

# Awangarda austriacka

Peter Kubelka – kucharz filmowiec

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Powojenne kino austriackie można w dużym skrócie podsumować określeniem *między komercją a awangardą*<sup>1</sup>. Austria osiągnęła bowiem nie tylko swoiste mistrzostwo w produkcji kiczowatych *Heimatfilmów* (we wszystkich odmianach), ale pokazała też kino awangardowe o międzynarodowym formacie.

Grunt dla nowych, oryginalnych form filmowych stworzyło ówczesne radykalne środowisko artystyczne: Wiedeńska szkoła Schönberga i Weberna, Grupa Wiedeńska<sup>2</sup>, malarstwo nieformalne<sup>3</sup>, a później akcjonisci<sup>4</sup>. W latach 60. w Austrii rodził się strukturalizm filmowy, który zdominował kino awangardowe kolejnej dekady. *Czołowi przedstawiciele strukturalizmu – Kurt Kren i Peter Kubelka zwrócili uwagę na fizyczny aspekt filmowego medium, charakter celulooidowej taśmy, sam proces projekcji. Demystyfikując filmową iluzję – sztandarową cechę klasycznego kina – wprowadzili w świat filmu charakterystyczne dla sztuki lat 60. i 70. rozwiązania konceptualne. Burząc nasze przyzwyczajenia co do odbioru filmowej formy rozłożyli proces filmowy na części pierwsze, manipulując pojedynczymi klatkami, radykalnie przyspieszając za pomocą montażu czas filmowy czy eksponując fizyczne ograniczenia medium, takie jak ziarno celulooidowej taśmy. Obok tych założeń formalnych istotna była także tematyka filmów austriackiej awangardy tych lat. Dokumentowane przez Kurta Krena prace akcjonistów wiedeńskich prezentują ciała w sytuacjach ekstremalnych aktów seksualnych, przełamując wszelkie tabu zachodniej kultury, eksponując ludzką fizjologię. Także od performance’u zaczęła Valie Export, której feministyczne prace czerpiące z konceptualizmu i dorobku akcjonistów przedstawiają często obnażone kobiece ciało w niezwykle agresywnej formie, polemizując z dominującym obrazem kobiecej seksualności, który wytwarzają sterowane głównie przez mężczyzn media*<sup>5</sup>. Później obok wymienionych twórców pojawili się Martin Arnold, Gustav Deutsch i Peter Tscherkassky. Arnold wielokrotnie przekopiowywał, zwalniał i odwracał fragmenty zapomnianych filmów sprzed wielu lat, składając z nich sekwencje tworzące nowe znaczenia. *Prace Gustava Deutscha także wyrażają fascynację dokumentacyjną, archiwizacyjną stroną kina i jego fizycznymi właściwościami. W „Taschenkino” zapętlą on skrawki found-footage definiując motyw rytmu, repetycji jako podstawowy dla życia człowieka, któremu codziennie towarzyszą powtarzalne czynności – bicie serca, oddech, obieg krwi, czy wreszcie określając samo istnienie jako rodzaj cyklu*<sup>6</sup>. Tscherkassky zaś łączy wiele najważniejszych dla austriackiej awangardy wątków – zainteresowanie materią celulooidowej taśmy, wykorzystanie materiałów archiwalnych (found-footage), repetycje. W jego efektownych filmach, nakręconych w rzadkiej dla kina eksperymentalnego, drogiej

*technice szerokoekranowej świat przedstawiony jest związany nierozdzielnie z samym nośnikiem, na którym istnieje* <sup>7</sup>.

Zainteresowanie tymi pracami nie gaśnie. Austriackie filmy awangardowe są dziś dostępne na płytach DVD, w kinotekach, a niektóre także w Internecie. Oprócz widzów, którym jawią się jako zbyt zagadkowe, nie brakuje im wciąż wyspecjalizowanych miłośników z różnych krajów.

Na czym polega awangarda filmowa? Z perspektywy przedstawiającej awangardę jako Nową Sztukę pojęcie filmu awangardowego oznacza po prostu filmy nowatorskie, przetwarzające wybrane elementy tradycji w nową postać stylistyczną, nadające im nowe funkcje, wprowadzające nowe hierarchie, odrzucające elementy niechciane <sup>8</sup>. Tscherkassky twierdzi, że *droga awangardy jest często redukcją i rekonstrukcją: rozkłada film z powrotem na elementy, by odkrywać go wciąż na nowo w jego własnych układach* <sup>9</sup>.

\*

Peter Kubelka to jeden z najbardziej znanych przedstawicieli austriackiej awangardy filmowej, choć zrealizował siedem filmów, które łącznie trwają jedynie 62 i pół minuty. Jego fenomen tkwi w niezwykle osobowości, prekursorstwie i sile oddziaływania na innych. Mówił: *Nigdy nie chciałem naumyślnie zostać awangardzistą, chciałem robić to, co mi się podobało, ale nagle, gdziekolwiek się znalazłem, byłem tak określany. Byłem w awangardzie, bo zrobiłem rzeczy, których wcześniej tu nie było i z tego powodu były odrzucane* <sup>10</sup>. Zamiast służyć systemowi kinematograficznemu, zaczął badać jego podstawy materialne.

### **Biografia**

Urodził się w 1934 r. w Wiedniu. Był synem skrzypka. Wychowywał się w Górnej Austrii, w Taufkirchen an der Pram. Po raz pierwszy zetknął się z kinem, gdy miał 8 lat. Było to kino objazdowe, w którym pokazywano reklamę budyniu Dr. Edgara, ale – jak wspomina Kubelka – ważne dla niego było wówczas doświadczenie samego kina, medium, a nie pokazywanych w nim historyjek <sup>11</sup>. Należał do słynnego chóru chłopięcego Wiener Sängerknabe (1944-1947). W latach 1952-1954 studiował w Hochschule für Musik und darstellende Kunst <sup>12</sup> w Wiedniu, a następnie przez rok (1954-1955) w Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie. W 1964 r. założył wraz z Peterem Konlechnerem Austriackie Muzeum Filmu <sup>13</sup> w Wiedniu, będące w wyraźniej opozycji do archiwów państwowych. Jego przestrzenią ekspozycyjną jest ekran i pokazywane na nim wielkie dzieła filmowe. Muzeum, gromadząc filmy, kładzie szczególny nacisk na historię awangardy. Kubelka od początku swej działalności propaguje spojrzenie na historię filmu obejmujące na równych prawach także film eksperymentalny. W 1966 r. odbył swoją pierwszą podróż do USA, gdzie stał się centralną postacią awangardy międzynarodowej. W 1970 r. w Nowym Jorku założył z Jeromem Hillem, P. Adams Sitneyem, Stanem Brakhagem i Jonasem Mekasem Anthology Film Archive. W latach 70. miał wykłady na ponad 50 uczelniach w USA. W 1976 r. stworzył zbiór filmów awangardowych dla Centrum Pompidou. Od 1978 do 2000 r. wykładał we Frankfurcie nad Menem w Staatliche Hochschule für bildende Künste – Städelschule, gdzie w latach 1985-1988 był rektorem. Kierował się w życiu zasadą despecjali-

zacji, integrując rozmaite obszary kultury (takie jak film, gotowanie, architektura, archeologia i muzyka). W związku z tą zasadą założył w 1980 r. Ensembles Spatium Musicum i koncertował m.in. w Chicago i w Carnegie Hall w Nowym Jorku (zespół wykonywał Schönberga, Weberna, muzykę barokową i XI-wieczną, folkową, klasyczną i chorały gregoriańskie)<sup>14</sup>. W 1996 r. z okazji 100-lecia kina zainicjował w wiedeńskim Muzeum Filmu projekt podobny do tego, który w latach 70. realizował dla Centrum Pompidou i dla Anthology Film Archives w Nowym Jorku – zatytułowany *Co to jest film?* Składał się on z 63 programów, powtarzanych co roku w latach 1996 – 2002 i ponownie w 2005 r. Jego celem było konfrontowanie publiczności wiedeńskiej ze zwartym i polemicznym kanonem filmowym spoza głównego nurtu. Pokazy były połączone z wykładami Kubelki. Zaprezentowano najwybitniejsze prace definiujące film jako niezależną formę sztuki i jako narzędzie rozwijające nowe drogi myślenia. Życiowym projektem Kubelki jest „unsichtbares Kino”, idealna koncepcja odnosząca się do indywidualnej koncentracji i medytacji. Od 1965 r. wiedeńskie Muzeum Filmu miało w budynku Albertina własną salę kinową. W 1989 r. została ona przebudowana według projektu Kubelki, tak by mógł on urzeczywistnić swoją ideę Niewidzialnego Kina, czyli „maszyny do oglądania i słuchania”. Czarne wnętrze, pozbawione detali architektonicznych, miało skupiać uwagę widza wyłącznie na prezentowanym filmie. Za oświetlenie sali służył głównie reflektor skierowany na ekran<sup>15</sup>. Najważniejsza była wirtualna przestrzeń filmu na ekranie podczas projekcji. Kubelka stworzył The Invisible Cinema także w Nowym Jorku, w wyremontowanym zgodnie ze swoją koncepcją pustym skrzydle Joseph Papp’s Public Theater przy ulicy Lafayette, które stało się pierwszą siedzibą Anthology. Artysta sam zaprojektował wnętrze w stylu, który miał maksymalnie sprzyjać koncentracji odbiorcy. Wszystko było tam czarne: ściany, siedzenia, sufit i podłoga. Siedzenia miały wysokie zagłówki i były od siebie odgrudzone, co zapewniało spokojny odbiór i – jak to określa Kubelka – wejście do głowy reżysera. Zdaniem niektórych siedzenia przypominały konfesjonały.

### Gotowanie

Kubelka to artysta o wielu obliczach i teoretyk zajmujący się filmem, muzyką, architekturą, antropologią kultury. Jest kolekcjonerem, muzykiem, awangardowym filmowcem, podróżnikiem i znawcą sztuki kulinarnej, który wyniósł praktyczne myślenie o gotowaniu na poziom filozoficzny. Gotowanie to dla Kubelki sposób objaśniania świata. Uznał on przygotowywanie posiłków za najstarszą formę ekspresji artystycznej, pierwszą sztukę komunikatywną, medium, język. W latach 70. wymyślił *Eating the Universe*, program telewizyjny o twórczych aspektach gotowania. W akademii we Frankfurcie wprowadził w 1978 r. do programu nauczania zajęcia na temat *Film i gotowanie jako gatunek artystyczny*<sup>16</sup>. Montaż surowego materiału filmowego i tworzenie z pociętych elementów nowej kompozycji Kubelka porównuje do pracy kucharza. Często mawia na prelekcjach: *Nie chcę wam opowiadać o moich filmach, chcę byćście je smakowali*<sup>17</sup>. Przesłanie filmu znajduje się w materiale, ale pochodzi z umysłu artysty. Dlatego łyżka jest jak kadr – jest narzędziem do przenoszenia idei. W swojej słynnej mistrzowskiej klasie filmu i gotowania w latach 80. i 90. XX wieku artysta celebrował też gościnność. Co roku pod koniec letniego semestru organizował w centralnym holu akademii imprezę o nazwie „Gasthhaus”, która cieszyła się ogromną popularnością i była swego ro-

dzaju sceną dla jego występów: wykładów połączonych z demonstracją struktur, smaków i zapachów jedzenia. Studenci jego klasy filmowej gotowali wtedy dla całej uczelni, m.in. legendarne już tam dania z flaków, krowich wymion i serc. Chodziło o rozłożenie całego zwierzęcia na części i przygotowanie z nich potraw. Po przejściu Kubelki na emeryturę we frankfurckiej akademii tradycja gotowania jest kontynuowana na rozmaite sposoby. W 2002 r. zrealizowano rozszerzoną wersję wcześniejszej idei zatytułowaną „Gasthof”. Było to międzynarodowe, tygodniowe sympozjum, podczas którego artyści z różnych krajów co wieczór prezentowali setkom gości regionalne specjały<sup>18</sup>. Akademia organizuje też liczne warsztaty.

