



KONRAD KLEJSA

**PAMIĘĆ LAT NAZIZMU
W NIEMIECKIM FILMIE
FABULARNYM LAT 1946–1965**

FILMO!ZNAWCY

**PAMIĘĆ LAT NAZIZMU
W NIEMIECKIM FILMIE
FABULARNYM LAT 1946–1965**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

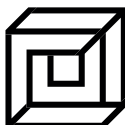
PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersYTET ŁÓDZKI

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

Szkoła
Filmowa
w Łodzi



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

KONRAD KLEJSA

**PAMIĘĆ LAT NAZIZMU
W NIEMIECKIM FILMIE
FABULARNYM LAT 1946–1965**

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2015

[Kup książkę](#)

Konrad Klejsa – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Zakład Historii i Teorii Filmu
90-236 Łódź, ul. Pomorska nr 171/173

RECENZENT

Ewelina Nurczyńska-Fidelska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

*Oficina Wydawnicza Edytor.org
Lidia Ciecierska*

PRZYGOTOWANIE KADRÓW FILMOWYCH

Mikołaj Zacharow

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

Na okładce wykorzystano kadr z filmu
Przygody Wenera Holta (reż. Joachim Kunert, NRD 1965)

Publikacja powstała w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki
przyznanego na podstawie decyzji nr 4298/B/H03/2011/40

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015
© Copyright for this edition by Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT
Wydanie I. W.06773.14.0.M

Ark. wyd. 27,0; ark. druk. 26,125

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: ISBN 978-83-7969-559-1
e-ISBN 978-83-7969-560-7

Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT: ISBN 978-83-87870-93-5

Spis treści

Podziękowania	7
Wprowadzenie	9
Rozdział I. Okres 1945–1949: kino doby denazyfikacji w strefach okupowanych Niemiec	37
1.1. <i>Mordercy są wśród nas</i> : traumy pośród ruin	60
1.2. Projektowanie modelowej przeszłości	80
1.3. W kostiumie melodramatu	87
1.4. Między pokoleniami	95
1.5. Problem antysemityzmu	108
1.6. Obrazy obozów	111
Rozdział II. Kino Niemieckiej Republiki Demokratycznej do 1965 roku: antyfaszizm jako doktryna	123
2.1. Bohaterscy oponenci Hitlera	136
2.2. Honor munduru	153
2.3. Nowi sojusznicy: ZSRR	166
2.4. Wróg zewnętrzny: mordercy są wśród nich	171
2.5. Kraj po denazyfikacji: NRD jako alternatywa	183
2.6. Problem antysemityzmu	192
2.7. Obrazy obozów	196
Rozdział III. Kino Republiki Federalnej Niemiec do 1965 roku: przemilczenia i mitologizacje	213
3.1. Bohaterscy oponenci Hitlera	228
3.2. Honor munduru	245
3.3. Nowi sojusznicy: NATO	273
3.4. Wróg zewnętrzny: opowieści rosyjskie	281
3.5. Kraj po denazyfikacji: mordercy (nadal) są wśród nas	289
3.6. Problem antysemityzmu	310
3.7. Obrazy obozów	313
Zakończenie	325
Bibliografia	349

Filmografia	383
Indeks filmów	389
Indeks osób	401
Summary	415
O autorze	417

Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim osobom i instytucjom, które zechciały wesprzeć mnie w trudach powstawania niniejszej książki.

Dziękuję za wsparcie Narodowego Centrum Nauki, które umożliwiło mi dwukrotną kwerendę w bibliotece i archiwach Deutsches Filminstitut we Frankfurcie nad Menem. W buszowaniu po bogatych zbiorach tej placówki asystował mi jej kompetentny zespół, któremu pragnę wyrazić wdzięczność za udzieloną pomoc.

W zmaganiach dotyczących eneradowskiego kina asystowali mi pracownicy archiwum łódzkiej Szkoły Filmowej oraz Muzeum Kinematografii, natomiast poszukiwania trudno dostępnych filmów erefenowskich ułatwił mi Pan Rudy Boigs. Interesujące materiały pozyskałem również za pośrednictwem Pana Christiana Nastala oraz dr Magdaleny Saryusz-Wolskiej – do wszystkich tych osób kieruję podziękowania.

Za cenne uwagi, które pozwoliły mi uniknąć wielu błędów w ostatecznej wersji pracy jestem wdzięczny dr Magdalenie Saryusz-Wolskiej oraz prof. Tomaszowi Kłysowi i prof. Tomaszowi Majewskiemu. Inspirujące były dla mnie również pytania zadawane podczas monograficznego konwersatorium *Pamięć lat nazizmu w kinie niemieckim*, które przeprowadziłem ze studentami Uniwersytetu Łódzkiego w 2014 r. Fakt, że książka ujrzy światło dzienne zawdzięczam też zaangażowaniu pracowników Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, w tym Pani redaktor Katarzyny Gorzkowskiej.

Słowa szczególnej wdzięczności kieruję pod adresem mojej Żony, która przez kilka lat nie tylko cierpliwie znosiła momenty zniechęcenia, jakie towarzyszyły mi przy pisaniu oraz tolerowała w naszym domu sterty filmów DVD z okładkami upstrzonymi totalitarnymi regaliaми, lecz także słowem i czynem wspierała mnie na każdym etapie powstawania tej publikacji.

Wprowadzenie

„Można odnieść wrażenie, że niemiecka pamięć jest jak olbrzymi język, poszukujący chorego zęba” – pisał poetycko Ian Buruma w książce porównującej pamięć II wojny światowej w Niemczech i Japonii¹. Gdyby odnieść to zestawienie do czasów współczesnych, wspomniane poszukiwania miałyby najpewniej charakter bólu fantomowego – odczuwanego bez faktycznej przyczyny, prawem masochistycznego przyzwyczajenia bądź prewencyjnej kontroli. Jeśli jednak wzięlibyśmy pod uwagę tytuł niniejszej książki, ograniczający ramę czasową do lat 1946–1965, sytuacja byłaby inna: będzie bowiem mowa o okresie, w którym III Rzesza wyda-
rzyła się nieledwie „wczoraj”.

Uniwersyteckie kursy i podręczniki akademickie dotyczące historii filmu niemieckiego koncentrują się zazwyczaj na Republice Weimarskiej i III Rzeszy, a następnie na tzw. Nowym Kinie Niemieckim lat 70. Z kolei filmy z Niemieckiej Republiki Demokratycznej – w okresie PRL od czasu do czasu prezentowane w kinie i w telewizji – po 1990 r. nie były w Polsce szczególnie chętnie przypominane. I choć trudno mówić o „białej plamie” w badaniach niemieckiej kultury filmowej, okres od zakończenia II wojny światowej do połowy lat 60. niewątpliwie był do niedawna traktowany po macoszemu. A szkoda, bowiem zaowocował on wieloma fascynującymi filmami – często wtórnymi pod względem ich formalnego ukształtowania, ale intrygującymi z wielu innych powodów, które mam nadzieję nasświetlić w niniejszej książce.

Przedmiot pracy – ramy geograficzne i tematyczne

Przedmiotem mojego zainteresowania będą niemieckie filmy fabularne zrealizowane w latach 1946–1949 w centrach produkcyjnych mieszczących się w różnych strefach okupacyjnych, a także filmy mające swe

¹ Ian Buruma, *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*, London 1995, s. 136.

premii w latach 1950–1965 – w obu państwach niemieckich (Niemieckiej Republice Demokratycznej i Republice Federalnej Niemiec). Cezura 1949/1950 jest siłą rzeczy płynna: do pierwszego okresu zaliczam też filmy, które weszły na ekrany kin w II połowie 1949 r., ale już po proklamowaniu osobnych republik (we wrześniu – RFN, w październiku – NRD); decyzja ta wynika z faktu, iż prace preprodukcyjne tych filmów rozpoczęły się jeszcze w strefach okupacyjnych. W rozdziale dotyczącym pierwszych lat powojennych rozróżniam jedynie filmy strefy wschodniej (powstałe w wytwórni Defa – Deutsche Film Aktiengesellschaft) oraz zachodniej – bez wskazania, czy chodziło o strefę amerykańską, brytyjską czy francuską (zresztą, od stycznia 1947 r. dwie pierwsze połączyły się w tzw. Bizonię, do której następnie dołączyła strefa francuska, tworząc Trizonię, załączek późniejszej RFN).

Podobnie jak autorzy innych publikacji poświęconych kinematografii narodowym, stoję przed koniecznością wyjaśnienia, jakie fenomeny można włączyć w zbiór określany terminem „kino niemieckie” (i analogicznie: „zachodnioniemieckie” i „wschodnioniemieckie”). Kryterium językowe jest, siłą rzeczy, chybione (z uwagi na nieuwzględniane w pracy kino austriackie i szwajcarskie); niezbyt fortunny byłby także klucz „autorski” – zważywszy, że część twórców realizowała filmy w innych krajach. Za najbardziej zasadne uznaję znaczniki instytucjonalne, tj. akcentujące rolę firmy produkcyjnej – co oznacza, iż nie piszę na przykład o nakręconych w Austrii dwóch, skądinąd interesujących, filmach Georga Wilhelma Pabsta – *Pojedyńku ze śmiercią* (*Duel mit dem Tod*, reż. Paul May, 1949) i *Ostatnim akcie* (*Der letzte Akt*, 1955) czy *Ostatnim moście* (*Die letzte Brücke*, Austria–Jugosławia 1953) Helmuta Käutnera.

Z obszaru mego zainteresowania nie wykluczam natomiast koprodukcji. Tradycyjnie sprawiają one nieco problemów autorom piszącym o kinematografiach narodowych – niekiedy z uwagi na trudną dostępność (związaną z nie zawsze klarownym stanem prawnym dotyczącym praw autorskich producentów i dystrybutorów), ale także ze względu na fakt, iż historycy kina często ignorują „koprodukcyjny” charakter filmu, zaliczając daną produkcję wyłącznie do jednej ze współdziałających kinematografii. W odniesieniu do tematu mej pracy jako przykład można wskazać choćby film Roberta Rosselliniego *Niemcy, rok zerowy* (*Germania, anno zero*, 1948) – choć był on formalnie koprodukcją włosko-niemiecką i został zrealizowany nad Szprewą, często uchodzi za film włoski (do czego zapewne przyczyniła się opóźniona o trzy lata niemiecka premiera oraz jego słaba recepcja w Niemczech). Bywa zresztą i odwrotnie – realizacje, które formalnie nie były koprodukcjami, postrzegane są w ten właśnie sposób; tu z kolei można wymienić finansowaną w całości przez hollywoodzkie

studio produkcję Douglasa Sirka *Czas miłości i czas śmierci* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) – film powstały na podstawie prozy Ericha Marii Remarque’a, nakręcony w RFN z niemiecką obsadą i podejmujący „niemiecką” tematykę.

Termin „film fabularny”, użyty w tytule książki, sygnalizuje główny przedmiot mego zainteresowania – ale nie jest wcale tak oczywisty, jak przyjęło się sądzić. Po pierwsze, należy pamiętać, że „film fabularny” to pojęcie potoczne, niekoniecznie ściśle w sensie logicznym. Bardziej poprawne wydają się terminy obcojęzyczne, wyróżniane zresztą według różnych kryteriów: angielski *fiction film* (film fikcjonalny) i niemiecki *Spielfilm* (film aktorski). Po drugie, rodzajowa specyfika komunikatu filmowego bywa niekiedy trudna do ustalenia – zwłaszcza we współczesnej kulturze audiowizualnej różnica pomiędzy „dokumentem” a „fabułą” często ulega zatarciu. Niemniej jednak, sensowne podejmowanie tematyki „film i historia” – oczywiście, jeśli myślimy o niej nie w kategoriach związku rządu („historia filmu”), lecz zgody („film historyczny”) lub przynależności („historia w filmie”) – wymaga niuansowania pomiędzy formami dokumentalnymi, „czystą fikcją” osadzoną jedynie w realiach historycznych oraz rozmaitymi wariantami „fabuł opartych na faktach” czy „inspirowanych wydarzeniami autentycznymi”.

