

EWA FIUK

ZZA PŁOTU – KINEMATOGRAFIA POLSKA I NIEMIECKA PO ROKU 1989 WE WZAJEMNYM KONTEKŚCIE I DIALOGU

„Sąsiedztwo zobowiązuje”¹ – tak profesor Hubert Orłowski, redaktor serii „Poznańska Biblioteka Niemiecka”, określa w skrócie sens stosunków polsko-niemieckich i potrzebę wzajemnego poznania na obszarze społecznym i kulturowym. Słowa te niechaj staną się również mottem niniejszego artykułu, gdyż do wzajemnej eksploracji zobowiązuje również sąsiedztwo filmowe. Film z jednej strony dostarcza obrazów świata otaczającego, z drugiej zaś pobudza wyobraźnię i skłania do własnej interpretacji rzeczywistości, wpływając na jej odbiór. Niekiedy jest to rzeczywistość kraju sąsiedzkiego i jego mieszkańców.

Zza płotu

W roku 2008 powstał film dokumentalny pt. *Zaungäste – zza płotu*, polsko-niemiecka koprodukcja w reżyserii Leszka Dawida i Matela

¹ B. Maciejewska, *Rozmowa z prof. Hubertem Orłowskim*. Wywiad z dnia 25.10.2002, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35762,1085020.html> (dostęp: 14.01.2019).

Findla. Jego patronami artystycznymi byli Kazimierz Karabasz oraz Reinhard Hauff, sławni i cenieni pedagodzy, legendarni twórcy polskiego i niemieckiego kina². W dwudziestu pięciu odsłonach, będących w gruncie rzeczy scenami rodzajowymi, twórcy ukazują życie codzienne Polaków i Niemców z perspektywy zewnętrznej wobec świata przedstawionego – Dawid zrealizował epizody rozgrywające się w Niemczech, Findel w Polsce.

Dokument unaocznia podobieństwa i różnice między Polakami i Niemcami, zaś koncepcja wszystkich scen jest identyczna. Nieruchoma kamera ustawiona w pewnej, niezbyt dużej, odległości od filmowanych postaci, obserwuje ich zachowanie. W dwuipółminutowych epizodach brak jest zarówno cięć montażowych, jak i jakichkolwiek zmian perspektywy (punktów i kątów widzenia), z której kamera obserwuje wydarzenia. Widz ogląda życie codzienne toczące się po obu stronach polsko-niemieckiej granicy. Przyjęty przez obu reżyserów sposób prezentacji ociera się o stereotypowość, choć trudno wyrokować o tym, czy jest ona w istocie wynikiem decyzji podejmowanych przez twórców świadomie na poziomie realizacji, czy może raczej określonych skłonności interpretacyjnych widza ujawniających się podczas recepcji. Lub jeszcze inaczej: czy Dawid i Findel starannie wybrali i sfilmowali sytuacje, które miały zaświadczać o ich spojrzeniu na społeczeństwo i kulturę kraju sąsiedniego, czy może zarejestrowali przypadkowe scenki, które akurat rozgrywały się w miejscach przez nich odwiedzonych, i to dopiero odbiorca, używając całego swojego aparatu pojęciowego i dysponując jakimś doświadczeniem pre-filmowym, konstruuje z tych obrazów znaczenia o charakterze uogólniającym?

W obrazie Niemiec, który uwiecznił na taśmie filmowej Dawid, dostrzegamy refleksyjność, zamożność, indywidualizację, porządek, stabilność, równouprawnienie kobiet i mężczyzn. Realia polskie w wydaniu Findla mają zgoła inne zabarwienie. Znamionuje je poczucie wspólnoty, tradycyjna obyczajowość i moralność katolicka, a także

² Na temat analizy filmu zob. E. Fiuk, *Przenikania, analogie, inspiracje – współczesny film polski i niemiecki*, [w:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwoździł, Wrocław 2013, s. 193-221.

swoiste opóźnienie cywilizacyjne. Widz, znający zarówno Polskę, jak i Niemcy, bez trudu zidentyfikuje miejsce akcji większości scen, są jednak w filmie takie epizody, których klasyfikacja narodowa nastęrcza trudności – to co polskie, wydaje się niemieckie i odwrotnie. Trudno ocenić, czy to efekt zamierzony, jednak jego paradoksalność wskazuje na coś, co z punktu widzenia polsko-niemieckiego porozumienia wydaje się znacznie ważniejsze, mianowicie na fakt, iż nasze osobiste predyspozycje i nabyte skłonności warunkują postrzeganie, prowadząc do błędnych prefiguracji. Nagrany statyczną kamerą, przy użyciu wyłącznie diegetycznego światła i dźwięku film, w którym elementy narracyjne i inscenizacyjne zostały ograniczone do niezbędnego minimum, pozostawia bowiem widza samego z jego sympatiami i antypatiami, uprzedzeniami i projekcjami, zmuszając do refleksji nad własną i obcą kulturą oraz subiektywizacją ich percepcji.

Zarys polsko-niemieckich kontaktów filmowych przed 1989 rokiem

Do momentu upadku muru berlińskiego polsko-niemieckie kontakty filmowe odbywały się w dwóch porządkach geopolitycznych: twórcy z PRL utrzymywali stosunki i współpracowali z filmowcami i producentami z RFN i NRD, przy czym bardziej intensywna współpraca zdarzała się między Polakami i Niemcami z zachodu niż ze wschodu³. Kapitał i swoboda twórcza, które gwarantowała współpraca z RFN, były prawdopodobnie silniejszym magnesem dla polskich reżyserów niż socjalistyczne braterstwo z NRD.

Pierwszą koprodukcją polsko-zachodnioniemiecką był *Ósmy dzień tygodnia* w reżyserii Aleksandra Forda. zrealizowany w roku 1958 na podstawie opowiadania Marka Hłaski. Współproducentem po stronie niemieckiej była firma CCC-Filmkunst. Jej założycielem był Artur Brauner, niemiecki producent pochodzenia polskiego, uro-

³ Więcej na ten temat zob.: M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje w latach 1956-2010 na tle dystrybucji i recepcji polskich filmów w Niemczech*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, Wrocław 2012, s. 85-108.

dzony w roku 1918 w Łodzi, który po zakończeniu wojny zamieszkał w Berlinie i w roku 1946 założył tam wytwórnię filmową. Główne role zagrali niemiecka aktorka Sonja Ziemann (późniejsza żona Hłaski) i wschodząca wówczas gwiazda polskiego kina, Zbigniew Cybulski. W latach 80. z firmą Braunera współpracował Andrzej Wajda, reżyserując niemiecko-francuski film *Miłość w Niemczech* (*Eine Liebe in Deutschland*, 1983), a także – dwukrotnie – Agnieszka Holland: w roku 1984 przy *Gorzkich żniwach* (*Bittere Ernte*) i w 1989 przy *Europa, Europa*. O randze dwóch ostatnich produkcji może świadczyć fakt, iż pierwsza uzyskała nominację do Oscara, druga zaś była niemieckim kandydatem do tej nagrody⁴. Ponadto na początku lat 90. Artur Brauner wyprodukował film Janusza Kijowskiego pt. *Tragarz puchu* (1993).