### Sztuka

Film dla Kubelki stanowi autonomiczne medium artystyczne, gotowanie jest matką wszystkich sztuk, natomiast sama sztuka jest samodoskonalącą się i poprawiającą świat maszyną<sup>19</sup>. Artysta to ktoś, kto widzi głębię perspektywy i uświadamia sobie, że współczesne życie jest zakorzenione w przeszłości i będzie trwało dalej. Proroctwa artysty nie wypełniają się następnego dnia. Taką szansę mogą mieć politycy. Z artystami jest inaczej – niektórzy z nich wymyślają rzeczy, które być może będą użyteczne za tysiące lat, jeśli ludzkość przetrwa<sup>20</sup>. Użyteczność w odniesieniu do sztuki ma dla Kubelki bardzo istotne znaczenie. Interesują go przede wszystkim sztuki stosowane, bo u zarania dziejów – jak mawia – wszystkie sztuki były użyteczne.

W historii światowej kultury filmowej Kubelka (obok Jonasa Mekasa) zalicza się do nielicznej grupy założycieli kinotek i archiwistów filmowych, których prace są również powszechnie uznawane za część kanonu filmowego.

### *Mosaik im Vertrauen*

Początki twórczości filmowej Kubelki łączą się z nazwiskiem innego twórcy awangardowego, Ferry’ego Radaxa. W 1953 r. obaj wstąpili do wiedeńskiej akademii filmowej. Kubelka uprawiający rzut dyskiem<sup>21</sup> nakręcił dokumentalny film o tematyce sportowej, który przyniósł mu stypendium, dzięki czemu mógł studiować (1954-1956) na wydziale reżyserii Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie. Kiedy Radax pokazał Kubelce swój pierwszy film fabularny *Der Floss*, ten zdecydował się zrealizować z Radaxem swoją pierwszą fabułę. Sponsora tego projektu znalazł w osobie duchownego Rudolfa Malika, który namówił 30 współbraci zakonnych, by uszczuplili na ten cel swoje konta bankowe. Projekt dofinansowało także Ministerstwo Oświaty. Ostateczną wersję scenariusza Radax i Kubelka napisali w Górnej Austrii, w Wels, a zdjęcia nakręcili na czarno-białej taśmie 35 mm w okolicach Linzu. Tak w 1955 r. zrealizowali *Mosaik im Vertrauen* (*Mozaika w zaufaniu*) – film, który nie tylko po raz pierwszy w pełni odpowiadał ich wyobrażeniom co do tego, czym może być film, ale który jest także uznawany za pierwszy ważny powojenny austriacki film eksperymentalny<sup>22</sup>. Bohaterami są dróżnik, jego córka, włoski włóczęga Putnik, „pewien obwieś”, „delikatna dama” Michaela i jej towarzyszkę. Spędzający całe dni na nasypie kolejowym Putnik kocha córkę dróżnika; ten jednak chciałby go stamtąd przepędzić. Na dodatek Putnik ma konkurenta w osobie „pewnego obwiesia”, próbującego zbliżyć się do córki dróżnika, stosując chuligańskie metody. Wkrótce przybywa tam swoim luksusowym autem Michaela. Oboje z kierowcą limuzyny będą milczącymi świadkami wyda-



*Mosaik im Vertrauen*, reż. Peter Kubelka (1955)

rzeń. Pewnej nocy Putnik i dróżnik spotykają się przy ognisku. Rozmawiają do rana. Film kończy się wyjazdem „widzów”: z krążka wschodzącego słońca wylania się kapelusz z szerokim rondem, który wiatr wciska na głowę jadącej kabrioletem Michaeli. Samochód znika w oddali... W opisie tym trudno doszukać się początków awangardowej tradycji filmowej. Jednak – jak pisze Tscherkassky – to dynamika tkwiąca w konstrukcji tej mozaiki, wprawiła wszystko w ruch<sup>23</sup>. Tytuł filmu był przypadkowy, wynikł z rozmowy z Malikiem, który przywołał nowoczesne wówczas filmy mozaikowe, eksperymenty kolażowe oraz oficjalny temat filmu, dzięki któremu pojawiło się wsparcie Caritasu, a mianowicie międzyludzkie zaufanie. Co Kubelka podsumował: *Tak, tak, mozaika w zaufaniu* i tak powstał tytuł.

Tscherkassky zauważa, że wprawdzie każdy film można porównać do mozaiki złożonej z wielu części, ale w tym filmie odnosi się to do sposobu ich prezentowania, podkreślającego ich samoistość i uwypuklającego sztuczność połączeń. Kiedy kierowca limuzyny przyjeżdża na miejsce zdarzeń, staje przy barierce na wiadukcie kolejowym i patrzy na Putnika i dróżnika przez dłonie przyłożone do oczu jak lornetka. W tym momencie pojawiają się po raz pierwszy wmontowane ujęcia z kroniki tygodniowej pod tytułem *La Catastrophe des 24 Heures Du Mans – Gaumont Actualités*. Słysząc dramatyczną muzykę i dźwięk najeżdżających na siebie aut. *Ten „found-footage”, materiał z dwudziestoczwierogodzinnego wyścigu samochodowego, jest głównym świadkiem procesu, który przez „Mosaik im Vertrauen” został zapoczątkowany i stworzył ważną przesłankę awangardy: metaforyzację i metonimizację rozwoju wydarzeń. Kolidują auta wyścigowych z trybuną dla widzów – „la catastrophe”, którą Kubelka i Radax wmontowali później, staje się metaforą dla samego filmu, który przenika widownię, nie spełniając wcale jej oczekiwań, ale wybija nas z roli osób z zewnątrz i w nowy sposób rzuca wyzwanie tym, którzy chcą zrozumieć jego historię. Równocześnie wypadek, pełniąc funkcję metafory wielkiego biegu spraw świata, odbija szczęście i biedę pokazywanych osób. Wyścigi są prowadzone równoległe z biegiem opowieści: auto jadące od prawej strony obrazu jest w montażu skonfrontowane z pędzącą od lewej strony lokomotywą. „Hamuj, hamuj”, krzyczy ktoś z offu; następuje zderzenie aut z bandą toru, słychać z offu „Au!” Le Mans i zamknięty świat nasypanego kolejowego z jego torami zostaje*

*paralelnie zestawiony*<sup>24</sup>. *Mosaik im Vertrauen* jest uznawany za wstępny etap awangardy, ale – zdaniem Tscherkasskyego – zawiera też swoiste piękno: dwóch młodych ludzi postanowiło nakręcić film, który byłby po prostu inny niż kinowa codzienność. Nie chodziło im o zrealizowanie filmu awangardowego, bo Radax był dopiero na początku swojej drogi, a Kubelka, niezadowolony ze skonwencjonalizowanych form opowiadania, fascynował się wówczas włoskim neoweryzmem. Chcieli zrobić „inny” film. Tscherkassky opisuje tę „inność” wyodrębniając pięć obszarów: a) strukturę czasową, b) charakter historii, c) strategię opowiadania, d) dźwięk, e) tendencję do abstrakcji.

Strukturę czasową *Mosaik* porównuje do struktury utworu muzycznego, w którym temat powtarza się lub jest anonsowany. Pierwsze wrażenie widza to dziki płąs niepasujących do siebie puzzli, ale wszystkie te elementy mają ściśle określone miejsce i tworzą większą całość. Taki rodzaj montażu podkreśla – jego zdaniem – znaczenie pojedynczych elementów w stosunku do „strumienia” filmu. Jeśli chodzi o charakter pokazanej historii, to Tscherkassky uważa ten film za skrajnie antypsychologiczny. Aktorzy sprawiają wrażenie figurek do zabawy, a film uwydatnia swoją formalną konstrukcję. *W „Mosaik im Vertrauen” wątek może być zastąpiony innym. Tu zaczyna się tendencja, która w filmografii Kubelki zakończy się już w 1958 r. filmem „Schwechater”: forma i jej piękno zwyciężają temat*<sup>25</sup>. Łączy się to ze strategią opowiadania polegającą na zagęszczeniu i zawężeniu opowiadanej historii, czyli na metaforze i metonimii. W obu wypadkach jeden środek wyrazu zostaje zastąpiony innym, związanym z nim w metaforze na zasadzie podobieństwa, a w metonimii sąsiedztwa. I znowu Tscherkassky podkreśla, że metafora i metonimia występują w każdym filmie, ale w *Mosaik* są najważniejszymi formami opowiadania. Wypierają tryb „realistyczny” na rzecz filmowopoetyckiego dyskursu. Takie zagęszczenie wyraża się także w tym, że wszystko, co zostało pokazane w obrazie, zostaje tendencyjnie włączone w konstrukcję znaczenia – nic nie jest peryferyjne czy przypadkowe. Poezja odchodzi od konwencji językowych i koncentruje się na wyborze słów, na znalezieniu nowych reguł ich łączenia. Nie troszczy się o reguły gramatyczne. Tam gdzie tradycyjny film fabularny w kombinacji ustawień kieruje się skonwencjonalizowanymi regułami – którym widzowie ufają – opowiadanie zaczyna działać tak, jakby się samo opowiadało i instancja opowiadająca (autor) chowa się za obrazami. Ten wolny obszar widz może zająć w procesie „główniej identyfikacji” i w ochoczym, ale regresyjnym akcie uwierzyć, że sam stał się instancją opowiadającą. Natomiast w dyskursie filmowopoetyckim, dla którego zostały wynalezione swoiste reguły kombinacji i na którego obrazy nakładają się dodatkowe metaforyczne i metonimiczne warstwy znaczeniowe, autor daje się rozpoznać jako instancja opowiadająca i widz zostaje wplątany w proces dyskursywny<sup>26</sup>. Co do kolejnego obszaru Tscherkassky podkreśla, że zagęszczeniu formy opowiadania *Mosaik* służy też specjalnie zakomponowana ścieżka dźwiękowa (mowa, odgłosy, muzyka) – autonomiczny świat tonów, które nie są zsynchronizowane z obrazem i nie służą jedynie jego wspieraniu. Dialogi są ograniczone do niewielu zdań, sprowadzone do tego, co niezbędne do zrozumienia historii, a często sprowadzone do hałasu przez manipulowanie prędkością taśmy. Dodatkowo w ścieżce słychać głosy Kubelki i Radaxa, ale nie jako wyjaśniających komentatorów, lecz – jak to określa Tscherkassky – jako wtrącające się w akcję głosy wczesnych naiwnych widzów. Muzyka nie tylko ilustruje, ale też niesie do-

datkowe znaczenia, np. pierwszemu spotkaniu Putnika z córką dróżnika towarzyszy ten fragment *Symfonii z nowego świata* Dworzaka, który w czasie kiedy film powstawał, był wykorzystywany w kronice filmowej jako muzyka ilustrująca doniesienia o wypadkach i katastrofach. Ostatni obszar wyróżniony przez Tscherkassky'ego to tendencja do abstrakcji. Abstrakcję rozumie on jako wszystko to, co się wiąże ze znaczeniem formy. *Przedstawianie polega na sieci kodów i oczekiwaniach, jakie nabudowała kultura. To czy coś stanie się powtarzalnie zależy od tego, jak często zaspakajane są oczekiwania związane z danymi kodami* <sup>27</sup>. Do kodów opowiadania *Mosaik* Tscherkassky zalicza strategie narracyjne zagęszczania i przesunięcia. *Metafora i metonimia niosą załączek abstrakcji i funkcjonują tylko wtedy, gdy zostają rozpoznane jako podstęp i odczytane razem z ich podwójnym dnem* <sup>28</sup>.

