

# Wobec kanonu

## Współczesny film niemiecki wobec tradycji Nowego Kina Niemieckiego

MARTA BRZEZIŃSKA

Eric Rentschler w artykule *From new German cinema to the post-wall cinema of consensus* ujmuje niemieckie kino pozejednoczeniowe, czyli powstałe po 1990 r. w kontekście Nowego Kina Niemieckiego i konstatuje: *W obecnych dyskusjach zarysowuje się więc podział między Nowym Kinem Niemieckim kinem, które po nim nastąpiło, a które nazywam Niemieckim Kinem Konsensusu [the German Cinema of Consensus]*<sup>1</sup>. Nowe Kino Niemieckie to określenie używane do wyodrębnienia formacji filmowej o nowofalowym, autorskim, wyraźnie kontestacyjnym charakterze, zapoczątkowanej manifestem w Oberhausen w 1962 r. i trwającej do początku lat 80. ubiegłego wieku. Twórcy tacy, jak Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge czy Werner Herzog, współtworząc nowe oblicze kina niemieckiego, jednocześnie stanowili o jego różnorodności stylistycznej i znaczeniowej. Potencjał autorski, gra z filmową tradycją i niemiecką tożsamością, kreatywność filmowych przedsięwzięć to czynniki, które zapewniły młodemu kinu rozpoznawalność i przychylność krytyki, co się przełożyło ogólnie na postrzeganie kina niemieckiego w latach 60. i 70. W kontraście wobec tej formacji Rentschler poddaje rozważaniom kino powstające w Niemczech w latach 90. ubiegłego wieku ze szczególnym uwzględnieniem takich jego rysów, jak gatunkowość, sukces frekwencyjny czy krytyczna recepcja. Artykuł Rentschlera to rodzaj diagnozy dotyczącej przede wszystkim różnic między starszą formacją a nowszym filmem, powstającym w innej sytuacji ekonomicznej, kinowej i dystrybucyjnej. Kino Konsensusu, uwarunkowane tymi kontekstami, proponuje też odmienne historie: identyfikowane z sukcesem frekwencyjnym, nierzadko dość stereotypowe, niebudzące kontrowersji, łatwe i popularne. Rentschler wskazuje tu na takich twórców, jak Detlev Buck, Sönke Wortmann, Joseph Vilsmaier czy Dominik Graf, a jednym z przykładów filmowych w artykule staje się hit *Mężczyzna przedmiot pożądania* (*Der bewegte Mann*, reż. Sönke Wortmann, 1994), czyli lekka komedia miłosnych omyłek i perypetii.

Myśl badacza, wielokrotnie cytowana<sup>2</sup>, stała się w pewnym sensie klasycznym już głosem odnoszonym do kina po 1990 r. (być może ta refleksja jest w dużej mierze odpowiedzialna za charakterystyczne widzenie nowszego kina niemieckiego jako całości<sup>3</sup>), punktem wyjścia refleksji nad kinem po zjednoczeniu. Linia podziału między niemieckim kinem autorskim lat 60. i 70. a nową formacją filmową<sup>4</sup>, głównie rozumianą jako pozejednoczeniowa, nie jest tak kategoryczna i ostra (co więcej, być może podział na chronologiczne „etapy” nie jest wyborem najlepszym, choć niewątpliwie porządkującym), co będę starała się podkreślić. Ponadto sposób dyskusowania o najnowszym kinie niemieckim czy dobór materiału często determinuje uzyskane opozycje i formuły (w tak różnorodnej formacji filmu współczes-

nego, wybór perspektywy nie wyczerpuje jego złożoności, choć pozwala zaobserwować popularne konfiguracje odczytań, jak na przykład konfigurację tematyczną<sup>5</sup>). A i kino pojednoczeniowe (rozumiane szeroko, jako ostatnie 25 lat) wcale nie jest ani tak spójne w ramach kina głównego nurtu, ani tak pozbawione wewnętrznych sprzeczności czy różnorodnych stylistycznych wyróżników, jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać, a na dodatek dokonało w ostatnich latach dość interesującej (i niejednej) wolty, co sprawia, że kwestia podziałów, granic i ocen, mocno się komplikuje.

Po 2000 r. pojawił się wyraźnie odmienny termin – nasuwający skojarzenia z formą filmową – na określenie nowego etapu czy też nowej tendencji w kinie niemieckim<sup>6</sup> – tzn. Szkoła Berlińska<sup>7</sup>. Wiązani są z tą twórczością m.in. Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan czy Benjamin Heisenberg, choć ten nurt jest dość niejednorodny – termin „Szkoła Berlińska” pełni bardziej rolę szyldu, ram badawczych potrzebnych w analizie zjawiska niż wspólnego, świadomego wyboru i manifestu twórców (a akcja filmów wcale nie musi się dziać w Berlinie i nie zawsze ich autorzy byli związani z tym miastem). Ewidentnie jednak filmy określane mianem Szkoły Berlińskiej wyróżniają się na tle pojednoczeniowej produkcji szczególną estetyką i usytuowaniem poza głównym nurtem kina, także w rozumieniu upodobań publiczności niemieckiej. Co interesujące i paradoksalne – filmy te znajdują duże uznanie w oczach krytyków i popularność poza granicami Niemiec<sup>8</sup>. W ramach Szkoły Berlińskiej wyróżnia się utwory prezentujące zainteresowanie współczesnością i jej przestrzeniami, w tych filmach właściwie niewiele się dzieje lub opowiadana historia pierwszoplanowa nie jest wcale najważniejsza, co więcej – może nawet sugerować fałszywy trop interpretacyjny – jak w *Biegaczu* (*Der Räuber*, reż. Benjamin Heisenberg, 2010), w którym kryminalna historia i elementy kina akcji służą opowieści o tożsamości i wolności jednostki. Monotonia, banał i świadomie rozgrywany powolny rytm opowieści wybrzmiewa w długich ujęciach *Marsylii* (*Marseille*, reż. Angela Schanelec, 2003), wspomagając opowieść o stanie życiowego zawieszenia i codzienności.

Marco Abel, pisząc o estetycznej stronie filmów przypisywanych Szkole Berlińskiej oraz interpretując je w sposób przywodzący na myśl Nowe Kino Niemieckie, zwraca uwagę na zamiłowanie reżyserów do szczególnie pojmanego realizmu (opierającego się na wyzyskaniu zmysłowości, intensywności zakorzenionej w kinematograficznym doświadczeniu rzeczywistości, co byłoby też w jakimś sensie powrotem do filmowych źródeł) oraz skoncentrowanie na teraźniejszości, co można interpretować jako pewną formę kontestacji wobec zjawisk kina głównego nurtu.

Okres po 2000 r. jest również ciekawy z uwagi na znaczne zróżnicowanie popularnego kina historycznego, kontynuację i transformację wątków. Czas ten zaowocował wieloma bardzo różnymi produkcjami i otworzył zdecydowanie szerszą perspektywę na film głównego nurtu w ogóle (w tym historyczny), niż mogłoby się wydawać jeszcze w końcu lat 90. ubiegłego wieku. Na przykład problematyka nostalgii za komunizmem, datowana od połowy lat 90., z biegiem czasu znacznie się w filmie komplikuje.