Niemiecką producentką, która w latach 80. i na początku 90. chętnie podejmowała współpracę z polskimi reżyserami była Regina Ziegler. „Kryzys polskiego przemysłu filmowego w latach 80. był dobrym katalizatorem inicjatyw o charakterze koprodukcyjnym. (...) Reginie Ziegler w krótkim czasie udało się zastąpić dzięki produkcjom z renomowanymi polskimi reżyserami: Wajda – *Zbrodnia i kara* (1986), *Korczak* (1990), *Pierścionek z orłem w koronie* (1993)⁵ i Zanussim – *Niedostępna* (*Die Unerreichbare*, 1982), *Rok spokojnego słońca* (1984), *Wygaste czasy* (*Erloschene Zeiten*, 1987), *Stan posiadania* (1989), *Długa rozmowa z ptakiem* (*Das lange Gespräch mit dem Vogel*, 1990). Również *Błaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*, 1979 – Złota Palma w Cannes, 1980 – Oscar dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego) Volkera Schlöndorffa był formalnie polsko-niemiecką koprodukcją, choć polski udział ograniczał się tu jedynie do usług, udostępnienia lokacji i udziału kilku polskich aktorów,

⁴ Jak pisze o filmie M. Wach: „(...) wiązano z nim duże nadzieje, dopóki niemiecka komisja oscarowa nie wycofała swojej kandydatury, po kontrowersyjnym oświadczeniu współautora scenariusza, Paula Hengge, który zdystansował się od ostatecznej wersji filmu, utrzymując, że usprawiedliwia ona narodowy socjalizm. Głęboko urażony Brauner wszczął po jego wystąpieniu publiczną debatę.” Zob. M. Wach, *op. cit.*, s. 98.

⁵ Andrzej Wajda we współpracy z państwową stacją telewizyjną ZDF zrealizował ponadto w roku 1972 film pt. *Piłat i inni*, którego scenariusz został oparty na motywach *Mistrza i Małgorzaty* Michała Bułhakowa.

przed wszystkim Daniela Olbrychskiego”⁶ – pisze Margarete Wach. „Można więc skonstatować, iż z zaistniałej sytuacji do roku 1990 korzystały obydwie strony, ponieważ polscy filmowcy, realizując międzynarodowe koprodukcje, w których uczestniczyli partnerzy z Zachodu, cieszyli się większą swobodą twórczą – mogli częściowo lub (jak w przypadku niemieckich filmów Zanussiego) całkowicie wymknąć się spod kontroli aparatu państwa jako sponsora i monopolisty”⁷ – zauważa w innym miejscu niemiecka filmoznawczyni. Zacieśnianiu polsko-niemieckiej współpracy filmowej sprzyjała też sytuacja polityczna. Po podpisaniu porozumienia między Polską Rzeczpospolitą Ludową i Republiką Federalną Niemiec w roku 1970 łatwiej było realizować rozmaite projekty u lub z udziałem sąsiada.

Oprócz Holland, Wajdy i Zanussiego wśród reżyserów, którzy w latach 70. i 80. utrzymywali kontakty z branżą filmową w RFN, należy wymienić Krzysztofa Kieślowskiego. Reżyser, początkowo znany raczej – na co wskazuje Wach – w kręgach kinofilskich i eksperckich, zaczął być rozpoznawany w szerokim kręgu odbiorców dopiero pod koniec przedostatniej dekady XX wieku, kiedy w Niemczech wyświetlono *Dekalog*, który wzbudził prawdziwy zachwyt niemieckiej krytyki⁸. Dzięki współpracy Telewizji Polskiej z zachodniobrzeźnińskim koncernem medialnym SFB (Sender Freies Berlin), Kieślowskiemu udało się zrealizować kinowe wersje dwóch odcinków serialu – *Krótki film o zabijaniu* oraz *Krótki film o miłości* (1988). Mniej więcej w tym samym czasie reżyser prowadził w Berlinie Zachodnim seminarium filmowe, na które uczęszczał między innymi Andres Veiel, dziś ceniony niemiecki twórca filmowy, który w wielu wywiadach podkreśla wagę ówczesnych kontaktów z Polakiem.

W latach 60., 70. i 80. doskonałą platformą promocji polskiego kina były zachodniemieckie festiwale filmowe w Berlinie i Mannheim, na których polscy reżyserzy wygrywali ważne nagrody. Do lau-

⁶ M. Wach, op.cit. s. 98-99. Wach zwraca uwagę również na to, iż Olbrychski był, obok występującego filmach ernerdowskich Leona Niemczyka, najpopularniejszym wśród niemieckich reżyserów i producentów aktorem polskim.

⁷ M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi w drodze do sąsiada*, [w:] *W drodze do sąsiada...*, s. 180.

⁸ Więcej na ten temat zob.: M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, s. 96-97.

reatów tych festiwalu należeli między innymi: Jerzy Kawalerowicz (Srebrny Niedźwiedź w Berlinie w roku 1978 za *Śmierć prezydenta*), Wojciech Marczewski (Srebrny Niedźwiedź w 1988 za *Dreszcze*), Krzysztof Kieślowski (nagroda główna na festiwalu w Mannheim w 1975 za *Personel*). Już od końca lat 50. natomiast polska twórczość filmowa zajmowała szczególne miejsce w programie Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen. To właśnie tam w roku 1988 odbyła się bogata retrospektywa łódzkiej Szkoły Filmowej z okazji czterdziestolecia istnienia. W Oberhausen zostali wyróżnieni: Roman Polański, Andrzej Kondratiuk, Kazimierz Karabasz, Andrzej Munk, Marcel Łoziński, Zbigniew Rybczyński i Piotr Dumała. Należy zaznaczyć, iż nie jest to kompletna lista zwycięzców.

Również zachodnioniemiecka telewizja miała niemały udział w rozpowszechnianiu polskich filmów. Jak pisze Wach: „Zainteresowanie przełomem politycznym w PRL pod koniec lat 70. i dramatycznymi wydarzeniami na przełomie lat 1980/1981 było w Niemczech Zachodnich bardzo duże. Nie powinno więc dziwić, że dzieła Kina Moralnego Niepokoju pokazywano w zachodnioniemieckiej telewizji, że spotkały się one z życzliwym przyjęciem i zainteresowaniem prasy codziennej i fachowej, że można było je później zobaczyć na retrospektywach organizowanych w ramach wielu festiwalu i w cyklach tematycznych w kinach komunalnych”⁹.

