

Melanż historii, polityki i liryzmu – przyczynek do analizy filmu *Patriotka* Alexandra Klugego

EWA FIUK

*Nikt po śmierci nie staje się po prostu martwy*¹.

W dniach 12-24 listopada 2018 r. w Gdańsku i Warszawie odbyła się retrospektywa twórczości Alexandra Klugego. To rzecz godna odnotowania, gdyż twórczość tego filmowca, pisarza i producenta telewizyjnego, jest w Polsce właściwie nieznaną, a w polskim piśmiennictwie filmoznawczym niemal nieopisaną. W obejmującym pięć tytułów programie przeglądu, obok debiutanckiego *Pożegnania z dniem wczorajszym* (*Abschied von gestern*, RFN 1966), największego sukcesu kasowego reżysera, oraz *Mocnego Ferdynanda* (*Der starke Ferdinand*, RFN 1975), jedyne zrealizowanego przez niego filmu o klasycznej narracji i wynikającej z niej tradycyjnej dramaturgii, znalazła się *Patriotka* (*Die Patriotin*, RFN 1979). Fakt, że w obu miastach po projekcji filmu została zorganizowana dyskusja z udziałem ekspertów, może wskazywać z jednej strony na relewantność tego tytułu na tle całej twórczości tego, jeszcze do niedawna bardzo aktywnego medialnie, Oberhausenczyka², z drugiej na potrzebę umieszczenia go w szerszym kontekście, komentarza do treści i formy.

Kluge nakręcił i wyprodukował³ ten pełen intermedialnych i intertekstualnych pasażów esej filmowy w 1979 r., w roli tytułowej wystąpiła zaś jedna z jego ulubionych artystek, Hannelore Hoger. W *Patriotce* roi się od materiałów o charakterze *found footage*, które zostały połączone z fragmentami inscenizowanymi oraz dokumentalnymi, zrealizowanymi przez reżysera. Ruchome obrazy skompilowane z rycinami i fotografiami, opatrzone są rozbudowanym tłem akustycznym obejmującym monolog spoza kadru (wygłaszany przez Klugego), dialogi prowadzone przez postaci, muzykę diegetyczną i niediegetyczną oraz momenty ciszy. Koncepcja narracyjna, a ściślej: montażowa, opiera się na założeniach „estetyki luki”, a zatem na charakterystycznych opuszczeniach, występujących zarówno w warstwie obrazowej, jak i dźwiękowej, stanowiących z jednej strony wyrwy w dramaturgii, z drugiej zaś inspirujące połączenia fragmentów przez „lukę” oddzielenia; nad montażem czuwała stała współpracowniczka reżysera, Beate Minka-Jellinghaus.

W przypadku twórczości Alexandra Klugego wybór takiej formy nie jest niczym wyjątkowym, co więcej, stanowi fundament strategii autorskiej, którą reżyser

stosował przy realizacji wszystkich swoich filmów. Jednym z istotnych elementów owej strategii jest koncepcja kulturowego wykorzystania innego medium audio-wizualnego – telewizji. Mniej więcej w połowie filmu pojawia się scena rozgrywająca się w klubie oficerskim. Mężczyźni, przeważnie żołnierze, wnoszą do sali przypominającej świetlicę odbiornik telewizyjny. Chwila jest doniosła i mimo że pod koniec lat 70. telewizja nie była w Republice Federalnej Niemiec niczym nowym⁴, w koszarach panuje ogólne podniecenie związane z obecnością telewizora. Kluge, zwolennik fuzji filmu i telewizji, sam zaangażował się z czasem w produkcję telewizyjną, propagując jej pluralistyczną wersję i nadając jej charakter edukacyjny i kulturotwórczy.

W czołówce filmu, po planszy z nazwiskami reżysera i odtwórczyni głównej roli, lecz jeszcze przed tytułem, pojawia się czarno-biała fotografia twarzy Hannelore Hoger, której postać przedstawia widzowi spokojnym, ciepłym głosem spoza kadru Alexander Kluge: *Gabi Teichert jest nauczycielką historii z Hesji oraz patriotką. To znaczy, że interesują ją wszyscy polegli dla Rzeszy*. W tym miejscu zaczyna się filmowa historia oraz historia narodowa przedstawiona w filmie, a zatem opowieść o losach niemieckiej nauczycielki wzbogacona dyskursem historycznym wokół wydarzeń z dziejów Niemiec, obejmujących mniej więcej okres od panowania Hohenstaufów w XII i XIII w., przez wojny napoleońskie aż po I i II wojnę światową.