W przedkładanej pracy sporadycznie używam określenia „film historyczny”, mając świadomość jego teoretycznej migotliwości (o czym będzie jeszcze mowa). Wedle najbardziej – jak sądzę – rozpowszechnionego rozumienia tego terminu na miano takie zasługiwać miałyby wyłącznie **fikcjonalizacje fabuły historycznej**, tj. filmy, których akcja opiera się na rzeczywistych, historycznych faktach; te zaś są centralne i niezbędne dla opowiadania (taka definicja nie wyklucza więc obecności fikcjonalnych wątków pobocznych, ale wskazuje na relacje pomiędzy tym, co „prawdziwe”, i tym, co „wymyślone”). Z drugiej strony możemy mieć do czynienia z **uhistorycznieniem fabuły fikcyjnej** – opowieści z tzw. tłem epoki, których akcja rozgrywa się w przeszłości, choć nie odwołuje się w istotny sposób do autentycznych wydarzeń (wedle zgrabnej metafory Bolesława Michałka, historia stanowi ich materię, choć nie jest ich bohaterem²). Filmy takie niegdyś określane były mianem „kostiumowych” (choć zdarzały się i inne określenia, np. Pierre Sorlin nazywa je filmami quasi-historycznymi³); być może bardziej szczegółowe studium teoretyczne

² Bolesław Michałek, *Jednostka i mechanizmy historii*, „Kino” 1973, nr 10, s. 58. Filmy kostiumowe do „filmów historycznych” zalicza także m.in. Leger Grindon. Zob. idem, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*, Philadelphia 1994.

³ Inna stosowana przez Pierre’a Sorlin nazwa to „dzieła z pretekstem historycznym”, ewentualnie „filmy o zabarwieniu historycznym”. Autor wymienia tu tzw. dramaty

przekonałoby do powrotu do tej nomenklatury. Tego rodzaju rozważania nie zostaną w tym miejscu podjęte; dość wspomnieć, że w dalszej części pracy uwzględniam oba wspomniane typy fabuł o tematyce historycznej.

Niemieckie filmy dokumentalne na temat nazistowskiej przeszłości zasługują na odrębne potraktowanie, zatem nie będą stanowić głównego przedmiotu rozprawy; zostaną one przywołane wyłącznie tam, gdzie okaże się to niezbędne. W pierwszym rozdziale pracy wyjątek czynię dla tzw. *atrocitiy films* (zrealizowanych przez aliantów pod koniec wojny i w pierwszych miesiącach po jej zakończeniu, przedstawiających skutki zbrodni wojennych popełnionych przez III Rzeszę); tworzą one bowiem istotny kontekst dla głównej linii rozważań, która będzie zogniskowana na filmach fabularnych. Dodać trzeba: filmów kinowych (w rozumieniu: pomyślanych o kinie jako o pierwszym miejscu eksploatacji) – co wydaje się oczywiste w odniesieniu do pierwszych lat powojennych (w RFN telewizja zaczęła regularnie nadawać sygnał w 1952 r., w NRD – rok później). Filmy telewizyjne o nazistowskiej przeszłości, które powstają w II połowie lat 50. oraz na początku lat 60., mają najczęściej charakter *Fernsehspiel*, czyli „teatrów telewizyjnych”⁴, nakręconych przy użyciu ograniczonych środków finansowych (a także bez udziału znanych aktorów) i pokazywanych jednorazowo, z ewentualną powtórką. Wkrótce telewizja stanie się – w obu państwach niemieckich – medium ustabilizowanym i przejmie dużą część audiowizualnego dyskursu związanego z reprezentacjami przeszłości – to jeden z powodów (kolejne zostaną przedstawione dalej) obrania połowy lat 60. za *limes* analizowanego materiału. Kwestia podziału na produkcje kinowe i telewizyjne w pracach filmoznawczych bywa zresztą – można dodać: niemal od zawsze – bardziej kłopotliwa: o ile bowiem większość filmów kinowych trafia ostatecznie na mały ekran, o tyle rzadziej mamy do czynienia z sytuacją odwrotną: gdy filmy produkowane przez telewizję lub mające premierę w telewizji trafiają ostatecznie do dystrybucji kinowej (w zakresie interesującym mnie w tej książce jest to na przykład przypadek filmu *Dom przy Karpfengasse* [*Haus in der Karpfengasse*, reż. Kurt Hoffmann, RFN/Czechosłowacja 1965]).

Przyjęte kryterium tematyczne oznacza, że przedmiotem mej uwagi (w układzie odmiennym od poniższego wyliczenia – o tym, jakie wiązki

kostiumowe spod znaku „płaszczka i szpady”. Pierre Sorlin, *Klio na ekranie albo historyk w mroku*, tłum. J. Galewska, „Film na Świecie” 1980, nr 4, s. 48–49.

⁴ W RFN wyjątkiem były wysokobudżetowe miniseriale w reżyserii Fritza Umgeltera: *Jak daleko nogi poniosą* (*So weit die Füße tragen*, 1959) oraz *Na zielonej plaży nad Szprewą* (*Am grünen Strand der Spree*, 1960). Zob. także monografie: Christiane Fritsche, *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*, München 2003; Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln 1999.

problemowe wyodrębniam w strukturze niniejszej książki, będzie jeszcze mowa) staną się: 1) filmy odnoszące się do okresu ideologicznej krystalizacji nazizmu i jego politycznej dominacji w latach 30. XX w.; 2) filmy o II wojnie światowej; wśród nich ważne miejsce zajmują – stosunkowo nieliczne – fabuły podejmujące tematykę obozową (nie piszę „filmy o Holocauście”, gdyż dopiero pod koniec lat 70. stał się on centralnym pojęciem „pracy pamięci” w RFN); 3) filmy traktujące o reperkusjach wojny, w tym o denazyfikacji (bądź jej braku). Te trzy tematy wskazane zostały ze względu na okres, w jakim rozgrywa się akcja filmu (lub główny jej wątek); czwarta możliwa kategoria – filmy o powstawaniu ideologii nazistowskiej (a zatem takie, których akcja ulokowana jest przed 1933 r.) zostanie uwzględniona jako odrębna – przede wszystkim z uwagi na specyfikę kinematografii niderlandzkiej, w której dorobku jest wiele filmów o „drodze do faszyzmu” (biorącej swój początek nie tylko w latach 20., ale – wedle obowiązującej w NRD marksistowskiej wykładni – integralnie związanej z powstaniem i rozwojem kapitalizmu). Ta arbitralna decyzja nie oznacza, że w toku wywodu nie pojawią się wyjątki – rezerwuję to prawo dla kilku filmów, które zawierają wyraźne wskazanie na okres po 1933 r., chociaż większość przedstawionych w nich wydarzeń rozgrywa się wcześniej.

Kontekst teoretyczny: pamięć kulturowa – polityka historyczna – film fabularny

Zastanawiając się nad tym, jaki tytuł nadać niniejszej książce, odrzuciłem – wydawałoby się: najprostszy i najbardziej oczywisty – wariant: „Filmowe reprezentacje nazizmu”. Decyzja ta nie była spowodowana li tylko niechęcią do prac posługujących się modelem: „obraz czegoś w filmie” (słabości tego rodzaju wywodów wynikają często z nazbyt arbitralnie obranego korpusu przywoływanych tekstów), lecz przede wszystkim z materii przedmiotu niniejszej pracy – a zatem tego, iż część filmów, o których piszę, należałoby określić jako współczesne (w relacji pomiędzy tematyką a czasem produkcji). Inny wariant tytułu – „Filmowy rozrachunek z nazistowską przeszłością” – byłby zapewne bardziej trafny, ale jednocześnie zakładałby swoiste „sfunkcjonalizowanie” filmów (spośród których wiele nie nosi znamion jakkolwiek pojmowanego tropu „rozliczeniowego”). Ostatecznie więc zdecydowałem się na formułę nawiązującą do pojęcia „pamięć”, z jednej strony najbardziej pojemną i dającą możliwość uwzględnienia wielu kontekstów, które musiałyby zostać wykluczone w sytuacji wyboru opcji „reprezentacji” lub „rozrachunków”,

z drugiej jednak – obarczoną ryzykiem uwikłania w mnogość sposobów konceptualizacji tego terminu.

Mglisty i metaforyczny charakter terminu „pamięć” wiódł do rozmaitych sporów interpretacyjnych, ale jednocześnie zapewnił mu wielką karierę w naukach humanistycznych, począwszy od wczesnego rozumienia „pamięci zbiorowej” (Maurice Halbwachs⁵) czy albumu Mnemosyne (Aby Warburg⁶), poprzez wpływową koncepcję „miejsc pamięci” (Pierre Nora⁷) oraz analiz relacji między pamięcią a narracją (Paul Ricoeur⁸) lub traumą (Dominik La Capra⁹, Frank Ankersmit¹⁰), aż po rozpoznania dotyczące postpamięci (Marianne Hirsch¹¹) czy ryzykowną, chętnie aplikowaną do prac o filmie, formułę „pamięci protetycznej” (Alison Landsberg¹²). Wszystkie te propozycje teoretyczne – dobrze ugruntowane w polskim piśmiennic-

⁵ Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969.

⁶ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, nr 2–3.

⁷ Pierre Nora, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7; idem, *Miedzy pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.

⁸ Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012. Także jako artykuły w innym przekładzie: idem, *Nadużycia pamięci naturalnej: pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*, tłum. W. Bońkowski, „Konteksty” 2003, nr 1–2; idem, *Miedzy pamięcią a historią*, „Znak” 2005, nr 598; idem, *Pamięć – zapomnienie – historia*, tłum. J. Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Kraków 1995.

⁹ Zob. na przykład: Dominick La Capra, *Pisanie historii, pisanie traumy*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009; idem, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, tłum. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*, red. Ewa Domańska, Poznań 2006.

¹⁰ Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, Kraków 2004.

¹¹ Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2011; eadem, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

¹² Alison Landsberg, *Pamięć protetyczna*, tłum. M. Szewczyk, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa 2012. Pół biedy, gdy Landsberg twierdzi, że ten rodzaj pamięci jest faktycznie formą protezy i wpływa na ciało „pamiętającego”, powstając jako rezultat sensualnego kontaktu z obiektem (co można by uznać za prawdziwe na przykład w odniesieniu do muzeów „interaktywnych” czy eksperymentalnych). Uzasadnione wątpliwości pojawiają wówczas, gdy Landsberg sugeruje, że w wyniku percepcji zmediatyzowanej reprezentacji przeszłości ów „pamiętający” niechybnie „identyfikuje się”, „odczuwa emocje” itp. Koncepcja Landsberg została poddana krytyce m.in. przez Johna Bergera, zdaniem którego „pamięć protetyczna” jest metaforą konwencjonalnego procesu czytania znaków, toteż nie można mówić o szczególnych „protetycznych” właściwościach fotografii czy filmu. Zob. John Berger, *Which Prosthetic? Mass Media, Narrative, Empathy and Progressive Politics*, „Rethinking History” 2007, nr 4.

twie¹³ – wyliczam w tym miejscu ponieważ z obowiązku; nie będę bowiem z nich korzystać w toku wywodu.

