

Heimatifilm – zarys dziejów gatunku

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Heimat: ...tam, gdzie nikt jeszcze nie był.
(Ernst Bloch)

Heimat to nie miejsce, to uczucie.
(Herbert Grönemeyer)

Czym jest Heimat, czyli krótka historia pojęcia

Podstawową denotacją słowa „Heimat” jest „miejsce rodzinne”, „rodzinne strony”, „ojczyzna”, „kraj ojczysty”. Kombinacje słów takich, jak *Heimatstadt* (miasto rodzinne), *Heimatland* (kraj rodzinny), *Heimaterde* (ziemia rodzinna), *Heimatliebe* (patriotyzm), *Heimatrecht* (indygenat, prawo przynależności), *Heimatvertriebene* (ludzie zmuszeni do opuszczenia kraju rodzinnego), *Heimatforschung* (badanie lokalnej historii), *Heimatkunde* (krajoznawstwo) wskazują, że słowo „Heimat” niesie wiele znaczeń, stawiając blisko siebie skojarzenia, których nie odda jedno polskie słowo. Słowo to jest równie trudne do przetłumaczenia na język angielski. Elizabeth Boa i Rachel Palfreyman zasugerowały nawet, że ta translatorska trudność odzwierciedla zawiłą historię krajów niemieckojęzycznych. *Przejście od partykularnego stanowego „patchworku” do Niemiec zjednoczonych w 1871 roku pod pruską dominacją było naznaczone napięciami między tożsamością regionalną a narodową, które przybrały na sile w okresie niezwykle gwałtownej industrializacji i urbanizacji*¹. Wiązało się to z mobilnością populacji niemieckiej.

Do 1907 r. 48 procent tej populacji mieszkało poza miejscem swojego urodzenia, w wielu regionach tereny wiejskie podlegały urbanizacji, a wioski i miasteczka dzięki lokalnemu transportowi „przybliżyły” się do miast². Najprężniej rozwijającym się wtedy miastem był Berlin, który zaczął symbolizować nowoczesne Niemcy. W pełni tego procesu, w roku 1890, termin „Heimatkunst” (sztuka Heimatu, sztuka regionalna) zaczął być używany zarówno w celu obrony, jak i klasyfikacji literatury oraz innych form sztuki związanej z życiem prowincjonalnym lub wiejskim. *Literatura Heimatu była jednym z wielu aspektów działań i instytucji – częściowo reakcyjnych, częściowo faktycznie reformatorskich, a częściowo idealistycznie utopijnych – które czasem określano jednym mianem ruchu „heimatowego” („Heimatbewegung”), który można uznać za reakcję na gwałtowną modernizację Niemiec. Ideologicznie niehomogeniczny ruch obejmował różne działania, począwszy od planowania przestrzennego i ochronę terenów wiejskich („Heimatschutz”), przez towarzystwa miłośników lokalnej historii, muzea dokumentujące lokalne zwyczaje i stroje, przewodniki turystyczne, książki do geografii i sylabusy dla szkół podstawowych po regionalne wędrówki i kluby sportowe, festiwale ludowe, aż po tradycje niemieckich ogrodów miejskich i miejskich ogródków*

działkowych. Większość tych działań porównywalnych do czegoś, co dziś nazwalibyśmy inicjatywami obywatelskimi, służyła podtrzymywaniu jakości życia w okolicy i tak jak dzisiejsze działania była politycznie zróżnicowana³. Podstawowe opozycje w dyskursie na temat Heimatu przeciwstawiały wieś miastu, prowincję metropolii, tradycję nowoczesności, naturę sztuczności, kulturę organiczną cywilizacji, ustaloną, swojską, zakorzenioną tożsamość kosmopolityzmowi, hybrydowości, obcości innych i pozbawionej oblicza masie. Opozycje te w literaturze popularnej mogły być sentymentalnie pogodzone lub po prostu pominięte, jeśli pozostawiano na boku praktyki ekonomiczne kapitalizmu i niesprawiedliwość klasową⁴. Wyrazicielem tego trendu był m.in. bawarski pisarz Ludwig Ganghofer (1855-1920)⁵.

Literatura Heimatu przed I wojną światową pokazywała wszystkie te tendencje nie tylko w Niemczech, ale też w Austrii i niemieckojęzycznej Szwajcarii. Zalicza się do niej zwłaszcza stary gatunek wiejskiej czy wioskowej opowieści (*Dorfgeschichte*). Podczas I wojny światowej front ojczyźniany (*Heimatfront*) stał się kolejną konotacją, którą Heimat, stopniowo pozbawiany specyficznych skojarzeń regionalnych, przyjmował „w służbie narodu”, jako bezpieczne miejsce kojarzone z matką i upragnionym powrotem do domu, kontrastujące z ojczyzną (*Vaterland*), dla której mężczyźni walczyli i ginęli na obcych polach. Ojczyzna i matczyne Heimat stopniowo zjednoczyły się w micie narodu i wspólnie miały być opozycją wobec obcego lub wroga. Osłabianie konkretnego znaczenia regionalnego pojęcia „Heimat”, jak to miało miejsce w ideologii nacjonalistycznej w latach 20., egzemplifikuje proces powstawania mitu opisywany przez Barthes'a w *Mitologiach*⁶. Pojęcie „Heimatu” – zabarwione mitologicznie w jego lokalnym znaczeniu – stało się mglistą kondensacją wyrażoną przez kilka mitycznych figur, m.in. chłopca – nie rzeczywistego rolnika, ale idealnego chłopskiego ducha niemieckiej rasy. Chłop symbolizował prawdziwych Niemców, którzy zawsze byli rolnikami, gdyż chłopstwo to postawa wewnętrzna, a nie zatrudnienie, jak pisał etnograf Hanns Fischer w 1936 roku⁷. W ikonografii III Rzeszy chłop został wywyższony do roli reprezentanta niemieckiego ducha, co wyraża m.in. obraz *Der Sämann* („Siewca”) Oskara Martina Amorbacha, pokazany podczas Wielkiej Niemieckiej Wystawy Sztuki w 1937 roku.

Na przełomie wieków dyskurs na temat Heimatu ujawniał napięcie między tożsamością regionalną i narodową. W latach 20. i później w III Rzeszy był bardziej identyfikowany z narodowością, jak pisał Freudenthal: *Pojęcie „Heimatu” zyskało narodowosocjalistyczne pogłębienie. Lud nie istnieje poza Heimatem, ale w nim, a Heimat w ludzie*⁸. Identyfikowanie Heimatu z Niemcami zmieniło pojęcie Heimatu z konserwatywnej wartości w dynamiczny dowód ekspansjonistycznych ambicji lub reakcyjny wyraz zagrożonej niemieckiej tożsamości. Jak zauważają Boa i Palfreyman, wielu etnicznych Niemców nie mówiło wówczas po niemiecku, wielu – dla których niemiecki był językiem ojczystym lub którzy kulturowo czuli się Niemcami – nie było niemieckimi obywatelami.

W małych terytorialnie Niemczech w okresie Rzeszy Bismarcka, pomniejszych jeszcze w czasach Republiki Weimarskiej, brakowało pangermańskiej ambicji bycia wielkimi Niemcami. Brak powiązań między kategoriami politycznymi, kulturowymi i lingwistycznymi definiował tożsamość narodową, pobudzoną resentymentami nasilającymi się wskutek klęsk podczas I wojny światowej, ustaleń Traktatu Wersalskiego (utrata afrykańskich kolonii), francuskiej okupacji Nadrenii (zwłaszcza Zagłębia Ruhry – przemysłowego serca Niemiec). Wykorzystywa-

no propagandowo poczucie zagrożenia mieszkańców terenów przygranicznych napaścią obcych i utratą tożsamości w wymieszanej etnicznie populacji⁹.

Eduard Spranger, jeden z czołowych w latach 20. teoretyków Heimatu, odróżnił środowisko, w którym się człowiek urodził, od Heimatu, który jest wynikiem procesu utożsamiania się z miejscem: *Miejsce urodzenia stanie się Heimatem, kiedy się z nim zżyjesz*¹⁰, czyli zainwestujesz pracę fizyczną i zaangażowanie duchowe. Heimat był według niego subiektywnym stanem umysłu wynikającym z relacji między człowiekiem a miejscem. Idea ta mogła służyć socjalistycznej definicji Heimatu (miejsce powinno należeć do tego człowieka, którego praca sprawia, że ono kwitnie), ale także definicji imperialistycznej, usprawiedliwiającej kolonizację. Dodatkowo, który ideę tę zmienił w narodowosocjalistyczną, było myślenie rasistowskie czy też ludowe (*völkisch*). Spranger sugerował, że podstawą etosu ludu (*Volk*) jest germańskie męstwo w jego chłopskim, wojowniczym, rzemieślniczym i kupieckim wcieleniu oraz germańska kobiecość przypisana tylko do jednej sfery – domowej. Ochronę tego etosu miały zaś stanowić zasady regulujące relacje seksualne odwołujące się do wartości związanych – jak to określił – z krwią i biologicznym dziedzictwem, chodziło mu zatem o czystość rasową. Ale jak dowodzą Boa i Palfreyman – odwołując się do antyksenofobicznego tekstu¹¹ Paula Krische z 1918 roku – dyskurs „heimatowy” nie był nierozzerwalnie rasistowski, propagowano raczej idealną równowagę między lokalną lojalnością, narodowym poczuciem obywatelskim i kosmopolityczną otwartością. Nie zmienia to jednak faktu, że w antysemitycznej doktrynie ta liberalna wizja niewyobrażalnie się usztywniła, a wykorzeniony Żyd stał się jedną z opozycyjnych figur obcego, nie-Niemca, innego, który jest zagrożeniem dla – będącej w kryzysie – tożsamości niemieckiej. Mit Heimatu – o nieokreślonym, osłabionym znaczeniu – zaczął się wypełniać po trosze ideologią narodowosocjalistyczną. Choć nie brakowało autorów, którzy koncentrowali się na idei Heimatu odnoszącego się do określonego regionu, a nie narodu, jak np. Marieluise Fleisser¹², która balansowała na granicy krytycznej literatury Heimatu, przeciwstawiającej wartości regionalne centralistycznym tendencjom agresywnego nacjonalizmu i „antyheimatowych” inwektyw podważających ten gatunek. Innymi przedstawicielami krytycznej literatury Heimatu byli Ödön von Horváth, Oscar Maria Graf, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Herbert Achternbusch. Literackie wycofanie na prowincję miało też inne oblicza; było spowodowane ucieczką od traumy I wojny światowej i uświadomieniem sobie chaosu Republiki Weimarskiej, a potem rodzajem emigracji wewnętrznej z III Rzeszy. Przykładem tej tendencji są dzieła Ernsta Wiecherta (1887-1950), m.in. napisana przed I wojną światową powieść *Die Flucht*, której bohater wraca z miasta do swego mazurskiego Heimatu i próbuje zostać chłopem, ale ma z tym problem, bo jest skażony dekadencją cywilizacją. Powieści Wiecherta były kontynuacją krytyki nowoczesnego świata, ale wzmocnionej przez horror I wojny światowej, chaos lat 20. i brutalność III Rzeszy. Wprawdzie w jego twórczości pojawiały się elementy, którymi karmiła się też ideologia narodowosocjalistyczna, ale dla Wiecherta III Rzesza była symptomem, a nie lekiem.