Historia

Historia kałuży zamyka się w trzech dniach

W opowieść o dziejach Niemiec, potraktowanych na ekranie, jak gdyby wbrew postaci głównej bohaterki, nie jak rozdziały z podręcznika do historii, lecz fantazyjna przypowieść o przeszłości determinującej teraźniejszość, zostały wplecione inscenizowane oraz dokumentalne sceny ukazujące wydarzenia z czasów, w których powstał film. Strukturę tę można także odczytać odwrotnie, a zatem, że to sekwencje współczesne zostały uzupełnione materiałem *found footage* oraz fragmentami inscenizowanymi, obrazującymi przeszłość bądź odnoszącymi się do niej. Trudno wyrokować o tym, która wersja byłaby właściwa, gdyż Kluge dość dokładnie ustala proporcje obrazów oddających czasy minione i jemu współczesne, tak że do końca filmu nie wiadomo na pewno, czy historia Niemiec została wpleciona w biografię Gabi Teichert czy odwrotnie. Jednak pierwszą po czołówce sekwencją obrazów (bo przecież nie sceną w klasycznym rozumieniu) jest opowieść o charakterze historycznym. Najpierw widzimy fragment starego filmu, którego akcja dotyczy najprawdopodobniej wojen napoleońskich, potem zaś – po krótkim antrakcie w formie planszy z napisem „Kolano” – śledzimy w warstwie dźwiękowej historię z czasów II wojny światowej, referowaną przez nic innego, jak kolano pewnego kaprała o nazwisku Wieland, poległego – jak się później dowiadujemy – pod Stalingradem. W głosie tego niezwykłego bohatera bez trudu rozpoznajemy głos reżysera. Warstwę obrazową tworzą niezwiązane z wojną kolorowe i czarno-białe rysunki, czarno-biała animacja ukazująca jakieś planety, a także ilustracje, wyjęte jak gdyby z komiksu, na których zostały uwiecznione sceny wojenne. Sekwencja ta przechodzi w kolejną o zupełnie innym charakterze – widzimy ujęcia

współczesnych Niemiec przedstawiające pola, łąki, sady, domostwa i ruiny zamków. W tej części spoza kadru słychać ponownie głos Alexandra Klugego, znów odnoszącego się do młodego kaprała i jego śmierci: *Jestem niemieckim kolanem, dlatego interesuje mnie zwłaszcza niemiecka historia: cesarze, chłopci, kwiaty, drzewa, gospodarstwa rolne, łąki, rośliny. Chciałbym raz na zawsze skończyć z błędnym założeniem, że ci, którzy są martwi, po prostu stają się martwi. Prawda polega na tym, że rozpiera nas bunt i energia. Któż chciałby umrzeć? Maszerujemy przez historię i się nad nią zastanawiamy. Jak moglibyśmy umknąć historii, która i tak nas wszystkich zabije?* Sekwencja ta kończy się nagraniami archiwalnymi ukazującymi wychudzonych i zmarzniętych żołnierzy na tle zimowego krajobrazu podczas II wojny światowej.

W kolejnej sekwencji po raz pierwszy – pomijając statyczną fotografię z czołówki – pojawia się Gabi Teichert, której postać – zarejestrowana w kolorze – przenosi nas do czasów współczesnych (1979 r.). Między historią kolana i wątkiem nauczycielki historii istnieje pewna zbieżność. Obie postaci odczuwają wątpliwości względem tego, czym jest historia, podważając porządek rzeczy ustalony w ramach refleksji historycznej. Prezentacji postaci Gabi towarzyszy następujący komentarz: *Gabi Teichert doszła do wniosku, że materiał oferowany na lekcji historii na wyższych stopniach edukacji wykazuje braki. Trudno jest przedstawić niemiecką historię w sposób patriotyczny. W pewnym momencie, już pod koniec filmu, kolano (wciąż głosem reżysera) peroruje natomiast: Spójrzmy na przykład na Bismarcka. Mówi się, że ukształtował historię (...) Założenie, że informacje dostępne w bibliotece są związane z historią, jest błędne. To my, umarli i ich części ciała, jesteśmy historią.* Obie postaci mają inny cel i motywację, jednak jedna i druga zdają się zapytywać, czym jest prawdziwa historia, i wskazują na trudności w jej (z)rozumieniu.

Transtekstualny charakter kolana i Gabi Teichert zyskuje pełen sens na meta-poziomie. Kluge ukazuje, że umarli, którzy biorą bezpośredni udział w tworzeniu historii nie mają wpływu na narrację o niej i że w ten sposób historia – jako opowieść o przeszłości, a także przedmiot edukacji – jest wypadkową rozmaitych wspomnień, dobranych wedle określonej (zazwyczaj przydatnej politycznie) reguły. Jeśli paralela znaczeniowa między postacią kolana a postacią historyczki jest zasadna, nie sposób nie dostrzec w niej sposobu na zespolenie przeszłości z terażniejszością, a zatem historii z polityką.

