



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Milan Dariusz Lesiak

Uniwersytet Wrocławski

EWY FIUK INICJACJE, TOŻSAMOŚĆ, PAMIĘĆ. KINO NIEMIECKIE NA PRZEŁOMIE WIEKÓW

To prawdziwie intelektualna przygoda przeczytać książkę rzetelnej znawczyni tematu, przyznam to otwarcie, skądinąd niezasłużenie niszowego. Autorka z przekonującym i nieprzekłamanym, rzeczowym zaangażowaniem wykazuje przeszły i bieżący blask kinematografii niemieckiej, której niezmiennie (zarówno kiedyś, jak i obecnie) obcy pozostaje blichtr czy bezmyślność. Rzecz prosta — za rzeczoną poza-główno-obiegowość nie odpowiada germański obszar językowy, który „obsługuje” produkowane filmy. Przeciwnie — książka udowadnia bezwzględną siłę uniwersalności środków filmowych, bo można posługiwać się nimi bez zatracenia unikalności tego, co zaznaczone zostało w tytule pozycji. I konsekwentnie — dodam to z szacunkiem dla kompozycyjnej pomysłowości — wyraźnie widać to także w konstrukcji rozprawy. Obie wyraziste i w obszerności skrupulatnie proporcjonalne części — a raczej „dwa horyzonty zdarzeń”, jak pisze autorka (s. 8) — zatytułowane *Przeszłość* (pierwsza) i *Współczesność* (druga) oplatają porządnie napisany *Wstęp* i równie należyte, wieńczące całość *Zakończenie*. Świetną i przemyślaną robotę redakcyjną podkreślają dodatkowo skrupulatne indeksy: w tej kolejności — filmów (bo one są prawdziwymi bohaterami rozważań) i osób (twórców i pozostałych „podmiotów ludzkich”, jak powiedziałby wbrew Lévi-Straussowi Carlos Valverde).

Jeżeli za Friedrichem Nietzschem¹ przyjąć, że „kultura ma na celu zmianę przekonań”, to jak na jej płaszczyźnie (tu: ściślej — w filmie) obecnie „formowałyby się niemiecka tożsamość?” (*ibidem*) — pyta we *Wstępie* Fiuk. Jej książ-

¹ Dodam marginalnie, że wszystkie cytaty filozofa podane są w świetnym tłumaczeniu autorki, która zanie nie skorzystała z istniejących przekładów.

ka w tytule wskazuje profil poszukiwań i zawiera spójną, przemyślaną próbę odpowiedzi na tak postawione zagadnienie. Odważna teza, że „film artykułuje oraz kształtuje współczesną narodową, społeczną i kulturową identyczność Niemców” znajduje w ustaleniach autorki pełne odzwierciedlenie i potwierdzenie, nawet jeśli w Polsce wyraźny rozwój „niemieckiej kinematografii pozostał niemal niezauważony”². „Niemieccy twórcy filmowi — uważa autorka — już od 1989 roku odnosili się wyraźnie do nowo powstającej rzeczywistości w jej wymiarze społecznym, obyczajowym i kulturowym” i w zjednoczeniu Niemiec widzieli rodzaj wyzwania czy wręcz historycznie ważnej oferty w postaci „nowych możliwości samoidentyfikacji.” Stało się tak głównie za sprawą artystycznej aktywności reżyserów nurtu autorskiego (urodzonych w latach 1959–1965, takich jak: Andreas Dresen, Romuald Karmakar, Oskar Roehler czy Tom Tykwer). Każdy z nich inaczej i przeciw niepowtarzalnie (bo krytycznie?) realizuje „trzy główne wątki stanowiące o istocie współczesnego niemieckiego dyskursu filmowego: inicjację, tożsamość oraz pamięć”. W konsekwencji „krytyczna analiza społeczna obejmuje wiele wątków (między innymi bunt wobec zastanej rzeczywistości, migrację, krytykę niemieckich cech narodowych) i preferuje dwa typy bohatera — odważnego rewolucjonisty [...] lub refleksyjnego introwertyka [...]”. Bohater/ka zazwyczaj podróżuje (*road movie*) i przeżywa „wszelkiego rodzaju inicjacje — seksualne, społeczne, obyczajowe, zawodowe”, a prezentowane losy stanowią lustro zachodzących przemian niemieckiego narodu po ponownym zjednoczeniu.

