



Centrum Sztuki
Współczesnej
Zamek Ujazdowski
Warszawa
Jazdów 2
www.csw.art.pl

KINO.LAB
www.kinolab.art.pl



GOETHE-INSTITUT
WARSZAWA



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Ulrike Ottinger

Wystawa 12.12.2008 - 15.02.2009

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Retrospektywa filmów 12-14.12.2008, 11-25.01.2009

Kino.Lab CSW

Rainer Rother PRZEDMOWA

Najnowszy film Ulrike Ottinger, *Prater* to wyprawa w głąb historii kultury, a zarazem wędrówka przez teraźniejszość starej, choć niekoniecznie szacownej wiedeńskiej instytucji. Pełen historycznych reminiscencji, *Prater* dedykowany jest wnikliwej obserwacji współczesnych form korzystania z ustawicznie odradzającego się królestwa rozrywki. Film zachęca widza do podróży, a zaproszenie zostało zainscenizowane w taki sposób, by rzucało się w oczy: już pierwsze ujęcie nakłania widza do wejścia. Olbrzymi mechaniczny potwór o twarzy tyleż strasznej co ujmująco naiwnej, apeluje jednoznacznie acz niemo: „Zapraszamy!”. W ten oto sposób Ulrike Ottinger otwiera swój film, przechwytyjąc dla własnych potrzeb gest typowy dla wędrownych namiotów i bud lunaparków. Ujęcia, o których mowa, są wyjątkowo piękne. Kamera nie odsłania całej postaci upiornego olbrzyma, reżyserka posługuje się jego rolą naganiacza dość zresztą wybrednej publiczności, przekładając ją na język filmu. Widzimy tylko głowę, złowrogi uśmiech w górnym rogu kadru, do którego od dołu wsuwa się dłoń: „Zapraszamy!” stało się poprzez ten gest kluczową częścią kompozycji.

W pierwszej sekwencji filmu uderza zespolenie dwóch elementów: po pierwsze filmowe podjęcie gestu nierozłącznie przynależącego do lunaparku, przywołanie owego sakramentalnego „Zapraszamy!”. Po drugie, sposób realizacji cechuje najwyższy poziom świadomego obrazowania: cytat nie został tu zwyczajnie pokazany, film nadaje mu formę za pomocą właściwych sobie środków - przetworzenia i wtopienia gestu w strukturę czasową filmu.

Jak dowodzi ten przykład, Ulrike Ottinger jest reżyserką, która buduje koncepcję swych filmów poprzez obraz. Już same jej notatniki i scenariusze są wyrazem radości eksplorowania rozmaitych światów ikonograficznych, gromadzenia elementów z różnorodnych kontekstów historii kultury, analizowania estetycznych i historycznych analogii. Same te książki pokazują niezbicie, że filmy powstające na ich podstawie nigdy nie są, być nie mogą, zwykłą ilustracją konkretnej akcji.

Szczęśliwy to zatem wybór, że rozpoczynamy nasz cykl wystaw *film.sztuka* właśnie od ekspozycji fotografii Ulrike Ottinger. Tak jak ta wystawa, której jądro stanowi fotograficzny dorobek artystki uzupełniony innymi eksponatami, jak np. fantazyjne kostiumy, przepastne notatniki i scenariusze oraz eksponaty ze zbiorów prywatnych reżyserki, wybrane i zestawione przez nią samą w kontekście jej filmów – tak również kolejne edycje wystaw *film.sztuka* poświęcone będą twórcom filmowym, którzy

obok i w uzupełnieniu swojej pracy filmowej tworzą również w innych dziedzinach sztuki.

Status filmu jako dzieła sztuki długo był kontrowersyjny. Zastanawiano się, czy należy w ogóle traktować film poważnie. Postulat akceptacji kina jako siódmej dziedziny sztuki zdawał się z wielu powodów nierealny – początkowo ze względu na jego niewątpliwie spekulacyjne cechy, jego poniekąd bliskie pokrewieństwo z jarmarkiem; później w miarę krzepnięcia przemysłu filmowego ze względu na seryjność produkcji; z uwagi na stosowanie skutecznych schematów poddawanych jedynie drobnym modyfikacjom; ze względu na konwencjonalność jako gwarancję powodzenia u publiczności. Teraz jednak, od dłuższego już czasu i w sposób ewidentny, film i jego specyficzne środki wyrazu otwierają wielu artystom nowe możliwości ekspresji i transformacji własnego doświadczenia. Począwszy od lat dwudziestych, sięgały po nie rozmaite ruchy awangardowe, przetoczyła się fala sztuki wideo i współcześni artyści nadal się nimi posługują, tworząc instalacje audiowizualne, pokazując swe dzieła w ramach sztuk klasycznych, w literaturze i fotografii, inscenizując spektakle teatralne i operowe. W muzeach sztuk plastycznych boksy wideo i projektory filmowe stały się integralną częścią architektury wystawowej. Z drugiej strony twórcy filmowi nie prezentują już swych dzieł wyłącznie w salach kinowych, lecz również w ramach samodzielnych instalacji artystycznych. Nasz cykl wystaw *film.sztuka* będzie poświęcony tego rodzaju inspirującej koegzystencji dziedzin sztuki. Składamy szczególnie podziękowania Ulrike Ottinger, która stworzyła dla naszych pomieszczeń koncepcję takiej właśnie, łączącej różne dyscypliny i swoiście uwodzącej prezentacji.

Barbara Honrath

SŁOWO WSTĘPNE

Ulrike Ottinger od wielu lat cieszy się międzynarodową renomą jako twórczyni filmów. Również prace fotograficzne, które tworzyła od początku swej drogi artystycznej, zanim jeszcze nakręciła swój pierwszy film, znalazły miejsce w wielu znaczących prywatnych i publicznych zbiorach sztuki i spotykają się z bardzo pozytywnym przyjęciem nie tylko wśród znawców sztuki. Bardzo mnie cieszy, że obszerna wystawa w Muzeum Filmu i Telewizji i retrospektywa obejmująca wszystkie jej filmy pokazywana przez Freunde der Deutschen Kinemathek w Berlinie, umożliwią szerokiej publiczności zapoznanie się z różnymi wymiarami twórczości Ulrike Ottinger, przepojonej charakterystycznym, jakże odrębnym i fantazyjnym językiem plastycznym. Wystawa, której koncepcja powstała w bliskiej współpracy z samą artystką, pokazuje jak dalece jej filmy i fotografie nawzajem się uzupełniają i wzbogacają. Wspaniałe notatniki i scenariusze oraz frapujące kostiumy filmowe pozwalają na inspirujący wgląd w proces pracy artystycznej i zgoła barokowy przepych plastycznego i formalnego repertuaru Ulrike Ottinger.

Goethe Institut korzysta z okazji berlińskiej ekspozycji aby zorganizować objazdową wystawę nowych powiększeń wybranych fotografii Ulrike Ottinger, która wraz z niewielkim przeglądem filmów będzie prezentowana za granicą. Wystawa powstała we współpracy z Ulrike Ottinger i Kristiną Jaspers z Deutsche

Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen i prezentuje przekrój fotograficznego dorobku artystki. Na przykładzie prac ze wszystkich okresów twórczości, objazdowa wystawa Goethe Institut oddaje charakterystyczne dla Ulrike Ottinger zderzenie fotografii dokumentalnej i inscenizowanej, które to zderzenie historyczka sztuki Katharina Sykora trafnie ujęła w takich oto słowach: „W zdjęciach tych następuje zderzenie rzeczy napotkanych i wymyślonych. Stanowią one arenę wzajemnej transformacji rzeczywistości i fikcji, przeszłości i przyszłości, marzenia i spełnienia.”

Wystawa prac Ulrike Ottinger stanowi kontynuację dobrej współpracy Deutsche Kinemathek i Goethe Institut, w ramach której powstały już liczne ekspozycje. Składam podziękowania Kristinie Jaspers i Peterowi Mänzowi z Deutsche Kinemathek, a szczególnie Ulrike Ottinger za jej zaangażowanie i konstruktywną współpracę.

Annette Deeken

„JAK NIEBO PO DESZCZU” ŚWIAT POETYCKICH WIZJI ULRIKE OTTINGER

W przedziale kolei transmongolskiej Lady Windermere mówi: „W paryskim Cabinet des Estampes w Bibliothèque Nationale widziałam niezwykłą rycinę, ukazującą cały dwór Ludwika XV, który dla rozrywki władcy występuje w chińskich kostiumach”. Jej mongolska rozmówczyni odpowiada: „Natomiast malowana rama lustra w naszym Pałacu Letnim przedstawia chińskie damy dworu, popijające herbatę w kostiumach rokok”. Fascynacja tym, co obce i wymiana kulturowa mają długą tradycję. Ulrike Ottinger lekko wplata podobne tematy w swój film *Mongolska Joanna d'Arc* (RFN 1989). Powyższy cytat poświadcza też staranność, jaka przejawia się w pracy Ulrike Ottinger. Łatwo wyobrazić sobie artystkę przechadzającą się po paryskich zbiorach miedziorytów, starannie studiując każdy eksponat. Być może nabywa reprodukcje niektórych grafik, aby mieć je pod ręką. Tak lub podobnie działało się zapewne w wielu miejscach świata, bo spoglądając na notatniki czuć wyraźnie przebijającą z jej artystycznych aranżacji radość wizualnego myślenia i chęć sięgania nowych horyzontów. Ulrike Ottinger prowadzi podobny notatnik do każdego filmu, czy to w formie rękopisu czy maszynopisu. Zawsze jednak świat jej własnej wyobraźni zlewa się w nich z wizualnymi znaleziskami w postaci fotografii, reprodukcji dzieł sztuki, pocztówek czy skrawków ilustracji; wizualne fantazje zaczerpnięte z historii sztuki i życia codziennego stapiają się z jej własnymi rysunkami, uwagami reżyserskimi, pomysłami filmowymi. Jej ilustrowane notatniki są w gruncie rzeczy dziennikami podróży z typową dla tego gatunku mieszanką prowizorycznych zapisek i autonomicznych źródeł inspiracji artystycznej. Z Ulrike Ottinger można wyruszyć w podróż już na papierze. A najpiękniejsze jest to, że obietnice zawarte w księgach roboczych spełniają się w filmach i fotografiach.

