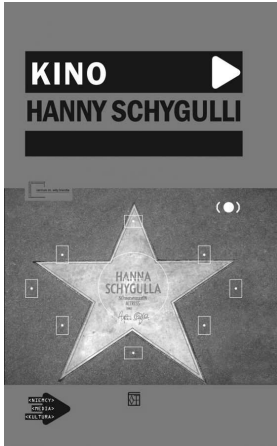


Hanna Schygulla – w pułapce Fassbindera



PATRYCJA WŁODEK

Książka *Kino Hanny Schygulli*, wydana pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia w serii naukowej „Niemcy – Media – Kultura”, jest pozycją wyjątkową. Słusznie bowiem zauważa redaktor, że temat *aktorstwa filmowego należy ciągle do deficytowych w piśmiennictwie filmoznawczym* (s. 9). Nie dlatego, żeby brakowało, nawet na polskim rynku, publikacji dotyczących aktorów i aktorek. Z reguły są to jednak wspomnienia i biografie niekoniecznie mierzące się z tematami innymi niż życie osobiste, skandale i sensacje, okoliczności robienia kariery, przezwyciężania słabości etc. *Kino Hanny Schygulli*, jak przystało na książkę o charakterze akademickim, proponuje oczywiście coś innego, a szesnaścioro autorów i autorek przygląda się swojej bohaterce nie przez biografię, ale przez twórczość, artystyczne relacje z innymi osobowościami kina i kontekst kulturowy.

Temu celowi – stworzeniu wszechstronnej monografii aktorki – jest też podporządkowana kompozycja książki podzielonej na trzy dopełniające się części: *Anatomie*, *Antynomie* i *Wiwisekcje*. Zadaniem pierwszej ma być nakreślenie trajektorii kariery Schygulli (choć brak tu pełnej konsekwencji w doborze trzeciego tekstu), drugiej – podejście syntetyczne wydobywające z jej bogatego dorobku pewne dominanty (raczej typów ról niż tematyczne); trzecia to z kolei klasyczne analizy poszczególnych filmów osadzanych w szerszym bądź węższym kontekście.

Element ciągłości biograficznej znajdziemy przede wszystkim w części pierwszej, *Anatomie*, w której Andrzej Gwoźdź (w artykule „*Zawsze taka sama, a jednak inna*”. *Hanna Schygulla w filmach Rainera Wernera Fassbindera*) i Piotr Czerkawski (w tekście *Matka, żona, kochanka i ktoś jeszcze. Schygulla po Fassbindersze*) analizują przebieg kariery aktorki u Fassbindera i „po nim”. Ich logicznym dopełnieniem – bardziej niż artykuł Kariny Banaszekiewicz (*Ciała, widma, sobowtóry, cienie... Antropologia postaci Hanny Schygulli*) – jest jednak tekst Małgorzaty Radkiewicz (*Postacie dojrzałych kobiet w interpretacji Hanny Schygulli* z części drugiej, *Antynomie*), przyglądającej się, jak wskazuje sam tytuł, portretom starszych kobiet w jej wykonaniu.

Oczywiście także tu, jak i w całej książce, elementy życiorysu są podporządkowane spojrzeniu na filmy aktorki rozumiane przede wszystkim jako twórczość – także jej. Faktycznie (jak zauważa Jacek Ostaszewski we fragmencie recenzji wydawniczej podanej na tylnej okładce), Schygulla jest tu traktowana tak, jak w duchu polityki autorskiej spod znaku „Cahiers du cinéma” odnoszono się do reżyserów. Jest to zresztą bardzo interesująca, rzadko u nas poruszana kwestia; wprawdzie w żadnym z tekstów nie ma mowy wprost o poszerzaniu kategorii autora o inne profesje kreatywne, a jedynymi opisywanymi w ten sposób pozostają reżyserzy, z Fassbinderem na czele, jednak nad całością dominuje intencja nadania Schygulli wyjątkowego statusu przekraczającego odtwórczość cudzych wizji. Co szczególnie istotne, pomysł ten (w większości tekstów) nie sprawia wrażenia nadużycia, bowiem przekonujące są analizy wskazujące, że Schygulla nie tyle była uniwersalną aktorką z łatwością podporządkowywaną cudzej koncepcji, ile „skończoną” osobowością zapraszana do projektów, które mogły zyskać na jej *emploi*, możliwościach i predyspozycjach – innymi słowy na tym, co ona sama miała do zaoferowania. Główny temat książki to właśnie konstrukcja i geneza owej osobowości, wywodzona od spotkania z Rainerem Wernerem Fassbinderem.