Boa i Palfreyman twierdzą, że o ile literatura emigracji wewnętrznej z III Rzeszy często wyrażała moralnie lub religijnie podsycanego – bardzo cichego, ale jednak – ducha opozycji, o tyle nie można tego samego powiedzieć

o eskapistycznej formie Heimatfilmu, w którym zdemoralizowani ludzie w latach 50. znaleźli pocieszenie ¹³.

Poprzednicy Heimatfilmu

Heimatfilm wywodzi się z tzw. filmów górskich (*Bergfilme*) ¹⁴, zwanych niekiedy filmami ludowymi (*Volksfilme*), produkowanych w latach 20. i 30. Na fali ekscytacji nowym medium pokazywały one wspaniałość i wielkość Alp. Niektórzy uznają Heimatfilmy za kontynuację i jednocześnie negację filmów górskich ¹⁵.

Jednym z najbardziej znanych twórców filmów górskich był Arnold Fanck, współreżyser (z Georgem Wilhelmem Pabstem) niemego filmu *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929) ¹⁶ – historii Hansa i Marii, którzy w górach wraz z innymi studentami świętują swoje zaręczyny ¹⁷. Film był kręcony nie w studio, ale w ekstremalnych warunkach alpejskich i zasłynął wspaniałymi zdjęciami Piz Palü. Fanck, tak, jak wcześniej Ganghofer, traktował góry jako terapeutyczną ucieczkę od współczesności, miejsce wolne od problemów etycznych, wojny, cierpienia i presji kwestii społecznych. Alpy były dla niego swoistą fantasmagorią. Z kolei górskie filmy aktora i reżysera Luisa Trenkera nie tylko wykorzystywały góorską estetykę, ale często opierały się na powieściach zwanych *Heimatroman* autorstwa Ludwiga Ganghofera i Ludwiga Thomy, które rozgrywały się w bawarskich Alpach i zawierały elementy folklorystyczne typu: Tracht ¹⁸, polowania, zabawy ludowe czy siły natury, jak burze, spadające skały, lawiny, zawieje śnieżne, pożary. Filmy te, nazywane ludowymi, często odwoływały się do zabaw ludowych i tak jak ich literackie podstawy nie pokazywały ówczesnej prawdziwej sytuacji ludności wiejskiej, odzwierciedlając jedynie mieszczańskie wyobrażenie o życiu na wsi ¹⁹. Było to idylliczne spojrzenie letników, a nie rzeczywistość czy punkt widzenia chłopów. Filmy ludowe odwoływały się do toposów późniejszych Heimatfilmów, m.in. do romantycznych miejsc wspomnień, jak Heidelberg (*Alt-Heidelberg*, reż. Hans Behrent, 1923), Schwarzwald (*Schwarzwaldmädel*, reż. Victor Jansons, 1929) czy Nadrenia (*Das Rheinlandmädel*, reż. Johannes Meyer, 1930). Koncentrowały się na przeżyciach ludzi w ich środowisku związanym z konkretnym krajobrazem. Łączy je to z klasycznymi Heimatfilmami, które powróciły do związków z konkretnymi miejscami i krajobrazami i pogłębiły ich obraz ²⁰. Aktorką tych filmów była Leni Riefenstahl, która zagrała w kilku filmach górskich Fancka, takich jak *Der Heilige Berg* (1926), *Die weisse Hölle vom Piz Palü*, *Stürme über dem Mont Blanc* (1930), *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (1931). Wyreżyserowany przez nią film według scenariusza Béli Balázsa *Das blaue Licht* (1932) jest uznawany za łącznik między estetycznym modernizmem późnych lat Republiki Weimarskiej a reakcyjnym modernizmem nazistowskich Heimatfilmów ²¹.

Czasami można spotkać opinię, że z uwagi na przygodowo-melodramatyczne cechy góskim filmom bliżej do amerykańskich westernów niż do Heimatfilmu ²². Alpejski Heimat z filmów górskich w dużym stopniu był tworzony pod wpływem i na potrzeby turystyki, gdyż w miejskich centrach po I wojnie światowej i w czasie kryzysu ekonomicznego w Republice Weimarskiej zainteresowanie alpinizmem stało się masowe ²³.

Heimatfilm w Trzeciej Rzeszy

Jak podczas I wojny światowej zmieniła się literatura Heimatu, która zaczęła wykorzystywać tematykę wojenną, trywializując jej obraz, tak w III Rzeszy w nawiązaniu do tej tradycji swoje oblicze zmieniły Heimatfilmy. Naziści zmobilizowali Heimat.

Ludowe i górskie filmy Republiki Weimarskiej z ich stosunkiem do natury i koncentrowaniem się na ludności wiejskiej stały się gruntem do głoszenia ideologii nacjonalistycznej. Pojęcie Heimatu związane z miejscowością, w której człowiek dorastał i żył, przeniosło znaczenie na ojczyznę ludową (*Volksheimat*), do której należy się plemiennie (*stammesmaessig*). Spojrzenie to przypominało dziewiętnastowieczne rozumienie sztuki ludowej jako tej, która odzwierciedla odwieczne prawa i wartości niesione przez wiejską ludność, wiejski krajobraz i naturę. Naród i nacjonalizm ciągle były w istotny sposób związane z lokalnością, z najbliższą okolicą²⁴, bo jej obrona stopniowo zaczęła oznaczać obronę narodu. Zadaniem Heimatfilmu w Trzeciej Rzeszy było pokazywanie tego, co ludzi wiąże z ich ziemią i rodziną. Filmy były oczywiście kontrolowane przez państwo²⁵ i musiały odpowiadać obowiązującej ideologii, tzn. pokazywać nienaruszoną wspólnotę ludową, która powinna być zaprzysiężona, i niemieckich chłopów, którzy świętują na własnej ziemi, a także przedstawiać wielkie miasto jako wroga i propagować idee chłopskiej samowystarczalności²⁶.

W nazistowskiej reinterpretacji Heimat był miejscem powrotu, stąd filmy takie jak: *Flüchtlinge* (1933), *Ein Mann will nach Deutschland* (1934). Heimatfilmy tego okresu pokazywały m.in. opuszczenie bezpiecznej ziemi, niepowodzenia na obczyźnie i powrót do domu, jako odpowiedni wybór (*Der verlorene Sohn*, reż. Luis Trenker, 1933/1934), odmowę powrotu do domu i wynikającą z tego śmierć bohatera (*Die goldene Stadt*, reż. Veit Harlan, 1941/1942), wyidealizowany portret silnej i pełnej poświęcenia matki (*Geierwally*, reż. Hans Steinhoff, 1940).

Filmy te spełniały, zgodnie z wytycznymi Goebelsa, rolę wychowawczą, np. *Ernte* (znany też jako *Die Julica*) z 1936 roku w reżyserii Gézy von Bolváry. Wśród Heimatfilmów tego okresu wymienia się produkcje: *Schloss Hubertus* (reż. Hans Deppe, 1934), *Der Jäger von Fall* (1936) w reżyserii ojca Heimatfilmów Petera Ostermayra. Walter Fritz²⁷ wymienia jeszcze *Heimat am Steilhang* (1944), *Ein Tag in der Wachau* (1944), *Peter Roseggers Waldheimat* (1944) oraz filmy o życiu na wsi *Der Landtierarzt* (1943), *Hof ohne Mann* (1942), *Der letzte Einbaum* (1944). Inne, wolne od ideologii, reprezentujące lekką rozrywkę, miały dbać o dobre samopoczucie ludności cywilnej i żołnierzy (np. *Rosen in Tirol*, reż. Géza von Bolváry, 1940, na podstawie Heimatoperetki *Ptasznik z Tyrolu* Carla Zellera²⁸). Jak pisze Kreimeier: *duża część produkcji filmowej państwa hitlerowskiego oferowała ludziom zastępcze życie i wypoczynek, można rzec anty-serum przeciw propagandzie i polityce i przyklaskiwała małym radościom życia codziennego po drugiej stronie walki i śmierci*²⁹.

Heimatfilm klasyczny

Zwycięski pochód klasycznych Heimatfilmów, nazwanych przez Jerzego Toeplitza „filmami ojczyznianymi”³⁰, zaczął się po II wojnie światowej. Stanowiły one jedną trzecią filmów zrealizowanych w latach 1947-1960³¹. Ten typowy dla

obszaru niemieckojęzycznego gatunek filmowy jak żaden inny ucieleśniał ducha czasu. Stał się najpopularniejszym powojennym produktem filmowym na tym obszarze, *był bowiem idealną formułą ucieczki od wszystkiego, co nieprzyjemne, co przypominało o niedawnej przeszłości lub kontrowersyjnie wypowiadało się o teraźniejszości*³². Był to produkt popkultury tego okresu, wiele mówiący o tendencjach społecznych i ogólnokulturowych. Stanowił reakcję na zniszczenia wojenne i bezprawie narodowego socjalizmu, który nadużywał i instrumentalizował pojęcia Heimatu i tradycji. Krótkie podróże do czystego świata Heimatfilmów umożliwiały ludziom przepracowanie społecznych następstw II wojny światowej, takich jak osierocone rodziny oraz utrata autorytetów i wartości.

Ludzie szukali bezpiecznego miejsca do powrotu, a Heimatfilm zaferował im idyllę, za którą tęsknili. Jak pisał Manfred Barthel pod koniec lat 40., Niemcy nie chcieli oglądać w kinie ruin, zbombardowanych miast, ale szczęśliwy świat, coś dobrego, w co można znowu wierzyć, wartości, których nie można zdobyć dzięki pieniądзом lub układom, a więc miłość, wierność, dobroć³³.

