

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4559>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Recenzja książki; materiał recenzowany

Ewa Fiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

Geopolityka kina

Keywords:

Polish cinema;
German cinema;
landscape;
displacement;
comparative research

Abstract

Geopolitics of Cinema

In the monograph *Niestaly ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945-1989* [Unstable Land: 'Passing Places' in Polish and German Feature Films 1945-1989] (2024), Ilona Copik presents European filmmaking from four decades and four places. The period indicated in the title is therefore one frame of reflection, the other one being the geographical area, as important as the temporal order. The author focuses on films made in the Polish People's Republic, the four occupation zones created on German territory after World War II, the German Democratic Republic, and the Federal Republic of Germany. She analyses them on two levels: the textual one (the plot and aesthetics of specific works) and the contextual one (the sociopolitical conditions of film production and comparison of Polish and German filmmaking). The reviewer draws attention to inspiring elements of Copik's considerations but also poses questions concerning the general assumptions adopted by the researcher; she concludes by discussing a peculiar geopolitical dimension of the phenomenon analysed in the monograph.

Słowa kluczowe:

kino polskie;
kino niemieckie;
krajobraz;
przesiedlenia;
komparatystyka

Abstrakt

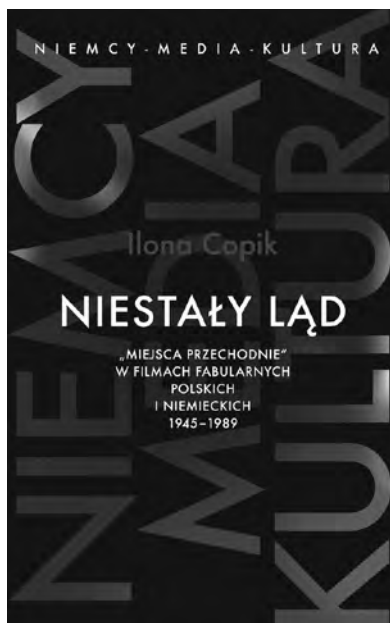
W monografii *Niestaty ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945–1989* (2024) Ilona Copik przedstawia europejską twórczość filmową z czterech dekad i czterech miejsc. Wskazany w tytule okres stanowi zatem jedną ramę refleksji, drugą jest obszar geograficzny – równie istotny, co porządek czasowy. Autorka skupia się na filmach zrealizowanych w PRL, czterech strefach okupacyjnych powstałych po II wojnie światowej na terenie Niemiec, NRD oraz RFN, dokonując ich analizy na dwóch poziomach – tekstualnym (fabuła i estetyka konkretnych utworów), jak i kontekstualnym (uwarunkowania społeczno-polityczne produkcji filmowej oraz porównanie twórczości polskiej i niemieckiej). Recenzentka książki zwraca uwagę na inspirujące elementy refleksji Copik, a także stawia pytania dotyczące przyjętych przez badaczkę ogólnych założeń, wnioskując o swoistym geopolitycznym wymiarze fenomenu analizowanego w monografii.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.07.18; zrecenzowano: 2025.10.07; przyjęto: 2025.10.29; opublikowano: 2025.12.16

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



Krajobrazy kulturowe to jedno z kluczowych zagadnień, jakie od lat interesują Iłonę Copik. Jak informuje strona internetowa Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, *Alma Mater* filmoznawczyni, jej zainteresowania naukowe obejmują ponadto: tożsamość kulturową, antropologię filmu, kino polskie oraz Śląsk. Wszystkie te kwestie zostały ujęte w wydanej w 2024 r. książce *Niestaly ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945-1989*, która obejmuje jeszcze dwa obszary – kino wschodnio- i zachodnioniemieckie. Publikacja dotyczy filmów, w których na różne sposoby dotyka się przymusowych migracji po II wojnie światowej, a ujęcie antropologiczne łączy się w niej z komparatystycznym. Z tego porządku wyłania się trzecia perspektywa. Copik wprowadzie nie przywołuje jej eksplicytnie, trudno ją jednak przeoczyć. Jest to perspektywa geopolityczna, przy czym chodzi oczywiście nie o klasyczną geopolitykę, lecz jej wariant

kulturalny – o coś, co można byłoby nazwać geopolityką kina.