### ***Adebar***

Po *Mosaik*, która była filmem o miłości, Kubelka zrealizował swój pierwszy film metryczny pt. *Adebar* (1957). Ten strukturalny, zrealizowany z matematyczną precyzją – choć niepozbawiony emocji – film trwa niewiele ponad jedną minutę i przy wtórze jednostajnych, powtarzających się dźwięków muzyki pigmejskiej pokazuje powtarzające się seriami niektóre fazy ruchu tańczących postaci. Choreografia tego tańca nie powstała na planie, ale na stole montażowym. Autor wykorzystał tylko wybrane kadry, które zmontował według pewnych reguł w jednostki po 13, 26 lub 52 klatek. Podstawowy materiał tworzy osiem różnych ustawień postaci. Istotna jest jednak nie treść tych czarno-białych obrazów, ale ich rytm, kontrastowość i powtarzalność (ruchów postaci, ale też wymienialności bieli i czerni między postaciami i tłem <sup>29</sup>). Film jest zredukowany do światła i cienia. W filmie *Adebar* Kubelka po raz pierwszy ukazał – tak charakterystyczną dla wszystkich jego filmów – dialektykę bezruchu i ruchu <sup>30</sup> i – jak zauważa Tscherkassky – po raz pierwszy stara się uwidocznic pojedyncze elementy „aparatury” kinematograficznej: film jako organizacja czasu, film jako ruch i statyka, film jako uformowane światło <sup>31</sup>. Film – choć był zamówiony jako reklama wiedeńskiego klubu *Adebar* – nie tylko nie ma anegdoty, ale też jego materialne obiekty zostały zredukowane do wymiaru czasowego przez sprowadzenie tańczących postaci do zarysów sylwetek, detali i cieni. Na pierwszy rzut oka wydaje nam się, że obrazy tego filmu zostały brutalnie zniszczone, ale po chwili zauważamy pewną regularność, rytmiczność tego, co po nich zostało i odkrywamy, że to wymiar czasowy jest tu najważniejszy. *Surowcem prac Kubelki jest czas. Jego filmy bombardują widza wstrząsowymi praktykami, w ten sposób, że upływ czasu przenoszą w wymiar przestrzenny* <sup>32</sup>. Kubelka dopiero po zrealizowaniu materiału do *Adebar* szukał kompozycji, która pasowałaby do tego, co chciał przekazać. Przy kolejnych filmach postępował tak samo.

### ***Schwechater***

Choć *Adebar* bez zastrzeżeń jest uznawany za film metryczny, to zdaniem Tscherkassky'ego Kubelka definitywnie przeniósł zainteresowanie z treści na formę w 1958 r. w filmie *Schwechater*. To pierwszy jego film zbudowany zgodnie z założeniem, że wymowa filmu znajduje się pomiędzy pojedynczymi kadrami <sup>33</sup>. *Schwechater* to ponadjednominutowy film, który miał reklamować piwo. Na zamówienie browaru, używając ręcznej kamery 35 mm, Kubelka sfilmował postacie

pijące piwo (odnosi się wrażenie, że z kieliszków do szampana), piękne kobiety, które ponoć miały mówić w zachwycie: *Aaah*, sącząc reklamowany napój. Kubelka początkowo wypełniał swoje zobowiązanie. Następnie pociął cały materiał, a potem przez kilka miesięcy montował go na nowo, podkładając rytmiczny pikający dźwięk. I odszedł bardzo daleko od użytkowego spotu. Tworząc *Schwechater* Kubelka zepchnął bowiem obrazy na granicę figuratywnej rozpoznawalności i oczyścił z bezpośrednich znaczeń, sprowadzając do poziomu abstrakcji. Potrzebna mu więc była tylko określona, niewielka liczba ujęć. Wszystko, co ponadto było zbędne. Powstał rodzaj poematu na cześć zmysłów słuchu i wzroku i traktat o niesłychanych możliwościach kina. Film był zrealizowany na taśmie czarno-białej, a potem skopiowany na kolorową, częściowo przez czerwony filtr. Zaczyna się planszą z tytułem, będącym jednocześnie nazwą piwa. Potem przez 11 sekund oglądamy czarny ekran. Następnie ekran jaśnieje i pojawiają się na nim pędzące pionowo do góry, trudne do rozszyfrowania, litery i znaki. Ponownie oglądamy pusty – tym razem jasny – ekran z widocznymi rysami i zadrapaniami. Gdy ekran ciemnieje, pojawiają się na nim odwrócone cyfry od 11 do 3, jakby rodzaj rozbiegówki, jakieś strzałki, rozety i – z powodu tempa przesuwu klatek – niemożliwe do odczytania napisy. Przez moment wydaje się, że widzimy początek napisu Peter (Kubelka?), ale nie można tego zweryfikować. Wszystko to sprawia wrażenie, jakby pozostawało w fazie roboczej, że prawdziwy film dopiero się zacznie, ale reszta filmu to kilka, w szybkim tempie – na granicy percepcji widzów – następujących po sobie, stale powtarzających się podstawowych czterech obrazów: spienione piwo, ręka, która na pierwszym planie podnosi szklankę, grupa młodych ludzi przy barze, para przy stole. Czasem przez te czarno-białe obrazy przebijają barwne plamy, należące jakby do faktury taśmy lub ekranu, na którym jest wyświetlany film. Ścieżkę dźwiękową stanowi tu szum jakiegoś urządzenia, który wywołuje wrażenie ruchu, nawet gdy widzimy jedynie czarny ekran. Gdy ekran jaśnieje, wrażenie to potęgują zmieniające się rysy i zadrapania na taśmie. Na tle tego szumu rytmicznie pojawia się „pikający” dźwięk. Tu znowu najważniejszy jest rytm, ruch, kontrasty, np. bieli i czerni. Kubelka „zagęszcza” czas. Pozwala widzowi dostrzec jego relatywność. Sekunda w filmie wydaje się o wiele dłuższa niż w każdym innym filmie. Kubelka wystawia na próbę naszą uwagę. *Schwechater* służy estetycznemu *credo*, które brzmi – *Kino nie jest ruchem. Kino jest projekcją zdjęć*<sup>34</sup> – i przez moment czyni widocznym bieg czasu. Mimo skoncentrowania na nieruchomych, pojedynczych kadrach Kubelka nadużywa możliwości montażu dla wytworzenia filmowej dynamiki. W *Schwechater* obrazy i nieobrazy są równouprawnione. Ten przedziwny film reklamowy spełnia swoją funkcję przede wszystkim za sprawą planszy tytułowej, na której pojawia się nazwa piwa. Reszta ma widza tylko zaintrygować. Zaczyna on odczuwać satysfakcję odbiorczą już wtedy, gdy udaje mu się w ogóle cokolwiek rozpoznać, a przede wszystkim ze względu na szybkie tempo przesuwania klatek zdążyć z werbalnym określeniem tego, co widzi, zanim wyłoni się kolejny obraz-zagadka. Pojawia się więc element zabawy i zaciekawienia. To może mieć kluczowe znaczenie dla wypełnienia funkcji reklamowej tego filmu. Widz chce zobaczyć, jak w końcu *Schwechater* zostanie przez autora zareklamowany, bawi się w „rozgryzanie” poszczególnych obrazów, żeby nie przeoczyć ewentualnej historii lub przynajmniej znaczeń i dzięki temu jest szansa, że nie zrezygnuje z uczestnictwa. Fred Camper powiedział, że film ten



najpewniej nie przyczynił się do sprzedaży piwa, ale on jako człowiek nieznoszący piwa przyrzekł sobie, że zawsze kiedy będzie odwiedzał Austrię, wypije trochę Schwechatera w hołdzie tym najintensywniejszym, najczystszy i najdoskonalszym kinowym minutom, jakie kiedykolwiek osiągnięto<sup>35</sup>. Sam Kubelka stwierdził, że nagrywając materiał do tego filmu w ogóle nie zwracał uwagi na kompozycję, a nawet nie patrzył przez obiektyw<sup>36</sup>. Prawdziwa praca odbywała się bowiem na stole montażowym. Film nie zrobił kariery jako spot reklamowy, ale ta wyjątkowa minuta *Schwechatera* okazała się pionierska w historii filmu eksperymentalnego, chociaż zamknęła przed Kubelką wiele drzwi.

### *Arnulf Rainer*

Kolejny film pozostawił je zamknięte. Był to tym razem ręcznie robiony bez użycia kamery jego pierwszy *flicker film* – zredukowany do podstawowych elementów (czerń i biel, dźwięk i cisza oraz czas trwania) *Arnulf Rainer*, który Kubelka zrealizował w 1960 r. *Arnulf Rainer* to film ekstremalny – trzaski i błyski przez 6 minut i 41 sekund<sup>37</sup>. Po rozbiegówce z cyframi (jak w *Schwechater*) pojawia się plansza tytułowa, po której oglądamy na przemian ciemny i jasny ekran z rysami i zadrapaniami, których pojawianie się i znikanie tworzy iluzję ruchu. Od czasu do czasu słychać irytujące trzeszczenie (jakby dostrajanie radia lub telewizora). Film ten można uznać za kwintesencję kontrastu: ciemne-jasne, cisza-trzask. Na koniec przemyka napis Peter Kubelka i jakieś trudne do odczytania litery. Scott MacDonald uznał, że to najbardziej interesujący i prowokacyjny migocący film (*flicker film*)<sup>38</sup>. Jonas Mekas nazwał go jedynym filmem, który można oglądać z zamkniętymi oczami, bo przez powieki docierają rytmy pulsującego w filmie światła. Z kolei Friedrich Geyrhofer napisał: „Rytym” i „realizm” na najwyższych obrotach, łączą się w terrorystycznej harmonii w filmie „Arnulf Rainer”, który jest prawdziwym horrorem<sup>39</sup>. Istotne jest tu tworzywo, to, co oferuje taśma filmowa niezależnie od zdjęć. Biel i czerń, hałas i cisza, bez jakichkolwiek „zanieczyszczeń” ze świata zewnętrznego, z wyjątkiem światła. Ta abstrakcyjna kompozycja jest konkretna, namacalna i dlatego zamknięta sama w sobie i skończona<sup>40</sup>. Tscherkassky uznaje ten film za konsekwentny wynik rozwoju artystycznego Kubelki, który – aby dotrzeć do esencji kina – stopniowo odwracał się od wszystkich przedfilmowych elementów, aż do rezygnacji z rejestrującej kamery i *Arnulfem Rainerem* ostatecznie przekroczył granicę wyobraźalnego swoich czasów<sup>41</sup>. Peter Kubelka często wskazywał na to, że chce robić filmy z piękna i przemocy naturalnych zdarzeń. Optyczna i akustyczna siła „Arnulfa Rainera” wydaje się najbardziej elementarnym wyrazem tego wysiłku<sup>42</sup>. Sam Kubelka uznaje go z esencją kina, za film, który najlepiej pokazuje zmysłowy smak kina i smakuje inaczej podczas każdej projekcji<sup>43</sup>. Film powstał na zamówienie austriackiego artysty awangardowego Arnulfa Rainera jako dokumentacja jego pracy malarskiej. Miały być nagrania w atelier Rainera, ręcznie malowane kadry, ale okazało się, że filmowiec był ciągle niezadowolony z efektów i w końcu zrezygnował z obrazu. *Abstrakcja kroczy od przedmiotowości (obrazy Rainera) ku stworzeniu schematu z siedmioma minutami filmu bez zdjęć*<sup>44</sup>. W rezultacie film powstał z resztek czystych lub czarnych taśm filmowych. Z Rainerem ma on więc bezpośrednio niewiele wspólnego – jedynie tytuł. Tytuły były dla Kubelki zawsze kompromisem, podobnie jak jego wszystkie zamówione filmy na początku realizacji. Jednak potem filmy odchodziły daleko