Sama Hanna Schygulla, skupiająca w swej osobie wiele płaszczyzn istnienia i funkcjonowania aktorki (nie tylko) filmowej, jest zresztą znakomitym obiektem właśnie takich analiz. Zanim odkrył ją – by nie powiedzieć: zawłaszczył – ją Fassbinder, jedna z kluczowych postaci Nowego Kina Niemieckiego, Schygulla zdążyła porzucić studia filologiczne i aktorskie, co nie przeszkodziło jej związać potem życia z teatrem (Action-Theater i antitheater) i kinem. Tu szczególną rolę odegrał właśnie Fassbinder – w większości tekstów powtarza się informacja, ile projektów zrealizował ze swoją żoną, Schygullą. Wnioskując z książki – wpisującej przecież aktorkę w pewną narrację, różnorodną i wielowątkową, ale jednak dość spójną – ich relacja nie tylko nadała jej artystyczną tożsamość, ale była zarówno twórczym współdziałaniem, jak i zmaganiem się, przynajmniej ze strony Schygulli chcącej uciec z pułapki zaszkladkowania. Ta współpraca otwiera wiele interesujących wątków mieszczących się w szerokiej i wielopoziomowej kategorii transgresyjności, z których wybrane zostały rozwinięte w omawianym tomie.

Interesujące – co akurat w książce pojawia się jakby mimochodem – jak analiza takiego duetu twórczego pokazuje sztuczność pewnych obowiązujących i wyrazistych podziałów w kulturze. Jednym z nich jest biegunowość kina komercyjnego i niszowego, artystycznego. Fassbinder, należący oczywiście do tej drugiej kategorii, fascynował się Hollywoodem, o czym pisze Andrzej Gwóźdź w tekście otwierającym tom. Inspiracją jego niektórych dzieł (jak *Strach zżerać duszę / Angst Essen Seele Auf*, 1974/, akurat bez udziału Schygulli) były melodramaty Duglasa Sirka. Najmocniej wątek ten wybrzmiewa w tekście Iwony Kurz (*Piosenka i melodramat*), gdzie autorka pisze wprost: *filmowa fabryka Fassbindera niejako w mikroskali i jednoosobowo odtwarzała mechanizmy klasycznego Hollywood* (s. 315), zarówno je powielając, jak i problematyzując. Także swoją aktorkę Fassbinder postrzegał w kategoriach star systemu rozumianego nie w kategoriach promocyjnych, ale nadawania *emploi*, kreowania aktorskiej osoby – *od początku (...) miała do spełnienia rolę erotycznego symbolu w obyczajowej rebelii* (s. 18). Fassbinder dbał też, by jej *wizerunek nawiązywał do tradycji wielkich diw kina* (s. 21), przede wszystkim Marleny Dietrich (pozostającej w podobnej symbiozie z Josephem von

Sternbergiem), Marilyn Monroe, Louise Brooks. Objęły ją więc te same mechanizmy, które działały w odniesieniu do gwiazd klasycznego Hollywood, między innymi etykiety. Interesujące, jak wiele ich było: „druga Marlena”, „niewinna Marylin z przedmieść”, „proletariacka diwa”, „blond anioł” to tylko niektóre, jak utrzymują autorzy i autorki książki, niewyczerpujące osobowości twórczej Hanny Schygulli, zwłaszcza że charakterystycznym rysem jej występów w tym okresie był dystans do postaci, samoświadomość obejmująca także konwencję i stylizację prowadzące do wrażenia nie tyle gry, ile performansu (s. 44).

