



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

3

Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Deutschlandbilder. Praca odzysku

autor / autorzy:

Iwona Kurz

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/81/113>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Iwona Kurz

Deutschlandbilder. Praca odzysku

Strach ci pokażę w garstce popiołu
T.S. Eliot, Ziemia jałowa (przeł. Krzysztof Boczkowski)

1.

Pył jest zawsze i wszędzie. Jest materią niechcianą – wiecznie w niewłaściwym miejscu, bezdomny, lecz zostawiający ślady. Są to jednak ślady fundamentalnego zaprzeczenia rzeczywistości ludzkiej kultury, którą się żywi i która toczy z nim bezustanną walkę Syzyfa.

Tę medytację o pyle i/lub kurzu, eksplorującą jego siłę i niezwykłą ambiwalencję, prowadzi w filmie Staub (2008) Hartmut Bitomsky¹, od początku swojej twórczości rozwijający konsekwentnie formę eseju filmowego. To, co nazywa jedno niemieckie słowo, po polsku wymaga co najmniej dwóch, choć opisuje się tu w istocie przedmiot o podobnych właściwościach: cząstkę będącą najmniejszym widzialnym fragmentem materii, produktem rozpadu substancji i rzeczy, ziarno na granicy widzialności i materialności. Moc kurzu/pyłu demonstrowana jest w filmie w obrazach i w opowieściach ludzi, którzy pracują z tą materią: sprzątaczek i gospodyń domowych (tak, głównie kobiet), które niestrudzenie ją niszczą; pracowników galerii sumiennie oczyszczających z niej podłogi i obiekty sztuki; producentów odkurzaczy i filtrów; robotników usuwających azbest z budynków (pył azbestowy, jak wiadomo, jest zabójczy); ludzi podróżujących przez pustynię – jej obraz otwiera film – zmuszonych do ciągłej walki z piaskowym pyłem; robotników, z sypkich pigmentów tworzących farbę; złotników, którzy podczas pracy nad biżuterią tracą nawet około trzydzieści procent kruszcu i muszą potem uzyskany w ten sposób złoty pył przetapiać w metal na nowo; naukowców, badających działanie pyłu powstałego w wyniku stosowania pocisków z rdzeniem ze zubożonego uranu (na przykład przez wojska amerykańskie w Iraku); ale też projektantek „wiecznych” zbiorników na kurz, pozwalających zachować go jako prawdziwe domowe „archiwum”, czy badaczy pyłu kosmicznego.

To propozycja spojrzenia na świat, u podłoża którego znajduje się nieusuwalna protomateria – wynik „ewolucji, która potoczyła się w złym kierunku” – oraz

nieusuwalna ambiwalencja, impuls do działania. Nieustająca, mimowolna praca produkowania pyłów spotyka się z odpowiedzią w postaci nieustającej walki z nimi. Cząstka, która uwiera, wywołuje dyskomfort, atakuje ciało i wytwory człowieka, wdziera się wszędzie, nie zawsze w sposób zauważalny, zwalczana jest na co dzień i od święta za pomocą niezliczonych środków i technik. Odsłania zatem samą istotę egzystencji, łącząc codzienny trud z najbardziej wyrafinowanym działaniem ludzkiego umysłu, a czyste podłogi z kosmosem. Pisała Jolanta Brach-Czaina:

Krząctwo to obecność poprzez ponawianie. Gdy powtarzam gesty przypisane mojej codzienności, utrzymuję ją. Na tym przecież polega bytowanie. Niestety, wysiłki krzątacze rozdziera ambiwalencja i trawiąca je nieuchronnie walka. Krząctwo samo siebie unicestwia. Każda czynność anihiluje własne działanie, by dać miejsce możliwości ponawiania. Codziennosc budowana jest ze znikających gestów, ułatwiających problemów, z przedsięwzięć, które tracą znaczenie, gdy tylko zostaną wykonane. Są to wysiłki, które domyka przywierająca do nich nicość².