Peter Kubelka

od zamówienia i na koniec rozczarowywały zleceniodawców, więc Kubelka – choć wykradał je – pozostawiał zaplanowane kompromisowe tytuły w podziękowaniu dla – bądź co bądź – sponsorów<sup>45</sup>. Rainer chciał mieć swój film, więc go ma, choć nie ma w nim ani jego osoby, ani twórczości. Film był zaskoczeniem nie tylko dla widzów. Gottfried Schlemmer wspominał, że obecny na premierze filmu Rainer wziął go na bok i zapytał: *Powiedz no, czy to coś jest?*<sup>46</sup> Krąży też anegdota, że kiedy matka Kubelki po raz pierwszy była na pokazie, to zaraz po rozpoczęciu projekcji zaczęła mruczeć pod nosem: *Coś takiego może się przydarzyć tylko mojemu chłopcu! Teraz popsul się projektor!*<sup>47</sup>. Jak zauważa Tscherkassky, reprezentacja w tym filmie została zastąpiona przez obecność i absencję. I tu anegdota z rzekomo zepsutym projektorem znajduje swój sens: *funkcjonujący projektor jest niewidzialny, tak, jak za „funkcjonujący” film uchodzi film niewidzialny, który w naszym postrzeganiu przebiera się za „okno na świat”*. „Arnulf Rainer” pokazał nam, jak to okno funkcjonuje<sup>48</sup>. W *Adebar, Schwechater i Arnulf Rainer*, czyli w mających wpływ na prace innych twórców filmach metrycznych, Kubelka wykorzystał właściwości pracy projektora, m.in. zjawisko migotania obrazu, do stworzenia nowego języka filmowego, polegającego nie na montażu ujęć, ale na precyzyjnym uporządkowaniu relacji między pojedynczymi klatkami a całym filmem, pozostawiając każdą klatkę każdej sekundy filmu otwartą na inteligencję i aktywność widzów. Filmy te Kubelka porównał do systemu metrycznego w muzyce i stąd ich nazwa. Badają one rytm i formalną kompozycję, przy założeniu że filmowa artykulacja pojawia się w przestrzeni między dwiema przyległymi klatkami. Skłaniają do refleksji, jak film przedstawia/konstruuje obrazy i znaczenia i jak przebiega filmowe doświadczenie. Montaż stosowany przez Kubelkę bywa nazywany montażem architektonicznym, a jego efekt jest przyrównywany do dodekafonii i serializmu muzycznego, polegającego na uporządkowaniu wszelkich aspektów tworzywa muzycznego: rytmu, dynamiki i artykulacji itp. za pomocą serii<sup>49</sup>. Elementarną

jednostką tych filmów jest kadr. Szybkość projekcji to 24 kadry na sekundę. Atom filmowy zatem to dwudziesta czwarta częśćka sekundy. *Obrazowy język Kubelki pisze alegorie. Znaczenie jest budowane z elementów optycznych i akustycznych, wyrwanych naturze, które urzeczywistniają drugą naturę. Rzeczywistość dysonansów, niewygodną i podskórną... Obrazy filmowe nie są uporządkowane według zasad naszego doświadczenia. Obrazy (...) są hieroglifami zaginionego i na nowo odnalezionego języka*<sup>50</sup>.

O filmach metrycznych<sup>51</sup>, w których Kubelka w radykalny sposób eksperymentował z obrazem i dźwiękiem, dyrektor wiedeńskiego Muzeum Filmu Alexander Horwath powiedział, że wytyczył nimi granice modernizmu filmowego i wskazał jego głębię, stopień zerowy czystego celuloidowego zachwytu i ekstrawagancki potencjał medium jako nową formę myślenia. *Jeśli doświadczasz kina jako 24 porcji widzenia i dźwięku na sekundę, pytanie o 24 kadry prawdy (lub fałszu) staje się nieistotne – już nie mierzysz tego wydarzenia miarą codziennej rzeczywistości*<sup>52</sup>.

### *Unsere Afrikareise*

W 1966 r. Kubelka zrealizował „narracyjny” film zatytułowany *Unsere Afrikareise*, w którym eksperymentuje z etnografią, interpretując swoje doświadczenia z podróżowania. Na tle krótkich filmów metrycznych wydaje się on – jak to określił Scott MacDonald – filmem „epickim”<sup>53</sup> o relatywnie konwencjonalnej rejestracji obrazu i dźwięku. Sam Kubelka uznał go za odrębny gatunek i nazwał najintensywniejszym filmem dźwiękowym, jaki powstał<sup>54</sup>. MacDonald zauważa, że film ten do dziś silnie oddziałuje na tych, którzy oglądają go po raz pierwszy i coraz częściej bywa rozpoznawany przez osoby mało zainteresowane jego statusem awangardowym. Zdaniem MacDonalda nowe pokolenia studentów i badaczy, ponownie analizując historię dokumentu, zwłaszcza etnograficznego, postrzegają ten dwunastominutowy film jako znaczący wkład w nasze myślenie o filmowym przedstawianiu ludów z krajów nieuprzemysłowionych, a zwłaszcza z Afryki. Nowa publiczność odkrywa to, co miłośnicy filmów awangardowych dostrzegali zawsze, że *Unsere Afrikareise* jest jedną z najmocniejszych i najgłębszych filmowych demaskacji kolonializmu<sup>55</sup>. Irina Leimbacher nazwała go ponadczasową de- i re-konstrukcją tyranii turystyki<sup>56</sup>. Zaś Friedrich Geyrhofer napisał, że film ten, zestawiając grasowanie białych myśliwych wśród zwierząt w dziczy z przechadzaniem się młodej Afrykanki, pokazuje, kto tu jest dziki. Jego zdaniem za prostą antytezą Afryka-Europa Środkowa kryje się jednak wtórna seksualność cywilizowanych myśliwych, lubieżność przekierowana w orgię strzelania i zabijania<sup>57</sup>. Entuzjastycznie wypowiedział się Jonas Mekas, pisząc: *Film Kubelki jest jednym z niewielu arcydzieł filmowych i pracą tak perfekcyjną, że jej siła każe nam przewartościować wszystko, co wiemy na temat kina*<sup>58</sup>. W 1961 r. Kubelka został wynajęty przez grupę austriackich biznesmenów do filmowego dokumentowania ich sześciotygodniowego afrykańskiego safari. Byli to zamożni ludzie z miejscowości Wels. Nie byli pasjonatami myślistwa. Wśród austriackich ludzi biznesu myślistwo wiąże się z pewnym prestiżem. Nie była to ich podróż marzeń, ale – jak powiedział Kubelka – odzwierciedlenie pewnej społecznej presji. Tak naprawdę oni nie chcieli podróżować ani poznawać innych ludzi. Już na pewnym etapie podróży, w Jugosławii, zaczęły się ich obawy przed doświadczaniem nowego, np. za-

miast spróbować lokalnych potraw, woleli żywić się konserwami, które zabrali ze sobą. W wyprawie uczestniczyła para, która wynajęła Kubelkę, ich przyjaciel architekt z żoną, mężczyzna – ich zdaniem – z niższej klasy społecznej, ale z myśliwskim doświadczeniem, wreszcie Kubelka. W Afryce dołączyło dwóch Niemców, którzy podczas II wojny światowej byli w armii i potem – mając zapewne niebłahe powody – wyemigrowali do Afryki. Byli to dwaj z tych Europejczyków, którzy – jak powiedział Kubelka – utrzymują kolonie w ruchu (jeden był dyrektorem elektrowni, a drugi dyrektorem mennicy w Sudanie)<sup>59</sup>. Podróżowali volkswagenem busem z Wels przez Jugosławię do Grecji i statkiem z Aten do Kairu, gdzie spędzili kilka dni, i dalej wzdłuż Nilu do Aswanu. Stamtąd kontynuowali podróż busem do Chartumu, gdzie wynajęli sudańskiego kierowcę z mercedesem truckiem na trofea, które zamierzali zdobyć. Rzeczywiście potem wypełnili trucka martwymi zwierzętami, ale nie zostały one w porę wyprawione i zaczęły się psuć, więc myśliwi wyrzucili cały śmierdzący ładunek. Kubelka nie filmował przez cały czas. Kręcił wtedy, kiedy żądali tego zleceniodawcy. Był bez grosza, a oni kupili i kamerę, i film. Nie mógł więc nagrywać tego, co chciał, bo był od nich całkowicie zależny, co niestety codziennie dawali mu odczuć. Ich relacje były dość nieprzyjemne. Kubelka wspominał, że obrzydzeniem napelniało go ich zachowanie. Doświadczali tylu nowych rzeczy i Kubelka był tym bardzo podniecony. Zachwycał się wszystkim, a oni tym protekcyjnie pogardzali, więc reżyser musiał tać swoje odczucia. Z początku myślał o wykonaniu zadania i nie zamierzał realizować swojego filmu. Filmował, nie mając wyobrażenia o efekcie końcowym. Nie miał planu ani scenariusza. Rejestrował po kolei małe fragmenty. *Z drugiej strony, kiedy filmowałem, musiało to być coś, co czułem, że chcę sfilmować. Nawet kiedy oni mówili: „Nakręć kawałek z tym wielkim czarnym facetem, kiedy będziemy się z niego nabijać”, to chciałem to zrobić, bo to pokazywało, jacy oni są. Często pozwalałem, by zamawiali konkretne ujęcia – powiedział Kubelka*<sup>60</sup>.

Artysta został uznany przez zleceniodawców za złego kompana. Chcieli tylko, żeby szybko skończył film i żeby mogli go pokazywać kolegom biznesowym. Ale ponieważ nic mu już więcej nie zapłacili, był znowu bez grosza i nie miał środków na wykonanie kopii roboczych. Dysponował kolorowym materiałem pozytywowym, więc zrobił czarno-białe negatywy bardzo słabej jakości i użył ich jako kopii roboczej do montażu filmu. Żeby zapamiętać kolory z każdego ujęcia (było ich około 1400) wycinał po trzy kadry i układał z nich katalog. Numerował każde ujęcie i przyklejał do kawałka kartonu. Każdy karton miał około 10 cali długości i około 10 różnych kolorowych kadrów. Kubelka mówił: *Moja praca wymagała dużej wyobraźni. Ograniczenia okazały się bardzo ważne: ekonomiczne bariery zawsze mi pomagały. Nie mając pieniędzy i odpowiednich urzędzeń do dyspozycji, zostałem zmuszony do zrobienia filmu w głowie, zamiast podążać za zaleceniami Movioli*<sup>61</sup>. Tak jak przy realizacji filmów metrycznych zawsze nosił w kieszeni kawałeczki filmów: *nieustannie dotykałem tych odcinków taśmy i to doprowadziło mnie do istoty kina. Materiał nauczył mnie, co mam robić*<sup>62</sup>. Z tej pracy zaczął się wyłaniać film *Unsere Afrikareise*. Zleceniodawcy w pewnym momencie zorientowali się, że Kubelka robi wyłącznie swój film i zatrudnili prawników. Osiągnięto jednak kompromis. Kubelka miał im zwrócić cały materiał, którego nie wykorzysttał w swoim filmie, czyli ogromną ilość taśmy. Postanowili sami zmontować film, co im się zresztą nie udało.

