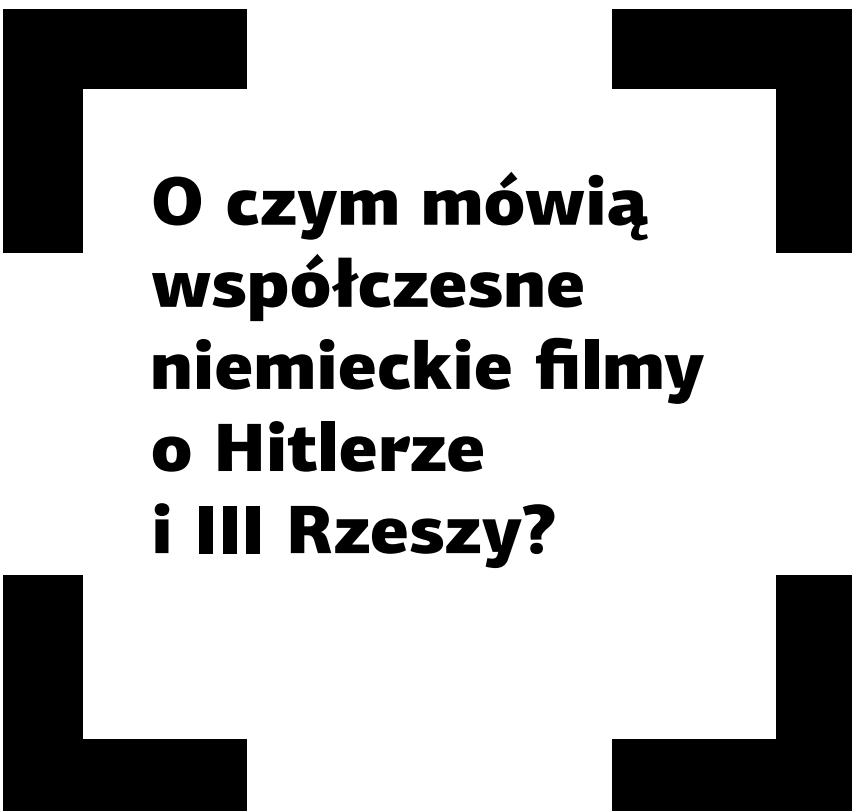




Andrzej Dębski



**O czym mówią
współczesne
niemieckie filmy
o Hitlerze
i III Rzeszy?**

W 2004 roku Magdalena Lewandowska w następujący sposób opisywała sposób recepcji w Polsce kina niemieckiego o tematyce rozruchkowej: *O ile tylko okres nazizmu nie zostaje ukazany wystarczająco drastycznie, krytyka polska będzie często uważać takie obrazy za samousprawiedliwiające, jeżeli zaś film dotyczy ogólnej refleksji nad psychologicznymi źródłami faszyzmu – często ogranicza się tę refleksję wyłącznie do predyspozycji niemieckich*¹. Wydaje się, że do dziś ta diagnoza nie straciła na aktualności, a jej potwierdzenie odnaleźć można choćby w tekście Konrada Zarębskiego *Niemcy: sprawcy czy ofiary?* opublikowanym w maju 2009 roku w „Kinie”. Autor rozpoczyna swój wywód od zdania, że *70 lat od wybuchu II wojny światowej pokolenie dzieci i wnuków tych, którzy ją wywołali, nie chce ponosić odpowiedzialności za winy ojców i dziadków*, by zakończyć swe rozważania tezą, iż *kino niemieckie, przedstawiając Niemców wyłącznie jako ofiary wojny i nie przypominając, kto tę wojnę wywołał, próbuje relatywizować historię*. Zarębski pisze, co prawda, że filmy ukazujące *jednostkowy opór wobec hitlerowskiej maszyny* – jak *Biała Róża* Michaela Verhoevena (1982), *Aimée i Jaguar* Maksa Färberböcka (1999), *Rosenstrasse* Margarethe von Trotty (2003) czy *Sophie Scholl – ostatnie dni* Marka Rothemunda (2005) – *zdolni są zaakceptować zewnętrzni obserwatorzy*, jednak zauważa jednocześnie, że *większą oglądalnością cieszyły się filmy propagujące inne spojrzenie na niemieckie losy*. Na uwagę w tym kontekście zasługuje zwłaszcza *Upadek* Olivera Hirschbiegela (2004), przedstawiający *bardziej ludzkie oblicza niedawnych panów świata*, ale też *Gustloff – rejs ku śmierci* Josefa Vilsmaiera (2008), którego bohaterowie są „niewinnymi ofiarami wojny” czy dramat *Kobieta w Berlinie*

Maksa Färberböcka (2008), w którym protagonistka, będąca jedną z tysięcy ofiar gwałtów dokonanych przez żołnierzy radzieckich, jest też równocześnie świadkiem upadku tradycyjnych wartości, deptanych butem najeźdźcy².

Krytyka Zarebskiego, sprowadzająca się do konstatacji, że 70 lat po wojnie można oczekiwać rozsądnego dystansu do faktów, które nie podlegają dyskusji³, nie tylko zakłada istnienie obiektywnie istniejącej „prawdy historycznej”, ale też jest następstwem przekonań, wedle których sztuka powinna owej prawdzie służyć. Poglądy te, choć wydają się brzmieć dziś anachronicznie, skrywają kilka interesujących problemów, które warto zasygnalizować. Jeden z nich dotyczy relacji między filmem a historią, jednak nie tylko w sensie zgodności filmowej fikcji z faktami, ale też w kontekście kwestionowania „obiektywności” tradycyjnie uprawianych nauk historycznych, w których – słusznie zauważa Marc Ferro – *Historyk, dopytując o swoje rzemiosło lub o to, jak pisać Historię, zapomniiał odpowiedzieć na pytanie o własną rolę, na tyle wszak znaczącą, że wybór dokumentów, ich zestawienie oraz sposób wysuwania argumentów to również montaż, zwykła sztuczka*⁴. Przyrównanie pracy historyka do montażysty filmowego nie jest bezzasadne w świecie, w którym obrazy filmowe w coraz większym stopniu stają się medium historycznej samoświadomości, wypierając słowo pisane. Stanisław Lenartowicz już w 1963 roku przepowiadał, że wkrótce *oglądanie filmów zajmie godziny poświęcane dotąd na lekturę*⁵.