Fascynacja tym, w jaki sposób Schygulla uciekała od Fassbintera, stale przeżywa się w książce – kilkakrotnie w różnych tekstach zostaje przywołana historia jej kłótni z Fassbinderem na planie *Opowieści o Effi Briest* (*Fontane – Effi Briest*, 1974). Pokrewnej kwestii poświęca swój tekst chociażby Alicja Helman, a jest to problem, jak pisze, *stosunku władzy i podporządkowania, zależności i władzy* (s. 345), bliski relacji Schygulla-Fassbinder i tematów wielu ich wspólnych obrazów. Helman pisze wprawdzie o jednym z późnych filmów aktorki, zrealizowanej przez Margarethe von Trotte *Białej gorączce* (*Heller Wahn*, 1983), ale charakterystyczne jest, że odchodzenie od Fassbintera skierowało aktorkę w stronę twórczyni konsekwentnie tematyzującej właśnie tę kwestię.

Wspomniana fascynacja ucieczką do niezależności najwyraźniej powinna wybrzmieć w tekście Piotra Czerkawskiego analizującego karierę aktorki „po” Fassbinderze i jej – mniej lub bardziej udane – próby wybicia się na artystyczną wolność. Autor ocenia jednak te próby trzeźwo, nie mitologizuje tam, gdzie nie potrzeba i dozuje dawkę sentymentu, pamiętając o mechanizmach rynkowego funkcjonowania filmów, o których pisze. Umyka to niektórym z pozostałych autorów, zwłaszcza piszących o *Oddziale Delta* (*The Delta Force*, reż. Menahem Golan, 1986) i doszukujących się uwznioślenia ról Schygulli tam, gdzie go nie ma – we wspomnianym filmie z Chuckiem Norrisem jej funkcja pozostaje instrumentalna, jak zresztą działo się w wypadku większości europejskich eksportów do Hollywood. Pod tym względem aktorka nie powtórzyła drogi boskiej Marleny, a wątek ten dobitnie wybrzmiewa w tekście Magdaleny Kempnej-Pieniążek zatytułowanym wymownie: *(Nie)obecna, czyli Schygulla znikająca* (przy tej okazji można się z powodzeniem spierać, czy obecność takich aktorów, jak Lee Marvin bądź Burt Lancaster automatycznie definiuje film jako mainstreamowy, jak utrzymuje autorka /s. 207/).

Innym aspektem twórczej osobowości Schygulli – także interesującym właśnie na tle charakteru jej współpracy z Fassbinderem – jest kwestia kobiecości. Schygulla miała sposobność oddać bardzo wiele aspektów kobiecego doświadczenia, co bynajmniej nie jest oczywistością i nie jest dane większości aktorek. Diwa Nowego Kina Niemieckiego bywała jednak zarówno naiwnym podlotkiem wpisanym w opresyjne mechanizmy społeczne (*Opowieść o Effi Briest*), zgubną *femme fatale* (*Gorzkie łzy Petry von Kant /Die Bittereren Tränen der Petra von Kant*, 1972/), jak i nieszczęśliwą dziewczyną uliczną (serial *Berlin Alexanderplatz* /1980/), zapobiegawczą oportunistką „profesjonalizującą” swoją kobiecość (*Małżeństwo Marii Braun /Die Ehe von Maria Braun*, 1979/), kobietą niezależną podążającą za pasją (*Antonieta* /reż. Carlos Saura, 1982/), a także matką, żoną i kochanką. Oczywiście to nie wyczerpuje spektrum granych przez nią postaci; dopisać tu jeszcze należy (między innymi) istotną i omówioną w tekście Małgorzaty Radkiewicz kwestię wieku i zmieniających się ról społecznych, w jakie w ciągu życia wchodzi człowiek. Wieloletnia obecność

Schygulli na ekranach pozwoliła jej bowiem zmierzyć się także z kwestią kobiecości w kontekście przybywających lat i zmiany postrzegania samej siebie, swoich aspiracji i możliwości życiowych, cielesności i seksualności, a także postrzegania przez innych. Uniwersalizuje to jej role chyba nawet bardziej niż kosmopolityzm wpisany w wiele z nich. Tak istotnym w tym kontekście aspektem cielesności gry aktorskiej Schygulli jest poświęcony najbardziej teoretyczny, a przez to i hermetyczny tekst książki, czyli artykuł Kariny Banaszkiewicz *Ciała, widma, sobowtóry, cienie... Antropologia postaci filmowych Hanny Schygulli*.