Bitomsky próbuje uchwycić w swoim filmie najmniejszy konkret. Demonstruje go w porządku metaforycznym, pojęciowym, otwartym na nowe znaczenia i sensory. Staub nie proponuje żadnej szczególnej formy filmowej, która miałaby oddać tę nieusuwalną dialektyczną jakość narastania/zwalczania pyłu, ale swoistym refrenem w całości filmu jest powracająca autorefleksja przedstawiająca film sam w sobie jako materię, której podstawą jest „ziarno”. W nim wyraża się substancjalność obrazu filmowego i jego wirtualna moc, określana przez barierę widzialności, granicę materii i niematerii. W pewnym momencie narrator Staub przywołuje także doświadczenie projekcji filmowej, podczas której drobiny kurzu tańczą w snopie światła padającego z projektora. Film „widzi” wszystko to, co ma postać przynajmniej ziarna/pyłu, i sam w tej postaci funkcjonuje, a jednocześnie podlega niszczącemu działaniu kurzu, który wdziera się w kamerę i przykleja do taśmy. W działaniu filmowe byłaby zatem wpisana podobna nieusuwalna dialektyka co w egzystencję – w tym przypadku polegałaby ona na tworzeniu „ziarnistego” zapisu tego, co widzialne, który sam następnie podlega działaniu czasu i „ziaren” kurzu, w efekcie wymagając oczyszczenia.

2.

Pod datę 31 stycznia 1933 roku Joseph Goebbels napisał w swoim dzienniku: „Hitler jest kanclerzem Niemiec. Jak w bajce!”³. Jednym z pierwszych działań nowej władzy było proklamowanie Dnia Przebudzenia Narodowego. Zapowiadano go z pompą, by świętować na początku marca, kilka dni po podpaleniu Reichstagu 27 lutego 1933 roku. Przebudzenie – samo będące aktem przemiany, doświadczeniem w symptomatyczny sposób odwołującym się do porządku natury, do jakiegoś przedustawnego stanu, który jest, a jedynie wymaga mobilizacji – dokonywało się w kraju, w którym obowiązywał prawny stan wyjątkowy. Zamach na parlament wykorzystano bowiem jako pretekst do wprowadzenia już 28 lutego ustawy specjalnej, odbierającej obywatelom większość konstytucyjnych uprawnień i wolności. Pozostawała ona w mocy do końca istnienia III Rzeszy. Wkrótce potem Reichstag przegłosował też poprawkę do konstytucji zezwalającą rządowi na wydawanie ustaw bez zgody prezydenta i parlamentu. Działania te w dużej mierze sankcjonowały i radykalizowały praktykę stosowaną w Republice Weimarskiej. Artykuł 48 jej konstytucji dawał prezydentowi Rzeszy szerokie uprawnienia do podejmowania działań nadzwyczajnych w sytuacji zagrożenia „bezpieczeństwa wewnętrznego” i porządku. Jak wylicza Giorgio Agamben w książce o stanie wyjątkowym, od proklamowania Republiki do czasu dojścia Hitlera do władzy kolejne rządy odwoływały się do artykułu 48 ponad 250 razy⁴, również w celu rozwiązania Reichstagu – jeszcze przed proklamowaniem Trzeciej Rzeszy. Praktyka nazistowska szła jednak dalej, ponieważ niejako stan wyjątkowy unieruchamiała i stabilizowała, kładąc nacisk na „stan” raczej niż „wyjątek”. Ustawa o wyjęciu spod prawa pozwalała na regularne działania niewymagające już odwoływania się do stanu wyższej konieczności. Został on proklamowany na stałe.

Słowo „bajka”, które wyrwało się Goebbelsowi – później wielbicielowi Królowej Śnieżki Disneya – zdradza fantazmatyczny charakter totalnej władzy wyrwanej za pomocą narzędzi demokratycznych po to, by je w chwilę potem zawiesić. Zadaniem ministra propagandy było stworzenie odpowiedniego obrazu do tej narracji, jej uwiarygodnienie za sprawą między innymi materiału filmowego – pokazanie jej jako bajki właśnie. Traktując to określenie niepotocznie, wchodzimy w królestwo alegorii, na której opiera się przekaz bajki. Alegoria jest znakiem dogmatycznym, wymaga kompetencji kulturowych, by jej sens mógł zostać rozpoznany, ale nie pozostawia

żadnego marginesu wolności interpretacji. W tym sensie klóci się z jednej strony z tym, co symboliczne (wieloznaczne, zindywidualizowane), i tym, co rzeczywiste (historyczne, konkretne)⁵.