W zjawisku tym można, nie bez racji, dostrzegać syndrom upadku współczesnej kultury, jak widział to np. Sándor Márai, który w analogii do średniowiecznego malarstwa określał kino (*mainstreamowe*) „potomkiem *Biblii pauperum*”⁶. Z drugiej strony kino, dzięki wyjątkowej mocy przedstawiania, może w sposób pełniejszy ukazywać złożoność ludzkiego uniwersum, w tym „przywrócić całą żywotność przeszłości”, a nawet – twierdzi Robert Rosenstone – zmienić „istotę naszego związku z przeszłością” w świecie „postpiśmiennym”⁷. Ta „historiotwórcza” moc kina i kondycja postmodernistycznego widza zdają się tkwić w źródle obaw w krytyce Zarebskiego. Poniekąd słusznie, skoro – jak twierdził Márai – *w każdej epoce istniał Flaubert i Dumas ojciec, ale czytelnik w przeszłości doskonale wiedział, że czym innym jest Pani Bovary, a czym innym Trzech muszkieterów, natomiast dziś już tego nie wie*⁸. Skąd mógłby więc wiedzieć, czym jest film oglądany na ekranie? A jeśli nie wie, to czy rzeczywiście musi – jak sugeruje Zarebski – interpretować go w kategoriach „prawdy historycznej”?

Współczesny historyk Eric Hobsbawm jest zdania, że *w obecnych czasach więcej historii niż kiedykolwiek jest reinterpretowanych lub wynajdywanych przez ludzi, którzy nie chcą rzeczywistej przeszłości, tylko taką, która służy ich celom. Żyjemy dzisiaj w wieku historycznej mitologii*⁹. Kwestia ta zyskuje dopełnienie w teorii pamięci Jana Assmanna, dla którego mit to *historia, którą opowiadamy sobie, by zorientować się w świecie i odnaleźć w nim swoje miejsce; to prawda wyższego porządku*. Assmann jednak uważa – odmiennie niż Hobsbawm – że nie istnieje przeciwstawienie fikcji (mitu) i rzeczywistości (historii), gdyż zapamiętana przeszłość zawiera *mit i historię; zmieszane z sobą i nierozróżnialne*, a taka przeszłość jest jednocześnie *mitem – niezależnie od swej prawdziwości czy fikcyjności*¹⁰. Wykładnia Assmanna pozwala spojrzeć na współczesne filmy niemieckie na temat wojny z innej perspektywy, kierując uwagę na mity przez nie kreowane oraz ich kulturowe znaczenie.

Ewa Fiuk zauważa, że zagadnienie Trzeciej Rzeszy oraz drugiej wojny światowej to – wraz z tematyką Muru Berlińskiego i Niemieckiej Jesieni – *najistotniejszy element pamięci historycznej Niemców*¹¹. Na uwagę zasługują tutaj zwłaszcza dwie kwestie. Po pierwsze, po 1989 roku nastąpiła potrzeba kształtowania nowej, wspólnej niemieckiej tożsamości, która przez lata istnienia dwóch wrogich sobie państw, RFN i NRD, różniła się w odniesieniu do nazistowskiej przeszłości, instrumentalizowanej (zwłaszcza w bloku wschodnim) w celach politycznych. NRD definiowała siebie jako *antyfaszystowskie państwo antyfaszystowskich obywateli*¹², które faszyzmu nie uważało za zjawisko historyczne, a za zagrożenie istniejące wszędzie tam, gdzie panuje kapitalizm (zwłaszcza w RFN). RFN pojmowała się jako prawna następczyni pokonanej Rzeszy Niemieckiej, zarazem jednak odcinała się od hitlerowskiej dyktatury, uważając się za *nowe, wolne i demokratyczne państwo, nawigujące do tradycji konstytucji z 1848 i 1919 roku*¹³, które przyczyn wojny upatrywało w dyktaturze narzuconej bezradnemu społeczeństwu przez Hitlera i jego popleczników (dyktaturę widziano zwłaszcza po wschodniej stronie granicy). Takie rozumienie przeszłości znajdowało odzwierciedlenie w kinie. Peter Zimmermann konstatuje: *W RFN punkt ciężkości położony został na ukazaniu zgubnej roli Hitlera, dyktaturze nazistowskiej oraz prześladowaniu Żydów, w NRD natomiast na powiązaniach NSDAP z kapitalistycznymi interesami gospodarczymi oraz na awansie byłych narodowych socjalistów na pozycje kierownicze Republiki Federalnej*¹⁴. Również wizerunek

Hitlera przedstawiany przez obie kinematografie różnił się przez analogię: *Na Zachodzie Hitler jest demonicznym uwodzicielem i pojedynczym sprawcą, na Wschodzie jest marionetką kapitału*¹⁵.

Zjednoczenie Niemiec spowodowało potrzebę nowego spojrzenia na okres III Rzeszy, budującego kolektywną tożsamość wschodnich i zachodnich mieszkańców państwa, wolnego od politycznych uwarunkowań (co miało szczególne znaczenie dla byłych obywateli NRD, po raz pierwszy konfrontowanych z nazistowską przeszłością przodków). Po drugie, zainteresowanie okresem nazistowskim jest następstwem zmian pokoleniowych, które wiążą się z wymieraniem świadków historii. Tym samym bezpośrednie przekazy na temat przeszłości zastępowane są relacjami „z drugiej ręki”, przechodząc z pamięci komunikacyjnej do kulturowej. Na próg krytyczny, wynoszący 40 lat od ważnego wydarzenia, wskazuje Jan Assmann, uznając przemówienie Richarda von Weizsäkera przed Bundestagiem dnia 8 maja 1985 roku za cezurę uruchamiającą „proces przypominania”¹⁶.

