

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Instytut Filologii Polskiej

Grzechy przeszłości i ponowoczesna tożsamość we współczesnym kinie niemieckim

Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2012, ss. 324.

Już sam tytuł książki Ewy Fiuk – *Inicjacje, tożsamość, pamięć* – wskazuje na główne obszary zainteresowań autorki, analizującej kino niemieckie przełomu wieków (XX i XXI). Jej spojrzenie na filmy tworzone po zjednoczeniu Niemiec w 1990 roku doskonale wpisuje się w serię „Niemcy – Media – Kultura” Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta i Wydawnictwa ATUT, poświęconą tematyce tej kultury, przede wszystkim audiowizualnej. Dotychczasowe publikacje, wydawane w latach 2011–2012, koncentrowały się na tak różnych obszarach, jak adaptacje literatury (*Przestrzenie intermedialności* pod redakcją Kaliny Kupczyńskiej i Magdaleny Saryusz-Wolskiej), pozakanoniczna historia kina niemieckiego (*Obok kanonu – tropami kina niemieckiego* Andrzeja Gwoździa¹) oraz analiza relacji polsko-niemieckich odbitych na dużym ekranie (*Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa* pod redakcją Konrada Klejsy oraz *W drodze do sąsiada.*

Polsko-niemieckie spotkania filmowe pod redakcją Andrzeja Gwoździa i Andrzeja Dębskiego).

Kino współczesne dopełnia ten szeroko zarysowany krajobraz kinematografii naszych zachodnich sąsiadów zarówno poprzez wniesienie do analizy nowego obszaru filmów zrealizowanych stosunkowo niedawno, przez nadal żyjących i tworzących reżyserów, jak i ze względu na pytania, jakie stawia autorka. Najważniejsze z nich zostały zasugerowane już w tytule, z tym że w książce dominują raczej pamięć i tożsamość. Inicjacja wprawdzie się też pojawia, ale właściwie tylko w jednym podrozdziale, w śladowych ilościach, filmy te raczej wymieniono, niż szczegółowo omówiono. Nie zmienia to jednak faktu, że dwa pozostałe elementy mogłyby wypełnić osobne książki; ich analiza jest więc bardzo szeroka – co mogło też być powodem zepchnięcia inicjacji w cień.

Tym, co łączy tu hasła „pamięć” i „tożsamość” – poza pewnym naturalnym wynikiem jednego z drugiego i na odwrót, na zasadzie sprzężenia zwrotnego – okazuje

¹ Książka została zrecenzowana w „Przeglądzie Kulturoznawczym” 2012, nr 2 (12).

się nadrzędna kategoria stale przywoływana przez autorkę. Jest to „niemieckość”, od której zresztą – w ujęciu Friedricha Nietzschego – rozpoczynają się rozważania. Współcześni twórcy niemieccy są kolejnymi w sztafecie pokoleń, którzy zastanawiają się nad tym zagadnieniem i usiłują, każdy na swój sposób, odpowiedzieć na pytanie o istotę tego fenomenu. Czy jest im łatwiej, czy trudniej niż wielkiemu myślicielowi – trudno powiedzieć, nie o to też zresztą chodzi. W uczynieniu filozofa – piszącego te słowa blisko sto lat temu – punktem wyjścia do omawiania współczesnego kina niemieckiego kryje się chyba jednak potrzeba zwrócenia uwagi na takie elementy, które nie miały prawa tworzyć niemieckości za jego czasów, a współcześnie stały się dla niej nieodzowne.

Jakie to kwestie, pokazuje nam już spis treści, podzielony na dwie zasadnicze części – „Przeszłość” i „Współczesność”. Oczywiście są to kategorie niezbędne w rozważaniu pamięci i tożsamości każdej wspólnoty narodowej, jednak w przypadku Niemiec – z oczywistych względów – kwestie historyczne wydają się szczególnie złożone. Autorka rozpoczyna więc od analizy współczesnego podejścia do wydarzeń II wojny światowej i odpowiedzialności za Holocaust, przechodząc do terroryzmu Frakcji Armii Czerwonej w latach 70., po wydarzenia związane z powstaniem i zburzeniem muru berlińskiego (z naciskiem na upadek).