Eric Rentschler powraca po latach do swego artykułu i Kina Konsensusu w refleksji<sup>9</sup>, której punktem wyjścia jest omówienie filmu *Życie na podłuchu* (*Das*

*Leben der Anderen*, reż. Florian Henckel von Donnersmarck, 2006). Z perspektywy 2013 r. autor postrzega we współczesnym kinie niemieckim dwa nurty, retrofilmy na temat niemieckiej przeszłości i właśnie Szkołę Berlińską, która próbuje poddać namysłowi współczesną niemiecką tożsamość. Badacz, powracając do Kina Konsensusu, łagodzi nieco kategoriycznie określone wcześniej ramy proponowanego pojęcia – wskazuje na jego wybiórczy charakter, orientacyjny bardziej niż precyzyjny, tym samym uzupełniając i rewidując swoją dawną myśl. Poszukując dla *Życia na podsłuchu* miejsca w pejzażu filmu niemieckiego, zwraca uwagę jednocześnie na kilka złożonych i ważnych kwestii spornych, które nawiązują do wcześniejszego tekstu. Píše o krytyce oraz kontrowersji wokół podziału na kino popularne (komercyjne) i artystyczne. Ostatecznie zajmuje się także teraz procesem oceny zjawisk, a dawny artykuł, którego podstawowe tezy zaczęły po trosze żyć własnym życiem w wielu cytowaniach, po latach prowokuje autora do weryfikacji własnych przeżyć.

Istotne są też inne próby powrotu do pozornie dobrze eksplorowanych obszarów ostatniego ćwierćwiecza w kinie niemieckim, na przykład do początków kina pojednzeniowego, choćby tuż po 1989 r. celem zidentyfikowania dotychczas przemilczanych czy niedocenianych jego aspektów (stanowią one istotne podwaliny filmu współczesnego nie tylko z punktu widzenia ujęcia historyczno-filmowego). Za przykład niech posłuży opublikowane w tym roku opracowanie dotyczące ostatniej generacji reżyserów kina DEFA autorstwa Reinhildy Steingröver<sup>10</sup>, które dokonuje przewartościowań w kinie wobec 1989 r. i koncentruje się na filmach powstałych w okresie niemieckiego zjednoczenia, trochę dziś zapomnianych, pozostających na marginesie (jak na przykład *Land hinter dem Regenbogen* z 1991 r. w reżyserii Herwiga Kippinga), a jednocześnie prezentujących przemiany w obrębie kinematografii z ostatnich chwil NRD. Poszukiwanie obszarów niezbadanych lub nie dość wyzyskanych znaczeniowo prowokuje do szukania nowych sposobów interpretacji współczesnego kina i rewizji, odświeżenia spojrzenia na zjawiska.

### Filmowa historia narodu

Rentschler przywołuje Nowe Kino Niemieckie, nawiązując do kategorii kina narodowego<sup>11</sup>, ponieważ to historia, a może raczej w rozumieniu świadomej narracji o przeszłości historiografia, jest wyraźnym i dominującym punktem odniesienia.

W tym ujęciu kino to – według wielu autorów – jest determinowane przeszłością, wspomaga procesy narodotwórcze i jednocześnie transportuje metaforycznie elementy procesów konstruowania zbiorowej (narodowej) tożsamości. Wskazuje się też na film historyczny jako gatunek specyficzny dla kina niemieckiego<sup>12</sup>. Mary-Elizabeth O'Brien, która w studium poświęconym najnowszemu filmowi *Post-Wall German cinema and national history*, stosuje tę perspektywę, wyjaśnia: *ujmuję gatunek filmu historycznego jako zbiór tekstów i dyskursywną sieć, która mówi nam coś o Niemczech, ich przeszłości i chwili obecnej* – i kontynuuje: *interesuje mnie, co poszczególne filmy mogą zaprezentować na temat najnowszej przeszłości oraz jak relacja między kinem, historiografią, polityczną i artystyczną dyskusją oraz opinią publiczną wspomaga projekt budowania się na-*

rodu<sup>13</sup>. W tym ujęciu Nowe Kino Niemieckie<sup>14</sup> i film najnowszy, historyczny, miałyby ze sobą wiele wspólnego. Nastawione pozornie na komercyjnie rozumianą przyjemność odbiorczą (*feel-good movies*<sup>15</sup>) skrywają sprzeczności, niepokoje i ambiwalentny potencjał.

Wypowiedź Rentschlera sprzed lat i jej rewizja wskazują pewien trop, mianowicie – filmowy fenomen Nowego Kina Niemieckiego daje się interpretować jako punkt odniesienia i odczytania, tak dla kina następującego po nim, jak i dla najnowszego filmu. Autor zaznaczył wyraźnie tę ugruntowaną, ustabilizowaną pozycję zjawiska, pisząc: *Bolejąc nad obecnym stanem rzeczy, komentatorzy (szczególnie ci reprezentujący starsze pokolenie) często przyjmują Nowe Kino Niemieckie za obiekt porównań i pozytywną alternatywę, z sentymentem przywołując jego stylistyczną specyfikę, narracyjną subwersyjność i polityczny bunt*<sup>16</sup>. Sposoby (dość rozmaite) odczytania Nowego Kina Niemieckiego wyznaczyły prace takich autorów, jak Timothy Corrigan, Thomas Elsaesser czy właśnie Eric Rentschler<sup>17</sup>, a wyróżniki takie, jak przywołanie przeszłości (nie zawsze dokonujące się wprost) i pytanie o niemiecką współczesność, zaś w ramach zróżnicowanych estetycznych sposobów wyrażania specyficzny rodzaj realizmu z jednej strony, a z drugiej charakterystyczne wycucie przestrzeni, na poły teatralnej, jakby nie-filmowej i nie-iluzyjnej, zachowanie auto-refleksyjnej perspektywy krytycznej, odnoszonej do kondycji społeczeństwa i niemieckiej tożsamości – stały się również swego rodzaju jego klasycznymi atrybutami czy intelektualnymi układami.

Idąc tym tropem, można próbować zobaczyć Nowe Kino Niemieckie i twórczość takich reżyserów, jak Fassbinder czy Herzog jako centrum, a współczesną formację filmową w jej kolejnych odsłonach i przemianach jako pozostającą w relacji wobec centrum, czyli wobec tak rozumianego kanonu kina niemieckiego, kanonu, do którego twórcy nawiązują, z którym polemizują, pozostają w sprzeczności, który implikuje istnienie peryferii i obszaru artystycznej wirtuozerii, a który oddziałuje nie tylko w obrębie sfery artystycznej, lecz także w ramach sfery badawczej, interpretacyjnej, krytycznej. Te relacje mogą być powierzchowne (np. cytaty różnego typu) albo głębokie, dające się wyodrębnić w ramach proponowanych sensów i odniesień do kwestii gatunkowych czy też konceptualizacji tożsamości narodowej i jej związku z historią. Szczególnie jeśli dostrzec w Nowym Kinie Niemieckim nie tylko rodzaj formacji o ustalonym charakterze i traktować je nawet nie tylko jako kanon<sup>18</sup>, lecz wręcz (za sugestią obu artykułów Rentschlera) jako kategorię i probierz służący przetestowaniu potencjału kina współczesnego.