Alegoryzacja dokonywała się w fabułach, ale także – może przede wszystkim – w rodzaju filmowym określanym jako Kulturfilm. Pod tą nazwą kryła się wielość stosowanych gatunków niefabularnych (od reportażu po filmy oświatowe i popularnonaukowe) i olbrzymia różnorodność podejmowanych tematów (od filmów przyrodniczych i podróżniczych, przez medyczne, po filmy o sztuce i problemach cywilizacji). Powstawały one w całym okresie międzywojennym, jednak w czasie trwania Trzeciej Rzeszy zysały szczególny status, także instytucjonalny – między innymi wprowadzono prawo nakazujące pokazywanie ich przed każdym seansem filmu fabularnego⁶. Dominowały one liczebnie i cieszyły się też większą przychylnością ówczesnej krytyki, która domagała się od fabuł porównywalnej siły oddziaływania i porównywalnych sukcesów⁷. Kulturfilm stanowił tło i codzienność kinowego doświadczenia w Trzeciej Rzeszy, dla którego monumentalną fasadę tworzyły symfoniczne opowieści Leni Riefenstahl i oparte na narodowych wartościach gatunkowe narracje takich reżyserów jak Carl Froelich, Hans Steinhoff, Gustav Ucicky czy Veit Harlan.

Jak argumentuje William Uricchio, Kulturfilm był znakomitym narzędziem propagandy: przypisywane mu zadania edukacyjne legitymizowały przedstawiany w nim obraz kultury, a informacja polityczna z definicji miała służyć państwu w imię misji wychowawczej. Filmy te tworzą „estetyczne repozytorium swojego czasu”⁸ – swojego czasu w mocnym sensie; na „swoją czas”, zgodnie z wezwaniem Hitlera, miała odpowiadać cała sztuka⁹. Ta teza jeszcze mocniej wybrzmiewa w montażowym filmie *Deutschlandbilder* (Obrazy Niemiec, 1983–1984), zrealizowanym przez Hartmuta Bitomskiego i Heinera Mühlenbrocka – Kulturfilm staje się tutaj estetyczną esencją nazistowskiej propagandy, właściwym obrazem panującego porządku politycznego. Jego główną część tworzą fragmenty z trzydziestu takich dokumentów powstałych w Niemczech w latach 1933–1945. Montaż jest chronologiczny z niemal całkowitą konsekwencją, prowadzi od przebudzenia Trzeciej Rzeszy do jej ostatnich uśmiechów – i precyzyjnie wskazuje w początku nazistowskiego imperium jego kres (do tego wątku jeszcze wrócę). Konsekwentnie też wybrane zostały do niego tylko filmy dotyczące Niemiec

i Niemców; nie ma na przykład odniesień do popularnego gatunku relacji z ekspedycji naukowych i badawczych, przede wszystkim do krajów pozostających w orbicie kolonialnych interesów III Rzeszy¹⁰.

