

„Szkoła berlińska”, czyli postulat filmu jako sztuki albo „tęsknota za ocaleniem opowieści”¹

EWA FIUK

Określenie to zawsze wydawało mi się węższe niż zjawisko, które opisuje. Sądzę, że twórczość ta jest znacznie bardziej heterogeniczna w porównaniu ze sposobem, w jaki się ją postrzega. W tym sensie trudno byłoby mi mówić o grupie, nie istnieje żadna norma, która by to uzasadniała. Nigdy się nie spotykamy, utrzymujemy raczej luźny kontakt.

Thomas Arslan

Znamy się, widujemy od czasu do czasu, rozmawiamy raczej o cudzych filmach niż o własnych. (...) Interesujemy się sobą nawzajem i podobnymi sprawami, a to jest mile w przypadku tej pracy, która czasem powoduje samotność.

Angela Schanelec

Spotykamy się od początku, rozmawiamy, nasze filmy korespondują ze sobą, ale nie wybudowaliśmy szkoły. (...) Gdy spoglądam wstecz na piętnastoletni okres istnienia „szkoły berlińskiej”, a przynajmniej czegoś, co tak nazywano, zauważam – i bardzo mi się to podoba – że filmy te pokazują, iż ludzie, którzy je robią, znają kino i czegoś się w kinie nauczyli².

Christian Petzold

Przytoczony powyżej trójgłos w sprawie zasadności posługiwania się terminem „szkoła berlińska”, wyrażający opinie filmowców uznawanych za jej pierwszych przedstawicieli, nie tylko nastęrcza problemów podczas ewentualnej analizy zjawiska, ale przede wszystkim demonstrowa różnice w ich postawie względem niego. Można jednak przyjąć, że opinie te nie tyle wyrażają dysproporcje w podejściu do omawianego problemu, ile są po prostu wynikiem różnic osobowości. Jakkolwiek

byśmy o „szkole berlińskiej” myśleli, filmy zrealizowane w ciągu dwóch dekad są faktem i zasługują na próbę syntezy. Jako że – mimo wszystko – określenie nurtu było i nadal jest kontrowersyjne, w zapisie używam cudzysłowu, co skądinąd odpowiada formie proponowanej przez niektórych krytyków niemieckich.

Zacznijmy jednak od tytułu. *Słownik języka polskiego* PWN zawiera takie oto wyjaśnienie znaczenia słowa „postulat”: 1. *życzenie, dotyczące spraw politycznych, społecznych lub ekonomicznych*, 2. *filoz. wypowiedź wyrażająca jakąś normę lub regułę, domagająca się realizacji określonych wartości*, 3. *log. teza przyjmowana bez dowodu, stanowiąca punkt wyjścia i podstawę w dowodzeniu innych twierdzeń*³. Powstały w latach 90. ubiegłego wieku w Niemczech nurt filmowy zwany „szkołą berlińską” wpisuje się w każdą z tych definicji i mógłby zostać opisany za pomocą każdej z nich. Niniejszy artykuł jest próbą takiego właśnie opisu⁴.

Teza bez dowodu

Po ustaniu fali filmów Nowego Kina Niemieckiego, za którego symboliczny koniec można byloby uznać śmierć Rainera Wernera Fassbindera w roku 1982, wraz z upadkiem muru berlińskiego, zjednoczeniem Niemiec oraz związanym z tymi przełomowymi wydarzeniami nastaniem nowego porządku geopolitycznego w Europie na przełomie lat 80. i 90., kino niemieckie weszło w nową fazę rozwoju. Produkcja filmowa ostatniej dekady XX w., zdominowana wprawdzie przez mniej lub bardziej trywialne komedie obyczajowe (w tym tzw. *Beziehungskomödien*, czyli niemiecki wariant komedii romantycznej), przyniosła także pełnometrażowe debiuty młodych twórców (należących do pokolenia urodzonego między rokiem 1959 i 1965), mających dość sprecyzowaną wizję kina oraz socjokrytyczny zmysł, poparte talentem i wyobraźnią filmową. Były to: *Ciche państwo* (*Stilles Land*, 1992) Andreasa Dresena, *Zabójcza Maria* (*Die tödliche Maria*, 1993) Toma Tykwera, *Gentleman* (1995) Oskara Roehlera oraz *Rzeźnik* (*Der Totmacher*, 1995) Romualda Karmakara. Niekwestionowaną gwiazdą reżyserską w tym gronie, twórcą nagradzanym najważniejszymi wyróżnieniami w Niemczech, którego sława jeszcze pod koniec lat 90. wykroczyła daleko poza granice ojczyzny, jest Tom Tykwer, twórca takich filmów, jak: *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), *Niebo* (*Heaven*, 2004), *Pachnidło* (*Das Parfüm*, 2006), *Atlas chmur* (*Cloud Atlas*, 2012, współreżyseria z Laną Wachowski i Lilly Wachowski) czy – ostatnio – serialu telewizyjnego *Babylon Berlin* (2017, współreżyseria z Achimem von Borriesem i Hendrikiem Handloegtenem).

W latach 90. coraz wyraźniejsza stawała się ponadto tendencja do rozrachunku z niechlubną przeszłością Niemiec, która na początku nowego wieku spowodowała prawdziwą falę filmów o tematyce historycznej. Ich twórcy, korzystając z różnych formuł gatunkowych, reprezentując rozmaite perspektywy narracyjne, opowiadali o trzech okresach: Trzeciej Rzeszy i II wojnie światowej, powstaniu i upadku muru berlińskiego oraz życiu w (nieistniejącej już wówczas) NRD, a także o lewicowym terroryzmie lat 70. i jego reperkusjach. Przykładów dostarczają tu tytuły takie, jak: *Nigdzie w Afryce* (*Nirgendwo in Afrika*, 2001) Caroline Link, *Good bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera, *Upadek* (*Der Untergang*, 2004) Olivera Hirschbiegela, *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*, 2006) Florianiana Henckela von Donnersmarcka i *Baader-Meinhof* (*Der Baader Meinhof Komplex*, 2008) Uliego Edela,

by wymienić tylko kilka tytułów, które – ze względu na nominację bądź zdobycie Oscara, Złotego Globu czy Złotego Niedźwiedzia – zyskały popularność wśród widzów na całym świecie.

Na tle wszystkich trzech tendencji obecnych w kinie niemieckim końca XX w. tytułowa „szkoła berlińska” jawi się jako nurt dość niestandardowy, nie tylko ze względu na leżący u jej podstaw zamysł formalno-estetyczny, ale również polityczno-filmowy. Istotą owej polityki, uprawianej nie tyle w filmach, ile wokół nich, lakonicznie ujmuje zaliczany do nurtu reżyser, Christoph Hochhäusler: *Wielkie filmy nie zakwitają w letniej temperaturze. Musimy być realistyczni, musimy zgłębić rzeczywistość. Zbadać granicę bólu za pomocą środków filmowych. Nadszedł czas, by w gęstwinie pozbawionej wyrazu ironii odważyć się na odnalezienie nowej powagi*⁵. Słowa te nie tylko są wyrazem świadomości artystycznej, ale przywodzą na myśl poczucie odpowiedzialności, a nawet misji. Pobrzmiwa w nich także pewna zuchwałość, charakterystyczna dla wielu, którzy w ponad studziesięcioletniej historii filmu tworzyli szkoły i manifesty. Tyle że „szkoła berlińska” nigdy nie była prawdziwą szkołą ani nie stworzyła manifestu. Z czasem stała się po prostu *tezą przyjmowaną bez dowodu, stanowiącą punkt wyjścia i podstawę w dowodzeniu innych twierdzeń*, dotyczących zarówno stylu, doboru wątków, jak i przynależności twórców do grupy.

Co do istoty, a nawet podmiotowości nurtu spierało się wielu niemieckich krytyków i filmoznawców. Padaly głosy podające w wątpliwość zasadność nie tylko określania wspólnym mianem czegoś, co – podług wielu – nie stanowi żadnej spójnej całości formalnej i znaczeniowej, ale także stosowania samej nazwy „szkoła berlińska”, która nie powinna być używana względem twórców reprezentujących różne ośrodki edukacji filmowej⁶. Uważa się, że pojęcie „szkoła berlińska” zostało wprowadzone do publicznego dyskursu w roku 2001 przez krytyka filmowego Rainera Ganserę, który w jednym z artykułów napisanych dla dziennika „Süddeutsche Zeitung” podjął próbę opisanie kierunków rozwoju filmu niemieckiego od połowy lat 90. ubiegłego wieku⁷. Użyta przez Ganserę nazwa odwoływała się do nurtu filmowego, który narodził się w Berlinie Zachodnim na przełomie lat 60. i 70. i obejmował filmy zorientowanych lewicowo młodych filmowców, opowiadające o roli klasy robotniczej w życiu społecznym i politycznym⁸. Nazwa nurtu nie powstała zatem z woli twórców filmowych, lecz została ukuta przez krytyków. Christian Petzold, jeden z jego reżyserów, tak wspomina moment inicjalny: *Po raz pierwszy usłyszałem ją w 2001 r. na festiwalu w Hof, dokąd pojechałem z „Martwym człowiekiem” („Toter Mann”, 2001). W tym samym czasie Thomas Arslan nakręcił „Piękny dzień” („Der schöne Tag”, 2001). Krytyk filmowy Rainer Gansera zwrócił w swoim tekście uwagę na to, w jaki sposób bohaterowie obu filmów przemierzają miasto, podbijają je. Napisał wtedy, że należałoby mówić o berlińskiej szkole doświadczenia przestrzeni i patrzenia*⁹.