Lekkie komedie rozgrywane się w wiejskiej scenerii, natura, zwierzęta pokazywały widzom idyllę, jakiej jeszcze nie widzieli i jaka ze względu na zniszczenia wojenne nie istniała. Mówiły o miłości, przyjaźni, rodzinie i prostym życiu w wiejskiej wspólnoty. Pokazywały ludowe zwyczaje, stroje i muzykę. Filmy rozgrywały się w rozmaitych krajobrazach i mogły zaspokoić wiele gustów. Willi Höfig zestawił cechy powojennych Heimatfilmów. Przede wszystkim filmy te rozgrywały się na obszarach, które wojna oszczędziła: krajobrazy górskie, okolic Dolnej Bawarii i podgórze alpejskiego, wrzosowisk i obszarów bagiennych, krajobrazy północnych Niemiec, austriackiego Wachau, Salzkammergut i ziemi salzburskiej, obszarów naddunajskich, Dolnej Austrii, Burgenlandu i okolic Bodensee, a także Schwarzwald, okolic Renu i Moseli. Akcja ich zaszczepiała się – podobnie jak w Heimatfilmach Republiki Weimarskiej – na kontrastach: miasto – wieś, tradycja – postęp, starość – młodość, Austria – Niemcy oraz na różnicach rasowych i pochodzenia. Filmy rozgrywały się w wiejskim krajobrazie w środowisku letników, robotników i rolników lub w środowisku arystokratycznym, ziemiańskim. Typowymi elementami akcji były: zagrożenie dla wspólnoty wynikające ze zmian (miasto, obcy, korupcja), ratowanie rodowej posiadłości, rozprawianie się z biznesową konkurencją, pokrzyżowanie ślubnych planów, zawodowa hodowla koni, rybołówstwo lub myślistwo. Bohaterami ich byli często: urlopowicze i wczasowicze; miejscowe autorytety, jak: lekarz, ksiądz, leśniczy, myśliwy, nauczyciel, arystokrata, burmistrz, właściciel pensjonatu, hotelarz, obszarnik, alpinista, gospodarz, ale także sytuujący się na marginesie: uciekinierzy, żołnierze okupanci, Cyganie, prostytutki, domokrażcy, kłusownicy, przemytnicy, więźniowie³⁴. Konflikty dotyczyły kłótni spadkowych, kłusownictwa, zazdrości, miłosnych problemów związanych z różnicami stanowymi, skłóceniem rodzin, intrygami czy nieszczęśliwymi wypadkami. Były przewidywalne i kończyły się happy endem. Heimatfilmy rozgrywały się przede wszystkim na terenach prawie niedotkniętych przez wojnę, udostępnianych teraz turystom. I ponownie ukazywały odrealniony krajobraz i środowiska, jak wcześniej w filmach ludowych w Republice Weimarskiej. Powojenne Heimatfilmy zapoczątkował król Heimatfilmów Hans Deppe pierwszym niemieckim powojennym filmem kolorowym *Das Schwarzwaldmädel* (1950)³⁵, który w całym kraju cieszył się ogromnym powodzeniem, ale w samym Schwarzwaldzie spotkał się z ograniczoną akceptacją³⁶.



Schwarzwaldmädel, rez. Hans Deppe (1950)



Echo der Berge (Der Förster vom Silberwald), rez. Alfons Stummer (1954)

Grün ist die Heide, rez. Hans Deppe (1951)

Mieszkańcy Schwarzwaldy borykający się ze zniszczeniami wojennymi nie mogli pogodzić się z zafałszowującymi faktyczny wygląd ich regionu zdjęciami filmowymi, których twórcy uciekali się do tricków, chcąc wyczarować przed kamerą nienaruszony świat.

Rzeczywistość za oknem uniemożliwiała Schwarzwaldczykom zaakceptowanie obrazów ich Heimatu jako możliwości ucieczki, odskoczni, co z łatwością przyszło mieszkańcom innych regionów. Jak podaje Höfig, badeński Związek Turystyczny wystosował nawet rezolucję *przeciw zniestawianiu Schwarzwaldy przez coraz liczniejsze Heimatfilmy*³⁷.

Filmy te nie pokazywały rzeczywistości, bo też nikt wówczas nie chciał jej w kinie oglądać. Próbowano jednak przedstawić prawdziwe problemy jako możliwe do przezwyciężenia. Problemy społeczne były sprowadzane do problemu jednostkowego, wzbogacane o aspekty melodramatyczne i na tym pojedynczym konkretnym przykładzie rozwiązywane. Zło najczęściej było skoncentrowane w jednej osobie, a całość wieńczyło szczęśliwe zakończenie. Filmy te pokazywały też uproszczone, wymyślone problemy świata rodem z kolorowych pocztówek, które miały niewiele lub nic wspólnego z życiem widzów, co skutkowało uproszczeniem przedstawienia. Więż z rodzimą okolicą podkreślały ludowe kostiumy, łatwe do odczytania zwyczaje i uproszczony dialekt tak, by był dla wszystkich zrozumiały. Na prezentację bardziej złożonych konfliktów i refleksji nie było w Heimatfilmach miejsca. Jednym z pierwszych austriackich Heimatfilmów po II wojnie światowej był wyreżyserowany przez Hansa Wolfa *Der Hofrat Geiger* (1947)³⁸, który kierował uwagę widzów ku dalekiej, niezniszczonej prowincji i prezentując region Wachau, cieszył mieszkańców zbombardowanych miast widokiem nietkniętego krajobrazu i umożliwiał im spędzenie krótkiego urlopu na kinowym krześle. W ciągu 40 tygodni, do końca kwietnia 1951 r. obejrzało go ponad 2,5 miliona widzów. Był to najbardziej kasowy film austriacki wczesnych lat powojennych. Dla Waltraut Haas debiutującej rolą Mariandl był przepustką do wielkiej kariery, a filmowa piosenka *Mariandl* stała się szlagierem 1947 roku³⁹. Film był pokazywany za granicą i pełnił częściowo rolę reklamy regionu, dlatego też jest zaliczany do filmów turystycznych (*Reisefilm*).

W latach 50. Niemcy i Austria próbowały zapomnieć o terrorze wojny, przeszłości III Rzeszy i własnej winie. Zniszczenia wojenne zostały odbudowane. Odbudowywano też tradycyjne wartości nie bez wsparcia i inspiracji kina. Pojęcie Heimatu straciło faszystowskie zabarwienie ideologiczne – wiązało się teraz z innymi kontekstami: Austria i Niemcy były okupowane przez aliantów, część dawnego kraju rodzinnego (niemieckiego) stała się innym państwem (NRD). Pojęcie Heimatu opisywało teraz nową orientację polityczną i kulturalną, a funkcją Heimatfilmów było także ukojenie. Odwoływanie się do starego Heimatu czy też nienaruszonych obrazów Heimatu wywoływało odczucie jego iluzyjności. Codzienne życie i troski widzów kontrastowały bowiem z bardzo odmiennym życiem bohaterów Heimatfilmów, z idyllą. Kiedy Republika Federalna i Austria ciągle jeszcze poszukiwały swojej tożsamości, Heimatfilmy pokazywały mały, zrozumiały i uporządkowany wiejski świat z jego ludowymi tradycjami, np. *Die Fischerin vom Bodensee* (reż. Harald Reinl, RFN 1956) czy *Die Landärztin* (reż. Paul May, RFN 1958). Jak pisał Jerzy Toeplitz, *teraz na ekranie występowali tylko dobrzy ludzie i to na tle wiejskich pejzaży. Ci szlachetni bohaterowie i czarujące*

bohaterki nie przeżywali żadnych tragedii, nie byli uwikłani w konfliktowe sytuacje, żyło im się dobrze, syto i szczęśliwie. Najczęściej przy akompaniamencie łatwo wpadających do ucha melodii: rzewnych lub wesołych piosenek, muzyki ludowych kapel i refrenów zespołów tanecznych⁴⁰.

Heimatfilmy lat 50. często promowały piosenki, które stawały się szlagierami lub wykorzystywały utwory najpopularniejszych wówczas piosenkarzy, jak Rudi Schuricke.

W 1950 roku triumfował wspomniany już niemiecki *Das Schwarzwaldmädel*, który w ciągu dwóch lat przyciągnął do kin 14 mln widzów, a Sonja Ziemann, odtwórczyni głównej roli córki wiejskiego organisty Hannele – jak pisał jej „odkrywca” Artur Brauner – stała się bożyszczem publiczności, która uciekła od wspomnień o wojennych koszmarach do krainy idylli⁴¹. Deppe i Ziemann wielokrotnie ten sukces w 1951 roku filmem *Grün ist die Heide*, który obejrzało 18 milionów widzów, czyli około jednej trzeciej ludności Republiki. Na ekranie – pisał Toepflitz – zaroilo się od myśliwych, leśników i kłusowników, a dla okras, czy dla aktualizacji, wprowadzono akcenty o losie przesiedleńców oczywiście w delikatnej i sentymentalnej manierze⁴². W 1952 roku popularnym „heimatowym” przebojem był *Försterchristl* weterana Arthura Marii Rabenalta z Johanną Matz w roli tytułowej. W 1953 roku triumfy święcił film Rudolfa Schündlera *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt*, w którym przy akompaniamencie kapeli ubogi drwał poślubia córkę ziemianina. *Der Förster vom Silberwald* (reż. Alfons Stummer, Austria 1954; w Austrii posługiwano się tytułem *Echo der Berge*) w roku 1954 miał ponad 20 milionów widzów⁴³. Sukces tego ostatniego z jego wieloma na wpół dokumentalnymi ujęciami natury nie wynikał tylko z przeżywania natury. Piękny krajobraz alpejski stanowił ulubioną scenografię Heimatfilmów, bo był bardzo daleki od codziennej rzeczywistości, niemal surrealistyczny, ale przyjemny dla oka; dziś można by było go nazwać fantazy⁴⁴. Z drugiej strony pojawiły się głosy, że był to czysto austriacki film, który sprzedawał austriacką mentalność i dlatego osiągnął sukces rynkowy, gdyż produkcje, które podejmują narodowe tematy, szybko zyskują międzynarodową sławę⁴⁵. Po tym filmie pojawiła się fala Heimatfilmów. Istniała koniunktura na Heimat. Oczywiście jak zawsze centralnym motywem Heimatfilmów było doświadczanie natury, teraz zagrożonej ze względu na to, że zniszczenia wojenne zostały usunięte, a naród ogarnął szal budowania: supermarketów, wieżowców, prywatnych domów.