Do określenia tego jeszcze powrócę. Tymczasem chciałabym oddać głos autorce, która przedmiot swoich dociekań tłumaczy tak: *Analizuję filmy powstałe w latach 1945-1989 w Polsce i obu państwach niemieckich. (...) Koncentruję się niemal wyłącznie na utworach z narracją fabularną (...). W doborze filmów (...) kryterium nie stanowią dla mnie wartości artystyczne czy sprawność realizacyjna reżyserów, ale rodzaj podejmowanej tematyki i sposób jej ujęcia* (s. 15). To te kryteria warunkują dobór materiału filmowego, który dla autorki ma dwojaki charakter – jest odzwierciedleniem pewnych zjawisk oraz czynnikiem wpływającym na zawartość zbiorowej pamięci i wyobraźni (s. 18). Jednym z celów badawczych Copik jest zaś sprawdzenie hipotezy, że uświadomienie sobie istnienia tytułowych „miejsz przechodnich” prowadzi do poznania perspektywy Innego, refleksji nad różnicą kulturową, a w efekcie – lepszego zrozumienia własnej kultury (s. 24). Mówiąc najogólniej, książka *Niestaly ląd...* jest pracą z gruntu hermeneutyczną, w której analiza tekstów filmowych spleta się z interpretacją kontekstową, czynioną w paradygmacie historii wizualnej, studiów nad krajobrazem, a także – wybiórczo – nad pamięcią.

Monografia składa się z wprowadzenia, czterech rozdziałów i zakończenia. Pierwsza część zawiera rys historyczny omawianego okresu oraz eksplikację założeń, celów i metodologii. Każdy z rozdziałów odnosi się do innego kraju/jednostki administracyjnej – są to kolejno: PRL, cztery strefy okupacyjne utworzone po wojnie na terenie byłej Rzeszy, NRD oraz RFN. Każdy składa się także z opisu tła społeczno-politycznego danej kinematografii oraz kilku podrozdziałów osnutych wokół określonego motywu lub wątku fabularnego. We wszystkich rozdziałach została zawarta analiza kilku (dziesięciu) filmów (liczba tytułów w poszczególnych przypadkach odzwierciedla stan produkcji filmowej związanej

z tematyką przewodnią), wywód jest zaś skonstruowany chronologicznie, to znaczy rozpoczyna się analizą utworów z lat 40., a kończy na latach 80. W tej części pracy autorka przywołuje także fragmenty recenzji filmowych, co wydaje się szczególnie ciekawe wtedy, gdy dodaje do nich własne odczytania polemiczne, ponieważ ukazuje dynamikę interpretacji kształtującą się pod wpływem czasu i zmian w świadomości kolejnych pokoleń odbiorców i odbiorczyń. Zakończenie książki nie stanowi autonomicznej refleksji, lecz jest podsumowaniem wcześniejszych rozpoznań, z których najważniejsze – zarówno te o charakterze filmoznawczym, jak i historycznym – wybrzmiewają raz jeszcze.

