw zagranicznych. Przez dłuższy czas patrzyłem na jego twarz – wtedy jeszcze nie umiał tak szybko przestawiać się z trybu aktywnego w bierny, tak jak musi robić to dziś jako osoba publiczna. Spytałem go o I wojnę światową, ponieważ był bardzo młody i wyglądał jak porucznik Gustl (tytułowa postać z powieści Arthura Schnitzlera – przyp. red.). Jego odpowiedź była bardzo energiczna, mówił o doświadczeniach swoich dziadków. Zauważyłem, że dla niego liczy się nie tylko rozum, ale także empatia i fantazja. Większą sympatię odczuwam jednak do austriackiej pisarki Friederike Mayröcker, której poświęciłem jedną z moich prac. To genialna poetka, która pisze wersy tak trafne, że aż chce się kręcić o tym filmy. Na przykład fraza „Pociągi, które strzygą zieleń krajobrazów” – nie każdy mógłby coś takiego napisać.

A. S.: Krytycy kulturalni w niemieckich gazetach piszą o nowej niechęci do ludzi. Czy pan też ją dostrzega?



A. K.: Mogę stwierdzić, że istnieje, dostrzegam ją. Nie sądzę jednak, że będzie trwać wiecznie. Theodor Adorno (niemiecki filozof, z którym przyjaźnił się Kluge – przyp. red.) napisał kiedyś zdanie, z którym całkowicie się zgadzam: „Nie można dać się ogłupić ani przez moc, którą posiadają inni, ani przez niemoc, którą odczuwamy my sami”.

A. S.: Czy sztuka ma potencjał, by zmobilizować wyborców przeciwko skrajnej prawicy takiej jak partia AfD czy Donald Trump?

A. K.: Uważam, że sztuka to zbyt wyrafinowane narzędzie, by używać go do celów politycznych na co dzień. Z drugiej strony, podoba mi się sformułowanie ukute przez Maxa Webera: „charyzma pijanego słonia”. Słonie mają w brzuchu ziola, które fermentują i powodują, że zwierzęta te wpadają w szał. W tzw. pasie rdzy, czyli industrialnym pustkowiu na wschodnim wybrzeżu USA, pracownicy sektora przemysłowego stracili już nadzieję na dobre życie i są

gotowi eksplodować – podjęli więc absurdalną decyzję, by głosować na miliardera. Dlaczego? Dlatego, że ma odwagę uczynić to, co oni zrobiliby, gdyby puścili im hamulce. To jest właśnie charyzma pijanego słonia. Człowiek, który dostanie władzę, w pewnym momencie wybuchnie, a gdy tak się stanie, zawsze będzie to miało negatywne konsekwencje. W Niemczech mogliśmy zaobserwować ten mechanizm w latach 1929–1933 na dużo większą skalę niż dziś w USA, gdzie aktualne wydarzenia trochę przypominają telewizyjne reality show. Gdy jednak mądrości z takich programów zaczynają być stosowane w prawdziwej polityce w kwestiach takich jak wojna i pokój między Stanami Zjednoczonymi a Iranem czy Koreą Północną, oznacza to dla nas śmiertelne niebezpieczeństwo. Wszędzie, gdzie globalizacja staje się zbyt intensywna, ludzie uciekają od niej do świata wyobrażonego. Obserwujemy tu poczucie antyrealizmu. Subiektywna część nas broni się i demoluje wszystko, co stoi na jej drodze, jak pijany słoń.

A. S.: Jaka jest więc rola sztuki?

A. K.: To, co twórcom wychodzi najlepiej, to obserwacja i respektowanie ludzi i rzeczy, które opisują. Zadaniem sztuki jest dostrzeżenie tego, czego inni nie widzą, pamiętanie i występowanie w roli adwokata. Tego nam potrzeba.

• Interview mit Alexander Kluge: „Die Liebe ist ein Tausendfüßler”, kurier.at 10.06.2018 (przedruk wywiadu).

ALEXANDER KLUGE

Biografia

Alexander Kluge (ur. 1934) studiował prawo, historię i muzykę kościelną w Marburgu i Frankfurcie nad Menem (m.in. u Theodora Adorno).