Nienaruszona natura przedstawiała idylliczną kopię niszczonego krajobrazu, jaki pojawiał się w Republice Federalnej za sprawą jej modernizacji. Duże możliwości turystyczne pozwalały cieszyć się nie tylko własnym kawałkiem ojczyzny, ale też innymi regionami, a Heimatfilmy je przybliżały. Turystyka, urlopy, wolny czas miały jeszcze większe znaczenie niż w latach wcześniejszych, naznaczonych głównie pracą i odbudową. Heimatfilm jest blisko spokrewniony z tzw. filmem wakacyjnym (*Ferienfilm*), który również łączy dwie grupy społeczne: turystów i miejscowych⁴⁶.

Rozrywkowe Heimatfilmy pomijały wszelkie rozrachunki z przeszłością. Ludzie próbowali bowiem o niej zapomnieć, a romantyczne wyobrażenie współczesnej Arkadii wypełniało ideologiczną lukę po III Rzeszy.

W 1955 roku Ernst Marischka, reżyser popularnych filmów austriackich nakręcił pierwszą część słynnej trylogii *Sissi*. Część tę można zaliczyć do *Heimat-*

filmów, ale już kolejne określa się raczej mianem tzw. wiedeńskich filmów historycznych (*Wiener Filme*) albo filmów cesarskich (*Kaiserfilme*) lub habsburskich (*Habsburgerfilm*). W 1956 r. w Austrii powstało sześć Heimatfilmów: *Försterliesl* (reż. Herbert B. Fredersdorf) z heimatfilmową parą kochanków Anita Gutwell i Rudolfem Lenzem, *Die Magd von Heiligenblut* Alfreda Lehnera i *Das Hirtenlied vom Kaisertal* Maxa Michela.

W latach 50. i wczesnych 60. wyprodukowano około 300 Heimatfilmów. Ówczesny sukces tego gatunku do dziś ma wpływ na jego recepcję i choć sam gatunek ewoluował, to termin „Heimatfilm” często jeszcze wywołuje te same, co niegdyś skojarzenia: alpejska zorza (*Alpenglühen*)⁴⁷, strój Dirndl⁴⁸, którego pokazywanie uznaje się nawet za strategię filmową, mającą wywoływać tęsknotę za Heimatem⁴⁹, skórzane spodnie, tyrolski kapelusz, bawarski lub austriacki dialekt, górskie strumyki i dźwięki krowich dzwonek.

Filmy późnych lat 50. nie dorównały osiągnięciom estetycznym wczesnych filmów górskich. Sporo z nich było remake’ami filmów zrealizowanych w III Rzeszy, ale też wielu znanych reżyserów Heimatfilmów takich jak Hans Deppe, Paul Mazy czy Rolf Hansen, szkoliło się przecież w studiach UFA w latach 30. i 40. Wiele nowych Heimatfilmów było w najwyższym stopniu sformalizowanych: *świat przedstawiony nie oferował budzących zastrzeżenia relacji społecznych czy tendencji politycznych, ale całkowicie pozbawiony problemów obraz życia na „kolorowych zdjęciach Agfy” z pasującą do nich sentymentalną ścieżką dźwiękową i obowiązkowym happy endem*⁵⁰.

Ale – jak zauważają Boa i Palfreyman – filmy fabularne potrzebują intrygi, więc coś musiało zakłócić idylliczny spokój piaszczystych wydm i purpurowych wrzosi-wisk czy alpejskich łąk, dlatego wielu reżyserów powróciło do literatury Heimatu z przełomu wieków po wątki konfliktów pociągających za sobą przywrócenie pokoju i pojednania, lecz pojednania w konfliktach społecznych, pochodzących z innej ery – często przednowoczesnej – i często w rodzaju edypalnego melodramatu rodzinnego. *W tym względzie niemiecki Heimatfilm lat 50. pełnił podobną funkcję jak podkreślające przyjaźń farmerów i kowbojów amerykańskie westerny, które bujnie rozkwitały w erze McCarthy’ego, kiedy zimna wojna osiągnęła najgorętszy moment, wyścig rakiet jądrowych był w toku, a Coca Cola podbiła świat*⁵¹.

Zadziwiający sukces tych filmów Boa i Palfreyman przypisują po pierwsze temu, że stanowiły one ucieczkę od przeszłości i gorzkich pytań o winę i odpowiedzialność III Rzeszy: *jako ucieczka od przeszłości (Vergangenheitsflucht) Heimatfilmy lat 50. są ważnym tropem, przeciw któremu była wymierzona gorzka, stawiająca czoło przeszłości (Vergangenheitsbewältigung) literatura Heinricha Bölla czy Güntera Grassa, których gniew był skierowany nie przeciw zbrodniom przeszłości, ale przeciw eskapistycznej mentalności grubo spowijającej niemieckie społeczeństwo*⁵². Drugiego powodu sukcesu Heimatfilmów Boa i Palfreyman upatrują w tym, że filmy te nie były tylko pozbawioną znaczenia ucieczką w fantazję, ale oferowały zawołowane sposoby rozwiązania konfliktów, z którymi nie można było konfrontować się bezpośrednio. *Po II wojnie światowej całkowita klęska Niemiec oznaczała, że oficjalnie został całkowicie unieważniony narodowosocjalistyczny obraz Heimatu i heroicznego niemieckiego ludu zakorzenionego w niemieckiej ziemi, którego chłopska krew została przelana. Jednak Heimatfilmy lat 50. stanowią nadzwyczajną ciągłość gatunku, który uchodzi – jak się wydaje – cało ze wszystkich zawirowań i zwrotów historii*⁵³.

Na przełomie lat 50. i 60. pojawiły się filmy, które można nazwać poważniejszą odmianą Heimatfilmów. Były to dwa austriackie filmy na podstawie powieści Trygve Gulbrandsena *Und ewig singen de Wälder* (1959) w reżyserii Paula Maya i *Das Erbe von Björndal* (1960) w reżyserii Gustava Ucicky'ego oraz film Hansa Heinricha *Ruf der Wildgänse* (1961) na podstawie powieści Marthy Ostense. Jeśli chodzi o klasyfikację Heimatfilmów, to sprawa nie jest prosta, gdyż mają one wiele podgatunków i odmian. Gertraud Steiner dzieli np. austriackie Heimatfilmy z lat 1946-1949 na filmy narciarskie, filmy trupy Exl⁵⁴, filmy górskie, turystyczne, ekranizacje literatury i sztuk teatru chłopskiego (*Bauerntheater*), Heimatfilmy z lat 1950-1954 na ekranizacje literatury, filmy górskie, filmy w chłopskim *milieu*, filmy muzyczne, operetkowe, mity habsburskie, Heimatfilmy z lat 1954/1955-1959 na filmy o Silberwaldzie, filmy w chłopskim *milieu*, nordyckie filmy z firmy Mundus, filmy o wiejskim życiu, filmy turystyczne i serię o Sissi, a Heimatfilmy z lat 1960-1966 na poważne Heimatfilmy i wiejskie komedie⁵⁵. W tym miejscu warto wspomnieć też o Heimatfilmach dla dzieci – do najpopularniejszych należą ekranizacje powieści *Heidi* Szwajcarki Johanne Spyri. Także we wschodnich Niemczech realizowano filmy, które w pewnym stopniu można porównywać z zachodniemieckimi Heimatfilmami, ale służyły one najczęściej propagandzie socjalistycznej.

Johannes von Moltke przekonująco i nowatorsko umiejscawia w tradycji Heimatfilmu kilka znanych filmów produkcji wschodniemieckiej, które wiejską przestrzeń i lokalność uznają za decydującą dla socjalistycznego postępu, czyli drogi do krainy szczęścia. Polityczne przyporządkowanie odróżnia te filmy od ich kuzynów z Zachodu, niemniej nawiązują one do tego samego potencjału ideologicznego Heimatmu⁵⁶. Wśród nich jest połączenie musicalu, komedii i Heimatfilmu – *Einmal ist Keinmal* (reż. Konrad Wolf, 1955), który do typowo heimatowego przeciwstawienia wsi i miasta, po stronie wroga, obcego stawia też Republikę Federalną, komedie *Der Ochse von Kulm* (reż. Martin Hellberg, 1955), *Was wäre wenn* (reż. Gerhard Klingenberg, 1960), mniej lub bardziej dydaktyczne *Freies Land* (reż. Milo Harbich, 1946) i *52 Wochen sind ein Jahr* (reż. Richard Groschopp (1955), jawnie antyzachodni film propagandowy *Verurteilte Dorf* (reż. Martin Hellberg, 1952) i epicka kronika powojennej dekady *Schlösser und Katen* (reż. Kurt Maetzig, 1957).

Krytyczne Heimatfilmy i ich następcy

Krytycy zawsze narzekali na poziom Heimatfilmów, ale publiczność je uwielbiała. Jednak sukcesy masowo produkowanych Heimatfilmów nie trwały długo. Coraz częściej pojawiały się głosy krytyczne. Publiczność zaczęła odczuwać przesyt powielanymi bez umiaru kliszami. Jak wykazały badania zrobione przez EMNID⁵⁷ w 1956 roku Heimatfilm przestał królować na liście rankingowej ulubionych gatunków niemieckich i spadł na trzecie miejsce⁵⁸. Natomiast ulubionymi gatunkami stały się filmy muzyczne (*Musikfilme*) i tzw. *Habsburgerfilme*, czyli produkcje o lekkim heimatowym charakterze oraz filmy o bliskiej przeszłości (*Der Arzt von Stalingrad*, reż. Géza von Radványi 1958 i *Haie und kleine Fische*, reż. Frank Wisbar, 1957).

Heimatfilm zmieniał się w film z przebojami (*Schlagerfilm*), a elementy folklorystyczne były traktowane coraz bardziej powierzchownie i pełniły funkcję deko-

racyjną. Po złotych dla Heimatfilmu latach 50. w połowie lat 60. fala tego typu produkcji zaczęła opadać, a pod koniec lat 60. doszło do krytycznej rozprawy z samym pojęciem Heimat, które oczyszczono z radosnych, rozpromienionych obrazków.