W jednej z pierwszych sekwencji Deutschlandbilder Niemcy są pokazane jako kraj dokonujący wielkich porządków. „Czysty i świeży wstaje nowy dzień” powiada się we fragmencie filmu realizującego i dosłownie, i metaforycznie Goebbelsowskie hasło „oświecenia narodowego”. Więcej nawet, pokazuje się starania, by nowy dzień wstawał właśnie czysty i świeży. Film *Uns geht's gut* [Mamy się dobrze] w poetyce filmu reklamowego demonstruje dziecięcą radość z bycia – w Niemczech. Odkurza się tu, sprząta, przetwarza (tak! recyklinguje) i pucuje w dziele przekraczania ciemnego bytu w stronę jasności. W innym fragmencie widzimy robotnika, który przeciera brudną szybę w hali, by ujrzeć zza niej słońce, a wreszcie przekonuje starszych kolegów do zbudowania przyfabrycznego basenu. Z drugiej strony oglądamy sceny nauki chodzenia; nie wystarczy chodzić skutecznie, trzeba jeszcze chodzić z gracją i w rytm wspólnoty. Dokładnie jak w Barthesowskich mitologiach – celem jest tutaj przetworzenie kultury w naturę, tyle że proces ten nie dokonuje się za sprawą mimowolnego zjadania codziennej kanapki czy odpowiedniego rytmu pracy, lecz jest zadaniem, wprost formułowanym celem. Otwiera się widok na nowy, stworzony przez człowieka świat. Nie jest to żmudna codzienność ludzkiego krzątactwa, podszyta powtarzalnością i uporczywą bezcelowością, choć przecież konieczna. To raczej dzieło wielkiego sprawstwa, przekształcenia rzeczywistości, nie tylko jej oczyszczenia, ale też przebudowania jej fundamentów. Rozgrywa się niezwykle balet ludzi i rzeczy. Jego tematem jest praca – praca przebudzenia.

Każde ludzkie działanie zyskuje w tych kronikach swoistą orkiestrację, potwierdzaną przez tautologiczną „paradę obrazów”, jak dopowiada narrator Deutschlandbilder. Wysilek fizyczny, nawet manualny, demonstrowany jest jako zespolony z naturą i społeczeństwem, poddany absolutnej deindywidualizacji, a nawet w jakiejś mierze odcielesnieniu w efekcie wizualnego umaszynowania. Ilustruje to kontekst sportu, również obecny w przywoływanych w montażu kronikach, sugerujący jedność pracy i czasu wolnego oraz podkreślający wspólnotę „towarzyszy w pracy” i „towarzyszy w sporcie” (w domyśle pozostają „towarzysze broni”)¹¹. Komentarz podkreśla proces prowadzący do przemiany ciała w sporcie w obraz ciała. Zawsze w tle jest państwo, wcielone w zwierzchnika, dowódcę lub występujące jako brzuchomówca z offu;

utwierdza ono ludzi w sensie ich pracy i działań.

Elizabeth Cowie w książce o historii filmu dokumentalnego uznaje okres międzywojenny nie tylko za moment narodzin dokumentu w ogóle, lecz także za czas odkrycia – w kontekście procesów industrializacji i modernizacji – pracy i życia codziennego (poświęcony temu rozdział autorka zatytułowała *Working Images: Representing Work and Voicing the Ordinary*)¹². Strategie artystyczne w różny sposób dokonywały symbolicznej waloryzacji pracy i ulokowania jej w systemie wartości. Praca i robotnicy ulegali heroizacji, jak w *Ścianie węgla* (1935) Alberta Cavalcantiego, wiktyimizacji jako ofiary industrialnej opresji lub, odwrotnie, sentymentalizacji, zwłaszcza w przypadku pracy rolniczej. Eksponowano rzemiosło i wartość indywidualnych umiejętności, jak w *Night Mail* ze scenariuszem W.H. Audena (reż. Harry Watt, Basil Wright, 1936), lub podejmowano kwestię pracy przemysłowej, umaszynowanej, czy to polemicznie – jak w *Przemysłowej Brytanii* (1931– 1932) Roberta Flaherty'ego – czy afirmatywnie, jak w *Berlinie. Symfonii wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmana¹³. To wyliczenie Cowie można wzmocnić dużą większą liczbą przykładów, ale znamienne, że nie ma tu miejsca na produkcję niemiecką – poza właśnie filmem Ruttmana, głoszącym pochwałę nowoczesności. Podstawowa teza autorki głosi, że film dokumentalny skupiony na codzienności i pracy był wytworem modernistycznej z ducha potrzeby, by tworzyć nowe formy widzenia i rozumienia rzeczywistości. To, co chcą odsłonić autorzy *Deutschlandbilder*, to właściwe dla nazistowskich kronik działanie dokładnie przeciwne – nie chodzi tu o rozumienie, lecz o pracę alegorii nakładającą na rzeczywistość maskę pośmiertną.