Bardziej użyteczne dla podejmowanego w tej książce tematu są koncepcje Aleidy Assmann¹⁴, w szczególności szeroko rozumiana „pamięć kulturowa”, która – w odróżnieniu od „pamięci komunikacyjnej” (transmitowanej na drodze relacji interpersonalnych) – utrwalona jest w instytucjach i tekstach kultury, a wyrażana przez różnorodne praktyki komemoracyjne, kształtujące wyobrażenia o przeszłości (gesty polityczne, pomniki, wystawy itp.). Ważnym elementem tak rozumianej pamięci kulturowej – którą za innym autorem określić można jako „pamięć upowszechnianą” (tzn. adresowaną do obywateli emanację pamięci „oficjalnej” lub „urzędowej”)¹⁵ – byłyby także komunikaty audiowizualne (z uwagi na łatwą „przyswajalność” stanowią one dla sporej części społeczeństwa podstawowe źródło wiedzy o przeszłości), ale i same badania historyczne. Różne formy pamięci kulturowej są często (a w niedemokratycznych systemach: zazwyczaj) podatne na procesy instrumentalizacji dla doraźnych celów politycznych. Mogą więc legitymizować porządek społeczny, stabilizować kolektywne tożsamości oraz integrować wspólnotę wokół pewnych idealizowanych tradycji (co z kolei w wielu wypadkach wynika z faktu, że zarówno badania historyczne, jak i twórczość artystyczna bywają finansowane lub współfinansowane przez agendy państwowe¹⁶). W tym zakresie pole wytwarzania wiedzy różni się w niewielkim stopniu od obszaru produkcji kulturowej (spostrzeżenie to nie odnosi się, rzecz jasna, do wszelkich form twórczości artystycznej i całego piśmiennictwa w zakresie humanistyki).

Nie oznacza to oczywiście, że w danym społeczeństwie mamy do czynienia z jedną, homogeniczną pamięcią kulturową – przeciwnie, w sferze publicznej współwystępują różne „wspólnoty pamięci”, jak nazywa je Charles Maier¹⁷. Wspólnoty narodowe nie posiadają jednej „wielkiej narracji”, gdyż są one konstruowane przez wiele opowieści, nierzadko

¹³ Zob. zwłaszcza: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014 (w tomie uwzględnione zostały też koncepcje polskich badaczy, m.in. Barbary Szackiej, Krzysztofa Pomiana, Niny Assorodobraj-Kuli i innych).

¹⁴ Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013; zob. także jej artykuły w tomie: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

¹⁵ Andrzej Paczkowski, *Peerelowska przeszłość w pamięci społecznej, historiografii i polityce*, [w:] idem, *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski*, Warszawa 1999, s. 208–209.

¹⁶ Zob. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2010, s. 83. O kwestiach tych pisze wielu autorów, m.in.: Georg Iggers, *Użycia i nadużycia historii*, tłum. A. Pan-tuchowicz, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*

¹⁷ Charles Maier, *Gorąca pamięć, zimna pamięć*, tłum. M. Król, „Res Publica” 2001, nr 7.

stojących wobec siebie w (faktycznej lub jedynie pozorowanej) opozycji; pamięć kulturowa nie jest zatem monolityczna, lecz mniej lub bardziej pluralistyczna. Zarazem jednak opowieści te rzadko pojawiają się w tym samym „natężeniu” – raczej ścierają się ze sobą i konkurują w walce o dominację, często przeobrażają się w formy pozornie nowe, występują w nowych kostiumach, umożliwiając powielanie w gruncie rzeczy utartych sposobów myślenia. Jeśli faktycznie naród jest, jak twierdzi Benedict Anderson¹⁸, „wspólnotą wyobrażoną”, budowaną poprzez narracje, których zadaniem jest transformowanie losu w logiczną ciągłość i nadawanie temu, co przypadkowe, uporządkowanego znaczenia, wówczas w filmowych „imaginariach” odnajdziemy ślady pozwalające zrekonstruować procesy ustanawiania państwowotwórczych „mitów założycielskich” oraz społecznie akceptowalnych dyskursów myślenia o minionych dekadach.

Jednym z budulców życia publicznego jest polityka historyczna – termin zaczerpnięty zresztą z języka niemieckiego (*Geschichtspolitik*¹⁹). Pod tym pojęciem rozumiem, za Lechem Nijakowskim, „intencjonalne działania polityków i urzędników mające formalną legitymizację, których celem jest utrwalenie, usunięcie lub redefinicja określonych treści pamięci społecznej”²⁰. Działania te mogą być podejmowane – zgodnie z dewizą *Politik macht Geschichte macht Politik* („Historia tworzy politykę. Polityka tworzy historię”) – zarówno na użytek wewnętrzny (z rozmaitych powodów: po to, by identyfikować problemy tożsamościowe wspólnoty politycznej, ale również w celu legitymizacji swej władzy²¹), jak i międzynarodowy. Trudno wyobrazić sobie państwo, które polityki historycznej nie prowadzi – jej elementami są przecież także święta narodowe, obchody rocznicowe, nadawanie orderów, programy szkolne czy wspieranie ba-

¹⁸ Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1997.

¹⁹ Inny termin – *Vergangenheitspolitik* – jest mniej rozpowszechniony, a przez jednego z wpływowych autorów traktowany jako specyficzne określenie pierwszych lat „polityki wobec przeszłości” w RFN (zob. Norbert Frei, *Polityka wobec przeszłości. Początki Republiki Federalnej i przeszłość nazistowska*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 1999).

²⁰ Lech M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci: esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 44. Już sam tytuł pracy ujawnia niechętny stosunek autora do terminu „polityka historyczna” (jego zdaniem w Polsce została ona „zawłaszczona” przez środowiska konserwatywne). Z kolei Robert Traba preferuje określenia „polityka wobec historii” lub „wobec pamięci” (Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości*, Poznań 2009). Zob. też: *Narodowe i europejskie aspekty polityki historycznej*, red. Bartosz Korzeniewski, Poznań 2008; Marek Cichocki, *Władza i pamięć. O politycznej funkcji historii*, Warszawa 2003.

²¹ Tak rozumiana polityka historyczna jest bliska propagandzie rozumianej jako dążenie do kierowania opinią publiczną i manipulowania wzorami zachowań (zob. Bogusława Dobek-Ostrowska, Janina Fras, Beata Ociełka, *Teoria i praktyka propagandy*, Wrocław 1997).

dań naukowych. W rejestrze tym mieści się i film – wówczas, gdy agendy państwa finansują jego produkcję lub wpływają na dystrybucję.

Z tym ostatnim aspektem związane jest jeszcze inne pojęcie, oscylujące wokół zagadnień pamięci kulturowej, z jednej strony, i polityki historycznej – z drugiej. Chodzi mianowicie o „archiwum”, rozumiane nie jako obiekt czy instytucja służąca do gromadzenia, zabezpieczania i segregowania historycznych artefaktów, lecz jako repozytorium obrazów i wątków, swoista baza danych określająca – by posłużyć się klasyczną już frazą – „warunki możliwości” powstających narracji. Innymi słowy, zaprezentowane tu podejście byłoby bliskie tej tradycji badawczej, która koncentruje się na „reżimach obrazowania”, a komunikaty rozpatruje pod kątem ich funkcji regulacyjnych, czyniących z nich „aksamitne” narzędzie sprawowania władzy politycznej – pojmowanej w sensie Foucaultowskim (jako historycznie zmienny i określony dla danej przestrzeni „ogólny system formowania się i przekształcania wypowiedzi”²², czyli zinstytucjonalizowane lub nieformalne mechanizmy wyznaczające granice tego, co daje się wyartykułować). Jeśli więc w głównej części książki przywołuję – nawet za cenę pewnej monotonii wyводу – krótkie streszczenia fabuł filmowych, czynię to z uwagi na tak rozumiane powinności „archiwisty”: by unaocznić horyzont fabularnej wyobraźni w odniesieniu do konkretnych tematów.

Użytecznym narzędziem analizy fenomenów kulturowych związanych z zagadnieniami pamięci o latach nazizmu jest zaproponowana przez Assmann typologia „wypierania ze świadomości” niewygodnych wydarzeń. Wymienia ona pięć strategii, jakie może przybrać taki proces: kompensację, eksternalizację, wyłączenie, milczenie i przeinaczenie²³. Pierwsza z nich ma rodowód psychoanalityczny i polega na swoistej „zamianie ról”: sprawcy lub współsprawcy postrzegają siebie jako ofiary. Istotą drugiej z wymienionych strategii jest przypisanie winy innej osobie lub grupie; przykładem eksternalizacji może być zrzucenie odium sprawstwa na elity NSDAP. Wyłączenie i milczenie są do siebie zbliżone – chodzi o pomijanie niewygodnego wydarzenia lub prezentowanie go w formule półprawdy; ilustracją tej strategii mogą być obrazy i narracje o obozach koncentracyjnych, pomijające wątek szczególnej pozycji Żydów wśród ofiar. Wreszcie przeinaczenie polegałoby na wprowadzeniu do narracji mniej lub bardziej istotnej zmiany, rzutującej na ogólną wymowę przekazu (wydaje się, że za osobną strategię mogłaby zostać

²² Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 2002, s. 165.

²³ Por. Aleida Assmann, *Pięć strategii wypierania ze świadomości*, tłum. A. Pełka, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*

uznana marginalizacja, sytuująca się na przecięciu porządku „wyłączenia” i „przeinaczenia”).

Zbliżona do koncepcji Assmann – ale przypominająca bardziej politologiczną analizę dyskursu publicznego – jest typologia autorstwa Helmuta Dubiela, który w swej pracy opartej (przede wszystkim, choć nie wyłącznie) na analizie przemówień w Bundestagu uznał, iż debata o narodowym socjalizmie była modelowana przez kilka strategii retorycznych. Oprócz „przemilczenia” Dubiel wymienia jeszcze: „retuszowanie” (*bemänteln*), „relatywizację” (szukanie usprawiedliwień poprzez wskazywanie na „winę innych”), „odgraniczenie” (*Abspaltung* – w myśl tej strategii sprawcy stanowią tylko niewielką garstkę społeczności), „przybieranie poży ofiary” (*Opferhaltung* – bliskie kompensacji w ujęciu Assmann) i „egzystencjalizację” (*Existentialisierung*), czyli traktowanie wojny jako „katastrofy naturalnej”, spowodowanej przez metafizyczny Los²⁴. Pojęcia zaproponowane przez Assmann i Dubiela można z powodzeniem zastosować do niemieckich filmów o tematyce nawiązującej do lat nazizmu, co w pewnym stopniu uczynię w kolejnych rozdziałach.

Opisywany w wielu miejscach tzw. zwrot pamięciowy, dokonujący się w humanistyce od połowy lat 70., a związany z „wywłaszczeniem historyka z jego tradycyjnego monopolu interpretowania przeszłości”²⁵, współtowarzyszył debatom dotyczącym rozpoznania konstrukcyjnego wymiaru historiografii. We wpływowej, wydanej w 1973 r. *Metahistory* Hayden White dowodził, iż przeszłość jest niedostępna inaczej, niż za pomocą narracji, którą rządzą tropy i figury literackie. Narracja historyczna stanowi bowiem „zapośredniczenie między wydarzeniami, o których opowiada, a strukturami fabularnymi konwencjonalnie wykorzystywanymi w obrębie naszej kultury do nadawania sensu zdarzeniom i sytuacjom nierozpoznanym”²⁶. Konsekwencją tego spostrzeżenia było uznanie alternatywnych (wykraczających poza dyskurs języka naturalnego) form opowiadania o przeszłości za równorzędne – przynajmniej teoretycznie – wobec tradycyjnej historiografii. Do sformułowanej przez White’a koncepcji „historiofotii”²⁷ („historii w obrazach” – przez analogię do historiografii, czyli „historii w słowach”) nawiązywało wielu autorów, m.in. Robert Rosenstone oraz Marc Ferro. Zauważają oni, że praca filmowca i historyka ma zbliżony charakter – polega na budowaniu komunikatu

²⁴ Helmut Dubiel, *Niemand ist frei von der Geschichte. Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages*, München 1999.

