

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Kino podzielone. Recenzja książki Andrzeja Gwóźdź pt. *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991*

W jednej ze swoich poprzednich książek dotyczących kina niemieckiego – *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego* (2011) – Andrzej Gwóźdź zajmował się tymi obszarami kinematografii naszych zachodnich sąsiadów, które nie należały do „kanonizowanych do wielkiej klasyki tzw. arcydzieł”, decydowały za to „o dniu powszechnym kinematografii niemieckiej” (Gwóźdź, 2011, s. 251). W *Kinie na biegunach* – historii powojennej kinematografii niemieckiej i kontynuacji książki *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (Gwóźdź, 2017) – z oczywistych względów autor zajmuje się już pełnym spektrum produkcji, zarówno tych bardziej, jak i mniej kanonicznych. Dzięki temu daje czytelnikom i czytelniczkom bardzo szeroki obraz nawet nie „pojedynczego” kina (w domyśle: po prostu niemieckiego), lecz dwóch przemysłów filmowych rozpiętych na wielu biegunach – nie tylko kanonu i „dnia codziennego”, kina autorskiego i seryjnego, ale przede wszystkim diametralnie odmiennych rzeczywistości politycznych rozdzielonych ciężarem żelaznej kurtyny. Jest to szczególnie cenne na polskim rynku filmoznawczym, w którym wprawdzie książki dotyczące niemieckiej kultury filmowej ukazują się z wyjątkową regularnością¹, ale zazwyczaj, jeśli mają charakter historycznofilmowy, dotyczą albo „żelaznych punktów” (jak ekspresjonizm i kino Republiki Weimarskiej) bądź

¹ Wydawane są między innymi w serii „Niemcy – Media – Kultura” Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta i Oficyny Wydawniczej Atut bądź w wydawnictwach uniwersyteckich.

kwestii z wyraźną cezurą czasową i konkretnym tematem². Ambicją Andrzeja Gwoźdźcia, znawcy i popularyzatora kina naszych zachodnich sąsiadów, był projekt zakrojony szerzej i obejmujący – w miarę możliwości – całość kina niemieckiego doby zimnowojennej.

Koncepcja tomu została zapowiedziana już w tytule. Z wielu możliwości diachronicznego ujęcia kinematografii narodowej – na przykład umiejscowienia kina w szerszym krajobrazie medialnym i kulturowym bądź wysunięcia na plan pierwszy dominujących nurtów lub aspektów produkcyjnych – autor wybrał umieszczenie w centralnym punkcie narracji samych filmów oraz ich historii. Są one powiązane – między innymi – z perypetiami cenzorskimi (np. filmy „królicze”, „piwniczne” i „regalowe”, jak w Niemczech Zachodnich nazywano „półkowniki” będące rezultatem, między innymi, „nagonki na kulturę” po XI plenum SED, zob. Gwoźdź, 2019, s. 102-108), wydarzeniami politycznymi, punktami zwrotnymi kinematografii (jak Manifest z Oberhausen ogłoszony w 1962 roku), a także z kreowaniem i reprodukowaniem mód (np. filmy szlagierowe bądź produkcje erotyczne). Czasem filmy stanowią też dla autora po prostu wydarzenie fabularne, mniej lub bardziej atrakcyjną historię opowiadaną widzom i widzkom.

Z metodą tą – której wybór autor dość przekonująco tłumaczy w *Epilogu* – wiążą się zarówno możliwości, jak i zagrożenia. W *Kinie na biegunach* liczniej manifestują się te pierwsze, filmy nie są bowiem dla autora ani obiektami autotelicznymi, ani funkcjonującymi w próżni, „usprawiedliwiającymi same siebie cudami” (Kujawińska-Courtney, 2006, s. XXIV). Stają się pryzmatami, przez które stara się on pokazać kwestie szersze – od historii i polityki, przez fenomeny uniwersalne dla zachodniego kręgu kulturowego w drugiej połowie XX wieku (jak fascynacja amerykańską kulturą młodzieżową i jej lokalnymi odmianami), aż po formy zarządzania pamięcią zbiorową. Jest to podkreślane i obecne zwłaszcza w pierwszych częściach książki, z oczywistych względów zdominowanych przez tematykę konfliktu zimnowojennego, stopniowo się zresztą rozmywającą, zwłaszcza w RFN, w kwestiach innych, na przykład dotyczących kina komercyjnego i opozycyjnych wobec niego koncepcji autorskich.