Przeszłość zostaje wtopiona w terażniejszość za pośrednictwem charakterologicznego podobieństwa dwóch postaci filmowych, ale również za pomocą odpowiedniego połączenia montażowego – tuż po sekwencji historycznej następuje bowiem sekwencja współczesna. Na ekranie pojawia się najpierw widok na Frankfurt, następnie płonący wieżowiec, poród w szpitalu, uliczna kałuża, krajobraz metropolii nocą, a w końcu wiatraki na horyzoncie. Niemal wszystkie sceny mają charakter *found footage*. Potem filmowa narracja cofa się w czasie i widz poznaje w skrócie historię bombardowań Niemiec przez wojska alianckie wiosną 1945 r. W tym segmencie znalazły się materiały inscenizowane oraz fragmenty filmów archiwalnych. W końcu znów przenosimy się do współczesności i w ujęciach sprawiających wrażenie *found footage* obserwujemy przez chwilę wydarzenia rozgrywające się w wietrzny dzień w Hamburgu – charakterystyczne zabudowania dworca Dammtor, port, policjantów i przypadkowych przechodniów. Kamera

nieco dłużej zatrzymuje się na powstałych na chodniku kałużach. Potem znie-nacka, jak gdyby w odpowiedzi na zadumę widza kontemplującego deszczowy krajobraz niemieckiej metropolii, dobywający się spoza kadru głos reżysera oznaj-mia: *Nie powinniśmy zapomnieć, że żołnierze RAF spalili sześćdziesiąt tysięcy osób w Hamburgu*, zaś nieco później, być może dla zrównoważenia wydzźwięku tej refleksji, zostają przywołane nagrania archiwalne, na których widoczny jest Adolf Hitler i paradujące na jego cześć wojsko. Reżyser nie pozostawia wątpli-wości co do tego, kto wywołał wojnę, która doprowadziła do bombardowań Nie-miec przez aliantów.

Jeden z segmentów filmu nosi tytuł „Związek między historią miłosną i histo-rią” i jest kompilacją materiałów *found footage* (ukazujących m.in. Benito Musso-liniego) oraz fragmentów inscenizowanych. Kluge zawiera w nim historię małżeństwa niemieckiego żołnierza, który w sierpniu 1939 r. spędza miesiąc miodowy w Rzymie, skąd 1 września wyrusza na front. Punkt kulminacyjny tej opo-wieści następuje, gdy głos reżysera oznajmia: *W 1953 roku Tacke powraca z obozu dla więźniów wojennych w Rosji. Oczekuje się, że para będzie kontynuowała swoją historię miłosną z sierpnia 1939*. Na ekranie widać czarno-białe fotografie ukazu-jące jakąś parę w scenarii powojennej. Jest to jednocześnie koniec wątku miłosnego w *Patriotce*, nie wiadomo, czy również historii miłości żołnierza i jego ukochanej.

Polityka

Ludzkie życzenia przybierają wiele form.

Polityka okazuje się drugim istotnym kontekstem kołażu audiowizualnego, jakim w gruncie rzeczy jest *Patriotka*. Charakter działania politycznego ma – na co zwracałam uwagę wcześniej – już samo uaktualnienie przeszłości, na przykład włączenie nauki o dziejach narodu w edukację szkolną, z czym mamy do czynienia w przypadku wątku Gabi Teichert, lub umieszczenie terażniejszości w kontekście przeszłości czy też odwrotnie. Jednak w eseju filmowym Klugego polityka pojawia się także wprost, w kilku odsłonach, przede wszystkim w postaci relacji ze zjazdu partii SPD w Hamburgu w dniach 15-19 listopada 1977 r., w którym uczestniczy Gabi. W tym segmencie oprócz przemówień polityków, m.in. ówczesnego kanclerza RFN, Helmuta Schmidta, oraz komentarzy do bieżących spraw ogólnospołecznych i wewnątrzpartyjnych, dotyczących na przykład istoty demokracji, roli socjaldemokratów w historii Niemiec oraz sposobów pozyskiwania energii (elek-trownie jądrowe vs wydobywanie węgla), pojawia się kwestia wykładania historii w szkole średniej, przede wszystkim zaś reorganizacja czy też nowelizacja pro-gramu nauczania, z którym to problemem zaangażowana nauczycielka zwraca się do polityków.

Kluge dotyka również kwestii politycznych, gdy pokazuje wysokie biurowce, charakterystyczne dla krajobrazu Frankfurtu nad Menem, wystawy sklepowe oraz wnętrza domów handlowych, czyniąc w ten sposób aluzję do kapitalistycznego ustroju RFN. Twórca, swym zwyczajem, nie krytykuje go wprost, sugeruje jednak swój światopogląd, zestawiając obrazy wieżowców z ujęciem atrapy ogromnego łba drapieżnego kota czy też przytaczając – ni to na serio, ni to żartując – wywiady z pracownikami domu handlowego. W jednym z nich wypowiada się kierownik

działu zabawek, który zachwala walory oferowanych tu artykułów. Jak przystało na wzorowego handlowca, mężczyzna niezwykle poważnie i z zaangażowaniem prezentuje różne typy lalek, traktując je jak przedmioty niezwykłe, mające wartość, której nie sposób przecenić. Z jedną obchodzi się tak czule, jakby to było małe dziecko: *Naszym najlepszym produktem jest lalka, która chodzi i śpiewa. Posiada nadzwyczajne funkcje. Kosztuje tylko 49 DM. To naprawdę świetna okazja, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jeszcze dwa lata temu kosztowała 59 DM.* To jest współczesna historia Republiki Federalnej Niemiec – zdaje się mówić Kluge. Scena ta może być echem krytycznej refleksji nad cudem gospodarczym epoki Adenauera, co stanowi jeden z wątków *Pożegnania z dniem wczorajszym* zrealizowanego w 1966 r., a więc zaledwie trzy lata po odejściu z urzędu pierwszego demokratycznego kanclerza Niemiec, ukazującego jednak czasy, w których sprawował władzę.