Kubelka przez pięć lat (najgorszy finansowo czas w jego życiu) pracował nad precyzyjnym zmontowaniem zarejestrowanego dźwięku i obrazu. Dokonał ich selekcji, po czym zmontował je w całość, w której – jak u Eisensteina – każdy obraz koliduje z następnym, każdy dźwięk zderza się z dźwiękiem po nim następującym i każdy obraz klóci się z dźwiękiem, który mu towarzyszy. Taki montaż wydaje się barbarzyński, jak w filmach metrycznych. Ale struktura filmu, która podobnie jak w filmach metrycznych polega na zastosowaniu serii dysonansowych interwałów, tu nabiera dodatkowego, metaforycznego znaczenia. Przenikają się odmienne światy: białych turystów-myśliwych, tubylców, zwierząt, obiektów przyrody i budowli wzniesionych przez ludzi. Montaż zestawia te światy, doprowadza do ich kolizji, produkując zespół rozmaitych znaczeń, stwierdzeń i ironii. Na przykład na początku filmu widzimy myśliwego, następnie pozostałych turystów wypoczywających na statku. Myśliwy celuje zapewne do jakiegoś zwierzęcia, ale w kolejnych kadrach widzimy, jak jednemu z siedzących na statku turystów spada kapelusz i słychać strzał. I choć jeszcze przed chwilą mogło się nam wydawać, że kapelusz został strącony przez wiatr, teraz jesteśmy skłonni myśleć raczej, że został zestrzelony. Albo inny przykład: pod koniec filmu biały żegna się z tubylcami, potrząsając dłonią jednego z nich, a w kolejnych kadrach widzimy potrząsaną przez kogoś w podobny sposób nogę martwej zebry. Kiedy kamera się oddala, okazuje się, że ktoś oskórowuje tę nogę. W pewnym sensie to też jest pożegnanie. W innym ujęciu myśliwi w afrykańskim buszu patrzą przez lornetki na zwierzęta, a w następnym kadrze kamera pokazuje przez jakiś otwór w murze obraz kairskich minaretów. Dobór kadrów i ich zestawienie, wywołuje wrażenie, jakby myśliwi z Afryki patrzyli przez swoje lornetki na minarety. W pewnej scenie myśliwy strzela do zwierzęcia w wodzie, które zaczyna się rzucać w agonii, podczas gdy turyści na tarasie konwersują. W ścieżce dźwiękowej ich paplanina zostaje zagłuszona na kilka sekund przez romantyczną muzykę rodem ze starego hollywoodzkiego filmu. Jesteśmy świadkami oddania z bliska strzału do zebry, widzimy z bliska ranę na jej drgającym ciele, a następane kadry pokazują piękną, młodą, czarnoskórą dziewczynę, która wdzięczy się do kamery, a to wszystko na tle nieustających na ścieżce dźwiękowej, mało znaczących rozmów turystów. Kolejne kadry pokazują białego myśliwego, który wsiada na prowadzonego przez tubylca wielbłąda. Po chwili słychać strzały i znowu widzimy w oddali w wodzie jakieś walczące o życie ranne zwierzę, gdy nagle nasze skupienie na tej wstrząsającej scenie zostaje przerwane przez dźwięk tanga. Jedną z kolejnych scen to mordowanie żyrafy przerywane obrazami wspomnianej już dziewczyny, z sentymentalną piosenką w tle zakłócaną śmiechem turystów. Kubelka kontrastuje ze sobą obrazy: czarne kobiety przy pracy, białe opalające się na leżakach, biały myśliwy na wielbłądzie, czarny pomocnik myśliwego idący piechotą obok niego, biały myśliwy oddaje strzał, ramiona jego czarnego pomocnika służą za podpórkę strzelby, walka rannego zwierzęcia o życie i banalne rozmowy turystów, biali turyści na statku wycieczkowym, tubylcy w nędznej łódce, strzelanie do lwicy i turyści przy kawiarnianym stoliku, nadzy tubylcy i odziani turyści, turysta gładzi po twarzy turystkę, ona rewanżuje się mu tym samym, a w następnej scenie widzimy tubylca gładzącego po pysku swoje zwierzę, które czule przybliży do niego łeb. Artysta kontrastuje też obrazy z dźwiękami: śmierć zwierzęcia na tle miłej, sentymentalnej melodii lub rozmów turystów, wciąganie zabitej lwicy na busa przy wtórce wesołej lu-

dowej muzyczki, nagranej podczas wesela w miasteczku w Jugosławii, przez które przejeżdżała wyprawa.

*Dla Kubelki szczególną i podstawową jakością kina jest to, że pozwala na dźwiękowo-obrazową synchronizację prawdziwego doświadczenia, tak by je przekroczyć. Ponieważ dźwięk i obraz są nagrane w różnych systemach, filmowiec ma do wyboru odtworzenie iluzji oryginalnej synchronizacji wydarzenia ze sfilmowanych obrazów i nagranych dźwięków lub artystyczne analizowanie niezliczonych możliwości łączenia obrazów z dźwiękami, które nie towarzyszą im w rzeczywistości. Używanie przez Kubelkę podstawowych opcji formalnych kina do kształtowania sztuki filmowej, która może rywalizować z osiągnięciami artystycznymi muzyki, malarstwa i literatury, prowadzi czasem komentatorów do zastanowienia się, na ile Kubelka był/jest świadom wpływu tematu na jego filmy*<sup>63</sup>. Jako przykład MacDonald przywołuje opinię Catherine Russell, która twierdzi, że *Unsere Afrikareise* przedstawia jedynie ślady przestępstwa bez czytelnej nauki moralnej<sup>64</sup>, sam twierdząc, że *strategia Kubelki polegająca na precyzyjnym montażu nadaje obrazom użytym w filmie nowy kontekst, tak że ledwie możemy odczytać jego oskarżenie systemu kolonialnego wyzysku, który Austriacy nieświadomie reprezentują (wyzysk, którego Kubelka i jego widzowie są współwinni: to jest „nasza” afrykańska podróż). To prawda oczywiście, że odrzucenie przez Kubelkę głosu zza kadru i wszelkich tekstowych form wyjaśniania/interpretacji tego, co widzimy, przenosi ciężar/przyjemność interpretowania na widzów, ale jest to poniekąd wiara Kubelki w widzów, która sprawia, że „Unsere Afrikareise” wywołuje tak duże wrażenie*<sup>65</sup>. W wywiadzie udzielonym w 1999 r.<sup>66</sup> sam Kubelka powiedział, że nie pokazał w filmie najgorszych rzeczy, jakich dopuścili się myśliwi, dlatego że nie chciał robić ani filmu antysafari, ani też będącego bezpośrednim i oczywistym oskarżeniem, gdyż jego metoda zakładała zasugerowanie idei przez montaż. Faktycznie zestawienie dźwięków i obrazów jest nie tylko odreagowaniem odrazy, jaką czuł do uczestników wyprawy, ale jest też oskarżeniem systemu, który oni symbolizują i do którego należy także Kubelka, co sam podkreślił tytułem filmu (*Nasza afrykańska podróż*), mówiąc w wywiadzie, że wprawdzie nie zabijał, nie strzelał, ale tam był i też celował (obiektywem kamery) do żywych istot. Oczywiście z zarejestrowanego materiału równie dobrze mógł nakręcić film podróżniczy, rodzaj dziennika z podróży, co na pewno o wiele bardziej usatysfakcjonowałoby zleceniodawców. Tego jednak nie chciał. Wyjaśnił, że w filmie nie ma niczego, co nie byłoby zarejestrowane podczas wyprawy. Nie ma tam zmiksowanego dźwięku, tzn. jeśli słyszymy słowa wypowiedziane przez bohaterów i w tym samym czasie słyszymy muzykę, to tak to zostało zarejestrowane. Muzyka pochodzi najczęściej z radia samochodowego lub została nagrana w rozmaitych miejscach podczas podróży. Każdemu ruchowi odpowiada jakiś dźwięk, jakby był przez ten ruch generowany, powstaje akustyczny portret wizualnej akcji, ale nie jest to naturalna synchronizacja. Film, nazwany przez Kubelkę sztucznie naturalistycznym, wykorzystuje zwyczajową wiarę widzów w synchronizm. Ta sztuczna synchronizacja artykułuje komentarz autora. Twierdzi on, że nie stosował technicznych manipulacji. Manipulował wtedy, gdy pokazywał siebie i kiedy trochę korygował światło. Musiał czasem niedoekspozować zdjęcia, bo jego zdaniem, jeśli kolorowy film Gevaerta choć trochę się prześwietli, wygląda brzydko. Chciał, aby film zachował gorącą lub przynajmniej ciepłą tonację. Używał też taśmy Kodaka, ale nie chcąc podporządkować obrazu określone systemowi,



*Unsere Afrikareise*, reż. Peter Kubelka (1966)

połączył zdjęcia nakręcone na obu rodzajach taśmy, uzyskując specjalny rodzaj koloru. Kompozycję *Unsere Afrikareise* Kubelka przyrównał do pocztówkowej, w której rzeczy ważne znajdują się pośrodku. Okazało się to użyteczne w montażu do kreowania metafor.

Część kody swojego filmu (kobieta na tle krajobrazu) nakręcił w Jugosławii. Koda składa się z ujęcia, w którym idzie nagi tubylec, trzymając w rękach włócznię i kawałek mięsa. Wtedy słychać dźwięk silnika i ktoś mówi po angielsku: *I like to visit your country*. Tu następuje cięcie, zapada cisza i pojawia się obraz kraju rodzinnego <sup>67</sup> z wiejską kobietą. Znowu cięcie i nagi tubylec wychodzi z kadru, mówiąc: *If I find chance*. Kubelka wyjaśnia, że w tym momencie następuje całkowity zwrot, *bo zaczynasz sobie wyobrażać, co by się stało, gdyby on miał szansę i sposobność, by przyjechać do nas i zrobić nam to, co my zrobiliśmy jemu... Możesz sobie również wyobrazić, że Europa mogłaby popaść w stan bezsilności, w jakim jest teraz wielu nagich Afrykanów. Oni nie mogą nas powstrzymać przed przyjeżdżaniem tam. Nie mogą powiedzieć – nie. Wyobrażam sobie, że on mógłby mieć siłę przybyć do nas nagi i narzucić nam swoje zdanie, być sobą i polować na kurczaki na naszym podwórku, a my znosilibyśmy to wszystko. To właśnie znaczą dla mnie słowa: *I'd like to visit your country* <sup>68</sup>. Kubelka nie chciał w tym filmie dźwięku magnetycznego, a wiedeńskie laboratorium nie mogło zapisać dobrego optycznego dźwięku na taśmie 16 mm. Z pomocą przyszli amerykańscy przyjaciele reżysera, Stan Brakhage, P. Adams Sitney i Jonas Mekas, który pomógł mu uzyskać grant od Jerome'a Hilla na ukończenie filmu, a potem zorganizował jego premierę w Nowym Jorku. Z kolei Brakhage zaprosił Kubelkę do swojego laboratorium w Denver, gdzie można było nagrać dobry dźwięk optyczny. Zaproponował mu też wygłoszenie wykładu. Brakhage był pierwszym widzem *Unsere Afrikareise*. Nowojorska premiera była ogromnym sukcesem. Przybyło na nią wielu filmowców i innych artystów, m.in. Rauschenberg, Oldenburg i Warhol. Kubelkę zaproszono wówczas do wygłoszenia pierwszego wykładu na Harvardzie. Wykładał tam potem do 1978 r. Ludzie nie tylko pragnęli oglądać jego filmy, słuchać wykładów, ale po*

raz pierwszy zadawali mu pytania na temat twórczości. *W Austrii* – mówił z goryczą Kubelka – *możesz mówić tylko ironicznie o tym, co zrobiłeś. Pytania, jakie ci zadają, są albo pułapkami, albo żartami*<sup>69</sup>. W Ameryce reżyser spotkał się z zupełnie odmiennym podejściem. *Zyskałem nowe życie* – powiedział<sup>70</sup>. Wiedeńska premiera wyglądała inaczej. Byli na niej przyjaciele Kubelki, inni artyści, a także dawni zleceniodawcy, dla których film okazał się skandalem i po projekcji pod wpływem tych emocji próbowali pobić Kubelkę, co – jak wspominał reżyser – nie udało im się, bo trenował judo i potrafił się obronić. Biznesmeni nie dali za wygraną – postanowili zniszczyć film. Ich prawnicy próbowali zmusić Kubelkę do oddania filmu. Biznesmeni poczuli się urażeni, ale nie z powodu ogólnej wymowy dzieła, którą jak się okazało, nie do końca zrozumieli. Mieli pretensje np. o scenę pokazującą leżącego, rannego słonia, do którego ciągle strzelają dwaj myśliwi. Kubelka zsynchronizował z tymi wystrzałami głos mężczyzny, który mówi: *Słoń* i stuka palcem w blat stołu. Efekt jest taki, że słyhać stukanie palcami i znikający odgłos strzałów. Zleceniodawcy odczytali to jako defekt. Zarzucili Kubelce, że nawet nie był w stanie nagrać porządných wystrzałów, co ich ośmiesza. Ostatecznie reżyser zawarł z nimi umowę, że nigdy nie pokaże filmu w ich rodzinnym mieście Wels.