Osobną uwagę poświęca Fiuk tak zwanej „szkole berlińskiej”, do której należą twórcy debiutujący w połowie lat 90. XX wieku, tacy jak (by wymienić tych najbardziej znanych i nagradzanych na festiwalu Berlinale czy przez Niemiecką Krytykę Filmową) Maren Ade, Thomas Arslan, Christian Petzold czy Angela Schanelec. Ich założenia („sztuka filmowa winna być refleksem codzienności, odkrywać przed widzem intymną sferę życia zwykłych ludzi, a także zmuszać do uważnej percepcji”) pozostają w związku z zastosowanymi zabiegami formalnymi i estetycznymi („długie ujęcia, powolne ruchy kamery, użycie naturalnego światła i dźwięku, długie momenty ciszy, brak spektakularnej akcji czy udratyzowania wydarzeń na rzecz chłodnej ich obserwacji”). Niekonwencjonalne podejście do sztuki filmowej sytuuje ten nurt w obrębie tak zwanego „kina artystycznego”, co niekoniecznie idzie w parze z sukcesami frekwencyjnymi i uznaniem niemieckich widzów.

Z kolei „filmy obrazujące wydarzenia, które rozegrały się w XX wieku w Niemczech, a [...] miały wpływ na historię całego kontynentu, należą dziś do niemieckich towarów eksportowych”. Chodzi o zgłaszane do Oskara³ produkcje, między innymi *Nigdzie w Afryce* Caroline Link (z 2001, nagroda Akademii w 2003), *Życie na podłuchu* Florianą Henckela von Donnersmarcka (z 2006, nagroda Akademii w 2007)

² Omawiana książka skutecznie ten stan rzeczy może odmienić, nie tylko wśród znawców, ale i miłośników kina.

³ W kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny.

czy nominowany *Upadek* Olivera Hirschbiegla z 2004 roku⁴. Należą one do obszaru „pamięci kulturowej” i „nierzadko przyjmują formę dzieła rozrachunkowego”, co ważne — zmiennego jednak w czasie⁵. Zależność tę ilustruje Fiuk na przykładzie doboru głównych bohaterów w filmach o wojnie i III Rzeszy, „w których oprócz nazistowskich katów zaczęli pojawiać się także niemieccy bohaterowie, a potem niemieckie ofiary reżimu hitlerowskiego”. Podobnie „narracja ofiar” z początkiem XXI wieku zostaje zastąpiona co najmniej równie interesującą przecież „perspektywą oprawców”. Fiuk zauważa, że nie inaczej stanie się w przypadku filmów na temat upadku muru w Berlinie — początkowy i uzasadniony entuzjazm bohaterów ustępuje później miejsca sceptycyzmowi, a docelowo otwartej krytyce przemian, które stanowią skutek historycznego wydarzenia. Natomiast kreacje bohaterów w filmach o RAF-ie z planu symbolicznego przenoszą się do brutalnego realizmu zamkniętego jednocześnie w odpowiednie ramy kina gatunkowego, a perspektywa narracyjna ofiar zostaje zamieniona w punkt widzenia sprawców.