²⁵ Pierre Nora, *Czas pamięci...*, s. 42.

²⁶ Hayden White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, [w:] Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków 2000, s. 90–91.

²⁷ Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2009.

narracyjnego poprzez mechanizmy selekcji, marginalizacji bądź akcentowania poszczególnych wydarzeń, wskazywania relacji przyczynowo-skutkowych, by opowieść nabrała kształtu koherentnego fabularnie („czyż mając możliwość korzystania z tych samych źródeł wszyscy historycy napisaliby taką samą historię?”²⁸ – pyta retorycznie Ferro). Zrazem wielokrotnie odzégnują się od poglądu, że „historia i fikcja są tym samym”²⁹; zwracają natomiast uwagę, iż „tak jak każda praca o historii, film musi być osądzany w ramach wiedzy o przeszłości, którą obecnie posiadamy”³⁰. Innymi słowy, konstrukcja materiału fabularnego powinna zostać podporządkowana „prawdzie dyskursu o przeszłości” (opartego na naszej dotychczasowej wiedzy), a osąd musi pojawić się ze skumulowanej wiedzy pochodzącej z historycznych tekstów kultury, do których należy również film.

Przyznam, że w publikacjach poświęconych relacjom filmu i historii zazwyczaj irytuje mnie konkluzja, iż „każdy film historyczny jest bardziej obrazem epoki, w której powstał, niż tej, o której traktuje”. Wrażenie to nie wynika przy tym z charakteru tego wniosku (jest on bowiem prawdziwy – także wobec innych faktów kulturowych), ale trybu jego prezentacji – jako spostrzeżenia jakoby niesłychanie oryginalnego (być może formułowane bywa ono w ten sposób z uwagi na oczekiwania tzw. widzów naiwnych – skłonnych brać filmową reprezentację za faktyczną „relację ze zdarzeń”). Dla porządku powtórzmy jednak: filmowe obrazy dotyczące historii są wyrazem pamięci kulturowej w określonym momencie historycznym, często też – areną sporów o wartości współczesne (jak ujmuje to Marek Hendrykowski, „w filmowych obrazach historii [...] toczy się, prowadzona za pośrednictwem języka ruchomych obrazów, gra, której stawką jest pamięć zbiorowa”³¹). Inaczej mówiąc: filmy nie tyle „reprezentują przeszłość”³², ile w większym stopniu modelują, legitymizują bądź

²⁸ Marc Ferro, *Historycy i kino*, tłum. J. Godzimirski, „Kino” 1989, nr 10, s. 27.

²⁹ Podobne zarzuty stawiano zresztą White’owi i innym historykom z kręgu „narratywizmu” – zob. na przykład: Chris Lorenz, *Czy historia może być prawdziwa? O narratywistycznych koncepcjach filozofii historii Haydena White’a i Franka Ankersmita*, [w:] idem, *Przekraczanie granic. Eseje z filozofii historii i teorii wiedzy historycznej*, tłum. M. Bobako, R. Dziergwa, Poznań 2009.

³⁰ Robert Rosenstone, *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*, [w:] *The Historical Film: History and Memory in Media*, red. Marcia Landy, New Brunswick 2001, s. 66. Zob. także: idem, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, [w:] *Film i historia...*

³¹ Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 74.

³² Niektórzy autorzy słaniają się ku opinii, że jest to po prostu niemożliwe. O sposobach przedstawiania historii w filmie zob.: Piotr Witek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012.

krytykują pewien tryb myślenia o niej. Zamiast więc czynić zarzuty z niewierności historycznej, warto starać się raczej wniknąć w wewnętrzną logikę dyskursu i próbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób i dla czego historyczna rzetelność zostaje użyta lub nadużyta – a zatem: jaką formę pamięci dany tekst chce wytworzyć.

Podjmując zagadnienia związane z pograniczem humanistyki i nauk społecznych, a zatem także pisząc o relacjach „film i pamięć”, należy odróżnić dwa porządki: tekstualności i recepcji. W tym ostatnim przypadku mówimy o pamięci widzów: możemy podjąć próbę formułowania sądów o historycznej widowni (posiłkując się, jak czynię to w niektórych miejscach książki, publikacjami krytycznymi lub innymi zachowanymi świadectwami) lub badać pamięć widzów współczesnych (pytając na przykład, w jaki sposób zapamiętali oni filmy oglądane przed laty; ten rodzaj oglądu jest nieistotny dla niniejszego tomu). Gdy zaś idzie o perspektywę „wewnątrztekstową”, analizującą sposoby reprezentacji, nie zaś ich produkcję, kontekst badań pamięciowych może być aplikowany na różnych poziomach interpretacji. Jedna z autorek opisuje je następująco:

Obrazy filmowe [...] odnoszą się do kategorii pamięci w trojaki sposób: po pierwsze przez fabułę – ich treść zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, dotyczy przeszłości (a zatem są rodzajem wspomnienia lub upamiętnienia); po drugie dzięki konstrukcji narracji – ich akcja opiera się w dużej mierze na rozmaitych retrospekcjach [...], a po trzecie dzięki temu, że wykorzystują rozmaite reprezentacje medialne przeszłości – wiele z nich zawiera fragmenty materiałów archiwalnych³³.

Inaczej mówiąc, wśród kryteriów odnoszących się do „wewnątrztekstowej” relacji film – pamięć, można wyróżnić: 1) tematykę historyczną; 2) konstrukcję dramaturgiczną, w tym wykorzystanie retrospekcji; 3) użycie materiałów archiwalnych³⁴. W niniejszej książce ten ostatni aspekt będzie podejmowany rzadko – z uwagi na charakter samych filmów, w których zapisy archiwalne wykorzystywane były tylko sporadycznie.

Z kolei pozatekstualna „otulina” filmów – a zatem ten aspekt kultury filmowej, który silniej jest związany z polityką historyczną – będzie uwzględniona tylko w odniesieniu do niektórych tytułów (rekonstrukcja kontekstów produkcyjnych wszystkich pozostałych wymagałaby odrębnych badań oraz innej konstrukcji wyводу). W tym miejscu wystarczy przypomnieć, że obie interesujące mnie kinematografie – enerdowska

³³ Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012, s. 74.

³⁴ Złożoną typologię filmów historycznych przedstawia: Anna Miller-Klejsa, *Resistenza we włoskim filmie fabularnym*, Łódź 2013.

i erefenowska – funkcjonowały w zupełnie odmiennych warunkach politycznych i ekonomicznych. Najistotniejsza różnica dotyczy zasad funkcjonowania debaty publicznej: centralizacji w zakresie wytwarzania pamięci historycznej i jej kontrolowania (która obowiązywała w NRD) oraz braku państwowej cenzury (w przypadku RFN) – co jednak nie oznacza, że w odniesieniu do tego ostatniego kraju nie można mówić o mechanizmach umożliwiających wywieranie politycznego wpływu na procesy produkcji i dystrybucji filmów (choćby poprzez obowiązujący od lat 50. – i funkcjonujący do dziś – system tzw. predykatów, uprawniających do ulg podatkowych). W obu krajach mechanizmem polityki historycznej w dziedzinie kultury były też nagrody państwowe: Nationalpreis w NRD (I, II i III stopnia – wprowadzone na wzór Nagród Stalinowskich w 1949 r.) i Deutscher Filmpreis (potocznie: Bundesfilmpreis) w RFN (od 1951 r. przyznawane przez Ministra Spraw Wewnętrznych³⁵). Wydaje się, że ten aspekt kultury filmowej (nie tylko zresztą niemieckiej) zasługuje na bardziej wnikliwe opracowanie – zbyt często bowiem umyka uwadze historyków.

Stan wiedzy – powojenne kino niemieckie a rozliczenia z nazistowską przeszłością

Proponowany w niniejszej książce temat nie został dotychczas (co zaskakujące) w wyczerpujący sposób rozpoznany przez humanistykę – w piśmiennictwie niemieckim, angielskim ani tym bardziej polskim. Generalnie można powiedzieć, że w pracach niemieckojęzycznych na temat „filmowych rozrachunków z nazizmem” dominują bądź nader ogólne, popularyzatorskie omówienia, nierzadko o charakterze eseistycznym, bądź szczegółowe analizy lub „historie produkcyjne” konkretnych filmów. Zarówno w niemieckim, jak i anglojęzycznym piśmiennictwie powstało wiele prac o filmach zrealizowanych w latach 70. i współcześnie; kino lat 50. jest zaś stosunkowo nowym (można powiedzieć: od niedawna dość „modnym”) obszarem badań.

Oczywiście, bardzo liczne są opracowania poświęcone zagadnieniom związanym z niemiecką „kulturą pamięci” (*Erinnerungskultur*), polityką historyczną (*Geschichtspolitik*) czy „przewycięzaniem przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*); wiele z nich będzie przywoływanych w toku

³⁵ Od 1999 r. nagrody są przyznawane przez Pełnomocnika Rządu Federalnego ds. Kultury i Mediów (w randze ministra). Do 2002 r. w kapitule nagrody zasiadali politycy i przedstawiciele Kościołów, zaś od tego czasu o nominacjach i nagrodach decydują członkowie Niemieckiej Akademii Filmowej.

wyvodu³⁶. Spośród tych publikacji trzy książki (autorstwa: Edgara Wolfruma, Aleidy Assmann i Norberta Freia) można uznać za kanoniczne³⁷, przy czym większość omówień dotyczy kwestii związanych z RFN, a tylko niektóre prace koncentrują się na różnicach pomiędzy „politykami pamięci” w RFN i NRD³⁸. Na osobne wyróżnienie zasługują monografie Petera Reichela, który (zachodnio)niemieckiej pamięci o latach nazizmu poświęcił trzy książki, dotyczące – kolejno – publicznych uroczystości komemoracyjnych, aspektów polityczno-prawnych oraz teatrowi i filmowi (w jednym tomie)³⁹. Przekształcenia pamięci podzielonych Niemiec w odniesieniu do lat nazizmu zostały wyczerpująco omówione w opracowaniu Anny Wolff-Powęskiej⁴⁰, zaś polityki historycznej w RFN – w dwóch innych książkach (Kazimierza Wóycickiego i Jana Rydla)⁴¹. Ich cenne uzupełnienie stanowią dwie antologie przekładów⁴² oraz kilka tłumaczeń wydanych w serii Poznańska Biblioteka Niemiecka⁴³.

Monograficzne opracowania historii kina niemieckiego są zbyt liczne, by wymienić je w tym miejscu. W wydanym na początku lat 90. jedno-

³⁶ Zob. obszerny słownik *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung” in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007. Jako dobre wprowadzenie mogą posłużyć opracowania: Jörn Rüsen, Friedrich Jaeger, *Erinnerungskultur*, [w:] *Deutschland-Trendbuch: Fakten und Orientierungen*, red. Karl-Rudolf Korte, Werner Weidenfeld, Opladen 2001; Michael Kohlstruck, *Zwischen Geschichte und Erinnerung*, Berlin 1997 (część I).

³⁷ Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*, Darmstadt 1999; Aleida Assmann, Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999; Norbert Frei, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München 2005.

³⁸ *Die geteilte Vergangenheit: Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, red. Jürgen Danyel, Berlin 1995; także: Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge 1997.

³⁹ Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Wien 1995; idem, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001; idem, *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München 2004.

⁴⁰ Anna Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945–2010)*, Poznań 2011.