Początki nowej „szkoły berlińskiej” przypadają na lata 1994-1995. To wówczas odbyły się premiery pierwszych filmów zaliczanych do tego nurtu. W pierwszym roku podczas Berlinale został zaprezentowany obraz Arslana zatytułowany *Ścisł muzykę* (*Mach die Musik leiser*, 1994); w drugim na tym samym festiwalu debiutowała Angela Schanelec, która pokazała *Szczęście mojej siostry* (*Das Glück meiner Schwester*, 1995), zaś nakręcone dla telewizji *Pilotki* (*Pilotinnen*, 1995) Petzolda znalazły się w programie festiwalu Maxa Ophülsa w Saarbrücken¹⁰. Wymienio-

nych twórców, którzy skądinąd reprezentują tę samą generację (Arslan i Schanelec urodzili się w 1962 r., Petzold – w 1960) i w tym samym czasie studiowali w DFFB (Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin; pol. Niemiecka Akademia Filmu i Telewizji w Berlinie), uznaje się za przedstawicieli pierwszej generacji „szkoły berlińskiej” i jej nieformalnych założycieli. Międzynarodowy rozgłos przyniósł nurtowi początek nowego wieku. Wyświetlane w Berlinie w 2004 r. *Zaginieni* (Milchwald, 2003) Hochhäuslera i w Cannes w 2005 r. *Marsylia* (Marseille, 2004) Schanelec zachwyciły francuską krytykę, która na łamach dzienników i branżowych periodyków rozpisywała się na temat nowego nurtu autorskiego z Niemiec, określając go mianem Nouvelle Vague Allemande. Oprócz Arslana (*Rodzeństwo* /*Geschwister – Kardeşler*/, 1997; *Dealer*, 1999; *Wakacje* /*Ferien*/, 2007; *W cieniu* /*Im Schatten*/, 2010; *Złoto* /*Gold*/, 2013; *Jasne noce* /*Helle Nächte*/, 2017), Schanelec (*Lato w Berlinie* /*Ich bin den Sommer über in Berlin geliebt*/, 1993; *Miejsca w miastach* /*Plätze in Städten*/, 1998; *Moje powolne życie* /*Mein langsames Leben*/, 2000; *Popołudnie* /*Nachmittag*/, 2007; *Orly*, 2010; *Wymarzona droga* /*Der traumhafte Weg*/, 2016) i Petzolda (*Cuba Libre* 1996; *Złodziejka* /*Die Beischlafdiebin*/, 1998; *Decyzja* /*Die innere Sicherheit*/, 2000; *Wolfsburg* 2003; *Duchy* /*Gespenster*/, 2005; *Yella* 2007; *Jerichow*, 2008; *Dreileben – coś lepszego niż śmierć* /*Dreileben – Etwas Besseres als den Tod*/, 2011; *Barbara*, 2012; *Feniks* /*Phoenix*/, 2014; *Kola* /*Kreisel*/, 2015; *Wilki* /*Wölfe*/, 2016; *Tranzyt* /*Transit*/, 2018) do twórców „niemieckiej Nowej Fali” zaliczyć należy również: Maren Ade (*Las pelen drzew* /*Der Wald vor lauter Bäumen*/, 2003; *Wszyscy inni* /*Alle anderen*/, 2009; *Toni Erdmann*, 2016), Sylke Enders (*Kroko* 2003; *Kochaj mnie!* /*Hab. Mich lieb!*/, 2004; *Naiwność* /*Mondkalb*/, 2007; *Twoja kolej* /*Du bist dran*/, 2013; *Schönefeld Boulevard*, 2014; *Dwie zagubione owieczki* /*Zwei verlorene Schafe*/, 2016), Valeskę Grisebach (*Moja gwiazda* /*Mein Stern*/, 2000; *Tęsknota* /*Sehnsucht*/, 2006; *Western*, 2017), Benjamina Heisenberga (*Nad jeziorem* /*Am See*/, 2000; *Śpioch* /*Schläfer*/, 2005; *Biegacz* /*Räuber*/, 2010; *Superegos* /*Über-Ich und du*/, 2014), Christoph Hochhäuslera (*Falszywe zgłoszenie* /*Falscher Bekenner*/, 2005; *A pod Tobą miasto* /*Unter dir die Stadt*/, 2010; *Dreileben – minuta ciemności* /*Dreileben – Eine Minute Dunkel*/, 2011; *Kłamstwa zwycięzców* /*Die Lügen der Sieger*/, 2014), Ulricha Köhlera (*Bungalow*, 2002; *W poniedziałek będą okna* /*Montag kommen die Fenster*/, 2006; *Sen o Afryce* /*Schlafkrankheit*/, 2011; *In My Room*, 2017), Nicolette Krebitz (*Jeans*, 2001; *Serce to ciemny las* /*Das Herz ist ein dunkler Wald*/, 2007; *Dzika* /*Wild*/, 2016), Marię Speth (*Dni pomiędzy* /*In den Tag hinein*/, 2001; *Madonny* /*Madonnen*/, 2007; *Córki* /*Töchter*/, 2014) oraz Hennera Wincklera (*Szkolna wycieczka* /*Klassenfahrt*/, 2002; *Lucy*, 2006), którzy reprezentują tzw. drugą generację.

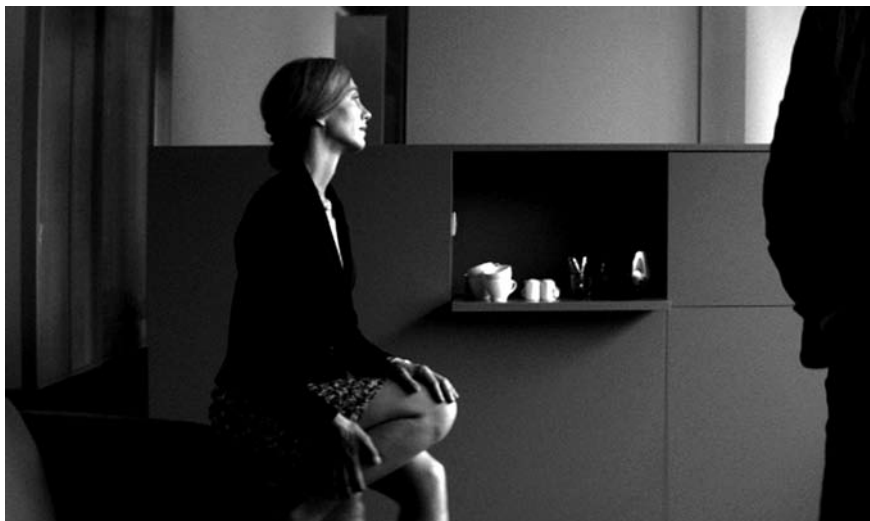
Być może niezupełnie pozbawione słuszności są argumenty tych, którzy uważają, że posługiwanie się terminem „szkoła berlińska”, a przede wszystkim traktowanie jej jako osobnego nurtu, jest bezzasadne. Wszak różnice istniejące między jej twórcami, przede wszystkim zaś ich filmami, są tyleż liczne, ile wyraźne – wystarczy tu wspomnieć o mnogości wątków, wariacjach estetycznych, stosunku do filmowych konwencji czy też teraźniejszości jako źródła inspiracji. Istnieje jednakże kilka przesłanek pozwalających nie tylko umieścić owe obrazy w podobnym kontekście, lecz także porównać ze sobą, a nawet dokonać ich wspólnej analizy. Dlatego proponuję pozostać przy przyjętej klasyfikacji i wskazać przyczyny, wa-

runki oraz cele towarzyszące powstaniu nurtu, następnie zaś wyszczególnić jego cechy charakterystyczne i opisać przynależne mu aspekty ideologiczno-ekonomiczno-polityczne.

Wypowiedź domagająca się realizacji określonych wartości

„Szkoła berlińska”, jak powiedziano wcześniej, powstała w połowie lat 90. minionego wieku i była odpowiedzią na istniejącą wówczas na niemieckim rynku filmowym dominację kina rozrywkowego. Znajdujący się na początku drogi twórczej absolwenci berlińskiej filmówki poszukiwali – wkrótce miało się okazać, że całkiem skutecznie – niszy mogącej stać się polem rozwoju zupełnie nowego niemieckiego kina autorskiego, które znajdowałoby się z dala zarówno od komercyjnego kina o profilu romantyczno-rozliczeniowym rodem z Monachium ¹¹, jak i bardziej ambitnej oraz nieco inaczej sprofilowanej twórczości filmowej spod znaku X Filme Creative Pool, berlińskiej firmy producenckiej założonej w latach 90. przez Wolfganga Beckera, Daniego Levy’ego i Toma Tykwera. Realizowane podług konkretnej koncepcji estetycznej i określonego oglądu rzeczywistości filmy były prezentowane na najważniejszych niemieckich festiwalach filmowych, po których znajdowały dystrybutora kinowego, choć z uwagi na mało przystępną formę i niemal zupełnie odramatyzowaną treść nie gromadziły szczególnie dużej widowni. W końcu trafiły do telewizji, gdzie cieszyły się znacznie większym powodzeniem, osiągając w swojej kategorii nawet od 12 do 15% udziału w rynku. Zresztą telewizja była i jest nie tylko miejscem promocji dorobku twórców takich, jak Hochhäusler, Köhler czy Winckler, ale także instytucją, która od początku była zaangażowana finansowo w ów dorobek. Wielu reżyserów „szkoły berlińskiej” debiutowało, a potem także zrealizowało swój drugi i trzeci film ¹² w ramach produkowanej przez drugi program publicznej telewizji ZDF serii „Das kleine Fernsehspiel”. Za najbardziej dochodowy, przynajmniej jeśli chodzi o dystrybucję kinową, film nurtu przez długi czas uchodziła *Decyzja* Christiana Petzolda, którą na dużym ekranie obejrzało 120 000 widzów. Sukces ten wynikał z pewnością z działania dwóch czynników: w roku 2001 film otrzymał główną nagrodę niemieckiego przemysłu filmowego – Złotą Lolę ¹³, a ponadto podejmował niezwykle aktualny i szeroko dyskutowany wówczas temat – działalność Frakcji Czerwonej Armii i jej następstwa ¹⁴.

Ze sposobem, w jaki przyznaje się Niemieckie Nagrody Filmowe, wiąże się zresztą pewien incydent, który zdeterminował poniekąd znaczenie i pozycję filmów twórców „szkoły berlińskiej” na niemieckim rynku. Gdy w 2003 r., z inicjatywy kilku wpływowych filmowców, między innymi producenta Berndta Eichingera, procedurę rozdawania Loli włączono w działalność Niemieckiej Akademii Filmowej ¹⁵, promującej przede wszystkim wysokobudżetowe produkcje z gatunku kina popularnego, szybko okazało się, że niezależni producenci oraz filmowcy oswajający w swoich filmach inne wątki niż te, które cieszyły się wówczas największym zainteresowaniem, stosujący dodatkowo nieprzystające do kina głównego nurtu sposoby komunikacji z odbiorcą, niemal zupełnie zostali pozbawieni możliwości wyróżnienia, a co za tym idzie – szerszej promocji. W następstwie tej decyzji czterystu filmowców ogłosiło protest. Wśród twórców krytykujących tak pojmowaną politykę kulturalną znaleźli się także Thomas Arslan, Christian Petzold i Angela Schanelec. Sprzeciw ów nie przyniósł jednak wiele – artystyczne i autorskie filmy



Die Lügen der Sieger, reż. Christoph Hochhäusler (2014)

niskobudżetowe nadal były skazane na finansowanie z prywatnych źródeł lub przez telewizję publiczną. Ich twórców zachęcano do kompromisów fabularno-formalnych, choć akurat reprezentanci „szkoły berlińskiej” nie korzystali z podobnych propozycji. Kwestia sposobu finansowania produkcji filmowej była zresztą jednym z problemów omawianych na kongresie poświęconym ówczesnemu stanowi niemieckiej kinematografii, który z okazji 40. rocznicy założenia Niemieckiej Akademii Filmu i Telewizji w Berlinie odbył się w 2006 r. w stolicy Niemiec. Znakomitą część uczestników spotkania stanowili właśnie twórcy „szkoły berlińskiej”, która była tematem wielu spośród prowadzonych wówczas dyskusji. Ich uczestnicy rozmawiali ogólnie o przyszłości filmu autorskiego w Niemczech, ale także o samym nurcie „berlińskim”, jego perspektywach, zarówno artystyczno-ideologicznych, jak i finansowych¹⁶.