Elementem politycznym są również antywojenne echa pobrzmiewające w *Patriotce*. Scena odnosząca się do tej kwestii rozpoczyna się od przedstawienia rysunków: twarzy dziewczynki, leczących łabędzi (bądź gęsi), a następnie nagiej kobiety dosiadającej smoka. Poza kadrem reżyser mówi: *Niesamowite, co kiedyś mawiano o wiedźmach! A co będzie się mówiło o kolanach? Że istnieją po to, by maszerować na wojnę.* W tym momencie na ekranie pojawiają się już zgoła inne obrazy – materiały *found footage*, fragmenty nagrań z okresu Trzeciej Rzeszy, na których widzimy maszerujące w paradzie (i z paradną przesadą) wojsko. Głos Klugego komentuje: *Kolana zasadniczo nigdy nie powinny rozciągać się w ten sposób. Powinny być zginane, a później prostowane.*

Każdy, kto w filmie reprezentuje jakieś stanowisko polityczne, zachwala – rzecz jasna – ważne dla siebie wartości. Politycy – demokrację, sprzedawca – gospodarkę rynkową, prokurator – tradycyjny podział ról społecznych, nawet kolano – bohaterską śmierć na polu walki, tylko Gabi Teichert nieustannie odczuwa wątpliwości względem swej działalności zawodowej, nie mogąc zdecydować, jak najlepiej wyłożyć historię. Bohaterka próbuje stosować rozmaite metody badawcze, związane mniej lub bardziej z przedmiotem, którego uczy. Raz udaje się na wykopaliska archeologiczne, innym razem bierze udział w wykładach z anatomii lub przeprowadza doświadczenia, najpierw chemiczne, potem fizyczne, starając się prawami fizjologii i przyrody wyjaśnić naturę zjawisk historycznych. W scenie ukazującej jeden z takich eksperymentów obraz dymiącego szkła laboratoryjnego zostaje zmontowany z dymem unoszącym się nad polem bitwy w filmie archiwalnym z I wojny światowej.

Kobieta nie tylko nie znajduje najlepszej metody nauczania, nie potrafi także uprawiać polityki. Podczas narady nauczycieli dotyczącej sposobów obchodzenia się z materiałem historycznym bohaterka właściwie się nie odzywa, broniąc jedynie po cichu przekonania, że historii powinno się uczyć tak, jakby wszystkie wydarzenia z przeszłości miały bezpośredni wpływ na teraźniejszość, a zatem również na życie uczniów. Na innym zebraniu dyrektor napomina kilku nauczycieli, którzy bez jego zgody zawiesili w pokoju nauczycielskim plakaty o treści politycznej – jedne krytyczne wobec polityki rządu SPD, inne antyamerykańskie czy wyrażające sympatię z obywatelami NRD – zarzucając im manipulację i indoktrynację: *Indoktrynacja polega na tym, że te trzy plakaty zostały rozwieszane w widocznym miejscu. Zaatakowany w nich system prawa i porządku nie miał żadnej szansy na obronę.* Gabi jest wycofana, choć widać, że zarzuty dyrektora jej się nie podobają

i że solidaryzuje się z grupą „buntowników”. Zachowując się w ten sposób, traci okazję do przeprowadzenia zmian, jest idealistką, ale nie polityczką. Wątpi (i cierpi) w milczeniu, nie wiadomo jednak, czy rzeczywiście czuje się bezsilna, czy taka jest jej wewnętrzna dynamika, przewrotny sposób na motywację do działania. Nie wiadomo również, czy bohaterka kiedykolwiek osiągnie swój cel, czy uda jej się wypracować najlepszy sposób przekazywania wiedzy historycznej. Kluge do samego końca szczędzi widzowi tych informacji, zamiast tego wygłaszając w finale komentarz: *Co roku w sylwestra Gabi Teichert zastanawia się nad przyszłymi 365 dniami. Pozostaje jej nadzieja, że w przyszłym roku materiał do lekcji historii na poziomie ponadpodstawowym zostanie wzbogacony.*