Równoległe prowadzenie narracji – a w kolejnych czterech częściach pojawiają się osobne rozdziały obejmujące podobny wycinek czasowy w kinematografii RFN i NRD – ujawnia główne tematy i wątki interesujące twórców i/lub władzę w podzielonej rzeczywistości. Wprawdzie autor podkreśla brak równowagi pomiędzy światami – zachodniej, kapitalistycznej demokracji oraz

² Zob. Kłys, 2006; Fiuk, 2012; Klejsa, 2015.

wschodniego, zgrzebnego zamordyzmu (na co wskazuje tytuł części pierwszej, *Światy nierównoległe*) – ale wyraźnie widać podobieństwo dominujących tematów oraz natychmiastowy wpływ antagonistycznych ideologii na obszar kultury i rozrywki. Najważniejszym – i chyba najciekawszym z nich – zwłaszcza w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, było rozliczenie się Niemców z dziedzictwem nazizmu. O jego reprezentacjach, po obu stronach granicy, decydowały ideologie od najwcześniejszych momentów pokoju zaangażowane w fabrykowanie narracji historii najnowszej, konstruowanie pamięci zbiorowej oraz uprawianie polityki historycznej. W istniejącej od 1949 roku Niemieckiej Republice Demokratycznej, na której kinematografii spoczywał ciężar apoteozy nowego wspaniałego świata pod przewodnictwem Związku Radzieckiego, dodatkowo od 1951 roku zamknięty w ramy sztuki socrealistycznej, przez ten właśnie wszechobejmujący pryzmat ukazywano także nieodległą przeszłość. W filmach produkowanych w NRD nazizm był konsekwentnie „przepychany” przez granicę (inna propozycja spotkałaby się z ingerencją cenzury). Spadkobierczynią faszyzmu, utożsamianego z „imperializmem, kulminującym się w militarno-przemysłowym kompleksie Trzeciej Rzeszy” (Gwóźdź, 2019, s. 17), a następnie z „amerykańskim kosmopolityzmem” (np. w filmie *Rada bogów [Der Rat der Götter]*, NRD 1950, reż. Kurt Maetzig), miała być oczywiście Republika Federalna Niemiec. Obraz Niemców z RFN oraz Amerykanów jako współczesnych, powojennych faszystów pozwalał upiec dwie – a nawet trzy – pieczenie na jednym ogniu: uniknąć własnego rozliczenia z hitleryzmem, zachować poczucie moralnej nieskazitelności i dokonać afirmacji nowego systemu niesionego przez wojennego zwycięzcę, czyli Związek Radziecki. Z kolei po stronie zachodniej unikanie rzetelnego rozliczenia wojennej przeszłości rywalizowało w przestrzeni kinematograficznej z myśleniem komercyjnym i konsumpcjonistycznym, co miało zresztą (odnotowane w książce) konsekwencje, tak społeczne, jak i filmowe, w okresie terroryzmu Frakcji Czerwonej Armii.