Mimo że, jak powiedzieliśmy, twórcy „szkoły berlińskiej” nie sformułowali nigdy oficjalnie wspólnego stanowiska, nie ogłosili manifestu, w którym przedstawiliby własne spojrzenie na to, czym jest lub raczej powinien być niemiecki film, wielu z nich od początku współpracowało ze sobą, wymieniając się pomysłami, dyskutując na temat strategii przekazu filmowego, albo – w bardziej sformalizowany sposób – pisząc wspólnie scenariusze, grając w filmach kolegów bądź je produkując. I tak jest właściwie do dziś.

Publiczną platformą wymiany idei i opinii stał się z czasem magazyn „Revolver” założony przez Christophera Hochhäuslera i Benjamin Heisenberga w 1998 r. W ukazującym się dwa razy do roku czasopiśmie twórcy filmowi publikują swoje osobiste manifesty dotyczące autorskiej wizji kina oraz prowadzą debaty na temat kierunków i możliwości jego rozwoju. Tym, co bez wątpienia łączy utwory z nurtu „berlińskiego”, jest charakterystyczna dla jego reżyserów wizja filmowej rzeczywistości, kreowanej nie jako tradycyjnie pojmowana akcja, lecz obserwacja. Oglądając filmy Ade, Schaneleca czy Wincklera, odnosimy wrażenie, że raczej przyglądają się oni wydarzeniom rozgrywającym się przed kamerą, niż je inscenizują. Kreacja zostaje zastąpiona oglądem, filmowe wypadki nie przebiegają zgod-

nie z zasadą początku, rozwinięcia i zakończenia, lecz następują w sposób niedeterministyczny, nie podlegają związkom przyczynowo-skutkowym, lecz dzieją się niejako niezamierzenie. Taka koncepcja filmowej rzeczywistości skutkuje tym, że ekranowe postaci zostają wprowadzone do akcji bez specjalnej charakterystyki czy też genezy, zaś podejmowane przez nie decyzje i czynności zwykle nie mają rozbudowanego tła, nie są także osadzone w żadnym szerszym kontekście. Podobna strategia komunikacji definiuje również z reguły rolę, jaką w ramach tekstu filmowego ma do odegrania widz, który staje się obserwatorem lub nawet podglądaczem cudzego życia, jednak nie bierze w nim udziału. Ograniczenie potencjału projekcyjno-identyfikacyjnego, dystans między widzem a światem przedstawionym jest skądinąd jednym z powodów, dla których odbiór filmów „szkoły berlińskiej” wydaje się utrudniony¹⁷. Dystans staje się tu zatem swoistym motywem estetycznym, bowiem to nie tylko odbiorca jest na niego skazany. Cechuje on również filmowe postaci, a raczej istniejące między nimi relacje, które znamionuje trudność w komunikowaniu, objawiająca się jednocześnie w stylu, w jakim prowadzone są dialogi: oszczędne, niesprzyjające dramaturgii, bardziej skrywające niż odkrywające zarówno wewnętrzne stany protagonistów, jak i wpływające na nich czynniki zewnętrzne. W zamian za to jednak utwory te mają wiele do zaoferowania, m.in. niezależność spojrzenia, możliwość refleksji, szeroką przestrzeń interpretacyjną. Dzięki ograniczeniu stopnia manipulacji widzom, jak i (politycznej) ideologizacji przekazu ich autorzy próbują kształtować nieco odmienny sposób recepcji, który z jednej strony, jako że wymaga od adresata przekazu skupienia i autonomicznej oceny zdarzeń, stoi wprawdzie w sprzeczności z obowiązującym w kinie głównego nurtu modelem odbioru, z drugiej jednak staje się dowodem tego, że przejęcie przez niego w ramach owego przekazu funkcji podmiotu jest nadal możliwe.

Właśnie z taką metodą konstrukcji przekazu mamy do czynienia choćby w przypadku filmów *Falszywe zgłoszenie* Christopha Hochhäuslera oraz *Popołudnie Angeli* Schaneleca. Pierwszy ukazuje wyobcowaną jednostkę, która nie czując się częścią systemu, próbuje naruszyć jego zasady, by w ten sposób zwrócić na siebie uwagę i z nim zintegrować. Sposób postępowania bohatera, który przyznaje się do niepopelnionego przestępstwa, ciekawi i intryguje, choć – właśnie z uwagi na brak elementów wspomagających mechanizm projekcji-identyfikacji – hamuje potrzebę utożsamienia. Niewielka liczba informacji, które widz ma na temat protagonisty, dodatkowo ogranicza empatię. W drugim odbiorca towarzyszy pewnej rodzinie spędzającej w swojej berlińskiej willi jedno z wielu popołudni. W filmie nie dzieje się nic spektakularnego, a widz, zamiast emocjonować się rozgrywką między bohaterami intrygą, zostaje wciągnięty w leniwą introspekcję wydobywającą na światło dzienne ich ułomności fizyczne i psychiczne. Poznaje także stopniowo specyfikę relacji łączących postaci, niemal do końca filmu trudno uchwytą ze względu na brak jakichkolwiek wyjaśnień dotyczących celów, zamiarów i motywacji.

Poetykę filmów z nurtu „berlińskiego” określają przede wszystkim długie ujęcia¹⁸, niespieszny montaż, dźwięk diegetyczny (w tym długotrwałe momenty ciszy i rezygnacja z muzyki ponadkadrowej) oraz niezwykle oszczędne, naturalne aktorstwo. Jednym z najbardziej emblematycznych elementów wizualnych jest jednak sposób prowadzenia kamery. Możemy go odnaleźć w *Zaginionych*, zrealizowanych przez Christophera Hochhäuslera dwa lata przed *Falszywym zgłoszeniem*. W tym filmie, opartym na motywie rodem z bajki o Jasiu i Małgosi, ukazującym losy ro-

dzeństwa, które uciekając swej macosze, gubi się w lesie położonym po polskiej stronie granicy, kamera śledzi niemal każdy krok bohaterów. Pozostając w ich pobliżu (aparatus właściwie nie rejestruje wydarzeń rozgrywających się dalej niż kilkanaście metrów od dzieci), pokazuje najbardziej błahe czynności stające się ich udziałem, a także szczegóły najbliższego otoczenia pobudzające ich dziecięcą wrażliwość. Takie zniuansowanie perspektywy, a wraz z nią filmowej opowieści, powoduje, że widz obserwuje postaci niemal w każdym miejscu i momencie (tytuł angielski filmu brzmi właśnie: *This Very Moment*), co nie zawsze jest interesujące (przynajmniej w powszechnym rozumieniu fabuły filmowej), pozwala jednak zbliżyć się do nich na rzadką w kinie głównego nurtu minimalną odległość, umożliwia wgląd w sytuacje, jakie w filmach opartych na zasadach dramaturgii i wartości narracji zostałyby uznane za zbędne i w związku z tym wykluczone z pola zainteresowania obiektywu kamery. W ten sposób między światem przedstawionym a widzem rodzi się pewna intymność, uwarunkowana czasowo, polegająca zasadniczo na „trwaniu przy” bohaterach. Trwanie to odbywa się zaś właśnie w najmniej spektakularnych momentach, w „zwyczajności”. W filmach „szkoły berlińskiej”, a *Zaginieni* wydają się tu szczególnie cennym przykładem, widać wyłącznie to, co jest, a jest tylko to, czego akurat bohaterowie doświadczają bądź z czym się konfrontują. Nawet najmniej efektowne, najbardziej banalne i zwyczajne zdarzenia zasługują tu na uwagę, jednak nie dlatego, że – dzięki choćby odpowiedniemu połączeniu montażowemu – stają się czymś szczególnym, lecz dlatego, że po prostu mają miejsce, że pochwyciła je kamera, w końcu zaś dlatego, że to właśnie one (i tylko one) stanowią o losach filmowych postaci, a zatem tworzą po prostu akcję filmu. Sjużet i fabuła są tu do siebie bliźniaczo podobne.

Doniosłość różnicy między tym, co widzialne i niewidzialne zostaje doskonale ujęta już w samym, oryginalnym, tytule filmu. „Milchwald”, czyli mleczny las, odnosi się oczywiście z jednej strony do wspomnianej już uprzednio inspiracji literackiej zaczerpniętej z baśni braci Grimm, z drugiej jednak może, choć oczywiście nie musi, stać się metaforą widzialności, a raczej jej braku. Las u Hochhäuslera nie tylko jest miejscem zaginięcia dzieci, ale symbolizuje także obszar w jakimś sensie (tymczasowo) ukryty przed wzrokiem bohaterów i widza, do którego należą postaci, miejsca i wydarzenia, wspomniane, a najwyżej wprowadzone w filmie na chwilę, pozostające raczej wątkami potencjalnymi niż rozwiniętymi. Zresztą sam las pojawia się w filmie incydentalnie i oprócz jednej sceny, w której dzieci spotykają polskiego kierowcę biwakującego na parkingu (w tej roli Mirosław Baka), w kontekście bajki pełniacego funkcję Baby Jagi, nie odgrywa szczególnie istotnej roli. Reżyserowi nie chodzi bowiem o las jako miejsce wydarzeń, ale – jak się wydaje – o wewnątrztekstualną przenośnię, zaś samego słowa „las” używa dość przewrotnie. Widz nie widzi bowiem samego lasu, lecz wiele innych rzeczy – uspione polskie miasteczko, katolicką procesję, przydrożny motel, pusty parking, nocną podróż samochodem. Hochhäusler nie pokazuje niczego, czego nie powinniśmy zobaczyć, zaś wszystko, co widzimy, jest równie ważne, nawet jeśli się takie nie wydaje. Dowodzi tego sam scenariusz filmu, w którym chodzi o nic innego, jak ucieczkę dzieci za wschodnią granicę Niemiec i podróż po Polsce mającą doprowadzić ich z powrotem do domu. I nawet jeśli w przypadku rodzeństwa trudno mówić o przeżyciach codziennych – opuszczenie ojca i macochy jest raczej czymś równie przypadkowym, jak wyjątkowym – to ludzie, których spotykają na swej drodze, są ukazywani w ich naturalnym

otoczeniu, w zwykłych okolicznościach, w codzienności. Codzienności, która jest zazwyczaj mało spektakularna, tak jak mało spektakularne są ukazane tam zdarzenia. Zresztą obserwacja rzeczywistości jest jednym z ulubionych motywów twórców „szkoły berlińskiej”, widocznym doskonale w obrazach Ade, Arslana czy Enders. Przykładem wykorzystania motywu „zwykłej codzienności” jest w filmie Hochhäuslera scena w motelu ukazująca głównego bohatera podczas aktu seksualnego obserwowanego przez jedno z dzieci. Motyw ten wpisuje się w intymny odbiór filmów „szkoły”, uwyppuklając jednocześnie takiz charakter świata przedstawionego i sytuując widza w pozycji podglądacza. Voyeurystyczny charakter spojrzenia wynika w tym wypadku głównie z ruchu kamery wślizgującej się przez okno do pokoju, w którym znajduje się bohater. Fakt, iż to właśnie odbiorca jest w opisywanej chwili dysponentem spojrzenia, zostaje podkreślony zaakcentowaniem obecności dziecka, które początkowo wydaje się jedynym obserwatorem zdarzenia, jednak w pewnym momencie samo pojawia się w kadrze, co powoduje, że kompetencja i odpowiedzialność za spojrzenie w całości przechodzą na widza.