„Mimo, że moja matka tłumaczyła filmy dla Francuzów, dostałam właściwie bez kina” – powiedziała kiedyś Ulrike Ottinger. Może to właśnie tutaj zawiera się tajemnica jej sztuki filmowej: ona po prostu odkrywa kino na nowo. Albo przynajmniej przesuwa granice dotychczasowych wyobrażeń o tym, czym jest kino. Wbrew wszelkim przeciwnościom, przez dziesiątki lat konsekwentnie realizowała swe własne pomysły filmowe, w pełni świadoma tego, że wymykanie się gustom publiczności w świecie kina skomercjalizowanego nie uchodzi bezkarnie. Być może pobrzmiewają w jej postawie słowa amerykańskiej artystki filmu awangardowego Mayi Deren, która w *Poetyce filmu*

pisała pod koniec lat dwudziestych: *Jeśli usiłuje się naśladować komercyjne formy produkcji, z pewnością i zawsze uzyska się w końcu komercyjny produkt, ponieważ na taśmach montażowych Forda nie pojawi się nagle rower, lecz zawsze tylko Ford*. Ulrike Ottinger nigdy nie poddała się domniemanym przymusom kina gatunkowego. Jest jedyną niemiecką twórczynią filmową, która wszystkie swoje filmy nakręciła całkowicie suwerennie, począwszy od pomysłu i koncepcji, poprzez reżyserię aż po autorstwo zdjęć. No i jest jeszcze własną producentką. Można by więc nazwać ją prawdziwą twórczynią filmu autorskiego, gdyby nie fakt, że biorąc pod uwagę jej ambicje w innych dziedzinach sztuki, pojęcie to okazałoby się zbyt ciasne. Trafniejsze byłoby zapewne określenie „artystka filmowa”, właśnie dlatego, że jej dzieła tak dalece wymkają się kanonom konwencjonalnej kinematografii.

Teatralne chmury i inne fantazje plastyczne – kłania się Méliès

Można by porównać jej artystyczną autonomię i oryginalność do tych samych cech Geорга Mélièsa. Pod koniec XIX stulecia, zanim stał się pionierem sztuki filmowej, profesji godnej prawdziwego sztukmistrza, prowadził słynny z automatów i sztuczek iluzjonistycznych paryski Théâtre Robert-Houdin. Genialny artysta filmowy tryskał fantazją, przenosił środki wyrazu teatru i fotografii do filmu, projektował scenografię i kostiumy, stał za kamerą, dbał o finanse. W jego fantastycznie barwnej scenografii uderzało nieznanne dotąd i nieco szalone połączenie realnych ludzi i sztucznej scenarii.

Podobnie jest u Ulrike Ottinger: wątle pnie drzew na zastawce obrotowej w pierwszej części *Mongolskiej Joanny d'Arc*, mające stwarzać iluzję ruchu podróży koleją, są ewidentnie namalowane. Również stacja kolejowa nie stara się nawet ukryć swej sztuczności. Jak wielką moc inspiracji zawierają te obrazy, można się najlepiej przekonać oglądając fotografie, które powstały w 1983 r. w kontekście *Doriana Graya* w *zwierciadle prasy brukowej* (RFN 1984). Ulrike Ottinger nazwała je słusznie operą – fotografie, dla których ustawiła niemalże barokową scenografię pośrodku realnego krajobrazu Fuerteventury: olbrzymie, z przepychem wymalowane kulisz z pomostem oświetleniowym w kształcie chmur, stoją na tle osobiwych wypukłości czerwono-brązowych wulkanów lub na czarnej plaży z lawy. Jest to cudownie dziwaczne odwrócenie barokowych kulis teatralnych,

dla których kiedyś wymyślano maszyny do wiatru i fal. Tutaj morze i fale stanowią tylko elementy sztucznego krajobrazu. Bawienie się zderzaniem elementów rzeczywistości do siebie nieprzystających jest powracającym motywem w twórczości Ulrike Ottinger. Wystarczy przypatrzeć się zniszczonej framudze stojącej pośrodku surowego stepu, w pustej niejako przestrzeni. Spojrzenie widza wędruje ku ozdobnej czerwonej skrzyni na ubrania i Mongołce w tradycyjnym stroju. Kobieta spogląda w bok poza kadr, jak gdyby w oczekiwaniu na pojawienie się kogoś z lewej strony. Tak mogłaby rozpoczynać się opera - a to jest zdjęcie dokumentalne, rzeczywistość zastana, dostrzeżona i znakomicie skadrowana. Fotografia nosi tytuł *Drzwi jurty*, powstała w 1991 r. w kontekście filmu *Tajga. Podróż do nomadów hodujących jaki i renifery w północnej krainie Mongołów* (RFN 1992) a na zdjęciach ruchomych widać to, o czym mówi podtytuł fotografii: *Wznoszenie jurty nad Bagch-tara Gor*.

Podróże z kamerą – kłaniają się bracia Lumière

Jak chłopcy z nad Rzeki Złotego Konia transportują swój towar i sprzedają go na targu w Chengdu, głosi napis w *Chiny. Sztuki – codzienność* (RFN 1986). Znajdujemy się w prowincji Syczuan, jest marzec 1985 r. Kamera stoi na prawym skraju drogi i spogląda po przekątnej na niekończącą się karawanę rowerzystów, nadjeżdżających z głębi kadru i ciężko pedałujących pod wiatr. Chińczycy zonglują z ipsis akrobatyczną zręcznością nawet najcięższymi i najbardziej nieporęcznymi ładunkami na bagażnikach swych rowerów. Prosta scena maozowej chłopskiej codzienności. Kamera długo pozostaje nieruchoma, jakby zamysłona lub zauroczona tym, co się wydarza. Bez przebitki, bez zbliżenia, bez transfokacji. Wspaniały obraz nakreślony w planie ogólnym, którym można napawać się w absolutnym spokoju.

Zaduma, uważał francuski filozof Roland Barthes, jest obca medium, jakim jest film. „Przed ekranem nie mogę pozwolić sobie na wolność zamknięcia oczu, bo gdybym je znowu otworzył, zastałbym zupełnie inny obraz; jestem zmuszany do nieustannej zachłanności”. Nie z Ulrike Ottinger. Ona przemieniła kino zachłanności w kino kulinarnej rozkoszy. Jej filmy dokumentalne zezwalają na intensywne spojrzenie, dopuszczają zaciekawienie oraz obserwację pełną refleksji. Ale można przymknąć oczy, nie tracąc zaufania do jej obrazów. Szkoda by ich jednak było, bo obrazy te pełne są poetyckiego piękna; najbardziej prozaiczna codzienność zdaje się, dzięki jej choreografii obrazu, przeobrażać w wizualny poemat. Spójrzmy na scenę z *Exil Szanghaj* (Niemcy/Izrael 1997): pada deszcz i niezliczone czerwone, żółte, niebieskie, zielone, szare kapuzy i peleryny przeciwdeszczowe kierują się w stronę kamery. Gdzieindziej

jakiś Chińczyk podnosi głowę. Zaciekawiony albo przynajmniej zdziwiony, nawiązuje kontakt wzrokowy z kobietą z kamerą, która odważnie ustawiła się pośrodku skłębionego ruchu ulicznego, abyśmy mogli uczestniczyć w niekończącej się defiladzie rowerzystów. Cieszy nas każda nowa barwna plama i poniekąd rozmarzona wstrzemięźliwość kamery. Chciałoby się krzyknąć: Uwaga, zaraz któryś z rowerzystów potrąci statyw! Jakby się samemu było w miejscu zdarzenia, zupełnie tak jak kiedyś w obliczu pierwszych ujęć historii kina.

Sposób prowadzenia kamery przez Ulrike Ottinger przypomina operatorów Auguste'a i Louisa Lumièr, pionierów kina, którzy począwszy od 1896 r. wyruszyli w świat, by w nowym medium, dokumentować miasta i motywy podróźnicze. Ulrike Ottinger łączy z nimi przypatrywanie się skrzyżowaniom ulic, ruchliwym placom i rynkom, zainteresowanie rzemiosłem i życiem codziennym. Łączy ich również styl, transformacja ujęcia w precyzyjnie skadrowany obraz, w którym kamera, cierpliwie obserwując, długo pozostaje w planie ogólnym. Widzimy tylko to, na co spoglądamy. Jest jeszcze trzeci element wspólny z odkrywcami kinematografii: jazda kamery. Technika absolutnie podstawowa, wystarczy przecieź, żeby włączona kamera poruszała się na środku lokomocji a już zabiera widza ze sobą, w najpiękniejsze podróże. Bracia Lumière jako pierwsi filmowali w ten sposób, sięgali po ten środek wyrazu niezliczoną ilość razy, bo żaden inny element filmowego języka nie potrafi skuteczniej zabrać widza ze sobą w dal, przekazać mu poczucia czasu i prędkości podróży.

Tę formę obrazowania Ulrike Ottinger rozwinęła w *Exil Szanghaj* tak dalece, że możemy mówić o indywidualnej estetyce operowania kamerą. Mamy tam na przykład jazdę kamery, w której pokrywają się oś kierunku jady i oś obrazu. Jedziemy w spokojnym tempie samochodem, środkowym z trzech pasów, z prawej strony wyprzedza nas ciężarówka, nad nami i obok nas przesuwają się słupy starego mostu kolejowego. Mamy też jazdę kamery w bok, w której kamera filmuje pod kątem prostym do osi ruchu, tak że w efekcie powstaje obraz na podobieństwo Moving Panorama, tak bardzo popularnych w XIX wieku objazdowych atrakcji, gdzie przewijano papier lub płótno, na których akwarelami i farbą olejną wymalowywane były obrazy krajobrazów miejskich i przyrodniczych. Ulrike Ottinger starannie przeniosła klasyczne proporcje kompozycji obrazu tego zapomnianego medium na film: jadąc wolno samochodem, podąża za poziomą linią – w tym wypadku chodzi o balustradę mostu, przecinając dolną połowę kadru. Artystka stosuje jeszcze jeden odważny wariant jazdy kamery w bok, zmieniającej w trakcie trwania ujęcia kierunek ruchu. Szybujemy przez port w Szanghaju w kierunku brzegu i horyzontu. Ponad dwie filmowe minuty w prawo, a potem na powrót, w przeciwnym

kierunku, tym razem wzdłuż brzegu, tak że spokojnie możemy przyglądać się fasadom. W sumie 4 minuty i 20 sekund bez cięcia. Widać tutaj wyraźnie, że Ulrike Ottinger komponuje obrazy, a nie kręci zwykłe ujęcia. Jej estetyka pracy kamery nie wymaga użycia nawet środków lokomocji. W swoim najnowszym filmie, *Prater* (Austria/Niemcy 2007), Ottinger wykorzystuje wszystkie możliwości „zabierania” kamery w jazdę, miejscem akcji jest bowiem lunapark, gdzie wyobraźnia i sztuki kinetyczne kreślą fantazyjne wiraże. Rozpętana w ten sposób kamera oferuje bardzo szczególną przyjemność oglądania. To katapultuje widza na zawrotne wysokości w kolejce górskiej, to ciska go w bok na gigantycznej karuzeli lub niesie poprzez mrok w gondoli kolejki duchów. W tych ekscytująco dynamicznych obrazach pobrzmiewa poezja Rainera Marii Rilkego: „I wszystko mija, śpieszy się do końca,/ powtarza się bez celu, rozkręcone./ Tu czerwień, zieleń, szarość, promyk słońca,/ tam drobny profil ledwo uchwycony.”