Ewa Fiuk zwraca uwagę, że filmy dotyczące grzechu nazizmu, powstające na przełomie wieków, są realizowane przez kolejną generację, która – w przeciwieństwie do poprzednich – nie musi mierzyć się już z osobistą odpowiedzialnością za stworzenie, sankcjonowanie i usprawiedliwianie zbrodniczego systemu. Wyzwaniem dla tych twórców stało się więc, po pierwsze,

przełamanie milczenia: „Ludzie należący do pokolenia wojennego nie rozmawiali ze swoimi dziećmi i kiedy my – ich wnuki – zaczęliśmy pytać, również nie uzyskaliśmy odpowiedzi” (s. 32). Po drugie, była to próba pewnego pogodzenia z przeszłością, przepracowanie traumy bycia potomkami zbrodniarzy, ludzi uwikłanych w system, czasem też ofiar.

Jak zauważa autorka, strategie pokazywania nie tylko tych wszystkich trudnych spraw, ale też obrazowania samych wydarzeń wojennych nie obejmowały jednak nowych form, estetyk, stylów – wręcz przeciwnie – ale raczej próbę przededefiniowania roli Niemców w II wojnie światowej. Nie chodzi tu oczywiście o próby usprawiedliwiania – nie o tego typu dyskursie mowa – ale niejako poszerzenia ról, w jakie w tym dramacie wcielają się Niemcy.

W nurcie historycznym pojawiły się więc filmy pokazujące niemieckie ofiary nazizmu oraz Niemców, którzy czynnie sprzeciwiali się hitlerowskiemu zbrodniom, co zresztą – jak wynika z pozostałych książek serii – nie jest w kinie naszych zachodnich sąsiadów żadnym *novum*. W *Obok kanonu* Andrzej Gwóźdź, analizując kino realizowane tam w latach 1945–1949 za uważa, że całkowicie pomijano w nim jakąkolwiek refleksję o odpowiedzialności za wojnę – „jakby nie wiadomo kiedy i skąd się wzięła, jakby nie miała swoich sprawców i oprawców, katów i ofiar” (*Obok kanonu*, s. 164). Filmy te służyły raczej odcięciu od przeszłości, dostarczały przede wszystkim nowych, zastępczych mitów, były źródłem kompensacji i, nader często, odzwierciedleniem „personalizowania skutków [wojny – przyp. P.W.] wśród niewinnych, dobrych Niemców” (*Obok kanonu*, s. 171).

Można więc powiedzieć, że współczesne kino niemieckie realizowane jest przez twórców, którzy już nie wypierają z narodowej świadomości tych – najważniejszych przecież w XX wieku – wydarzeń historycznych, ale proponują nowe, związane z nimi mity. Przytaczane i analizowane dzieła, np. *Sophie Scholl – ostatnie dni* (*Sophie Scholl. Die letzten Tage*, 2005, reż. Marc Rothemund) bądź *Kobieta w Berlinie* (*Anonyma – Eine Frau in Berlin*, 2008, reż. Max Färberböck), wskazują na takie właśnie intencje – ukazania także innej strony wojennej traumy. Oczywiście – choć może nie aż tak bardzo w wypadku przywołanych filmów – temat II wojny światowej nadal jest kontrowersyjny, o czym raz po raz przekonują się twórcy. W relacjonowanym przez autorkę krytycznym odbiorze widać istnienie obaw przed wypieraniem odpowiedzialności, fałszowaniem historii bądź jej przeinaczaniem, także poprzez łągodzenie oblicza Hitlera. Dlatego burzę medialną wywołała omawiana tu komedia *Adolf H. – Ja wam pokażę!* (*Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, 2007, reż. Dani Levy), nawiązująca zarówno do słynnego Chaplinowskiego *Dyktatora* (*The Great Dictator*, 1940, reż. Charles Chaplin), jak i słynnego *Upadku* (*Der Untergang*, 2004, reż. Oliver Hirschbiegel). Ukazywanie Hitlera jako zdzieciniałego obiektu pośmiewiska, który w dodatku wychodzi z wojny żywy, nie zostało dobrze odebrane przez większość prasy i znaczną część publiczności. Autorka zauważa jednak – powołując się na innych krytyków – że takie przedstawienie dyktatora może nie jest nastawione na akuratność historyczną, ale na pewno uderza w sposób prezentowania wydarzeń II wojny światowej we współczesnym kinie niemieckim. Wątpliwości

może bowiem budzić także sam *Upadek*, opowiadający o ostatnich dniach życia Hitlera – film poważny, niezwykle patetyczny, posługujący się „procesem emocjonalizacji, prywatyzacji i intymizacji służącym oswojeniu społecznej traumy” (s. 104), prezentujący jedną ze współczesnych strategii pokazywania wydarzeń wojennych.