Długie ujęcia, kamera wykonująca powolne, naturalne ruchy albo całkiem statyczna, znajdująca się zwykle w pozycji, z której spoglądamy na otoczenie w warunkach życia codziennego, poza kinem (filmująca często w planie ogólnym lub pełnym), sprzyjają skądinąd obserwacji stającej się w przypadku filmów „szkoły” zasadą odbioru. Ponieważ filmy te nie tylko służą do oglądania, nie tylko zapraszają do podejrzenia cudzego życia, nie tylko – w końcu – oferują poznanie przy użyciu zmysłu wzroku (co jest przecież celem i istotą funkcjonowania sztuki filmowej w ogóle); one tematyzują akt spoglądania, z patrzenia czyniąc nie tylko sposób na kontakt z ekranową rzeczywistością, ale i naczelną zasadę jej kształtowania. A zatem odbiór filmu byłby tożsamy z jego konstruowaniem. Podobny model analizy zakładałby, że świat przedstawiony nie tyle powstaje w scenariuszu, następnie na planie filmowym, a w końcu dzięki montażowi, lecz jest wynikiem (całkiem świadomego) działania odbiorcy jako aktywnego patrzącego. I to – należy podkreślić – nie tyle w kontekście jego aktywności umysłowej (nie chodzi o film powstający w głowie widza), ale zmysłowego odbioru za pomocą oka. Kanon odbioru staje się więc kanonem tworzenia – im dłużej widz patrzy na zmieniający się bardzo powoli obraz, im mniej bodźców wizualnych otrzymuje i im słabiej są one powiązane w ciąg dramaturgiczny, a także im rzadziej wzmacniane innymi środkami wyrazu (np. muzyką niediegetyczną, estetyzującym światłem, barwą lub efektem specjalnym), tym większe jego skupienie, nie tyle jednak na obrazie (choć na nim oczywiście też), ile właśnie na patrzeniu. Wytrwałość w oglądaniu i cierpliwość w dochodzeniu znaczeń – to podstawowe warunki akceptacji stylu filmów „szkoły”. *Cóż, sprawa wygląda tak, że filmy „szkoły berlińskiej” trzeba chcieć oglądać, aby je oglądać. I tak powinno być. W ten sposób transponują one pierwotną ideę kina: moja droga do tych obrazów staje się częścią opowiadania*¹⁹ – pisze Georg Seeßlen.

Rodzaj nieformalnej umowy między autorem przekazu a jego odbiorcą, w który zostały wpisane role, możliwości i powinności dotyczące obu stron, wynika tu, jak się wydaje, ze swoistej filozofii czy też ideologii, jaką podsztyta jest ta twórczość. Dwoma jej głównymi kategoriami są realizm i „aktualizm”. Pierwszy termin wydaje się kluczowy dla recepcji obrazów z nurtu berlińskiego. Jego interpretatorzy wskazują, że realistyczne są zarówno przedstawione w filmach sytuacje, konstruk-

cja i motywacja postaci, jak i sposób prezentacji. Ów efekt realizmu jest z jednej strony osiągany przez wprowadzanie odpowiednich wątków, dotyczących często, jak powiedzieliśmy, codzienności zwykłych ludzi, z drugiej – dzięki wykorzystaniu określonych środków wyrazu (naturalnego dźwięku i światła, rezygnacji z muzyki pozadiegetycznej, eliminacji gwałtownych i nienaturalnych przeskoków czasoprzestrzennych, powolnego montażu i naturalnego aktorstwa). W procesie konstrukcji ekranowego realizmu zasadniczą rolę odgrywa również sposób ujmowania czy też wykorzystania czasu. W filmach „szkoły berlińskiej” czas akcji płynie zazwyczaj wolno i obejmuje od kilku godzin do najwyżej kilku dni. Takie jego skondensowanie zwiększa poczucie autentyczności – w przypadku rzeczywistości pozafilmowej jesteśmy wszak przyzwyczajeni do koncentracji na wydarzeniach rozgrywających się w ciągu kilkunastu godzin lub dni, a nie tygodni, miesięcy czy lat.

Rozważając filozoficzno-ideologiczne aspekty utworów z tego kręgu, warto zwrócić uwagę na – jak to określają w swoim artykule Michael Baute, Ekkehard Knörer i inni – ich *fenomenologiczny realizm*²⁰, będący instrumentem kreacji ekranowej rzeczywistości. Fenomenologia jako kierunek filozoficzny proponuje namysł nad tym, co dane jedynie bezpośrednio, czystą, nieintencjonalną i nieukierunkowaną obserwacją pozbawioną przypuszczeń, oczekiwań i uprzedzeń. Fenomenologiczne postrzeganie świata to postrzeganie go w sposób, w jaki ów się przejawia, jako neutralnego zjawiska pozbawionego konceptu, drugiego dna, nieobdarzonego żadnym konkretnym znaczeniem ani funkcją, fenomenowi właśnie. Czyż nie taki rodzaj spojrzenia na rzeczywistość zawierają filmy reżyserów „szkoły berlińskiej”? Czymże innym, jeśli nie zrodzonym z fenomenologicznego ducha oglądem świata, jest ich strategia artystyczna: pozbawianie prezentowanych wydarzeń społeczno-politycznego tła, rezygnacja z jakichkolwiek wyjaśnień odnoszących się do motywacji bohaterów, brak oceny ich zachowań, a także stosowanie otwartego zakończenia?

Druga kategoria, istotna z punktu widzenia ideologii zawartej w filmach nurtu, to „aktualizm”. Obrazy tworzone przez Köhlera, Petzolda czy Schaneleca to w znakomitej większości obrazy terażniejszości, wizerunki tzw. tu i teraz, chociaż owo „tu i teraz” jest zazwyczaj nieokreślone, to znaczy rzadko odnosi się do skonkretyzowanego miejsca w czasie i przestrzeni. Akcja filmów tylko incydentalnie dotyczy aktualnych wydarzeń w ich rozumieniu społeczno-politycznym, a miejsca, w których się rozgrywa, rzadko są nazwane wprost. Owe „beziemne” miejsca to zarówno Berlin, ukazywany w takich filmach, jak choćby *Piękny dzień* Arslana czy *Dni pomiędzy* Speth, wbrew przypisanemu mu, konwencjonalnemu obrazowi filmowemu, jak i przygraniczne polskie miasteczka, w których toczy się akcja wspomnianych *Zaginionych* Hochhäuslera czy *Szkolnej wycieczki* Wincklera. W nienazwanym w filmie, choć łatwym do identyfikacji mieście rozgrywa się akcja *A pod Tobą miasto*, również w reżyserii Hochhäuslera. Frankfurt nad Menem jest tu wprawdzie ukazany w sposób dość konwencjonalny, niemal pocztówkowy – w kadrze kilkakrotnie widzimy oszklone drapacze chmur stojące w dzielnicy finansowej, jednak sam wybór tego miasta na miejsce akcji zasługuje na wzmiankę, gdyż sprzeciwia się w pewnym sensie swoistej ekranowej hegemonii Berlina, Hamburga i Monachium, bodaj najczęściej portretowanych metropolii w kinie niemieckim. Film ten wydaje się wyjątkowy na tle pozostałych utworów z nurtu „szkoły berlińskiej” również z uwagi na temat, jaki porusza. Hochhäusler



Marsylia, reż. Angela Schanelec (2004)

dotyka w nim bowiem niezwykle aktualnego wówczas (w roku 2010) problemu, jakim był kryzys finansowy i jego skutki. Zamknięci w chłodnych, niemal sterylnych pomieszczeniach bohaterowie są poddani zarówno presji rynków finansowych, hierarchii służbowej, jak i działaniu własnych instynktów, które w efekcie – w obliczu następującego krachu – okazują się zgubne.

Zainteresowanie tym wątkiem jest jednocześnie symptomem przyjęcia strategii artystycznej wykraczającej poza ścisłe ramy estetyczne „szkoły”. A Hochhäusler ze swoją krytyką kapitalizmu nie stanowi tu wyjątku. Bezpośrednie nawiązania do tej kwestii odnajdziemy także choćby we *Wszystkich innych Ade*, *Yelli* Petzolda i *Biegaczu* Heisenberga. Reżyserzy ci, sięgając po aktualny problem społeczny (pojawiający się w chwili zderzenia z kulturą kapitalizmu), *starają się zobrazować kapitalizm. Jako czasoprzestrzeń życiową ludzi, którzy nie są w stanie ani się w nim spełnić, ani spełnić jego warunków*²¹ – pisze Georg Seeblen. „Nieortodoksyjny” (względem porządku stylistycznego nurtu) zamysł twórczy przejawia się również, choć w nieco inny sposób, w filmie *Śpioch* Heisenberga, w którym reżyser sięga po wątek terroryzmu. Film opowiada historię rywalizacji między dwoma młodymi naukowcami – Niemcem Johannesem i Algierczykiem Faridem. Mężczyźni rywalizują na polu zawodowym i prywatnym – o uznanie w środowisku i względy kobiety. W końcu Niemiec, w odwecie za porażkę, którą ponosi w obu przypadkach, przyczynia się do zatrzymania kolegi, mimo że wie, iż nie jest on winny zarzucanego mu czynu.

Idea kina dopuszczająca pewien stopień umowności, a niekiedy nawet abstrakcji, znamionuje także twórczość Christiana Petzolda, najstarszego reżysera nurtu. Twórca nie unika elementów filmowej kreacji, a jego filmy zaświadcniają o tym, że ma nie tylko własną, przemyślaną koncepcję przekazu, ale także potrzebny do jego sformułowania znakomity warsztat. Utworem jak na „szkołę berlińską” w pewnym sensie niezwykłym, pełnym mniej lub bardziej jawnych metafor, przede

wszystkim zaś odnoszącym się – co raczej rzadkie w przypadku tego nurtu – do zagadnień związanych z historią Niemiec, jest *Decyzja*. Bohaterami filmu są byli członkowie Frakcji Czerwonej Armii, którzy od kilkunastu lat ukrywają się przed niemieckim wymiarem sprawiedliwości w Portugalii. Obraz życia Klary i Hansa oraz ich nastoletniej córki Jeanne pełen jest niedopowiedzeń i aluzji dotyczących niegdysiejszej działalności pary, przyjmujących postać symboli o charakterze wizualnym. Petzold nie epatuje ani polityką i ideologią, ani tym bardziej przemocą, skupiając się zamiast tego na psychologii postaci i stwarzając pole refleksji aksjologicznej. Wątekiem przewodnim filmu nie jest bowiem wcale terrorystyczna przeszłość dwojga z bohaterów, lecz ich konflikt z piętnastoletnią córką, główną postacią „dramatu”, motywującą podział fabuły na dwie płaszczyzny znaczeniowe: psychologiczną, odnoszącą się do prywatnego życia rodziny oraz symboliczną, na której reżyser stawia pytania o kwestie uniwersalne, takie jak choćby wolność i autonomia jednostki.