Ustalenia autorki na temat zmian w niemieckiej kinematografii potwierdzają różne czynniki: jakość i liczba⁶ filmów powstałych po ponownym zjednoczeniu, których autorami są utalentowani filmowcy (ich kariery, także po pełnometrażowych debiutach, znacząco wspiera system kształcenia w RFN), dogodna sytuacja ekonomiczna kraju czy — co bodaj najważniejsze — wybory publiczności (rosnąca frekwencja w oglądaniu rodzimego kina, zasadniczo dobrze ocenianego przez widzów). Fiuk dodaje jeszcze, że kondycja tamtejszej produkcji pozostaje w związku z narastającą potrzebą „zwrotu ku temu, co rodzime, charakterystyczną dla niemieckiego społeczeństwa, a może także w odczuwanej przez twórców filmowych chęci repliki na obrazową hegemonię Hollywood”⁷. Poglębionej analizie stosunkowo mało znanego fenomenu, jakim jest niemiecka twórczość filmowa, poświęciła książkę, by dowieść, że można z pasją upowszechniać wiedzę na tematy niszowe, mało rozpoznane. Oto przebieg jaki nadała swoim rozważaniom.

⁴ Przywołuje tu przykłady najbardziej znane. Filmów z lat 2003–2010 autorka wskazuje więcej, a każdy doczekał się w książce albo głębszej analizy, albo właściwego skontekstualizowania.

⁵ „Im większy dystans dzielił produkcję filmu od powstania nowego państwa niemieckiego [...], tym wyraźniej dochodziły w nim do głosu alternatywne (w stosunku do obowiązującego powszechnie) porządki analityczno-interpretacyjne.” (s. 13). Mała uwaga: zacytowaną frazę musiałem nieznacznie przerobić, bo w wersji oryginalnej (odautorskiej) wydawała mi się nieprzejrzysta. Niekiedy za długie okresy zdaniowe (te są znośne tylko u Marcela Prousta) utrudniały lekturę książki, zakłócając płynność odbioru. Nie rozstrzygam, czy to jest usterka, czy raczej właściwość stylu Ewy Fiuk.

⁶ Ewa Fiuk pisze o „ilości filmów” (s. 14); uważam jednak, że filmy to nie piasek czy cukier. Można je zliczyć.

⁷ Jak zauważa autorka, w czasach Republiki Weimarskiej inwestycje w wytwórnię UFA sprawiły, że kinematografia niemiecka stanowiła jedyną konkurencję dla anglosaskiej (tj. głównie hollywoodzkiej) dominacji. Filmy spod znaku ekspresjonizmu niemieckiego robiły za oceanem niebywałą karierę.

Autorka w części pierwszej (*Przeszłość*) zaczyna od rozważań o historii, a ściślej — o pamięci zbiorowej Niemców o kluczowych dla nich okresach z XX wieku: III Rzeszy i II wojnie światowej, budowie i upadku muru berlińskiego oraz działalności skrajnie lewicowej frakcji Czerwonej Armii⁸. W jaki zatem sposób Niemcy „uporali się z przeszłością” (Thomas Elsaesser) i jak „pamięć ta wpływa ostatecznie na współczesną, niemiecką tożsamość?”, zwłaszcza, gdy weźmie się pod uwagę, że „znakomita większość analiz i interpretacji dokonujących na obszarze niemieckiej kultury odbywała się właśnie w kinie, które od niedawna pretenduje do miana płaszczyzny rozważań ważkich zagadnień społeczno-politycznych” (s. 24–25)? Naturalnym porządkiem rzeczy będzie posługiwanie się (za Janem i Aleidą Assmannami) kategorią tak zwanej pamięci kulturowej, co autorka skrupulatnie przywołuje, bo film (jako medium) stanowi tej pamięci istotny element i jednocześnie jako „specjalny nosiciel” skutecznie (choć nie zawsze masowo) ją rozpowszechnia.