W roku 1966 Georg Tressler zrealizował film *Der Weibsteufel*, który miał być powrotem do pozbawionego kiczu czystego filmu górskiego. Na przełomie lat 60. i 70. młodzi reżyserzy jak Volker Schlöndorff (*Niepokoje wychowanka Törlessa / Der junge Törleß*, 1966), Peter Fleischmann (*Das Unheil / Nieszczęście*, 1972) i Rainer Werner Fassbinder (*Die Niklashauser Fahrt*, 1970; *Opowieść o Effi Briest / Effi Briest*, 1974) pokazali inne niż dotychczas, bo realistyczne i niesentymentalne spojrzenie na Heimat. Kokietujące wiejskie panienki, przystojni leśnicy, rezolute gospodynie i uroczy żigolacy musieli ustąpić nowemu realizmowi w filmie. Tematami stały się wydarzenia z niemieckiej i austriackiej przeszłości, m.in. ówczesna sytuacja chłopów, miejskie i wiejskie życie w czasach narodowego socjalizmu czy okupacji alianckiej, np. *Die Alpensaga* (1976-1977) serial w reżyserii Dietera Bernera opowiadający o problemach ludności wiejskiej z Górnej Austrii w latach 1900-1945. Twórcy filmów starali się nie upiększać warunków, sytuacji i stosunków panujących na pokazywanych terenach górskich i wiejskich. Pojęcie Heimat zostało po raz kolejny zreinterpretowane. Tym razem Heimat stał się niebezpieczny. Struktury społeczne nie zapewniały już oparcia i bezpieczeństwa, ale uciskały i gnębiły. *Stare dobre czasy* pokazywano już nie jako tak dobre, a romantycznych obrazków wiejskiej idylli całkowicie się pozbyto.

Wiejska wspólnota zaczęła być poważnie traktowana i poddawana krytycznej analizie społecznej. Tytuł filmu Petera Fleischmanna – jak by się mogło wydawać typowy dla Heimatfilmów – *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969), czyli *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*, krył historię homoseksualisty Abrama zaszczonego przez ludność wioskową. Film nie tylko pokazywał ograniczoną strukturę wsi, ale też siłę plebsu, wyrażającą się w powiedzeniu: „kto nie jest z nami, jest przeciwko nam”. Heimat przestał więc być miejscem powrotu i schronienia, a stawał się wręcz miejscem, z którego się ucieka, jak w filmie *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) Schlöndorffa, w którym bohater z powodów ekonomicznych pragnie odnaleźć wolność w Ameryce, ale ponosi klęskę. Te krytyczne Heimatfilmy były raczej antyheimatfilmami, bo pokazywały, że w Heimacie albo się ginie, albo z niego ucieka⁵⁹. Młodzi reżyserzy, dokonując subwersji klasycznych Heimatfilmów, chcieli prowokować widzów do refleksji.

W latach 70. pojawiło się kilka ponownych adaptacji powieści Ganghofera, odnawiających jednak tradycyjne Heimatfilmy. Były to filmy bardziej gorzkie i przykre niż te z lat 50., nie pokazywały już słodkich obrazków, ale np. masowe odstrzały kozic, jak w filmie *Schloss Hubertus*⁶⁰ (reż. Harald Reinl, 1973). Wśród antyheimatfilmów można wymienić też bawarski western *Jaidler, der einsame Jäger* (Volker Vogeler, 1970), *Ich liebe dich, ich töte dich* (reż. Uwe Brandner, 1971), *Mathias Kneissl* (reż. Reinhard Hauff, 1971), horror *Nachtschatten* (reż. Niklaus Schilling, 1972).

Antyheimatfilm i jego „nowolewicowe” agendy pozostały przemijającym fenomenem wczesnych lat 70. Lewicowa interpretacja gatunku dokonywana przez Nowe Kino Niemieckie raczej nie wywołała żywszej reakcji widzów⁶¹.

Od późnych lat 70. młodzi filmowcy próbowali więc w nowy, ale równie poważny sposób wypełnić pojęcie Heimatfilmu⁶². Gatunek po raz kolejny próbo-

wał dostosować się do ducha czasu. Pojęcie Heimatu było już bardzo dalekie od konotacji obciążonej grzechem „krwi i ziemi” nabytej za czasów nazistowskiej ideologii. Heimat stał się po prostu miejscem pochodzenia, a Heimatfilmy zrównoważoną refleksją na ten temat. Krajobraz, ludowe stroje i dialekt nie były już pretensjonalnym efektem ani symbolem zacofania, a jedynie ilustrowały istniejące środowiska. Filmy te były bardziej realistyczne i bliższe współczesności niż te z początku lat 70. Można wśród nich wymienić film *Albert – warum?* (Niemcy, 1977) w reżyserii Josefa Rödla o człowieku chorym psychicznie, a więc outsiderze. Społeczno-krytyczne Heimatfilmy były także realizowane w latach późniejszych, np. austriacki film Franza Antela *Der Bockerer* (1981) o losach wiedeńskiego rzeźnika, niepolityczna i wolna od ideologicznego zabarwienia historia miłosna *Der Stille Ozean* (Austria, 1983) w reżyserii Xavera Schwarzenbergera o konflikcie intelektualisty ze społecznością wiejską, *Grenzenlos* (reż. Josef Rödl, 1982) o wiejskiej outsiderce, która ucieka do miasta, *Heimat – Eine deutsche Chronik* (Niemcy, 1984) Edgara Reitza, pokazujący losy chłopskiej rodziny na tle wydarzeń historycznych (od 1919 do 1982), w którym Heimat nie jest uduchowiony i piękny, oznacza bezpieczeństwo i przywiązanie, ale i przymus, jest jednocześnie odległy i bliski. Do tego typu produkcji należy też film *Der Unfried* (1986) Rainera Wolfhardta o społeczności wiejskiej odrzucającej córkę domniemanego mordercy, realizowany w latach 1987-1991 niemiecki serial telewizyjny na podstawie scenariusza Willy’ego Puruckiego *Löwengrube* o losach dwóch przeciętnych monachijskich rodzin pokazywanych od końca XIX wieku do lat 50. wieku XX, film *Gekauftes Glück* (Niemcy, Szwajcaria, 1988) szwajcarskiego reżysera, ucznia Krzysztofa Kieślowskiego i Edwarda Żebrowskiego – Ursa Odermatta, jak również filmowa adaptacja biografii Anny Wimschneider⁶³ *Herbstmilch* (1989) w reżyserii Josepha Vilsmaiera czy *Wallers letzter Gang* (Niemcy 1988) Christiana Wagnera. Z drugiej strony od lat 80. filmowcy coraz częściej próbowali pogodzić krytykę społeczną i lokalny koloryt z aspektami kina lekkiego. W efekcie powstawały lżejsze Heimatfilmy, takie jak *Peppermint Frieden* (Niemcy, 1982) Marianne Rosenbaum opowiadający o Dolnej Bawarii w ostatnich dniach wojny, *Daheim sterben die Leut* (Niemcy, 1984) Kalusa Gietingera i Leo Hiemera w satyryczny sposób ukazujący konflikt między rolnikiem a mało elastycznymi władzami. Nowe spojrzenie na Heimat prezentowały też filmy dokumentalne, m.in. *Das Ei ist eine geschissene Gottesgabe* (Niemcy, 1983) Dagmar Wagner – portret górnobawarskiego rolnika prowadzącego staromodny styl życia.

Współczesny Heimatfilm

Heimatfilmy lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku nawiązują do tradycji albo są remake’ami wczesnych Heimatfilmów, jak np. *Krambambuli*⁶⁴ (1998) w reżyserii Xavera Schwarzenbergera⁶⁵ czy *Die Geierwally* (2005) w reżyserii Petera Sämanna⁶⁶, który w przeciwieństwie do poprzedników porzucił historyczny kostium (Geierwally jeździ po alpejskich halach golfem), albo nawiązują do krytycznych Heimatfilmów. Do tych ostatnich można zaliczyć film o życiu w powojennym Monachium z punktu widzenia fryzjera, zatytułowany *Rama Dama* (Niemcy 1990), w reżyserii Josepha Vilsmaiera, który – jak zauważa Oliver Rahayel⁶⁷ – nieustannie próbuje reformować Heimatfilm, prowadząc go ku kinu rozrywkowemu, które przy-

ciąga widzów; a także kolejne części trylogii Edgara Reitza – *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1992) rozgrywająca się w latach 1960-1970 głównie w Monachium historia kolejnych pokoleń znanej z pierwszego *Heimatu* chłopskiej rodziny, *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (2004), opowiadająca o upadku muru berlińskiego i społecznych zmianach w latach 90. (aż do roku 2000), a także epilog *Heimat-Fragmente – Die Frauen* (2006) składający się z materiałów niewykorzystanych w trylogii. W filmach tych Heimat jest prawdziwy, realny i realistyczny, jest zamkniętym, odgrodzonym światem. Wśród krytycznych *Heimatfilmów* należy też wymienić kolejne części austriackiego *Bockerera* Antela: *Der Bockerer II – Österreich ist frei* (1992), *Der Bockerer III – Die Brücke von Andau* (2000), *Der Bockerer IV – Prager Frühling* (2003), film Austriaka Stefana Ruzowitzky'ego *Die Siebelbauern* (Austria, Niemcy, 1998) o życiu na górnopółnocnej wsi w latach 20. XX wieku, *Hierankl* (Niemcy 2003) Hansa Steibichlera o nastolatce opuszczającej dom rodzinny w idyllicznym Chiemgau i powracającej do rodziny po pięcioletnim milczeniu oraz dramat historyczny *Schwabenkinder*⁶⁸ (2003) w reżyserii Jo Baiera o losie 8-letniego Kaspara, który po śmierci matki został wysłany przez ojca na targ dziecięcy do Ravensburga, gdzie rozpoczęła się jego odyseja (tyrania hodowcy świń, u którego pracował, ucieczka, wyjazd do Ameryki, powrót dorosłego Kaspara do domu do umierającego ojca). Film był oparty na motywach powieści Elmara Bereutera *Die Schwabenkinder. Die Geschichte des Kaspanaze* (2002). Wśród współczesnych poważnych *Heimatfilmów* wymienić można *Beste Zeit* (2007) Marcusa H. Rosenmüllera o wyborach, jakich muszą czasem dokonywać nastolatki, wkraczając w dorosłe życie, i melodramat *Sehnsucht* (reż. Valeska Grisebach, 2006).