Również w późniejszych *Duchach*, *Yelli*, *Jerichow*, *Barbarze* i *Feniksie* Petzold nie stronił od rozmaitych środków sprzyjających stylizacji rzeczywistości, stosując choćby muzykę pozadiegetyczną²², posługując się nasyconymi kolorami²³ lub fotografując krajobrazy (głównie przyrodę) w taki sposób, by podkreślić ich malowniczość albo uczynić przeładowanym znaczeniami tłem zdarzeń, korespondującym ze stanem ducha bohaterów bądź wpływającym w jakimś sensie na ich losy. Również koncepcja postaci związana z wyborem obsady ma w przypadku tego reżysera kapitalne znaczenie. Szczególnie temperament artystyczny Niny Hoss, aktorki występującej w większości filmów Petzolda, nie tylko dysponującej talentem, ale reprezentującej piękno dojrzałej kobiecości, oraz romantyczna powierzchowność i powściągliwy styl gry Ronalda Zehrfelda, partnerującego jej w *Barbarze* i *Feniksie*, wyróżniają się na tle ról typowych dla „szkoły berlińskiej”. Zresztą w dwóch ostatnich filmach twórca powraca do wątków związanych z historią Niemiec. W pierwszym, sięgając do historii Holokaustu i wydarzeń z roku 1945, opowiada historię młodej lekarki z NRD-owskiej prowincji, która mimo że dręczy ją Stasi, i ma możliwość ucieczki drogą morską do Danii, pozostaje w socjalistycznej ojczyźnie, a swoje miejsce w płynącej na zachód Europy łodzi odstępując zbiegłej z ośrodka resocjalizacyjnego nastolatce, którą się opiekowała. W drugim, w przejmujący sposób ukazuje losy młodej Żydówki, która przeżyła Auschwitz i tuż po zakończeniu wojny stara się odnaleźć w Berlinie ukochanego męża, nie wiedząc, że ten kilka lat wcześniej wydał ją Gestapo. W tym filmie flirtuje zresztą z kinem gatunków, nawiązując w widoczny sposób zarówno do konwencji thrilleru, jak i melodramatu.

Dwie ostatnie produkcje wskazują, wprawdzie jeszcze niedokonane, ale postępujące przeobrażanie się arthouse’u w formę sąsiadującą z głównym nurtem, z czego niekoniecznie należy czynić reżyserowi zarzut, co jednakże może świadczyć o tym, że przynależność do niszy o nazwie „szkoła berlińska” przestała zaspokajać jego ambicje. Zamiast na kontemplację rzeczywistości i refleksję na temat codzienności zwykłych ludzi tym razem stawia na efekt dramaturgiczny i emocjonalne zaangażowanie widza w losy bohaterów i samą historię (zarówno tę ekranową, jak i historię Niemiec – NRD i Trzeciej Rzeszy), która została stworzona zgodnie z regułami tradycyjnej narracji, łącznie z przyczynowo-skutkowym rozwojem wydarzeń i punktem kulminacyjnym.

Również sposób, w jaki Petzold traktuje w swoich filmach przyrodę, jest wyróżnikiem jego kina na tle „niemieckiej Nowej Fali”. W *Decyzji*, *Jerichow* i *Dreileben – coś lepszego niż śmierć*, a także do pewnego stopnia w *Barbarze* reżyser nadaje jej bowiem specjalne znaczenie, obdarza statusem jeśli nie suwerennego bohatera, to przynajmniej istotnego elementu dramaturgicznego. W filmach tych natura, oprócz tego, że jest niebezpieczna i znajduje się poza wolą i wpływem człowieka, oddziałuje na losy bohaterów oraz współtworzy charakterystyczny nastrój. Fundamentalna dla przebiegu akcji funkcja przyrody jest widoczna bodaj najwyraźniej w *Dreileben...* – trylogii telewizyjnej powstałej na zlecenie ARD (pierwszego programu państwowej telewizji), którą Petzold zrealizował wspólnie z innym przedstawicielem „szkoły”, Christopherem Hochhäuslerem, oraz Dominikiem Grafem²⁴. Akcja wszystkich części rozgrywa się w małym turyngijskim miasteczku zewsząd otoczonym lasami, których obecność nie tylko współtworzy panującą w filmie atmosferę tajemnicy i zagrożenia, ważną z punktu widzenia intrygi kryminalnej, ale które stanowią również doskonałą kryjówkę dla pojawiającego się w historii mordercy oraz niezwykle wymowne, bo korespondujące ze stanem ducha bohaterów, tło wydarzeń. Istotne, a chwilami nawet dominujące znaczenie przyrody zostaje zobrazowane między innymi za pomocą „niespokojnej” kamery, znajdującej się często w pozycji kogoś, kto przedziera się przez gestwinę drzew. Niekiedy o determinującej losy bohaterów roli natury świadczą także odpowiednio zmontowane sceny ukazujące już to samotną postać, już to zięjący pustką i ciszą las.

Należy jednak zauważyć, że na idei fabularnego i audiowizualnego upiększania filmowej rzeczywistości została oparta idea całej trylogii. Wszak jest ona połączeniem trzech różnych perspektyw, a w pewnym sensie wariantów tego samego wydarzenia. Zastosowanie zróżnicowanej optyki nie tylko służy zaakcentowaniu rozmaitych wymiarów prezentowanej historii, ale – jak gdyby na przekór oczekiwaniem po „szkole berlińskiej” realizmowi – kieruje uwagę odbiorcy na potencjał tkwiący w akcie kreacji. Trzy różne sposoby oglądu tego samego zdarzenia, a zatem również trzy osobne narracje oraz języki filmowe, przeczą jednorodnemu trybowi percepcji i podkreślają sztuczny charakter filmowego przekazu²⁵.

Pozastylistyczny flirt jest typowy także dla dorobku Thomasa Arslana. W filmach *W cieniu* i *Złoto* pojawiają się bowiem widoczne nawiązania gatunkowe. W pierwszym, którego głównym bohaterem jest młody przestępca próbujący wrócić do fachu po odbyciu kary więzienia – do filmu gangsterskiego; w drugim, opowiadającym historię niemieckich osadników w Ameryce Północnej, którzy pod koniec XIX w. wyruszają w daleką i niebezpieczną podróż w poszukiwaniu cennego kruszcu – do westernu. Oczywiście twórca dokonuje destylacji konwencji, którymi się inspirował, wybierając z obu takie elementy, które z jednej strony odsyłają do ich esencji, z drugiej jednak pozwalają na dochowanie wierności własnym korzeniom, a zatem założeniom estetycznym „szkoły”, jak choćby na obserwację postaci w codziennym życiu czy rezygnację z udratyzowania akcji i intensyfikacji emocji.

Realizm, będący jedną z głównych cech nurtu, jest jednak przełamany nie tylko przez odwoływanie się twórców do konwencji kina gatunków. Opisana wcześniej długa, dokładna obserwacja rzeczywistości, której dokonuje kamera, a wraz z nią tematyzowanie przez film aktu widzenia, osłabia przecież realistyczny efekt świata przedstawionego, działając w gruncie rzeczy także na niekorzyść autentyzmu.



Zaginieni, rež. Christoph Hochhäusler (2003)

Potwierdzeniem heterogeniczności „szkoły berlińskiej” niech będzie w końcu obraz *Niemcy 09 (Deutschland 09 – 13 Filme zur Lage der Nation, 2009)*, film epizodyczny, w którym trzynastu reżyserów, w tym czworo reprezentantów „szkoły”, opowiada o Niemczech końca pierwszej dekady XXI w. Angela Schanelec w powolnym, nieco poetyckim epizodzie *Pierwszy dzień (Der erste Tag)* dokumentuje przypadkowy poranek; Nicolette Krebitz w sfotografowanej w czerni i bieli, feministycznej *Niedokończonyj (Die Unvollendete)* pokazuje, jak mogłoby wyglądać spotkanie Ulrike Meinhof i Susan Sontag; Sylke Enders w *Trudnej sytuacji (Schief-lage)* z właściwą sobie wrażliwością społeczną zderza dwa światy – obraz bogatej rodziny dziennikarki telewizyjnej oraz ośrodka pomocy społecznej dla dzieci z biednych rodzin, gdzie dziennikarka owa realizuje akurat reportaż. W porównaniu z tymi epizodami część nakręcona przez Christopha Hochhäuslera wydaje się całkowitą abstrakcją (zarówno z uwagi na sam pomysł realizacyjny, jak i przynależność twórcy do nurtu). W sfilmowanym statyczną kamerą i opowiedzianym częściowo za pomocą statycznych fotografii foundfootage’owym *Seansie (Séance)*, wykorzystującym w dość przewrotny sposób formułę gatunku science fiction, reżyser snuje wizję przyszłości gatunku ludzkiego, zastanawiając się jednocześnie nad kwestią tożsamości narodowej oraz pamięci jednostkowej i kolektywnej w wydaniu niemieckim.

Wola społeczna i ekonomiczna

Innym wymiarem twórczości spod znaku „szkoły berlińskiej” jest towarzysząca jej polityka, a dokładniej polityka uprawiana wokół filmów, na tzw. metapoziomie. Działalność filmowa Arslana, Petzolda i Schanelec od początku stanowiła wyraz świadomego sprzeciwu wobec tendencji dominujących w kinie niemieckim, objawiającego się zarówno wyborem odpowiedniej formy i tematyki, jak i określonym podejściem produkcyjnym. Twórcy „szkoły” świadomie rezygnowali ze wsparcia finansowego ze strony wielkich producentów, zakładającego wszak daleko idące kompromisy artystyczne. Realizując swoje filmy poza głównym nurtem, docierali wprawdzie do ograniczonej grupy odbiorców, a w środowisku filmowym nierzadko spotykali się z ostracyzmem, jednak dzięki temu zachowywali własne suwerenne spojrzenie na kino jako sztukę, co bez wątpienia przyczyniło się (i nadal przyczynia) do wzbogacenia niemieckiej kultury filmowej. Realizując własną wizję kina, z jednej strony odnosili się krytycznie do obrazu niemieckiej rzeczywistości w filmach głównego nurtu, a z drugiej inicjowali metadyskurs na temat kondycji kinematografii niemieckiej, zdominowanej – zdaniem wielu z nich – przez reżyserów reprezentujących konformistyczną postawę, uzależnionych wręcz od subwencji wielkich firm produkcyjnych zorientowanych na sukces rynkowy oraz od opinii przekupnych krytyków. Reprezentanci nurtu „berlińskiego” nie brali zatem udziału w redystrybucji środków finansowych przydzielanych filmowcom przez żądnych zysku i nie dbających o treści menedżerów kultury, nie popierali ani nie wspierali konwencjonalnego układu istniejącego między nadawcą i odbiorcą, zakładającego dostarczanie rozrywki wraz z „właściwą” wizją świata w zamian za wierność przejawiającą się we wpływach ze sprzedaży biletów.