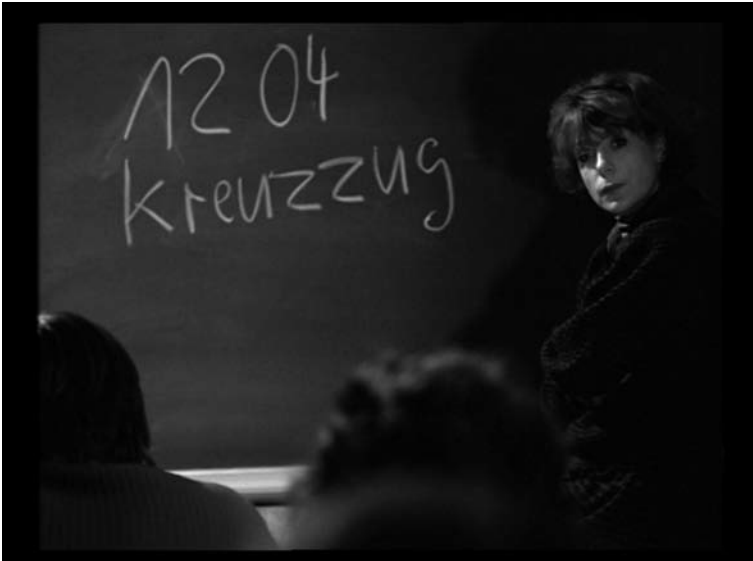
Liryzm

Im bardziej przyglądamy się słowu, tym bardziej ucieka ono w dal.

W jednym z ujęć, dwadzieścia minut przed końcem filmu, widzimy płaczącą Gabi Teichert. Bohaterka prowadzi samochód, patrzy przed siebie, a po policzkach spływają jej łzy. Nie wiadomo, co jest tego powodem. Być może sytuacja emocjonalna, w której znalazła się targana dylematami i nierozumiana przez otoczenie bohaterka, a może melancholia jest po prostu częścią jej usposobienia. Kluge i tutaj dokonuje odpowiedniego połączenia montażowego. Tuż przed ujęciem ukazującym płaczącą Gabi na ekranie pojawia się kartka z tekstem napisanym odręcznie dziecięcym pismem, najprawdopodobniej przez kogoś, kto ćwiczył kaligrafię. Tekst głosi: *Był sobie niezbyt mądry człowieczek, zbudował na lodzie domeczek. „O, Boże!”, powiedział, „niech zawsze będzie mróz, inaczej stracę domek swój”. Utonął jednak domeczek, utopił się mały człowieczek.* Interpretując to połączenie montażowe na metapoziomie, można dojść do wniosku, że smutek kobiety wynika z wymowy przywołanej historyjki.

Pojawiający się w *Patriotce* nastrój liryczny jest związany także z postacią dziecka czy też szerzej: dziecięcością, a raczej tym, co rozumie pod tym pojęciem Alexander Kluge, który pozostawia w filmie kilka ważnych tropów z tym związanych. Pierwszym i bodaj najbardziej oczywistym jest imię głównej bohaterki. Gabi to forma deminutywna od Gabriele (ewentualnie Gabriela), w języku niemieckim najczęściej zwraca się w ten sposób do dziewczynek, chociaż niekiedy używa się tego określenia w stosunku do dorosłych kobiet. Z imieniem nauczycielki rezonuje ukazana w jednej ze scen fotografia przedstawiająca kilkunastoletnią dziewczynkę, w której rozpoznajemy Gabi Teichert (autentyczne zdjęcie małej Hannelore Hoger).

Liryzm jest obecny również w scenie ukazującej obrazki niczym z latarni magicznej. Są to różne sceny, już to z mitologii, już to z Biblii, które swoją kompozycją i kolorystyką przywodzą na myśl bajki lub innego rodzaju opowieści fantastyczne, nadając w ten sposób podobny charakter tej części filmu. Kontynuacją tego nastroju są kolejne ujęcia przedstawiające czarno-białe ryciny, na których odwzorowano kobietę i dziecko, stado kruków i sceny pogrzebu. Głos narratora opowiada smutną historię: *Żyło sobie kiedyś uparte dziecko, którego nie kochał ani Bóg, ani matka. Wkrótce złożyło ciało na łożu śmierci. Po śmierci każdej nocy wyciągało rączkę z grobu.* Czyżby dziecko było metaforą Gabi Feichert, naprzykrza-



jącej się z powodu swojego nauczycielskiego dylematu zarówno dyrekcji szkoły, uczniom, jak i ich rodzicom. A może metaforą Niemiec czy raczej ich historii, trudnej i mrocznej, niedającej nauczycielce spokoju?

Film dość wyraźnie nabiera lirycznego charakteru w warstwie audialnej, w ujęciach i scenach, gdy z ekranu rozbrzmiewa muzyka klasyczna, niezależnie od pojawiających się wtedy treści wizualnych. Mogą to być równie dobrze sceny historyczne, w postaci materiałów *found footage*, ile współczesne, fragmenty z Gabi Teichert, ujęcia ukazujące krajobraz Niemiec lub nagrania dokumentalne. Pod koniec filmu widzimy wieczór sylwestrowy, który bohaterka spędza w towarzystwie koleżanek. Nieruchoma kamera filmuje postaci w planie średnim. Kobiety siedzą przy stole zastawionym butelkami szampana i analizują treść trzeciej zwrotki *Ody do radości*. W tle rozbrzmiewa oczywiście fragment czwartej części IX symfonii d-moll op. 125 Ludwiga van Beethovena. Ujęcie jest zrealizowane w taki sposób, by nic nie zdołało rozproszyć uwagi widza obserwującego zmagania Gabi z tekstem.