Wspomniane fenomeny historyczne (tj. — że przypomnę — II wojna światowa, budowa i upadek muru berlińskiego, rewolta roku '68 i jako jej konsekwencja działalność RAF) są „zakorzenione w niemieckiej samoświadomości w formie dwóch odmiennie nacechowanych porządków: historycznego rozwoju [...] oraz sfery symbolicznej” (s. 26). Pierwszy z nich odnosi się do sekwencji zdarzeń, a jej kamienie milowe zostały właśnie wskazane. Autorka dodaje, że skutkiem wojny był podział Niemiec w 1949 roku, przypieczętowany w 1961 roku, gdy mur prawdziwie podzielił dwa odrębne miasta-światy. Z kolei postulaty antypaństwowców tak zwanego pokolenia '68 nawiązywały do całkowitego rozliczenia czasów nazizmu, którego skutki niezmiennie nie pozwalały Niemcom oddzielić się od lat 30. i 40. XX wieku. Ponowne zjednoczenie kraju po symbolicznym upadku muru w Berlinie zamyka łańcuch przeżyć „istotnych dla dzisiejszej kondycji” naszych zachodnich sąsiadów. Porządek pamięci (czyli „sfery symbolicznej”) z kolei obejmuje „sposoby upamiętniania i wspominania” zdarzeń i — co dla autorki ważne — „dopuszcza możliwość [ich zmiennej w czasie⁹] interpretacji”, czyli „wyboru sposobu [podkr. — M.L.] wspominania i upamiętniania danego wydarzenia historycznego”. Okres po zjednoczeniu RFN z NRD jest zatem kluczem do zrozumienia nowej (jak zaznacza Fiuk „wspólnej, ale także nowoczesnej!”) tożsamości Niemców, która jeśli wolno sądzić po lekturze, niezmiennie się formuje, aktualizuje. W tym kontekście autorka dokonuje skrupulatnego przeglądu współczesnego kina niemieckiego, które z prawdziwie germańską konsekwencją (to komplement, nie przytyk) wypowiada

⁸ W zasadzie wszystko, co na dziesiątki lat splątało niemiecką tożsamość i sposoby myślenia o przeszłości, miało swój początek w latach 30. i 40. XX wieku i pozostaje konsekwencją nazizmu, który z demokratycznym przyzwoleniem tego narodu dotknął Europę, nie wyłączając samych sprawców. Zwraca też uwagę fakt, że w konstrukcji książki pojęcie tożsamości „leży” po środku pozostałych kategorii, by połączyć mostem/osią pamięć (przeszłość) z inicjacjami (współczesnością).

⁹ Autorka powołuje się na Jana Assmanna, który twierdzi, że „przeszłość nie jest produktem natury, lecz kultury” (s. 27).

się na temat przeszłości (ale i teraźniejszości) kraju. Jej książka to próba odpowiedzi na celne pytania: „O czym i jak pamiętają, a także co nakazują pamiętać twórcy [filmów]? Jak pod wpływem owej pamięci kształtuje się współczesna niemiecka tożsamość? A także, która z jej odsłon może być interesująca i zrozumiała dla polskiego widza?” (s. 27). Tytuły kolejnych rozdziałów uświadamiają to tyleż celnie, co koniecznie: *Nazizm, wojna, Holokaust, Lewicowy terroryzm lat siedemdziesiątych, Powstanie i upadek muru berlińskiego*. (Zwracam też szczególną uwagę na przypisy autorki, bo ich lektura przybliży do odpowiedzi na Assmannowskie pytanie „Czego nie wolno nam zapomnieć?”). Autorka uczciwie przyznaje, że napięcia pomiędzy bezwzględnością faktów a subiektywnością interpretacji nie da się zniwelować w przypadku każdej wypowiedzi artystycznej, a określonym regułom (ograniczeniom?) podlega przecież także film. Przestrzeń wolności w tej mierze wypełnia jedynie podmiot interpretujący (jednostka, grupa), który może dokonywać wyboru faktów. Ich ocena zawsze pozostaje zsubiektywizowana. „W przypadku określonego filmu znaczy to tyle, co produkowanie sensów na podstawie dostępnych danych historycznych przez twórcę filmowego (współtworzenie treści pamięci kulturowej)”, a odbiorca uczestniczy w procesie konkretyzacji przez fakt bycia widzem i albo „poszerza własną perspektywę”, albo „odrzuca prezentowaną wersję zdarzeń”¹⁰. Rozważania autorki w tej części książki wykazują niezbitcie, że „treści pamięci” nie zawsze muszą pokrywać się z „treściami historii”, także, a może zwłaszcza, gdy — jak w przypadku filmu fabularnego — fikcja powstaje na bazie autentycznych zdarzeń. I nie ma w tym nic niebezpiecznego. „Dopóki istnieją świadectwa historii w postaci filmów archiwalnych, rozmaitych dokumentów czy fotografii, film fabularny, odwołujący się do autentycznych wydarzeń z przeszłości, nie straci swojego »fantastycznego« potencjału.” Pamięć kolektywna nie będzie więc zagrożona, bo prawdziwym jej zapleczem (murem?) jest archiwum faktów, do którego dostęp gwarantują dziś różnego rodzaju media (technologie). Dzieła sztuki filmowej nie są w stanie „przyczynić się do zafałszowania historii, a w konsekwencji przejęcia jej »nieodpowiedniej« wizji przez kolejne pokolenia”. Przeciwnie. Jak zauważa cytowana przez Fiuk Aleida Assmann „mnogość i różnorodność medialnych interpretacji [...] najlepiej chroni odbiorców [współczesnego kina niemieckiego] przed niebezpieczeństwem zmanipulowania czy też zawłaszczenia pamięci”¹¹.