Krytyka modernizacji – z jednej strony pisana jako krytyka kapitalizmu, jak w *Ornamentie z ludzkiej masy* Siegfrieda Kracauera¹⁴; z drugiej, jako wywiedziona z doświadczenia pierwszej wojny światowej apokaliptyczna zapowiedź końca figury ludzkiego wojownika, jak w *Robotniku* Ernsta Jünger¹⁵ – po 1933 roku została przekuta w pochwałę Totalnej Mobilizacji z przekonaniem, że wytworzy ona nową ludzką naturę w zgodzie z techniką i w zgodzie z życiem. Proces ten polegał między innymi na jednoczesnym wytwarzaniu nowych form życia zbiorowego (jak pisał Kracauer, potiomkinowska falsyfikacja rzeczywistości w Niemczech polegała nie na wykorzystaniu kartonu, lecz samego życia) i legitymizowaniu ich za pomocą rejestracji. Jednym z podstawowych chwytów propagandy jest pokazywanie społeczeństwu tego, co zna, tego, czego świeżo doświadczyło, w postaci gotowej,

zmitologizowanej narracji (bajki). Przypisywana Niemcom, także przez twórców Deutschlandbilder, tęsknota do piękna wyraża się tutaj w obrazach przedstawiających zwykłych ludzi – każdego i nikogo; tu nie ma miejsca na indywidualizm. Ludzie ci nadają sobie i swoim działaniom rys piękna, najpierw dzięki odkryciu piękna w sobie, a następnie uzewnętrznieniu go w estetycznej formie, na przykład zadbanego ciała lub rytmicznego, zespolonego z innymi chodu. Apel do emocji ma tu charakter performatywu: ujawnij swoje piękno, odpowiedz na piękno swego kraju.

3.

Z czasem piękno to zaczyna podmywać groza wojny. Samych działań zbrojnych nie ma, ale jest walka o każdy skrawek metalu, który można przetopić w pocisk, są transporty na front i są powróceni z wojny okaleczeni mężczyźni. Ostatnie sekwencje Deutschlandbilder, pochodzące z kronik końca wojny, wracają powidokiem do pierwszych. W latach 30. mężczyźni bawili się sportem, tworząc ze swoich ciał radosne, choć nieco dziwaczne w swoim spleceniu, instalacje; podobne do tych, które tworzy w pracy Oko za oko Artur Żmijewski – tyle że oni byli zdrowi, demonstrowali jedność i całkowitość społecznego ciała Niemiec. We fragmencie filmu Wola życia, już z 1944 roku, młodzi mężczyźni uprawiają typowe dyscypliny lekkoatletyczne – jak biegi i skoki – oraz pływanie. Chwilę zajmuje rozpoznanie, że są to inwalidzi wojenni, pozbawieni rąk lub nóg – kronika tak bardzo naturalizuje tę sytuację. Do tego obrazu uśmiechają się kobiety. W ostatnim przywołanym filmie Sztuka mimicznej ekspresji (1945) oglądamy dosłowny proces nakładania maski społecznej – wcześniej pojawiały się maseczki do elektrycznego masażu twarzy przypominające opatrunki. Tutaj na serii zdjęć kobiety ćwiczą uśmiech, znak aprobaty i afirmacji (który jak maskę założą wobec kłęski – zdaje się dopowiadać narrator).

Kulturfilmen, z których korzystają twórcy Deutschlandbilder, po wojnie zostały „skonfiskowane do muzeum historii”, gdzie tkwią niczym w więzieniu. Nie zostały poddane procesowi denazyfikacji, nie zostały też zniszczone czy spalone – nie tylko od Tarantino wiemy, że filmy płoną bardzo dobrze – lecz znalazły się niejako w stanie hibernacji, unieruchomione w roli muzealnego wpisu w katalogu, bo nawet nie rekwizytu do oglądania, w statycznej (nie)widzialności bursztynu. Autorzy traktują je raczej jako część archiwum, w którym istotna jest potencjalność, a wszystkie sensory