Zaczął pracę w branży filmowej w 1958 r. jako asystent reżysera Fritza Langa. Kluge od roku 1960 jako reżyser i producent tworzył filmy krótkometrażowe, m.in. we współpracy z Peterem Schamoni jest autorem *Brutalität in Stein*, dokumentu poświęconego nazistowskiej architekturze. W 1962 r. był jednym z inicjatorów *Manifestu oberhauseńskiego*, w którym ogłosił odejście od tradycyjnego kina niemieckiego. W tym samym roku został jednym z trzech dyrektorów Instytutu Produkcji Filmowej w Wyższej Szkole Designu w Ulm. W 1963 r. założył własną firmę produkcyjną Kairos-Film. Po premierze jego pierwszego filmu fabularnego, który odniósł krajowy i międzynarodowy sukces, *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (1966), krytycy okrzyknęli go pionierem kina autorskiego, a sam tytuł podnieśli do rangi dewizy całego ruchu, jakim było Nowe Kino Niemieckie. Niedługo ukazały się kolejne uznane filmy: *Artyści pod kopułą cyrku: bezradni* (1968; reżyseria i scenariusz Alexander Kluge), filmy science fiction (1970/71) *Der große Verhauf* oraz *Willi Tobler i zatonięcie VI floty*. Po esej filmowym *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973) i zrealizowanym we współpracy z Edgarem Reitzem filmie fabularnym *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) oraz ekskursie w stronę kina narracyjnego – *Mocny Ferdynand* (1976, nowa wersja 1977) – Kluge powrócił do swojej „frapującej, totalnej techniki analizy i skojarzeń”, jak pisała gazeta „Süddeutsche Zeitung”.



FOTO @Kairos-Film

W latach 80. Kluge zrealizował dwa uznane eseje filmowe – *Potęga uczuć* (1983; telewizja ZDF, 1985) oraz *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985; telewizja ZDF, 1988), który, podobnie jak zrealizowana wcześniej *Patriotka* (1979), stanowił dokumentalną mozaikę zainscenizowanych elementów i miał skłaniać widza do interpretacji i skojarzeń.

Od roku 1962 Kluge należał do najważniejszych pomysłodawców systemu finansowania niemieckiej kinematografii, który w roku 1974 został zapisany w prawodawstwie. Przy tworzeniu filmów ściśle współpracował także ze stacjami telewizyjnymi. Mimo że Kluge w 1977 r. w proteście przeciwko stosowanym od 1974 r. praktykom funduszy filmowych („ukryta cenzura”) odszedł z zarządu i z dwóch komisji funduszu filmowego Filmförderungsanstalt (FFA), pozostał aktywnym uczestnikiem polityki filmowej. W roku 1980 został jednym z założycieli nowego stowarzyszenia „Bundesvereinigung des Deutschen Films”, które powstało w proteście



przeciwko „niesprawiedliwemu rozdziałowi miejsc w istniejących obecnie organizacjach filmowych”.

Kluge pisał także książki. W 1961 r. był współautorem swojej pierwszej pozycji, *Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle*, później publikował powieści (1964, *Schlachtbeschreibung*), opowiadania (1973, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*; 1978, *Unheimlichkeit der Zeit. Neue Geschichten 1-18*) oraz eseje. Razem z socjologiem Oskarem Negtem był autorem książek *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1973), *Geschichte und Eigensinn* (1981) oraz *Maßverhältnisse des Politischen* (1992).

Kluge założył firmę produkcyjną DCTP (Development Company for Television Programs), w której wcielił w życie swoją koncepcję „televizji autorskiej”. Razem ze 143 przedstawicielami niemieckiego środowiska teatralnego, filmowego i branży wydawniczej założył w 1985 r. „Arbeitsgemeinschaft Kabel und Satellit” (AKS). Od 1988 r. firma DCTP, zarządzana przez Klugego, produkowała własne, niezależne programy, które nadawane były w stacjach RTL i SAT.1. Od 1993 r. Kluge w ramach działalności firmy DCTP produkował programy w nowo powstałej prywatnej telewizji VOX. Produkując programy kulturalne dla RTL, SAT.1 czy VOX, postąpił się specyficznym językiem wizualnym i bynajmniej nie miał na celu osiągnięcia wysokiej oglądalności.

Kluge jest członkiem PEN-Zentrum, Akademii Sztuk w Berlinie i Brandenburgii (od 1972 r.), Niemieckiej Akademii Języka i Poezji w Darmstadt (od 1982 r.) oraz Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych (od 1994 r.).

Od 1982 r. żoną Klugego jest Dagmar Steurer. Kluge ma córkę (ur. 1983) i syna (ur. 1985).