Ciekawym i godnym odnotowania przejawem polsko-niemieckich relacji filmowych jest praca polskich operatorów w Niemczech. W wyniku antysemskiej nagonki w marcu 1968 roku do RFN wyemigrowali Jerzy Lipman i Kurt Weber, autorzy zdjęć do filmów Andrzeja Munka, Romana Polańskiego i Andrzeja Wajdy (pierwszy) oraz Kazimierza Kutza, Tadeusza Konwickiego i Stanisława Rózewicza (drugi). Za zachodnią granicą obaj współpracowali również ze znanymi i uznanymi filmowcami – Bernhardem Wickim, Helmutem Dietlem, Michaeliem Haneke, Dieterem Wedelem czy – jak Weber – wprowadzali niemieckich studentów w tajniki sztuki operatorskiej. Nauczycielem akademickim w Niemczech był także Sła-

⁹ M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, s. 95.

womir Idziak, autor zdjęć do filmów Harka Bohma i Detleva Bucka. Wraz z nastaniem nowego wieku i pojawieniem się nowej generacji filmowców, w RFN popularne stały się nazwiska Jolanty Dylewskiej, autorki zdjęć do filmów Niko von Glasowa i wykładowczynie szkoły filmowej w Ludwigsburgu, oraz Bogumiła Godfrejowa, stałego współpracownika bardzo popularnego w Niemczech reżysera Hansa-Christiana Schmidta¹⁰.

Tymczasem polsko-enerdowskie kontakty filmowe rozwijały się zgoła inaczej, lub – mówiąc wprost – poza paroma chlubnymi wyjątkami nie rozwijały w ogóle. We wschodnioniemieckich kinach bardzo rzadko można było także zobaczyć polskie filmy, choć i tu zdarzały się wyjątki. „Cieniem na dystrybucji polskich filmów w Niemczech położyły się skomplikowane relacje międzypaństwowe. Zapewne ze względu na aluzje do Adenauera – »krzyżaka« i »rewanżysty« – na ekrany kin w NRD wszedł monumentalny epos Aleksandra Forda *Krzyżacy* (1966), którego (być może z podobnych powodów) nie wyświetlano w zachodnioniemieckich kinach”¹¹ – pisze Wach. Ponadto w całej historii istnienia NRD i PRL powstały tylko cztery koprodukcje: w roku 1959 *Milcząca gwiazda* (*Der schweigende Stern*) Kurta Maetzinga, w 1960 *Spotkania w mroku* (*Begegnung im Zwielicht*) Wandy Jakubowskiej, w 1970 *Sygnaty MMXX* (*Signale – Ein Weltraumabenteuer*) Gottfrieda Kolditza, a w 1972 *Kopernik* Ewy i Czesława Petelskich.

Enerdowskim obrazem dającym po części wyraz bilateralnym stosunkom filmowym, przede wszystkim zaś świadczącym o inspiracji twórców Polską i polską kulturą, są *Klucze* (*Die Schlüssel*, 1972) Egon Günthera. Nie była to wprawdzie typowa koprodukcja, jednak film niemal w całości został zrealizowany w Polsce, a w pracę nad nim zaangażował się Zespół Iluzjon¹². Nakręcone w tragicomicznej konwencji *Klucze* opowiadają o pobytku pary młodych

¹⁰ Więcej na temat pracy polskich operatorów filmowych w Niemczech zob. M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi...*, s. 175-178.

¹¹ M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, s. 89.

¹² Na temat produkcji filmu zob. A. Gwóźdź, *Klucze do kluczy (rozmowa z Egonem Güntherem)*, [w:] *W drodze do sąsiada...*, s. 465-472.

Niemców z Berlina Wschodniego w Krakowie. Andrzej Gwóźdź tak pisze o filmie Günthera: „*O Kluczach* można by napisać wiele dobrego – film to bowiem wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju, interesujący, mądry i ciągle świeży. (...) to także przenikliwy traktat o trudnym sąsiedztwie (...)”¹³. I dalej o zawartym w filmie obrazie Polski: „(...) jest to wizerunek Polski jako kraju przyjaznego historyczno-kulturową powierzchownością, ale zarazem atrakcyjnego ofertą teraźniejszości: krakowska ulica pełna jest na przykład plakatów anonsujących ciekawe imprezy, o których energowcy mogli u siebie jedynie pomarzyć, w sali koncertowej występuje Czesław Niemen, a równolegle do pędzącego szosą garbusa pojawiają się dżokeje, niczym cytaty z angielskiego pejzażu. (...) Pamiętajmy: był początek lat siedemdziesiątych, mijała właśnie pierwsza dekada od czasu postawienia muru w Berlinie. Nieufność do sąsiada pozostawała i mimo otwarcia granicy na Odrze i Nysie wcale nie staliśmy się lepszymi sąsiadami. Klucze do naszego dobrosąsiedztwa pozostały na ekranie”¹⁴. Słowa filmoznawcy są doskonałą charakterystyką nie tylko polsko-wschodniemieckich relacji filmowych, ale – jak się wydaje – ówczesnych stosunków polsko-niemieckich w ogóle.

Po przełomie

Rozwój polsko-niemieckich relacji filmowych wszedł w nową fazę po przełomie społeczno-politycznym lat 1989/90, który zapoczątkował zmiany również na obszarze kinematografii. W wyniku zjednoczenia Niemiec scaleniu uległy dwie struktury produkcyjne i tradycje filmowe – wschodnio- i zachodniemiecka; w Polsce, w efekcie zmian ustrojowych, oprócz nowych warunków produkcji filmowej, pojawiły się nowe inspiracje fabularne i estetyczne związane z przemianami rzeczywistości pozafilmowej. Niezwykle istotnym wyda-

¹³ A. Gwóźdź, *My u nich – oni u nas, czyli dobrosąsiedztwo w „Opętaniu” Stanisława Lenartowicza i „Kluczach” Egona Günthera*, [w:] *W drodze do sąsiada...*, s. 109.

¹⁴ *Ibidem*, s. 112-114.

rzeniem, wpisującym się w logikę transformacji, był akces Polski do Unii Europejskiej w roku 2004. W gruncie rzeczy to właśnie dopiero umocnienie nowego porządku geopolitycznego w Europie umożliwiło wielowymiarowy rozwój stosunków polsko-niemieckich, również na gruncie filmu. Antagonizmy rządzące stosunkami PRL-RFN i PRL-NRD, a przede wszystkim istniejące do lat 90. ograniczenia mobilności osób w przestrzeni oraz transferu kulturowego, utrudniały wzajemną inspirację i dialog.