Pierwsza generacja powojenna pamiętała czasy III Rzeszy, a jej najczęstszą reakcją było wypieranie wydarzeń z pamięci („nie wiedzieliśmy o tym” – to typowe tłumaczenie). Druga generacja pytała o winy rodziców i identyfikowała się z ofiarami (dominował postulat „nigdy więcej!”), a manifestacją jej postawy – także w odniesieniu do obchodzenia się z historią – były ruchy kontestacyjne 1968 roku. Trzecia generacja (wnuków) to pokolenie urodzone wiele lat po wojnie, które chce zrozumieć, co się wydarzyło, pytając jednocześnie o własną rolę i odpowiedzialność. Aleida Assmann ujęła tę kwestię następująco: *Po pierwszej fazie przemilczania i drugiej fazie moralizowania oraz piętnowania weszliśmy, wraz z kolejnym dystansem czasowym, w trzecią fazę imaginowania, a więc chęci rozumienia i przede wszystkim doświadczenia*¹⁷.

„Doświadczenie” przeszłości umożliwiają dziś media wizualne. pisze o tym Markus Zöchmeister: *Historia nie jest już pamiętana, lecz stała się ofertą przeżywania o charakterze eventu. W medialnych i publicznych inscenizacjach historii chodzi w istocie rzeczy o to, aby odtworzyć moment historyczny możliwie realistycznie i odczuwalnie zmysłowo. Konsument tych historycznych reprodukcji powinien być wciągnięty bezpośrednio w przeżywanie historii. Tym samym historia staje się grą, rzeczywistością wirtualną. Granica między tym, co było, a tym, jak to się dziś przedstawia, zostaje zniesiona. Chodzi o rozmycie, odrealnienie granic czasowych i przestrzennych. W ujęciu Zöchmeistera istotne są*

dwa mechanizmy, które określa on mianem *familizacji* oraz *prywatyzacji* historii. Pierwszy polega na emocjonalnej identyfikacji z wydarzeniami lub bohaterami, zgodnie z mottem *każdy może zostać gwiazdą historii swoich własnych imaginacji*. Drugi zakłada możliwość bezpośredniego kontaktu z historią według własnych życzeń i wyobrażeń – *każdy może sobie wylicytować swój własny obraz historii*. Prowadzi to do tezy, iż *to, co było, jest zastępowane przez to, co mogę z tym zrobić*¹⁸.

Zarówno Aleida Assmann, jak i Markus Zöchmeister stosują swe koncepty do analizy *Upadku* Olivera Hirschbiegela. Film ten wywołał wielki rezonans, zwłaszcza w Niemczech, ale też poza ich granicami. W swoim kraju zgromadził 4,6 mln widzów w kinach (rekord dekady 2001–2010 wśród filmów niemieckich w kategorii „dramat” oraz drugie miejsce w tej kategorii wśród filmów międzynarodowych po *Pearl Harbor* Michaela Baya¹⁹), natomiast 6,2 mln za granicą (sprzedano go do ponad 40 krajów, uzyskał nominację do Oscara i brytyjską nagrodę World Cinema Award). Ponadto w Niemczech miał trzy wydania na DVD (łącznie z wersją rozszerzoną, zawierającą sceny wycięte), a jego emisja w telewizji ARD (dwa dni po sobie: 19–20.10.2005) zgromadziła 7 mln widzów. Film poruszył także środowisko naukowe – był tematem 23. Kongresu Psychologii Politycznej i 45. Niemieckiego Zjazdu Historyków, skutkowało też kilkoma publikacjami książkowymi²⁰.

Opinie w Niemczech na temat *Upadku* były podzielone, co wiązać można z zamiarami samych twórców, aby z jednej strony ukazać widowisko bliskie historycznych realiów (w tym celu konsultantem naukowym został autor biografii Hitlera Joachim Fest²¹, a filmową narrację poprowadzono z perspektywy świadka historii – sekretarki wodza Traudl Junge²²), z drugiej zaś – odmitologizować postać Hitlera i pozbawić ją „ponadludzkich” atrybutów, sprowadzając ją do człowieczych wymiarów, co miałyby umożliwić konfrontację z demonami przeszłości. Pozytywne recenzje podkreślały przede wszystkim ten drugi aspekt, a więc fakt, że dyktator stał się *jednym z nas* (Josef Fruchtl, „Frankfurter Rundschau”), że został *wynaleziony po raz drugi*, będąc jednak *po raz pierwszy kontrolowalny* (Frank Schirrmacher, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”), że *Demon-Hitler był nie do uśmiercenia, ale tutaj Hitler umiera, jako monstrum oraz jako człowiek* (Hanns-Georg Rodek, „Die Welt”). Zarzuty względem filmu dotyczyły przede wszystkim jego roli jako nośnika pamięci historycznej.

Zwracano uwagę, że próbuje opowiadać w sposób *autentyczny i wolny od ocen* o tym, co *bez kontekstualizacji i wartościowania jest nie do opowiedzenia* (Harald Welzer, „Frankfurter Rundschau”), że nie analizuje źródeł, tylko je powiela, pozostawiając widzenie historii, jakie *pozostawiliby sami narodowi socjaliści* (Tobias Kniebe, „Süddeutsche Zeitung”), że już w sposobie inscenizacji na „tragedię” prowadzi do jej „bagatelizowania” (Dietrich Diederichs, „Die Tageszeitung”). Na niekonsekwentną próbę demitologizacji Hitlera zwrócił uwagę Wim Wenders, podnosząc zarzut, że przy całym pietyzmie w ukazywaniu szczegółów twórcy filmu nie zdecydowali się na ukazanie ciała martwego Hitlera, a taki obraz przecież najlepiej nadawałby się, aby ukazać go jako istotę śmiertelną, pozbawioną „nadludzkich” atrybutów: *wszystko widać w Upadku, tylko nie śmierć Hitlera! [...] dlaczego nie pokazać, że ta świnia jest wreszcie martwa?* („Die Zeit”)²³. To ostatnie pytanie jest o tyle zasadne, że film mógłby wykreować obraz, jakiego nie zna ikonografia okresu III Rzeszy.