Od lat pięćdziesiątych próby przepracowania traumy, przejawiające się w filmach o niemieckich antyfaszystach („rehabilitujące ‘dobrych’ funkcjonariuszy hitlerowskiego systemu” i „niewinnych” szeregowców, por. Gwóźdź, 2017, s. 54) oraz nieświadomych niemieckich ofiarach wojny (kontynuacja konwencji znanej jako „filmy ruin”, por. Gwóźdź, 2017) sąsiadowały więc w repertuarach RFN z nowymi, atrakcyjnymi trendami. Wśród tych ostatnich triumfowały na przykład filmy lekarskie bądź heimatfilmy (kino „ojczyzniane”, jak słynne *Dziewczę ze Szwarzwaldu [Das Schwarzwaldmädel]*, 1950, reż. Hans Deppe), przekształcone później w filmy „szlagierowe”.

Jednym z najbardziej interesujących aspektów *Kina na biegunach* jest przywoływanie takich specyficznych, unikalnych, a niekiedy osobliwych zjawisk (choć autor – szczęśliwie – raczej unika wartościowania omawianych filmów, koncentrując się na ich „miejscu w szeregu” i roli w kontekście, co przecież nie było uzależnione od jakości). W Polsce są one albo mało znane poza kręgiem specjalistów i specjalistek, albo zapomniane (dla widzów i widzek wychowanych we wczesnej epoce kaset wideo ciekawe może być, między innymi, osadzenie niezwykle popularnej serii adaptacji powieści Karola Maya o Winnetou [Pierre Brice] w pejzażu kinematografii RFN). Co więcej, jak przekonuje autor, właśnie te filmy decydowały o dniu codziennym kinematografii zachodnioniemieckiej w latach pięćdziesiątych, wpisując się w „kompleksowy program odnowy kina popularnego” (Gwóźdź, 2019, s. 61), a także ustanawiając go jako zachowawcze i afirmujące (podejrzanie) proste wartości.

Podobnie jak po wschodniej stronie granicy – w 1961 roku umocnionej murem berlińskim – także na zachodzie filmy i tematy układały się w „segmenty ideologiczne” (Gwóźdź, 2019, s. 13). Przykładowo, cieszące się dużą popularnością Heimatfilmy zapożyczające z kina górskiego Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy (gwiazdą tej konwencji była Leni Riefenstahl) miały być remedium na powojenne i zimnowojenne zagubienie społeczeństwa, oferując światy lepsze, prostsze, bardziej uporządkowane, a przede wszystkim zastępcze wobec nowej rzeczywistości. W zestawieniu z filmowymi reprezentacjami niedawnej wojennej przeszłości tworzy to – przekonująco oddany w książce – szeroki obraz roli pełnionej przez kino w RFN (tylko nieco mniej ideologicznej niż na wschodzie).

W następnych częściach książki w podobny sposób – przez pryzmat filmów układanych chronologicznie oraz tematycznie – autor przeprowadza czytelniczki i czytelników przez kolejne wydarzenia i tarcia polityczne, zjawiska społeczne (jak feminizm), mody (fascynacja zachodem, próby adaptacji istniejących bądź wypracowania własnych konwencji kultury popularnej, na przykład kolejne odsłony niemieckiego westernu) oraz punkty węzłowe w środowiskach filmowych, jak narodziny Nowego Kina Niemieckiego. Nie zawsze zresztą zasadą porządkującą jest wychwycenie trendów bądź wspomnianych „bloków ideologicznych”. Zwolenniczki i zwolennicy bardziej tradycyjnego podejścia filmoznawczego znajdują je w części *W poszukiwaniu stylu*, przede wszystkim w rozdziale o znamienym tytule *Wielcy autorzy i ich style*. Jest on poświęcony *crème de la crème* kinematografii niemieckiej XX wieku, czyli wielkim autorom, czterem najbardziej rozpoznawalnym twórcom RFN drugiej połowy XX wieku, czyli tworzącym tzw. Nowe Kino Niemieckie Wimowi Wendersowi, Wernerowi Herzogowi, Rainerowi Wernerowi Fassbinderowi oraz Volkerowi Schlöndorffowi. Przy

czym autor nie decyduje się na cztery osobne eseje o ich dokonaniach, ale wpisuje je w ciągłą, diachroniczną i przeplatającą się narrację, na plan pierwszy konsekwentnie wysuwając kolejne dzieła.