⁴¹ Kazimierz Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Wrocław 2004; Jan Rydel, *Polityka historyczna w Republice Federalnej Niemiec. Zaszłości, idee, praktyka*, Kraków 2011 (zwłaszcza s. 77–200).

⁴² *Po upadku Trzeciej Rzeszy*, red. Jerzy W. Borejsza, Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1981; *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.

⁴³ Na przykład: Mario Rainer Lepsius, *O kulturze politycznej w Niemczech*, tłum. A. Żychliński, Poznań 2007; Christoph Kleßmann, *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec*, tłum. J. Kałużny, I. Sellmer, M. Tomczak, Poznań 1999.

nowym opracowaniu zbiorowym *Historia kina niemieckiego* (o kinie energetycznym traktuje ledwie jeden z osiemnastu rozdziałów) zagadnienia podejmowane przeze mnie w niniejszej książce zostały omówione naskórkowo⁴⁴. Druga pozycja, która uchodzi za dobre wprowadzenie do dziejów kina niemieckiego, w większym stopniu uwzględnia kinematografię NRD, choć dyskusyjny wydaje się przyjęty przez autorkę (Sabine Hake) pogląd, iż „ukształtowanie dwóch osobnych kultur filmowych dokonało się ostatecznie za sprawą muru berlińskiego”⁴⁵. Konsekwencją tego przekonania stała się struktura jej książki, w której rozdział IV, obejmujący lata 1945–1961, omawia łącznie kino wschodnich i zachodnich Niemiec (zarazem dzieląc go na ryzykownie zatytułowane podrozdziały: *Upolitycznienie filmu w NRD* i *Odpolitycznienie filmu w RFN*), zaś kolejne dwie części poświęcone są – odpowiednio – filmom z NRD i RFN z lat 1961–1989 (przy czym i tu wprowadzono wewnętrzny podział, tym razem na dekady). Jako dziejowy *limes* autorka przyjęła rok 1961 – z uwagi na budowę muru berlińskiego przez NRD oraz manifest oberhausenski z 1962 r. Gradację taką, choć na pierwszy rzut oka wydaje się ona sensowna, uznaję jednak za nazbyt „mechaniczną”, o czym będzie jeszcze mowa.

Szczególnie chętnie podejmowanym tematem badań jest wczesny okres kina powojennego⁴⁶; na tych zagadnieniach koncentrowali swą uwagę w ostatnich latach także polscy badacze⁴⁷. Sporo napisano – po niemiecku i angielsku – o erefenowskim kinie lat 50.⁴⁸, najczęściej czytany przez pryzmat tzw. Heimatfilmów. Publikacje na temat innego ważnego gatunku tej dekady, filmu wojennego, są rozproszone po rozmaitych

⁴⁴ *Geschichte des deutschen Films*, red. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart–Weimar 1993. Niewiele miejsca kinu NRD poświęcono także w innych pracach przeglądowych, na przykład w: *The BFI Companion to German Cinema*, red. Thomas Elsaesser, Michael Wedel, London 1999.

⁴⁵ Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1985*, Reinbek 2002, s. 208. Książka Hake ukazała się po raz pierwszy w języku angielskim jako: *German National Cinema*, New York 2001; niemiecki przekład został poprawiony i uzupełniony.

⁴⁶ Peter Pleyer, *Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948*, Münster 1965; Robert R. Shandley, *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001 (wyd. niemieckie: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*, Berlin 2010); Bettina Greffrath, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*, Pfaffenweiler 1995.

⁴⁷ Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011 (rozdział: *Niemcy wychodzą z mroku, czyli wojna w kinie 1945–1949*); Magdalena Saryusz-Wolska, *Pierwsze próby rozrachunku. Kino niemieckie 1945–1949*, [w:] *Konstelacja Szczecin. Aktorzy szczecińscy i kino okresu międzywojennego*, red. Radosław Skrycki, Szczecin 2011. Zob. też: eadem, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, w druku.

⁴⁸ Bärbel Westermann, *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt am Main 1990; Heide Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*, Chapel Hill 1995.

antologiach, które będą przywoływane w kolejnych rozdziałach. Z historycznego punktu widzenia ciekawe są prace, w których proponuje się „ogląd wzajemny” – kina NRD opisywanego przez autorów z RFN, i *vice versa*⁴⁹. W odniesieniu do kina RFN przez wiele lat za kanoniczne uchodziły dwie monografie wydane w latach 70.⁵⁰ W enerdowskim piśmiennictwie na temat Defy dominowały natomiast publikacje okolicznościowe; obszerniejszy tom poświęcony najważniejszym twórcom i filmom opublikowano dopiero w latach 80.⁵¹

Prawdziwy rozkwit badań nad tradycją Defy nastąpił dopiero po zjednoczeniu. Podstawowym opracowaniem o filmach kinowych produkowanych w NRD jest albumowa publikacja pod redakcją Ralfa Schenka⁵². O wczesnym okresie istnienia Defy traktuje monografia Christiane Mückenberger i Güntera Jordana⁵³. Użyteczne opracowania na temat „antyfaszystowskich” filmów z wschodnich Niemiec wyszły spod pióra Anne Barnert⁵⁴ i Detlefa Kannapina⁵⁵ – w książkach tego ostatniego, wydanych w wydawnictwach powiązanych z Fundacją Róży Luksemburg, miejscami silnie dają o sobie znać przekonania polityczne autora (niezbyt krytycznego wobec enerdowskich źródeł i mylącego niekiedy fakty z ich propagandowym przedstawieniem). Autorzy dwóch innych prac posta-

⁴⁹ Erefenowska praca o kinie NRD: Heinz Kersten, *Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, Bonn 1963; *Film in der DDR*, red. Heiko Blum, Hans-Christoph Blumenberg, München-Wien 1977; enerdowska praca o kinie RFN: Erhard Kranz, *Filmkunst in der Agonie. Eine Untersuchung zu den staatsmonopolistischen Machtverhältnissen in der westdeutschen Filmwirtschaft*, Berlin 1964.

⁵⁰ *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, red. Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, München-Wien 1979 (wiele późniejszych wydań); Klaus Kreimeier, *Kino und Filmindustrie in der BRD*, Kronberg 1973. Opublikowana w Kolonii w 1990 r. antologia (*Filmland DDR: ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, red. Harry Blunk, Dirk Jungnickel, Köln 1990) koncentruje się na okresie po 1965 roku.

⁵¹ *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker*, red. Rolf Richter, Berlin (Ost) 1981 i 1983 (dwa tomy); zob. również ciekawą antologię recenzji: Lissy Zilinski, *Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik*, Berlin (Ost) 1970.

⁵² *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946–1992*, red. Ralf Schenk, Berlin 1994. Oprócz tej pozycji można wskazać użyteczne kalendarium (Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, Berlin 2006) oraz inne tomy zbiorowe: *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946–1992*, red. Helmut Pflügl, Wien 2001; *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, red. Klaus Finke, Berlin 2001 (pomijam w tym miejscu liczne publikacje o poszczególnych twórcach czy gatunkach).

⁵³ Christiane Mückenberger, Günter Jordan, *„Sie sehen selbst, Sie hören selbst...”. Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949*, Marburg 1994.

⁵⁴ Anne Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg 2012.

⁵⁵ Detlef Kannapin, *Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955*, Köln 1997; idem, *Dialektik der Bilder: der Nationalsozialismus im deutschen Film; ein Ost-West-Vergleich*, Berlin 2005.

wili sobie za cel zbadanie politycznych związków między Defą a partią komunistyczną⁵⁶. Po 1990 r. w języku angielskim ukazała się jedna autorska monografia kina wschodnich Niemiec, uwzględniająca krótki rozdział o filmach „antyfaszystowskich”⁵⁷, a także kilka tomów zbiorowych o różnych aspektach działalności Defy⁵⁸. Ogólnie rzecz biorąc, w piśmiennictwie ostatnich lat kino NRD coraz rzadziej rozpatrywane jest przez pryzmat związków łączących je z innymi kinematografiami dawnego bloku wschodniego. Trendem dominującym jest natomiast włączanie filmów Defy do „ogólnej” historii kina niemieckiego⁵⁹; w języku polskim czyni tak również Andrzej Gwóźdź w rozdziale krakowskiego cyklu „Historia kina”⁶⁰. Natomiast wcześniejsze – tj. wydane przed 1990 r. – polskie prace na temat kinematografii tak NRD (piśmiennictwo w tym zakresie jest stosunkowo skromne⁶¹), jak i RFN (pojedyncze artykuły w prasie filmowej oraz publikacjach „frontu ideologicznego”⁶²) pełne są upraszczających, politycznie motywowanych ocen.

O filmach odnoszących się do lat III Rzeszy bądź „przepracowywaniu” nazistowskiej przeszłości w kinie niemieckim traktują nieliczne monografie. Wspomniana książka Reichela omawia te zagadnienia zdawkowo⁶³ – tytuł jego pracy brzmi: *Odnaleziona pamięć: wojna światowa i zagłada Żydów*

⁵⁶ Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin 1994; Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002.

⁵⁷ Daniela Berghahn, *Hollywood behind the Wall: the Cinema of East Germany*, New York 2005. Interesujące spostrzeżenia zawiera też – niestety, zbyt często grawitująca w stronę ryzykownych interpretacji o proveniencji psychoanalityczno-feministycznej – praca Anke Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, Bloomington 2008.

⁵⁸ Na przykład: *DEFA: East German Cinema*, red. Séan Allan, John Sandford, New York 1999; *Moving Images of East Germany. Past and Future of DEFA Film*, red. Barton Byg, Betheny Moore, Washington 2002.

⁵⁹ Zob. na przykład: Michael Wedel, Thomas Elsaesser, *Einblicke von aussen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte*, [w:] Michael Wedel, *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld 2011 (także jako: *Defining DEFAs Historical Imaginary: the Films of Konrad Wolf*, „New German Critique” 2001, nr 82).

⁶⁰ Andrzej Gwóźdź, *Powojenne kino niemieckie*, [w:] *Kino klasyczne. Historia kina*, t. II, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2012.

⁶¹ W połowie lat 50. ukazała się, napisana w duchu stalinowskim, broszura na temat „bratniej kinematografii” (Irena Merz, *O filmie niemieckim*, Warszawa 1954). Kolejną publikację książkową wydano dopiero niemal 40 lat później (Leon Bukowiecki, *Film NRD w Polsce*, Warszawa 1982) – zawiera ona cenny szkic historyczny i wykaz dystrybuowanych w Polsce filmów Defy wraz ze streszczeniami.

⁶² Najobszerniejszą znaną mi publikacją tego rodzaju jest rozdział *Miłość do Wehrmachtu* z broszury Janusza Skwary *Film zachodni a polityka* (Warszawa 1970), opublikowanej przez Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

⁶³ Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung...*; podobny charakter ma przeglądowy artykuł: Georg Seeßlen, *Faschismus, Krieg und Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, [w:] *apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, red. Ralf Schenk, Erika Richter, Berlin 2000.

w filmie i teatrze, przy czym autor więcej miejsca poświęca teatrowi oraz słabo operuje narzędziami właściwymi akademickiej refleksji nad filmem (Reichel, podobnie jak wielu historyków, utyskuje na „trywializację” historii przez kino i niezgodność fabuł z faktami historycznymi). Ponadto należy wymienić pracę katalogującą filmy o tematyce nazistowskiej nakręcone do 1955 r.⁶⁴, a także publikację peryferyjne: dziewięćdziesięciostroniowy katalog, wydany w 1975 r. w RFN⁶⁵ oraz filmografię opublikowaną dziesięć lat później w NRD⁶⁶. Inne, nieco mniej wartościowe omówienia koncentrują się na filmach powstałych w ciągu pierwszych kilku lat od zakończenia wojny⁶⁷. Wydana w języku angielskim książka katalogująca niemieckojęzyczne (również austriackie) filmy o nazizmie⁶⁸ ma wątpliwą wartość naukową (proponowane w niej zestawienie jest niepełne i zawiera sporo błędów rzeczowych). Kilka prac dotyczy filmowych rozrachunków z przeszłością w kinie niemieckim lat 70.⁶⁹ Zważywszy na popularność tematyki historycznej we współczesnym kinie niemieckim, nie dziwi istne zatręśnienie akademickich analiz dotyczących filmów zrealizowanych po 1990 r.⁷⁰; opublikowano także kilka tomów o charakterze bliższym krytyce czy eseistyce⁷¹. Osobną uwagę należy poświęcić wydanej niedawno mo-

⁶⁴ Wolfgang Becker, Norbert Schöll, *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen 1995.