Poezja czasu rzeczywistego

Ktoś kuca na ziemi, mały chłopiec ubrany w wojskowy mundur, młoda kobieta zamiata, mężczyźni siedzą na asfalcie przy wielkich tobołach, portret Mao na czerwonej fasadzie – obrazy z *Chiny. Sztuki – codzienność*. „Co się wydarzy”, zastanawiała się kiedyś Ulrike Ottinger, „jeśli będąc w podróży spróbujemy zebrać to, co przydarza nam się na drogach, co obserwujemy na ich skrajach? Czy możliwe jest uzyskanie w ten sposób obrazu całości?”. Tak jak w swoich filmowych notatnikach, tak za pomocą kamery zbiera ikonograficzne dokumenty. Sztyl z telefonem, zręczne palce przebiegają po drewnianym liczydło, cukiernik czaruje krusze figurynki, wynędziali tragarze taszcżą ogromne ładunki pod górę. Ottinger rejestruje uważnie najmniejsze szczegóły. Jej odkrycia przepojone są zmysłową radością oglądania. Przywróciła filmowi moc przyciągania i tę potężną siłę inspirowania wyobraźni, którą posiadał jeszcze w czasach, kiedy był po prostu – jak *Prater* – jarmarcznią atrakcją.

W swoich filmach Ulrike Ottinger pokazała wielki format jako dokumentalistka. Jej filmy podróżnicze są zaskakująco długie, biorąc pod uwagę nawyki, jakie wyrobiła w nas konwencjonalna, półtoragodzinna dramaturgia. W czasach, kiedy częstotliwość cięć montażowych określa się sekundami, przekazywanie wrażeń z podróży w czasie rzeczywistym i oddawanie prawdziwie normalnych aspektów życia zdaje się czymś nienaturalnie rozciągniętym. Film *Chiny. Sztuki – codzienność* trwa 270 minut, *Exil Szanghaj* ma 275 a *Tajga* – 501 minut. Ale dlaczego kondensować czas filmowy, kiedy stanowią on i tak już drobny wycinek długiego realnego czasu podróży? Człowiek nie porusza się po szerokich stepach Mongolii w przyspieszonym

tempie. „Są pięciominutowe filmy, które są zbyt długie, ale są filmy czterogodzinne, które są zbyt krótkie” – powiedziała kiedyś Ulrike Ottinger. W życiu nie stykamy się z jednolitą dramaturgią czasu, ale z mnóstwem ciekawych rzeczy, które warto obserwować. Ottinger trzyma się tej zasady z rzadko spotykaną konsekwencją. W pekińskiej aptece Ogólna Miłość Bliźniego pozwala nam oglądać spektakl baletowy na dziesięć palców, kiedy pracownicy dozują niezliczone zioła i proszki na niewielkie, coraz bardziej kolorowe kupki, by w końcu zasznurować je w maleńkie paczuski. Ottinger przekazuje nam swe przeżycia z podróży w czasie rzeczywistym, jak gdyby jej kamera była transmisją na żywo. W *Exil Szanghaj* patrzymy na młodego Chińczyka ugniatającego ciasto. Żongluje mącznymi parówkami, wprawia je w ruch, rozciąga, roluje, ciągnie w tę i w w tę; przez niemal dwie minuty jesteśmy świadkami jego pracy i czekamy w napięciu, jaki będzie jej efekt. Tylko ktoś, kto naprawdę interesuje się ludźmi, potrafi wykazać się taką cierpliwością. Ktoś, kto chciałby wiedzieć, jak ludzie gotują, pracują, ubierają się, jak mija im dzień. W tej scenie wyrabiany był *nota bene* makaron.

Nic nie rozumieć

Obok niecodziennej długości zaskakuje to, że Ottinger nie dodaje do swych filmów dokumentalnych autorskiego komentarza. Na szczęście. Dzięki temu można odbierać je swobodnie, jak malarstwo, które przecież też nie oferuje instrukcji porządkowania. Daleko jej do stylu filmu niemeo, który zwykł udzielać gadatliwych instrukcji literackich. Dobitnie przeciwstawia się praktykom konwencjonalnego filmu dokumentalnego, gdzie obrazy są na bieżąco komentowane, a zarazem poddawane prostej i natychmiastowej interpretacji. Filmy Ottinger dają widzowi przestrzeń do przyswajania sobie miejsc zdarzeń, zarówno wzrokowo, jak i słuchowo. Bo czymże byłoby miejsce akcji bez jego naturalnych odgłosów, dźwięków i tonów? Przez 22 minuty możemy bez przeszkód przysłuchiwać się operze wystawianej w Syczuanie, dźwiękom płynącym z chińskich głośników lub gongowi taoistycznego klasztoru w tropikalnym lesie. Można się dosłownie przestraszyć, kiedy nieliczne samochody jeżdżące w Chinach 1985 r. trąbią nagle pośród ciszy wielkiego miasta.

Ulrike Ottinger rezygnuje z komentarza, lecz nie z pisma. Szczególnie w jej chińskich filmach jaskrawe znaki pisma prezentują się dumnie na plakatach, znakach drogowych, oknach wystawowych i fasadach. Miejscami obraz ulicy jawi się morzem wizualnych znaków. Cóż za osobliwa lektura dla podróżnych niewładających językiem chińskim. Ten obcy świat znaków ma dla Ottinger magiczną siłę przyciągania. Za pomocą kamery odkrywa wciąż nowe warianty owej poetyki. Inscenizuje enig-

matyczne symbole jako nieme apele do widza, aby wraz z nią próbował odgadnąć i poszukiwał śladów ich znaczenia. I oto kamera odnajduje niespodziewaną pomoc, co zdecydowanie wzmacnia przyjemność rozwiązywania zagadki – międzynarodowe piktogramy również stanowią element tej zgadywanki, od czasu do czasu pokazując nawet coś zrozumiałego. *Deutsche Werkstätten Shanghai* (Niemieckie Warsztaty Szanghaj) – taki napis wielkimi literami można przeczytać na fasadzie widocznej na fotografii o samym tytule oraz w filmie *Exil Shanghai*. Ta radosna konfrontacja poetyki znaków z postawą „Nic nie rozumieć” nie pozoruje znajomości języka tam, gdzie jej po prostu brak, zarówno u Ulrike Ottinger, jak i u (większości) widzów. Na tym właśnie polega rzetelna autentyczność jej stylu dokumentalnego: bez przeszkód można się identyfikować ze spojrzeniem kamery, wolno rozglądać się po jurcie, wiejskim sklepie, garkuchniach, na targach i w świątyniach. Można patrzeć i robić wielkie oczy, i pozwolić, aby ruchome i nieruchome obrazy niepostrzeżenie zabrały nas w wielką podróż. Może właśnie te znaki dowodzą, jak trafnie filmy dokumentalne Ulrike Ottinger oddają prawdziwe życie, w którym przecież również nie wszystko jest samo przez się zrozumiałe.

Sztuka światło-czuta

Fotografie Ulrike Ottinger powstają przeważnie w bezpośrednim kontekście produkcji filmów. Miejsca akcji, czasami nawet motywy na nich przedstawione, często się pokrywają, a jednak jej fotografie tworzą niezależne uniwersum i w najmniejszym stopniu nie wymagają filmowych referencji. Przyjrzyjmy się fotografii zatytułowanej *Śpiewak Dawaadshij*: wyprostowany i pełen powagi Mongoł stoi w swej jurcie. Wie dobrze, że jest właśnie portretowany i zgodnie z umową pozuje do obiektywu. Zdjęcie opowiada tak wiele, że można by godzinami je czytać i odkrywać coraz to nowe historie: o beładzie tkanin i wzorów, o malowanej skrzyni i stojącym na niej kufrze, o zielonej skrzynce i leżących na niej trzech książkach, o chlebie na nakrytym stoliku. Kiedy raz zwrócimy uwagę na barwy, wzrok zaczyna wędrować po całości, dostrzegamy podział i ściśle symetryczną kompozycję obrazu: to, jak czerwona szarfa śpiewaka tworzy centrum, jak ostra czerwień wiertarki pod łóżkiem zdaje się flirtować ze skrzynią naprzeciwko, jak wszystkie przedmioty nawiązują ze sobą kontakt poprzez barwę w dokładnie wytyczonej aranżacji. Podążając za tymi śladami, można obrać różne ścieżki. Jedna z nich mogłaby prowadzić do zdjęć ruchomych i do występu wokalnego śpiewaka w filmie. Równie dobrze można zwrócić się, w ramach dorobku fotograficznego artystki, ku barwnemu sygnałowi czerwienu i natrafić na fotografię *Shanghai Gesture*, zatrzymać się w zdumieniu i podziwiać dbałość o szczegóły i sztuk transformacji

banalnych plastikowych przedmiotów codziennego użytku w ponadczasową martwą naturę. I tę czerwień, jak promyk nadziei w zimowej, smutnej szarości ulicy.

Spójrzmy na fotografię *Ökijig* przedstawiającą starszą kobietę z ludu koczowniczego hodującego renifery, oraz *Siostry Kalinka*, dwie identycznie skomponowane fotografie z Mongolii, na podstawie których można wykazać precyzję operowania kolorem, graficzność linii oraz potencjał narracyjny zdjęć Ulrike Ottinger. Choć obie powstały w zupełnie różnym kontekście i w odstępach wielu lat, możliwy jest między nimi intensywny dialog. Jakie znaczenie może mieć fakt, że Kalinka Sisters są postaciami z filmu fabularnego, z *Mongolskiej Joanny d'Arc* a *Ökijig* została sfotografowana w kontekście filmu dokumentalnego *Tajga*. Niekiedy śmiech budzi sposób, w jaki Ulrike Ottinger igra z utrwalonymi nawykami naszej percepcji, która każe nam spontanicznie uznać niektóre jej zdjęcia za kunsztownie ułożoną groteskę. Choćby *Zapaśnicy podczas Święta Kości Baraniej*: zdjęcie przedstawia na tle łąki pięciu silnych mężczyzn, ubranych tyleż dziwnie, co oszczędnie w tradycyjne nakrycie głowy, oddzielne rękawy i skąpą bieliznę. Czy mamy tu do czynienia z wytworem wyobraźni? Ależ nie, to zdjęcie stanowi solidne, etnograficzne świadectwo mongolskiej kultury. Dlaczego mielibyśmy więc zaliczać *Spotkanie na stepie*, podobnie zaaranżowane i nie mniej osobliwe zdjęcie grupowe z Siostrami Kalinka do obszaru fikcyjnego? Autentyczność jednej i drugiej grupy jest równie prawdopodobna. W tym wypadku jednakowoż trzy kobiety, które w wieczorowych sukniach i okularach przeciwsłonecznych przyłączyły się do grupy Mongołów w mongolskim stepie, są fikcyjne.