Niespełna trzy minuty przed końcem filmu rozpoczyna się scena finałowa. W kadrze widać dwa czarne, nagie drzewa namalowane na kartce, na czerwono-rdzawym tle. Po chwili następuje przebitka na drzewa stojące na podwórku domu, w którym mieszka Gabi Teichert, pada gęsty śnieg, ujęcie jest czarno-białe. Kolejny kadr ukazuje twarz kobiety obserwującej prawdopodobnie pejzaż rozciągający się za oknem. Następnie na przemian widzimy ujęcia zaśnieżonego podwórka i twarz Gabi wyglądającej przez okno. W tle słychać niepokojące odgłosy wiatru i huku, ni to burzy, ni to wybuchów – noworocznych fajerwerków, a może wojennych armat? W ten pejzaż audiowizualny zostaje ponownie wkomponowana muzyka Beethovena. Napis na ostatniej planszy głosi: *Rosa spadała przez tysiąc lat. Jutro przestanie. Gwiazdy chaotycznie wejdą do nowego domu* ⁵. Potem widzimy już tylko napisy końcowe.

Melanż, czyli forma

Kontrast między ujęciami – to inne określenie montażu ⁶.

Patriotka, jak przystało na esej filmowy, ma otwartą formułę narracyjną. Fabuła filmu pełna jest niedomówień, sugestii i niewyjaśnionych pytań, formalnie zaś składa się z materiałów różnego pochodzenia. Film jest zbudowany z segmentów, „miniatur” ⁷, które w scenariuszu zostały ujęte w liczbie dwunastu i noszą nazwę sekwencji. Oto, jak ich tytuły brzmią w języku polskim: 1. „Gabi Teichert i historia umarłych. Kolano”, 2. „Lornetka”, 3. „Na zjeździe partii”, 4. „Święto zmarłych”, 5. „Grzebanie”, 6. „Podglądacz”, 7. „Świat bajek”, 8. „Stara się. Chora na żołądek”, 9. „Zbliżają się święta”, 10. „Kanały alpejskie”, 11. „Zimno”, 12. „Sylwester. *Oda do radości*” ⁸. Podział fabuły w gotowym filmie nie całkiem odpowiada podziałowi na sekwencje w scenariuszu. W filmie poszczególne części historii są od siebie bardzo wyraźnie oddzielone przy użyciu plansz z napisami, a śródtytuły tylko częściowo brzmią jak oryginały (przytoczone nazwy sekwencji w scenariuszu). Bez wątplenia jednak i w jednym, i w drugim przypadku stanowią wyraz *dramaturgicznego ideału reżysera*, mianowicie *dramaturgii numerów* ⁹, zakładającej, że narracyjna logika filmu opiera się na zestawieniu segmentów znaczeniowych, niekoniecznie powiązanych fabularnie.

U Klugego zasadniczym środkiem wyrazu jest montaż. To nie ujmujące zdjęcia, wyrafinowana kompozycja kadru czy walory inscenizacyjne, a właśnie sposób łączenia jednostek – zarówno z uwagi na znaczenie, jak i estetykę – stanowią o wyjątkowości filmowego dzieła twórcy *Patriotki*. Niemiecka filmoznawczyni Margarete Wach precyzuje jego koncepcję montażową w następujący sposób: *Pęknięcia pojawiające się na styku obrazów, które zastępują linearną akcję cechującą klasyczne kino narracyjne, powstają przez montaż. Praktyka montażowa Klugego opiera się na regule widocznego cięcia, „cinéma impur”, uwidaczniając – przy pomocy powstających luk [słynna „estetyka luki” Klugego] – różnorodność połączeń oraz rezerwuar rozmaitych obrazów i ich kompilacji z tekstem i dźwiękiem, stwarzając możliwości asocjacji i odpowiadając za fragmentaryczną narrację. W ten sposób powstaje przestrzeń imaginacji*¹⁰. Wedle tego zamysłu *found footage* staje się częścią kolażu o charakterze nie tylko transmedialnym, ale i intertekstualnym, pełnym cytatów literackich, malarskich, muzycznych i filmowych¹¹.

Jak w przypadku innych filmów również w *Patriotce* Kluge sięga po strategię łączenia elementów fabularnych z dokumentalnymi. Oto w jaki sposób twórca tłumaczy ową koncepcję: *Z perspektywy historii filmu montaż jest „kompleksową formą związku”. Istnieje w niej również pozorna sprzeczność między materiałem dokumentalnym i inscenizowanym. Czysty dokument zubaża kontekst: pozbawiony uczuć, działań, życzeń obiektywizm nie istnieje, tzn. gdy nie biorą w nim udziału oczy i zmysły kogoś, kto działa. Nigdy nie rozumiałem także, dlaczego obrazy jakichś działań (zazwyczaj inscenizowane) zwykło się nazywać fikcją, filmem fabularnym. Przekonanie, że pojedyncze osoby mogą stworzyć historię, jest również kwestią ideologii. Dlatego nie może się udać opowiadanie całkowicie pozbawione materiałów autentycznych, a zatem materiałów o charakterze dokumentalnym. To on nadaje oczom i zmysłom kamertonowe A: prawdziwe sytuacje wyostrzają spojrzenie na akcję*¹².