Interesującą obserwacją jest ta dotycząca obecności na ekranach kin naszych zachodnich sąsiadów Żydów – największych ofiar nazizmu. Okazuje się, że we współczesnym kinie niemieckim nie mają oni żadnej tożsamości poza historyczną, wojenną – ich kinowa obecność nieodłącznie jest dla Niemców wyrzutem sumienia, dla twórców – skonwencjonalizowanym wyborem i (jak pokazuje film *Całkiem zwyczajny Żyd* [*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel]) swego rodzaju spętaniem.

Konwencji dotyczy jedna z najbardziej interesujących obserwacji poczynionych przez Ewę Fiuk. Autorka – analizując obrazy II wojny światowej oraz terroryzmu lat 70. – zauważa, że cel poznania siebie, odkrycia i ustalenia na nowo tożsamości po tak wielkiej zmianie, jaką były wydarzenia XX wieku oraz zjednoczenie Niemiec, jest osiągany w paradoksalny sposób. Środki do tego celu okazują się bowiem – oględnie mówiąc – klasyczne i uniwersalne, by nie rzec: schematyczne. Reżyserzy chętnie sięgają po – eksploatowane także w poprzednich dekadach (s. 252–257) – rozpoznawalne na całym świecie i zaczerpnięte z cudzej tradycji wzorce gatunkowe, takie jak kino drogi (omawiane na s. 237–252), melodramatyczna konwencja filmów opowiadających o murze berlińskim, bądź środki afektywne, takie jak chociażby silna emocjonalizacja. Jednocześnie twórcy popadają w skostnienie

i poddają się ograniczonym regułom, którymi w ogóle mogą dysponować. W rezultacie opowiadają więc o swojej nowej tożsamości i budują nowe reprezentacje, poruszając się w wąskich ramach ukształtowanych gdzieś ponad nimi. Z analizy Ewy Fiuk wynika, że niemieckie kino współcześnie charakteryzuje się w dużej mierze ostrożnością, dla której doskonałym i najbezpieczniejszym środkiem wyrazu okazało się kino gatunkowe. Innym jego przejawem są też współczesne odslony Heimatfilmu, typowo niemieckiego zjawiska, które pojawiło się w powojennym krajobrazie kinematografii niemieckiej (i zostało szczegółowo omówione w *Obok kanonu* Andrzeja Gwoździa), do którego autorka zalicza między innymi jeden z wczesnych filmów Toma Tykwera *Sen zimowy* (*Winterschläfer*, 1997) – kojarzony z kinem osobnym i autorskim.

Być może wspomniane wrażenie – gatunkowej dominacji – wynika z tego, że autorka takim właśnie filmom, w popularnych ramach usiłującym rozprawić się z narodowymi traumami, poświęca najwięcej uwagi. Nieco szkoda, że nurty mniej komercyjne, trudniejsze, ale także i mniej znane w Polsce nie znajdują aż tyle miejsca w rozważaniach (mam tu na myśli tzw. szkołę berlińską, wspomnianą na samym końcu książki).

Wracając do tematu skostnienia i usztywnienia ram, w których przedstawiana jest historia: warto wspomnieć o chyba najbardziej interesującym rozdziale, jakim jest ten dotyczący terroryzmu i Frakcji Armii Czerwonej. Z jednej strony reprezentacją wspomnianych zdarzeń rządzą te same prawa, które ograniczają ekspresję związaną z II wojną światową. Z drugiej jednak, co nawet istotniejsze, filmy te – których twórcy przyglądają się atakom i zamachom z perspektywy przeszło trzydziestu lat – wpisują się w całkowicie

współczesny dyskurs dotyczący terroryzmu. Postrzeganie i obrazowanie tego zjawiska radykalnie się bowiem zmieniło po World Trade Center, a Al-Kaida stała się raczej wrogiem zastępującym przeciwnika w konflikcie zimmnowojennym niż nową IRA bądź właśnie RAF (skrót od Rote Armee Fraktion). Spowodowało to chociażby włączenie do filmów także postaci ofiar, a nie tylko sprawców zamachów, ale również rozważania na temat wielokulturowości w Niemczech, poczucia bezpieczeństwa, stosunku do wyzwań i zagrożeń współczesności, także dlatego, że znaczna część zamachowców z 11 września mieszkała właśnie w Niemczech. Z drugiej strony okazuje się, że w kinie niemieckim – mimo deklarowanych starań niektórych twórców (np. filmu *Baader-Meinhof* [*Der Baader Meinhof Komplex*, 2008, reż. Uli Edel]) – nadal obecna jest raczej tendencja do uromantyczniania założycieli i bojowników RAF-u, ukazywania ich jako buntowników (znowu na kształt bohaterów rodem z kina amerykańskiego), niż chęć prawdziwej analizy przyczyn i skutków ich działań oraz ewentualnego wpływu na współczesność. Z pewnością jednak wpisują się w nadal aktualną dyskusję toczoną w Niemczech.