Albo przyjrzyjmy się obrazowi *Oby nasze osiem rzemieni przy siodłach nosiło bogatą zdobycz*. Również to zdjęcie charakteryzuje ścisły podział kompozycji: po lewej dwóch mongolskich myśliwych, po prawej biały koń; linia drzew i pasmo gór w tle wzdłuż linii horyzontu. W tej scenie rodzajowej czas każe się nie płynąć. Padające światło ma w sobie coś nierzeczywistego – naciągająca burza i nisko stojące słońce powodują skrajny kontrast, jakby scena oświetlona była reflektorami; ostra biel konia razi w oczy, drzewa połyskują jaskrawą zielenią. Aż trudno uwierzyć, że to poetyckie zdjęcie zostało wykonane aparatem fotograficznym w naturalnym pejzażu, a nie na przykład za pomocą pędzla czy w studiu przed malowanym tłem, tak nienaturalne wrażenie robi ta aranżacja w pozornie sztucznej atmosferze oświetlenia. Na tym właśnie polega estetyczny urok tych fotografii: Ulrike Ottinger pokazuje to, co jest, i to, co mogłoby być. Na tych obrazach niezauważalnie stapiają się świat naturalny i sztuczny. Fakty i fikcja wpływają na siebie nawzajem, podobnie jak film i fotografia i... wielka to przyjemność poruszać się śladami tego splotu odniesień.

W przeciwieństwie do jej filmów dokumentalnych fotografie Ottinger robią wrażenie precyzyjnie wystylizowanych. Przenika je ulotny duch poezji, świadcząc o szczególnym poszanowaniu dla człowieka. Ani w jej zdjęciach, ani w filmach nigdy nie powstaje wrażenie, że coś przypadkowo udało jej się uchwycić albo kogoś na czymś przyłapać. Ottinger z szacunkiem dla specyfiki ludzi, których napotyka na swej drodze, przygotowuje scenę, w której będą mogli przedstawić siebie samych tak, jak chcą być widziani.

Pozują do kamery *en face*, często w odświętanych strojach, świadomi faktu, że współtworzą obraz dla współczesnych i potomnych. Wiele jej zdjęć zdaje się wręcz eksplodować feerią barw. Widzimy ludzi w tradycyjnych, jaskrawo ubarwionych strojach. To uczta dla oczu a równocześnie wymowny dowód, jak dogłębnie Ulrike Ottinger potrafi łączyć swe poszukiwania wizualnych skarbów z wnikliwym studium etnograficzno-kulturowym, bo przecież przyjmowanie pozy i bajecznie kolorowe tkaniny są nierozłącznym elementem mongolskiej estetyki.

Podróże, filmowanie, fotografowanie, oto trzy sposoby Ottinger na spotkanie z obcymi. Z jej obrazów nie przemawia chłodny dystans, lecz postawa pełna szacunku wobec ludzi i warunków życia, które rejestruje jej kamera. Odnosi się wrażenie, że zarówno zdjęcia, jak i filmy powstawały w atmosferze wzajemne-

go zadziwienia, bezpośredniości i ciepła. Nietrudno wyobrazić sobie wszystkie te spotkania, o których Ottinger opowiada na przykład w dzienniku podróży *Tajga*: jak przy oklaskach gości weselnych tańczyła w Ulaanbaatar folkstrota z pewną Mongołką lub piła kumys w jurtach; jak z uwagi na fakt, że fotografie stanowią tutaj rzadkość, fotografowała miejscowych polaroidem, „aparatem, który sra zdjęciami”, jak nazwali go Mongołowie. Łatwo też wyobrazić sobie, jak zbiera wizualne ślady, kawałek po kawałku, żeby nakreślić przed nami obraz Prateru, najstarszego na świecie wesołego miasteczka, obraz, który w rzeczywistości jest podróżą w przeszłość mediów i archeologią kinematografii. Ten, kto bierze udział w podróżach przez świat jej obrazów, musi być przygotowany na to, że powróci odmieniony. Lub, jak powiada Francuzka Delphine Seyrig jako Lady Windermere w finale *Mongolskiej Joanny d'Arc*: „Jej powrót jest wtedy odrodzeniem, wzmocnionym nową, subtelną, nonkonformistyczną siłą... odrodzeniem czystym jak niebo po deszczu”.

ODWZAJEMNIONE SPOJRZENIE

Rozmowa z Ulrike Ottinger

Kristina Jaspers i Stefanie Schulte Strathaus

KRISTINA JASPERS Filmhaus przy Potsdamer Platz w Berlinie jest obecnie całkowicie oddany we władanie kosmosu Ulrike Ottinger: w Muzeum Filmu i Telewizji pokazujemy wystawę Pani fotografii, kostiumów i obiektów, Die Freunde der Deutschen Kinemathek zorganizowało retrospektywę całości Pani twórczości filmowej, której towarzyszą prelekcje i dyskusje. Przedstawiamy i kontekstualizujemy Pani dzieło w całej jego różnorodności.

Dla Stefanie Schulte Strathaus z Freunde der Deutschen Kinemathek i dla mnie stanowi to piękną okazję do rozmowy z Panią, poczynając od Pani biografii. Ponieważ zarówno wystawa, jak i retrospektywa pokazywane są w ramach cyklu *film. sztuka* i podejmują temat styczności filmu z innymi dziedzinami sztuki, chciałabym rozpocząć od pytania o pierwsze Pani spotkania ze sztuką. Które z nich mogło mieć wpływ na drogę, którą Pani obrała, i jaką rolę odegrał w tym względzie dom Pani rodziców?

ULRIKE OTTINGER Mój ojciec był obrazem, moja matka muzyką i mową. Ojciec studiował kiedyś sztukę w Hamburgu i często chodziliśmy razem na wystawy. W okresie powojennym wymalował kilka starych kin, a raczej pałaców filmu w południowych Niemczech i północnej Szwajcarii postaciami z mitologii lub bogami panteonu kinematografii. Moja matka bardzo precyzyjnie posługiwała się językiem i kochała muzykę. Pochodziła z bardzo muzycznej żydowskiej rodziny z Nadrenii. Byłam nawet trochę przymuszana do gry na skrzypcach, ale bardzo szybko się zbuntowałam. Jej brat, wielki skrzypek, został zamordowany w Oświęcimiu. Nie byłam w stanie ani spełnić pokładanych we mnie wielkich nadziei, ani go zastąpić. Pamiętam, że mając dwanaście lat, tuż przed koncertem, wzięłam swoje skrzypce i ostrożnie umieściłam je w trzcinie nad Renem, żeby zabrał je prąd. Miałam takie wyobrażenie, że woda zanieśie je komuś, kto będzie obdarzony większym talentem niż ja. Matka była oczywiście bardzo rozczarowana i chyba jeszcze bardziej przestraszona.

JASPERS Pani matka pracowała jako tłumaczka.

OTTINGER Tak, zawodem mojej matki było prowadzenie korespondencji w obcych językach. Była niezwykle samodzielną kobietą. Zdała egzamin maturalny, a potem - wtedy było to zupełnie niespotykane - miała własny samochód, marki Dixi. Śmigała nim do pracy. Po wojnie towarzyszyłam jej w podróżach służbowych z ramienia pewnej szwajcarskiej uczelni, któ-

ra miała wielu słuchaczy w krajach Trzeciego Świata. Odbyliśmy też wspólne wyprawy do Hiszpanii, Holandii i Portugalii. To było bardzo piękne.

Wtedy, krótko po wojnie, podróże były uciążliwe, ale miały jeszcze coś z wdzięku, który musiały mieć w latach dwudziestych. Podróżowało się statkiem, „Mixed Passenger Frightliner”, który zabierał na pokład jedynie tuzin pasażerów. Przypominam sobie pewną damę, która leżąc lirycznie na pokładowym leżaku, cytowała z pamięci całą *Czarodziejską Górę* Tomasza Manna, podczas gdy drugi oficer leżał u jej stóp. Także pociągi miały wtedy jeszcze owe piękne przedziały i wagony sypialne. Dawniej wszystko to było zapewne jeszcze bardziej fantastyczne i wyrafinowane, tak jak pokazałam to w *Mongolskiej Joannie d'Arc*. Film rozpoczyna się na kolei transsyberyjskiej, w starej Europie, i na koniec wraca do europejskiej metropolii, do Paryża.

JASPERS Jak to się stało, że w 1961 roku wyjechała Pani do Paryża? Miała Pani wielu francuskich przyjaciół?

OTTINGER Konstancja, gdzie dorastałam, położona była we francuskiej strefie okupacyjnej. Ponieważ moja matka tłumaczyła początkowo dla Francuzów, bywali oni u nas często na świątecznych obiadach. Nieważne, czy byli zwykłymi żołnierzami, czy oficerami, liczyło się to, że byli artystami lub miłośnikami sztuki. W ten sposób poznałam grupę młodych Francuzów, postsurrealistów. To z ich inspiracji zdecydowałam się na wyjazd do Paryża. Dzięki nim zawarłam znajomość na przykład z Ré Soupault. W kręgach awangardowych Ré Soupault była wówczas boginią, między innymi dzięki swym wybitnym fotoreportażom i swej pasji etnograficznej, szczególnie dla Maghrebu, który w okresie wojny algierskiej stanowił ważny przedmiot politycznej dyskusji. Nam imponowała jej postawa polityczno-artystyczna.

Bardzo ważna była dla mnie Librairie Calligrammes prowadzona przez Fritza Picarda. Była to fantastyczna księgarnia, jedna z najlepszych. Wnętrze wyglądało jak ekspresjonistyczna kopuła. W samym środku siedział Fritz Picard, który w 1938 roku wyemigrował z Berlina i bardzo okrężną drogą dostał się do Paryża. Miał wtedy grubo powyżej siedemdziesiątki. W Berlinie, gdzie współpracował z Brunonem Cassirerem, zmuszony był pozostawić swą łączącą ponad siedem tysięcy tomów bibliotekę. Picard miał głowę proroka: białą lwią grzywę i wysokie czoło. Nosił bardzo grube okulary, a na nich jeszcze dwie

lupy. Mówił tym cudownym alemańskim dialektem, tak dobrze mi znanym od mojej babci i z czasów dzieciństwa.