zależą od przyszłego użycia, od tworzenia nowych historii i nowych wersji. Ich zamiarem zatem, w akcie montowania tego materiału na nowo, jest potraktowanie go jako żywego dokumentu. Tyle że służy on „drugiej stronie”, niczym przekabacony szpieg. Już ta intencja w istocie zdradza głęboką wiarę w siłę obrazu, niezależnie od przypisywanych mu pierwotnie zadań. Obraz w tym ujęciu nigdy nie jest martwy, czasem jedynie uśpiony. Propagandowy cel wpisany w jego wytworzenie i pierwsze użycie, w którym miał być postulatem wobec Niemiec i Niemców zasłaniającym się alibi rejestracji, zostaje tu przekroczony dzięki pracy oczyszczenia i odzysku.

Trzecia Rzesza ustanawiała się za pomocą obrazów, powołując język filmu na służbę państwu. W komentarzu do Deutschlandbilder – którego tytuł ściśle łączy byt państwowy z zagadnieniem reprezentacji – mówi się, że naziści „wierzyli w obrazy” i „zalali Niemcy obrazami, obrazami Niemiec”. To nie tylko metafora, ale mocne stwierdzenie, podkreślające opisaną już rolę obrazu jako alegorycznej maski rzeczywistości, usuwającej w cień to, co symboliczne, i to, co historyczne. W procesie ideologizacji przekształca się tutaj kulturę w naturę w ruchu analogicznym do przekształcenia tego, co bezprawne, w to, co prawnie uzasadnione¹⁶. Działania na obrazach i działania na ustroju państwa są swoim zwierciadlanym odbiciem.

Richard Grunberger opisywał działanie politycznej siły w Niemczech jako oparte na radykalnej dwuznaczności: „Słowo »porządek« coraz częściej oznaczało precyzyjne odmierzenie gwałtu, stosownie do uznania i potrzeb reżimu w danej sytuacji”¹⁷. I w innym miejscu: Trzecia Rzesza formułowała „apel do buntownika (by nie powiedzieć: złoczyńcy) i do policjanta, drzemających w duszy niejednego obywatela. Na wyższym poziomie przeciwstawienie policjanta i zbrodniarza można wyjaśnić analizując osobowość żołnierza, który z powodzeniem łączy pełne poszanowanie prawa u siebie z jego łamaniem poza granicami kraju”¹⁸.

Podobna praca dokonywała się w obrazie. Autorzy Deutschlandbilder celowo wybierają tylko te, które nie wychodziły poza granice kraju, demonstrując jednocześnie „siłę wyższą” sprawującą władzę, jak mówią, nad każdym zdjęciem. Może nie jest to dialektyka policjanta i zbrodniarza, ale każdy widzialny obraz ewokuje tu coś skrywającego się przed wzrokiem. Obraz czasu wolnego przypomina o pracy, wezwaniu do przysznica – o brudzie, za obrazem stali skrywa się obraz ciała, radość z pracy przywołuje wyczerpanie, i dalej w parach: entuzjazm (i dyscyplina społeczna), masowe demonstracje (i tajne konferencje), społeczeństwo (i prawa

natury), wyjazd na wojnę (i bezrobocie). Za widokiem kryje się coś z widoku zdjęte. Bitomsky/Mühlenbrock z jednej strony wskazują w komentarzu na milczenie obrazów (to, czego nie pokazują – na przykład wyższych klas społecznych), ale przede wszystkim odsłaniają obraz skrywający się pod nimi (to, o czym mówią implicytnie) – spod maski alegorii wydobywają historię.

Praca ta w dużej mierze opiera się na wyraźnym przeciwstawieniu obrazów i filmu, montażu warstwowego – montażowi stanu wyjątkowego. Na pierwszym poziomie autorzy wydobywają cytaty z kronik oświatowych i zestawiają je; to wyrażona niemal wprost pochwała cytowania, w którym dzięki konfiguracji obnażony zostaje właściwy sens cytowanych fragmentów. Ale to jedynie krok wstępny; w następnym ten montaż cytatów zostaje skonfrontowany z demontażem samego montażu w jego eisensteinowskim sensie. Film cechuje się koniecznością, woła: patrz szybko, nie odwracaj wzroku. Dzięki temu zachowuje wierność widza i przejmuje nad nim władzę. I Kracauer w analizie kinematografii niemieckiej po pierwszej wojnie światowej, i McLuhan w interpretacji oddziaływania medium filmowego przywołują hipnozę jako stan, do jakiego zostaje sprowadzone społeczeństwo podgrzane i utrzymywane w mechanicznym posłuszeństwie za sprawą kina. Film jest tu źródłowy dla wytworzenia fikcji i jednocześnie podtrzymania iluzji jej utożsamienia z rzeczywistością. Stan wyjątkowy państwa wymaga wprowadzenia stanu wyjątkowego obrazów.