⁶⁵ Heiko R. Blum, *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*, Köln 1975.

⁶⁶ *Das Thema „Antifaschismus“ in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen. Auswahl-filmographie 1946–1984*, Berlin 1985. Po zjednoczeniu w tomie zbiorowym ukazał się krótki rozdział o tematyce antyfaszystowskiej w kinie NRD: Wolfgang Becker, *Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen*, [w:] *Das geteilte Himmel*, t. 2, red. Helmut Pflügl, Wien 2001.

⁶⁷ Irmgard Wilharm, *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*, Hannover 2006.

⁶⁸ Robert C. Reimer, Carol J. Reimer, *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*, New York 1992.

⁶⁹ Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987 (wersja angielska: *From Hitler to Heimat. The Return of German History as Film*, Harvard 1989); Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, New Jersey 1989 (wydanie niemieckie: *Der Neue Deutsche Film*, München 1994). Także: Eric L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, London–New York 1990.

⁷⁰ Na przykład w zbiorach: *Der Holocaust im Film: mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, red. Waltraud „Wara” Wende, Heidelberg 2007; *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*, red. Margrit Frölich, Christian Schneider, Karsten Visarius, München 2007.

⁷¹ Myślę na przykład o publikacjach Georga Seeßlena (*Das zweite Leben des „Dritten Reichs“*, Berlin 2013; *Faschismus in der populären Kultur*, Berlin 1994) czy Dietricha Kuhlbrodta (*Deutsches Filmwunder: Nazis immer besser*, Hamburg 2006). Ten ostatni – w latach 60. prokurator ścigający zbrodnie nazistowskie, później współpracownik lewackiego pisma „Konkret”, a jako aktor i muzyk związany z wieloma przedsięwzięciami zachodniemieckiego undergroundu – od wielu lat z pasją tropi popkulturowe inkarnacje „fabuły ze swastyką w tle” (zob. <http://www.filmzentrale.com/kuhlbrodtkritiken.htm>, dostęp: 30.06.2013).

nografii, której sam tytuł – *Narodowy socjalizm w kinie. Od „Triumfu woli” do „Bękartów wojny”* – zdradza olbrzymi zakres materiału, jaki zapragnęła omówić autorka⁷². Zamyśl ten powiódł się tylko częściowo, co zdradza już kompozycja tomu: połowa monografii dotyczy filmów powstałych po zjednoczeniu Niemiec, natomiast w pierwszych rozdziałach uwzględniono również filmy zrealizowane w okresie III Rzeszy.

Problem reprezentacji nazistowskiej historii w kinie niemieckim był rzadko analizowany również przez polską humanistykę, przy czym tylko nieliczne publikacje poruszają wybrany aspekt interesujących mnie zagadnień⁷³. Jediną pracą zwartą jest wydana niedawno monografia autorstwa Joanny Trajman o niemieckim kinie współczesnym⁷⁴; poświęcona mu książka Ewy Fiuk zawiera zaś rozdział o filmach podejmujących temat nazistowskiej przeszłości⁷⁵. Z kolei wątki dotyczące problematyki rozliczeniowej w kinie niemieckim pierwszych lat po wojnie pojawiają się w pracy Magdaleny Saryusz-Wolskiej⁷⁶. Stan badań w zakresie interesującego mnie okresu kina niemieckiego jest zatem zaskakująco skromny⁷⁷; ambicją niniejszej książki – dla której wymienione pozycje stanowią istotny punkt odniesienia – będzie tę lukę w satysfakcjonujący sposób wypełnić.

Kompozycja książki – periodyzacja i problematyzacja

Stanawszy przed dylematem, w jaki sposób podzielić analizowany materiał, posiłkuję się z jednej strony periodyzacją wynikającą z historii politycznej, z drugiej zaś – przemian kultury filmowej. W obu wypadkach konieczne było przy tym uwzględnienie odmiennych trajektorii rozwojowych w obu państwach niemieckich.

Autorzy prac dotyczących przekształceń zachodnioniemieckiej pamięci o narodowym socjalizmie wskazują rozmaite *Wendepunkte*, które

⁷² Sonja M. Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film: Von „Triumph des Willens” bis „Inglorious Bastards”*, München 2012.

⁷³ Bartosz Korzeniewski, *Filmowe zapośredniczenia niemieckiej pamięci o II wojnie światowej*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, red. Bartosz Korzeniewski, Poznań 2007 oraz niektóre artykuły w zbiorze: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004.

⁷⁴ Joanna Trajman, *Narodowy socjalizm w kinie zjednoczonych Niemiec*, Wrocław 2014. Monografia zawiera wprowadzenie historyczne dotyczące okresu do 1990 r.

⁷⁵ Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć...*

⁷⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji...*

⁷⁷ Cennym, zawierającym tłumaczenia kilkunastu recenzji niektórych interesujących mnie filmów jest opracowanie okolicznościowe *Obrazy Niemiec 1949–1999. Katalog przeglądu*, red. Grażyna M. Grabowska, Renata Prokurat, Warszawa 1999.

wpłynęły na jej przemiany (zastrzegając zazwyczaj, iż pamięć ta nie była nigdy homogeniczna; tym samym nie można mówić o radykalnych zmianach – raczej o wzmocnieniu lub słabnięciu istniejących wcześniej dyskursów, ich rozmaitych natężeniach oraz przenikaniach). I tak, Helmut Dubiel wybiera salomonowe rozwiązanie – omawia transformację dyskursów pamięci (na przykładzie debat Bundestagu), obierając za kryterium kompozycyjne po prostu kolejne dekady⁷⁸. Dla Norberta Freia lata 50. najbardziej zasadnie byłoby określić jako czas „polityki wobec przeszłości” (*Vergangenheitspolitik*)⁷⁹, natomiast w odniesieniu do dwóch kolejnych dekad należałoby mówić o „właściwym” *Vergangenheitsbewältigung*, czyli „przezwyciężaniu przeszłości”⁸⁰. Klaus von Schilling wskazuje cztery fazy, których punkty przełomowe stanowiłyby lata: 1949, 1966 (zmiana koalicji oraz rewolta studencka) oraz 1985 (nowa polityka historyczna gabinetu Helmuta Kohla i tzw. spór historyków)⁸¹. Helmut König również wyróżnia cztery okresy, ale o nieco innych granicach⁸²: 1) do 1949 r.; 2) lata 50.; 3) długi okres lat 1960–1990; 4) okres po zjednoczeniu. Z kolei Jörn Rüsen, pisząc o pamięci Niemców o Holocauście, wyodrębnia trzy okresy: 1) do końca lat 60. (wyparcie, przemilczenie i „eksterytorializacja”); 2) od końca lat 60. do zjednoczenia; 3) po 1990 r. (uhistorycznienie i przyswojenie)⁸³. Podobną formułę wybiera Aleida Assmann⁸⁴, która dzieli powojenną „historię pamięci” w Niemczech na trzy części: 1) do 1958 r. („polityczna deklaratorywność”, „zmowa milczenia”, polityka amnestii); 2) lata 1958–1984 (za ważne zjawiska tego okresu uważa podjęcie badań naukowych i projekty edukacyjne dotyczące lat nazizmu oraz debaty na temat przedawnienia); 3) od II połowy lat 80. („uniwersalizacja Holocaustu”, „nacionalizacja pamięci”, polityka pomnikowa, obchody rocznicowe itp.). Jeszcze inny autor w swej rekonstrukcji *Vergangenheitsbewältigung* wskazuje sześć okresów⁸⁵: 1945–1949, 1949–1959, 1959–1965, 1965–1979, 1979–1985, po 1985.

⁷⁸ Helmut Dubiel, *Niemand ist frei von der Geschichte...*

⁷⁹ Wyróżnikiem tego okresu byłiby jego faktycznie beneficjenci – „to nie ofiary narodowego socjalizmu były jej adresatem, lecz – mówiąc najogólniej – »ofiary« jego przezwyciężania” (Norbert Frei, *Polityka wobec przeszłości...*, s. 11).

⁸⁰ Norbert Frei, *1945 und wir...*, s. 26.

⁸¹ Klaus von Schilling, *Scheitern an der Vergangenheit*, Berlin 2002 (zwłaszcza s. 77–214).

⁸² Helmut König, *Die Zukunft der Vergangenheit: Der Nationalsozialismus im politischen Bewusstsein der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main 2003.

⁸³ Jörn Rüsen, *Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka*, tłum. P. Przybyła, M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*

⁸⁴ Aleida Assmann, *Osobiste wspomnienia i pamięć zbiorowa w Niemczech po 1945 roku*, tłum. A. Teperek, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią...*

⁸⁵ Andreas Wöll, *Vergangenheitsbewältigung in der Gesellschaftsgeschichte der Bundesrepublik. Zur Konfliktlogik eines Streitthemas*, [w:] *Vergangenheitsbewältigung. Modelle der politischen und sozialen Integration in der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte*, red. Andreas Wöll, Gary Schaal, Baden-Baden 1997.

Autorzy większości przywołanych periodyzacji są zgodni co do tego, że zasadne jest wyróżnienie jako osobnego okresu lat 1945–1949, a zatem czasu, gdy terytoria niemieckie (w nowych granicach ustalonych przez konferencje pokojowe) pozostawały pod kuratelą państw alianckich, a pamięć o niedawnych wydarzeniach była zdominowana przez procesy norymberskie oraz prawodawstwo denazyfikacyjne. Propozycja uznania przełomu lat 1958/1959 za punkt demarkacyjny wiąże się z głośnym procesem przeciw członkom tzw. Einsatzgruppen w Ulm, powołaniem instytucji do ścigania zbrodni nazistowskich (tzw. Zentrale Stelle w Ludwigsburgu) oraz ekscesami antysemickimi, w wyniku których wprowadzono przepisy umożliwiające ściganie podobnych wybryków (tzw. *Volksverhetzungparagraphen*)⁸⁶. Rzetelność naukowa wymaga, by przytoczyć te periodyzacje, jednak zachowanie podobnego podziału wiązałoby się z koniecznością wprowadzenia dodatkowej gradacji do kolejnych rozdziałów, co zaburzyłoby strukturę książki i znacznie zwiększyło jej objętość.

Z kolei w Niemieckiej Republice Demokratycznej, podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego, twórczość artystyczna i życie kulturalne były reglamentowane w rytm kolejnych „odwilży” i „przymrozków” (niem. *Frostperiode*), wywoływanych przez okoliczności zewnętrzne (polityka ZSRR) i wewnętrzne (tarcia pomiędzy frakcjami SED). Kluczowe wydarzenia polityczne tego okresu – stłumienie rebelii robotników we wschodniej części Berlina w czerwcu 1953 r., referat Chruszczowa o zbrodniach stalinowskich trzy lata później czy budowa muru berlińskiego latem 1961 r. – mogłyby zostać uznane za punkty podziału historii NRD, ale dla niniejszej książki mają znaczenie drugorzędne. O kilku ważnych dla kultury filmowej decyzjach SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – Niemieckiej Socjalistycznej Partii Jedności) wspominam w rozdziale poświęconym NRD. W tym miejscu trzeba podkreślić znaczenie XI Plenum Komitetu Centralnego SED, kiedy to przypuszczony został atak na rękomo „niepokornych” twórców – skutkiem czego na półki trafiła niemal cała roczna produkcja Defy⁸⁷.