Na początku lat dziewięćdziesiątych w Niemczech zaczęły pojawiać się filmy dokumentalne realizowane z etnograficznym zacięciem, dające wyraz zainteresowaniu tamtejszych twórców Polską oraz terenami przygranicznymi. Należą do nich m.in.: *Podróż przez pogranicze (Grenzland. Eine Reise, 1992)* Andreasa Vogta, *Śląsk – Schlesien (1994)* Violi Stephan, *Między Niemcami i Polską (Zwischen Deutschland und Polen, 1996)* czy *Skok czasowy (Zeitsprung, 1999)* Benjamina Geisslera. Po polskiej stronie na próżno szukać podobnych dokumentów o zachodnim sąsiedzie. Mimo korzystnych warunków polityczno-ekonomicznych, coraz bardziej sprzyjających współpracy i porozumieniu bez balastu historycznego, zmniejszającego się wraz z upływem czasu, liczba polsko-niemieckich koprodukcji również nie była w ostatniej dekadzie XX wieku zbyt imponująca. W rozmaitych zestawieniach można odnaleźć różne dane na ten temat, co spowodowane jest niejednorodnym rozumieniem terminu „koprodukcja”. Andrzej Dębski, który w swojej analizie uwzględnia kilka źródeł, podaje siedemnaście tytułów, biorąc – jak zaznacza – pod uwagę pełnometrażowe filmy, w przypadku których Polska lub Niemcy były producentem większościowym. Oprócz wymienionych już wcześniej w artykule filmów Kijowskiego i Wajdy, na liście znajdują się tytuły takie jak: *Obcy musi fruwać (Der Fremde muss fliegen – Berlin Breslauer Platz, 1993)* Wiesława Saniewskiego, *Lepiej być piękną i bogatą (Lieber reich und schön, 1993)* Filipa Bajona, *Cudze szczęście (Unser fremdes Kind, 1997)* Mirosława Borka, *Brat naszego Boga (Die Farbe des Lebens, 1997)* Krzysztofa Zanussiego i *Bandyta (Bastard, 1997)* Macieja Dejczerza (po stronie polskiej) oraz *Polski crash (Polski Crash, 1993)* Kaspara Heidelbacha, *Żegnaj, Ameryko! (Auf Wieder-*

sehen Amerika, 1994) Jana Schüttego i *Król Olch* (*Der Unhold*, 1996) Volkera Schlöndorffa (po stronie niemieckiej)¹⁵.

Znakomitą formą promocji polskiego kina w RFN w latach 90. był powołany do życia w roku 1991 Festiwal Filmów Wschodnioeuropejskich w Cottbus. Gościł na nim wtedy dość często Jan Jakub Kolski, który w roku 1993 otrzymał najwyższe wyróżnienie za *Jańcio Wodnika* (1993). Zgoła inaczej rzecz miała się w przypadku prestiżowych festiwali, takich jak np. Berlinale. Obecność polskich filmów w programie tej imprezy była pod koniec XX wieku nader rzadka, o zdobywaniu nagród nie wspominając. Wyjątek od tej reguły stanowiły m.in. *Woja-czek* (1999) Lecha Majewskiego, pokazany w jednej z sekcji pozakonkursowych czy *Trzy kolory. Białe* (1994) Krzysztofa Kieślowskiego – Srebrny Niedźwiedź za reżyserię. W kolejnej dekadzie w Berlinie pokazano: *Dzień świra* (2002) Marka Koterskiego, *Ediego* (2002) Piotra Trzaskalskiego, *Ono* (2004) Małgorzaty Szumowskiej, *Doskonałe popo-łudnie* (2005) Przemysława Wojcieszka, parę filmów Jana Jakuba Kolskiego oraz Andrzeja Wajdy. W roku 2006 Wajda otrzymał Złotego Niedźwiedzia za całokształt twórczości, zaś trzy lata później nagrodę specjalną im. Alfreda Bauera za *Tatarak* (2009).

Dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, tendencja ta zdaje się utrzymywać. Polskie filmy są wprawdzie obecne na Berlinale, lecz nie jest to obecność satysfakcjonująca. W roku 2013 Kryształowego Niedźwiedzia, nagrodę jury filmów dla młodzieży, zdobyła Katarzyna Rosłaniec za *Baby Blues* (2013), natomiast trzy lata później Srebrnego Niedźwiedzia za scenariusz do filmu *Zjednoczone Stany Miłości* (2016) Tomasz Wasilewski. Wyjątkową pozycję wśród polskich twórców filmowych ma Małgorzata Szumowska, trzykrotna laureatka festiwalu w stolicy Niemiec. W roku 2013 reżyserka zdobyła nagrodę Teddy za *W imię...* (2013), najlepszy film poświęcony problematyce LGBT, dwa lata później Srebrnego Niedźwiedzia za reżyserię filmu *Body/Ciało* (2015), a w roku 2017 Wielką Nagrodę Jury za *Twarz* (2017). Szumowska była także członkinią berlińskiego jury w roku 2016.

¹⁵ A. Dębski, *Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 roku*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36> (dostęp: 09.02.2019).

Obecność filmów niemieckich na festiwalach w Polsce jest jeszcze skromniejsza. Produkcje z Niemiec, które pojawiały się dotychczas na Warszawskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym (zwycięzcą plebiscytu publiczności w roku 2006 było *Życie na podstuchu / Das Leben der Anderen*, 2006, Florian Henckela von Donnersmarcka), Lubuskim Lecie Filmowym w Łagowie, Festiwalu Filmu i Sztuki Dwa Brzegi, Krakowskim Festiwalu Filmowym (w roku 2002 laureatem Smoka Smoków, nagrody przyznawanej za całokształt twórczości, został Werner Herzog), a także Międzynarodowym Festiwalu Kina Niezależnego OFF Camera w Krakowie (tu w roku 2014 nagrodę publiczności otrzymały *Wilgotne miejsca / Feuchtgebiete*, 2013, Davida Wnendta). Na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie od chwili jego powołania w roku 2008 gościł natomiast trzykrotnie Tom Tykwer.

Na początku nowego wieku w kinematografii niemieckiej zauważalne stało się „przesunięcie na wschód, charakterystyczne dla spojrzenia młodych filmowców”¹⁶. Zainteresowanie to widoczne było przede wszystkim na gruncie filmu fabularnego, choć zdarzały się także filmy dokumentalne poświęcone ogólnie pojętej tematyce polskiej.