W rozdziale pierwszym autorka analizuje filmy polskie, które po wojnie na różne sposoby (w zależności od dekady oraz cechujących ją potrzeb psychospołecznych czy politycznych) oswajały przesunięcie granic państwowych na zachód oraz wynikające z niego przymusowe wysiedlenia z Kresów Wschodnich. Kreśli wielowymiarowy pejzaż twórczości poświęconej tej tematyce lub w jakiś sposób o nią zahaczającej, rozpatrując ekranowe wersje osadnictwa, udziału wojska w przysposabianiu ziem zachodnich oraz różnic między pierwszym i drugim pokoleniem przesiedlonych. Badaczka odnosi się także do powojennej architektonicznej, kulturowej i mentalnościowej (od)budowy dwóch byłych miast niemieckich – Wrocławia i Gdańska, sportretowanych w filmach *Zobaczmy się w niedzielę* (1959) Stanisława Lenartowicza oraz *Do widzenia, do jutra* (1960) Janusza Morgensterna. W tej części monografii uwagę przykuwa szczególnie fragment poświęcony obrazom wyrażającym topofobię – strach przed miejscem przejętym po niedawnym wrogu, przed niesamowitymi zakątkami i nawiedzonymi domami, w których – by tak to ująć – życie toczy się spowite obezwładniającą mgłą przeszłości. *W sposobie obrazowania reżyserzy tych filmów odwoływali się nie do narracji pozytywnej (...), lecz do kulturowego toposu „locus horridus” (...). Skutkiem tego rodzaju podejścia była wizja przestrzeni dystopijnej i demonicznej (...), prześladowanej przez „fatum” czy wręcz nawiedzanej* (s. 199-200). Segment poświęcony niemieckim widmom, w którym analizy filmów są poprzeplatane refleksją duchologiczną i obserwacjami (niczym) ze znanej amatorom tej tematyki książki *Ponemieckie* Karoliny Kuszyk¹, należy do najbardziej interesujących w pracy Copik.

Rozdział drugi dotyczy filmów o tematyce uchodźczej zrealizowanych w latach 1945-1949 w czterech strefach okupacyjnych na terenie Niemiec. Filmy te tematyzowały odbudowę niemieckiej przestrzeni (formalnie nie istniały jeszcze wówczas ani Niemcy Zachodnie, ani Wschodnie) oraz dbanie o podwaliny ustrojowe (szczególnie w strefie radzieckiej, gdzie od początku krzewiono socjalizm). Wszystko to odbywało się na szczególnym tle – pośrodku ruin, tak charakterystycznych dla widoku dużych miast w pierwszych latach po upadku Trzeciej Rzeszy. Niezbywalną częścią tego specyficznego krajobrazu, co słusznie podkreśla autorka, była kobieta (mężczyźni zginęli na froncie lub byli w niewoli), postać tyleż tragiczna, ile silna i sprawcza, wyjęta na krótką chwilę ze sztywnych ram porządku patriarchalnego. *Na tym tle dochodziło do szybkiego i koniecznego przekształcania się tradycyjnych ról płci (...)* (s. 269). *Warunki wojenne zmuszają bohaterkę do rezygnacji z przypisanej kobietom tradycyjnej esencjalistycznej roli społecznej zamykającej je w obowiązującym wzorze kulturowym „kobiecości”* (s. 272-273). Gleba, na której wyrastały obrazy przesiedleń Niemców ze wschodu na zachód, nie była jednak

zbyt żyzna, tak że podobne motywy pojawiały się w produkcji filmowej zaledwie sporadycznie (s. 235). Wszelako nawet w znikomej liczbie filmy te unaoczniały znamienne – iście dialektyczną – sprzeczność. Wprawdzie alianci dbali o to, by z przestrzeni publicznej jak najszybciej zniknęły jakiegokolwiek elementy i oznaki nazizmu, wśród Niemców panowało jednak przekonanie o byciu ofiarą reżimu, co przekładało się na charakter obrazów kinowych: *Ludzie bardziej bowiem szukali na ekranie motywów służących zagojeniu aniżeli rozdrapywaniu ran* (s. 231).