Zgromadził tu ponownie niewyobrażalną ilość pierwszych wydań niemieckiej literatury, w tym również literatury emigracyjnej. Książki leżały w stosach sięgających sufitu. Miało się czasami wrażenie, że to te kolumny książek dźwigają ciężar sklepienia. Na jego biurku stopy książek piętrzyły się tak gęsto, że pozostawiały jedynie mały otwór, przez który widoczna była jego głowa. Ludzie przychodzili tam, żeby rozmawiać z nim o literaturze. Niestety dość rzadko kupowali książki. Dwa razy w tygodniu odwiedzałam razem z nim francuskie antykwariaty, za każdym razem wracaliśmy obładowani. Hannah Arendt, Walter Mehring, Claire Goll i Manès Sperber miesiali tam wieczory autorskie, na które przychodzili przede wszystkim Niemiec lub niemieckojęzyczni emigranci. Żelazną regułą było, że pobyt w Paryżu nie mógł obejść się bez wizyty u Picarda, podczas których wymienialiśmy się nowymi edycjami literackimi albo wspomnieniami.

STEFANIE SCHULTE STRATHAUS Słyszac Pani opis tej księgarni, mam natychmiast przed oczami film Ulrike Ottinger.

OTTINGER Tak, to mogłoby być ciekawe, zrobić film o Fritzu Picardzie, jego Librairie Calligrammes i latach sześćdziesiątych w Paryżu. Wtedy w Paryżu żyłam w dwóch światach. Jednym z nich był świat niemieckich emigrantów, byli wśród nich Claire Goll i Walter Mehring. Drugim był świat moich młodych francuskich przyjaciół, z którymi malowałam, prowadziłam polityczne dyskusje i wyrabiałam całą masę głupstw.

SCHULTE STRATHAUS Pani sama powiązała przed chwilą wspomnienia z podróży z jednym ze swych filmów, z *Mongolską Joanną d'Arc* (RFN 1989). Wprowadza Pani do swych filmów radykalną subiektywność. Musi Pani znaleźć formę, język, które pozwolą przenieść na ekran to, co Pani przeżyła, zobaczyła i przyswoiła. Czy jest sposób na opisanie tego transferu? W jaki sposób odnajduje Pani filmowe środki wyrazu dla wewnętrznego świata własnych wyobrażeń?

OTTINGER Zawiera on najróżniejsze elementy. Zostańmy przy przykładzie podróży: na długo po moich pierwszych własnych doświadczeniach z podróży, do których do dziś doszły niezliczone kolejne, niemiecki ambasador w Chinach opowiadał mi o swych podróżach koleją transsyberyjską – był wówczas dzieckiem i towarzyszył ojcu w korpusie dyplomatycznym. Rozmawiam też z emigrantami o ich podróżach, które wiązały się z wielkim niebezpieczeństwem. To wszystko łączy się później z własną wyobraźnią. Musi istnieć podstawa, do której może się coś docześcić. To jak w kuli śnieżnej, może tak właśnie można by to opisać.

JASPERS To znaczy, że najpierw istnieje element biograficzny, który tworzy podstawę dla Pani fotografii i filmów?

OTTINGER Nie tylko. Przecież ja również bardzo dużo czytam. Mając osiem lat zaczęłam czytać książki moich rodziców. Rozumiałam je czy nie, po prostu czytałam wszystko, co mogłam znaleźć na obszernych i dobrze wyposażonych półkach. Moje filmy powstają nie tylko na podstawie osobistych doświadczeń, ale na podstawie wszystkiego tego, co przyswoiłam sobie na wiele różnych sposobów. Wystawy, podróże, osobiste doświadczenia, rozmowy z przyjaciółmi i rozmaitymi ludźmi, między innymi ze znaczącymi artystami i intelektualistami, z którymi przebywałam w Paryżu, to tak zwane *eye-openers*, doświadczenie otwierające oczy, poszerzające horyzonty.

SCHULTE STRATHAUS Wszystko to mieści się dla mnie w pojęciu wewnętrznego świata własnych wyobrażeń, wszystko, co Pani przeczytała i o czym rozmawiała, wszystko, co stanowi Pani własny kosmos.

OTTINGER Na moich pierwszych wystawach w Paryżu w latach sześćdziesiątych książki, które przeczytałam pokazywałam jako eksponaty. W moim odczuciu należało im się to miejsce, nawet jeśli tylko śladowe – dla innych być może już całkiem nierozpoznawalne; poza tym część moich lektur znajdowała odbicie w moich pracach.

JASPERS To dlatego pojęcie „archiwum ikonografii” zdaje się tak trafne: obejmuje ono subiektywny świat obrazów, ale również pewne archetypy czy postaci mityczne, historyczny zasób obrazo-słownictwa, z którego można czerpać. W wyniku tego procesu w Pani pracach powstaje jednakowo coś zupełnie nowego i własnego. Czy film stanowił jedno ze źródeł Pani inspiracji? Już wtedy zajmowała się Pani filmem?

OTTINGER Film stał się dla mnie ważny dopiero w Paryżu. Pamiętam wprawdzie, że jako dziecko oglądałam filmy, poranki filmowe, pokazywano bardzo wówczas popularne filmy Jeana Cocteau, oczywiście w oryginalnej wersji językowej. Kiedy później oglądałam pierwszy film po niemiecku, uważałam, że to w ogóle nie jest prawdziwe kino. Ale naprawdę świadomie oglądałam filmy dopiero dużo później. Byłam zachwycona filmami Ericha von Stroheima. Myślałam wtedy: To jest moja droga, mój cel!

To, że sama mogłabym zostać autorką filmów przyszło mi na myśl dopiero w Paryżu, kiedy poznałam niemieckie filmy ekspresjonistyczne, Luisa Buñuela i Nową Falę, wtedy poczułam, że chcę mieć z filmem do czynienia.

SCHULTE STRATHAUS W pewnym sensie stworzyła i wynalazła Pani swoje własne kino. Filmy Pani mają dwanaście minut lub kilka godzin, rzadko kiedy jedyne dziewięćdziesiąt minut. Stanowią one odrębny układ współrzędnych czasu i przestrzeni, które założyła Pani na użytek swej twórczości i stosuje do dziś dnia. Jak mają się w tym kontekście do siebie wystawa i filmy? Jeśli rozumieć twórczość Pani w całości jako wyraz jej wewnętr-

nego kosmosu, czym są dla Pani filmy? Czy wystawę można rozumieć jako swoisty rodzaj poszerzenia pracy nad filmem? Czy jest ona czymś zgoła innym?

OTTINGER Sądzę, że moja praca obejmuje różne obszary zainteresowań. Są tematy, które tak bardzo mnie interesują, że nie sposób ich w moim odczuciu wyczerpać poprzez jedną tylko pracę i dlatego podejmuję je na różne sposoby – poprzez film fabularny i poprzez film dokumentalny. Być może odnosi się to również do fotografii. Są rzeczy, które w filmie byłyby nie na miejscu. W tej pracy przyjmuje się po prostu zupełnie inny punkt widzenia. Film rządzi się innymi prawami. W moim rozumieniu film ma ściśle określoną konstrukcję, która jest moim punktem odniesienia. W miarę postępowania pracy okazuje się, co dobrze się łączy, a co nie. Układam mozaikę, przy czym muszę każdy kamyk pięciokrotnie wziąć do ręki, zanim uda mi się go wpasować. Do miejsca, w którym każdy kamyk stanowi uzupełnienie dla pozostałych, dochodzi się poprzez bardzo złożony proces. Często odkłada się najciekawsze kamyki, bo same w sobie są perłami ale nie grają w całości. Za każdym razem muszę znaleźć właściwą formę.

SCHULTE STRATHAUS Dlatego tak ciekawym wydaje mi się fakt, że używając pojęć „film fabularny” i „film dokumentalny” dokonuje Pani rozróżnienia, chociaż oba gatunki są u Pani tym, co właśnie Pani opisała: dwoma aspektami tego samego zjawiska. Pani filmy dokumentalne tworzą scenę, która otwiera przestrzeń dla realizmu, z drugiej strony wielką dozę realizmu zawierają filmy fabularne. Czy mimo wszystko, czy właśnie dlatego rozdziela Pani pojęcia fabuły i dokumentu?

OTTINGER Tak. Chociaż nakręciłam też wiele filmów fabularnych zawierających ten właśnie dialog między warstwą fabularną i dokumentalną, w których staje się on nawet jednym z tematów.

JASPERS Pomówmy o konkretnym motywie, który pojawia się zarówno w Pani filmach, jak i fotografiach, a który sytuuje się pomiędzy dokumentem a inscenizacją: mam na myśli powracające chwile bezruchu. W fotografii powstaje wtedy zdjęcie grupowe. W filmach również powtarzają się tego rodzaju aranżacje w formie bardzo spokojnych ujęć, bez ruchu w kadrze. Czy te sceny to punkty centralne, w których gromadzi Pani postacie i pozwala im ustawić się wedle własnego wyboru?

OTTINGER Portrety rodzinne? Nie potrafię się bez nich obejść. Wielokrotnie obserwowałam ludzi fotografujących siebie nawzajem. Dostrzegam w tym elementarną ludzką potrzebę manifestacji, że oto *Jesteśmy razem, tutaj, w tym miejscu*. Fascynują mnie również tła fotograficzne. Obserwowałam na przykład pewien rodzaj gry przy takim tle w 1985 w Pekinie. Tę scenę można obejrzać w *Chiny. Sztuki – codzienność*: młoda chłopka wciska swą nieco pulchną twarz w mały otwór tła przedstawia-

jącego frunącą księżniczkę. Podobne sceny powracają często zarówno w moich filmach jak i na moich fotografiach. Ostatnio w filmie *Prater* (Austria/Niemcy 2007). Tego rodzaju tła są ciągle jeszcze stosowane. Zasada pozostaje niezmienna, zmieniają się motywy, w zależności od mody i upodobań epoki. Ludzka autoinscenizacja zawsze wydawała mi się fascynująca. W jaki sposób ludzie przedstawiają samych siebie?

Można to pokazywać poprzez różne media. Wokół tematu *Tajga* zrobiłam książkę, film, słuchowisko i wystawę, wszystkie one wyraźnie się od siebie różnią. Pierwszy rozdział wystawy *Tajga* zatytułowany był *Autoprezentacja* i zawierał ponad dwadzieścia zdjęć mongolskich rodzin, które powstały wyłącznie w drodze autoinscenizacji. To oni wybierali tło przed którym chcieli się sfotografować, ubierali się w taki a nie inny sposób i aranżowali ustawienie grupy przed kamerą. Ja w to nie ingerowałam. Ustawiali się na tle swej Świętej Góry, przed nową jurta weselną lub w takiej czy innej konfiguracji. Przyjeżdżali z odległych miejsc, żeby dać się sfotografować, bo posiadanie własnego zdjęcia było dla nich niezwykle ważne; mogli je później ustawić na ołtarzyku w jurcie i w ten sposób oddać się swym przodkom w opiekę. Miałam aparat Polaroid, tak że mogłam dać im od razu zdjęcie. Później robiłam jeszcze jedno moim aparatem. Tak rozumiana ludzka autoprezentacja to jedna z moich głębszych fascynacji.