Owe zabiegi łączenia elementów dokumentalnych z fabularnymi wpisują się w wypracowaną przez reżysera koncepcję realizmu filmowego, który Wach nazywa antagonistycznym: *Antagonistyczny realizm Klugego odróżnia się od mimetyzmu konwencjonalnej dramaturgii filmowej, która swą iluzoryczność wzmacnia przezroczystym montażem, a poprzez ograniczenie roli wszystkich środków wyrazu do konstrukcji fabuły okalecza konstrukcję znaczeń, likwidując ich nadwyżkę*¹³. To, co u Klugego niezwykle ciekawe i inspirujące, to jednak nie tylko napięcie wynikające z połączenia elementów fabularnych z dokumentalnymi, ale także, a może nawet przede wszystkim, niepewność widza co do źródła materiału, sporność tego, czy dana scena jest dokumentalnym zapisem czy może jednak inscenizacją, albo czy w obrębie zainscenizowanej sekwencji nie pojawiły się aby momenty o charakterze dokumentalnym, już to wyjęte z kontekstu dramaturgicznego, już to weń wpisane, jednak sprawiające wrażenie „dodanych”, noszących cechy nagrań w stylu *making of*. Czy na przykład scena ukazująca Gabi Teichert na wykładzie z anatomii jest zaranżowana na potrzeby filmu, czy też Hannelore Hoger, a wraz z nią ekipa realizacyjna, odwiedziła autentyczne zajęcia uniwersyteckie? Albo czy płacz Gabi w samochodzie jest udawany, to znaczy zagrany, czy jest prawdziwą reakcją emocjonalną aktorki na nieznaną widzowi okoliczności?¹⁴

Jak w przypadku każdego eseju filmowego, także i tu widz zmuszony jest poszerzyć zakres swej wiedzy samodzielnie, wypełnić puste miejsca interpretacją,

jednym słowem: zaangażować się w recepcję filmu, którego otwarta formuła pozwala na domknięcie tylko przez aktywny udział odbiorcy, świadome budowanie znaczeń. *Pojęcie produkcji filmowej obejmuje nie tylko proces powstawania filmu, lecz również jego projekcję oraz przyswojenie sobie przez fantazję widza. Albo odwrotnie: widz tak naprawdę produkuje film dopiero wtedy, gdy film wyświetlony na ekranie uruchomi w jego głowie jego własny film. To dopiero ów dialog między odbiorcą i ekranem powoduje, że film staje się medium masowym*¹⁵ – wyjaśnia Kluge, mając z pewnością na myśli nieco inną „masowość” medium niż, dajmy na to, producenci hollywoodzcy, co oczywiście nie deprecjonuje ani jednej, ani drugiej strony.

Oglądając *Patriotkę*, widz tworzy „swój” film z wielu historii, powoli i z mozołem tkając sieć fabularnych i formalnych powiązań. Obejrzeć go raz, znaczy niemal tyle, co nie obejrzeć go w ogóle. Jak wszystkie utwory Klugego wymaga wielokrotnej recepcji, gdyż historie w nim opowiedziane tworzą materię gęstą od znaczeń, spiętrzających konteksty i odsyłających daleko poza diegezę.

W wielu utworach Nowego Kina Niemieckiego, do którego można zaliczyć także *Patriotkę*, znajdują się mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienia do historii Niemiec z okresu Trzeciej Rzeszy. W filmie Klugego wątki historyczne stanowią, wraz z epizodami osnutymi na biografii Gabi Teichert, trzon fabuły. Gabi jest nauczycielką historii, którą – jak pisałam – targają wątpliwości co do sposobu i treści nauczania przedmiotu. Jej dylemat przekłada się w dużym stopniu na całą akcję filmu, jednak nie w takim sensie, że akcja ta koncentruje się wyłącznie na emocjach i doświadczeniach bohaterki (materiał głównie inscenizowany), lecz odbiega od nich i podąża za wątkami historycznymi (*found footage*). Historia Niemiec, a wraz z nią niemiecka tożsamość, to główny temat filmu Klugego. Wątpliwości Gabi Teichert są wątpliwościami samego reżysera – jak wiarygodnie oddać dzieje, w jaki sposób pokazać, że to, co wydarzyło się dziesięciolecia lub nawet wieki temu, wpływa na współczesne życie? *Nie robiłbym filmów* – deklaruje twórca – *gdyby nie istniała historia filmu w latach 20., kino nieme. Od kiedy robię filmy, robię je w nawiązaniu do tej klasycznej tradycji. Dokładnie tym jest, według mnie, kino narracyjne, mianowicie opowiadaniem historii; a czymże innym jest historia jakiegos kraju, jeżeli nie najszerzej zakrojoną płaszczyzną opowiadania? Nie je d n ą historią, lecz w i e l o m a historiami*¹⁶. Kluge opowiada wiele historii niemieckich za pomocą wielu historii filmowych.