W interesujący sposób wątek ataku na World Trade Center pojawia się w rozdziale kolejnym, dotyczącym muru berlińskiego. Ewa Fiuk, na podstawie analizy zamachu autorstwa Jeana Baudrillarda, czyni paralelę pomiędzy upadkiem dwóch obiektów symboli: wież WTC i muru berlińskiego, z których każdy oznaczał koniec jednej ery i początek kolejnej. W tej części książki, zatytułowanej *Powstanie i upadek muru berlińskiego*, pojawia się też wątek szczególnie interesujący dla czytelnika z naszej strony żelaznej kurtyny. Chodzi o – wyteściany przez mieszkańców bloku wschodniego –

upadek komunizmu, silnie kojarzony (przede wszystkim w Niemczech, ale i na świecie) właśnie z upadkiem muru. Konkretnie zaś istotny jest stosunek ludzi z Zachodu do tego wydarzenia. Jak wskazuje autorka na przykładzie kina niemieckiego, tam – w wolnej Europie – entuzjazm dla zmian był nieco mniejszy, a Niemcy z RFN mieli (i mają nadal) z jednej strony ambiwalentny i nieco sceptyczny stosunek do „ubogich” krewnych z zacoфанego Wschodu, z drugiej – wszystkich Niemców stale ogarniają kolejne, mniej lub bardziej nasilone, fale tzw. ostalgii. Dla obywateli wolnej Europy zmiany przełomu lat 1989/1990 miały też wymiar ekonomiczny, a niekoniecznie historyczno-symboliczny, który nadal jest tak istotny w naszej części Europy.

Paradoksalnie tęsknota za dawnymi czasami pojawiająca się w najnowszych filmach niemieckich przybiera – poza wspomnianą ostalgią – formę buntu wobec konformistycznego życia zgodnego z nakazami kapitalizmu. Przypomina on momentami działania terrorystyczne RAF-u, choć w znacznie złagodzonej formie (jak w *Eduktorach* [*Die Fetten Jahre sind vorbei*, 2004, reż. Hans Weingartner]). Jednocześnie analiza grupy takich obrazów („Architekci nowego ładu, czyli bohaterowie, którzy zmieniają rzeczywistość”), chociażby *Porządek musi być!* (*Muxmäuschenstill*, 2004, reż. Marcus Mittermeier), wskazuje na związek między obsesyjną chęcią naprawiania społeczeństwa a groźbą autorytaryzmu, czyli lekcją boleśnie przerobioną za sprawą Niemiec przez całą Europę w pierwszej połowie XX wieku.

Takie ujęcie nie zmienia faktu, że to właśnie upadek muru i wkroczenie w nową, postsowiecką rzeczywistość po zimnej wojnie są tymi elementami, które – na rów-

ni z trudną, wstydliwą i burzliwą historią – wpływają na tożsamość współczesnych Niemiec. Chodzi tu oczywiście o multikulturowy krajobraz kraju, w którym dorastają już kolejne pokolenia imigrantów, przede wszystkim z krajów muzułmańskich. Nie tylko podejmują oni znacznie większe niż ich przodkowie wysiłki integracyjne, nadal czując silny związek z krajem przodków, ale też pokazują je na ekranie, biorąc kwestie reprezentacji (autoreprezentacji) we własne ręce. Znamienne, że pierwszym filmem niemieckim, który zwyciężył na festiwalu w Berlinie w nowej, pojednzeniowej rzeczywistości, okazał się *Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004), do dziś najlepszy obraz niemiecko-tureckiego reżysera Fatih Akina. Ewa Fiuk zauważa, że jedno z największych przeobrażeń w kinie niemieckim po 1990 roku to właśnie pojawienie się filmów o imigrantach (realizowanych przez imigrantów) oraz zdecydowana przemiana w wizerunkach kobiet, choć ta druga kwestia właściwie nie znajduje odbicia w analizie. Przykłady wybrane do pokazania sytuacji kobiet nie tyle obrazują przemiany obyczajowe we współczesnych Niemczech, ile łączą się z tematyką migracyjną i asymilacyjną. *Głową w mur* bądź *Obca* (*Die Fremde*, 2010, reż. Feo Aladag) ukazują problematykę kobiecą, ale w kontekście zderzenia tradycyjnej obyczajowości z zachodnią nowoczesnością (jednym z wątków obecnych w obu filmach jest chociażby tzw. morderstwo honorowe). Także inne rodzaje wykluczenia, np. ze względu na orientację seksualną, przecinają się w książce *Inicjacje, tożsamość, pamięć* z kwestiami etnicznymi (np. w omówieniach filmów *Na krańcu nieba* [*Auf der anderen Seite*, 2007, reż. Fatih Akin] i *W obcej skórze* (*Fremde Haut*, 2005, reż. Angelina Maccarone)). Brak