Ponieważ filmy reprezentujące „szkołę berlińską” nie są obliczone na zysk, a z uwagi na swoją trudno dostępną w gruncie rzeczy poetykę trafiają głównie do

publiczności festiwalowej i sympatyzującej z kinem artystycznym widowni telewizyjnej serii „Das kleine Fernsehspiel”, nie stanowią intratnego interesu ani dla producentów, ani tym bardziej firm dystrybucyjnych, wydawnictw DVD czy kin. Wiele obrazów z nurtu „berlińskiego” zostało wyprodukowanych przez firmę Schramm Film Koerner & Weber, która wspierała go od początku istnienia. Berlińskie duo producenckie podpisało się zarówno pod prekursorskimi *Ściszą muzykę* czy *Pilotkami*, jak i późniejszymi, nagrodzonymi najważniejszymi nagrodami filmowymi w Niemczech *Decyzją* i *Barbarą* oraz całkiem nowymi *Jasnymi nocami* i *Tranzytem*.

Wbrew powszechnej opinii postawa taka nie tylko gwarantuje swobodę twórczą, ale także wpisuje się w logikę rynku, co oddają następujące słowa: *Florian Koerner (...) rzuca światło na liczby. W stosunku do swoich budżetów, od 800 000 do miliona euro, filmy miały dobre wyniki. Ponieważ środki przeznaczone na kampanię reklamową są ograniczone, trudno jest uczynić „szkołę berlińską” bardziej rozpoznawalną. A Niemcy to niestety nie Francja, gdzie kino ma znacznie większą rangę, uważa Koerner*²⁶. *Gdy porównamy koszty produkcji z liczbą widzów, okaże się, że filmy „szkoły berlińskiej” odniosły większy sukces ekonomiczny niż niejedna produkcja z głównego nurtu. Nawet jeśli upchnie się je w telewizji, w paśmie nocnym, a w przypadku dystrybucji kinowej zrezygnuje z wielkiej kampanii*²⁷.

Pozbawione w zasadzie, poza kilkoma przykładami, krytyki kapitalizmu, akcentów politycznych, a tym bardziej jasno sformułowanych politycznych przekonań filmy twórców „szkoły” są jednak często wyrazem określonej woli społecznej. See-Blen, oprócz podobieństw formalnych i podobnego spojrzenia na miejsce kina w kulturze, słusznie dopatruje się w nich jeszcze jednej wspólnej cechy: *Jest nią cierpienie, jakie wywołują Niemcy, a jednocześnie gotowość do pozostania w tym kraju, do niezamykania oczu (...). Pustka, która jest obecna w filmach „szkoły berlińskiej”, nie jest stylistyczną manierą, jest pustką, którą można zaobserwować w niemieckich miastach, pustką, w której wszystkie tęsknoty i nadzieje muszą wyblaknąć*²⁸. Obraz Niemiec, z którym mamy do czynienia w wielu filmach nurtu, rzeczywiście nie napawa nadzieją. Smutne przedmięcia, senne miasteczka, wyludnione przestrzenie, apatia i marazm bohaterów istniejących jak gdyby w oczekiwaniu na coś, co można byłoby lakonicznie nazwać lepszą przyszłością, ukazywane na ekranie lokują je na antypodach wizerunków RFN zawartych w większości filmów głównego nurtu, ukazujących tętniące życiem metropolie, ciekawe środowiska i barwne postaci. W przeciwieństwie do nich bohaterowie Arslana, Grisebach czy Schanelec to tzw. szarzy ludzie uprawiający przeciętne zawody i niekoniecznie opływający w dostatki, poszukujący bliskości we współczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym i w relacjach opartych na współzawodnictwie – z innymi i samymi sobą – a skazani na niezrozumienie i samotność.

Mimo tego niebanalnego i niekonwencjonalnego podejścia do niemieckich realiów, a może właśnie z tego powodu, filmy twórców „szkoły berlińskiej” w Niemczech spotykały się najczęściej z odbiorem pełnym rezerwy (w najlepszym przypadku) lub nawet otwartą niechęcią i ostrą krytyką (w najgorszym). Słynne stały się już wypowiedzi ich kolegów po fachu: Dietricha Brüggemanna, Dominika Grafa, Klausa Lemkego i Oskara Roehlera. Ostatni wyrażał się o nich tak: *Są nieprzystępne, surowe. Nic nigdy się w nich nie dzieje. Powolne i smutne, właściwie nigdy nie mówią niczego istotnego. I to się nazywa „szkoła berlińska”*. Zwykle

potem mają dobre recenzje i od pięciu do dziesięciu tysięcy widzów²⁹. Podczas tego samego wywiadu Roehler zarzuca reżyserom zaliczanym do nurtu „berlińskiego”, że dziennikarze filmowi uczynili z ich twórczości „ikonę”, wprowadzając na nią modę. Jest to stwierdzenie słuszne, choć tylko do pewnego stopnia. Wielu krytyków wyrażało się bowiem o filmach „berlińczyków” niepocholebnie, a nawet zjadliwie. Seeßlen pisze o tym tak: *Dyskusja na temat „szkoły berlińskiej” jest prowadzona niewłaściwym tonem, zupełnie jakby chodziło o jakąś alternatywę, jakby ci źli realiści i asceci chcieli nas pozbawić kinowej przyjemności zlokalizowanej gdzieś między Jamesem Bondem a Florianem von Donnersmarckiem [reżyserem oscarowego Życia na podsłuchu] albo zepsuć zarządzanie własnymi emocjami podczas cotygodniowego seansu na poprawienie nastroju, zaciągając nas do kina studyjnego. Jak gdyby ich filmy były moralnym znieważeniem mainstreamu*³⁰.

Filmy „szkoły” były i są oczywiście w ojczyźnie również doceniane, a przychyłność części krytyki (i środowiska) wobec nich, o której wspomina Roehler, jest faktem. Świadczą o tym nominacje i nagrody, jakie przypadają w udziale ich twórcom. Bodaj najczęściej nagradzany pozostawał przez długi czas Christian Petzold. Począwszy od 2001 r., a zatem od premiery *Decyzji*, jego obrazy zdobywały Niemieckie Nagrody Filmowe, Nagrody Niemieckiej Krytyki, a także były pokazywane i honorowane podczas Berlinale. Również filmy Thomasa Arslana często gościły na berlińskim festiwalu, a dwa z nich zakwalifikowały się nawet do konkursu głównego.

Wydaje się jednak, że najwięcej głosów uznania słychać było za granicą, szczególnie we Francji. Tamtejsza krytyka zachwycała się filmami Schanelec, Hochhäuslera i Heisenberga, a ich filmy nominowano wielokrotnie do canneńskiej nagrody Un Certain Regard. Także za oceanem doceniono twórczość „berlińczyków”. W 2013 r. w obu Amerykach odbyły się dwie głośne retrospektywy – w okresie od 26 września do 10 października w ramach Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rio de Janeiro, a od 20 listopada do 6 grudnia w nowojorskim MoMA. To ostatnie wydarzenie odbiło się szerokim echem w Niemczech i przez wielu zostało uznane za oficjalne ugruntowanie nie tylko nazwy, ale także samego nurtu³¹.

Schylek, czyli... kontynuacja

Jednak to właśnie podczas retrospektywy w Nowym Jorku pojawiła się konstatacja na temat końca nurtu. W towarzyszącym jej katalogu reżyserzy drugiej generacji, wśród nich Christoph Hochhäusler, wyrazili pogląd, że oto *szkoła się skończyła*³². W tym samym 2013 r., nawet zanim jeszcze zorganizowano nowojorski przegląd, bo 17 lutego, Franz Müller, reżyser kojarzony z nurtem, opublikował na blogu czasopisma „Revolver” artykuł pod wymownym tytułem *Die Schule ist aus (Szkoła się skończyła)*³³. Opinie te dopełnia wypowiedź Christiana Petzolda. Podczas wywiadu przeprowadzonego na potrzeby internetowego wydania tygodnika „Der Spiegel” 23 listopada 2013 r. pada nieśmiertelne, jak się wydaje, tamtej jesieni pytanie o to, czy to rzeczywiście koniec nurtu, na które twórca odpowiada tyleż szczerze, ile dyplomatycznie: *Bardzo wczesnie chcieliśmy wyjść ze szkoły, z akademii, gdzie musieliśmy pokazywać swoje filmy jakimś nauczycielom. Chcieliśmy dzięki pomocy niewielkich środków, które mieliśmy do dyspozycji, kręcić skromne filmy, i byliśmy dość pewni siebie. Będziemy to robić nadal, ze szkołą lub bez niej*³⁴.



Zaginieni, reż. Christoph Hochhäusler (2003)

Jeśli przyjąć, że w 2013 r. „szkoła berlińska” się skończyła, to należy mówić o końcu raczej metaforycznym, a nawet przewrotnym. Publiczne deklaracje płynące ze środowiska są bowiem raczej wyrazem końca pewnego sposobu myślenia o własnej twórczości, elementem autodefinicji, a nie podsumowaniem obiektywnego stanu rzeczy. Formuła „berlińska” nie wyczerpała się bowiem, a jedynie przekształciła, można powiedzieć, że dziś jest bogatsza, jeszcze bardziej heterogeniczna, niż była u swoich początków. Praktyka filmowa od kilku lat pokazuje, że mimo ogłoszonego przez Hochhäuslera i spółkę schyłku, nurt jeszcze się nie domknął. Dziś bowiem mamy do czynienia z tyleż świadomą, ile przynoszącą znakomity efekt twórczą kontynuacją manieri.

Wydaje się, że dowodu na tę tezę dostarczają trzy filmy – dwa z roku 2016 i jeden z 2017. Najwcześniej, bo 24 stycznia 2016 r., premierę miała *Dzika Nicolette* Krebitz, która była nie tylko jej reżyserką, ale również autorką scenariusza. Film został zaprezentowany światu po raz pierwszy nie byle gdzie, bo na festiwalu w Sundance, gdzie otrzymał nominację do Nagrody Głównej Jury. W Polsce brał udział w konkursie głównym krakowskiego festiwalu Netia OFF Camera, w ojczyźnie zaś zdobył cztery Niemieckie Nagrody Filmowe, w tym Brązową Lolę za najlepszy film fabularny oraz Złotą Lolę za zdjęcia autorstwa Reinholda Vorschneidera. Film, który wywołał wiele kontrowersji dotyczących głównie sposobu przedstawienia seksualności, w całkowicie posthumanistycznym duchu opowiada o intymnym związku młodej dziewczyny z... wilkiem i o konwersji z kultury na naturę. Drugim ze wspomnianych filmów jest *Toni Erdmann* w reżyserii i według scenariusza Maren Ade, którego premiera światowa odbyła się 14 maja tego samego roku na festiwalu w Cannes, gdzie film był nominowany do Złotej Palmy. Obraz uzyskał wiele innych nominacji, w tym do najbardziej prestiżowych nagród w przemyśle filmowym: Bafty, Złotego Globu i Oscara. Wśród najważniejszych