### ***Pause!***

Ostatnim nakręconym przed wielką pauzą dziełem był film zrealizowany w 1977 r. i zatytułowany nomen omen *Pause!*, w którym wystąpił Arnulf Rainer. Przez ponad 11 minut oglądamy „sztukę twarzy” czy raczej „sztukę ciała” Rainera. Najpierw pojawia się kilka kolorowych (czerwonych, zielonych) plam i pasków, następnie trzeszczący intensywnie niebieski pusty ekran, po czym jesteśmy świadkami, jak Rainer rozczapierza dłonie na kolanach, zbliża dłonie do twarzy, trzyma po obu stronach głowy, unosi je coraz wyżej do góry, zaciska pięści przy ustach, ciężko przy tym oddychając, „gra” pięściami na policzkach, drapie się po twarzy, „gra” na grdyce, przyciska twarz do szyby, spłaszczając nos. Kiedy dotyka i nagnięta palcami swoją twarz, słyszymy szum jakiegoś urządzenia lub sapanie i oddechy performerera. Następnie widzimy Rainera leżącego w pozycji embrionalnej z zaciśniętymi pięściami. Wkłada palec do ust, drapie się, wkłada do ust coś na kształt lejka i znowu, jak na początku filmu, unosi ręce do góry, porusza ustami, leżąc rusza nogami, manipuluje dłońmi przy twarzy, porusza na różne sposoby całym ciałem, tarza się po ziemi. Na koniec widzimy go siedzącego tak, jak na samym początku, po czym klisza zostaje jakby nagle prześwietlona i obraz mężczyzny znika w tej jasności. W tym filmie również nie zbrakło elementów kontrastowych: obraz był chwilami kolorowy, a chwilami czarno-biały, raz wyraźny, a raz na granicy rozpoznawalności kształtów. *Pause!* to tzw. *sync-film* – jego obrazy są zsynchronizowane z dźwiękiem. Podczas performance’u mikrofon rejestruje odgłosy wydawane przez Rainera, które w połączeniu z ruchami o przerysowanej gestykulacji tworzą swego rodzaju jego dźwiękowo-wizualny portret.

Po *Pause* Kubelka przez 26 lat nie zrealizował żadnego dzieła, jakby bał się – co zasugerował MacDonald – że każda nowo wyprodukowana minuta filmu odciągnie uwagę od jego wcześniejszych filmów, w których zawarł to, co było dla niego najistotniejsze. Kubelka częściowo potwierdza to, ale dodaje, że nie było to posunięcie taktyczne, a wynik swoistego lenistwa. *Nie lubię czegoś robić, jeśli nie*



*czuję palącej potrzeby, by to wykonać. Mogłem zrobić wiele filmów na wzór „Mosaik”, wiele filmów na wzór filmów „Adebar”, „Schwechater” czy „Arnulf Rainer”. „Arnulf Rainer” wykorzystuje jedynie czarno-białe migotania (flicker), więc mogłem pójść dalej i wprowadzić kolorowe migotania, co zaprowadziłoby mnie do kierunku prac Paula Sharitsa. On zrealizował wiele rzeczy, o których myślałem, ale nie czulem, że muszę je zrobić. W pewnym sensie każdy z moich filmów jest prototypem i postulatem pewnego sposobu robienia filmów i każdy był krokiem do następnej fazy. Rzeczywiście, kiedy skończyłem „Schwechater”, zrobiłem wiele malowanych diapozytywów, z których można by wyprodukować coś, co dziś się nazywa kolorowymi migotaniem (color flicker), ale w następnym filmie „Arnulf Rainer” zwróciłem się ku redukcji materiału do czterech podstawowych elementów: światło, brak światła, dźwięk i cisza<sup>71</sup>.*

### **Despecjalizacja**

Idea despecjalizacji zrodziła się u Kubelki w latach 1966-1967, kiedy uświadomił sobie, że wykształcenie, jakie otrzymał, nie wystarcza mu do odnalezienia istoty filmu. Wrócił zatem do zgłębiania muzyki i literatury, zaczął badać malarstwo, rzeźbiarstwo, architekturę. Wszystkie te dyscypliny wykorzystywał w wykładach i w końcu podjął decyzję o despecjalizacji. Nie chciał być ograniczony wyłącznie do bycia artystą. Nie chciał być specjalistą od filmów. Chciał być specjalistą podążającym w różnych kierunkach. *Posiadam kilka specjalizacji. „Twórca filmowy” to była moja najgłębsza specjalizacja, i tak naprawdę nigdy nie przestałem robić filmów, bo przez wszystkie te lata, kiedy uczyłem we Frankfurcie, pracowałem ze studentami, którzy zrobili wiele rzeczy, które ja chciałem oglądać i które mógłbym zrobić sam. Po prostu nie musiałem być producentem<sup>72</sup>.* Kubelka czuł, że ma już swój wkład jako reżyser. Zrobił coś, co nie zostało jeszcze całkowicie zaakceptowane przez widzów, ale co wciąż promieniuje. Starał się dotrzeć do istoty kina i udało mu się to, choć wierzy, że ewolucja jego pracy jeszcze się nie zakończyła. Mając świadomość unikatowości i krótkości życia, spróbował wyjść poza ciasną formę określenia „twórca filmowy”. Powrócił więc do muzyki – zaczął zgłębiać muzykę dawną, wiedzę na temat starych instrumentów dętych, został znowu „muzykiem” i założył Spatium Musicum. Był „wykładowcą”. Był też „założycielem” (m.in. Austriackiego Muzeum Filmu). *Ale w końcu, głównie jestem ciekawską istotą ludzką. Moje specjalizacje są po prostu moimi narzędziami<sup>73</sup>.* Czasem nazywa się go „filozofem”, ale Kubelka broni się przed tym określeniem, uważając, że filozofowie zbyt wiele oczekują od języka i trzymają się go jako jedyne narzędzia. Kubelkę interesuje cały świat, dużo podróżuje, interesuje się badaniami etnologicznymi nad inną percepcją świata czy badaniem resztek przeszłości. Ameryka umożliwiła mu pracę teoretyczną, więc w wykładach wyprowadza teorię filmową ku ogólnej teorii ewolucji kulturowej. *Mówi: zapytaj skowronka, czy umie śpiewać. Odpowie: Oczywiście, że umiem. Jestem skowronkiem, a wszystkie skowronki umieją śpiewać. Zapytaj człowieka o to samo. Odpowie: Należę do gatunku, który śpiewa, bo ludzkie istoty umieją śpiewać, ale ja osobiście w ogóle nie śpiewam. Są specjaliści, którzy całe życie poświęcają śpiewaniu i robią to tak dobrze, że nie warto cierpieć, słuchając mojego śpiewu. A zatem chodzę na koncerty specjalistów. I tak jest ze wszystkim. Normalny człowiek specjalizuje się i konsumuje pracę profesjonalistów, wirtuozów<sup>74</sup>.*

## Wykłady

Kubelka jest znakomitym mówcą, obdarzonym talentem improwizatorskim, siłą perswazji i poczuciem humoru. Można się zgadzać lub nie z jego teorią na temat tego, czym jest film, ale nie można mu odmówić umiejętności zainteresowania czy wręcz oczarowywania słuchaczy rozległą i przekraczającą granice gatunków i specjalizacji wiedzą. Kiedy w 1966 r. dostał zaproszenie do poprowadzenia wykładu na Harvardzie, postanowił pokazać swoje filmy, ale nic nie mówić. Organizatorzy zagrozili, że w takim razie go nie zaproszą. Kubelka z silnym postanowieniem, że to będzie pierwszy i ostatni raz zgodził się. Sala była zatłoczona, więc wystawiono głośniki na zewnątrz dla tych, którzy nie zdołali wejść do środka. Kubelka mówił przez około 3,5 godziny. *Szło mi dobrze, choć czasem gubiłem wątek. A na koniec dostałem owację na stojąco i rozplakałem się. Moje życie się zmieniło*<sup>75</sup>. Od tego momentu fascynował kolejne pokolenia słuchaczy na całym świecie zabawnymi, filozofującymi, scenicznie improwizowanymi opowieściami, inspirował młodych adeptów sztuki i motywował krytyków. Ci, którzy nie rozumieją jego pełnych humoru legendarnych wykładów, określają je mianem performance'ów, inni mianem analizy świata w potocznym rozumieniu. Kubelka przypomina słuchaczom, aby uwrażliwili się na najłżejsze zapachy, słuchali zwykłych dźwięków, rozpoznawali kształty i kolory wokół, bo każdy z nich niesie pewną wiadomość<sup>76</sup>. Z przeglądami swoich filmów, którym towarzyszyły wykłady, odwiedził różne kraje europejskie, Kanadę, USA, Brazylię, Hongkong i Australię. Wykłady dotyczą zawsze trzech podstawowych zagadnień, które do dziś nie przestały fascynować zarówno jego, jak i ciągle nowych odbiorców jego twórczości. Są to: film metryczny, film metaforyczny i gotowanie jako pierwsza sztuka komunikatywna. Podczas wykładów dotyczących tego ostatniego zagadnienia, które często noszą tytuł *Jadalna metafora* lub *Jadalna mowa* Kubelka wywodzi z gotowania fizykę, chemię, język i filozofię, dostarczając przykładów, które słuchacze mogą obejrzeć, usłyszeć, powąchać, dotknąć lub zjeść. Christine Geigg tak wspomina jeden z jego pełnych entuzjazmu wykładów z lat 70. w Muzeum Filmu w Wiedniu: *Ciągle z radością dziecka powtarzał najdrobniejsze szczegóły. Nucił ścieżkę dźwiękową kilku kadrów, by przekazać swoją myśl i przywoływał wspomnienia z dzieciństwa, by zobrazować artystyczne decyzje. Dziesięć lat później, kiedy jego wykłady były już kultowymi wydarzeniami, wszyscy widzowie jedli specjalną górno-austriacką zupę, którą Kubelka ugotował, demonstrując za pomocą reguł gotowania zasady montażu filmowego*<sup>77</sup>. Kubelka odwołuje się do zmysłów i do rozumu widzów. Maliny, prawdziwe i sztuczne steki, nóż i poemat Roberta L. Stevensona to rekwizyty, które pomagają mu wyrazić myśli. Jego zdaniem nasz codzienny posiłek jest metaforą stworzoną rękami, której kod odczytywany jest ustami.

Choć ma setki takich wystąpień na swoim koncie, nie popada w rutynę i każde jest dla niego przeżyciem. Traktuje je jak dzieła sztuki, nie ze względu na ich jakość, ale swoje kreatywne podejście. Egzystują one jak dzieła, bo mimo, iż dotyczą ciągle tych samych tematów, zawsze są inne. Kubelka nie korzysta z notatek, ale zawsze starannie przygotowuje się do wystąpień. Żartuje, że np. nie pije przed wykładem, choć to lubi, ale poważniej dodaje, że po prostu nie ufa powtarzaniu nauczonych na pamięć słownych prezentacji. Za każdym razem robi to inaczej, bo nie wierzy w stabilność sformułowań. Porównuje się w tym względzie do rzeźbiarza ciągle powracającego w swych pracach do tego samego tematu<sup>78</sup>. Niechętny jest

też nagrywaniu jego wystąpień, gdyż klóci się to z jego poglądem, że wszystko ma swoje miejsce i czas, których nie da się zakonserwować i potem powtarzać<sup>79</sup>. Bardzo zajmujące są też jego wprowadzenia lub komentarze do jego filmów, w których zawiera własną teorię filmu. Podczas wykładów próbuje uczyć widzów swojego języka filmowego. Kubelka, znany jako zaangażowany rzecznik filmu jako czystego medium, jest przekonany, że esencja medium filmowego jest nieprzetłumaczalna. Mówi: *jeśli np. masz dwie rzeźby, złą i dobrą, jest prawie niemożliwe opisanie słowami, co tę dobrą czyni dobrą, a co decyduje, że zła jest zła. Musisz patrzeć na rzeźbę, dotknąć jej, dokładnie ją porównać. Tak samo jest z filmem. Nie chcę werbalnie interpretować tego, co mówię w filmie, chcę, żeby ludzie sami doświadczyli filmowego znaczenia i politycznej treści*<sup>80</sup>. Warstwa języka używanego w filmie też jest dla niego istotna, ale – jak mówi – nie używa słów po prostu jako nośników znaczeń. Prawdziwym językiem jest dla niego język mówiony (dlatego nie stosuje napisów), który ma niewiele wspólnego z pisanym, bo pisany można przetłumaczyć, a prawdziwego nie. Prawdziwy język trwa tak długo, jak długo osoba mówi, kiedy ta mowa jest częścią jej osoby, jak twarz. Wtedy język prawdziwy wyraża nastrój, charakter, zachowanie<sup>81</sup>. W kontekście *Unsere Afrikareise* podkreśla, że nie znając niemieckiego i sudańskiego, widz traci warstwę językową, ale z drugiej strony Kubelkę cieszy, że film ten odniósł tak ogromny sukces w USA, choć widzowie nie rozumieli tego, co mówią bohaterowie.