Twórcą, który w pierwszej dekadzie nowego wieku dwukrotnie sięgał po motyw polski jest Hans Christan Schmid. W *Światałach (Lichter*, 2003), zrealizowanych z udziałem m.in. Zbigniewa Zamachowskiego, reżyser opowiedział historię kilku osób zamieszkujących tereny przygraniczne (Frankfurt nad Odrą i Słubice), zmagających się z nowym porządkiem, który nastał po przełomie lat 1989/90, zaś w dokumencie *Cudowny świat pralni*¹⁷ (*Die wundersame*

¹⁶ M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi...*, s. 190. Wach nie podejmuje próby wyjaśnienia owego fenomenu. Wydaje mi się, że może być on związany ze zmianą pokoleniową i zmianami we wzajemnym postrzeganiu Polaków i Niemców po przystąpieniu Polski do wspólnoty europejskiej, innymi słowy otwarciem się nowej generacji filmowców na bliskiego, choć jakże mało znanego sąsiada ze wschodu. Tezę tę mogą potwierdzać słowa Larsa Jessena, reżysera *Weselnej polki*, zapytanego o powód umieszczenia akcji filmu w Polsce, oddające niestety skądinąd stan faktyczny relacji polsko-niemieckich: „Polskę wybraliśmy dlatego, że Niemcy niewiele o niej wiedzą. Mieszkańcy zachodniej części Niemiec wiedzą wiele o Ameryce, Holandii, a o Polsce niemal nic”. Zob.: E. Fiuk, *Wciąż jesteśmy uwikłani w historię, czyli nie tylko o „Weselnej polce” (rozmowa z reżyserem)*, [w:] *W drodze do sąsiada...*, s. 483-484.

¹⁷ Niektóre źródła, m.in. Filmweb, podają tytuł „Wspaniały świat pralni”.

Welt der Waschkraft, 2009) o podobnych, smutnych, efektach transformacji ustrojowej na przykładzie życia trzech Polek, zatrudnionych w polskiej pralni piorącej pościel pochodzącą z ekskluzywnych berlińskich hoteli. Ponadto w roku 2002 Michael Gutmann zrealizował film *Z miłością nie wygrasz* (*Herz im Kopf*), w którym wystąpiła Alicja Bachleda-Curuś, opowiadający o miłości młodziutkiej Polki zatrudnionej w Niemczech jako pomoc domowa i niemieckiego nastolatka, zaś dwa lata później odbyła się premiera *Sąsiadki* (*Nachbarinnen*, 2004) Franziska Meletzky, traktujących o niespodziewanej relacji niemieckiej urzędniczki z poszukiwaną przez policję Polką, graną przez Grażynę Szapołowską. W kolejnym roku powstał nakręcony w Wałbrzychu z polską obsadą (Miroslaw Baka, Adrianna Biedrzyńska, Robert Gonera, Jan Wiczorkowski), kameralny film *Droga Molly* (*Molly's Way*, 2005), w którym młoda Irlandka szuka w zachodniej Polsce Polaka, będącego obiektem jej westchnień.

Inspiracje Polską, a w szczególności polską historią, ujawniły się z niespotykaną dotąd siłą w przypadku filmu *Strajk* (*Strajk – Die Heldin von Danzig*, 2006) Volкера Schlöndorffa. Poświęcony Annie Walentynowicz obraz został stosunkowo dobrze przyjęty w Niemczech, w Polsce natomiast wzbudził sprzeciw wielu środowisk, przede wszystkim samej Walentynowicz, która oskarżała twórców o fałszowanie historii¹⁸. Szkoda, bo – abstrahując od estetycznej wartości filmu – Schlöndorff skorzystał po prostu ze wspaniałej okazji, by opowiedzieć o polskim wkładzie w zmiany geopolityczne w Europie pod koniec XX wieku, o których pamięć tak bardzo zabiegały i zabiegają rozmaite środowiska w ojczyźnie Solidarności.

Po wątki ze wspólnej, polsko-niemieckiej historii sięgnął tymczasem w roku 2007 Robert Thalheim w filmie *A na koniec przyszli turyści* (*Am Ende kommen Touristen*), w którym rozbrzmiewa utwór „Dziwny jest ten świat” Czesława Niemena, doskonale ilustrujący historię młodego Niemca odbywającego zastępczą służbę wojskową w Międzynarodowym Domu Spotkań Młodzieży w Oświęcimiu. Ten mądry, zabawny i bezpretensjonalny film stanowi w pewnym sensie

¹⁸ Zob. *Anna Walentynowicz niezadowolona z filmu Schlöndorffa*, <http://wyborcza.pl/1,75410,3576736.html> (dostęp: 05.02.2019).

wyjątek na tle niemieckich fabuł filmowych poświęconych tematyce II wojny światowej, gdyż wskazuje na polskie ofiary nazizmu.

W nieco innej konwencji o stosunkach polsko-niemieckich opowiada Lars Jessen w *Weselnej polce* (*Hochzeitspolka*, 2010), którego interesuje komediowy wymiar różnic kulturowych między oboma krajami, i który może w niezbyt wyrafinowany, lecz całkiem wdzięczny sposób ukazuje perypetie zakochanych w sobie Polki (Katarzyna Maciąg) i Niemca (Christian Ulmen). Ciekawe, że nawet w komedii, której akcja rozgrywa się w czasach współczesnych na polskiej prowincji i nie ma nic wspólnego z historią, tym bardziej z historią II wojny światowej, pojawia się odniesienie do jednej z ikon w kontaktach polsko-niemieckich. Chodzi o gest Willy'ego Brandta przed Pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie 7 grudnia 1970 roku. Słynne ukłęknięcie niemieckiego kanclerza zostaje w filmie Jesse na powtórzone w formie pastiszu przez głównego bohatera podczas wizyty na polskim cmentarzu. Reżyser tak opowiada o zamyśle tej sceny: „(...) ukłęknięcie Willy'ego Brandta w Warszawie, jako znaczący symbol jego polityki wschodniej oraz zapoczątkowanego wówczas przełomu, w znacznym stopniu przyczyniło się do tego, że w roku 1989 Polska i Niemcy weszły w nową fazę współpracy. (...) Dla reżysera realizującego komedię taki motyw staje się pewnym wzorcem. Scena ta ma w sobie patos, który doskonale podchwycił Brandt, czegoż można chcieć więcej? Sparodiowanie tego było nie lada gratką”¹⁹.

Inspiracje Polską widoczne są również w filmach „szkoły berlińskiej” i utworach jej pokrewnych. W produkcjach należących do tego artystycznego nurtu spod znaku kina autorskiego rola Polski ograniczona jest jednak zwykle do miejsca zdarzeń. Funkcjonuje ona zatem po prostu jako obca przestrzeń, nie odgrywając jakiejś szczególnej roli dramaturgicznej i nie stanowiąc spójnego wątku czy motywu, który implikowałby w ramach fabuły istotne sensy. To, co polskie nie jest w *Zaginionych* (*Milchwald*, 2002, reż Christoph Hochhäusler), *Szkolnej wycieczce* (*Klassenfahrt*, 2002, reż Henner Winckler), *Po drodze*

¹⁹ E. Fiuk, *Wciąż jesteśmy uwikłani w historię...*, s. 488.