O ile wskazanie wydarzenia szczególnie istotnego dla periodyzacji historii kina enerdowskiego nie budzi większych wątpliwości (jest nim wspomniane XI plenum z 1965 r.), o tyle nieco problemów nastrocza podobna próba w odniesieniu do kinematografii zachodnoniemieckiej. Dużą rangę nadaje się „manifestowi z Oberhausen”, ogłoszonemu podczas

⁸⁶ Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland...*, s. 147.

⁸⁷ Kahlschlag, *Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, red. Günther Agde, Berlin 1999. Zob. też: Xavier Carpentier-Tanguy, *Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965*, [w:] *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, red. Klaus Finke, Berlin 2001.

festiwalu filmów krótkometrażowych w lutym 1962 r. i postrzeganemu jako początek formacji Nowego Kina Niemieckiego. Trzeba jednak pamiętać, że pierwsze ważne pełnometrażowe filmy autorów zaliczanych do tej grupy⁸⁸ trafiły do kin dopiero w 1965 i 1966 r. Ponadto, właśnie wtedy w zachodnioniemieckiej kinematografii doszło do zmian instytucjonalnych – za sprawą powołania instytucji wspierających twórców młodszego pokolenia – Kuratorium Młodego Kina Niemieckiego (Kuratorium Junger Deutscher Film). Z tych właśnie powodów uznałem za uzasadnione przesunięcie granicy wskazującej faktyczny przełom z 1962 na 1965 r. Zresztą, podobną decyzję podjęli eksperci z Deutsches Filmmuseum/Deutsches Filminstitut (Frankfurt nad Menem), którzy w zestawieniu zatytułowanym *Najważniejsze niemieckie filmy*, opublikowanym na – skądinąd bardzo użytecznej – stronie www.filmportal.de, podzielili historię swej narodowej kinematografii w zbliżony sposób: w dziale opatrzonym nagłówkiem „1946–1964” znalazło się dwadzieścia filmów (w tej liczbie: sześć z okresu do 1949 r. i pięć nakręconych w NRD)⁸⁹.

Niniejsza książka składa się z trzech obszernych rozdziałów. Pierwszy z nich poświęcony jest filmom zrealizowanym od zakończenia wojny do powstania dwóch państw niemieckich w 1949 r. Rozdział drugi dotyczy filmów wyprodukowanych w Niemieckiej Republice Demokratycznej; w trzecim zaś omawiam filmy zachodnioniemieckie, powstałe od lat 50. do połowy lat 60. Każdy z rozdziałów zawiera krótkie wprowadzenie historyczne; jego funkcja będzie polegać przede wszystkim na zarysowaniu kontekstów społecznych i politycznych, decydujących o charakte-

⁸⁸ Chodzi o filmy: *Niepogodzeni, albo: Tylko przemoc pomaga tam, gdzie rządzi przemoc* (*Nicht Versöhnt, oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, reż. Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, RFN 1965), *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von Gestern*, reż. Alexander Kluge, RFN 1966) i *Niepokoje wychowanka Törlessa* (*Der junge Törless*, reż. Volker Schlöndorff, RFN 1966).

⁸⁹ Zob. <http://www.filmportal.de/thema/die-wichtigsten-deutschen-filme-chronologische-uebersicht> (dostęp: 30.03.2013). Na liście tej znalazło się trzynaście filmów związanych z tematyką rozliczeniową: *Mordercy są wśród nas* (*Mörder sind unter uns*, reż. Wolfgang Staudte, Niemcy 1946), *W tamtych dniach* (*In jenen Tagen*, reż. Helmut Käutner, Niemcy 1947), *Małżeństwo w mroku* (*Ehe im Schatten*, reż. Kurt Maetzig, Niemcy 1947), *Niemcy, rok zerowy* (*Germania – anno zero*, reż. Roberto Rossellini, Włochy/Niemcy 1948 – prem. we Włoszech/1952 – prem. w RFN), *Berlińska ballada* (*Berliner Ballade*, reż. Robert A. Stemmle, Niemcy 1948), *Rotacja/Brunatna pajęczyna* (*Rotation*, reż. Wolfgang Staudte, Niemcy 1949), *Zagubiony* (*Der Verlorene*, reż. Peter Lorre, RFN 1951), *Poddany* (*Der Untertan*, reż. Wolfgang Staudte, NRD 1951), *Nocą, kiedy przychodził diabeł* (*Nachts, wenn der Teufel kam*, reż. Robert Siodmak, RFN 1957), *W czepku urodzeni* (*Wir Wunderkinder*, reż. Kurt Hoffmann, RFN 1958), *Gwiazdy* (*Sterne*, reż. Konrad Wolf, NRD 1959), *Most* (*Die Brücke*, reż. Bernhard Wicki, RFN 1959) oraz *Róże dla prokuratora* (*Rosen für die Staatsanwald*, reż. Wolfgang Staudte, RFN 1959).

rystycznych dla danego okresu/miejsca formach oficjalnej pamięci (akty prawne, gesty polityczne, praktyki komemoracyjne itd.), jak również na zaprezentowaniu tych fenomenów artystycznych (literackich, teatralnych, plastycznych i muzycznych), które z owymi „aktami pamięci” współgrały bądź się im przeciwstawiały.

Filmy omawiane w kolejnych podrozdziałach pogrupowane zostały według klucza problemowego. Rzut oka na spis treści wystarczy, by dostrzec, że w obrębie rozdziału drugiego i trzeciego znalazły się te same zagadnienia; wykorzystanie identycznej struktury także w rozdziale pierwszym było jednak niemożliwe (mógłbym to uczynić za cenę retorycznego „nagięcia” interpretacji, co byłoby jednak nadużyciem wobec przedmiotu pracy, czyli samych filmów, które i tak nierzadko wymykają się zaszeregowaniu do jednego, konkretnego porządku). Niemniej jednak, we wszystkich trzech przypadkach te same nagłówki – *Problem antysemityzmu* oraz *Obrazy obozów* – mają dwa ostatnie podrozdziały (oddzielenie tych zagadnień w strukturze całości wynika z materii analizowanego zjawiska, bowiem niemieckie filmy o tematyce obozowej, zresztą stosunkowo nieliczne, tylko niekiedy wiązały ją z Zagładą⁹⁰). Ponadto, w rozdziale drugim i trzecim Czytelnik odnajdzie podrozdziały o niemieckim ruchu oporu i wizerunkach Wehrmachtu (w wypadku kina RFN są to zagadnienia ściśle ze sobą powiązane), problemach związanych z polityką zimnej wojny, a zatem o sposobie rzutowania okresu nazistowskiego na ówczesnych sojuszników i wrogów obu państw niemieckich (ograniczam się przy tym do wskazania „opowieści rosyjskich” w kinie RFN oraz filmów o zachodnim sąsiedzie – w kinie NRD), wreszcie podrozdział zatytułowany „Kraj po denazyfikacji”, w którym przedstawiam wybrane filmy prezentujące swoisty „autoportret” rozliczeń z brunatną przeszłością w NRD i RFN. Taka struktura wywodu umożliwia też lekturę nielinearną (w rozumieniu: wybierając konkretny temat i jego aktualizację, omawiane w poszczególnych rozdziałach). W podsumowaniu podejmuję próbę oglądu komparatystycznego, ukierunkowanego problemowo, a także krótko prezentuję dalsze losy zmagania z nazistowską przeszłością w niemieckich filmach fabularnych.

⁹⁰ Używam pojęć „Zagłada”, „Holocaust” i (rzadziej) „Shoah” synonimicznie, mając świadomość pewnych różnic semantycznych między nimi oraz uwikłania w konteksty religijne i polityczne (na ten temat zob. Monika Adamczyk-Garbowska, Henryk Duda, *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, red. Krzysztof Pilarczyk, Kraków 2003).

Metodologia wywodu – tekst filmowy i świadectwa recepcji

Ponieważ uznaję filmy za ważne świadectwa społecznych przemian, modelowanych zarówno przez dyskurs polityczny (debaty, ustawodawstwo, jurysdykcja, praktyki komemoracyjne itp.), jak i teksty kultury (zwłaszcza literaturę i teatr), metodę postępowania badawczego określam jako analizę kontekstualną. W interpretacjach poszczególnych dzieł – lub ich skrótowych omówieniach (ze względu na przyjętą formułę faworyzującą ogląd „panoramiczny”) – szczególną uwagę zwracam na kwestie dramaturgiczne: motywacje postaci pierwszo- i drugoplanowych, fabularne (i dyskursywne) konflikty, funkcje zakończenia itp. W mniejszym stopniu akcentuję zagadnienia związane ze stylem wizualnym omawianych filmów. Owszem, są wśród nich takie, które wyróżniają się pod tym właśnie względem, ale – jak sądzę – w odniesieniu do tematu książki „klucz stylistyczny” nie powinien przesłaniać kontekstualnych uwikłań poszczególnych filmów. Z tego samego powodu niewiele miejsca poświęcam na przykład autorskim idiomom – gdybym przyjął ten model oglądu, najpewniej skomentowałbym obszerniej twórczość Wolfganga Staudtego czy Konrada Wolfa, lecz nie mógłbym wówczas uwzględnić wielu innych ważnych filmów.

Kuszącą perspektywą interpretacji niektórych filmów o tematyce historycznej – biograficznych bądź będących fikcjonalizacjami wydarzeń autentycznych – jest (nazwijmy ją roboczo) „analiza faktograficzna”, polegająca na weryfikacji fabuły przez pryzmat wiedzy historycznej w celu sprawdzenia wiarygodności komunikatu (przedmiotem namysłu byłby przede wszystkim stopień zgodności materiału fabularnego ze stanem badań naukowych). W tym przypadku ustalenia dokonywane przez historyków mogą pełnić – zarówno w procesie kreacji, jak i odbioru – funkcję „pośilkową”; podobna relacja zachodzi między utworami literackimi oraz ich ekranizacjami czy remake’ami oraz filmami będącymi ich pierwowzorami.

W odniesieniu do tego rodzaju komunikatów mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem relacji pomiędzy nimi a widownią. Można bowiem domniemywać, że przynajmniej pewna część widzów (zależna przede wszystkim od zasobu ich wiedzy, która z kolei warunkowana jest przez poziom wykształcenia, ale też wiek czy kraj pochodzenia) zna „materiał prymarny”, czyli wie, jak „potoczy się” przedstawiona historia, a odstępstwa od tej wyobrażonej narracji będzie odbierać z zaskoczeniem (często bywa ono uzupełniane przez emocje negatywne: rozczarowanie, przeświadczenie o „zdradzie” pierwowzoru itp.). „Faktograficzny” tryb analizy – możliwy i zależny od wiedzy pozafilmowej widza oraz paratekstów (a więc zewnętrznych informacji okalających filmowy tekst) – za-

demonstrowałem w innym miejscu (w odniesieniu do filmów o Sophie Scholl z lat 80.⁹¹). Nie zostanie on wykorzystany w niniejszej książce – jeśli wśród omawianych filmów znajdą się takie, które opowiadają o autentycznej postaci lub faktycznych wydarzeniach, kontekst badań faktograficznych (a zatem także zgodność fabuł z ustaleniami historyków) będzie mnie interesował jedynie w ograniczonym stopniu.