### Wobec (filmowej) przeszłości

Najnowsze kino niemieckie w swej różnorodności i złożoności (co wyraźnie utrudnia odbiór tej formacji filmowej jako spójnej i konsekwentnej w rozumieniu programu czy charakterystycznych wyznaczników) i mimo popularnej (rozrywkowej) formy oferuje różne strategie w zakresie problematyki mierzenia się z przeszłością (co interesujące retorycznie i dyskursywnie). Strategie tego podejścia badawczego można zidentyfikować w różnych opracowaniach, by wymienić poza już wskazanymi wyżej publikacje Paula Cooke'a<sup>19</sup>, Sabine Hake<sup>20</sup>, Jaimeya Fischera<sup>21</sup> czy Lutza Koepnicka<sup>22</sup>. Są one ciekawym punktem odniesienia w rozpatrywaniu tematów obecnych w najnowszym filmie niemieckim. Pytanie jednak, czy

można pomyśleć o odczytaniu, które wyraźnie i świadomie stawiałoby dwie formacje z różnych okresów niemieckiego kina we wzajemnej zależności?

Paradoksalnie tak, bo oto w nowym ujęciu Mattiasa Freya w jego *Postwall German cinema. History, film history, and cinephilia*<sup>23</sup> pojednoczeniowy, popularny film głównego nurtu *Cud w Bernie* (*Das Wunder von Bern*, reż. Sönke Wortmann, 2003) jest postrzegany w ścisłej relacji do Nowego Kina Niemieckiego, a dokładniej – także wobec jego krytycznego nastawienia do powojennej rzeczywistości społecznej. Jednocześnie ten film (wraz z innymi, reprezentującymi odniesienia do przeszłości) autor interpretuje przez pryzmat narodowych mitów i struktur (*Heimat*), a także jako przejaw przewartościowań wewnątrz filmowego opowiadania. Istotny jest tu także kontekst takich elementów niemieckiej historii filmu, jak np. ikonografia niemieckiego kina powojennego (m.in. tzw. *filmy ruin*), co byłoby jednocześnie odwołaniem do głębokich warstw niemieckiej wizualnej pamięci o przeszłości. Ten film interesująco ujawnia także te cechy, które Rentschler identyfikuje jako właściwe retrofilmom, obecnym na ekranach w lat 90. ubiegłego wieku. Prezentowały one różne odsłony niemieckiej przeszłości, czyniąc z nich rodzaj filmowej atrakcji (na przykład *Aimee & Jaguar* Maxa Färberböcka z 1999 r.).

Opowiedziana w *Cudzie w Bernie* historia (osobista, właściwie niehistoryczna, bo dotycząca w dużej mierze relacji rodzinnych, zwłaszcza między ojcem a synem), osnuta wokół zwycięstwa niemieckiej drużyny piłkarskiej w mistrzostwach świata w piłce nożnej w 1954 r. – w interpretacji badacza – prezentuje się niczym skomplikowany system powiązań i kontekstów, tak wobec historii Niemiec, jak i wobec historii filmu niemieckiego – a może przede wszystkim wobec niego.

Frey punktuje dynamikę między dwoma okresami filmowej historii, zwraca uwagę na znaczącą obecność komunikatów radiowych (i szerzej mediów) w filmach *Cud w Bernie* i w *Małżeństwo Marii Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) Rainera Wernera Fassbindera. Podsumowuje: *Dwa schematy dźwiękowe charakteryzują filmy z różnych czasów, produkcje skierowane do różnej publiczności, które oferują różne interpretacje roku 1954. Oczywiście, oba spajają los rodziny i drużyny z losem narodu, lecz tam, gdzie końcowe zwycięstwo w „Cudzie w Bernie” oznacza pojednanie Lubanskich, ojca i syna, w „Małżeństwie Marii Braun” przebiega równoległe ze śmiercią Marii i Hermanna [bohaterów filmu – przyp. M. B.]*<sup>24</sup>. Proponowany przez Freya symboliczny porządek: „1954-1979-2003” nie jest wyłącznie zabiegiem retorycznym, to bardziej interpretacja nowych produkcji filmowych, dla których przeszłość jest również przeszłością filmową.

Jak przekonuje bowiem autor: *Te filmy [najnowsze niemieckie filmy – M. B.] ustanawiają coś, co można nazwać „kinem retro-fleksji”: bardzo ambiwalentną negocjacją między niemiecką historią a filmową historią, która jest ukierunkowana na niedawną przeszłość widzianą przez, ponad i/lub wbrew filmowej historii lub poprzednim interpretacjom narodowej historii, a przede wszystkim wobec Nowego Kina Niemieckiego. Określenie „retro-fleksja” podkreśla, w jaki sposób procesy retrospekcji w ramach niemieckiego kina historycznego funkcjonują jako refleksja nad filmową historią*<sup>25</sup>.

*Cud w Bernie*<sup>26</sup> mitologizujący powojenną przeszłość, prowokacyjnie zajmuje stanowisko przeciwne wobec kanonu powojennej wizualnej pamięci, której ramy wyznacza dzieło Fassbindera. Film ten można uznać za świadomą kontrinterpretację filmowej historii proponowanej przez Nowe Kino Niemieckie. Pozorna oczy-



wistość tego utworu skłania do szukania znaczeń na drugim planie, wyjścia poza fabułę. Relacja między ojcem a synem stanowi tu celną metaforę, zwłaszcza jeśli interpretować film Wortmanna w odniesieniu do tradycyjnego niemieckiego Heimatfilmu <sup>27</sup>, którego jest przywołaniem i jednocześnie grą z jego znaczeniami ze współczesnej perspektywy.

### Heimatfilm i „bezdomni” bohaterowie

Kwestie najnowszej przeszłości i tożsamości, powracające silnie w kinie po-zjednoczeniowym, identyfikowałabym (mimo innych pokus) najbardziej z wizerunkiem Niemieckiej Republiki Demokratycznej w najnowszym filmie i kulturze niemieckiej. Film nie jest jednorodny wobec dziedzictwa NRD. Konstruuje jej wyobrażenia, tworzy ciekawą sieć powiązań, która sięga kwestii nie tylko osławionej nostalgii za komunizmem (w perspektywie szerokiego zjawiska), lecz także problemu pamięci o Republice Federalnej, rozliczenia z totalitaryzmem (i podziałem), lub rozumienia przeszłości jako pamięci w ogóle oraz stanowi swego rodzaju wspólne pole ćwiczeń dla reżyserów o różnych korzeniach, wyznacznikach stylistycznych i dorobku. Są to twórcy tak skrajnie różniący się, jak choćby Peter Timm i Christian Petzold (filmem *Barbara* z 2012 r. bodajże po raz pierwszy w przypadku Szkoły Berlińskiej podejmuje temat przeszłości).

To, co może zbliżać film najnowszy do formacji sprzed lat, to właśnie podejście do przeszłości jako pola negocjacji w zakresie rysunku filmowych bohaterów, gatunkowości oraz kwestii tożsamościowej, która powraca wyraźnie za sprawą koncepcji *Heimat*. Przy tym, jak zaznacza Ulrike Sieglöhr, *Nowe Kino Niemieckie funkcjonowało w Niemczech Zachodnich w latach siedemdziesiątych przede wszystkim jako sfera publiczna – forum debaty nad kwestiami współczesności niż jako obszar rozrywki* <sup>28</sup>. *Pozjednoczeniowy film niemiecki, szczególnie w ramach odniesienia do problematyki i dziedzictwa NRD takie forum niewątpliwie stanowi (będąc jednocześnie – co ciekawe i odmienne – w wielu przypadkach popularną rozrywką)* <sup>29</sup>, przejmując wcześniejsze doświadczenie ukazywania przeszłości.