Rozdział trzeci obejmuje analizę zaledwie czterech produkcji pochodzących z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, liczba ta dowodzi zaś, jak niepopularny w kinematografii tego kraju był temat przesiedleń. W początkowych akapitach badaczka zwraca uwagę na różnice między państwem wschodnio- i zachodnioniemieckim, wskazując odmienności w języku (w NRD migrantów nazywano przesiedleńcami, w RFN – wypędzonymi), krytykę bońskiego rewizjonizmu płynącą ze strony komunistycznych polityków z Berlina Wschodniego, ukrywających w ten sposób własną odpowiedzialność historyczną oraz brzydka twarz nowego ustroju, a także skrajne pozycje w konflikcie zimnowojennym (NRD była zszyta ideologicznie z ZSRR, RFN – z USA). Podkreślam to dlatego, że ówczesne skomplikowane relacje niemiecko-niemieckie nie są w Polsce kwestią szeroko znaną, choć oczywiście nie niepodejmowaną (w kontekście filmowym pisał o nich szerzej choćby Andrzej Gwóźdź w książce *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991*², do której Copik zresztą się odnosi). Autorka *Niestatego ładu...* nie tylko dostarcza jej charakterystyki, lecz także scala ją z dyskursem filmoznawczym, wskazując sposoby, w jakie uwidaczniała się ona na ekranie. W kontekście namysłu nad krajobrazem Copik zwraca uwagę na ciekawy zabieg fabularno-ikonograficzny polegający na tym, że absencję obrazów lub symboli utraconych terenów równoważono *ideą nowego, wspólnego, socjalistycznego domu. Miejsce partykularnych krajobrazów niemieckiego Wschodu, traktowanych jako relikwiny przedwojennego burżuazyjnego światopoglądu, zajęły nowe lokalności powstałe na bazie kolektywnych i uniwersalnie pojmowanych wiejskich przestrzeni przekształconych w spółdzielnie rolnicze* (s. 289). Jako jeden z przykładów filmowej realizacji takiej zamiany podaje epickie *Pałace i chaty (Schlösser und Katen*, reż. Kurt Maetzig, 1957). W tym stosunkowo krótkim rozdziale badaczka wychwytyuje także dość interesujące sprzężenie, widoczne właśnie z perspektywy komparatystycznej. Chodzi o podobieństwo między filmami wyprodukowanymi w PRL oraz NRD, których twórcy starali się zarazem o *przedstawienie peryferii kraju jako nowego domu osadników* (s. 298) i *podtrzymanie w kolejnym pokoleniu (...) przekonania o konieczności całkowitej akceptacji powojennego kształtu mapy Europy* (s. 303).

W rozdziale czwartym została przedstawiona produkcja filmowa Niemiec Zachodnich. Z części wstępnej można się dowiedzieć, że zgodnie z antykomunistycznym kierunkiem rozwoju tego państwa zarówno samo doświadczenie przesiedlenia, jak i dyskurs medialny wokół niego cechowało poczucie niesprawiedliwości dziejowej, za którą był odpowiedzialny Związek Radziecki. Przymusowi migranci czuli się ofiarami, owa autowiktyimizacja pomagała zaś pozbyć się poczucia winy za niedawne zbrodnie. Jednocześnie problem uchodźców został upolityczniony, a ich przeżycia z 1945 r. – zinstrumentalizowane w imię partykularnych interesów partyjnych. Nie zmienia to faktu, że osoby przesiedlone

borykały się z poczuciem pustki, którą Copik określa jako „*syndrom uchodźczy*” *związany z utratą domu, krajobrazu, bliskich, poczucia bezpieczeństwa, stylu życia, tożsamości lub jako specyficzną „geografię emocjonalną”* (s. 418) zmaterializowaną choćby w filmie *Noc zapadła nad Gotenhafen* (*Nacht fiel über Gotenhafen*, reż. Frank Wisbar, 1959). To właśnie w twórczości zachodnoniemieckiej badaczka identyfikuje elementy, które nazywa *spektaklem „miejsca”* i *spektaklem „przemieszczenia”* (s. 366). Są to strategie estetyczno-fabularne występujące w rdzennie niemieckim gatunku, jakim jest *Heimatfilm*. Tu zostają one przypisane tym utworom, w których celebrowane jest piękno miejsca akcji kosztem dramaturgii (w pierwszym przypadku), oraz tym, w których chodzi o przesiedlenie i jego kontekst geograficzny (w drugim). Z dwoma rodzajami miejsca wiążą się dwa typy krajobrazu – zastępczy (urokliwa Pustać Lüneburska w Dolnej Saksonii zastępująca dawny niemiecki Wschód w *Zielone jest wrzosowisko / Grün ist die Heide*, reż. Hans Deppe, 1951 /) i sobowtór (plenery bawarskie jako geograficzne *alter ego* Śląska w *Zimowym lesie / Waldwinter*, reż. Wolfgang Liebeneiner, 1956 /).