Na wspomnianą niekonsekwencję zwraca również uwagę Aleida Assmann, dla której w filmie Hirschbiegela chodzi nie tyle o przedstawienie historii, co o „re-imaginację historii”. Badaczka podkreśla odwrócenie tradycyjnej „męskiej” perspektywy oglądu wojny, widzianej teraz także oczyma kobiet – sekretarek, kucharek, Ewy Braun, Magdy Goebbels. Co więcej, wspomniana feminizacja, która kieruje uwagę widza na życie codzienne, prywatność, a nawet intymność międzyludzkich relacji, wiąże się tutaj nie ze słabością, lecz z siłą, czego przykładem może być obraz rodziny Goebbelsów, w której dominującą rolę odgrywa Magda, spychając Josepha na pozycję postaci mniej znaczącej, a nawet biernej i słabej, odartej – podobnie, jak Hitler – z demonicznej mocy. Współgra z tą koncepcją sposób inscenizacji filmu, który bywa czasami określany mianem „melodramatu” albo „tragedii”, zwracając uwagę na dramaturgię i emocjonalność przedstawianych wydarzeń.

O ile jednak w klasycznej tragedii bohaterowie przegrywają z nieuchronnym losem, ukazując swoją „wielkość w upadku”, to w przypadku filmu Hirschbiegela chodzi o „szaleństwo w upadku”, któremu towarzyszy swoista „perwersja bohaterstwa”, niewywołująca współczucia. Ponadto film redukuje 12 lat istnienia III Rzeszy do ostatnich 12 dni Hitlera spędzonych w bunkrze, co byłoby wprawdzie niedopuszczalne, gdyby film miał być świadectwem historycznym, ale jest uzasadnione z artystycznego punktu widzenia. Główny problem

postawiony przez twórców dotyczy bowiem reakcji i zachowań kierownictwa armii i ludności cywilnej w obliczu „sytuacji końcowej”, w związku z czym postaci filmu są określone nie przez to, co robiły i kim były wcześniej, lecz jakie decyzje podejmują w obliczu zbliżającego się końca. Klarownie zarysowane są więc przeciwstawne „centra wartości” i skupieni wokół nich bohaterowie – jedno centrum wiąże się ze śmiercią i absolutną lojalnością wobec wodza, drugie związane jest z życiem i samookreśleniem. Tym samym problematyka filmu nie dotyczy winy, ale zdolności uwolnienia się od nazistowskiego systemu i Hitlera, przejścia „od strefy śmierci do strefy życia”. Tę ostatnią reprezentują w filmie lekarze, którzy zajmują się opatrywaniem rannych i zaopatrzeniem ludności, działając w imię humanitarnych wartości (w tym kontekście nie ma większego znaczenia, że jeden z nich – Ernst Günther Schenk – był inspektorem żywienia SS prowadzącym eksperymenty w Dachau i Mauthausen). Do strefy życia przechodzi jeden z twórców systemu – Albert Speer, jak i będąca świadkiem wydarzeń Traudl Junge. W tak zarysowanej perspektywie o „uwolnieniu” od Hitlera decydują sami Niemcy, bez udziału aliantów, gdyż istotą filmu jest – jak uważa Aleida Assmann – *mityczna symbioza narodu i wodza, problem związania i uwolnienia, a dokładniej rzecz biorąc analiza związania w celu uwolnienia*²⁴. Dopiero po uwolnieniu od Hitlera możliwe jest budowanie nowego państwa, opartego na humanitarnych wartościach.

Markus Zöchmeister w równie ciekawej analizie, odwołującej się do freudyzmu, uznaje film za rodzaj snu, w którym historia – dzięki familizacji i prywatyzacji – stanowi scenerię wyobrażeń widzów. Nakierowanie spojrzenia na „codzienność zła”, czy nawet „identyfikację z oprawcami” i „perwersyjne nazi-fascinosum” – jak w *Upadku* – ma na celu umożliwienie konfrontacji z pytaniami, których nie zadawały poprzednie generacje. W przekazach na temat przeszłości, zdominowanych przez wypieranie problemu lub piętnowanie win, pozostawała niedająca się objaśnić racjonalnie „część niezrozumiałego”, która wniknęła w podświadomość powojennego pokolenia, tworząc „historyczne Id”. Medialne inscenizacje służą temu, aby owo Id unaocznic i w konsekwencji uwolnić się od koszmaru przeszłości. Nie bez znaczenia jest przy tym, że w podświadomości młodszych pokoleń ich przodek jest zarówno *Żydem, jak i Hitlerem*, dzięki filmom zaś widzowie mają możliwość *postawienia się na miejscu Hitlera, jak też imaginacji jako ofiary monstrum*²⁵.

Perspektywa Zöchmeistra tłumaczy, być może, dużą różnorodność oglądu wojny, jaką oferuje niemieckie kino. Oglądając same tylko filmy Josepha Vilsmaiera widz może się „wcielić” w żołnierzy doświadczających koszmaru walk na Froncie Wschodnim (*Stalingrad*, 1992), uciekinierów przed Armią Czerwoną przeżywających dramat na pokładzie liniowca „Wilhelm Gustloff” (*Gustloff – rejs ku śmierci*), czy też Żydów wiezionych w bydłowych wagonach do Auschwitz (*Ostatni pociąg do Auschwitz*, 2006). Na temat ostatniego z filmów mówił reżyser: *Nam zależało na tym, aby widz czuł się tak, jakby jechał sześć dni tym pociągiem. Aby mógł sobie powiedzieć: „czuję to, jestem w pociągu, jestem częścią tej historii”*²⁶.