JASPERS Zarówno w Pani filmach jak i fotografii czuje się chęć i radość przebijania się i inscenizowania siebie. Ten sposób przedstawiania autoinscenizacji zawiera pewien element dokumentalny. Mimo to należy mieć świadomość, że zdjęcie nigdy nie jest całkowicie neutralne. Nawet jeśli Pani twierdzi, że pozostaje Pani bierna i nie ingeruje, osoba fotografowana reaguje przeciw na Pani obecność.

OTTINGER Oczywiście, choć poza kadrem i za kamerą, ja również jestem na zdjęciu obecna dzięki spojrzeniu, które odwzajemniam.

JASPERS Widać to w reakcjach malujących się na twarzach.

OTTINGER Tak. Wypracowałam sobie metodę komunikowania się z ludźmi przed kamerą. Kiedy pracuję z naturzyczkami, zawsze jednym okiem na nich patrzę, czasem robię gest ręką, daję im znak zachęty lub aprobaty. Prowadzę jakby dialog, buduję poczucie, że jesteśmy współtwórcami. Na przykład Mongołów początkowo dziwiło to, że chciałam kręcić ich dzień powszedni, a nie wielkie święta religijne. Potem śmiali się i powiedzieli coś bardzo mądrego: „Jeśli będziesz kręcić to, co robimy na co dzień, nie będziemy później wiedzieć, jak mamy oddychać”. Uświadamiamy sobie coś, co robi się zupełnie bezwiednie i naturalnie i nagle już nie robimy tego naturalnie. Ten dar precyzji obserwacji wywarł na mnie ogromne wrażenie. Później zaczęli udzielać mi drobnych wskazówek, gdy wykonywali swe co-

dziennie czynności i objaśniali mi przed kamerą swój dzień powszedni. Tego rodzaju przeróżne doświadczenia z innymi kulturami bardzo mnie interesują: co jest dla nich ważne, a co nie. Trzeba umieć w to wejść, inaczej jest się skazanym na porażkę. Jestem o tym głęboko przekonana. Trzeba umieć podchodzić do ludzi bez szczególnych oczekiwań i odkrywać, czego możemy razem dokonać. Wtedy właściwie zawsze się udaje.

JASPERS Czy w 1985 r. z filmem *Chiny. Sztuki – codzienność. Filmowy opis podróży w trzech rozdziałach* była Pani po raz pierwszy w Azji? A może była Pani tam już przedtem prywatnie?

OTTINGER Nigdy. To był mój absolutnie pierwszy raz. Co prawda od kiedy pamiętam zawsze chciałam tam pojechać. Już zdjęcia do *Madame X – władczyni absolutna* (RFN 1978) miały być kręcone na Morzu Chińskim. Z braku pieniędzy wyłączałam na Jeździe Bodeńskim.

SCHULTE STRATHAUS Dlaczego *Madame X* miała być kręcona na Morzu Chińskim?

OTTINGER Ponieważ jest chińską królową piratów. Byłoby cudo mieć moc nakręcić ten film na Morzu Chińskim, gdzie za czasów dynastii Ming istotnie zdarzały się królowe piratów. Na pierwszej stronie notatnika do *Madame X* widnieje fotografia królowej piratów z 1930 r., podającej swej „asystentce” karabin. Takie kobiety naprawdę się wtedy zdarzały.

SCHULTE STRATHAUS Na temat *Madame X* istnieje bardzo wiele opowieści i anegdot. Film powstał pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy obowiązywały jasne reguły, jaki powinien być film kobiecy – edukacyjny i agitatorski.

Pani pokazała *Madame X*. Czy film spełniał powszechne oczekiwania wobec tego gatunku?

OTTINGER Kompletnie nie. Ale był w pełni zgodny z moją percepcją i z tym jak ja sama przeżyłam ruch kobiecy. Byłam jego czynną uczestniczką i z całą pewnością nie byłam mu przeciwna. Sprzeciwiałam się jedynie – jakby to określić? – swoistej wulgarności. I temu, że obalano granice, po to tylko, by na ich miejsce natychmiast wznieść nowe. Wyraziłam swój sceptycyzm w formie komedii. Komedii, która wyrosła z poczucia przynależności, ale stanowiła zarazem zuchwałą analizę. Mieliśmy wtedy cały szereg ideologicznych *Madame X*. Moim zdaniem wyobrażenie sobie siebie inaczej, jako istoty obdarzonej większą wolnością było dla wielu kobiet czymś nowym, nie były do tego przyzwyczajone. Dlatego reakcje na ten film były tak gwałtowne. Dziś trudno sobie nawet wyobrazić, jak wielki skandal wtedy wywołał. Nie będzie przesadą jeśli powiem, że ZDF (drugi program niemieckiej telewizji publicznej) przesłał mi pięć może sześć tysięcy listów - pozytywnych i negatywnych. Kręgi kościelne domagały się „odstrzelenia” odpowiedzialnej za emisję filmu redaktorki. Tyle że w tamtych czasach ZDF był jeszcze zupełnie innym miejscem. Oni klepali się po

udach z uciechy i wołali: „Tego właśnie nam było potrzebna! Skandalu, który zmusi publiczność do reakcji”. Dziś trudno sobie wyobrazić gwałtowność tamtych opinii.

JASPERS Czuła się Pani zraniona?

OTTINGER Przede wszystkim zaskoczona. Praca nad filmem sprawiała nam wielką przyjemność i nie mieliśmy w ogóle poczucia, że robimy coś, co mogłoby kogoś urazić. Cios był dotkliwy i wtedy bardzo mnie to bolało. Rycerzem przybywającym z odsieczą okazał się teoretyk filmowy Karsten Witte, którego poznałam na premierze mojego filmu. Napisał recenzję w „Zeit” i był jednym z nielicznych, którzy stanęli w mojej obronie.

JASPERS Struktury władzy w Pani filmach nie są przedstawiane w formie przekazu społeczno-krytycznego, odziewa je Pani raczej w szaty alegorii, gry. Ten teatralny efekt obcości czy estetyzacji budzi śmiech i pozwala nabrać dystansu.

OTTINGER Podchodzę do tych elementów gry czy zabawy bardzo realistycznie, by na tym poziomie ukazać sprawy i konflikty, które tak naprawdę bardzo trudno jest uchwycić czy zrozumieć. To, co zabawne stanowi formę podejmowania problemów. Pisząc scenariusz, zadaję sobie pytanie: Co wydarzy się, jeśli podważę konsensus odnośnie tej czy innej kwestii i pozmieniam drobiazgi? I od razu mamy świetną historię.

SCHULTE STRATHAUS Przychodzi mi na myśl jeden z Pani filmów, *Countdown* (RFN 1990), który często bywa pomijany i rzeczywiście się wyróżnia. Reagowała Pani tym filmem bezpośrednio na zmianę historyczną. Film powstał w okresie przed i po 1 lipca 1990 r., chwili wprowadzenia unii walutowej w jednoczących się Niemczech. Czym ten film różni się od pozostałych?

OTTINGER Tak naprawdę wcale nie jest taki odmienny. Nie byłabym wtedy w stanie zrobić na ten temat filmu fabularnego. Ale podczas wycieczek w okolice Berlina i do wschodniej części miasta obserwowałam postępujące niemalże z dnia na dzień zmiany. Intrygowały mnie te obrazy. Nagle w małym brandenburskim Werder wyrosły barwne i agresywne w kolorystyce parasole z reklamą papierosów Test the West. Albo w wiejskim sklepiku z gazetami pojawiły się krzykliwe magazyny samochodowe i erotyczne. Tego by nikt nie wymyślił i dlatego musiałam to nakręcić.

JASPERS A więc różnica w stosunku do filmów azjatyckich wcale nie jest tak duża? W Chinach po wejściu w życie nowej konstytucji, również nastąpiły wielkie zmiany w sferze zewnętrznej. Ujęcia w *Chiny. sztuki - codzienność* także stanowią dokument określonego momentu historycznego. Rejestruje Pani coś niepowtarzalnego.

OTTINGER Tak, w takim rozumieniu można określić *Countdown* mianem pracy etnograficznej. Przypominam sobie pierwszą czy drugą noc po upadku muru. Spacerowałam wtedy po Kurfürstendamm. Nie zamknęli salonów samochodowych na noc.

W Mercedesach i BMW siedziały rodziny ze Wschodniego Berlina, babcie, dzieci, w środku nocy. Że też tego nie nakręciłam!

JASPERS Powstałby realistyczny obraz, tak szczególnie, że uznano by go za inscenizację.

OTTINGER Dużo wtedy fotografowałam w Berlinie, na przykład przy moście w Glienicke lub przy torach kolejowych przy Gleisdreieck. Część tych zdjęć wystawiłam razem ze zdjęciami, które powstały w kontekście *Portretu pijaczki. Aller jamais re-tour* (RFN 1979). Wybierałam wtedy świadomie te raczej opustoszałe miejsca wzdłuż muru.

SCHULTE STRATHAUS Ciekawa jest przewijająca się przez całą Pani twórczości zmienność punktu widzenia, oscylowanie między spojrzeniem etnografa skierowanym na sferę zewnętrzną a patrzeniem w głąb, na własne, najbliższe otoczenie. Berlin jako miasto stanowi przy tym punkt centralny, który ukazała Pani na oba sposoby.

OTTINGER Kiedy przyjechałam do Berlina w 1973, wiedziałam, że chcę tu kręcić, ale nie miałam w głowie konkretnego filmu. Do Berlińskiej Trylogii przystąpiłam dopiero w 1979, po intensywnych

obserwacjach i wykonaniu tysięcy zdjęć. Kiedy później przyjrzałam się ponownie tym fotografiom, sama byłam zaskoczona, że plany ogólne w filmach Trylogii Berlińskiej były niemalże identycznie skadrowane jak dużo wcześniej wykonane zdjęcia.

SCHULTE STRATHAUS Czy to znaczy, że dla każdego miejsca istnieje jeden właściwy sposób kadrowania, odpowiednie ramy?

OTTINGER Adekwatnie do tematu i w kontekście każdego filmu z osobna tak.

[Z Ulrike Ottinger rozmawiały 4 września 2007 r. w Berlinie Kristina Jaspers (Fundacja Niemiecka FilMOTEKA – Muzeum Filmu i Telewizji) oraz Stefanie Schulte Strathaus (Przyjaciele Niemieckiej FilMOTEKI/ Kino Arsenal.)]

ULRIKE OTTINGER

Ulrike Ottinger urodziła się w 1942 r. w Konstancji. Lata 1961 – 1969 to czas pracy malarskiej i fotograficznej w Paryżu, gdzie napisała również swój pierwszy scenariusz: była to *Mongolska podwójna szuflada*. W atelier Friedländer powstały jej prace graficzne. W 1969 r. wróciła do Niemiec, gdzie w ramach seminarium filmowego na Uniwersytecie w Konstancji założyła klub filmowy *Visuell*, którym kierowała do 1972 roku.