Tym, co łączy postacie grane przez Schygullę – jak wskazuje wielu autorów i autorek, w tym Grażyna Stachówna (w tekście *Effi i Hanna – kobiety pod presją*), Ewa Fiuk (artykuł *Kobieta, która wyszła z ruin*), a zwłaszcza Joanna Trajman (tekst „*Święta dziwka*” jako wzorzec emancypacji filmowych bohaterek Hanny Schygulli) – jest zacięcie feministyczne. Oznacza to zarówno bohaterki przekraczające ograniczenia, jak i role postaci kobiecych, które albo nie są służebne wobec innych tematów filmu, albo – jeśli tak jest (prostytutka uzależniona od mężczyzn w *Berlin Alexanderplatz*) – potrafią to kobiecie doświadczenie sproblematyzować i nie są traktowane jedynie instrumentalnie. Istotna jest więc tutaj zarówno podmiotowość, którą Schygulla niewątpliwie wносиła na ekran, jeśli tylko dano jej taką możliwość (z reguły tak się działo, choć zupełnie inaczej było chociażby we wspomnianym *Oddziale Delta*), jak i transgresja, próba i potrzeba przekraczania granic narzuconych przez społeczeństwo.

I tu znaczenie miał Fassbinder. Portretowanie kobiet pod presją społeczną, uwikłanych w rozmaite niesprawiedliwości musiało być dla niego elementem krytyki społeczeństwa mieszczańskiego, charakterystycznej zresztą dla Nowego Kina Niemieckiego. Wprost pisze o tym chociażby Karina Banaszkiewicz: *świat przedstawiony przez Fassbindera (...) stanowi przede wszystkim filmowy manifest kontestacji* (s. 79). Dał temu wyraz, zarówno pokazując postaci niezależnie seksualnie (*Małżeństwo Marii Braun*, *Lili Marleen* /1981/), jak i spętane, co szczególnie widać w *Opowieści o Effi Briest*, filmie, który skonfliktował go z Schygullą czującą, że reżyser ogranicza jej ekspresję i osobowość. Odchodząc i odmawiając gry w jego kolejnych dziełach, twierdziła, że nie chce być już dłużej lalką (s. 39). I choć po latach przyznała mu rację w kilkakrotnie przytaczanym w różnych tekstach cytacie, jest to interesujący przyczynek do dokonywanej w niniejszym tomie analizy gier z *emploi* aktorki – oscylującym między emancypacją a zniewoleniem. Nie przypadkiem przecież Iwona Sowińska, pisząc o *Zwierzeniach kłowna* (*Ansichten eines Clowns*, reż. Vojtěch Jasný, 1976) i roli kobiety uciekającej od wolności w ramy nakazów instytucjonalnych – zwalniających z odpowiedzialności za siebie, a zatem w specyficzny sposób bezpiecznych – zestawia ją na zasadzie kontrastu właśnie z adaptacją powieści Fontanego. Interesująco wskazuje tym samym na obraz „emancypacji odwrotnej”. Adekwatną metaforę kobiety-lalki – osadzając ją w szerokich kontekstach kulturowych – analizuje z kolei Małgorzata Jakubowska (artykuł *Manekiny też płaczą*. „*Gorzkie łyzy Petry von Kant*”).

Tropowi emancypacji jest w całości poświęcony nader interesujący tekst „*Święta dziwka*” jako wzorzec emancypacji filmowych bohaterek Hanny Schygulli, choć może jednak zyskałby on na atrakcyjności jeszcze bardziej, gdyby akcent położono właśnie na ten wymiar ról Schygulli, niekoniecznie już przy wszystkich kolejnych tytułach zwężając go przez udowadnianie, że grane przez nią postacie

można wpisać w archetypiczną antynomię „święta-dziwka” (co niekiedy wynika chyba bardziej z koncepcji tekstu niż z samych filmów).