wyróżnień, jakie zdobył, należy wymienić Europejską i Niemiecką Nagrodę Filmową, po równo w pięciu kategoriach (tę ostatnią wyłącznie w złocie), oraz Nagrodę Niemieckiej Krytyki. Ade opowiada w nim tragicomiczną historię rodzinną rozgrywającą się na tle globalizacji kulturowej i rynkowej. Ukazuje relacje zatrudnionej w międzynarodowej korporacji młodej Niemki wspinającej się prężnie po szczeblach kariery zawodowej, ambitnej hipokrytki z kompleksem pochodzenia, ze starszym ojcem, przedstawicielem pokolenia '68, który pragnie wzbudzić w córce na powrót ludzkie odruchy. Podszycita humorem, ale także gorzką refleksją na temat stanu ducha Europy opowieść jest najpopularniejszym dotąd³⁵ i najczęściej nagradzonym filmem kojarzonym ze „szkołą berlińską” – portal IMDb przy tytule *Toni Erdmann* podaje 50 zdobytych nagród, w tym wiele za najlepszy film, reżyserię i scenariusz, i 72 nominacje. Ostatnim z przywołanych filmów jest *Western*, do którego scenariusz napisała i który wyreżyserowała Valeska Grisebach. Obraz został pokazany po raz pierwszy na festiwalu w Cannes 18 maja 2017 r. Wzorem wielu starszych filmów z nurtu „berlińskiego” był tam nominowany do nagrody Un Certain Regard. W ubiegłym roku, podczas wrocławskich Nowych Horyzontów zdobył zaś aż dwa wyróżnienia – nagrodę FIPRESCI oraz Grand Prix Festiwalu. *Western*, który – biorąc pod uwagę miejsce akcji – powinien właściwie nazywać się *Eastern*, jest historią międzykulturowego porozumienia (bądź nieporozumienia) osnutą na wątku budowy przez niemiecką firmę elektrowni wodnej na bułgarskiej prowincji. Grisebach świadomie gra z założeniami konwencji, do której odwołuje się tytuł filmu, zachowując przy tym dystans do znaczeń wynikających z gatunku, obdarzając swoje postaci rysem nie bohaterskim, a zupełnie zwykłym, ludzkim, i – jak przystało na kontynuatorkę „szkoły berlińskiej” – z realistycznym zacięciem odmalowuje ich codzienne czynności, cierpliwie przygląda się zwyczajnemu życiu, które chwilami ujawnia swoje zaskakujące oblicze.

Jeśli pokusić się o bilans ostatnich pięciu lat, a zatem czasu, który minął od zaanonsowanego przez Hochhäuslera końca „szkoły”, można stwierdzić, że jej założenia estetyczne i teoretyczne są nadal aktualne, a poetyka – atrakcyjna. Filmowcy zaliczani niegdyś do „niemieckiej Nowej Fali” są wciąż aktywni i realizują – piszą, kręcą i produkują – filmy. Wielu z nich odważnie poszukuje nowych form wyrazu, tematów i bohaterów. W przypadku licznych nowych filmów z nurtu mamy jednak wyraźnie do czynienia z podwójną konotacją. Otóż można powiedzieć, że filmy Ade, Arslana, Grisebach, Krebitz i Petzolda z jednej strony stanowią kontynuację poetyki „szkoły”, z drugiej zaś wytyczają nowe szlaki kreacji i interpretacji należących do niej utworów. Przypuszczalnie – zarówno z powodu różnic dzielących ich obecną pozycję zawodową od początkowej, jak i z uwagi na indywidualny rozwój artystyczny – twórcy ci wolą być postrzegani już nie jako grupa, lecz każdy z osobna. Wspólne miano „szkoła berlińska” przestało być marką, stało się nią nazwisko danej reżyserki czy reżysera. Faza dojrzewania artystycznego, określania własnej „filmowej” tożsamości, której znakiem była – mniej lub bardziej zamierzona – identyfikacja z kolektywem, minęła, nastął etap dojrzałości i samodzielności twórczej. W ten sposób pozwalają się interpretować przynajmniej wypowiedzi samych twórców, jak i ton rozbrzmiewający ostatnio w niemieckich publikacjach prasowych i krytykach ich filmów, akcentujący właśnie nie przynależność artystów do grupy i podobieństwa między utworami, lecz

suwerenność oraz indywidualne osiągnięcia każdego z nich. Znakomicie oddają to słowa Valeski Grisebach: *Istnieje etykieta „szkoła berlińska”, która za granicą coś znaczy. Tutaj [w Niemczech] kiedyś też uważano ją za istotne zjawisko, dziś wydaje się, że nikt nie chce już mieć z nim do czynienia.* Na pytanie dziennikarza o to, czy etykieta ta pasuje do jej filmów, reżyserka odpowiada: *My, filmowcy, jej nie wymyśliliśmy, ktoś inny wprowadził ją do obiegu. Uznaliśmy to za interesujące, bo zostaliśmy zauważeni. Ale to dotyczyło osób, które wtedy zrealizowały swój pierwszy lub drugi film. Określenie „szkoła berlińska” odnosi się do pewnego momentu i ja to doceniam* ³⁶.

Schyłkowe nastroje panujące wokół fenomenu „szkoły berlińskiej” znalazły potwierdzenie w publikacjach, które powstały na jej temat od końca 2013 r. Tak jakby zmierzch nurtu dodawał mu z jednej strony czaru, z drugiej powagi, powodując w ten sposób zainteresowanie nim teoretyków i analityków filmu. W październiku i listopadzie 2013 r. w Stanach Zjednoczonych ukazały się aż trzy pozycje, których autorzy mierzą się z dorobkiem „szkoły”: *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema* pod redakcją Rogera F. Cooka, Lutz Koepnicka, Kristin Kopp i Brada Pragera, *The Berlin School: Films from the Berliner Schule* pod redakcją Rajendry Roy i Anke Leweke, *The Counter-Cinema of the Berlin School* Marco Abela, a w Niemczech w 2015 r. *Kino, Sprache, Tanz: Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule* Wenke Wegner oraz w 2017 r. *Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen. Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule* Thomasa Schicka. Publikacja książek pokazała, że „szkoła berlińska” w końcu dojrzała do poważnej analizy filmoznawczej.

Filmy z nurtu „berlińskiego” wzbudzają dziś ciekawość widzów i szacunek środowiska filmowego. Zdobywają laury festiwalowe i są doceniane przez rozmaite gremia w różnych krajach, stając się jednocześnie przedmiotem felietonów i debat czy publikacji akademickich. Są także coraz lepiej znane publiczności, również – a może przede wszystkim – dzięki popularyzacji w ramach prestiżowych projektów (retrospektywa w MoMA) oraz najważniejszym nagrodom filmowym (*Toni Erdmann*). Wciąż jednak łatwiej im zagościć w świątyniach sztuki i na kartach poważnych tomów niż w sercach i umysłach zwykłych widzów; wciąż jeszcze cieszą się one częściej elitarnym poklaskiem niż sympatią szerokiego kręgu kinomanów.

* * *

W tytule artykułu przywołuję słowa Christopha Hochhäuslera wymieniającego wśród cech „szkoły berlińskiej” tęsknotę za ocaleniem opowieści. O jaką opowieść chodzi i jak ją rozumieć? W odniesieniu do inicjalnych filmów nurtu z pewnością nie chodzi o opowieść filmową w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, której schemat jest wyznaczany przez takie punkty, jak: zawiązanie akcji, rozwinięcie, kulminacja i mocne zakończenie. Nie ma w tej opowieści miejsca na zaangażowanie w losy bohaterów ani innych mechanizmów immersyjnych. Jest ona, by tak rzec, opowieścią w czystej postaci, snutą dla samego opowiadania, mającą wprawdzie pobudzić widza do refleksji, lecz już nie do współodczuwania, wymuszającą obserwację, ale niweczącą identyfikację. Tylko w ten sposób, jakby twierdzili reżyserzy zaliczani do nurtu „berlińskiego”, ekranowa rzeczywistość jest w stanie do nas przemówić, film zaś

stać się właśnie opowiadaniem, a nie środkiem do osiągnięcia satysfakcji emocjonalnej. Emocje, w przypadku twórczości spod znaku „szkoły”, nie były bowiem przez długi czas pożądanym skutkiem filmowej percepcji, a uczestnictwo uczuciowe w fabule nie powinno było przysłaniać partycypacji intelektualnej.

W ostatnich latach optyka ta nieco się zmieniła. Christian Petzold, Maren Ade i Valeska Grisebach realizują dziś filmy przystające bardziej, niż miało to miejsce w przypadku starszych utworów, do kina stylu zerowego. Jednocześnie pozostają wierni manierze nurtu, z którego się wywodzą. W ogólnym rozrachunku jest on bowiem kinem tworzonym wbrew kulturze popularnej, na przekór igrzyskom iluzji, w poprzek linii ideologicznej przemysłu rozrywki. Tak można byłoby podsumować analizę fenomenu współczesnego niemieckiego filmu autorskiego zwanego „szkołą berlińską”. Na taką – miejscami dość radykalną i obcą powszechnemu rozumieniu kina – wizję można przystać bądź nie, dobrze jest jednak wyznaczyć jej przestrzeń na obszarze refleksji filmoznawczej, czego próbą jest powyższy artykuł.

EWA FIUK

¹ Słowa Christopa Hochhäuslera przytoczone w art.: B. Sobolla *Heimatlos durch den Alltag driften* z dnia 19.08.2017: http://www.deutschlandfunkkultur.de/20-jahre-berliner-schule-heimatlos-durch-den-alltag-driften.2165.de.html?dram:article_id=393015 (dostęp: 4.02.2018).

² Wszystkie trzy wypowiedzi są częścią artykułu Georga Seeßlena *Eine Schule des Sehens – Das offene cineastische Projekt der „Berliner Schule”*, będącego tekstem kuratorskim towarzyszącym retrospektywie nurtu zorganizowanej w dniach 26.09-10.10.2013 w Rio de Janeiro, opublikowanego także na stronie internetowej: http://www.getidan.de/gesellschaft/georg_seesslen/56457/eine-schule-des-sehens-das-offene-cineastische-projekt-der-berliner-schule (dostęp: 4.02.2018).

³ Definicja znajdująca się w internetowym wydaniu *Słownika języka polskiego* PWN: <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2572206> (dostęp: 15.01.2018).

⁴ Fenomen „szkoły berlińskiej” został przeze mnie opisany w książce poświęconej kinu niemieckiemu w latach 1990-2010 (zob.: E. Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012, s. 277-297). Niniejszy artykuł opiera się w pewnym stopniu na przyjętych wówczas tezach, sposobach analizy i interpretacji, jednak – jako że pisany z perspektywy 2018 r. – zawiera zarówno zaktualizowane dane, jak i nowe refleksje.

⁵ B. Sobolla, *Heimatlos durch den Alltag driften...* dz. cyt.

⁶ Przeciwnicy posługiwania się tym określeniem wskazują, że po pierwsze zaliczani do niej reżyserzy stanowią nieformalną grupę znajomych i przyjaciół, którzy nigdy nie stworzyli jednolitego programu, po drugie w obrębie grupy istnieje zbyt wiele różnic estetyczno-fabularnych, po trzecie zaś jedynie część filmowców reprezentuje berlińską filmówkę DFFB, od której wzięła początek nazwa nurtu.