Ostatni rozdział – na co chciałabym zwrócić szczególną uwagę – wieńczy refleksja nad dwoma filmami z nurtu nowego kina niemieckiego, adaptacjami prozy niemieckiego gdańszczanina Günтера Grassa. Chodzi o zapomnianą produkcję *Kot i mysz* (*Katz und Maus*, reż. Hans Jürgen Pohland, 1967) oraz słynny *Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*, reż. Volker Schlöndorff, 1979). Akcja obu rozgrywa się w Gdańsku, obydwa zostały tam także nakręcone. W szczegółowo przeprowadzonej analizie Copik zwraca uwagę na dwie kwestie, które wydają mi się interesujące. Jest to, po pierwsze, pozbawiony resentymentów obraz Gdańska jako miasta polskiego, do którego Niemcy – jako właściciele – nie mają już powrotu: *Całkowitą nowością filmu „Kot i mysz” było to, że po raz pierwszy pokazano w nim autentyczny krajobraz utraconych terenów wschodnich (...), co musiało zrobić wrażenie na ówczesnych widzach w Niemczech* (s. 437); po drugie zaś, Gdańsk zostaje przedstawiony jako miejsce pograniczne, wielokulturowe, na styku kultur, obyczajowości i języków, jednym słowem – jako tytułowe „miejsce przechodnie”.

W *Niestalym łądzie...* Ilona Copik porządkuje i kategoryzuje polską oraz niemiecką produkcję filmową dotyczącą przymusowych migracji po II wojnie światowej, a także określającą „na nowo”, a więc właśnie geopolitycznie, funkcję i znaczenie krajobrazu. Publikacja jest bez wątpienia głosem w dyskusji nie tylko o tym, co powstaje na styku migracji i filmu, lecz także o wpływie ruchów migracyjnych na współczesny kształt naszej części Europy. Obok wskazanych zalet pojawiają się jednak partie budzące wątpliwości czy też zachęcające do sporu. W tekście natrafiamy na niepotrzebne powtórzenia, których przyczyną może być sama struktura pracy. We wprowadzeniu, segmentach rozpoczynających każdy rozdział oraz zakończeniu zostały pomieszczone te same rozpoznania (dotyczące uwarunkowań społeczno-politycznych produkcji filmowej oraz wybranych elementów analizy ikonograficznej filmów). Wielokrotne przywoływanie nadaje im redundantny charakter. Problemem są także niekonsekwencje, które wprawdzie występują sporadycznie, ale powodują konsternację. Dotyczy to na przykład analizy *Noc zapadła nad Gotenhafen*, gdy autorka pisze najpierw, że film nie był obrazem martyrologii niemieckiej (s. 415), potem jednak stwierdza coś całkowicie przeciwnego (s. 421). Kwestią dyskusyjną są również uwagi pomieszczone