Jak już wspomniałem, podzielam opinię, iż film o tematyce historycznej (bez względu na to, czy mamy do czynienia z fabularyzacją autentycznych wydarzeń, czy z „czystą fikcją” osadzoną w realiach przeszłości) mówi więcej o czasie swego powstania niż o przeszłości, o której traktuje fabuła. Jak każdy komunikat, również film może ujawniać napięcia w dyskursie społecznym właściwym dla czasu jego realizacji. W przypadku fabuł o tematyce historycznej jest to szczególnie ważne z uwagi na ich częste uwikłanie w bieżącą politykę (historyczną). Dlatego w procesie interpretacyjnym istotne są swego rodzaju „szczeliny” w narracji filmowej, „pęknięcia” i niespójności, mimowolnie odsłaniające motywacje twórców i dostarczające potencjalnych dowodów na to, jak na tekst wpływała współczesna im polityczna rzeczywistość⁹². Wspominam o tych – wydawałoby się: elementarnych – kwestiach, gdyż niektóre z obserwacji czynionych w dalszej części wywodu mogą wydać się nadinterpretacją, w rozumieniu wniosków ahistorycznych, osadzonych w realiach dzisiejszego dyskursu. Tymczasem w procesie interpretacji są one w pełni dopuszczalne, by nie rzec: najistotniejsze. Zawsze interpretujemy bowiem „z dzisiejszego punktu widzenia”, co nie oznacza, że nie można (twierdząc wręcz, że należy) uwzględnić okoliczności rzutujących na produkcję oraz odczytania tekstu w momencie jego powstania.

Wśród kontekstów instytucjonalnych jedynie w niewielkim stopniu (ograniczonym do podstawowych kwestii związanych ze scenariuszem) uwzględniam zagadnienia produkcyjne. Niewątpliwie monografia tego samego tematu napisana na podstawie zachowanych materiałów produkcyjnych i dystrybucyjnych byłaby niezmiernie interesująca; tego rodzaju analizy szczególnie ważne mogą okazać się zwłaszcza w odniesieniu do systemów kinematograficznych charakteryzujących się wysokim stopniem centralizacji bądź/ oraz dużym udziałem publicznych funduszy, które wspierają wytwarzanie tekstów kultury ukierunkowanych na modelowanie opinii publicznej (polityka historyczna). Wypada żywić nadzieję, że wysiłek taki podejmą badacze znad Szprewy, mający stały dostęp do niemieckich archiwów. O tym, jak trudne i żmudne to zadanie,

⁹¹ Konrad Klejsa, *Pamięć o rodzeństwie Scholl w filmach Michaela Verhoevena i Percy'ego Adlona – konteksty i interpretacje*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34.

⁹² Marc Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa*, tłum. A. Karpowicz, [w:] *Film i historia...*

przekonałem się podczas kwerend w Archiwum Artura Braunera we Frankfurcie. Powstałe na tej bazie (oraz na podstawie analiz niemieckich autorów), lecz opublikowane w innym miejscu⁹³ opracowanie dotyczące filmów o Stauffenbergu z lat 50. tylko w pewnym fragmencie, odnoszącym się do zagadnień dramaturgicznych, uwzględniłem w maszynopisie niniejszej książki (pozostawienie obszernej partii tekstu dotyczącej kwestii produkcyjnych zaburzyłoby koherentność wywodu).

Przytaczam natomiast wyimki z recenzji filmowych oraz publikacji krytycznych (jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z piśmiennictwa anglo- i niemieckojęzycznego podaję w przekładzie własnym). Nieocenioną pomocą były dla mnie skoroszyty i mikrofilmy ze zbiorów Deutsches Film-museum/Deutsches Filminstitut (a także internetowe archiwa niektórych wydawnictw prasowych, zwłaszcza „Der Spiegel” czy „Die Zeit”). Zawierają one materiał daleko bogatszy niż ten, który przedstawiam w przypisach; przywołuję bowiem jedynie teksty zamieszczane w najważniejszych zachodnioniemieckich tygodnikach („Der Spiegel”, „Die Zeit”, „Rheinischer Merkur”), dziennikach („Die Welt”, „FAZ”, „Süddeutsche Zeitung”, „Die Tageszeitung”, „Frankfurter Rundschau”) i prasie fachowej („epd-Film”, „film-dienst”, „Filmkritik”). Natomiast w odniesieniu do NRD najczęściej posiłkuję się opiniami z organu prasowego SED („Neues Deutschland” – archiwalne numery dostępne są online); są one szczególnie istotne, ponieważ pokazują, w jaki sposób propaganda profilowała pożądaną odbiór filmu. Niekiedy przywołuję także wyimki z innych czasopism – w wypadku NRD: „Film und Fernsehen”, „Neue Film-Welt” (od 1954 r. – „Filmspiegel”) czy pismo o bardziej akademickim profilu: „Deutsche Filmkunst” (wydawane w okresie 1953–1962).

Istotnym kryterium były również rozpoznawalność i renoma krytyka. W RFN uznaniem cieszyli się m.in. Frieda Grafe, Karena Niehoff, Gunter Groll czy Enno Patalas, natomiast w wypadku piśmiennictwa filmowego NRD szczególną uwagę warto poświęcić (mając oczywiście świadomość ograniczeń, jakim poddana była debata publiczna w tym kraju) materiałom sygnowanym przez Horsta Knietzscha, Hartmuta Albrechta czy Freda Gehlera. Sporadycznie wspominam o recepcji filmów ener-dowskich w RFN i erefenowskich w NRD – właściwe opracowanie tego tematu wymagałoby osobnej książki. Zresztą, niemieckie filmy o nazistowskiej przeszłości (lub braku jej rozliczeń) rzadko przekraczały granicę pomiędzy NRD i RFN (a jeśli tak się zdarzało, to z istotnym opóźnieniem). Zarazem warto pamiętać, że do powstania muru berlińskiego mieszkańcy

⁹³ Konrad Klejsa, *Co wydarzyło się 40 lipca? Pierwsze filmowe opowieści o Clausie von Stauffenbergu i ich filmowe konteksty*, [w:] *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. Mariusz Mazur, Ewa Solska, Piotr Witek, Lublin 2011.

tego miasta mieli możliwość oglądania filmów w kinach obu jego części (w zachodniobерlińskiej prasie ukazywały się recenzje produkcji Defy, natomiast w prasie enerdowskiej tylko niekiedy wspomniano o filmach erefenowskich, zazwyczaj bardzo krytycznie). Nie interesuje mnie natomiast recepcja prasowa w innych krajach (sporadycznie wzmiankuję recenzje filmów dystrybuowanych w polskich kinach⁹⁴). Mając świadomość, że publikacje prasowe nie mogą być świadectwem faktycznej recepcji widzów, wspominał (tam, gdzie możliwe było zrekonstruowanie takich danych) o popularności filmu oraz o kulturowych „markerach” obiegu, takich jak festiwale filmowe. Co do zasady, ograniczałem się do informacji o, nie liczących zresztą, nagrodach uzyskanych przez niemieckie filmy na trzech największych festiwalach (Cannes, Wenecja, Berlin), niekiedy tylko napomykając o innych.

Materiał ilustracyjny wybrany dla dopełnienia głównej części wywodu stanowią cytaty wizualne z omawianych filmów. Z powodów czysto praktycznych (również natury finansowej) zrezygnowano z przedrukowywania programów filmowych, werków, fotosów czy plakatów – zwłaszcza te ostatnie są ważnym świadectwem profilowania recepcji (nie tylko w wymiarze *stricte* marketingowo-promocyjnym). Na szczęście bez trudu można się z nimi zapoznać na wspomnianym już portalu prowadzonym przez Deutsches Filmmuseum/Deutsches Filminstitut (za którym przy tytułach filmów podają rok premiery).

W toku wywodu sporadycznie wzmiankuję także losy tych twórców filmowych, którzy byli aktywni zawodowo w okresie III Rzeszy. W odniesieniu do pierwszych lat powojennych chodzi w istocie o zdecydowaną większość reżyserów, autorów zdjęć, muzyki filmowej i scenografii – co nie oznacza, że wszyscy oni pracowali wcześniej przy filmach propagandowych (zresztą, w kinie niemieckim lat 1933–1945 dominowały produkcje *stricte* rozrywkowe i tylko niektóre z nich można uznać za promujące narodowosocjalistyczny światopogląd). Do biografii twórców nie przykładam jednak szczególnej wagi, choć w niektórych wypadkach (właśnie odnoszących się do produkcji z lat nazistowskiej propagandy) nie są one całkiem bez znaczenia. W każdym razie, jeśli wspominał o tych kontekstach, czynię to raczej na marginesie wywodu lub w przypisach.

Ostatnie wyjaśnienie związane jest z użyciem słów: „Niemcy”/„naziści” oraz „niemiecki”/„nazistowski”. Poprawność naukowa, nie polityczna, skłania do użycia tego drugiego terminu – zgodnie z wątpliwościami

⁹⁴ Oczywiście, przeważały wśród nich filmy enerdowskie – zob. Piotr Zwierchowski, *Recepcja kinematografii NRD w polskim piśmiennictwie filmowym 1949–1990*, [w:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. Andrzej Gwóźdź, Andrzej Dębski, Wrocław 2013.

wyrażonymi wkrótce po zakończeniu wojny przez Hannah Arendt (wskazującą na ryzyko powtórzenia „hitlerowskiej strategii politycznej: że nie ma różnicy między hitlerowcami a Niemcami”⁹⁵), ale też z implikacjami logiki, czyli tzw. błędem wielkiego kwantyfikatora. Zarazem jednak – szkoda, że w dzisiejszym dyskursie należy podkreślać tak oczywiste, zdawałoby się, sady! – kwestią nie ulegającą wątpliwości jest odpowiedzialność, jaką za zbrodnie nazizmu i wybuch wojny ponosi państwo niemieckie, w którym narodowosocjalistyczna polityka była prowadzona przy entuzjastycznej czy choćby milczącej zgodzie większości obywateli. Przyjmuję zatem zdroworozsądkowy tryb doboru pojęć: jeśli piszę „naziści”, nie oznaczam to w żadnym razie, że usiłuję „zatrzeć” niemiecki charakter narodowego socjalizmu; jeżeli zaś będę używać kwalifikatorów: „Niemiec”, „Niemcy”, „niemiecki” itp. – będzie to uzasadnione bądź jednoznacznymi danymi tekstualnymi (np. charakterystyką postaci w danym filmie), bądź względami czysto stylistycznymi (tj. uniknięciem powtórzeń).

Z powyższą uwagą związana jest konkluzja niniejszego wprowadzenia. Niewątpliwie, na polsko-niemieckich relacjach niekiedy nadal kładą się cieniem wzajemne uprzedzenia i stereotypy, które wynikają z doświadczeń historii – ale także, jak przypuszczam, ze słabości kulturowego transferu. Wyrażam zatem nadzieję, iż przedkładana książka – wyjaśniając fenomeny, które w niektórych interpretacjach potraktowane bywają w sposób uproszczony lub całkiem chybiony – przyczyni się do pogłębionego rozumienia dyskursów modelujących niedawną i współczesną debatę publiczną w Niemczech, a zarazem będzie stanowić zachętę do prowadzenia dalszych badań w zakresie kina niemieckiego.

⁹⁵ Hannah Arendt, *Zorganizowana wina i powszechna odpowiedzialność*, tłum. J. Sieradzki, [w:] *O kondycji Niemiec...*, s. 83 (przekład wcześniej opublikowany w: „Literatura na Świecie” 1985, nr 6).