### ***Dichtung und Wahrheit***

Swój ostatni (jak dotychczas) film – trzynastominutowy, realizowany od 1996 r. *Dichtung und Wahrheit* – Kubelka ukończył w 2003 r. Jego premiera odbyła się w październiku 2003 r. w austriackim Muzeum Filmu podczas otwarcia zmodernizowanego „Invisible Cinema”. Autor wykorzystał w pewnym sensie *found footage*. Film składa się bowiem z sekwencji różnych filmów reklamowych, które łączy jeden element: pokazują aktorów przed i w czasie grania. Film koncentruje się na uchwyceniu momentu między „graniem” a „byciem”, kiedy te przecinają się, krzyżują, i kiedy w końcu jedno ustępuje drugiemu. Jest to rodzaj etnografii naszego czasu, a nie krytyka reklamy. *Powtarzany gotowiec tworzy cykle symbolicznego znaczenia i gloryfikujące obrazki współczesnej ludzkiej kondycji: piękno, począwszy od odżywki do włosów, przez piękno zalotów, zapładniania przez karmienie czekoladą*<sup>82</sup> *i piękno narodzin bez porodu, skończywszy na pięknie zwierząt, polakierowanej podłogi i przedmiotów. Moim celem nie było kształtowanie gotowego materiału w doskonały, niedwuznaczny przekaz, ale zachowanie pełnego bogactwa archeologicznych informacji. Mój punkt widzenia współczesnego artysty zmienił się w punkt widzenia obserwatora patrzącego w daleką przeszłość*<sup>83</sup>. Alexander Horwath uważa, że nazywanie tego filmu *found film*, jest trochę mylące, bo materiał filmowy został zebrany, wyselekcjonowany i zmontowany w specyficzny sposób, tak by stworzyć archiwalną, pouczającą, a mimo to dziwnie elektryzującą kolekcję etnograficznych spojrzeń kamery. Ale zamiast rejestrowania na dzikich obszarach sposobu życia nieznanego plemienia jego etnografia dotyczy świadectwa pewnych zachodnich rytuałów i związanych z nimi hasel typu „uwierz w to”, „powinieneś to mieć”, „idź i kup”<sup>84</sup>. Film ten, oprócz tego, że jest wielką zabawą, wzbogaca portret artysty o rys archeologa, myśliwego – zbieracza artefaktów<sup>85</sup>. Potwierdza to sam Kubelka, określając film nie mianem *found footage*,

ale *carefully hunted-for footage*. Mówi: *pracowałem jak archeolog, który umożliwia przyszłym pokoleniom postawienie w związku z tym materiałem pytań, których sam jeszcze postawić nie umiem*<sup>86</sup>. Horwath wymyślił oddzielną kategorię dla tego filmu (nigdzie niepotwierdzoną przez Kubelkę), a mianowicie nazwał go filmem metafizycznym, w tym sensie, że po raz pierwszy Kubelka odsunął na bok materialność medium i zamiast eksplorować „cudowne” możliwości kina, zlokalizował i zarejestrował w dziwnych miejscach reguły, rytuały i mity: kolejne powtórki sceny, w której mężczyzna przegląda się w oknie wystawowym, bada swoją twarz, poprawia włosy, uśmiecha szeroko, sceny, gdy piękna kobieta czeka, by nakarmiono ją czekoladą (zamyka oczy, otwiera szeroko usta), scenka, w której w ciemności widać twarz nakrytą jakby całunem, po czym nagle iluminacja ukazuje usta matki wykrzywione w uśmiechu do dziecka i jej wyszczerzone zęby – powtarzanie tej sytuacji sprawia, że przyjemność zmienia się w horror; scenka z niebieskim plastikowym kubłem na śmieci, z którego wnętrza zaczyna bić jasność, jakby komunikując widzom radość z bycia gwiazdą, scenka, w której dziewczynka popycha wózek dla lalek w przód i w tył. Ten nazwany *zabawnym przykładem intelektualnego wandalizmu*<sup>87</sup> film składa się z dwunastu takich historyjek, z których każda jest zbudowana z jednego ujęcia powtarzanego w trzech, pięciu lub dwunastu wariantach. Każda obejmuje ustęp od statyki do ruchu i z powrotem. *Dla Kubelki powtarzanie fizycznego ruchu – w tańcu, filmie czy w życiu – stanowi fundamentalne prawo wszechświata, z którego wywodzą się nawet najbardziej złożone systemy cywilizacji*<sup>88</sup>. Film w pewnym sensie wyraża radość rytmu, życia i potwierdza cykliczną naturę ludzkich poczynań, nawet jeśli oznacza to potwierdzenie i zachowanie resztek doraźnej trywialnej komercji.

Motywacją jego poszerzających się poszukiwań antropologicznej prawdy była zawsze pogarda dla – jak to określał – „industrialności”: industrialnego filmu, industrialnej muzyki, industrialnego jedzenia<sup>89</sup>. Przy czym słowo „industrialny” oznaczało dla niego „zależny”.

### **Kubelka i artyści**

Kubelka słynie nie tylko z talentów artystycznych, ale też z poczucia humoru, talentów towarzyskich, co sprzyja zdobywaniu przyjaciół. Poza tym – jak zauważył Thomas Zaunschirm<sup>90</sup> – nie wzbudza zazdrości u innych artystów, bo nie ma nic do sprzedania, na rynku sztuki pozostaje nieznanym i żadne galerie nie zabiegają o niego<sup>91</sup>. Ale niezwykła osobowość i twórczość robi do dziś wrażenie nie tylko na widzach, ale też na innych artystach i ma wpływ na ich sztukę.

Dla Stana Brakhage, który nazywa Kubelkę perfekcjonistą filmowego medium, jest on największym filmowcem świata. P. Adams Sitney nazywa Kubelkę filozofem zmysłów i mówi, że świat, który Kubelka daje nam w swoich filmach, jest zrozumiały i klarowny, zaś Jonas Mekas stwierdził, że kino Kubelki jest jak kryształ lub inny wytwór natury: nie przypomina dzieła człowieka. *Niewiarygodny artyzm tego człowieka, jego niewiarygodna cierpliwość... Jego metody pracy i piękno jego osiągnięć sprawiają, że reszta z nas wygląda jak amatorzy*<sup>92</sup>. Malarz i twórca filmów eksperymentalnych Jeff Scher przyznaje, że seria wykładów Kubelki w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku dała mu podstawy do myślenia o kadrach filmowych jako jednostkach wyrazu, które zestawione ze sobą tworzą iluzję ruchu<sup>93</sup>, a fotograf Heinz Cibulka powiedział, że prezentowane w Muzeum Filmu w Wiedniu filmy i wykłady Kubelki miały duże znaczenie dla późniejszego rozwoju jego własnego języka

obrazów<sup>94</sup>. Również Peter Zeitlinger, reżyser i operator filmowy, podkreśla, że wykłady Kubelki o związkach między muzyką, gotowaniem i robieniem filmów wywarły na niego wielki wpływ. Kubelka inspiruje artystów różnych dziedzin. W 2003 r. choreografka Christine Gaigg zrealizowała przy współpracy reżysera projekt zatytułowany *Adebar/Kubelka* oparty na paralelach, kontrastach, synchronizacji i asynchronizacji między dwiema formami sztuki – filmem i tańcem, poszukując istoty tańca, tak jak Kubelka poszukuje w swoich filmach istoty filmu.

\*

Zarówno w metrycznych, jak i metaforycznych filmach Kubelki wyraźnie widać jeden cel: sprawić, by widz zaangażował się w aktywniejszy i bardziej wnikliwy odbiór. Friedrich Geyrhofer napisał, że film Kubelki to świat sam w sobie, mikrokosmos, którego budowy i metrum trzeba się nauczyć. *Należy uczyć się oglądać te filmy, tak jak się uczy tańczyć*<sup>95</sup>. Sam Kubelka w 1999 r. tak podsumował swoją działalność: *Rozpocząłem podróż do „istoty kina”. Objęła ona odkrywanie materiału, którego używałem, a mianowicie taśmy filmowej, sytuacji projekcji, faktu, że na samej taśmie filmowej pojawiały się w regularnych interwałach obrazy, sugerując metryczny rytm. Za tym wynalazkiem, który początkowo był „nadużywany” tylko po to, by kopiować teatr; czynić go tańszym i przemyślowo dostępnym, kryło się radykalnie nowe medium zdolne do tworzenia i przekazywania nowych myśli. Bronilem kina jako formy sztuki. Robiąc to, studiowałem inne uznane formy sztuki, aby znaleźć wspólne kryteria, które udowodniłyby, że kino również ma „hard core”, sferę nieosiągalną dla wielu innych mediów. Nasze myślenie zależy od bodźców zmysłowych. Musimy zmusić zmysły do pracy by przekazać informacje „innemu mózgowi”. W trakcie tych usiłowań rozpocząłem autodydaktyczną reedukację. Zacząłem znowu przyglądać się muzyce, formie sztuki, na której się wychowałem, zacząłem przyglądać się architekturze, malarstwu, literaturze, zawsze w poszukiwaniu istoty medium, hard core’u*<sup>96</sup>.

Kubelka pozostaje jednym z najbardziej znanych austriackich artystów, jedną z najbardziej wpływowych osobowości, a nawet legendą międzynarodowej awangardy filmowej po II wojnie światowej i jednym z najbardziej znaczących twórców w historii filmu. Na jego temat powstało kilka prac<sup>97</sup>, ale jego wypowiedzi pozostają szerzej nieznane, zapewne dlatego, że nie daje się on przyporządkować jednej dyscyplinie czy ściśle określonej specjalności. Najczęściej jest kojarzony z teorią filmową i swoją „kuchenną” filozofią. Wprawdzie jego niektóre filmy można znaleźć w Internecie, ale sam artysta jest przeciwny przegrywaniu jego filmów na inne nośniki, np. DVD, gdyż istoty kina inne medium nie wyrazi. Jako zwolennik kina w najczystszej formie uważa on, że oglądanie jego filmów na ekranie telewizora nie ma sensu i jest jak granie średniowiecznej muzyki fletowej na syntezatorze czy pokazywanie malarstwa na pocztówkach.

Przez wiele lat niedoceniany w Austrii, został w końcu uhonorowany także we własnym kraju: w 1980 r. otrzymał Wielką Austriacką Nagrodę Państwową za całokształt, w 2002 r. Złotą Odznakę Zasługi Landu Wiedeń, a w 2005 r. Austriacką Odznakę Honorową w dziedzinie nauki i sztuki.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