Oprócz zalet wyboru takiej metody – tkania narracji z pryzmatycznie wykorzystanych filmów oraz ich historii, co jest widoczne zwłaszcza w pierwszej części książki, w szczególności sposób uspołnionej historią tużpowojenną – zauważalne są też jej wady. Poprzez wpisanie wszystkich kolejno wymienianych filmów w – z reguły koherentną i płynną – opowieść o historii kina, autor unika groźby największej, jaką byłoby stworzenie książki w stylu leksykonu bądź internetowej bazy pokrótce omówionych produkcji.

Zarazem nie do końca jednak unika pułapki innej, jaką jest ewentualność zgubienia czytelniczek i czytelników w podróży przez nader wartki nurt kinematografii, zwłaszcza – jak w tym wypadku – dwóch krajów, czyli RFN i NRD. Liczba przytoczonych tytułów, świadcząca zresztą o imponującej erudycji autora, jest ogromna i daje możliwość względnie pełnego objęcia omawianego zjawiska. Może jednak stać się także przytłaczająca, zwłaszcza, że – z oczywistych względów (książka liczy 260 stron tekstu) – każdemu z nich można poświęcić jedynie krótkie omówienie, kolejne przykłady pojawiają się zatem w znacznym tempie. Zakładać należy, że większość odbiorczyń i odbiorców nie będzie znać tych filmów, a nadrobienie nawet części z nich wymagałoby tytanicznej pracy. Mogą się one zatem stać zamazanymi elementami pejzażu kinematografii, zwłaszcza, że nie wszystkie i nie zawsze zostają umieszczone w szerszym kontekście, co staje się nieco bardziej zauważalne pod koniec książki.

Dobrym przykładem jest fragment poświęcony *Okrętowi* (*Das Boot*, 1981, reż. Wolfgang Petersen). Przeważa w nim – raczej nieobecny w innych partiach *Kina na biegunach* – temperament krytycznofilmowy, autor zgłasza bowiem (skądinąd zrozumiałe) pretensje do twórców, ukazujących losy załogi okrętu podwodnego w czasie II wojny światowej całkowicie wyjęte z kontekstu historycznego tegoż konfliktu. Zarazem jednak, wskazując komercyjny potencjał decydujący o sukcesie, także międzynarodowym, produkcji Petersena, autor nie sytuuje owego bezrefleksyjnego ujęcia II wojny na tle momentu dziejowego, czyli lat osiemdziesiątych w kinie niemieckim, przechodząc w kolejnym akapicie do następnego filmu, o zupełnie innym charakterze. Nie przytacza też informacji o recepcji *Okrętu* (poza jego popularnością; chodzi mi o odbiór samego tematu). Jest to tym bardziej zaskakujące, że we wcześniejszych częściach książki rola reprezentacji ekranowych II wojny była szczególnie istotna po obu stronach żelaznej kurtyny, stając się wręcz lejtmotywem niektórych rozdziałów.

Szczęśliwie podobne zerwania narracji i jej skokowość, niczym w filmie nowofalowym, pojawiają się rzadko, a książka może dostarczyć uważnym czytelnikom i czytelnikom mapę poruszania się po kinematografiach podzielonych, uwikłanych w grę polityczną oraz rywalizację zimnowojenną, a przede wszystkim bardzo dużo wiedzy filmoznawczej i radości jej poznawania.

Bibliografia:

- Fiuk E. (2012), *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Gwóźdź A. (2019), *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Gwóźdź A. (2011), *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Gwóźdź A. (2017), *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Klejsa K. (2015), *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946-1965*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo PWSFTviT.
- Kłys T. (2006), *Dekada doktora Mabuse: nieme filmy Fritza Langa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kujawińska-Courtney K. (2006), *Wprowadzenie*, [w:] S. Greenblat. *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. M. Lorek i in. Kraków: Universitas.