Druga część książki (*Współczesność*) pokazuje, że nie tylko stematyzowana na różne sposoby historia stanowi problem w kinie niemieckim. Wielu twórców wypowiada się również na temat współczesności i szeroko rozumianej ponowoczesności.

¹⁰ Czyli wygenerowane zgodnie z prawdami sztuki filmowej „fakty” (fantastyczne, fikcyjne). To krytyczne napięcie Ewa Fiuk przeciwstawia następująco: „Wiedza historyczna *versus* indywidualny sposób jej interpretacji” (s. 169).

¹¹ Tu: s. 172. Wspomniane artykuły to: A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* oraz 1998 — *Między historią a pamięcią*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

Ich filmy podnoszą wątki inicjacji (w różnych przejawach), tożsamości, migracji czy roli i miejsca kobiety we współczesnym świecie. Cechą wspólną reżyserów tak różnych jak Tom Tykwer, Fatih Akin czy przedstawiciele szkoły berlińskiej jest „społecznokrytyczne spojrzenie na rzeczywistość”. Obrazuje ono „istniejącą u Niemców potrzebę autodefinicji zmierzającej do ukonstytuowania nowej, bo połączycielskiej tożsamości, jak i dostarcza opisu prowadzących ku temu procesów inicjacji.” Reżyserzy nurtu krytycznego podejmują kwestie dotychczas tabuizowane i posługują się satyrą w ocenie niemieckiej obyczajowości czy mentalności. Tendencja ta odrodziła się po fazie zachwyty „możliwościami, jakie miało oferować przyłączenie NRD do RFN i następującej bezpośrednio po nim fali nostalgii”. Rozczarowanie zaskutkowało i tym, że w niemieckim społeczeństwie „pojawiła się potrzeba skonstruowania połączycielskiej tożsamości”. Kinematografia stała się artystycznym obserwatorem-uczestnikiem zawilego procesu depersonalizacji i destabilizacji współczesnych Niemców, który wynikał z takich czynników jak (podaję za autorką) zmiany ustrojowe czy pogarszająca się sytuacja ekonomiczna obywateli¹². Ewa Fiuk uważa, że w obrębie nurtu krytycznego można wyróżnić dwa „horyzonty ideowe”: perspektywę socjologiczną (ogólną) i psychologiczną (jednostkową), które przenikają się wzajemnie „na wspólnym obszarze poszukiwań antropologicznych” i w równym stopniu motywują świat przedstawiony filmu (więc nie da się ich oddzielić czy sobie przeciwstawić). Tendencja ta (krytyczna) pozostaje sposobem oglądu społeczeństwa i jednostki oraz wiąże się zasadniczo z kinem autorskim, artystycznym, „a ponadto odznacza się wyjątkowym bogactwem tematycznym”. W filmach tego prądu przewijać się będą takie motywy jak „bunt przeciwko zastanej rzeczywistości i konstrukcja nowego ładu (społecznego), poszukiwanie tożsamości przez emigrację, stan relacji międzyludzkich, krytyka cech narodowych oraz diagnoza polityczno-obyczajowa”. Z kolei portretowanie kobiet pozwala pokazać ich potencjał i obalać społeczne stereotypy na temat płci. Na obszerność przepracowanego materiału filmowego i wielość zawartych w nim wątków, które przybliży książka Fiuk, wskazują tytuły rozdziałów części drugiej: *Architekci nowego ładu, czyli bohaterowie, którzy zmieniają rzeczywistość*, *Film a kwestia narodowości, migracji i wielokulturowości*, *Problem tożsamości i inicjacji w psychologicznym kinie drogi i filmie gatunkowym*, *Szkoła berlińska i jej perspektywa*. Wszystkie zawierają porządne analizy filmów-przykładów, „w których wyeksponowany został wątek społeczny, odnoszących się do kondycji i stanu ducha niemieckiego społeczeństwa oraz piętnujących niemieckie cechy narodowe.”