Interesująca jest teza, iż filmowe inscenizacje historii umożliwiają doświadczenie jej grozy „na własnej skórze”. Widz staje się więc uczestnikiem dramatycznych wydarzeń, stając „oko w oko” z problemami dotyczącymi filmowych protagonistów. Oglądając *Upadek* musi opowiedzieć się za którąś z racji, wybrać pomiędzy „strefą śmierci” a „strefą życia”, być do końca wierny przewodnikowi narodu albo uwolnić się od niego, doświadczając uprzednio mocy owej „mitycznej symbiozy”, która kilkadziesiąt lat wcześniej oładnęła jego przodków. Schemat ten odnaleźć można nie tylko w *Upadku*, ale i w innych współczesnych niemieckich filmach tematyzujących okres III Rzeszy.

W *Fabryce zła* Denisa Gansela (2004) bohater, 17-letni chłopak, trafia do elitarnej szkoły dla przyszłych kadr narodowosocjalistycznych, gdzie – skonfrontowany z nazistowską dyscypliną oraz brutalnym systemem wychowawczym (bierze udział w masakrze jeńców, jest świadkiem śmierci najbliższego przyjaciela podczas ćwiczeń) – dokonuje przewartościowania poglądów i opuszcza szkołę w niesławie. Wcześniej jednak, w reakcji na skargę młodszego brata, który nie chce iść do przedszkola (innej wychowawczej placówki w systemie nazistowskim) pyta się go: *czy robi tak niemiecki chłopak?*²⁷. Słusznie zauważa Daniel Kulle, że pytanie to dotyczy zachowań w obliczu konfliktu własnego systemu wartości oraz wymagań otoczenia, stanowiąc przede wszystkim problem postawiony widzowi – „co byś zrobił?”²⁸.

O uniwersalnym charakterze tej tematyki świadczy kolejny film Gansela: *Fala* (2008), w której nauczyciel gimnazjalny przeprowadza na uczniach szkoły eksperyment, mający uzmysłowić im istotę totalitaryzmu. Reżyser przyznawał, że od dawna fascynowało go pytanie

czy mogłoby się to dziś powtórzyć?²⁹. Oba filmy są komplementarne względem siebie, a łączą je – poza tematyką – role odgrywane przez Maksa Riemelta, który gra postacię początkowo zafascynowaną duchem dyscypliny i wspólnoty, a następnie kontestującą system dyktatorskiej władzy. Problematykę fanatycznej wiary w ideologię porusza też Jutta Brückner w *Kantacie dla Hitlera* (2005), której bohaterka – uwielbiająca i Hitlera i muzykę – zdobywa posadę u boku kompozytora, mającego napisać kantatę na 50 urodziny wodza. Interesująca jest już scena otwierająca film, zainscenizowana na fragment kroniki z okresu III Rzeszy (dla uwiarygodnienia efektu wykorzystano kroniki archiwalne), w której protagonistka, wtopiona w tłum podekscytowanych kobiet, wraz z nimi wiwatuje na cześć Hitlera, ukazanego najpierw na czele kolumny samochodów, a następnie na tle nieba, skąd promieniuje aurą boskości³⁰. Ta emocjonalna bliskość łącząca kobiety i wodza, odnosząca się też do aspektów *seksualności i narodowego socjalizmu*³¹, jest kolejną odsłoną problemu „związania i uwolnienia”, z którym skonfrontowany zostaje widz. Podobny projekt odnaleźć można w filmach ukazujących opór wobec nazizmu, jak wspomniana już *Sophie Scholl* czy *Edelweiss Pirates* Niko von Glasow (2004). Bohaterowie podejmują decyzję o oporze kierując się głosem sumienia, narażając się na utratę życia. Ich czyny są fundamentem nowego początku Niemiec, ale również pytaniem skierowanym do widza: „co byś zrobił?”

Inną strategią stosowaną przez niemieckich twórców filmowych w celu uwolnienia się od demonów przeszłości jest śmiech. Kłasykcznym przykładem strategii jest *Adolf H. Ja wam pokażę!* Daniego Levy'ego (2007), będący odpowiedzią na *Upadek*. Punktem wyjścia opowiadanej historii jest pomysł Goebbelsa, aby Hitlera – słabego, załamane, pogrążonego w depresji, mówiącego o sobie, iż stał się „ciężarem dla Niemieckiej Rzeszy” – przywrócić do dawnej formy, by mógł wygłosić przed narodem przemówienie noworoczne w 1945 roku, mające zmobilizować masy do walki. Zadanie zostaje zleczone profesorowi żydowskiego pochodzenia (sprowadzonemu z obozu w Sachsenhausen), który niegdyś uczył Hitlera emisji głosu. W finałnej scenie filmu, nawiązującej do *Dyktatora* Charliego Chaplina (1940), Hitler ukazuje się na mównicy, jednak – wobec głosowej niedyspozycji – przemówienie wygłasza żydowski terapeuta, ukryty przed oczyma tłumu. Nim zostanie zastrzelony, opowie o trudnym życiu wodza, który *moczy się w nocy, nie ma erekcji*, był w dzieciństwie

bity przez ojca, więc teraz *mści się na Żydach, na pedałach, na chorych*. W końcowym fragmencie filmu powie też, że przedstawiona przez niego relacja jest w pełni prawdziwa³² i że za sto lat wciąż o Hitlerze będzie się pisało i odgrywało jego role, gdyż *chcemy zrozumieć to, czego nigdy nie zrozumiemy*³³. Ostatnia kwestia jest nawiązaniem do dzieła Hirschbiegela, który chciał w *Upadku* zrekonstruować realia panujące w bunkrze, zapominając, że rekonstrukcja historii jest zawsze kolejną jej reinterpretacją.