Pierwszy film *Laokoon i synowie. Historia przemiany Esmeraldy del Rio* z Tabeą Blumenschein w roli głównej powstał w latach 1971 – 1973. Jak we wszystkich swych filmach Ulrike Ottinger była autorką scenariusza, zdjęć, reżyserką i producentką.

Od 1973 r. mieszka w Berlinie. Za swą twórczość filmową otrzymała liczne nagrody, między innymi Niemiecką Nagrodę

Filmową za *Mongolską Joannę d'Arc*. Pracuje również jako reżyserka dla teatru i opery.

Jej filmy i dorobek fotograficzny były pokazywane na licznych retrospektywach i wystawach, między innymi na Biennale di Venezia 1980, w Cinémathèque française w Paryżu w 1980 i 1982, w Museum of Modern Art w Nowym Yorku w 2000 i 2004, w Kunst-Werke w Berlinie w 2001, na documenta XI w Kassel w 2002, w Witte de With Center for Contemporary Art w Rotterdamie w 2004, w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Barcelonie oraz w ArtPace Foundation for Contemporary Art. W San Antonio oraz w 2005 roku w Kunstverein w Salzburgu.

AUTORKI I AUTORZY

ANNETTE DEEKEN, 1954, profesorka medioznawstwa na Uniwersytecie w Trier, specjalizacja naukowa: historia filmu dokumentalnego i fotografii dokumentalnej oraz historia mediów podróżniczych; opublikowane książki: m.in. Annette Deeken/Monika Bösel, *Nad słodkimi wodami Azji. Kobiecte podróże po krajach Orientu*, Frankfurt nad Menem/Nowy York 1996; Annette Deeken, *Filmy podróżnicze. Estetyka i historia*, Remscheid 2004.

BARBARA HONRATH, 1960, dr filozofii, związana z Goethe Institut od lutego 1993 r., obecnie dyrektorka Działu Sztuk Pięknych w Centrali Goethe Institut w Monachium.

KRISTINA JASPERS, 1969, ukończyła historię sztuki i filozofię; koordynatorka wystaw w Muzeum Filmu i Telewizji w Berlinie, kuratorka licznych wystaw, m.in. o Wernerze Herzogu, aniołach w kinie, scenografii filmowej i ostatnio *Kino w głowie. Psychologia a film od czasów Zygmunta Freuda*.

RAINER ROTHER, 1956, dr filozofii, długoletni dyrektor kina Zeughauskino i kurator wystaw w Niemieckim Muzeum Historycznym w Berlinie, członek komisji selekcyjnej filmy na festiwal Berlinale, od maja 2006 dyrektor artystyczny Niemieckiej Filmoteki – Muzeum Filmu i Telewizji w Berlinie.

STEFANIE SCHULTE STRATHAUS, 1969, ukończyła filozofię, germanistykę i filozofię, członek zarządu Przyjaciół Niemieckiej Filmoteki/Kino Arsenal (z Mileną Gregor i Birgit Kohler), kierowniczką artystyczną „arsenal-experimental”, członek komisji selekcyjnej filmy na *Forum der Berlinale*.

ULRIKE OTTINGER – RETROSPEKTYWA

Laokoon i synowie / Laokoon & Söhne

RFN 1972/73, 50'

Pierwszy film Ulrike Ottinger. Powstał dzięki ściślejszej współpracy z Tabeą Blumenschein. Fantasmagoryczna opowieść o przechodzącej nieustannie przemiany Esmeraldzie del Rio, żyjącej w kraju o nazwie Laura Molloy, który zamieszkują same kobiety. Bohaterka kolejno występuje w roli poszukującej własnej przeszłości wdowy Olimpii Vincitor, triumfującej łyżwiarki Lindy MacNamara, w końcu w męskiej roli żigolaka Jimmy Junoda.

Dziwaczne obrazy i zdarzenia, niezwykłe ciągi skojarzeń, oryginalne zestawienia tekstów i muzyki początkowo zbijają widza z tropu. Nieprzyczajonemu do twórczości Ottinger widzowi trudno powiązać treść filmu z jego tytułem, co wynika z typowego dla artystki odwoływania się raczej do wyobraźni widza, niż narzucania mu bezpośrednich znaczeń. Trudność nie polega jednak na zagmatwanej fabule – film wymaga po prostu szczególnego rodzaju skojarzeniowego patrzenia i słuchania, został pomyślany tak, by nie dał złożyć się w sensowną całość bez uruchomienia wyobraźni oglądającego.

Berlińska gorączka – Wolf Vostell / Berlinfieber – Wolf Vostell

RFN 1973, 12', Dokumentacja happeningowa dla Ady 1

„Berlińska gorączka” to dokumentacja happeningu niemieckiego artysty Wolfa Vostella (1932—1998), którego sztuka ingerowała w szeroko rozumianą przestrzeń społeczną, aby zainicjować dyskusję na tematy aktualnych problemów społecznych i politycznych.

W „Berlińskiej gorączce” uczestnicy happeningu proszeni są najpierw o dojechanie samochodem do ślepego zaułka na Ostdorfer Strasse w Berlin-Lichterfelde. Po tej pierwszej instrukcji otrzymują serię kolejnych, coraz bardziej skomplikowanych i drobiazgowych wskazówek, których punkta zdziwi każdego widza.

Uwiedzenie niebieskich marynarzy / Die Betörung der blauen Matrosen

RFN 1975, 50'

Film ten jest tragikomiczną opowieścią o dwóch marynarzach, którzy obserwują walkę „organiczności” symbolizowanej przez starego ptaka z „syntetycznością” ucieleśnianą przez dziewczynę z Hawajów. Bazując na tej niezwyklej fabule, której wymowa podkreślana jest wyjątkowo ekspresyjnymi i poetyckimi zdjęciami, Ottinger zadaje pytanie o konieczność akceptacji stereotypowych ról w otaczającej nas rzeczywistości.

Madame X – absolutna władczyni / Madame X – eine absolute Herrscherin

RFN 1977, 141'

W tym ekstrawaganckim, wystylizowanym filmie pirackim Ottinger posłużyła się męską symboliką do wyrażenia feministycznego manifestu. O fabule sama autorka mówi: „Madame X, surowa i bezlitosna piękność, okrutna, niekoronowana władczyni chińskiego morza, kieruje apel do wszystkich kobiet gotowych zmieniać wygodną ale nieznośnie monotonną codzienność na świat pełen niebezpieczeństw, ale też przygód i miłości.”

Co niepokoi w przypadku tego filmu, to fakt, że kobiety chętnie ulegają fascynacji rytuałami władzy i – w męskiej wyobraźni – opuszczają terytorium niewinności i domniemanej kobiecej moralnej

przewagi, odrzucając delikatność innych kobiecych filmów, które jak ostatni film Agnès Varda, obiecują „miłość bez trosk”. Ten film nie pokazuje śladów strachliwości. Przeciwnie, został pomyślany tak, by wystraszyć tych, którzy opierają się fascynacji zrytualizowanej i zupełnie zestetyzowanej władzy.

Karren Witte, „Die Zeit”

Portret pijaczki / Bildnis einer Trinkerin

RFN 1979, 107’

Ona, kobieta o wielkiej urodzie, klasycznym dostojeństwie i rafaelowskich proporcjach, jak żadna inna kobieta stworzona do bycia Medeą, Madonną, Beatryczce, Ifigenią, Aspazją pewnego słonecznego zimowego dnia postanowiła wyjechać z La Rotunda. Kupiła bilet lotniczy – bez powrotu – do Berlin-Tegel.

Chciała odrzucić swoją przeszłość – a raczej porzucić ją jak dom do wyburzenia. Chciała skupić się na jednej sprawie, własnej sprawie. Jedynym jej pragnieniem było żyć wreszcie w zgodzie z własnym przeznaczeniem.

Czytając prospekt reklamowy, jaki podczas lotu wręczyła jej uprzejma stewardesa, postanowiła ułożyć rodzaj planu pijackiego, czyli wykorzystać do własnych celów podaną trasę zwiedzania. Szczegółowy opis trasy bardzo się jej przydał.

Berlin, miasto, którego zupełnie nie знаła, wydał jej się w sam raz, by bez przeszkód żyć swoją pasją. Jej pasją było picie – życie picciem – pić, aby żyć – życie pijaczki.

Owładnięta narcystyczno-pesymistycznym kultem samotności, lecąc utwierdziła się w planach na tyle, że dojrzały one do wcielenia w życie.

Pora więc była je urzeczywistnić.

Fragment scenariusza

Ruch przemian w tym filmie ma zupełnie inny kierunek niż w poprzednim – Madame X. Tam kobiety z bardzo określonych środowisk dołączają do wyprawy w nieznaną, tutaj kobieta bez imienia przybywa z nieznanego miejsca i podejmuje szczególną wycieczkę po Berlinie w oparciu o swe zainteresowania napojami alkoholowymi. W pewnym sensie ten projekt prezentuje także badanie nieznanego. Śmierć i destrukcja oczekują razem na końcu każdej podróży, zarówno tej w dalekie rejony świata, jak również całkowicie narcystycznej w głąb siebie.

ULRIKE OTTINGER

Freak Orlando

RFN 1981, 126’

Bohaterem filmu jest Orlando, postać zaczerpnięta od Wirginii Wolf, postać, która *potrafiła nie tylko zmieniać płęć, ale i żyć przez wiele stuleci, zbierając dzięki temu wszelkie możliwe doświadczenia jednostkowe i społeczne, które my w naszej ograniczoności, jako kobiety albo mężczyźni żyjący tylko przez określony czas, wyobrażamy sobie najwyżej w pobożnych życzeniach* – pisze Ulrike Ottinger.

Film składa się z pięciu epizodów, w trakcie których Orlando trafia do Freak City i zmienia swe oblicza przed publicznością tego dziwnego miejsca. W mieście tym, z jego atmosferą upadku, wielkimi budowlami i ruinami przemysłowymi, w plastikowej kulturze – przeżywa swą historię pełną anomalii i ludzi spoza nawiasu. Droga ta ukazuje „kryteria normalności oraz granice, jakie samo sobie wytycza społeczeństwo” oraz mówi zarazem o drugiej patologicznej stronie, o dwuznacznościach pozornie normalnego człowieka.

Podróżując w przeszłość, bohater rzuca zaklęcia na to, co w historii osobliwe, poza nawiasem –



wszystko to przeżywając nie bez cierpień. Nie zostaną mu oszczędzone doświadczenia ofiar. Będzie to podróż bez celu i bez katharsis. Jego wędrówka to archeologia snów wypieranych ze świadomości, które w historycznych epizodach otwierają kolejne punkty naszych dramatów, słabości i ułudy, oddalanych na margines milczeniem oraz kulturowymi tabu.