(*Unterwegs*, 2004, reż. Jan Krüger) czy *Whatever Happens Next* (2018, reż. Julian Pörksen) nacechowane ani historycznie, ani politycznie, ani społecznie, lecz służy za komponent o charakterze estetycznym.

Reżyserem, który chętnie inspirował się nie tyle Polską, co polską twórczością filmową, a ściślej dziełem Krzysztofa Kieślowskiego, jest Tom Tykwer. Po raz pierwszy pod koniec lat dziewięćdziesiątych, gdy pisał scenariusz do filmu *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), w którym zastosował schemat narracyjny z *Przypadku* (1981) z jego trójpodziałem fabuły i zmieniającym się zakończeniem losów bohatera i kolejny raz, gdy na początku nowego wieku zrealizował film *Niebo* (*Heaven*, 2002) na podstawie scenariusza Kieślowskiego i Piesiewicza.

Niestety, zainteresowanie Niemców wschodnim sąsiadem pozostawało i pozostaje do dziś właściwie nieodwzajemnione. Sądzę, iż nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż polscy twórcy filmowi interesują się krajem sąsiedzkim głównie z uwagi na jego potencjał koprodukcyjny. Reżyserzy znad Wisły chętnie wchodzą w tego rodzaju alianse, gdyż niemiecki kapitał staje się gwarantem powodzenia realizacji filmu. Andrzej Dębski w swoim zestawieniu obejmującym lata 2000-2011 wymienia dziewiętnaście tytułów, wśród których znajduje się aż dwanaście nazwisk polskich (niektóre występują dwukrotnie) i tylko cztery niemieckie (oraz jedno rosyjskie). Filmy polskie, które w pierwszej dekadzie XXI wieku powstały w koprodukcji z Niemcami to m.in.: *Weiser* (2000) Wojciecha Marczewskiego, *Julia wraca do domu* (*Julies Reise*, 2002) i *W ciemności* (*In Darkness*, 2011) Agnieszki Holland, *Ono* (*Leben in mir*, 2004) i *33 sceny z życia* (*33 Szenen aus dem Leben*, 2008) Małgorzaty Szumowskiej oraz *Wróżby kumaka* (*Unkenrufe – Zeit der Versöhnung*, 2005) i *Świnki* (*Ich, Tomek*, 2009) Roberta Glińskiego. Po stronie niemieckiej, oprócz wspomnianego wcześniej *Strajku Schlöndorffa* i *Weselnej polki* Jessena, ukazały się: *Grafficiarze* (*Wholetrain*, 2006) Florianą Gaagą i *Zimowy ojciec* (*Wintertochter*, 2010) Johanna Schmidą.

Szczególnym przypadkiem wśród polsko-niemieckich koprodukcji z tego okresu jest *Królik po berlińsku* (*Rabbit à la Berlin*, 2009) Bartka Konopki. Reżyser, posługując się poetyką dokumentu przyrodniczego, opowiedział w nim w formie paraboli o życiu króli-

ków w tzw. pasie śmierci znajdującym się niegdyś między obiema częściami muru berlińskiego. Antropomorfizując postaci zwierząt Konopka i jego współscenarzysta Piotr Rosołowski, zdają w gruncie rzeczy sprawę z życia mieszkańców Berlina Wschodniego z czasów istnienia muru i po jego upadku, a w szerszym ujęciu – obywateli wszystkich krajów byłego bloku wschodniego. Film nie tylko wzbudził powszechne zainteresowanie – zdobył kilka ważnych wyróżnień w Polsce i za granicą, w tym nominację do Oscara w kategorii najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny – ale także dał wyraz niekłamane go zaciekawienia polskiego twórcy niemiecką historią, co jest rzeczą bezprecedensową.

Ożywczą siłą dla polsko-niemieckich kontaktów filmowych może okazać się działający od roku 2015 Polsko-Niemiecki Fundusz Filmowy, który dofinansowuje rozwój wspólnego projektu lub/i koprodukcję. Organ będący kontynuacją istniejącego od roku 2005 polsko-niemieckiego funduszu wspierającego projekty filmowe tworzą Polski Instytut Sztuki Filmowej, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Mitteldeutsche Medienförderung GmbH i Filmförderungsanstalt. W latach 2015-2017 dzięki tej inicjatywie wsparcie otrzymało piętnaście projektów i produkcji, przy czym liczba polskich i niemieckich twórców, którzy skorzystali z pomocy, była taka sama²⁰. Zapewne na ostateczne rezultaty działania funduszu przyjdzie jeszcze poczekać, jednak jego powstanie otwiera bez wątpienia nowy rozdział w polsko-niemieckich kontaktach filmowych.

Jeżeli chodzi o obraz Polski i Polaków w filmach niemieckich oraz Niemiec i Niemców w filmach polskich (w tym także koprodukcjach), zauważalna jest pewna zmiana dotycząca sposobu oglądu Innego. Podczas gdy twórcy filmów pochodzących z ostatniej dekady XX wieku i początku XXI wieku akcentowali jeszcze różnice kulturowe (i cywilizacyjne) między oboma krajami i społeczeństwami, jak choćby Gliński we *Wróżbach kumaka* czy Gutmann w *Z miłością nie wygrasz*, o tyle od końca pierwszej dekady nowego wieku granice owe zaczęły się zacierać. Polak w oczach Niemca i Niemiec w oczach

²⁰ Dane pochodzą ze strony: <https://www.pisf.pl/dotacje/polsko-niemiecki-fundusz-filmowy> (dostęp: 19.01.2019).

Polaka to już niekoniecznie nacechowany negatywnie Inny czy Obcy, lecz po prostu drugi człowiek, Europejczyk, posiadający inną narodowość, mówiący innym językiem. Z tego rodzaju wzajemnym obrazem mamy do czynienia na przykład w *A na koniec przyszli turyści* Thalheima i *Pomiędzy słowami* Urszuli Antoniak. Tutaj perypetie bohaterów, ich motywacja, wybory i decyzje podyktowane są nie tyle przynależnością do „lepszego” bądź „gorszego” świata, co dylematami wynikającymi z wieku i cech osobowości (jak u Thalheima) albo konfliktami natury wewnętrznej (jak u Antoniak). Owszem, podobnie jak w wielu wcześniejszych filmach, akcentujących dychotomie i heterogeniczność polskich i niemieckich doświadczeń, tu także padają pytania o tożsamość i wagę historycznego doświadczenia, jednak reżyserzy delikatnie, a jednocześnie konsekwentnie rozbrajają bombę wzajemnych uprzedzeń, dekonstruując – świadomie bądź nie – dawne stereotypy.