w ostatnim akapicie monografii, które jednak wydają się nie tyle bezzasadne, ile właśnie sporne. Odniosę się do nich skrótowo, gdyż formuła recenzji nie sprzyja rozbudowanej polemicznej dyskusji, której by one w gruncie rzeczy wymagały. Copik pisze, że analizowane filmy nie tyle wspierają uniwersalny wymiar doświadczenia powojennego uchodźstwa, ile stanowią zapowiedź, jako że pewne aspekty tegoż stały się bardziej widoczne w kinie po roku 1989. Owszem, tak można by to ująć, zakładając jednak wyłącznie retoryczny charakter określenia „zapowiedź”, ponieważ nikt – ani twórcy filmowi, ani widzowie, ani decydenci polityczni – nie mógł wówczas wiedzieć, co przyniesie koniec przedostatniej dekady XX w. Antycypacyjny wymiar twórczości filmowej względem – jak to określa autorka – *wspólnej środkowoeuropejskiej antropologii uchodźstwa* (s. 477) jawi się zatem jako kontrowersyjny. Podobnie rzecz ma się z uwagami dotyczącymi powstałych od początku lat 90. koprodukcji jako dowodu na wspólną tendencję w kinie polskim i niemieckim do otwierania się na perspektywę Innego, jak również pamięci, która po przełomie roku 1989 miała być *wyzwolona z ideologicznej presji* oraz kreowania obrazów ziem pojałtańskich *w duchu polsko-niemieckiego pojednania* (s. 478). Wszystkie te założenia zasługują na krytyczny namysł. Polsko-niemiecka współpraca filmowa, podobnie jak kontakty na innych szczeblach, zarządzanie pamięcią czy tak zwane pojednanie polsko-niemieckie to zjawiska dość kompleksowe (by nie powiedzieć – skomplikowane), które dzielą się na rozmaite fazy i oblicza, nie należy w związku tym rezygnować z niuansowania w ich obrębie. Trudno także przystać na samo założenie, że wraz z końcem zimnej wojny pamięć została wyzwolona z presji ideologicznej.

Odnosnie do wspomnianej na początku artykułu geopolityki należy podkreślić, że w moim ujęciu dotyczy ona rzecz jasna głównie kina. Nie sposób oczywiście zignorować wydarzeń historycznych: przesunięcia granic Polski w kierunku zachodnim, podziału Niemiec oraz przesiedlenia ludności obu krajów. Kwestie geopolityczne *sensu stricto*, a nawet nawiązujące do nich wątki fabularne w filmach, nie stanowią jednak jądra koncepcji, o jaką mi tu chodzi. Wyczytując tego rodzaju znaczenia z *Niestalego łądu...*, mam na myśli działania geopolityczne (wokół) kina – zarówno spowodowane wojną przemieszczenia/likwidacje centrów kulturalnych państw czy miejsc identyfikacji kulturowej społeczeństw, jak i migracje twórców oraz ożywianie nowych krajobrazów geograficzno-kulturowych na ekranie. Z tych szczególnych roszad powstają nowe imaginaria – zarówno na poziomie kreacji filmowej, jak i filmoznawczej refleksji nad nią, czego dowodzi książka Ilony Copik. Ich komparatystyczne ujęcie miałyby nieść jeszcze jedną korzyść, o której wspomina autorka – możliwość zaistnienia środkowoeuropejskiej wspólnoty doświadczenia historii i (filmowego) opowiadania o niej. Założenie to pozostaje do końca monografii wprawdzie tylko hipotezą, ale jej weryfikacja byłaby ciekawym i potrzebnym krokiem – do wykonania być może w kolejnej odsłonie badań porównawczych nad kinem polskim i niemieckim.

Ilona Copik, *Niestaly łąd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945-1989*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2024.

¹ K. Kuszyk, *Poniemieckie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

² A. Gwóźdź, *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2019.

Ewa Fiuk

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzeń. Kino Toma Tykwerkera* (2016) i *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* (2024) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej.

Film scholar, Assistant Professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warsaw); film writer and contributor to many magazines, periodicals and books; translator and interpreter working in Polish and German; editor of *Kwartalnik Filmowy*. Author of the books *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* [Initiations, Identity, Memory: German Cinema at the Turn of Centuries] (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzeń. Kino Toma Tykwerkera* [Worlds of Images, Dimensions of Sounds: Cinematic Work of Tom Tykwer] (2016) and *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* [Film as Transcultural Space: The Contemporary German Case] (2024).

ewa.fiuk@ispan.pl

Bibliografia

Copik, I. (2024). *Niestaty ląd. „Miejsca przechodnie” w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945-1989*. Wrocław: Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.