Koncepcja *Heimat*, czyli pojęcia ojczyzny prywatnej, lokalnej, bliskiej, a zarazem konkretnej i materialnej, miejsca przynależności i identyfikacji, jest niezwykle ciekawie interpretowana wobec najnowszego filmu. Dla Nicka Hodgina w *Screening the East: Heimat, memory and nostalgia in German film since 1989* <sup>30</sup> właśnie *Heimat* staje się pojęciem kluczowym. W ramach filmów powstałych po upadku muru berlińskiego Hodgin identyfikuje wyobrażenie o nowej po-zjednoczeniowej tożsamości formułowanej na bazie rozbitej enerdowskiej identyfikacji (jak wskazuje autor: „wschodnioniemieckiej”), która jest odpowiedzią na „zastaną” tożsamość zachodnioniemiecką. Problematyka filmów po-zjednoczeniowych, szczególnie komedii z wczesnych lat 90., takich jak *Go Trabi Go 2. Na dzikim Wschodzie* (*Go Trabi Go 2. Das war der wilde Osten*, reż. Wolfgang Büld, Reinhard Klooss, 1992), łączy się się z *Heimatfilmem* i toposami w jego obrębie, nie tylko wizualnie. Jak pisze Hodgin: *Te filmy oferują atrakcyjny melanz tradycji, solidarności, indywidualizmu, rodzinnej odpowiedzialności i prostej moralności przeciwko wykorzystaniu i nieciekawym praktykom anonimowych zachodnich korporacji* <sup>31</sup>.

Operacje dokonywane przez Nowe Kino Niemieckie na tradycji klasycznych, powojennych Heimatfilmów, rozwinięte w formie utworów określanых jako nowe,

krytyczne Heimatfilmy lub anty-Heimatfilmy, świadczyły o ostentacyjnym odrzuceniu nostalgii jako strategii twórczej. Przy tym ilustrowały też odrzucenie mitu lokalności, demonstrowały negocjowanie znaczeń w obrębie niemieckiej kultury, także z uwzględnieniem konfliktu, wykluczenia i przemocy. Komедie pojednoczeniowe czerpią z tej tradycji, eksperymentując z wizualną pamięcią gatunku, choć na swój sposób.

Powiązanie tematyki filmowej związanej z NRD z koncepcją „małej ojczyzny” i jej filmową tradycją wydaje się paradoksalne co najmniej z dwóch powodów. Koncepcja *Heimat* w samej NRD była złożona i problematyczna <sup>32</sup>, a w kinie po-zjednoczeniowym można interpretować jej pojawienie się jako formę kontestacji zachodnioniemieckich wartości i hegemonii (refleksyjny, krytyczny potencjał tradycji filmowej), a idąc dalej – kontestacji hegemonii oficjalnej pamięci i historycznej narracji. Pojednoczeniowe komedie, odkrywające prawdziwy (i utracony jednocześnie) niemiecki *Heimat* na wschodnioniemieckiej prowincji, nie będą jedynymi utworami mogącymi podlegać takiemu rozumieniu <sup>33</sup>.

Interpretacja późniejszych filmów, niezwykle popularnych, takich jak *Good Bye, Lenin!* Wolfganga Beckera (2003) czy *Słoneczna Aleja* (*Sonnenalle*, reż. Leander Haußmann, 1999) w kontekście klasycznych Heimatfilmów i tradycji reinterpretacji gatunku wskazuje na istnienie opozycji, konfliktu w ramach pamięci zbiorowej czy też wręcz reidentyfikacji wobec faktu niemieckiego zjednoczenia, istnienia swego rodzaju kontrnarracji w ramach pytania o tożsamość. Nostalgia i jej szczególnie ambiwalentny wydźwięk po 2000 r., jako jeden z wyznaczników pojednoczeniowego dyskursu, ciekawie koresponduje z Heimatfilmem opartym przecież w dużej mierze na idealizacji. Wyobrażenie o NRD, tak doskonale oddane przez wrażenie realizmu i materialności, okazuje się tak naprawdę refleksją na temat fantazji i swoim własnym filmowym (romantycznym) mitem <sup>34</sup>. Narracyjność tych filmów, sprawne opowiadanie historii kryje pułapkę, bowiem wykorzystując wyobrażenia o NRD, opowiadają one w dużej mierze także o tym, co było ważne dla Nowego Kina Niemieckiego, a co można obserwować w nowej konfiguracji – czyli o współczesnej konsumpcji i kulturze popularnej, dla której przeszłość jest po prostu towarem.

Według Ingi Scharf konceptem pomocnym w rozumieniu starszej filmowej formacji jest nie tylko symboliczny dom, lecz pojęcie, które znakomicie łączy się z koncepcją Heimatu, bo jest jej przeciwieństwem, czyli „bezdomność” (*homelessness*) i specyficznie rozumiane „sieroctwo”, odnoszone również do aktywności twórczej i poszukiwania przez artystów Nowego Kina Niemieckiego symbolicznych mentorów i opiekunów poza Niemcami i niemiecką tradycją <sup>35</sup>. Bezdomność, czyli utrata owego symbolicznego domu i jego poszukiwanie w kinie po 1989 r. ujawnia zarówno dyskusje o poczuciu straty, odrzuceniu przeszłości (enerdowskiej), jak i problematykę globalizujących się Niemiec. Powrót do Heimatfilmu w czasach Nowego Kina Niemieckiego i jego przewartościowanie stanowiło odpowiedź na zmianę, niepewność i poczucie straty – podobnie po 1989 r., zwrot w stronę tego niemieckiego gatunku będzie w tym ujęciu niejako naturalnym i spodziewanym działaniem. Alexandra Ludewig w *Screening nostalgia. 100 years of German Heimat Film* pisze o tym tak (cytując Leonie Naughton i jej studium *That was the Wild East: film culture, unification, and the „New” Germany* <sup>36</sup>): Ponowne odkrycie koncepcji *Heimat* w latach po zjednoczeniu Niemiec nie tylko odzwier-



*Good Bye, Lenin!*, reż. Wolfgang Becker (2003)

*ciedłało status quo, lecz także pozwoliło na „podkreślenie wspólnego dziedzictwa, wspólnych priorytetów i wartości, z którymi starzy i nowi Niemcy mogli się identyfikować”*<sup>37</sup>. Jak jednak wspomniałam wyżej, współczesny film niemiecki dokonuje różnych operacji z wykorzystaniem tej konstrukcji (sięgając tym samym do sedna znaczeń, istoty poczucia przynależności), co jeszcze bardziej podkreśla sprzeczność w wyobrażonych filmowo konkretyzacjach *Heimat*.

Poczucie utraty domu, wyrażane przez nostalgię, melodramatyczność oraz obecność szczególnego typu bohaterów (często niezdolnych do działania, sparaliżowanych niemocą, naznaczonych rysem szaleństwa i odrzucenia, jak bohaterowie Wernera Herzoga) i przestrzeni – wykreowanych między światami, w zawieszeniu – kierują w stronę starszej formacji kina niemieckiego, a także jej potencjału związanego z pamięcią (i jej kontekstami teoretycznymi).