Zmiana ta jest zapewne efektem upływu czasu i zwiększającego się dystansu względem wydarzeń wojennych oraz późniejszego porządku, narzuconego przez istnienie żelaznej kurtyny. Gliński (rocznik 1952) i Gutmann (1956) to po prostu zupełnie inna generacja niż Antoniak (1968) i Thalheim (1974), nie tylko w sensie kina, jakie reprezentują, lecz także, a może nawet przede wszystkim uczestnictwa – świadomego bądź nie – w procesie polsko-niemieckiego porozumienia.

Kwestia stereotypów wzbudza w refleksji nad kontaktami polsko-niemieckimi szczególne zainteresowanie. O stereotypie Niemca w polskich produkcjach filmowych pisze Eugeniusz Cezary Król: „W sensie liczbowym ponad jedna piąta polskich filmów fabularnych nakręconych w latach 1946-2005 dotyka z różnej formie relacji polsko-niemieckich (...). Zdecydowanie przeważają filmy związane bezpośrednio lub pośrednio (jako reminiscencja) z II wojną światową (...). Zgodnie z zasadami propagandy (w czasach PRL – przyp. EF) stworzono typowy obraz niemieckiego wroga jako masowego mordercy, fanatycznego zwolennika nazizmu, osobnika agresywnego, wiarołomnego, fałszywego, podstępnego, rozpustnego, hałaśliwego, głupawego i nadużywającego alkoholu (...). Trzeba jednak zauważyć,

że tak wysoki odsetek filmów fabularnych o tematyce niemieckiej jest przynajmniej do pewnego stopnia iluzoryczny. W wielu filmach motyw niemiecki pozostaje w tle, stanowi jedynie dramaturgiczny ornament (...). Należy również dodać, że opisana powyżej formuła obrazów niemieckiego wroga traci stale na znaczeniu po 1989 roku²¹. Z kolei stereotypowy obraz Polaka i Polski w filmach niemieckich charakteryzuje Andrzej Dębski, który w strategiach niemieckich twórców filmowych dopatruje się widocznych zmian w stosunku do okresu sprzed roku 1989, gdy Polak kojarzył się wyłącznie z pijaństwem, przestępczością, ewentualnie nieporadnością życiową: „Można zaobserwować, że podejmują oni próby ich rewizji, a sprawdzonym sposobem zaburzenia schematycznych obrazów jest zamiana ról. Np. w *Weselnej polce* to Niemcy kradną samochód, a na polskie wesele przywożą swojską wódkę. W *Zimowym ojcu* i *Polska Love Serenade* niemieccy bohaterowie podróżują zdezelowanymi samochodami, a w ostatnim z filmów Niemka próbuje nawet „pozbyć się” w Polsce swojego wysłużonego auta i wyłudzić w ten sposób pieniądze od ubezpieczyciela, łamiąc w ten sposób stereotypowy obraz niemieckiej rzetelności (jako jeden z wariantów »Ordnung muss sein«)²². Dębski zauważa jednak także wciąż obecne w filmach niemieckich przeciwstawienie rozwiniętej cywilizacyjnie RFN zacofanej Polsce, gdzie na pierwszy plan wysuwają się często problemy ekonomiczne i bezrefleksyjny katolicyzm²³.

Ciekawym, związanym również ze zmianami pokoleniowymi, zjawiskiem jest transkulturowość kina niemieckiego, przejawiająca się w twórczości reżyserów i reżyserek urodzonych w Polsce, a od wielu lat żyjących i tworzących w Niemczech. Stanisław Mucha (ur. 1970), Jakob Ziemnicki (1975), Monika Wojtyłło (1977) i Alexandra Wesolowski (1985) jako autorzy filmów fabularnych, krótko- i pełnometrażowych, dokumentów oraz instalacji wideo, współtworzą

²¹ E. C. Król, *Obraz Niemca w polskim filmie fabularnym w latach 1946-2005. Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich*, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice...*, s. 227-229.

²² A. Dębski, *op. cit.*

²³ *Ibidem.*

dziś oblicze niemieckiej kinematografii czy szerzej: sztuki audio-wizualnej, sięgając niekiedy w swojej twórczości po tzw. wątki polskie. Wszyscy, z wyjątkiem Stanisława Muchy, wyemigrowali z Polski w wieku dziecięcym, zdobywając wykształcenie i zawód już w Niemczech. Wszyscy są także absolwentami renomowanych szkół filmowych: Uniwersytetu Filmu i Telewizji im. Konrada Wolfa w Poczdamie (Mucha, Wojtyła), Wyższej Szkoły Filmu i Telewizji w Monachium (Wesolowski) i Akademii Filmowej Badenii-Wirtembergii w Ludwigsburgu (Ziemnicki).

Najciekawsze z punktu widzenia niniejszego artykułu wydają się filmy: *Polska Love Serenade* (2008) Moniki Wojtyły, *Polska Wielkanoc* (*Polnische Ostern*, 2011) Jakoba Ziemnickiego i *Impreza – Das Fest* (2017) Aleksandry Wesolowski. W każdym przypadku mamy do czynienia z podobnym motywem inicjującym akcję – w pierwszym i drugim Niemcy, w ostatnim wychowana w Niemczech Polka (reżyserka) wybierają się w przeddzień ważnych dla Polaków świąt do Polski. U Wojtyły Anna i Max – przedstawiciele młodej generacji – podróżują na polską prowincję w wigilię Świąt Bożego Narodzenia. Tyleż zabawne, co zabarwione absurdem i magią sytuacje, w których bierze udział para, stają się dla reżyserki pretekstem do ukazania i obśmiania stereotypowych cech, zarówno Polaków, jak i Niemców. Ziemnicki, również w konwencji komediowej, opowiada o podróży i pobycie w Częstochowie w okresie Świąt Wielkanocnych starszego Niemca chcącego odzyskać wnuczkę, która po śmierci swojej matki, a jego córki, wyjechała z ojcem do Polski. Wesolowski posługując się formą filmu dokumentalnego zgłębia kolektywną pamięć i psychikę Polaków, ukazując ich podszytą kompleksami dumę oraz przywiązanie do konserwatywnych wartości. Reżyserka jedzie do Polski na uroczystość pięćdziesiątej rocznicy zawarcia małżeństwa przez swoich dziadków i tam rejestrując przygotowania do imprezy oraz prowadząc wywiady z członkami rodziny, reprezentującymi kilka pokoleń, stara się udzielić odpowiedzi na pytanie o przyczyny stosunków społeczno-politycznych panujących w dzisiejszej Polsce, a zatem od momentu zwycięstwa Prawa i Sprawiedliwości w wyborach do parlamentu w roku 2015.