Zrozumieć to zmienić sposób ukazywania rzeczy. W filmie tym obrazy nabierają wymowy metaforycznej. Zestawiane patchworkowo, analogicznie do dźwięku, ukazują groteskowość, satyrę, lecz także rzeczywistość i magię.



Dorian Gray w zwierciadle prasy brukowej / Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse

RFN 1984, 150'

Film Ulrike Ottinger *Dorian Gray w zwierciadle prasy bulwarowej* nie różni się od poprzednich stylistyką ani estetyką. Odróżnia się natomiast podjętą tematyką oraz fabułą. Sięga ona do wzorów postaci znanych z historii literatury i filmu: doktora Mabuse i Dorianą Graya. Relacja, jaka się między nimi zawiąże, jest rodem z kręgów grozy: stworzenie sztucznego człowieka, senne mary filmu i ludzkości, jak na przykład monstrum doktora Frankenstein.

Pani doktor Mabuse, prezes elektronicznego koncernu medialnego, postanawia wykreować rzeczywistość. Ponieważ życie bardzo nieregularnie dostarcza możliwych do wykorzystania historii i skandali, postanawia zmanipulować losy Graya tak, by dały się transmitować na bieżąco kanałami mediów.

W filmie opowieść o stworzeniu przedstawiono jako wędrówkę po różnych środowiskach. Każde z nich stanowi konwencjonalny obraz zniewolenia w społeczeństwie: jaskinie przestępstw i narkotyków, miejsca pokus kulinarnych oraz seksualnych. Ponadto sztuka wysoka pokazana jest jako przestrzeń wielkiej romantycznej namiętności, w którą wpisano przed wiekami dzikość i egzotykę oraz jako metafora zmysłowości i seksualnej natury ludzkiej.

CHINY. Sztuki – codzienność / China. Die Künste – der Alltag

RFN 1985, 279'

Ten film dokumentalny, nakręcony przez Ulrike Ottinger w lutym i marcu 1985 roku w prowincjach Yunan i Syczuan, próbuje przekazać nowe spojrzenie na pewną obcą kulturę i jej obecne przemiany.

W filmie Ulrike Ottinger przede wszystkim wnikliwie obserwuje ludzi, rezygnując z jakichkolwiek komentarzy. Szczęólnego znaczenia nabierają więc długie ujęcia, które śledzą dramaturgię rzeczywistych wydarzeń i oryginalny dźwięk. Dialogami opatrzone tylko nieliczne sceny.

ULRICH GREGOR

Robiąc ten film, inspirowałam się chińskim malarstwem pejzażowym: samym faktem stosowania zwoju, który nie tylko wymaga innej metody malarskiej, ale także innego sposobu patrzenia – rozwijanie go, skupianie się na szczegółach, wędrowanie tam i z powrotem, oglądanie fragmentów. Więc jeśli filmowałam bazar na przykład, wolałam raczej panoramować bardzo powoli i jednostajnie przez cały plac, niż starać się objąć jego obraz w całości.

ULRIKE OTTINGER

W mojej dotychczasowej twórczości filmowej zajmowałam się egzotyką, mniejszościami i ich zachowaniem w różnych rolach wewnątrz własnego kręgu kulturowego. Teraz staram się poszerzać tę tematykę, poznawać „realną egzotykę” w obcym kraju, w innym kręgu kulturowym. Próbuję prowadzić kamerą obrazkowy dyskurs o egzotyce jako kwestii punktu widzenia.

ULRIKE OTTINGER

Pycha Superbia / Superbia – der Stolz

RFN 1986, 15'

Centralnym motywem filmu jest zło i jego ucieleśnienie w świecie. Superbia – Pycha, będąca w średniowiecznym rozumieniu najcięższym grzechem głównym, prowadzi korowód zła symbolizowany przez siedem kobiet – siedem grzechów głównych. Narracja płynnie przechodzi od stylistyki średniowiecznej do współczesnych obrazów pochodów i defilad.

USINIMAGE

RFN 1987, 10'

Architektura przemysłowa i krajobrazy miejskie w mojej trylogii filmowej:

Portret pijaczki; Freak Orlando; Dorian Gray w zwierciadle prasy bulwarowej

Unsinimage wyprodukowano dla LaSept i nadano 8 lipca 1987 roku, w urodziny LaSept. Tego dnia stacja poświęciła Berlinowi cały program, pomyślany jako prezentacja nowej stacji satelitarnej LaSept. Z myślą o tym programie proszono o krótkie filmy, które nie opowiadają o Berlinie, ale umysławiają jego obecność. Miały to być „Regards de Berlin”, „Pozdrowienia z Berlina” dla Francuzów, rodzaj poematu berlińskiego w obrazach.

Wybrane z tych trzech filmów krajobrazy miejskie i przemysłowe sfilmowano raz jeszcze dokumentalnie z myślą o *Unsinimage*, przetykając to odpowiednimi scenami z filmów fabularnych, artystycznym uduźwieniem i kondensacją stawiającymi w tym krajobrazie nowe akcenty.

Jest to dyskusja z architekturą miejską, w której plan zdjęć służy nie tylko jako tło, ale sam współtworzy treść.

ULRIKE OTTINGER

Mongolska Joanna d'Arc / Joanna d'Arc of Mongolia

RFN/Francja 1989, 165'

Cztery bardzo różne panie poznają się w trakcie podróży koleją transsyberyjską, a później transmongolską: elegancka, światowa i odczytana etnologka Lady Windermere; lekliwa i nieco zdziwaczała, ale żądna wiedzy pani profesor z Niemiec; amerykańska gwiazda Broadway'u i spragniona przygód młoda turystka z plecakiem, podróżująca na półce bagażowej wagonu trzeciej klasy. W połowie drogi bohaterki zostają porwane przez mongolską księżnę i jej żeńską kawalerię; podróżniczki spędzają pewien czas w jurtach na rozległych stepach Mongolii Wewnętrznej, biorąc udział w różnych rytuałach i grach, by w końcu bez jednej ze swoich towarzyszek powrócić do Europy.

*Mongolska Joanna d'Arc*nie jest filmem dokumentalnym, chociaż z dokumentem ma wiele wspólnego. W filmie tym Ottinger miesza gatunki, rozmywa granice pomiędzy rzeczywistością, a inscenizacją. Buduje teatralne, niemal komiczne postacie, a równocześnie obserwuje rzeczywistość z dystansem, zachowuje autonomię i obcość koczowniczych zwyczajów, obrzędów i miejsc kultu.



Exil Szanghaj / Exil Shanghai

Niemcy/Izrael 1997, 275'

Film *Exil Shanghai* poświęcony jest problemowi wygnania, który ukazany zostaje na przykładzie historii życia sześciu osób - Niemców, Austriaków i rosyjskich Żydów. „Fascynujący i obfitujący w cierpki humor *Exil Shanghai* jest wyjątkową kulturową odyseją, która ożywia utracony żydowski świat Szanghaju, najwspanialszego miasta Dalekiego Wschodu”. (Moving Pictures at the Berlin Filmfestival, 1997)

Ester

Niemcy 2002, 32'

Ester jest sztuką, w której narratorem jest György Konrad a aktorami są żydowscy emigranci ze środkowej i południowo-wschodniej Europy. Jest to historia „tych dni, kiedy Żydzi mieli zagwarantowany azyl i o miesiącu, kiedy ból stał się radością, a smutek zmienił się w święto”.

Parabola na temat odwagi, jakiej wymaga przyjazd do obcego kraju. Zabawna maskarada opowiadająca o utajonym błogosławieństwie.

Dwanaście krzesel / Zwölf Stühle

Niemcy 2004, 198'

„Dwanaście krzesel” to autorska ekranizacja powieści pióra odeskich pisarzy Ilji Ilfa i Jewgenia Petrowa, która uważana jest za „jeden z najbardziej satysfakcjonujących opisów warunków panujących w Związku Radzieckim w okresie jego tworzenia.”

Film Ottinger opowiada zarówno o przeszłości, jak i teraźniejszości. Przedstawia realia życia w krajach byłego Związku Sowieckiego oraz mechanizmy ogólnoludzkich zachowań, łącząc w sobie narracje o społecznych utopjach z tragikomicznymi opowieściami o indywidualnej nadziei na szczęście.

Stara rosyjska arystokratka na łożu śmierci powierza pilnie strzeżony sekret swojemu zięciowi. Tajemnica to fakt, że ukryła całą swoją biżuterię w jednym z dwunastu krzesel stojących niegdyś w salonie, a które zabrano jej tuż po rewolucji. Jej zięć Hipolit Matwiejewicz Wrobianinow jest byłym szlachcicem i dandysem, który obecnie vegetuje jako prowincjonalny urzędnik w wydziale stanu cywilnego. Ochoczo podejmuje się wyprawy w poszukiwaniu skarbu. Okazuje się, że krzesła zostały rozrzucone po całym kraju. W dodatku Wrobianinow nie jest jedynym poszukiwaczem zaginionej biżuterii. Tropem skarbu podąża także Ostap Bender, barwny i sprytny oszust oraz ojciec Fiodor, ksiądz, któremu bogata arystokratka też wyznała swój sekret. Rozpoczyna się bezwzględny wyścig przez cały kraj: z północy na południe, z zachodu na wschód, na lądzie i na morzu, przez wioski i miasta.

ULRIKE OTTINGER



Prater

Austria/Niemcy 2007, 104'

Ludzie, potwory, wrażenia. Czarujące obrazy w *Praterze* Ulrike Ottinger przekształcają tę legendarną wiedeńską atrakcję w przeżycie filmowe. Urzekające połączenie zamierzonego i przypadku, ryzykownej przejażdżki w czasie przestrzeni. Złożony film, który prowokuje do myślenia i śmiechu.

Wiedeński Prater to wesołe miasteczko i maszyna pożądania. Żaden mechaniczny wynalazek, żadna nowatorska idea czy zmysłowa nowinka nie mogą tu nie trafić. Różnorodność opowiadań w filmie *Prater* Ulrike Ottinger przekształca to miejsce doznań w nowoczesne kino atrakcji. Od samych początków po dzień dzisiejszy historia Prateru opowiadana jest przez jego założycieli i tych, którzy go dokumentowali, włączając w to także współczesne filmowe obrazy Prateru, wywiady z pracownikami, komentarze zarówno Austriaków, jak i turystów, cytaty filmowe, fotografie i materiały dokumentalne w formie pisemnej. Znaczenie Prateru, jego status jako miejsca technologicznych innowacji i jego rola jako medium kulturowego obecne są w tekstach Elfriede Jelinek, Jozefa von Sternberga, Ericha Kästnera i Eliaša Canetti, jak również w muzyce dedykowanej temu parkowi rozrywki w ciągu całej jego historii.