Oprócz klasycznych ujęć tematu pojawił się też nowy nurt *Heimatfilmów*, zajmujących się współczesnym *Heimatem*, ale w lżejszym tonie. Ich autorzy nie traktują ani *Heimatfilmów* ani samego *Heimatu* zbyt poważnie i pokazują to, co w nich jest śmieszne i zabawne, jak np. film telewizyjny *Der Bergpfarrer* (2004) w reżyserii Ulricha Königa o księdzu z Górnej Bawarii, z humorem mówiący o celibacie i religii, czy komedia *Wer früher stirbt, ist länger tot* (2005) w reżyserii Marcusa Haushama Rosenmüllera, choć Heimat jest w niej tylko tłem. Akcja rozgrywa się w bawarskiej wiosce, gdzie wszyscy się znają, a wieczorami spotykają się w Gasthausie przy piwie i *Wurstsalat*. Reżyser podejmuje w filmie wątki melodramatyczne, nie unika happy endu, nie popada jednak w kicz. Do tego też nurtu można chyba zaliczyć filmy dokumentalne *Durchfahrtsland* (Niemcy 2005) Alexandry Sell o dwóch wioskach znad Renu czy *Full Metal Village* (2006)⁶⁹, który choć jest dokumentem został przez samą reżyserkę Sung-Hyung Cho nazwany *Heimatfilmem*. Ukazuje on mikrokosmos małej – położonej w północnej części landu Schleswig-Holsztyn, godzinę jazdy od Hamburga – wioski Wacken (1800 mieszkańców) i pokojowe spotkanie dwóch skrajnie różnych światów: mieszkańców wioski z fanami Wacken Oper Air (W:O:A) – największego festiwalu heavymetalowego w Niemczech. Mieszkańcy wioski opowiadają przed kamerą o spokojnym życiu w Wacken. Filmowe kadry na moment przerywają mocne rytmy i zdjęcia przejeżdżających tirów, które zwiastują przyjazd ponad 40 000 fanów takich grup, jak: Motörhead, Scorpions, Fear Factory, Atheist czy Bloodthorn. Idylliczne „heimatowe” sceny mieszają się z ostrymi scenami z koncertów. W jednej metalowcy ze sceny wrzeszczą do publiczności *Are you ready to kill*

each other? – a w drugiej panie z miejscowego kółka śpiewaczego skocznie przypatują i śpiewają ludowe piosenki, sąsiedzi plotkują przy kawiarnianych stolikach i co niedziela grają razem w kości. W jednej – na czarno ubrani metalowcy z wymalowanymi twarzami chodzą po wsi, pijąc piwo i robiąc groźne miny, a w drugiej stary rolnik opowiada, jaką to świetną rozrywką jest usiąść przy domu i niespiesznie palić papierosa, obserwując, co się dzieje w zagrodzie sąsiada. Film odzwierciedla nową definicję pojęcia „Heimat”. Heimat jest nadal bardzo tradycyjny, ale również zaczyna być – choć niebezinteresownie – bardziej tolerancyjny i otwarty. „Inny” nie musi już oznaczać wroga, ale może być uznany za gościa, który na dodatek przynosi korzyści.

Współczesne heimatowe konteksty

Wydaje się, że w krajach niemieckojęzycznych kultura Heimatu, mająca ściśle związek z ludowością, jest (w różnorodnych formach) nadal żywa i co więcej niezwykle popularna. Pielęgnują ją nie tylko instytucje (takie jak muzea czy placówki naukowe), ale zwykli ludzie jako wierni odbiorcy zarówno jej trywialnych, jak i artystycznych przejawów, jako członkowie rozmaitych towarzystw (np. miłośników tradycyjnych strojów, pieśni czy sztuki ludowej i rękodzieła) czy też po prostu ubierając się – na co dzień i od święta, na oficjalne i prywatne okazje – w Tracht, który uchodzi (zwłaszcza w Austrii) za elegancki, ale przede wszystkim pasujący zarówno na biesiadę w gospodzie, jak i na wieczór w teatrze czy na koncercie. Oczywiście z tego względu jest wiele sklepów handlujących wyłącznie odzieżą tradycyjną czy też – jak twierdzą niektórzy – stylizowaną na taką.

Katalogi mody zarówno ekskluzywnych domów mody, jak i tańszych popularnych sieci wysyłkowych zawsze mają ofertę mody Tracht, dla dorosłych płci obojga i dzieci. Jeszcze ciekawsze od przywiązania Niemców, a zwłaszcza Austriaków do tradycyjnego stroju są ciągle powracające na łamach prasy i mediów żywe dyskusje na temat Heimatu i jego rozmaitych aspektów, jak choćby spór czy Tracht jest strojem ludowym, czy pseudoludowym i czy tak chętnie noszenie go przez Bawarczyków i Austriaków jest jedynie oznaką przywiązania do tradycji, czy też oznaką nacjonalizmu. Jak również dyskusje naukowe np. konferencja pt. *Czym jest mała ojczyzna?* zorganizowana w 2006 przez Collegium Polonicum (Frankfurt n. Odrą / Słubice, czy sesja zorganizowana w 2007 roku przez Ruhr-Universität Bochum i Uniwersytet w Salzburgu zatytułowana *Heimat als Erfahrung und Entwurf*, której celem było ukazanie aktualnej problematyki heimatowej, wyłaniającej się w ostatnich latach w związku ze wzmożoną migracją ludzi. Co roku bowiem, około 150 000 Niemców szuka za granicą szansy na pracę lub lepszej pracy, a w republice alpejskiej, w której klisze górskiej idylli i dziewczyn w zgrabnych strojach ludowych rodem z filmów i literatury nadal się utrzymują, jest procentowo w stosunku do liczby ludności tyle samo przybyszów co w USA, z których wielu, siedząc w kawiarni nad Wiener Melange i kawałkiem tortu Sachera ludzi się, że znajdzie tam lepsze życie.

Innym heimatowym kontekstem jest duża popularność *Volksmusik* – ludowych czy też może lepiej pseudoludowych piosenek lub po prostu szlagierów. Biesiady z muzyką ludową organizowane w dużych halach i rejestrowane dla telewizji przyciągają setki miłośników. Wykonawcy i twórcy takiej muzyki stają się tam

gwiazdami niczym piosenkarze pop, z tą różnicą, że ich fanami są przedstawiciele różnych grup wiekowych.

Wielu młodych ludzi marzy o karierze w ludowym showbiznesie i zamiast zakładać zespoły rockowe, zakładają... kapele, uczą się grać i śpiewać popularną muzykę ludową.

W 2003 roku rzecznik ARD Burchard Röver zapowiadał ⁷⁰, że muzyka ludowa ⁷¹ i szlagiery nie są już przez nadawców pożądane z powodu niskiej oglądalności. ARD miało więc pozbyć się z jesiennej ramówki aż czterech poniedziałkowych *Heimatlieder-Show*, gdyż starsi widzowie wybierają coraz częściej programy typu *Wer wird Millionär* w konkurencyjnych stacjach, np. w RTL. We wrześniu 2003 miały więc zniknąć z ARD *Musikanenscheune* (z Petrą Kusch-Lück), *Schlagerparade der Volksmusik* ⁷² (z Andy Borgiem), *Kein schöner Land* (z Günterem Wewelem) i *Zauberhafte Heimat* (z Guntherem Emmerlichem). Statystyki informowały, że program *Krone der Volksmusik* z 713 000 widzów sromotnie przegrywa z programem *Millionenshow*, że nawet programy gwiazd muzyki heimatowej odnotowały spadek zainteresowania nimi, np. uwielbiany Hansi Hinterseer: w 1999 roku – 990 000 widzów, w roku 2003 zaledwie 49 000, a Karl Moik i jego *Musikantenstadt* w 1998 roku – 930 000, a w 2002 – 750 000, zaś Marianne i Michael z ich *Lustigen Musikanten* stracili pół miliona widzów. Równie źle miało się dziać w austriackiej stacji ORF. Niezwykle popularna Carmen Nebel, której realizowany dla ARD program *Die Feste der Volksmusik* od 1993 roku przyciągał w soboty przed telewizory miliony niemieckich i austriackich widzów, planowała przejście do nowego kanału tematycznego TV-Heimat, choć inny jej program, *Frühlingsfest der Volksmusik* ⁷³, miał się jeszcze pojawić w sierpniowej ramówce ARD w 2003 roku. Jednak niektórzy, jak moderatorka Kusch-Lück, wątpili w prawdziwość danych mówiących o spadku zainteresowania widzów tym typem rozrywki. Zwłaszcza że liczby sprzedanych płyt CD z muzyką heimatową mówiły co innego.

Producent muzyczny i telewizyjny Hans R. Beierlein tak podsumował tę sytuację: *Nowe formaty są w telewizji konieczne. Poniedziałkowy show działa jak urządzenie do badania drętwiejących stóp* ⁷⁴. Czas pokazał, że wszystko, co na terenach niemieckojęzycznych wiąże się z Heimatem, jest nieprzemijające. Świadczy o tym festiwal nowego Heimatfilmu ⁷⁵, jak i chociażby fakt, że codziennie na którymś niemieckojęzycznym kanale telewizyjnym możemy obejrzeć Heimatfilm lub heimatowy serial.

Ale w pierwszej dekadzie XXI wieku odnowiło się też zainteresowanie klasycznym Heimatfilmem z lat 50. W grudniu 2007 roku stacja Austria 9 TV informowała, że zlecone przez nią badania rynku wykazały, iż austriaccy widzowie kochają Heimatfilmy z lat 50. i 60. i dlatego zdecydowała się ramówkę jednej z grudniowych niedziel wypełnić wyłącznie filmami tego od dawna kultowego gatunku. Przyjemność z oglądania tych klasyków przypomina przyjemność, jaką znajduje się w kiczu, romantycznych historiach miłosnych, melodramatach z sensacyjnymi zawirowaniami i zwrotami akcji. Filmy te zyskały nową popularność, o czym świadczy choćby ciągle pokazywanie ich przez różne stacje telewizyjne, goszczące od lat na ekranach telewizorów heimatowe serie wykorzystujące klisze dobrze znane z klasycznych Heimatfilmów w połączeniu z elementami amerykańskich oper mydlanych (*Die Schwarzwaldklinik* ⁷⁶, *Schlosshotel Orth* ⁷⁷ czy *Forsthaus Falkenu* ⁷⁸) i serie, jak np. *Weißblaue Geschichten* ⁷⁹, *Peter und Paul* ⁸⁰, *Irgenwie und*

*Sowieso*⁸¹, włączanie elementów heimatowych do filmów z pasma *prime time* (np. trzyczęściowy film *Der Laden* z 1998 roku specjalizującego się w historycznych Heimatfilmach Jo Baiera, a także historia życia producentki lalek *Margarete Steiff* z 2005 roku w reżyserii Xavera Schwarzenbergera) czy istnienie (od roku 2000) niemieckiego kanału telewizyjnego Heimatkanal⁸².