W obu fabułach pojawiają się polskie stereotypy: wódka i ogórki, bezrefleksyjny katolicyzm, zacofanie cywilizacyjne, działalność kryminalna. To ciekawe, ponieważ pokazuje, że operowanie stereotypami nie jest związane z narodowością. Ten sposób postrzegania Innego może cechować zarówno Niemca, jak i żyjącego w Niemczech Polaka, obserwującego kraj przodków z pewnej odległości, nierzadko poprzez wspomnienia innych, reprezentantów starszego pokolenia, np. rodziców, którzy wyemigrowali w wieku dorosłym. Ten sposób oglądu Polski komentuje Wojtyła: „Pytano, dlaczego nie chcę opowiedzieć historii o nowoczesnej i pięknej Polsce? Dlaczego w moim filmie wszyscy Polacy piją wódkę, jedzą kiełbasę i kiszony ogórek? Mogłam na to tylko tak odpowiedzieć: Bo tak po prostu jest i właśnie dlatego kocham ten kraj!”²⁴.

O ile Wojtyła i Ziemiński, podobnie jak wielu niemieckich reżyserów opowiadających o Polsce, umiejscawiają wydarzenia na prowincji / w małym mieście, Wesolowski wyrusza do Warszawy i tam, w środowisku wielkomiejskim, w gronie osób wykształconych i dobrze sytuowanych, słyszy o powinnościach prawdziwego Polaka, jego szczególnym statusie wśród narodów europejskich oraz złu wynikającym z ekologii i tzw. ideologii gender. Z jednej strony w filmie nie pojawia się żaden stereotypowy obraz Polski i Polaków (bieda, zacofanie cywilizacyjne, nielegalne interesy, konsumpcja alkoholu), z drugiej jego lektura prowadzi do podobnych konstatacji na temat ich skłonności (katolicyzm, konserwatyizm, wsteczność), jak ma to miejsce w przypadku wielu filmów niemieckich z wątkiem polskim.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt polsko-niemieckich relacji filmowych, mianowicie obieg kinowy filmów niemieckich w Polsce i polskich w Niemczech. Dystrybucja tego rodzaju była od chwili zakończenia II wojny światowej pięta achillesową polsko-niemieckich kontaktów na gruncie filmu. O tym, jak problematyczne jest wprowadzanie do kin filmów sąsiada można się przekonać poszukując ich w repertuarze, choć i tak do Polski tra-

²⁴ Komentarz autorski do filmu dostępny na stronie: <https://www.jpberlin.de/m.wojtyllo/polski/Re%C5%BCyseria.html> (dostęp: 20.01.2019).

fia zauważalnie więcej filmów niemieckich niż odwrotnie²⁵. Biorąc pod uwagę okres po roku 2000, najchętniej oglądanymi w polskich kinach filmami pochodzącymi z RFN są adaptacje literatury (*Pachnidło / Das Parfum* Toma Tykwera z roku 2006 – 505 374 widzów), filmy podejmujące tematykę wojenną (*Upadek / Der Untergang* z roku 2004 Olivera Hirschbiegela – 290 576 widzów), filmy animowane (*Safari 3D / Die Konferenz der Tiere* z roku 2010 oraz *Wyspa Dinozaura / Urmel aus dem Eis* z roku 2006 Reinharda Kloossa i Holgera Tappego) i komedie (*7 krasnoludków – historia prawdziwa / Sieben Zwerge* z roku 2004 Sve-na Unterwaldta – 242 105 widzów)²⁶, a zatem filmy, które nie tyle opowiadają o Niemczech i Niemcach, co oferują jakieś dodatkowe wartości na metapoziomie (poczytność powieści Patricka Süskinda w Polsce, której adaptacją jest film Tykwera, zainteresowanie tematyką II wojny światowej, eskapistyczny potencjał komedii jako gatunku filmowego) lub, jak pisze Arkadiusz Lewicki komentując zebrane przez siebie dane: „Powyższe zestawienie sugeruje, że lubimy tylko te niemieckie filmy, które nie są »zbyt« niemieckie”²⁷.

Jeśli chodzi o polskie filmy najchętniej oglądane w niemieckich kinach, Lewicki podaje zaledwie cztery tytuły: *Sztuczki* (2007) Andrzeja Jakimowskiego – 27 660 widzów, *Bandyta* (1997) Macieja Dejczerza – 17 787 widzów, *Młyn i krzyż* (2011) Lecha Majewskiego – 17 217 widzów i *Katyn* (2006) Andrzeja Wajdy – 3 198 widzów²⁸.

Wiele jest wątków i płaszczyzn porozumienia w ramach polsko-niemieckich relacji filmowych. Aby zrozumieć ich naturę i dynamikę, a także – w szerszej perspektywie – osiągnąć porozumienie

²⁵ Istotny wydaje się w tym kontekście fakt, iż w Niemczech powstaje znacznie więcej filmów niż w Polsce. Z zestawienia liczbowego Arkadiusza Lewickiego wynika, że w latach 1990-2010 u naszego zachodniego sąsiada powstawało co roku o 1/3 bądź nawet 1/2 więcej produkcji niż u nas. Zob. A. Lewicki, *Przemysł filmowy w Polsce i w Niemczech*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/63> (dostęp: 09.02.2019).

²⁶ A. Lewicki, *op. cit.* Autor podaje 56 tytułów pochodzących z lat 1996-2011, ja zaś ograniczyłam się do tych, które zgromadziły w kinach powyżej 200 tysięcy widzów.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.* Na temat recepcji *Katynia* zob. M. Saryusz-Wolska, „*Katyn*” – niemiecka recepcja filmu Andrzeja Wajdy, [w:] *W drodze do sąsiada...*, s. 329-344.

(i zrozumienie) w ramach ogólnie pojętych stosunków bilateralnych między Polską i Niemcami, należy wziąć pod uwagę zarówno transfer kulturowy odbywający się przy pomocy filmu, jak i wzajemny obraz – filmową imagologię, czyli wyobrażenie o Innym w kontekście własnych predyspozycji kulturowych i doświadczeń historycznych. Najbardziej ograna, stereotypowa, a jednocześnie przyjazną odśłoną polsko-niemieckiego pojednania mieszcząca się na obszarze imagologii, a ujawniającą w filmach poświęconych relacjom polsko-niemieckim, jest wątek miłości Niemca i Polki, pojawiający się w filmach polskich (*Wróżby kumaka*), choć częściej niemieckich (*Z miłością nie wygrasz*, *A na koniec przyszli turyści*, *Weselna polka*) i niemal wyłącznie w tym układzie²⁹. Jeśli pojednanie polsko-niemieckie miałyby znajdować symboliczny wyraz w romantycznym uczuciu łączącym parę zakochanych, to dobrze. Nie każda miłość kończy się jednak pomyślnie. Trzeba o nią dbać, jak i o bilateralne kontakty. Bo sąsiedztwo zobowiązuje.

²⁹ Bodaj jedynym filmem, w którym pojawia się motyw miłości Niemki i Polaka są *Dwie miłości* (*Brücken der Liebe*, 2002) Mirosława Borka.