W tym miejscu warto wspomnieć o zamykającym tom tekście Joanny Aleksandrowicz (*Portret na pustym peronie*) poświęconym *Historii Piery* (*Storia di Piera*, 1983) Marca Ferreriego – filmowi, za który Schygulla otrzymała nagrodę na festiwalu w Cannes. Wnioskując z książki, w żadnym innym filmie transgresja, łącząca kwestie macierzyństwa, kobiecości i seksualności rozpisane w dodatku na dwa pokolenia (Schygulla gra matkę, w córkę wciela się Isabelle Huppert), nie idzie tak daleko, dając aktorce możliwość swobodnego wpisania się w wizję kolejnego kinowego obrazoburcy.

Innym, ale także powiązaniem z kobiecością aspektem transgresyjnego charakteru ról Schygulli jest kwestia narodowości. To chyba ten wątek w ekranowej obecności aktorki, który w największym stopniu wiąże się z jej biografią – urodzona podczas wojny (1943) w dzisiejszym Chorzowie, już w trzy lata później opuściła Górny Śląsk i zamieszkała z rodziną w Bawarii. W toku swej kariery stała się twarzą Nowego Kina Niemieckiego, a zarazem – jak zresztą większość gwiazd kina europejskiego – była obywatelką całego kontynentu, grając dla Carlosa Saury, Andrzeja Wajdy, Jean-Luca Godarda, Marca Ferreriego, Agnès Vardy, Fatiha Akina i wielu innych. Jej współpracę z Saurą, Godardem i Ettore Scola analizuje Barbara Kita (w tekście *Portret potrójny: Godard, Saura, Scola*), przekonująco dowodząc, że Schygulla, występując u tak różnych twórców i w odmiennych kontekstach, potrafiła zarysować własną osobowość *wymuszającą zatrzymanie uwagi kamery właśnie na niej* (s. 227).

Jak wiadomo, z różnym skutkiem próbowała też sił w Hollywood, a i współpraca z reżyserami europejskimi zawiodła ją za ocean, jak w *Antoniecie* Saury rozgrywającej się w Meksyku. Dlatego także pod względem tożsamości narodowych jej role rysują się interesująco, zwłaszcza że postaci ucieleśniające różnie rozumianą niemieckość Schygulla łączyła z grywaniem Francuzek (*Antonietta*), Węgiełek (*Miss Arizona* /reż. Pál Sándor, 1987/), Włoszek (serial *Casanova* /1987/) bądź Polek (*Tragarz puchu* /reż. Janusz Kijowski, 1992/).

Z jednej więc strony, chociażby w *Berlin Alexanderplatz* i *Lili Marleen*, Fassbinder wpisał ją w dekadenski półświatek Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, niby lokalny i charakterystyczny, ale jednak aspirujący do wielkiego świata i skosmopolityzowany za pośrednictwem kina (nie tylko okresu międzywojennego i nie tylko niemieckiego) i jego germańsko-międzynarodowych ikon, do których reżyser (a za nim autorzy książki) z takim upodobaniem się odwołuje, w tym Marleny Dietrich i Louise Brooks, niezapomnianej Lulu. Z drugiej strony sam Fassbinder, ale i reżyserzy zagraniczni (w tym Andrzej Wajda, Kenneth Branagh) upatrywali w niej wcielenia niemieckości, co trafnie analizuje Magdalena Podsiadło w tekście *Hanna Schygulla, czyli germańskość ucieleśniona. Filmowy obraz Niemiec w perspektywie międzynarodowej*. Wątek ten jest istotnym kluczem interpretacyjnym także u Ewy Fiuk, Zbigniewa Feliszewskiego (tekst *Dramat ludowy czy dramat dla ludu*) i Iwony Kurz. Owa niemieckość oczywiście nie jest neutralna, ale zapośredniczona przez sieć skojarzeń – historycznych (nazizm) i filmowych (nazizm przepracowany na ekranie). Schygulla zostaje więc wpisana w pewien schemat kulturowy. Okazuje się to także paradoksalne, ponieważ aktorka nieustannie poszukiwała transgresji, możliwości przekroczenia dotychczasowego emploi, relacji z Fassbinderem etc.; w niemieckie