Zanim film Levy'ego trafił do kin, jego pierwotną wersję pokazywano na projekcjach testowych. Pod wpływem negatywnych reakcji widzów reżyser zmienił perspektywę, czyniąc narratorem profesora. Pierwszy pomysł zakładał prowadzenie narracji z punktu widzenia 117-letniego Hitlera, który przeżył wojnę, co miało służyć wzmocnieniu karykaturyzacji głównej postaci. Takie reakcje widzów wskazują na problem ukazywania dziejów III Rzeszy w tonie komediowym³⁴. Potwierdzają to badania: przed wejściem *Adolfa H.* do kin przeprowadzono ankietę na zlecenie magazynu „Stern”, która wykazała, iż 56% Niemców odrzucało film, a 35% akceptowało bez wcześniejszego obejrzenia (ostatecznie w kinach zobaczyło go 790 tys. widzów). Także krytyka była podzielona. Negatywnie oceniano fakt przedstawienia Hitlera jako postaci komediowej, nie do przyjęcia z *punktu widzenia cierpienia milionów ludzi* (Gebhard Fürst, „Spiegel”), motywowanie jego działań zaburzeniami psychicznymi, gdyż *nie był on niepoczytalny* (Stephan Kramer, „Tagesspiegel”), *upiększanie*, czyli ukazanie go w sposób ludzki i nawet godny współczucia, gdyż taki obraz jest *falszem historycznym* (Rolf Hochhuth, „Generalanzeiger”), ale również – co ciekawe – krytykowano film za zbyt łagodną satyrę, co ma związek z obawami Levy'ego i zmianą pierwotnej wersji, w wyniku której powstał obraz *nieśmiały*, jakby reżyser *w połowie drogi stracił odwagę* (Christina Nord, „Die Tageszeitung”). Film chwালono – zwłaszcza zestawiając z *Upadkiem* – za to, że *porusza i przywodzi do śmiechu* (Jürgen Schmieder, „Süddeutsche Zeitung”), jak i dlatego, że *przeciwstawia iluzjonizm kina ufności w fakty historyków* (Anke Westphal, „Berliner Zeitung”)³⁵.

W kontekście *Adolfa H.* warto wspomnieć o innej komedii na temat III Rzeszy, której początki sięgają połowy lat 90. Chodzi o produkcję telewizyjną *Goebbels und Geduldig* Kaia Wessela (2001). Zanim zaakceptowało ją ARD, przedłożonych zostało 15 wersji scenariusza, z których zgodzono się na ostatnią – najbardziej złagodzoną. Po ukoń-

czeniu produkcji nie zdecydowano się na natychmiastową emisję telewizyjną, lecz w formie 35-mm kopii kinowej wysłano ją na międzynarodowe festiwale filmowe, gdzie miała przejść swoisty test akceptacji. Nawet po zdobyciu wyróżnień za scenariusz i reżyserię na festiwalu w Nowym Jorku (2001) zwlekano z emisją telewizyjną. Zaplanowano ją pierwotnie na 20 kwietnia 2002 roku (rocznica urodzin Hitlera – tak wybrana data miała wzmocnić ironię filmu), lecz ostatecznie odbyła się ona 20 listopada (w tym dniu Niemcy obchodzą *Buß- und Bettag*, ewangelicki dzień pokuty). W międzyczasie film przetestowano, tym razem wśród niemieckiej publiczności, na festiwalu w Monachium. Alexandra Hissen konstatuje, że casus produkcji świadczy o „schizofrenii” społecznej postawy Niemców, z jednej strony odczuwających potrzebę odtabuizowania oraz dekonstrukcji przez śmiech negatywnego mitu narodowosocjalistycznego, z drugiej natomiast – obawiających się, aby komediowego potraktowania tematu nie odebrano jak „drwiny z ofiar” wychodzącej z „kraju sprawców”³⁶.

W momencie kręcenia *Adolfa H.* sytuacja wyglądała już lepiej, przede wszystkim dzięki prześmiewczym komiksom Waltera Moersa (trzy części z lat 1998–2006), telewizyjnym show Haralda Schmidta (np. *Heil Hitler* z 2002 roku i *Hitler hatte nur ein Ei* z 2006 roku) oraz Internetowi (zwłaszcza animacji *ADOLF – ich hock’ in meinem Bonker* Feliksa Gönnera na podstawie trzeciej części komiksu Moersa, będącego parodią *Upadku*³⁷). W tym kontekście słuszna jest uwaga Rudolfa Worschecha, iż 2006 rok był rokiem, w którym masowy morderca Adolf Hitler stał się definitywnie figurą popkultury. Pytanie, które swego czasu postawiło „Die Zeit”, „czy można śmiać się z Hitlera?”, uzyskało tym samym swoją odpowiedź³⁸. Była ona również przesłanką dla możliwości nakręcenia filmu przez Levy’ego.

Upadek oraz *Adolf H.* to reprezentatywne przykłady dwóch sposobów obchodzenia się dzisiejszych Niemców z dziedzictwem nazistowskim, określanym przez Aleksandrę Hissen mianem *historyzacji* i *karykaturyzacji*. Ich podłożem jest pragnienie „normalizacji” podejścia do przeszłości, związane z kształtowaniem się nowej niemieckiej tożsamości, świadomej co prawda zbrodni narodowosocjalistycznych, jednak uwolnionej od win ciążyących na pokoleniu sprawców. Uczynienie z Hitlera *historycznej figury* „jak każda inna”, jak też przedstawianie go w sposób karykaturalny, jest – uważa badaczka – *silnym wyrazem dążeń współczesnego społeczeństwa, by się wyemancypować od jego obciążającej spuścizny*³⁹.