Jednym z ciekawszych filmów odnoszących się do zjednoczenia Niemiec, który jednocześnie prezentuje wiele ze znaczeń związanych z symboliczną utratą domu, jest *Nietykalna* (*Die Unberührbare*, 1999/2000) Oskara Roehlera. Odczytanie dzieła może się dokonać przez pryzmat Nowego Kina Niemieckiego i odwołania do filmowej tradycji w ogóle (co właściwie jest jednym i tym samym kryterium, biorąc pod uwagę, że dla kina Fassbindera, które jest przywoływane w warstwie wizualnej i znaczeniowej filmu, punktem odniesienia była właśnie nie tyle tradycja kina niemieckiego, ile raczej hollywoodzkiego).

Nowofalowość filmu, a jednocześnie pewnego rodzaju sztuczność, nie-iluzyjność jest manifestowana czarno-białymi zdjęciami. Recenzenci, pisząc o filmie, zaznaczali, że urodzony w roku opublikowania *Blaszanego bębena* Grassa Oskar Roesler<sup>38</sup> idzie po śladach Fassbindera<sup>39</sup>, w wymiarze wizualnym, ale nie tylko, choć te właśnie podobieństwa przykuwają uwagę na pierwszy rzut oka<sup>40</sup>. Bohalterka *Nietykalnej* jest jedną z najbardziej zapadających w pamięć postaci pojed-



noczeniowego filmu. Mierzy się z poczuciem straty i smutkiem (znajduje to odbicie w przestrzeniach filmowych, które – jak wyobrażony filmowy Berlin – są właściwie opowieścią o micie i próbach konfrontacji z nim), choć melancholia często jest przykryta maską kłowna. Roehler spleta historię rozpadu państwa i destrukcji osobowości filmowej bohaterki, która bytuje właściwie między światami, pozbawiona domu, i doświadcza szczególnego wygnania, którego przepaść otworzył rok 1989. Na jej dnie majaczą kształty przeszłości, także filmowej.

Biorąc pod uwagę obszary marginalizowane w ramach niemieckiego filmu (jak wspomniane na początku artykułu filmy ostatniej generacji studia DEFA), relacje między najnowszym filmem niemieckim a starszymi zjawiskami, wyjątkowo jaskrawy przykład filmu *Nietykalna* prowokuje do odczytania szczególnie w kontekście niemieckich mitów filmowych.

Nagle obcy, niegościnnie *Heimat* dekodowany przez Fassbindera <sup>41</sup>, z jego klaustrofobicznymi, obcymi przestrzeniami, przywołany (czy też może wywołany z przeszłości) przez Roeslera <sup>42</sup>, służy tu dekodowaniu i podważeniu pojednoczeniowej nostalgii, jej zaprzeczeniu: „*Nietykalna*” może być odczytywana w szerszym planie niemieckiego noir nie tylko dzięki estetyce czy negocjowaniu specyficznej historycznie niestabilności przestrzeni. (...) Dowodzi „unheimlich”, odczucia niesamowitości i „niezadomowienia”, przepisuje historię osobistej straty i kolektywnej transformacji z uwzględnieniem materialności filmowej historii <sup>43</sup>. Najnowszy film niemiecki, przywołując kanon starszej formacji, staje się jego dyskursywnym medium.

### **Powrót znanych melodii, czyli podążając wciąż dalej intertekstualnym tropem**

Jak zauważyła Caryl Flinn w *The New German Cinema. Music, history, and the matter of style: W czasach swej świetności Nowe Kino Niemieckie nawiązywało do teoretycznych kontekstów i mechanizmów, szczególnie w zakresie znaczenia pracy żaloby. W rzeczy samej Trauerarbeit stała się kluczem do rozumienia niemieckich produkcji, zarówno z zewnętrznej, jak i wewnętrznej perspektywy* <sup>44</sup>. Autorka podda jednak to podejście dalszej refleksji, odwołując się do muzycznej strony filmów. Proponuje, by dotychczas dominujący w interpretacjach obraz skonfrontować z dźwiękiem, odsłaniając nieeksplorowane dotychczas obszary, nie spojrzenia, ale słyszenia i jego konsekwencji.

To niezwykle ważne słyszenie i słuchanie (a nie tylko widzenie i jego tryb) powróci w najnowszym kinie niemieckim, stanowiąc ciekawy kontrapunkt dla obrazu w niejednej realizacji. Warto bowiem zwrócić uwagę na to, czemu przysłuchuje się funkcjonariusz Stasi w *Życiu na podsłuchu*. Pomijając szczegóły tego melodramatu, w którym klucz dźwiękowy jest obecny w różnych formach (to przecież film o inwigilacji i podsłuchach), wykorzystanie jednej z sonat Ludwiga van Beethovena w scenie dla filmu ważnej, bo dotyczącej symbolicznej przemiany wewnętrznej agenta Stasi, prowadzi w stronę muzycznych skojarzeń i z Fassbinderem (*Małżeństwo Marii Braun*), i z Syberbergiem i *Hitlerem*, filmem z Niemiec (*Hitler – ein Film aus Deutschland*, reż. Hans Jürgen Syberberg, 1977). Jak postuluje Flinn: *Umieszczając Beethovena w tak pojemnej historycznie formie, Syberberg oferuje symfoniczny finał jako znak nadziei dla powojennej niemieckiej kultury* (...) <sup>45</sup>. Bazując na tej symbolice, von Donnersmarck wpisuje swój film we wcześ-

niejsze realizacje, powołuje się na ich rozrachunkową klasyczność, lecz dodatkowo, dźwiękiem opowiada jeszcze inną historię do odczytania w planie szerszym niż niemiecki. Historię o obrazach i mediach.

Lutz Koepnick sytuuje bowiem film z zasluchanym agentem Stasi w roli głównej wyrażnie poza podziałami: poza Kinem Konsensusu lat 90. i poza postulowaną przez siebie pojemną kategorią *heritage cinema* (określenie produkcji filmowych skupionych na eksploataowaniu niemieckiej przeszłości, także tej niechlubnej, w formie widowisk atrakcyjnych dla globalnej publiczności)<sup>46</sup>. Zamiast tego autor proponuje postrzegać ten utwór, otwarcie przecież melodramatyczny, oparty na przywołaniu kontekstów oporu i inwigilacji, w funkcji pola negocjacji między widzialnym a słyszalnym, między dwoma poziomami filmowych znaczeń, wykraczającymi poza prostą wydawałoby się narrację o obserwatorze i obserwowanych w enerdowskich kontekstach. Koepnick pisze: *W kontrze do tego, co kino konsensusu i heritage cinema próbowało nas nauczyć, dźwięk w filmie von Donnersmarcka po prostu nie może być doskonale słyszalny. Uderza we władzę kadru, iluzję filmowej ramy i w ten sposób odkrywa sposoby, w jakie nasz współczesny świat i wszechobecne media produkują mniej wiedzy i zakładają wzajemność komunikacji w mniejszym stopniu, niż to z początku obiecywano*<sup>47</sup>.

Warto, jak sądzę, zwrócić uwagę na niezwykle świadomość medialną najnowszego filmu niemieckiego, również tego popularnego, która przejawia się w licznych nawiązaniach wykraczających poza zwyczajną zabawę w intertekstualność<sup>48</sup>. To, co w Nowym Kinie Niemieckim służyło oddaniu zwielokrotnienia rzeczywistości, było wizualizacją jej rozszczepienia (za Elsaesserem), jak w przypadku wielości obrazów, powtórzeń i problematyzacji wrażenia realności w utworach Wima Wendersa, powraca i w najnowszym filmie niemieckim, poddającym refleksji medialność współczesności i przeszłości oraz ich wizualny (różnego typu zresztą) charakter. Można tu przywołać obecny w wielu filmowych wyobrażeniach NRD obraz telewizyjny jako charakterystyczny element współczesnej ikonografii enerdowskiej<sup>49</sup> i jako element retropoetyki współczesnego kina.