⁷ Według Rüdigerera Suchslanda pierwszym dziennikarzem filmowym, który posłużył się nazwą, był Merten Worthmann w artykule opublikowanym w tygodniku „Die Zeit” 27.09.2001 (dla porównania: wspomniany wcześniej tekst Gansery ukazał się wprawdzie w tym samym roku, jednak 3 listopada). Zob.: M. Baute, E. Knörer, V. Pantenburg, S. Pethke, S. Rothöhler, „*Berliner Schule*” – *Eine Col-lage*: <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1> (dostęp: 4.02.2018).

⁸ Wśród twórców kierujących uwagę na podobne zagadnienia znajdowali się także Harun Farocki oraz Hartmut Bitomsky – wówczas wyrzuceni dyscyplinarnie z zachodniobrzeźniańskiej akademii filmowców, którzy odcisnęli wyraźne piętno na twórczości przedstawicieli dzisiejszej „szkoły berlińskiej” (Farocki do dziś jest współtwórcą scenariuszy do filmów Christiana Petzolda).

- ⁹ Wypowiedź reżysera w rozmowie z Larsem Olavem Beierem: *Deutsche definieren sich über Autos, Reihenhäuser und Bausparverträge* na stronie internetowej tygodnika „Der Spiegel”: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-ueber-moma-retrospektive-zur-berliner-schule-a-934501.html> (dostęp: 4.02.2018).
- ¹⁰ Rok później, również w Saarbrücken, Petzold zdobył nagrodę Maxa Ophülsa za telewizyjny film *Cuba Libre* (Niemcy 1995).
- ¹¹ Wiele z tych filmów, zajmujących się już to aktualnymi wówczas problemami społeczno-obyczajowymi, już to rozrachunkiem z historią Niemiec, powstało przy udziale monachijskich wytwórni Bavaria Film oraz Constantin Film.
- ¹² Regulamin finansowania zakłada możliwość dotacji dla najwyższej trzech filmów w przypadku jednego reżysera.
- ¹³ Christian Petzold pokonał wtedy silnych konkurentów – Toma Tykwera, Hansa-Christiana Schmidta i Olivera Hirschbiegela, których filmy *Książniczka i wojownik*, *Crazy* oraz *Experyment* zdobyły wówczas inne nagrody. Sama Lola, której wartość wynosi aż 500 000 euro (w przypadku nagrody dla najlepszego filmu fabularnego; w całości kwota przeznaczona na wyróżnienia i premie za nominacje wynosi niemal 3 miliony euro), jest najwyższej dotowaną nagrodą kulturalną w Niemczech. Jej sponsorem jest niemiecki rząd, a o tym, komu zostanie przyznana, decyduje w oparciu o trójstopniową procedurę kwalifikacji Niemiecka Akademia Filmowa.
- ¹⁴ Frakcja Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion) – skrajnie lewicowa grupa terrorystyczna, założona w 1968 r. przez Andreasa Baadera, Gudrun Ensslin i Ulrike Meinhof, istniejąca formalnie do 1998 r., której szczyt działalności przypada na lata 70.
- ¹⁵ Instytucja ta została powołana do życia w 2003 r. i dziś zrzesza ponad 1900 członków reprezentujących wszystkie zawody filmowe. Jej przewodniczącą jest aktorka Iris Berben. Do powinności instytucji, oprócz dystrybucji Niemieckich Nagród Filmowych, należy organizacja rozmaitych imprez branżowych i debat środowiskowych.
- ¹⁶ Zob. M. Baute, E. Knörer, V. Pantenburg, S. Pethke, S. Rothöhler, *Berliner Schule...* <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1> (dostęp: 04.02.2018).
- ¹⁷ Niektórzy autorzy piszący o nurcie wskazują również na charakterystyczny dla reprezentujących go filmów brak motywu klasycznego *katharsis* jako jeden z czynników determinujących proces projekcji-identyfikacji.
- ¹⁸ Tak jak w przypadku wielu nurtów spod znaku filmu autorskiego, również w „szkole berlińskiej” istotną rolę odgrywa symbioza między reżyserem i operatorem. Autorami zdjęć do wielu filmów zaliczanych do nurtu są Bernhard Keller, Patrick Orth i Reinhold Vorschneider.
- ¹⁹ G. Seeblen, *Eine Schule des Sehens – Das offene cineastische Projekt der „Berliner Schule”*. Tekst, który towarzyszył retrospektywie filmów „szkoły berlińskiej” zorganizowanej w 2013 r. w Rio de Janeiro, opublikowany został również na stronie internetowej: http://www.getidan.de/gesellschaft/georg_sesslen/56457/eine-schule-des-sehens-das-offene-cineastische-projekt-der-berliner-schule (dostęp: 4.02.2018).
- ²⁰ M. Baute, E. Knörer, V. Pantenburg, S. Pethke, S. Rothöhler, *Berliner Schule...* dz. cyt.
- ²¹ G. Seeblen, *Die Anti-Erzählmaschine*. Artykuł opublikowany na stronie internetowej magazynu „Der Freitag”: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine> (dostęp: 4.02.2018).
- ²² W jednym z wywiadów Petzold opowiada o idei towarzyszącej wykorzystaniu konkretnego utworu muzycznego w *Duchach* (chodzi o scenę, w której bohaterowie konfrontują się z traumatyczną sytuacją): *Kantatę, którą słyszemy w tej scenie, skomponował Bach po śmierci jednego ze swoich dzieci. W gruncie rzeczy jest to muzyka napisana ku pocieszeniu. Dla mnie to oczywiste, że para, która straciła dziecko, reprezentująca arystokratyczno-elitarne kręgi, nie pobięga na terapię albo do jakiegoś talk-show, lecz w swoim paryskim mieszkaniu włączy Bacha i w ten sposób próbuje dojść do siebie. To są skojarzenia, którymi widz nie musi wprawdzie dysponować, jednak każda decyzja podejmowana w filmie musi być uzasadniona*. Fragment wywiadu, który ukazał się we wrześniu 2005 r. na stronie internetowej <http://planet-interview.de/christian-petzold-01092005.html> (dostęp: 4.02.2018).
- ²³ Wydaje się, że Petzold traktuje ze szczególną emfazą kolor czerwony. W *Duchach* przy użyciu takiego filtru filmuje całą scenę przyjęcia, w *Yelli* natomiast wprowadza kilka elementów o takiej barwie – bluzkę, którą z upodobaniem nosi główna bohaterka, oraz oba istotne w pewnym sensie dla rozwoju akcji samochody, kontrastując je wyraźnie z metalicznoszarym tłem.
- ²⁴ Premiera filmów odbyła się podczas Berlinale w sekcji „Special Screenings” w lutym 2011 r.

- W sierpniu tego samego roku trylogia została wyemitowana po raz pierwszy w pierwszym programie niemieckiej telewizji publicznej ARD. Dominik Graf jest reżyserem segmentu *Dreileben – nie idź za mną* (*Dreileben – Komm mir nicht nach*). Każda z części ma także innego scenarzystę. Pierwsza – Christiana Petzolda, druga – Markusa Buscha i Dominika Grafa, trzecia – Christopha Hochhäuslera i Peera Klehmeta.
- ²⁵ Podobny stopień i charakter stylizacji cechuje film *Wszyscy inni* Maren Ade. Tu również przyroda, czy szerzej – otoczenie, w którym znajdują się bohaterowie, stanowi ciekawy paradigmat ich działań, widz natomiast już od pierwszego, długiego i statycznego ujęcia ukazującego w zbliżeniu wzór na dywanie, obcuje z konceptualistycznie przekształconym obrazem rzeczywistości.
- ²⁶ S. Gupta, *Berliner Schule. Nouvelle Vague allemande*. Artykuł został opublikowany na stronie internetowej: <https://notizenzufilmsprachegeellschaft.wordpress.com/2013/08/13/filmlabel-und-filmkritik-uber-die-berliner-schule/> (dostęp: 5.02.2018).
- ²⁷ G. Seeblen, *Eine Schule des Sehens – Das offene cineastische Projekt der „Berliner Schule“...* dz. cyt.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Fragment wywiadu z Oskarem Roehlerem z 21.10.2004 przeprowadzony przez Rüdigerą Suchslanda, opublikowany na stronie internetowej: http://www.artehock.de/film/text/interview/r/roehler_2004.htm (dostęp: 5.02.2018).
- ³⁰ G. Seeblen, *Die Anti-Erzählmaschine...* dz. cyt.
- ³¹ Równolegle do pokazów filmowych w Deutsches Haus, będącym częścią Uniwersytetu Nowojorskiego, odbyła się kilkunastogodzinowa sesja dotycząca fenomenu „szkoły berlińskiej” w języku angielskim, w której wzięli udział zarówno sami filmowcy, jak i filmoznawcy oraz kinomani. Wydarzenie zostało sfilmowane i dziś można je zobaczyć w czterech częściach pod następującymi adresami: <https://www.youtube.com/watch?v=2tegsQbwegY> (część 1), <https://www.youtube.com/watch?v=kIW1bPtD-7o8> (część 2), <https://www.youtube.com/watch?v=ZZ0ohn-D0aA&t=1s> (część 3), https://www.youtube.com/watch?v=U5NRD-hJM4_g (część 4; dostęp w przypadku wszystkich stron: 22.01.2018).
- ³² Wypowiedź na stronie: http://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsches-kino-manchmal-ist-das-leben-eben-auch-langweilig.9-54.de.html?dram:article_id=269428 (dostęp: 4.02.2018).
- ³³ Zob.: <http://revolver-film.blogspot.com/2013/02/die-schule-ist-aus.html> (dostęp: 4.02.2018).
- ³⁴ L.-O. Beier, *Deutsche definieren sich über Autos, Reihenhäuser und Bausparverträge* (rozmowa z Christianem Petzoldem). Artykuł został opublikowany na stronie internetowej tygodnika „Der Spiegel” 23.11.2013 pod adresem: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-ueber-moma-retrospektive-zur-berliner-schule-a-934501.html> (dostęp: 5.02.2018).
- ³⁵ Film miał premierę w Niemczech 14 lipca 2016 r. W weekend otwarcia (od czwartku do niedzieli) zobaczyło go 80 639 widzów w 96 kinach, co dało mu 5. miejsce wśród wszystkich ówczesnych premier (dane pochodzą ze strony internetowej: <http://www.insidekino.com/DTop10/16/DTop16JUL14.htm>; dostęp: 3.02.2018). W zestawieniu najpopularniejszych w Niemczech filmów 2016 r. *Toni Erdmann* zajmuje 36. miejsce, choć wśród filmów niemieckich już 5. Łącznie obejrzało go 883 204 widzów w 224 kinach (dane pochodzą ze strony: <http://www.insidekino.de/DJahr/D2016.htm>; dostęp: 3.02.2018).
- ³⁶ K. Horster, *Der Western gehört auch Europäern* (rozmowa z Valeską Grisebach). Artykuł ukazał się w internetowym wydaniu gazety „Stuttgarter Zeitung” 22.08.2017 pod adresem: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.regisseurin-vaeska-grisebach-der-western-gehoert-auch-europaeern.980ea493-064f-4f0b-9584-946688f4e4bb.html> (dostęp: 5.02.2018).