Nie tylko jednak o wyemancypowanie się od grzechów przodków w tym procesie chodzi, ale też o ugruntowanie bytu nowoczesnego państwa niemieckiego na wartościach budujących demokrację. Wiąże się z tym potrzeba nowej mitologii, konstytuowanej przez sprzeciw wobec dyktatury i przemocy, pragnienie wolności, humanitaryzm, identyfikację z ofiarami wojny (nie bez powodu Bartosz Wieliński określił Niemcy jako *kraj, którego państwową religią stał się pacyfizm*⁴⁰). Takiej mitologii dostarczają współczesne filmy niemieckie na temat III Rzeszy, ale można dostrzec w nich coś jeszcze: tęsknotę za poczuciem narodowej dumy (rozumianej w pozytywnym tego słowa znaczeniu, czyli dalekiej od nacjonalizmu), które przez wiele lat było problematyczne. W tym kontekście na uwagę zasługuje dokument Petry Lidschreiber *Żyd który kochał Niemcy* (2008), oparty na dzienniku Willy'ego Cohna – wrocławskiego Żyda rozstrzelanego w 1941 roku w Kownie. Pisał on (1933): *Ja tak kocham Niemcy, że miłości tej nie uszczuplą nawet te wszystkie nieprzyjemności, jakich doznajemy*⁴¹. Oparcie tytułu filmu na tym konkretnym cytacie jest świadectwem potrzeby ukazania, że Niemcy były, i wciąż są, krajem, który można kochać. Z pragnieniem tym koresponduje kampania medialna koncernu Bertelsmanna z 2005 roku *Du bist Deutschland* (*Ty jesteś Niemcami*), kontynuowana w okresie 2007/2008, wzniecająca poczucie odpowiedzialności za rozwój państwa, ale i swoistej narodowej dumy (była ona za ten aspekt mocno krytykowana, ale spotkała się też z akceptacją większej części społeczeństwa)⁴².

W *Fali* nauczyciel prowadzący zajęcia z autokracji pyta uczniów, czy znają oni systemy oparte na dyktaturze. Gdy jeden odpowiada *Trzecia Rzesza*, inny wtrąca: *O matko, znów?*, kolejny natomiast dodaje: *Nie jesteśmy winni tego, czego nie zrobiliśmy*⁴³. Wspomniane przykłady wskazują z jednej strony na ignorancję i niewiedzę współczesnej niemieckiej młodzieży, z drugiej zaś – na przesycenie tym tematem i brak poczucia winy za czyny przodków, popełnione 60 lat wcześniej. Brak winy nie oznacza jednak braku odpowiedzialności i potrzeby zrozumienia tego, co się wydarzyło. 2,7 mln widzów oglądających w kinach *Falę* (trzecie miejsce dekady 2001–2010 w kategorii „dramat” wśród filmów niemieckich i piąte miejsce wśród filmów międzynarodowych) było zainteresowanych tym, czy dyktatura mogłaby powrócić we współczesnych Niemczech, jak też warunkami, które sprzyjałyby jej ponownemu pojawieniu się. Film Thalheima miał dużo mniejszą frekwencję kinową (76 tys. widzów), ale poruszał

nie mniej istotne kwestie. Bohater odbywający zastępczą służbę wojskową w Oświęcimiu i opiekujący się więźniem Auschwitz dojrzewał do roli stróża pamięci historycznej, zadając pytania o to, jak powinno się w świecie współczesnym pielęgnować pamięć o Holokauście. Otwarta formuła filmu kieruje te pytania do widza, przejmującego – wraz z bohaterem – odpowiedzialność za upamiętnianie ofiar.

Współczesne filmy niemieckie o Hitlerze i III Rzeszy, interpretowane w kategoriach mitycznej kreacji, ujawniają wiele interesujących informacji na temat kondycji społeczeństwa niemieckiego. Wiąże się z nimi jednak niebezpieczeństwo, na które wskazuje Andreas Kilb w kontekście filmu Hirschbiegela: *Nie minęły dwa lata od startu Upadku, gdy można zobaczyć programy telewizyjne, w których jego fikcyjne sceny są używane jako materiał dowodowy na temat agonii reżimu nazistowskiego. Upadek może wsiąknąć w kolektywną pamięć obrazową jako para-autentyczne źródło wizualne o ostatnich dniach Hitlera*⁴⁴. Uwaga ta odnosi się do filmu jako źródła, które obrazuje „fakty historyczne”. Tym samym współbrzmi ona z krytyką Zarebskiego. Pytanie tylko: o czym to świadczy? O „relatywizowaniu historii”? O kondycji współczesnego widza, który nie potrafi odróżnić dokumentu od fikcji? O czasach, w których film stał się *Biblią pauperum*? O braku edukacji filmowej?

- 1 M. Lewandowska, *Od Oberhausen do Króla Olch. Wybrane wątki recepcji kina zachodniemieckiego w Polsce*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, Kraków 2004, s. 405.
- 2 K. Zarebski, *Niemcy: sprawcy czy ofiary?*, „Kino” 2009, nr 5, s. 14–17.
- 3 Tamże.
- 4 M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, przeł. A. Karpowicz, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Warszawa 2008, s. 67 i 71.
- 5 S. Lenartowicz, *Literatura i film*, „Odra” 1963, s. 28.
- 6 S. Márai, *Dziennik*, przekład i opracowanie T. Worowska, Warszawa 2009, s. 270.