Mattias Frey powątpiewa w ewentualną subwersyjność, kontrpotencjał gier intertekstualnych, szczególnie w przypadku filmu dotyczącego problematyki nostalgii za NRD<sup>50</sup>, lecz ja właśnie tam widziałabym istotne spięcie między dyskursami pamięci o niedawnej przeszłości – w problematyce rozpoznania (identyfikacji) i archiwum, w żonglerce obrazami zachodniego świata i jego technologią wykorzystanymi do konstruowania wyobrażeń o przeszłości. Dowodzą one, że retoryka symbolicznego pożegnania w *Good Bye, Lenin!* nie jest tak definitywna, nabiera charakteru ambiwalentnego, zaprzecza sobie na poziomie obrazu, niepokoi w warstwie dźwiękowej. Co więcej, nie odsyła już być może nie tylko do zachodnoniemieckiego Młodego Filmu i jego kontekstów (krytyka i nieufność wobec obrazu), ale także do enerdowskiej codzienności w wymiarze medialnym i filmowym sprzed lat (enerdowskie kino tzw. *Alltagsfilme*).

### Konkluzja

Biorąc stwierdzenie Erica Rentschlera o Niemieckim Kinie Konsensusu za punkt wyjścia, odniosłam się do współczesnego niemieckiego filmu w relacji do Nowego Kina Niemieckiego. W ujęciu tym film najnowszy nie jawi się jako nowy

etap, a bardziej jako paradoksalna, nieoczywista kontynuacja i sieć nawiązań do filmowej przeszłości. Relacja między tymi obszarami tworzy dynamiczną strukturę, w ramach której chodzi nie tyle o wygaszanie czy koniec tendencji, ile raczej o ich transformacje wobec wspólnych źródeł i znaczeń.

Choć reżyserzy Nowego Kina Niemieckiego niekoniecznie byli dla współczesnych filmowców niemieckich symbolicznie odnalezionymi ojcami, to idee tego kina mogą się stać punktem odniesienia, matrycą, lub służyć interpretacjom najnowszych filmów. W tym ujęciu klasyczna formacja nie prezentuje się jako okres zamknięty, lecz zapoczątkowuje ewolucję niemieckiego filmu, którego realizacje po 1989 r. (podobnie jak te z przeszłości) stają się odpowiedzią na kryzys i zmianę. Przy tym najnowsze filmy nie są jednorodnym nurtem, a raczej złożonym konglomeratem wypowiedzi, które – jak w przypadku starszej formacji – stanowią przestrzeń dyskusji dotyczącej niemieckiej tożsamości narodowej.

Kontynuacje i nawiązania nakreśliłam, odwołując się nie tylko do przywoływanej w kontekście Nowego Kina Niemieckiego tzw. Szkoły Berlińskiej, co jest relacją dość oczywistą, dlatego rezygnuję z jej szerszego opisu (nowa formacja identyfikowana jako artystyczna, o wyraźnej estetyce narzucającej porównania stylistyczne, formalne z Nowym Kinem Niemieckim, choćby w zakresie traktowania przestrzeni filmowej, itd.). Bardziej interesowali mnie twórcy nienależący do tej formacji (jak Oskar Roehler), a przede wszystkim filmy głównego nurtu (w moim ujęciu związanego z przeszłością Niemieckiej Republiki Demokratycznej, co postrzegam jako bodaj najbardziej dynamiczny i żywotny temat w kinie ostatniego ćwierćwiecza), pojedynczeniowe komedie z różnych okresów. W tym ujęciu rozpoznanie relacji między starszą formacją a najnowszym filmem ujawnia dynamikę różnic i podobieństw między gatunkami, obrazem i dźwiękiem, a w końcu pamięcią o podziale Niemiec na Wschód i Zachód.

Warto w ujęciu Nowego Kina Niemieckiego jako kategorii interpretacyjnej zwrócić uwagę na książkę Mattiasa Freya *Postwall German cinema. History, film history, and cinephilia*, w której autor deklaruje: *Niemieckie historyczne kino po-zjednoczeniowe jest ponad wszystko miejscem kontestacji i debaty, gdzie ma miejsce konstruowanie narodowej tożsamości*<sup>51</sup>. Autorefleksyjność współczesnego kina wspomagającą jego dyskursywny charakter, na którą wskazuje Frey, można wykazać przez odwołanie do wcześniejszej formacji filmowej Nowego Kina Niemieckiego. Relacje te mogą zachodzić, jak wskazałam, z uwzględnieniem nawiązań powierzchownych lub głębokich, nierzadko warunkujących pełne zrozumienie produkcji (lub też ich interpretację i ujawnienie charakteru znaczeń, jak to ma miejsce w omawianym przez Freya *Cudzie w Bernie*). Nowe Kino Niemieckie, tworząc filmowy kanon, może stanowić klucz do interpretacji nowego filmu, i przeciwnie – nowy film podejmuje próby reinterpretacji tegoż kanonu, wpisując go w strukturę narracyjną i znaczeniową; zapewnia ciągłość motywom oraz uruchamia korespondencje między różnymi aspektami pamięci audiowizualnej, będąc jego nowym medium.