Lektura książki Ewy Fiuk o kinematografii niemieckiej ostatnich dwudziestu lat nie przynosi łatwych diagnoz i przyjemnych pocieszeń, a sprawa centralna jej rozważań, czyli problem tożsamości współczesnych Niemców (zapatrzonych

¹² Pośrednio, jak zaznacza Fiuk, nurt krytyczny obrazuje również sprzeciw „wobec kierunku, w jakim kraj się rozwinął po 1945 roku”, a nie jest to jedyny łącznik z zamysłami zamkniętymi w pierwszej części książki.

w swą homogeniczną przeszłość i z niej jaką rezerwą obserwujących wielokulturową współczesność) nie może w sztuce filmowej znaleźć antidotum na bieżące bolączki. „Nowa niemieckość” stanowi wprawdzie wyzwanie dla mieszkańców starych i nowych landów RFN, dla filmu jest jednak głównie społecznie istotnym motywem, który podlega prawom i prawdom sztuki. O tym, że z wyczuciem wykorzystywanym, świadczy stan niemieckiej kinematografii współczesnej.

Dlatego zazdroszczę naszym zachodnim sąsiadom, że na przełomie wieków mieli takie ważne i społecznie odpowiedzialne kino — w kluczowym dla kultury narodu momencie, a autorka napisała o tym książkę wartościową merytorycznie i poznawczo. Bez wątpienia pozycja ta zasługuje także na niemieckojęzyczny przekład czy raczej — napisanie jej przez Fiuk w języku Nietzschego, jeśli tylko za Odrą znalazłby się skuteczny wydawca.

EWA FIUK'S INITIATIONS, IDENTITY, MEMORY. GERMAN CINEMA AT THE TURN OF THE CENTURY

Summary

It is an intellectual adventure to read a book of someone who takes all the (experienced!) responsibility for a single word written on the subject to be occurred and interested in. Another point performs to find a successful way to infect the others with your 'local' fascination. Ewa Fiuk is very good (and triumphant) at both the matters. Her book is addressed to each person who might have been looking (for instance) for the main topics and trends of German contemporary cinema (starting from the watched films, these *real* heroes of her reflection and consequently — also the directors/"minders").

She proves that language of the art film is quite unique and universal enough to spread out all the above-mentioned ideas with the present, artistic (that means: film directors', artists') intentions settled in the *Past* (here: history of Germany — first part of a book) or the *Contemporaneity* (present days, relevantly much closer to the all different films audience participants who might potentially share Fiuk's opinion). Nevertheless, the main subject of her analysis still remains the German film of the breakthrough time that she truly admires and knows the efficient way to make others interested in her passion. I need to say — I was a positive follower.

Translated by Milan Dariusz Lesiak