ikony wcielała się z kolei z dostrzeżonym przez Andrzeja Gwoźdźcia wyraźnym *dys-tansem do roli* (s. 24), co można zauważyć chociażby w *Lili Marleen*, gdzie śpiewa słynną piosenkę wykonywaną wcześniej przez Marlenę Dietrich. W tym filmie transgresja jest problematyzowana na wielu płaszczyznach, między innymi dlatego, że akcja rozgrywa się podczas II wojny światowej, a bohaterka, Niemka, jest zakochana z Żydzie, co (także w kontekście gatunkowym melodramatu) analizuje Iwona Kurz.

Czasem jednak, choć z rzadka, Schygulla poddaje się owemu schematowi i przyzwala, by zachodni twórcy widzieli w niej przede wszystkim „typową” Niemkę (cokolwiek to znaczy), uobecnianą przez jasną karnację, włosy i oczy. Taki klucz obsadowy z pewnością przyświecał twórcom *Oddziału Delta*, filmowi w niewybredny sposób instrumentalizującemu rolę Niemców w czasie II wojny światowej, bądź Kennethowi Branaghowi, który w *Umrzeć powtórnie* (*Dead Again*, 1991) obsadził ją w roli postaci obciążonej grzechami nazizmu. Czasem jednak obraz ten jest komplikowany, wielowarstwowy i wychodzi poza najprostsze skojarzenia, czego przede wszystkim dowodzą Magdalena Podsiadło, Ewa Fiuk i Iwona Kurz na przykładach (odpowiednio) *Miłości w Niemczech* (*Eine Liebe in Deutschland*, reż. Andrzej Wajda, 1983), *Małżeństwa Marii Braun* i *Lili Marleen*.

Patrząc jeszcze inaczej, postaci Schygulli często przekraczają granice w sposób dosłowny, jak w *Antoniecie Saury* bądź *Na krawędzi nieba* (*Auf der anderen Seite*, 2007) Fatiha Akina. Wątki międzykulturowe, łączone zarówno z pochodzeniem aktorki, jak i jej świadomymi poszukiwaniami twórczymi, wyznaczają więc kolejny temat *Kina Hanny Schygulli*. Piszą o tym przede wszystkim Piotr Czerkawski i Małgorzata Radkiewicz (jej tekst częściowo jest poświęcony filmowi Akina), a także Karina Banaszekiewicz.

* * *

Kino Hanny Schygulli to książka bardzo interesująca, zbierająca wiele perspektyw i proponująca kilka kluczy interpretacyjnych do twórczości niebanalnej aktorki. Wieloautorskość tomu (zresztą każdego) niesie ze sobą zarówno szanse, jak i zagrożenia. W książce pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia na szczęście więcej jest tych pierwszych, co wynika także z nieprzypadkowego doboru tekstów i autorów, z których znaczna część mierzyła się już wcześniej zarówno z kinem niemieckim, jak i z Fassbinderem oraz Schygullą¹. Przede wszystkim każdy z autorów oferuje coś innego, odmienne spojrzenie, kontekst, sieć odwołań, przez co także portret aktorki jest złożony, wielowarstwowy, a zarazem – jak wspomniałam – pozostaje spójny. Dzięki temu udaje się też osadzić jej twórczość w szerokich kontekstach, co zawsze podnosi wartość publikacji. Pojawia się więc analiza zarówno samego aktorstwa (technik i „magii” obecności ekranowej), jak i kina, teatru i literatury niemieckiej, interseksualności i kulturowych transgresji, kobiecości, feminizmu, kontestacji, historii, sztuki adaptacji etc. Dodatkowym elementem, choć raczej nieplanowanym, jest też wynikająca z wszystkich esejów szeroka panorama europejskiej kinematografii od lat 60. do 80., a konkretnie jej transgranicznego charakteru wynikającego ze (względnie) swobodnego przepływu talentów (reżyserów, aktorów) oraz tematów. Schygulla należała do licznej grupy wybitnych osobowości kina europejskiego, które nie tkwiły wyłącznie w hermetycznych granicach włas-

nego kraju bądź kultury, ale były prawdziwymi obywatelami świata (choć bardziej starego kontynentu niż Ameryki).