- 7 R. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] I. Kurz (red.), *Film i historia...*, dz. cyt., s. 99 i 113.
- 8 S. Márái, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 507.
- 9 E. Hobsbawm, *Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert*, München 2006, s. 337.
- 10 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 90.
- 11 E. Fiuk, *Fundament europejskiej pamięci kulturowej czy przykład Baudrillardowskiego simulacrum? Filmowe (re)konstrukcje muru berlińskiego*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4(62), s. 147.
- 12 A. Leo, *Pamięć cudzej historii. Stosunek NRD do nazistowskiej przeszłości i drugiej wojny światowej*, [w:] red. J. Kochanowski, B. Kosmala, *Polska – Niemcy. Wojna i pamięć*, przeł. J. Górny, Warszawa–Poczdum 2009, s. 118.
- 13 A. Ehmann, *Rozliczenie z narodowym socjalizmem w Republice Federalnej Niemiec*, [w:] J. Kochanowski, B. Kosmala (red.), *Polska – Niemcy...*, dz. cyt. s. 105.
- 14 P. Zimmermann, *Im Banne der Ufa-Ästhetik und des „Kalten Krieges”. Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das „Dritte Reich”*, [w:] P. Zimmermann, K. Hoffmann (red.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: *Drittes Reich (1933-1945)*, Stuttgart 2005, s. 718.
- 15 D. Kannapin: „Es versucht zu sprechen: der Führer!”. *Hitler-Bilder in Ost und West*, [w:] R. Rother, K. Herbst-Meßlinger (red.), *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, München 2008, s. 44-45.
- 16 J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 67.
- 17 A. Assmann, *Lichtstrahlen in die Black Box*, [w:] M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*, München 2007, s. 47.
- 18 M. Zöchmeister, *Nazismus, Karneval und Perversion. Mediale Reproduktionen der NS-Welt*, [w:] M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick...*, dz. cyt., s. 30-31.
- 19 Zob. „FFA INFO” 2011, nr 1, s. 4.
- 20 Zob. A. Hissen, *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm nach 1945*, Trier 2010, s. 181-183. Publikacje, o których mowa to: *Filmriss. Studien zum Untergang der Erinnerung* (red. W. Bischof, Münster 2005), *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film* (red. M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius, München 2007), *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur* (red. R. Rother, K. Herbst-Meßlinger, München 2008).
- 21 Zob. J. Fest, *Der Untergang. Hitler und das Ende des Dritten Reiches*, Berlin 2002.
- 22 Jej wspomnienia ukazały się drukiem: *Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*, München 2002.
- 23 Wszystkie cytaty za: A. Hissen, *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm...*, dz. cyt., s. 175-179.
- 24 A. Assmann, *Lichtstrahlen in die Black Box...*, dz. cyt., s. 45-55.
- 25 M. Zöchmeister, *Nazismus, Karneval und Perversion...*, dz. cyt., s. 39-41.
- 26 Wywiad z Josephem Vilsmaierem dołączony do polskiego wydania DVD (Epolpol Entertainment).
- 27 W polskiej wersji DVD (Monolith Video) pytanie zastąpiono zdaniem oznajmującym: *Mały Niemiec tak nie robi*.
- 28 D. Kulle, „Tut so was ein deutsche Junge?”, [w:] M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick...*, dz. cyt.,
- 29 Cyt. za opisem filmu *Die Welle* na www.filmportal.de (dostęp: 5.02.2012).
- 30 Scena ta nawiązuje do *Triumfu woli* Leni Riefenstahl (1934), rozpoczynającego się od ukazania samolotu Hitlera wynurzającego się zza chmur, prosto „z nieba”, po chwili zaś lądującego na lotnisku w Norymberdze.
- 31 G. Seeßlen, *Was geschach, als Ursula durch einen Blick in des Führers Augen in Ohnmacht fiel?*, [w:] M. Frölich,

- Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick...*, dz. cyt., s. 262.
- 32** Niemiecki tytuł filmu brzmi *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, wskazując na „najprawdziwszą prawdę” o Hitlerze.
- 33** W polskiej wersji DVD (Monolith Video): *chcemy zrozumieć to, czego nie rozumiemy*.
- 34** Dany Levy, sam będący Żydem, obdarzony był kredytem zaufania, który pozwolił mu zdobyć fundusze na finansowanie filmu. Jego wcześniejsza komedia – *Siła złego na jednego* (2005), opowiadająca o współczesnej żydowskiej rodzinie – zdobyła wiele nagród i sympatię widzów (frekwencja kinowa przekroczyła milion).
- 35** Wszystkie cytaty za: A. Hissen, *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm...*, dz. cyt., s. 211–212 i 222–224.
- 36** Tamże, s. 154.
- 37** DVD z dodatkową wersją angielską i francuską dołączono do trzeciej części komiksu Moersa, ale film zdobył popularność przede wszystkim w Sieci, rozpowszechniany przez ZDF, a potem inne platformy internetowe.
- 38** R. Worschech, *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, [w:] M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick...*, dz. cyt., s. 205. Wspomniane wydanie „Die Zeit” ukazało się 4.01.2007.
- 39** A. Hissen, *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm...*, dz. cyt., s. 187.
- 40** B. Wieliński, *Kiedy Niemcy mogą zabijać*, internetowe wydanie „Gazety Wyborczej” z 9.05.2011, http://wyborcza.pl/1,98077,9553963,Kiedy_Niemcy_moga_zabijac.html, [dostęp: 14.02.2012].
- 41** W. Cohn, *Żadnego prawa – nigdzie. Dziennik z Breslau 1933–1941*, przeł. V. Grotowicz, Wrocław 2010, s. 45.
- 42** Zob. <http://www.du-bist-deutschland.de/> (dostęp: 14.02.2012).
- 43** Polska wersja DVD (SPI International Polska).
- 44** A. Kilb, *Ein Mahnmahl, ein Reißer, ein Meisterwerk?*, [w:] M. Frölich, Ch. Schneider, K. Visarius (red.), *Das Böse im Blick...*, dz. cyt., s. 97.

Andrzej Dębski

What do say contemporary German films about Hitler and the Third Reich?

Based on the theory by Eric Hobsbawm that we live in an “age of historical mythology”, as well as Jan Assmann’s theory, that the past is a “myth - regardless of its truthfulness or fictitious character”, the text draws attention to the myths created by the contemporary German films about the Third Reich and their cultural significance. Dębski believes that after 1989, there is the need for development of a new common German identity and generational change. The so-called. third generation (grandchildren) wanted to understand what had happened during WWII. Also, they want to play their own roles and be responsible for their actions. Visual media provide “experience” of the past. There are two noticeable ways of dealing with the legacy of the Nazis. One is provided by Aleksandra Hissène and it is considered as historicisation and caricaturisation method. She wants to “normalize” the approach towards the past associated with the formation of a new German identity. Of course, she is aware of Nazi crimes, but she does not believe in self-imposed guilt (imposed on the generation of perpetrators). In the process, the emancipation from the sins of ancestors is only one element. The other element includes the consolidation of the German state based on modern democratic values and the longing for a sense of national pride. It is not easy to show the problems in the form of film because much too often history can be shown in films in relative terms. Dębski analyzes the problem in the context of perception by contemporary cinema-goers. Also, he considers film as contemporary “Pauper Bible”.

Marek Grzyb

Memory II, 2010,

przestrzeń cyfrowa