MARTA BRZEZIŃSKA

- <sup>1</sup> E. Rentschler, *From new German cinema to the post-wall cinema of consensus*, w: *Cinema and nation*, red. M. Hjort, S. MacKenzie, Routledge, London – New York 2000, Kindle, loc. 6373. Innym określeniu kina pojedynczego lat 90. jest termin Hansa Günthera Pflauma i Hansa Helmuta Prinzlera „kino dobrobytu” na określenie tendencji obecnych już w kinie końca lat 80. Por. ciż, *Film in der Bundesrepublik Deutschland: der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Handbuch, mit einem Exkurs über das Kino der DDR*, Hanser, München 1992. Por. D. Clarke, *German cinema since unification*, w: *German cinema since unification*, red. D. Clarke, Continuum, University of Birmingham 2006.
- <sup>2</sup> Por. *A new history of German cinema*, red. J. M. Kapczynski, M. D. Richardson, Camden House, Rochester, New York 2014; *Generic histories of German cinema. Genre and its deviations*, red. J. Fisher, Camden House, Rochester – New York 2013; *New directions in German cinema*, red. P. Cooke, Ch. Homewood, I. B. Tauris & Co., London 2011; *Aesthetics and politics in modern German culture*, red. B. Haines, S. Parker, C. Riordan, Peter Lang AG, Bern 2010 – by wskazać tylko najnowsze opracowania.
- <sup>3</sup> Lub też być może reprezentuje swego rodzaju perspektywę uogólnienia zjawiska, jego schematyzacji wokół dominującego motywu, bez wskazywania na złożoność i niuanse. Ewa Fiuk, autorka opracowania ostatniego ćwierćwiecza w kinie niemieckim, odnosząc się do okresu poprzelomowego, pisze o dominacji trywialnych komedii w ostatniej dekadzie XX w. Por. E. Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Atut, Wrocław 2012, s. 88. Odniesienia pojawiają się w bliskości zarysowanej refleksji na temat NRD, co pozwala przypuszczać, że chodzi także o komedie zjednoczeniowe, rozpatrywane jako błahe. Refleksji o NRD nie komentuję, bo to temat na odrębny artykuł.
- <sup>4</sup> Fiuk, sytuując zmianę, czy też odnowę niemieckiego kina w połowie lat 90., pisze: *Porównanie współczesnych reżyserów z twórcami lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych może wydawać się nieco przesadzone, jednak faktem jest, że w odniesieniu do lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych najnowsze filmy niemieckie z roku na rok wydają się coraz ciekawsze nie tylko dla dużej części krytyki czy festiwalowych jury, lecz także publiczności*. Autorka nie rozwija jednak szerzej wątku ewentualnych podobieństw i różnic, choć Wenders czy Fassbinder są w opracowaniu przywoływani. Por. E. Fiuk, dz. cyt., s. 14.
- <sup>5</sup> Por. E. Fiuk, dz. cyt. *New directions in German cinema*, red. P. Cooke, Ch. Homewood, I. B. Tauris & Co., London 2011 oraz *Kino in Bewegung. Perspektiven der deutschen Gegenwartsfilms*, red. Th. Schick, T. Ebbrecht, VS Verlag, Wiesbaden 2011. Warto zwrócić uwagę na tematykę kina niemieckiego, która bywa analizowana w ramach opracowań. Zarysowuje się wyraźnie kilka istotnych punktów, m.in. nazizm, RAF, zjednoczenie – to popularne motywy. Mam tu na myśli wyłącznie kino fikcji. Film dokumentalny będzie się rozwijał odmiennie z racji specyfiki rodzaju, produkcji i dystrybucji, choć można dokonać ciekawych paralel między filmem faktów a filmem fikcji, tak tematycznych, jak i w ramach ujęcia chronologicznego (kino dokumentalne wyprzedza niekiedy sygnalizowane wcześniej tematy, które potem pojawią się w filmie fabularnym).
- <sup>6</sup> Marco Abel zwraca uwagę, że takie określenie zaproponowane przez niemiecką krytykę pojawiło się w 2001 r., za: tenże, *The counter-cinema of the Berlin School*, Camden House, Rochester – New York 2013. Książka uchodzi za pierwszą monografię poświęconą zjawisku. Por. także: *Berlin School Glossary. An ABC of the new wave in German cinema*, red. R. F. Cook, L. Koepnick, K. Kopp, B. Prager, Intellect, Bristol 2013. Aspekty prowokujące do porównań między falą Nowego Kina Niemieckiego a Szkołą Berlińską to m.in. eksperymenty w zakresie narracji, montażu, czasu filmowego, a także specyficznego rodzaju realizmu, choć oczywiście te nawiązania nie są wprost lub nie zawsze dają się w ogóle zidentyfikować, np. znane z filmów Fassbindera odczucie dystansu między filmową historią a publicznością nie jest kontynuowane. Por. *Berlin School Glossary*, dz. cyt.
- <sup>7</sup> Na gruncie polskim o Szkole Berlińskiej pisze Ewa Fiuk. Por. też, dz. cyt.
- <sup>8</sup> Dobrym przykładem jest film *Yella* Christiana Petzolda, który w Niemczech zobaczyło tylko ok. 77 tysięcy widzów.
- <sup>9</sup> E. Rentschler, *The Lives of Others: the history of heritage and the rhetoric of consensus*, w: *The Lives of Others and contemporary German film. A companion*, red. tenże, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2013.
- <sup>10</sup> Zob. niemal jednocześnie wydanie w dwu językach: R. Steingröver, *Last features. East German cinema's lost generation*, Camden

- House, Rochester – New York 2014 oraz R. Steingröver *Spätvorstellung. Die chancenlose Generation der DEFA*, Bertz-Fischer Verlag, Berlin 2014.
- <sup>11</sup> Kwestią nie mniej ważną i wartą tutaj przywołania jest w ogóle problematyka kina ujmowanego jako narodowe oraz pytanie o anachroniczność i/lub – przeciwnie – użyteczność tej kategorii. To również obszar dyskutowany.
- <sup>12</sup> Uznaję tę perspektywę badawczą za jedną z dominujących wobec kina pojednoczeniowego w ogóle.
- <sup>13</sup> M.-E. O'Brien, *Post-Wall German cinema and national history. Utopianism and dissent*, Camden House, Rochester – New York 2012, s. 13.
- <sup>14</sup> Por. np. A. Kaes, *The presence of the past: Rainer Werner Fassbinder's „The marriage of Maria Braun”*, w: *The historical film. History and memory in media*, red. M. Landy, The At-lone Press, London 2001.
- <sup>15</sup> To kolejne określenie o nieco pejoratywnym wydźwięku, nasuwające skojarzenia z kanonem, hierarchią dzieł ustanowioną przez poprzednie formacje artystyczne w niemieckim kinie. Można to określenie rozumieć dosłownie (jako filmy przyjemne, pozbawione dysonansów, ironii, oferujące widzowi rozrywkę) i odczytywać je w niemieckim kontekście, a można też rozumieć je w kontekście kina ponadnarodowego, elementów transnarodowych nie tylko w filmie niemieckim (tzw. zwrot transnarodowy), lecz także we współczesnym pejzażu medialnym w ogóle. Por. R. C. Reimer, C. J. Reimer, *The A to Z of German cinema*, Scarecrow Press, Lanham 2008.
- <sup>16</sup> E. Rentschler, dz. cyt., s. 263.
- <sup>17</sup> Literatury dotyczącej Nowego Kina Niemieckiego jest przebogaty wybór, dokonuję tutaj raczej zaznaczenia subiektywnego punktu widzenia, dbając jednakże o reprezentatywność, klasyczność, kierując się ustaloną, kanoniczną hierarchią. Por. T. Corrigan, *New German Film. The Displaced Image*, University of Texas Press, Austin 1983; T. Elsaesser, *New German Cinema. A history*, Macmillan, Basingstoke 1989; E. Rentschler, *West German film in the course of time. Reflections on the twenty years since Oberhausen*, Redgrave, New York 1984. Por. także inne opracowania: *Neuer Deutscher Film*, red. N. Grob, H. H. Prinzler, E. Rentschler, Reclam, Stuttgart 2012.
- <sup>18</sup> Kanon, czyli określenie używane dla grupy filmów o uznanej, nieprzemijającej, ustalonej wartości, zob. hasło: *film canon*, w: A. Kuhn, G. Westwell, *A dictionary of film studies*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 57.
- <sup>19</sup> Różnorodne monografie autora czy też prace pod jego redakcją, zob. np. bardzo ciekawe opracowanie tegoż, *Representing East Germany since unification. From colonization to nostalgia*, Oxford 2005.
- <sup>20</sup> S. Hake, *Screen nazis: cinema, history, and democracy*, University of Wisconsin Press, Madison 2012.
- <sup>21</sup> Myślę tutaj o pracy pod redakcją Fischera, zob. *The collapse of the conventional. German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, red. tenże, B. Prager, Wayne State University Press, Detroit 2010.
- <sup>22</sup> Przeniósł on na niemiecki grunt pojęcie *heritage cinema*, zob. tenże, *Reframing the past: heritage cinema and Holocaust in 1990s*, „New German Critique” 2002, nr 87, s. 47-82. Do tego autora wróć jeszcze w dalszej części artykułu.
- <sup>23</sup> M. Frey, *Postwall German cinema. History, film history, and cinephilia*, Berghahn, New York, Oxford 2013.
- <sup>24</sup> M. Frey, dz. cyt., s. 42.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>26</sup> Interesujące, że filmy historyczne, odnoszące się do muru berlińskiego i przezwyciężenia niemieckiego podziału, nawiązują do tzw. cudu w Bernie, a tym samym do tytułu filmu Wortmanna, por. np. *Cud w Berlinie (Das Wunder von Berlin)*, reż. Roland Suso Richter, 2007/2008).
- <sup>27</sup> Por. interpretację Alexandry Ludewig, w: taż, *Screening nostalgia. 100 years of German Heimat Film*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011.
- <sup>28</sup> U. Sieglöhr, *New German Cinema*, w: *World cinema – critical approaches*, red. J. Hill, P. Church Gibson, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 83. Na autorkę powołuje się również Inga Scharf, doprecyzowując to stwierdzenie przez wyodrębnienie i przypisanie Nowemu Kinu Niemieckiemu funkcji kontrsfery publicznej. Por. I. Scharf, *Nation and identity in the New German Cinema: Homeless at home*, Routledge, New York – London 2008.
- <sup>29</sup> Obecnie pracuję nad książką dotyczącą problematyki enerdownskiej w najnowszym filmie niemieckim, strona projektu: [http://www.zzf-pdm.de/site/mid\\_3607/ModelID\\_0/EhPageID\\_1661/1009/default.aspx](http://www.zzf-pdm.de/site/mid_3607/ModelID_0/EhPageID_1661/1009/default.aspx) (dostęp: 14.12.2014).
- <sup>30</sup> N. Hodgin, *Screening the East. Heimat, memory and nostalgia in German film since 1989*, Berghahn New York – Oxford 2013.