Jedenaście minut przed końcem filmu w kadrze pojawia się Gabi Teichert. Na twarzy rozglądającej się dokoła kobiety maluje się sceptycyzm, zaś spoza kadru słyszymy głos narratora-reżysera: *Zwykle Gabi Teichert jest raczej zdezorientowana. To kwestia związków między rzeczami*. Dezorientacji bohaterki towarzyszy konfuzja widza, który musi złożyć w całość audiowizualne puzzle rozłożone przez reżysera. Z dwugodzinnej układanki stworzyć własny film, ustalić związki między rzeczami. Tak ważny dla Klugego – zarówno w procesie produkcji, jak i recepcji filmu – montaż, który w przypadku tradycyjnego kina narracyjnego pełni rolę środka porządkującego fabułę, tutaj raczej rozprasza uwagę, wyobcowuje widza z każdej przedstawionej sekwencji (refleksje kolana, losy Gabi, opowieść o bombardowaniach, relacja ze zjazdu partii itd.), powodując, że staje się ona raczej załącznikiem jakiejś historii niż historią *sensu stricto*. Zawarty w fabule metodologiczny w istocie dylemat Gabi Teichert związany ze sposobem opowiadania o dziejach

Niemiec znajduje zatem odpowiednik na metapoziomie, będąc dylematem samego reżysera. Nie dotyczy to jednak wyłącznie kwestii komunikowania historii narodowej, lecz również przekazywania historii filmowej w ogóle. *Patriotka* jest pod tym względem filmem w pewnym sensie wyjątkowym, o podwójnej strukturze, gdyż z jednej strony formułuje pytanie o materię opowiadania filmowego, a z drugiej dostarcza na nie odpowiedź.

EWA FIUK

¹ Fragment ścieżki dźwiękowej. W dalszej części tekstu cytaty nieopatrzone przypisem pochodzą będą właśnie ze ścieżki dźwiękowej.

² Alexander Kluge był jednym z 26 sygnatariuszy Manifestu z Oberhausen podpisanego w 1962 r. podczas odbywającego się tamże Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. W manifeście tym młode pokolenie twórców ogłosiło śmierć starego kina i postulowało stworzenie nowego, tzw. kina autorów. Młoda generacja filmowców odżegnywała się jednocześnie od związków z ówczesnym aparatem produkcji filmowej RFN, nawiązując do tradycji kina weimarskiego i poszukując niekonwencjonalnych, istotnych pod względem społeczno-politycznym form wyrazu. W ostatnich dekadach Kluge realizował głównie programy telewizyjne. Ostatni, 1509, odcinek jego serii zatytułowanej *10 VOR 11. Ten To Eleven* został wyemitowany 25 czerwca 2018 r.

³ Film został wyprodukowany pod szyldem firmy Kairos Film z siedzibą w Monachium, założonej przez Klugego w 1963 r.

⁴ Pierwszy program telewizji zachodnioniemieckiej, ARD, rozpoczął nadawanie w roku 1952, drugi, ZDF, w 1963. Przełom lat 70. i 80. to czas, gdy intensywnie przygotowywano się do wprowadzenia na rynek medialny stacji komercyjnych, które oficjalnie otrzymały pozwolenie na działalność w roku 1981.

⁵ Autorem tych słów jest Alexander Kluge.

⁶ Cyt. za M. Wach, *Hieronymus im Mediengenhäuser der Geschichte. Alexander Kluges*

„Baustellen-Artistik“: Literatur, Film, Fernseher und Theorie, „Filmdienst” 2007, nr 3, s. 25. W języku polskim ukazał się interesujący artykuł Wach na temat koncepcji autorstwa, narracji i elementów transmedialnych w twórczości Klugego – zob. M. Wach, „Każdy jest nadawcą”: *Alexandra Klugego sieci narracyjne w nowych edycjach CD i DVD*, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010. Ponieważ jednak jest on w dużej mierze wtórny wobec tekstu opublikowanego w „Filmdienst”, powołuję się na wcześniejszy, czyli ten pochodzący z niemieckiego czasopisma.

⁷ Tamże.

⁸ A. Kluge, *Die Patriotin*, Zweitausendeins, Frankfurt nad Menem 1979, s. 43-46.

⁹ M. Wach, *Hieronymus...* dz. cyt.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Por. A. Gwóźdź, *Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie*, w: *Historia kina. Tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 701.

¹² A. Kluge, dz. cyt., s. 41.

¹³ M. Wach, *Hieronymus...* dz. cyt.

¹⁴ W wydany druk scenariuszu do filmu znajduje się adnotacja na temat tego, że bohaterka w tym momencie płacze. Por. A. Kluge, dz. cyt., s. 160.

¹⁵ M. Wach, *Hieronymus...* dz. cyt., s. 24.

¹⁶ A. Kluge, dz. cyt., s. 40. Podkreślenie moje.