Podsumowanie

Niemiecko-austriacki gatunek filmowy Heimatfilm – zwany niekiedy niemiecko-austriackim westernem⁸³ – mimo ewolucji i wytworzenia nowych, często różniących się między sobą odmian ciągle utrzymuje kontakt ze swymi poprzednikami i nadal dość często odwołuje się do swoich korzeni – literatury XIX wieku (Anzengruber, Ganghofer), filmów Republiki Weimarskiej etc. Z drugiej jednak strony przepaść dzieląca Heimatfilm czasów powojennych od krytycznego Heimatfilmu pokazuje, jak żywe jest wciąż to zagadnienie, jak inspirujące i jak w różny sposób można podchodzić i do samego Heimatu czy też pojęcia Heimatu, jak i do Heimatfilmów, kiedy żadna ideologia nie narzuca jakiegoś konkretnego do nich stosunku, a demokracja daje wybór także w tej sferze.

Od ponad dwóch stuleci niemiecki termin „Heimat” jest słowem kluczem. Pojęcie to ożywiało i ożywia codzienne działania i zachowania zwykłych ludzi, ale także przyciąga uwagę badaczy: antropologów, etnografów, historyków, politologów, socjologów po filmologów. Anton Kaes podkreśla wielość referencji tego pojęcia, wśród których jest utracone dzieciństwo, rodzina, tożsamość, romantyczne relacje między ludnością wiejską i naturą oraz różnorodność kontekstów od ziemskiego, doczesnego po religijny, od reakcyjności po progresywność, od konkretności do nieokreśloności⁸⁴.

Moltke zwraca uwagę, że niezwykła długowieczność Heimatu jako słowa klucza ma wiele wspólnego właśnie z jego semantyczną elastycznością, że cechą definiującą to pojęcie jest adaptowalność do różnych kontekstów, co z drugiej strony powoduje, że trudno jest je zamknąć w słownikowym haśle⁸⁵. Odwołania Heimatu do narodu, przestrzeni, miejsca, współczesności i przeszłości nie pozwalają ukuć wyczerpującej definicji terminu (odnosi się to też do Heimatfilmów), a jedynie wytyczyć ścieżki interpretacyjne. Niektórzy zaliczają słowo „Heimat” (obok słów „ojczyzna” i „naród”) do słów, które wymykają się jednowymiarowej definicji z racji ich *kontrowersyjnych dziejów*⁸⁶.

Ponowne zainteresowanie Heimatfilmami z lat 50. świadczy nie tylko o nowej tęsknocie za światem bez skazy, o nostalgii za latami 50., o odwiecznej chęci ucieczki od rzeczywistości, ale być może także o przesyconiu rozrywką faktualną⁸⁷, która królowała w latach 90. XX w., o znudzeniu udającymi (często szarą i ponurą) rzeczywistością gatunkami reality i o tęsknocie za bezpretensjonalną „prawdziwą” fikcją – kiczowato kolorową, radosną, która nie udaje, że zajmują ją (jak np. telenowela dokumentalna) problemy społeczne, ale ma widzów po prostu bawić i relaksować.

W 1971 roku Waltraud Jirsa analizowała Heimatfilm w kontekście westernu⁸⁸. W 1987 roku Gertraud Steiner wspominała, że Heimatfilmem można nazwać amerykański western, japoński film samurajski czy włoski film o mafii⁸⁹. W pierwszej dekadzie XXI wieku badacze nie tylko analizują współczesne, nowe – poważne i lżejsze – Heimatfilmy, ale też klasyki tego gatunku umieszczają

w nowych, aktualnych kontekstach, porównując je np. do szwedzkich *Landsbygd-film*⁹⁰ czy do filmów z Bollywood⁹¹. Poza przyjemnością, jaką Heimatfilmy, także te z lat 50. i 60., sprawiają dość szerokiej publiczności, znaczna liczba opracowań naukowych na ich temat świadczy, że jest to fascynujący temat także dla badaczy ze względu na krytyczny dystans konieczny do zrozumienia – jak to określił Klaus Eder – usidlenia Heimatfilmu przez ducha czasu⁹².

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

¹ E. Boa, R. Palfreyman, *Heimat – a German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*, Oxford University Press, 2000, s. 1.

² T. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1915*, t. I. *Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1993, rozdz. I.

³ E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt., s. 2.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Por. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000 (pierwsze wydanie francuskie 1957).

⁷ H. Fischer, *Aberglaube oder Volksweisheit. Der wahre Sinn der Bauernbräuche*, Leipzig 1936, cyt. za. W. Emmerich, *Germanistische Volksstumsideologie: Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich*, Tübingen 1968, s. 171.

⁸ H. Freudenthal, *Was ist Heimat? Rede zum „Tage der Verpflichtung“ am 4 Oktober 1937*, Verlag Julius Beltz, Langensalza 2007, s. 13, cyt. za: E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt.

⁹ Patrz. E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt., s. 5.

¹⁰ E. Spranger, *Der Bildungswert der Heimatkunde*, Leipzig, 1942, s. 12., cyt. za. E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt., s. 6.

¹¹ P. Krische, *Heimat Grundsätzliches zur Gemeinschaft von Scholle und Mensch*, Berlin 1918.

¹² *Mehltreisende Frieda Geyer* (1931), wydana w 1968 roku pod zmienionym tytułem *Eine Zierde für den Verein*.

¹³ E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt., s. 10.

¹⁴ Patrz. np. Ch. Rapp, *Höhenrausch: Der deutsche Bergfilm*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien 1997.

¹⁵ G. Seesslen, *Durch die Heimat und so weiter, w: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, wyd. H.v. Hoffman, W. Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt 1998, s. 159. Według Seesslena w obu gatunkach istotną rolę odgrywa związek człowieka z naturą, tyle że w fil-

mach górskich człowiek najczęściej bezskutecznie próbuje zapanować nad naturą, co prowadzi ku metafizyce, a w *Heimatfilmach* jest ona od dawna społecznie przezwyciężona – człowiek zwojował naturę i żyje w niej.

¹⁶ Scenariusz: Arnold Fanck i Ladislaus Vajda. W roku 1930 film został udźwiękowiony w wersji angielskiej i ponownie zmontowany, tracąc podobno spektakularną jakość obrazu. W roku 1935 udźwiękowiono go w wersji niemieckiej, po raz kolejny przerebiono i w takiej formie pokazywano w kinach. W roku 1996 została odnaleziona kopia oryginalnej wersji filmu z 1929 roku. W 1998 roku stacja Arte pokazała odrestaurowaną kopię, wzbogaconą o nową muzykę.

¹⁷ Na spotkaniu pojawia się niejaki Johannes Krafft, który dziesięć lat wcześniej stracił w tym miejscu żonę i co roku w rocznicę jej śmierci wchodzi na Piz Palü. Krafft chce tym razem wspinać się ze studentami. Kiedy już tam docierają, schodzi lawina, która strąca Hansa, a blok lodu ciężko rani Kraffta. Tylko Maria wychodzi z tego bez szwanku. Cała trójka musi spędzić noc w górach. Krafft daje Marii swoją marynarkę, żeby nie zmarzła. Następnego dnia przychodzi ratunek, ale Krafft nie wraca z narzeczonymi. Pozostaje na krze, by tam zmarznąć i połączyć się ze swą ukochaną żoną. Marię grała Leni Riefenstahl ucząca się u Fancka rzemiosła filmowego.

¹⁸ Tradycyjny narodowy strój ludności krajów niemieckojęzycznych.

¹⁹ W. Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1973, s. 21.

²⁰ C. Moosmann, *Die Geschichte des deutschen Heimatfilms. Zwischen Traumwelt und Kommerz*, Grin Verlag, München 2007, s. 6.

²¹ J. von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 49.

²² T. Koebner, *Reclams Sachlexikon des Films*, Reclam, Stuttgart 2002, s. 62.

- ²³ Patrz. Ch. Rapp, *Höhenrausch: Der deutsche Bergfilm*, Sonderzahl, Wien 2007.
- ²⁴ C. Applegate, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley 1990.
- ²⁵ Minister propagandy Joseph Goebbels kontrolował przemysł filmowy od 1930 roku, a w następnych latach całkowicie zmienił jego strukturę: stanowiska kierownicze zajęli ludzie oddani Hitlerowi, współpracownicy musieli należeć do Izby Filmowej Rzeszy, aryzacja niemieckiego filmu zamknęła z powodów rasistowskich dostęp do przemysłu filmowego wielu sławnym reżyserom, kamerzystom, aktorom i innym ludziom związanym z filmem. Część osób trafiła oficjalnie w uznaniu ich talentu na Judenliste i mogła dalej pracować pod ścisłą kontrolą Izby Filmowej, a osoby politycznie niewygodne zostały zmuszone do emigracji (np. Max Ophüls wyjechał do Francji, a Billy Wilder do USA).
- ²⁶ W. Höfig, dz. cyt. s. 5.
- ²⁷ W. Fritz, *Kino in Österreich. 1929-1945. Der Tonfilm*, Wien 1991, s. 200.
- ²⁸ W operetce Zellera głównymi postaciami są ptasznik Adam i Christel z poczty, natomiast Bolvary w swoim filmie skupił się na historii pary książęcej Dagoberta i Marii von Lichtenstein, robiąc aluzję do romansów Magdy (m.in. z sekretarzem stanu Karlem Hanke) i Josepha (m.in. z czeską aktorką Lidą Baarovą) Goebbelsów.
- ²⁹ K. Kreimeier, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1992, s. 14.
- ³⁰ J. Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, t. VI, Wydawnictwo Artystyczne i filmowe, Warszawa 1990, s. 428.
- ³¹ W. Höfig, dz. cyt. s. 94.
- ³² J. Toeplitz, dz. cyt.
- ³³ M. Barthel, *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*, Herbig, München-Berlin 1986, s. 89.
- ³⁴ Patrz. W. Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1973.
- ³⁵ Była to filmowa adaptacja operetki Augusta Meidharta do muzyki Leona Jessella.
- ³⁶ W. Höfig, dz. cyt., s. 74.
- ³⁷ Tamże, s. 134.
- ³⁸ Film powstał na podstawie komedii muzycznej Martina Costa pod tym samym tytułem. W 1961 Werner Jacobs nakręcił remake pod tytułem *Mariandl* z Waltraut Haas, ale tym razem w roli Marianne Mühlhuber i z Cornelią Froboess jako Mariandl, a w 1962 zrealizował film *Mariandls Heimkehr* z tą samą obsadą. W 1996 roku powstała telewizyjna wersja tej historii pt. *Hofrat Geiger oder Alte Liebe* w reżyserii Petera Wecka z jego udziałem w roli Hofrata Geigera i Christiane Hörbiger w roli Marianne Mühlhuber.
- ³⁹ *Hitbilanz. Deutsche Chart Singles 1956-1980. Mit den Hits von 1930-1955*, Taurus Press, Norderstedt 2000, s. 406.
- ⁴⁰ J. Toeplitz, dz. cyt.
- ⁴¹ W. Höfig, dz. cyt. s. 448.
- ⁴² J. Toeplitz, dz. cyt.
- ⁴³ Podają za: E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt.
- ⁴⁴ Patrz. K. Eder *Fantasy Worlds and Realism – Dossier heimat Film* <http://www.goethe.de/kue/film/dos/hei/en165229.htm> (data dostępu: 8.06.2009)
- ⁴⁵ Film tv: *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, cz. 9, ORF 1972.
- ⁴⁶ *Heimatfilm* koncentruje się bardziej na tubylcach, a *Ferienfilm* na przyjezdnych.
- ⁴⁷ Różowa albo czerwonawa poświata, widywana o wschodzie lub zachodzie słońca na szczytach Alp, szczególnie pokrytych śniegiem.
- ⁴⁸ Dirndl jest tradycyjnym, kobiecym, ludowym strojem noszonym w południowych Niemczech i Austrii, opartym na historycznym ubiorze chłopów zamieszkujących Alpy.
- ⁴⁹ E. Büttner, Ch. Dewald, *Anschluss an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg und Wien 1997, s. 258.
- ⁵⁰ A. Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge 1989, s. 15.
- ⁵¹ E. Boa, R. Palfreyman, dz. cyt., s. 11.
- ⁵² Tamże, s. 10.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ Grupa teatralna z Tyrolu.
- ⁵⁵ G. Steiner, *Die Heimat – Macher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien 1987.
- ⁵⁶ J. von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 174.
- ⁵⁷ Niemiecki instytut badania opinii publicznej.
- ⁵⁸ Podają za W. Höfig, dz. cyt. s. 135.
- ⁵⁹ C. Moosmann, dz. cyt. s. 15.
- ⁶⁰ Pierwszej ekranizacji powieści dokonał w 1934 roku Hans Deppe, kolejnej w 1954 Helmut Weiss.
- ⁶¹ Patrz. Oliver Rahaye, *The current reorientation of the Heimat film* <http://www.goethe.de/kue/film/dos/hei/en165229.htm> (dostęp: 8.06.2009).
- ⁶² Z drugiej strony na filmy „w skórzanych spodniach” (*Lederhose*) miała wpływ potężna wówczas w kinie zachodniemieckim i austriackim fala filmów erotycznych.