- <sup>31</sup> Tamże, Kindle, loc. 1580.
- <sup>32</sup> Por. J. Palmowski, *Inventing a socialist nation. Heimat and the politics of everyday life in the GDR 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- <sup>33</sup> Piszząc o tradycji Heimatfilmu i anty-Heimatfilmu w ramach najnowszego filmu niemieckiego nie należy zapominać o kontynuacji w ramach tego gatunku, który współcześnie dokonuje negocjacji między starymi a nowymi (zaczepniętymi z tradycji Nowego Kina Niemieckiego) elementami, z jednoczesną problematyzacją współczesnego rozumienia filmowej tradycji. Takie podejście można dostrzec w cyklu Edgara Reitza zatytułowanego *Heimat* (co ważne, Reitz zaczyna swój projekt w końcu lat 70. i kontynuuje do współczesności, jego projekt stanowi o ciągłości i kontynuacji w filmowej tradycji), także w stosunku do nowych filmów, takich jak *Hier und dort* w reżyserii Hansa Steinbichlera (2003).
- <sup>34</sup> Truizmem jest stwierdzenie, że sama nostalgia jest kategorią bardzo ambiwalentną.
- <sup>35</sup> I. Scharf, *Nation and identity in the New German Cinema: Homeless at home*, Routledge, New York – London 2008, Kindle, loc. 863.
- <sup>36</sup> L. Naughton, *That was the Wild East: film culture, unification, and the „new” Germany*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.
- <sup>37</sup> A. Ludewig, dz. cyt., s. 312-313.
- <sup>38</sup> Co ciekawe, reżyser często podkreśla ten fakt w wywiadach, por. *Oskar Roehler über Familie*, „Süddeutsche Zeitung” 17.01.2009 (wywiad przeprowadziła Rebecca Casati). Zresztą, nieco ironizując, wzięwszy pod uwagę biografię reżysera, nie mogło być inaczej, twórca jest wręcz skazany na tworzenie własnego mitu.
- <sup>39</sup> Por. A. Leweke, K. Nicodemus, *Sie war schon zwanghaft*, „Die Tageszeitung” 20.04.2000.
- <sup>40</sup> Film Roehlera bywa rozpatrywany w tym kontekście przez Paula Cooke’a, a także Mattiasa Freya, por. tenże, dz. cyt.
- <sup>41</sup> Por. J. Ahrens, *Fassbinders Heimat*, w: C. Böttcher, J. Kretschmar, M. Schubert, *Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen*, Martin Meidenbauer, München 2009.
- <sup>42</sup> Film Roehlera jest złożony niemal wyłącznie z filmowych cytatów, por. M. Frey, dz. cyt.
- <sup>43</sup> M. Frey, dz. cyt., s. 158.
- <sup>44</sup> C. Flinn, *The New German Cinema. Music, history, and the matter of style*, University of California Press, Berkeley 2004, s. 9.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> *Heritage cinema* lub też *heritage film*, to określenie użyte po raz pierwszy na określenie brytyjskich filmów kostiumowych, osadzonych w przeszłości, mogących wywoływać nostalgię, m.in. produkcje teamu Merchant-Ivory. Por. L. Koepnick, *Reframing the past: heritage cinema and Holocaust in 1990s*, „New German Critique” 2002, nr 87, 47-82. Mary-Elizabeth O’Brien przywołuje użycie określenia przez Lutz Koepnicka wobec kina pojeźnocieniowego dotyczącego Zagłady. Matthias Frey jednak podaje w wątpliwość zasadność użycia tego terminu w przypadku filmu niemieckiego.
- <sup>47</sup> L. Koepnick, *The sounds of others*, w: „*The lives of others*” and contemporary German film. A companion, red. P. Cooke, De Gruyter, Berlin 2013, s. 197.
- <sup>48</sup> Nie przypadkowo Leander Haußmann inicjuje w jednej ze scen *Slonecznej Alei* spotkanie głównego bohatera, Michaela, z sąsiadem, którego gra Winfried Glatzeder, aktor z *Legendy o Paulu i Pauli* (*Die Legende von Paul und Paula*, reż. Heiner Carow, 1973), czy też to, że główna bohaterka filmu *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, reż. Tom Tykwer, 1998) ma na imię Lola. Jej imię odsyła przecież nie tylko do kina Fassbindera. Wspomniany już film *Good Bye, Lenin!* zawiera wiele aluzji do historii kina w warstwie wizualnej, dźwiękowej i treściowej.
- <sup>49</sup> Co ciekawe, bardzo istotna obecność telewizji i telewizyjnego archiwum w filmie *Good Bye, Lenin!* została nieco prześmiewczo potraktowana przez Zygmunta Kałużyńskiego w jego rozmowie na temat filmu. Krytyk wspominał wtedy: *To nieprawda, że wtedy informację czerpało się głównie z telewizji. Wówczas telewizja była neutralną rozrywką. Całe życie polityczne, wszystko, co naprawdę ważne, działo się w gazetach (...)*, za: T. Raczek, Z. Kałużyński, *Nie nasza nostalgia*, „Wprost” 7.12.2003, s. 115 (rozmowa z cyklu: „Perły do lamusa?”). Krytyk miałby rację, gdyby film faktycznie traktował o rzeczywistości energetycznej, lecz ten film mówi bardziej o problematyce historii i wyobrażeniu NRD we współczesnych Niemczech. Dyskusja w kwestii realne vs. nierealne może się oczywiście toczyć w kontekście tego filmu, lecz na poziomie problematyki medium, a niekoniecznie rzeczywistości społecznej.
- <sup>50</sup> Por. M. Frey, dz. cyt.
- <sup>51</sup> M. Frey, dz. cyt., s. 174.