Wspomniana wieloautorskość jest więc wartością tej publikacji niezwykle cenną, jednak rodzi groźbę powielania pewnych kwestii, czego i tu nie udało się uniknąć. O ile więc wypełniające trzecią część analizy rzeczywiście wprowadzają wątki dla książki raczej nowe (skądinąd bardzo interesujące, jak relacje literatura – kino, autorska twórczość poszczególnych reżyserów bądź indywidualizowanie utartej konwencji) lub proponują trafne zestawienia (*Zwierzenia kłowna i Opowieść o Effi Briest*), o tyle w niektórych syntezach można znaleźć wiele powtórzeń, zwłaszcza tych obejmujących szerokie wątki rozpisane na wiele filmów.

Dlaczego nazwałam recenzję „w pułapce Fassbindera”? Z książki wynika, że tkwiła w niej Hanna Schygulla, uwalniając się właściwie dopiero po śmierci reżysera, choć i tak do dziś jest postrzegana przede wszystkim jako stworzona przez niego ikona Nowego Kina Niemieckiego. Zdaje się jednak, że w owej pułapce tkwią także autorzy książki, a konkretnie jej dwóch pierwszych części. Nawet nad tekstami, które z założenia mają analizować inne filmy Schygulli, krąży widmo Fassbindera, choć jego twórczości jest już przecież poświęcony artykuł otwierający całą publikację, który temat ten – w skali tomu – wyczerpuje. Stąd biorą się powtórzenia – obserwacji, myśli, ale także cytatów. Kwestię z wywiadu mówiącą o tym, że aktorka *grała dziewczyny naiwne, które często nie potrafiły nawet wyartykułować, kim są*, znajdziemy przytoczoną cztery razy w różnych tekstach.

Tak naprawdę książce nie można jednak wiele zarzucić – jest to nie tylko interesująca i wartościowa pozycja na polskim rynku filmoznawczym, ale i dobra lektura, z reguły niestawiająca czytelnikowi oporu. Może ona okazać się frapująca nawet dla kogoś, kto ani nie rozeznaje się szczególnie w kinie niemieckim, ani nim nie fascynuje – umiejętność uchwycenia istoty osobowości aktorki (ale z zachowaniem koniecznej tajemnicy), autentyczne nią zainteresowanie większości autorów oraz ich erudycja i kompetencje² są po prostu wciągające. Biorąc natomiast pod uwagę kwestię poruszoną na samym początku, czyli deficyt analiz aktorstwa, jest to publikacja tym bardziej cenna.

Na koniec warto też wspomnieć o świetnym pomysle dołączenia do tomu płyty z *Miłością w Niemczech* – jednym z mniej znanych, przynajmniej w Polsce, filmów Andrzeja Wajdy, w którym Schygulla wykreowała postać Niemki zakochanej podczas wojny w polskim robotniku przymusowym.

PATRYCJA WŁODEK

Kino Hanny Schygulli, red. Andrzej Gwóźdź, seria Niemcy – Media – Kultura, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2015.

¹ W tomie znajdziemy dwa artykuły z wcześniejszej książki, także pod redakcją Andrzeja Gwóźdźa, *Urok melancholii. Dziewięć spotkań z Hanną Schygullą*. Chodzi o teksty Andrzeja Gwóźdźa i Iwony Kurz, które jednak tutaj zostały poprawione i poszerzone; tekst Andrzeja Gwóźdźa został też znacznie zmieniony.

² Owe kompetencje ulegają jednak zachwianiu, gdy pojawiają się błędy, takie jak sugestia, że w *Złamanej lilii* (*Broken Blossoms*, reż. D. W. Griffith, 1919) grała Mary Pickford – w rzeczywistości była to Lillian Gish (s. 102) – oraz że Gabriel García Márquez jest pisarzem kubańskim, a nie kolumbijskim, jedynie związanym z Kubą (s. 175).