Stan wyjątkowy kina również można oprzeć na zasadzie *necessitas legem non habet* (konieczność nie zna prawa), co znaczy – jak pisze Giorgio Agamben, widząc w pojęciu konieczności źródło do refleksji nad stanem wyjątkowym w państwie – że albo prawa nie uznaje, albo tworzy własne¹⁹. Konieczność narracji filmowej opiera się na regule montażu. W tej perspektywie, poddawanej krytyce przez Bitomskiego/Mühlenbrocka, polega on na cięciu i narzucającej emocje muzyce towarzyszącej, a przede wszystkim na wypieraniu jednego obrazu przez inny (narrator *Deutschlandbilder* mówi: „film jest szybki, obrazy nie mają czasu, idą jeden za drugim, obraz znika, kolejny się pojawia, znika, jeden na obcasach następnego, jeden zaciemnia następnym”). Tak skonstruowany film zawiesza zatem wszystkie prawa percepcji i rozumienia. Niemiecka nowoczesność znajduje swój wyraz w bajce łagodzącej szok modernizacji dzięki kłamstwu montażu. Odsłania je dopiero obraz.

W *Deutschlandbilder* wracają kilkakrotnie kroniki pokazujące recykling jako sposób

na przetworzenie i odzyskanie surowca. Najpierw to (niby) po prostu część mądrego zarządzania dobrami, z czasem – przymus wywołany sytuacją wojenną i wymuszający nie tyle przetwarzanie odpadów, ile wyszukiwanie wszystkiego, co da się przetworzyć w surowiec wojny, demontowanie elementów domów i ulic. Podobne przesunięcie dokonuje się również na poziomie formy filmu niemieckich twórców: recykling Kulturfilmen przybiera w istocie postać demontażu. Z filmowej narracji autorzy wyjmują pojedyncze klatki. Obraz staje przeciwko filmowi, jego unieruchomienie paradoksalnie pozwala na dostrzeżenie zniekształcenia, a zatem ujawnia coś z rzeczywistości. Odzyskuje się tutaj pracę obrazu i obraz pracy dzięki manualnym działaniom na pojedynczych fotosach, które oglądamy wyjęte z montażowego kontekstu, zestawione z innymi obrazami, ale w ciągu pozbawionym tempa uniemożliwiającego zobaczenie ich jako niekończących się i nieoczywistych. Bitomsky jako narrator filmu własnymi krokami odmierza drogę usłaną fotosami – odbitkami z filmów. To droga dłuższa niż długość wszystkich autostrad w najnowocześniejszym państwie Europy lat 30. Długo trzyma pojedyncze odbitki w rękach. Na alegoryczne uwznioślenie pracy odpowiada rękodziełem, wpisując w obraz z ducha Bazinowską wiarę w rzeczywistość.

Christian Petzold, porównując twórczość Haruna Farockiego i Hartmuta Bitomskiego – których wiele różni, ale którzy też posługują się tym samym gatunkiem eseju filmowego i w początkach twórczości blisko ze sobą współpracowali – pierwszego nazywa modernistyczno-joyce'owskim artystą montażu, a drugiego kontemplacyjno-fordowskim romantykiem²⁰. Sam Bitomsky mówił o tym jeszcze inaczej: „Farocki wychodzi od Eisensteina, ja – od Rosselliniego. On jest bardziej zainteresowany montażem, mnie bardziej zajmuje życie”²¹. Niezależnie od tej wymownej deklaracji reżyser w całej swojej twórczości prowadzi jednoczesny namysł nad filmowym medium. W Deutschlandbilder dokonuje się dekonstrukcja montażu, ale służy ona nie tylko krytyce medium, lecz także afirmatywnemu wydobyciu spod obrazów innego obrazu – historycznego – rzeczywistości Trzeciej Rzeszy.