- ⁶³ Niemiecka pisarka chłopskiego pochodzenia (1919-1993). Urodziła się jako czwarte z dziewięciorga dzieci. W wieku ośmiu lat straciła matkę, która zmarła przy kolejnym porodzie. Odtąd sama musiała dbać o gospodarstwo domowe z wielką rodziną. W 1939 roku wyszła za Alberta Wimschneidera, który jednak szybko poszedł do wojska i wrócił z wojny ciężko ranny, a Anna prowadziła gospodarstwo i pomagała czterem starszym krewnym. W 1985 roku napisała autobiografię. W filmie Vilsmaiera Anna i jej mąż Albert zagrali epizodyczne role.
- ⁶⁴ Krambambuli – nazwa jałowcówki o intensywniej czerwonej barwie produkowanej niegdyś w Fabryce Likierów Isaaka Wedel-Linksa i Eydama Dircka Hekkerera w Gdańsku, z której pochodzi słynna gdańska Goldwasser. Także tytuł studenckiej pieśni pijackiej napisanej w 1745 roku przez Christofa Friedricha Wedekinda. W filmie Krambambuli to imię psa.
- ⁶⁵ *Krambambuli* – opowiadanie Marie von Ebner-Eschenbach z cyklu *Dorf- und Schlossgeschichten* (1883). Wczesniejsze adaptacje: *Krambambuli* (1940), reż. Karl Köstlin; *Heimatland* (1955), reż. Franz Antel; *Ruf der Wälder* (1965), reż. Franz Antel; *Sie nannten ihn Krambambuli* (inny tytuł: *Was geschah auf Schloß Wildberg*, 1972), reż. Franz Antel.
- ⁶⁶ *Die Geierwally* – powieść Wilhelmine von Hillem z 1875 roku o życiu malarki Anny Stainer-Knittel. Wczesniejsze adaptacje: *Die Geierwally* (1921), reż. Ewald André Dupont; *Die Geierwally* (1940), reż. Hans Steinhoff; *Die Geierwally* (1956), reż. Frantisek Čáp; *Die Geierwally* (1967, tv), reż. Gretl Löwinger; *Die Geierwally* (1988) Walter Bockmayer.
- ⁶⁷ Oliver Rahayem, dz. cyt.
- ⁶⁸ *Schwabenkinder* (inna nazwa *Hüttekinder*) – chłopskie dzieci (w wieku 6-14 lat) z górskich wiosek Vorarlbergu i Tyrolu, które (od XVII wieku do lat 30. wieku XX) z powodu biedy co roku (od marca do października) pod opieką tzw. kooperatora (np. księdza) ciągnęły przez Alpy na targi dziecięce najczęściej do Schwabenlandu czyli Górnej Szwabii (południowe Niemcy, land Badenia-Wirtembergia) w poszukiwaniu pracy sezonowej jako pastuszkowie, służący i parobcy u tamtejszych zamożnych chłopów.
- ⁶⁹ Reż., scen. Sung Hyung Cho; zdj. Markus Winterbauer; obsada: Uwe Trede, Lore Trede, Klaus H. Plähn, Irma Schaak.
- ⁷⁰ „Die ganze Woche” 2003, nr 15, s. 12.
- ⁷¹ Niemcy i Austriacy określają ten rodzaj muzyki jako Volksmusik, choć najczęściej jest to pseudoludowa muzyka popularna, takie „disco-austro” czy „disco-germano”.
- ⁷² W 1999 roku program ten miał 861 000 widzów, a w roku 2002 już „tylko” 700 000.
- ⁷³ Przeciętnie 750 000 widzów rocznie.
- ⁷⁴ „Die ganze Woche” 2003 nr 15, s. 13.
- ⁷⁵ Heimatfilmfestival o nazwie „Der neue Heimatfilm” jest międzynarodowym festiwalem, który od 1988 roku odbywa się w miejscowości Freistadt w Górnej Austrii. Od 1998 roku przyznawana jest Nagroda Filmowa Miasta Freistadt, której laureatem w 2005 roku był Greg Zgliński za szwajcarsko-belgijsko-polski film *Cala zima bez ognia* (tytuł oryginalny: *Tout un hiver sans feu*, inny tytuł: *A Long Winter without Fire*).
- ⁷⁶ Najpopularniejszy niemiecki serial, zrealizowany według scenariusza Herberta Lichtenfeldta, emitowany przez ZDF w latach 1985-1989, miał ponad 70 odcinków. W Niemczech był powtarzany siedem razy. Pokazywano go też w 38 innych krajach. Po latach zrealizowano tzw. *Specials* – filmy *Die Schwarzwaldklinik – Die nächste Generation* (2005) i *Die Schwarzwaldklinik – Neue Zeiten* (2005). Serial, który nazywany jest dziś matką wszystkich niemieckich seriali lekarskich, był odpowiedzią na czeski serial *Szpital na peryferiach* (*Nemocnice na kraji města*, 1978-1981), ale wzorowany był też na emitowanej od 1963 roku amerykańskiej operze mydlanej *General Hospital*.
- ⁷⁷ Austriacko-niemiecki serial według pomysłu Rochusa Bassauera emitowany w latach 1996-2005.
- ⁷⁸ Niemiecki serial w reżyserii Klauza Grabowsky’ego, według scenariusza Petera’a Weis-sfloga, emitowany od 1989 roku.
- ⁷⁹ Niemiecka seria emitowana od 1984 roku. Jeden lub dwa razy do roku odcinki tej serii dotyczą tematyki bożonarodzeniowej i są emitowane pod wspólnym tytułem *Weißblaue Wintergeschichten*.
- ⁸⁰ Niemiecka seria komediowa z lat 1993-1994.
- ⁸¹ Niemiecka kultowa seria Franza Xavera Bognera z 1986 roku, rozgrywająca się w 1968 roku w Bawarii.
- ⁸² Slogan reklamujący prywatną stację brzmiał: *Heimatkanal – telewizja z sercem. Harmonijnie, pogodnie, rodzinnie*. Kanał emituje klasyczne Heimatfilmy, współczesne romantyczne filmy telewizyjne, popularne sztuki ludowe (*Heimattheater*), serie familijne, heimatowe seriale, ludową muzykę rozrywkową oraz reportaże i transmisje wydarzeń związanych z ludową rozrywką, erotyczne komedie.

HEIMATFILM

- ⁸³ Film dokumentalny – *Heimat, süße Heimat – Ein deutsches Genre* (prod. ZDF/Arte 2007).
- ⁸⁴ A. Kaes, dz. cyt.
- ⁸⁵ J. von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 8.
- ⁸⁶ J. Hermand, J. D. Steakley, *Heimat, Nation, Fatherland: the German Sense of Belonging*, New York 1996.
- ⁸⁷ Telewizyjna rozrywka faktualna to wynik hybrydyzacji kategorii, gatunków i modeli, polegającej na tym, że część klasycznego dokumentalnego dyskursu jest przeznaczana do innych niż klasycznie dokumentalne celów, to znaczy poważny tryb produkcji, uznane kody, konwencje i procedury zostają użyte w celach rozrywkowych. Są to hybrydy takie, jak docu-soap, telenowela dokumentalna, programy dotyczące stylu życia (*lifestyle*) i ulepszania, poprawiania (*make-over*), programy reality show, game show, living history, docu show. Matką większości z nich jest infotainment.
- ⁸⁸ W. Jirsa, *Triviales in Western und Heimatfilm. Zwei syntaktische Spielfilmanalysen: „Alamo” (USA 1960) und „Verliebte Ferien in Tirol”*, München 1979.
- ⁸⁹ G. Steiner, dz. cyt., s. 42.
- ⁹⁰ C. Beindorf, *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften im Heimatfilm und Landsbygdofilm 1930-1960*, Baden-Baden 2001.
- ⁹¹ P. Ansari, *Tanzende Inder in den Alpen – Zur Funktion des Heimat-Konzeptes im populären Kino am Beispiel des Heimatfilms der 50er Jahre und des Bollywoodfilms der Gegenwart*, Vdm Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2007.
- ⁹² Patrz K. Eder, dz. cyt.



Die Fischerin vom Bodensee, reż. Harald Reinl (1956)