- <sup>1</sup> Taki podtytuł nosi książka W. Fritza *Kino in Österreich 1945-1983*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1984.
- <sup>2</sup> Założona w 1954 r. grupa austriackich eksperymentujących literatów. Należeli do niej: H.C. Artmann, F. Achleitner, G. Rühm, K. Bayer, O. Wiener. Kontakt z grupą mieli też E. Gerstl, E. Jandl, F. Mayröcker.
- <sup>3</sup> Początki Informelu w Austrii przypadają na lata 1949-1954. Jego protagonistami byli: M. Lassnig, O. Oberhuber, A. Rainer.
- <sup>4</sup> Powstała w latach 60. grupa austriackich artystów, która rozwinęła kontrowersyjny, prowokacyjny, pełen przemocy i seksu styl artystyczny. Kluczowymi postaciami tej grupy byli G. Brus, O. Muehl, H. Nitsch, R. Schwarzkogler.
- <sup>5</sup> Słowo wprowadzające do przeglądu austriackich filmów eksperymentalnych pt. *Avantgarde! Austria!* w warszawskim Kino.Lab w kwietniu 2006 r., której kuratorem był Łukasz Knasiecki.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Patrz. R. Kluszczyński, *Avantgarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 76-77.
- <sup>9</sup> *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*, red. A. Horwath, L. Ponger, G. Schlemmer, Westpennest Verlag, Wien 1995, s. 10.
- <sup>10</sup> Rozmowa przeprowadzona z Kubelką w Wiedniu 22.03.1993 r. Cyt. za: P. Tscherkassky, *Die gefügte Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme*, w: *Avantgardefilm...* dz. cyt., s. 122.
- <sup>11</sup> *Heart core. The filmic gospel according to Peter Kubelka*. Wywiad przeprowadziła Michelle Silva, „San Francisco Bay Guardian” [http://www.sfbg.com/40/03/art\\_core.html](http://www.sfbg.com/40/03/art_core.html) (dostęp: 4.06.2010).
- <sup>12</sup> Dziś Universität für Musik und darstellende Kunst.
- <sup>13</sup> Do 2001 r. Konlechner i Kubelka byli dyrektorami muzeum.
- <sup>14</sup> Kubelka w wywiadzie z 1999 r. powiedział: *Konstruowałem programy koncertów na zasadzie montażu filmowego: rozmaite elementy pojawiały się w porządku, który sprawiał, że wchodziły w określoną relację z następnym i poprzednim, tak, że cały koncert wyrażał w pewnym sensie moją opinię o istocie muzyki*. Patrz: S. MacDonald, *His African Journey. An interview with Peter Kubelka*, „Film Quarterly”, 2004, Issue no 3, nr 53, s. 6.
- <sup>15</sup> W 2002 r. rozszerzono techniczne możliwości Niewidzialnego Kina. Wprowadzenie nowej techniki obrazu i dźwięku umożliwia odtwarzanie historycznych zapisów we wszelkich formatach. Zmodernizowano też siedzenia, które umożliwiają teraz nieograniczone i niezakłócone niczym spojrzenie na ekran z każdego miejsca. W 2003 r. sala została przekształcona według projektu Ericha Steinmayra i Friedricha Maschera.
- <sup>16</sup> *Klasse für Film und Kochen als Kunstgattung*.
- <sup>17</sup> Powiedział tak m.in. podczas Berlinale Talent Campus w 2006 r.
- <sup>18</sup> Gasthof (24-31.07.2002) stanowił dla kilkuset osób – studentów, artystów, krytyków – forum do teoretycznej refleksji, jak również rekreacji i komunikacji. Uczestnicy mieszkali przez tydzień w Akademii i uczestniczyli w warsztatach dotyczących natury zajazdu, gospody (Gasthofu). Ich zadaniem było badanie i refleksja nad zagadnieniem gościnności, sztuki kulinarnej i muzyki w ich relacjach i w odniesieniu do sztuk wizualnych. Uczestnicy byli proszeni o zaprezentowanie praktyk dotyczących gotowania, produkcji i konsumpcji jedzenia, recyklingu, dźwięku, muzyki, mowy, sztuki akustycznej, radia, hałasu etc. w celu wywołania dyskusji na temat ich występu i badań.
- <sup>19</sup> T. Zaunschirm, *Die Kunst des Urgeschmacks - Peter Kubelka und Johanna Meier*. Tekst zamieszczony na stronie <http://www.zaunschirm.de> (dostęp: 4.06.2010).
- <sup>20</sup> S. MacDonald, *His...* dz. cyt., s. 6.
- <sup>21</sup> W 1953 r. był mistrzem juniorów.
- <sup>22</sup> P. Gidal, *Structural film anthology*, British Film Institute, London 1976, s. 57.
- <sup>23</sup> *Avantgardefilm...* dz. cyt., s. 16.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 33.
- <sup>29</sup> Niektórzy komentatorzy, np. Tscherkassky, uważają, że wszystkie ustawienia postaci egzystują jako pozytywne i negatywne. Trudno się z tym zgodzić, zważywszy że pozytyw powinien być czytelny, mieć wyraźne szczegóły i nieść więcej informacji niż negatyw, a tu można raczej mówić o wymienności bieli i czerni między postaciami oraz postaciami i tłem, gdyż detal jest w każdej sytuacji nieczytelny, a zawartość kadrów pozostaje jedynie zarysem.
- <sup>30</sup> Określenie użyte przez F. Geyrhofera w *Das spekulative Auge. Über die Filme Peter Kubelkas*, w: *Avantgardefilm*, dz. cyt., s. 104.
- <sup>31</sup> Patrz: P. Tscherkassky, *Die gefügte Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme*, w: *Avantgardefilm...* dz. cyt., s. 113.
- <sup>32</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 106.
- <sup>33</sup> Fred Camperer przypomniał, że Eisenstein jako podstawowych jednostek używał ujęć i mon-

- tował je razem w pewien mający znaczenie model, a Kubelka wraca do nieruchomości klatek jako istoty filmu <http://www.theauteurs.com/films/24829> (dostęp: 4.06.2010).
- <sup>34</sup> Kubelka mówi o tym wielokrotnie, m.in. w: J. Mekas, *Interview with Peter Kubelka*, „Film Culture Reader”, Wyd. P. Adams Sitney, New York, Praeger 1970, s. 291.
- <sup>35</sup> <http://www.fredcamper.com/Film/Kubelka.html> (dostęp: 4.06.2010).
- <sup>36</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 5.
- <sup>37</sup> Większość badaczy uznaje *Arnulfa Rainera* za pierwszy *flicker filme* – patrz: m.in. P. Adams Sitney, *Structural film*, w: *Experimental cinema: the film reader*, red. W.W. Dixon, G. A. Foster, Routledge, London 2002, s. 228, ale niektórzy twierdzą, że *Arnulf Rainer* może wydawać się *flicker film*, ale nim nie jest – patrz: szczegółowa analiza filmu w: N. Hamlyn, *Peter Kubelka's „Arnulf Rainer”*, w: *Avantgarde film*, red. A. Graf, D. Scheunemenn, Rodopi B.V, Amsterdam, New York 2007, s. 249-260.
- <sup>38</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 3.
- <sup>39</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 108.
- <sup>40</sup> Tamże.
- <sup>41</sup> Patrz: P. Tscherkassky, *Die gefügte Zeit...* dz. cyt., s. 120.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 121.
- <sup>43</sup> *From Cinemanews 1974, 5. Peter Kubelka at the Cinematheque, October 3, 1974*, w: S. MacDonald, *Canyon Cinema: the life and times of an independent film distributor*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2008, s. 186.
- <sup>44</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 108.
- <sup>45</sup> *From Cinemanews 1974...* dz. cyt., s. 185.
- <sup>46</sup> Cyt za: P. Tscherkassky, *Die gefügte Zeit...* dz. cyt. s. 122.
- <sup>47</sup> Patrz: tamże, s. 120.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 121.
- <sup>49</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 103.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>51</sup> Dla Kubelki podstawową jednostką filmu jest nie ujęcie, a klatka. Zglębiał on 24-klatkowy na sekundę miernik filmu na rozmaite sposoby. Swoją teorię filmu metrycznego zawarł w *The Theory of Metrical Film* w: P. Adams Sitney, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, 1978, s. 157-158.
- <sup>52</sup> A. Horwath, *This Side of Paradise*, „Film Comment”, September/October 2004.
- <sup>53</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 3.
- <sup>54</sup> *Cinema: „Food” for Thought. Interview with Peter Kubelka*, „Off Screen”, t. 9, wyd. 11, 30 November 2005. Wywiad z Peterem Kubelką przeprowadzili w marcu 2002 r. Frederick Pelletier, Vincent Bouchard i Simon Galiero podczas spotkania zorganizowanego przez Hors Champ i Cinemathèque Québécoise.
- <sup>55</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 2.
- <sup>56</sup> W programie imprezy poświęconej Kubelce, w październiku 2005 w Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) w San Francisco w USA.
- <sup>57</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 107.
- <sup>58</sup> Wypowiedź zamieszczona na stronie [www.cannynoncinema.com](http://www.cannynoncinema.com) (dostęp: 4.06.2010).
- <sup>59</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 4.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 5.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 10.
- <sup>62</sup> Tamże.
- <sup>63</sup> Tamże, s. 3.
- <sup>64</sup> W. C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham 1999, s. 132, 129.
- <sup>65</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 3.
- <sup>66</sup> Wywiad ukazał się w: tamże.
- <sup>67</sup> Tak naprawdę sfilmowany nie w Austrii, a w Jugosławii, ale zdaniem Kubelki nie miało to znaczenia, bo i krajobraz i pogoda są tam podobne do austriackich.
- <sup>68</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 4.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>70</sup> Tamże.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>72</sup> Tamże.
- <sup>73</sup> Tamże.
- <sup>74</sup> *Cinema: „Food” for Thought...* dz. cyt.
- <sup>75</sup> Tamże.
- <sup>76</sup> Patrz: relacja O. Aylarovej na stronie internetowej Berlinale talent campus 2006: [www.berlinale-talentcampus.de](http://www.berlinale-talentcampus.de) (dostęp: 10.06.2010).
- <sup>77</sup> Ch. Geigg, *The Edible Metaphor: An Interview with Peter Kubelka*, „Performance Research”, t. 4, nr 1, Spring 1999, s. 88.
- <sup>78</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 7.
- <sup>79</sup> W 2003 roku Austriackie Muzeum Filmu wydało jednak DVD *Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film* z zarejestrowanym tam 10. 11.2002 wykładem, który Kubelka wygłosił w ramach konferencji „Film/Thought”.

- <sup>80</sup> S. MacDonald, *His African Journey...* dz. cyt., s. 5.
- <sup>81</sup> *From Cinemanews 1974...* dz. cyt., s. 185.
- <sup>82</sup> Odwołanie do sceny z wyraźnym podtekstem erotycznym, w której kobieta konsumuje czekoladę.
- <sup>83</sup> Peter Kubelka na stronie [www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com), dz. cyt.
- <sup>84</sup> A. Horwath, *This Side...* dz. cyt.
- <sup>85</sup> Tamże.
- <sup>86</sup> *Heart core. The filmic...* dz. cyt.
- <sup>87</sup> M. Dargis, *Film Festival Reviews; Exploring Some Brief but Extraordinary Views of the Ordinary World. Films by Ernie Gehr*, „The New York Times” 16 October 2004.
- <sup>88</sup> A. Horwath, *This Side...* dz. cyt.
- <sup>89</sup> Ch. Geigg, *The Edible...* dz. cyt., s. 88.
- <sup>90</sup> T. Zaunschirm, *Die Kunst des Urgeschmacks – Peter Kubelka und Johanna Meier*, w: „Frame: the state of the art”, nr 20, Sommer 2007, Wien, s. 194.
- <sup>91</sup> Tamże.
- <sup>92</sup> Opinie Brakhag’a, Sitneya i Mekasa są zamieszczone na stronie Canyon Cinema – organizacji zajmującej się dystrybucją filmów niezależnych artystów. Kolekcja Canyon Cinema liczy ponad 3500 filmów i odzwierciedla historię kina eksperymentalnego i awangardowego od lat 30. XX wieku do dziś. Ponad 40% dochodu z wypożyczania i sprzedaży filmów 16 mm, wideokaset i płyt DVD trafia do niezależnych filmowców.
- <sup>93</sup> P. Chodorov, *Jeff Scher In His Own Words*, 1 October 2007. Tekst z katalogu Aurora - Norwich International Animation Festival 2007, dostępny na stronie [www.aurora.org.uk](http://www.aurora.org.uk) (dostęp: 10.06.2010).
- <sup>94</sup> *Gdy mieliśmy więcej pieniędzy, krew stała się nieodzowna*. Rozmowa Adama Mazura z Heinzem Cibulką przeprowadzona w listopadzie 2002, zamieszczona na stronie [www.fototapeta.art.pl](http://www.fototapeta.art.pl) (dostęp: 10.06.2010).
- <sup>95</sup> F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge...* dz. cyt., s. 105.
- <sup>96</sup> Ch. Geigg, *The Edible...* dz. cyt., s. 89.
- <sup>97</sup> Oprócz prac wymienionych w przypisach m.in także: Peter Kubelka, red. Ch. Lebrat, Paris 1990; Peter Kubelka, red. G. Jutz, P. Tscherkassky, Wien 1995; P. Kubelka, *Kochen, die älteste bildende Kunst. Essbare Niederschrift der Weltanschauung*. Rozmowa przeprowadzona przez Heinz-Norberta Jocksa, w: „Kunstforum International“ Bd. 159, April-Mai 2002, s.92-109; Peter Kubelka: *A Essencia do Cinema*, Carlos Adriano und Bernardo Vorobow, Edicoes Babushka, Sao Paulo, 2002.



„Niewidzialne Kino” według projektu Petera Kubelki