Jak w Staub, gdzie pokazuje się cichą pracę historii w tle dnia dzisiejszego – kurz/pył zawsze jest przecież przeszły, jako wytwór rozpadu lub rozkładu tego, co było. Film jako „ziarno dodane do przylepnej taśmy” skrywa w sobie prawdę o rzeczywistości pod warunkiem, że odklei się od niego ziarno przygodne.

Artykuł jest częścią większej całości powstającej w ramach grantu NPRH nr 11H 12 013481 „Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej”, kierowanego przez dr Justynę Kowalską-Leder.

Przypisy

- 1 Hartmut Bitomsky (ur. 1942) reżyseruje i produkuje filmy dokumentalne. Studiował filologię niemiecką, dziennikarstwo i teatrologię na Freie Universität w Berlinie, a w 1968 roku ukończył szkołę filmową w Berlinie. W latach 70. był współwydawcą i członkiem redakcji pisma „Filmkritik”; współpracował także wówczas z Harunem Farockim. Zob. biografia reżysera <http://icarusfilms.com/filmmakers/bit.html>.
- 2 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, PIW, Warszawa 1992, s. 103.
- 3 Joseph Goebbels, *Dzienniki*, red. i przeł. E. Król, Świat Książki, Warszawa 2013, s. 231.
- 4 Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy. Homo sacer II, 1*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 26–28.
- 5 Por. Maria Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: eadem, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996.
- 6 „Posunięcie to zapewniło pracę wielu bezrobotnym filmowcom” – pisze Bogusław Drewniak w książce *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2011, s. 258. Książka ta, notabene, wydana została po raz pierwszy w Polsce w 1973 roku – i natychmiast wycofana z obiegu.
- 7 William Uricchio, *The Past as Prologue? The Kulturfilm Before 1945*, w: *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*, red. H-B. Heller, P. Zimmermann, Verlag Oelschlaeger, Konstanz 1995, s. 276.
- 8 Ibidem, s. 265.
- 9 Z tego wezwania Uricchio czyni motto do swojego artykułu.

- 10 Por. Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy...*, s. 258–259.
- 11 Ten motyw również sięga kultury weimarskiej, w której żywo obecny był wątek kultu ciała i „zdrowych” form spędzania czasu wolnego. Z jednej strony przywołać tu można fabularne „filmy górskie”, z drugiej – właśnie Kulturfilmen z tego okresu. Ich emblematycznym przykładem jest film *Wege zu Kraft und Schönheit* (Droga do siły i piękna, 1925) Wilhelma Pragera. Por. Andrzej Gwóźdź, *Droga do siły i piękna albo o kulturze czasu wolnego w kinie Niemiec Weimarskich*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. A. Gwóźdź, Rabid, Kraków 2004, s. 47–62.
- 12 Elizabeth Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, s. 46–85.
- 13 Ibidem, s. 62–63.
- 14 Siegfried Kracauer, *Ornament z ludzkiej masy* [1927], przeł. C. Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa, PIW 1987, s. 11–23.
- 15 Ernst Jünger, *Robotnik. Maxima-minima* [1932], przeł. W. Kunicki, PWN, Warszawa 2010.
- 16 Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy...*, s. 40–41.
- 17 Richard Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, przeł. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1987, t. 1, s. 54.
- 18 Ibidem, s. 49.
- 19 Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy...*, s. 40–41.
- 20 Cyt. za mottem w: Olaf Möller, *Passage along the Shadow-Line: Feeling One’s Way Towards the Filmkritik-Style*, w: Harun Farocki. *Working on the Sight-Lines*, red. T. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, s. 69.
- 21 Wywiad z Hartmutem Bitomskim przeprowadzony 8 października 2001 roku przez Daisuke Akasakę, <http://www.ncncine.com/interviewbitom.html> (dostęp 29 września 2013).