natomiast przykładów filmów analizujących życie współczesnych Niemców nienależących do żadnej diaspory, urodzonych w Europie.

Autorka porusza się po współczesnej kinematografii niemieckiej sprawnie i z niezwykłą swobodą, przybliżając czytelnikowi filmy, z których wiele nie było nigdy pokazywanych w Polsce. Ukazuje tym samym szeroką panoramę, co nadaje obserwacjom poczynionym w książce znamiona trafności i wiarygodności. Można natomiast żałować, że zabrakło tu erudycyjnych elementów, które – oczywiście bez zbędnego rozwodzenia się – zestawiłyby najnowsze kino niemieckie z innymi obszarami kultury naszych zachodnich sąsiadów, literaturą, sztuką etc. Poza elementami oczywistymi – takimi jak mieszane społeczeństwo bądź kwestie historyczne – brakuje tu właściwie kontekstów, co pogłębia tylko wrażenie historycznego i gatunkowego uwikłania kina niemieckiego (tym bardziej że głównymi punktami odniesienia są tu publikacje internetowe, artykuły i wywiady).

Uzupełnienie tematów poruszonych w książce *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* można natomiast znaleźć w innych pozycjach z serii „Niemcy – Media – Kultura”. Interdyscyplinarna perspektywa znalazła się – co oczywiste – przede wszystkim w tomie *Przestrzenie intermedialności. Adaptacje literatury niemieckojęzycznej*, zwłaszcza że nie dotyczy ona tylko kina. Począwszy od adaptacji klasyki literatury, takich jak *Faust* (*Faust – Eine deutsche Volksage*, 1926) F.W. Murnau i licznych przykładów przenoszenia na ekran: *Effi Briest* Theodora Fontane’a, na *Pianistce* (*La Pianiste*, 2001, reż. Michael Haneke) Elfriede Jelinek i *Pachnidle. Historii mordercy* (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006, reż. Tom Tykwer) Patri-

cka Süskinda skończywszy, analizie zostają poddane wybitne i ważne dzieła, a zwłaszcza strategie ich przenoszenia na inne media oraz rola, jaką do dziś pełnią w kulturze.

Kolejny krok w stronę wprowadzenia dodatkowych kontekstów został poczyniony w tomach *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa* oraz *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, choć i w nich dominuje perspektywa filmoznawcza. Obie książki to zbiór esejów i (w drugim wypadku) wywiadów analizujących różne aspekty spotkań polsko-niemieckich na gruncie filmowym, poszerzone jednak właśnie o kwestie historyczne, społeczno-kulturowe i polityczne oraz recepcję filmów po obu stronach granicy – w prasie i wśród publiczności (np. *Katynia* [2007, reż. Andrzej Wajda] w Niemczech). Obie koncentrują się na problematyce współpracy i inspiracji artystycznych, wzajemnym portretowaniu, narodowych obrazach pamięci, budowaniu tożsamości zbiorowej i kolektywnej pamięci, a także na perspektywie reżyserskiej. Do książki pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia i Andrzeja Dębskiego dołączona jest też płyta DVD z filmem *Opełtanie* (1972) Stanisława Lenartowicza oraz *Klucze* (*Die Schlüssel*, 1972) Egona Günthera, analizowane w tekście autorstwa Andrzeja Gwoźdźcia.

Seria „Niemcy – Media – Kultura”:

Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2012.

Andrzej Gwoźdź, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*, Centrum Studiów Niemieckich

kich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.

Polska i Niemcy. Filmowe granice sąsiedztwa, redakcja naukowa Konrad Klejsa, współpraca redakcyjna Schamma Schahadat, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2012.

Przestrzenie intermedialności. Adaptacje literatury niemieckojęzycznej, redakcja Kalina Kupczyńska, Magdalena Saryusz-Wolska,

Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2012.

W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe, redakcja naukowa Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2013.

