

Siebie samych

Siebie samych się boicie! Polska w kinie niemieckim po 1989 roku

ZMIENIAJĄCY SIĘ OBRAZ POLSKI W KINIE NIEMIECKIM PO 1989 R. w żadnej mierze nie odpowiada najbardziej oczywistemu tropowi – przemianom samego stereotypu. Znaleźcie spójnej metodologii dla interpretacji polskich wątków to nie lada wyzwanie. Atrakcyjną metodą – którą w sprawny sposób stosuje Kristin Kopp – wydają się badania postkolonialne. Bliższa analiza filmowych schematów w kontekście relacji polsko-niemieckich pozwoli podważyć zasadność tej optyki jako niewystarczającej i zaproponować uwzględniający jej ustalenia wariant, w którym krytyczne spojrzenie na Polskę staje się również narzędziem do przejrzenia swojej geopolitycznej, ekonomicznej i kulturowej tożsamości w krzywym zwierciadle (w sensie, w którym Monteskiusz potrzebował wschodnich podróżników jako narratorów *Listów perskich*) (Montesquieu, 1979). W niniejszym szkicu postaram się wykazać, w jaki sposób filmowa Polska funkcjonuje jako przedmiot niepokojów późnokapitalistycznego społeczeństwa niemieckiego.

„KOMM NACH POLEN – DEIN AUTO IST SCHON DA!”¹

DZIEJE PRZEMIAN OBRAZU POLSKI W KINIE NIEMIECKIM PO 1989 R. podzielić można na trzy zasadnicze etapy. Pierwszy przypada na lata 90., kiedy Polska – a raczej polska przestępczość – funkcjonuje na ekranie jako źródło fabularnych konfliktów. Możliwe są dwa scenariusze: albo Niemiec daje się wciągnąć w kryminalny półświatek grasującego za zachodnią granicą polskiego przemytnika/złodzieja samochodów/mafiosa, albo wybiera się do Polski, gdzie staje się ofiarą (a niekiedy i sprawcą) przemocy oraz skomplikowanych układów mafijnych. Przykładem pierwszego schematu jest *Biegnij Lola, biegnij* (1998): pogoń tytułowej Loli za pieniędzmi powodowana jest chęcią pomocy chłopakowi, który stracił pieniądze zarobione na przemyśle, przez co nie może spłacić długu polskiemu mafiosowi. Podobne źródło kon-

¹ Pol. „Przyjedź do Polski – twoje auto już tam jest!”.

fliktu znajdziemy w *Zapomnij o Ameryce* (2000): Benno, właściciel komisji zabytkowych samochodów, nie radzi sobie najlepiej na transformującym się wschodniemieckim rynku. W sukurs przychodzi mu polska mafia. Benno wikła się w niebezpieczną relację z gangsterami, która kończy się ogromnym długiem. I dalej: polscy przemytnicy uwodzący i sprowadzający na złą drogę „przebrane NRD-owskiej transformacji”. Z takim motywem mamy do czynienia we *Wschodnim przejściu* (1991) oraz w *Szmuglerach* (1996). Drugi schemat – Polski jako miejsca zagrożenia dla podróżujących Niemców – realizuje się w produkcjach *Polski crash* (1993) oraz *Silvester Countdown* (1997, reż. Oskar Roehler). Pierwszy film opowiada historię Toma, który wyjeżdża do Polski, by uratować swojego brata ze szponów mafii, drugi – dzieje rozpadu związku pary, Romea i Julii, którzy zdecydowali się spędzić Nowy Rok w Warszawie.

Drugi etap w obrazowaniu Polski przypada na pierwszą połowę drugiej dekady po zjednoczeniu Niemiec. Wschodni sąsiad stał się przedmiotem zainteresowania reżyserów tzw. szkoły berlińskiej² (zob. M. Abel, 2008). Polska nie jest już krainą ulepioną ze stereotypów (choć nie jest ich zupełnie pozbawiona), w związku z czym nie do końca wiadomo, czym jest. „Filmy te nie odkrywają Polski jako nieznanego kraju – to wciąż niejasne, czym jest Polska – lecz obcość samą w sobie” (Suchsland, 2014, s. 24). Kontemplatywne kadry właściwe szkole berlińskiej nadają polskim terenom status magicznej, niezrozumiałej *terrae incognitae*. Przykładem tej tendencji jest *Szkolna wycieczka* (2002), film opowiadający o młodzieży podróżującej do – jak wyraża się jeden z bohaterów – „środka niczego”. Podobnie niepewnie czują się bohaterowie *Po drodze* (2004, reż. Jan Krüger), wyruszający do Polski w wyniku fascynacji tajemniczym młodzieńcem, który obcowsowo dołączył do ich rodzinnego urlopu na brandenburskim kempingu. Ostatni przykład to psychoanalityzująca adaptacja *Jasia i Malgosi*, zatytułowana *Zaginieni* (2003, reż. Christoph Hochhäusler). Opowiada historię dzieci porzuconych przez złą macochę w zalesionym kraju jej pochodzenia.

Trzeci etap (następujący po 2005 roku) to ironiczny komentarz na temat pierwszego: komedie o polsko-niemieckich stereotypach. Bo-

² Określenie Reinera Gansera dotyczy filmów m.in. Christopa Hochhäuslera, Tohmasa Arslana, Angeli Schanelec, Vaneski Griesebach, Christiana Petzolda, Benjamina Heisenberga. „Szkola berlińska” charakteryzuje się redukcją struktur narracyjnych, zmniejszeniem ilości dialogów, powściągliwą grą aktorską oraz odrzuceniem schematu ewolucji postaci.

haterka *Polska Love Serenade* (2007) przyjeżdża do Polski w nadziei, że ktoś ukradnie jej samochód (a ona sama otrzyma odszkodowanie). W innym filmie, zatytułowanym *Polska Wielkanoc* (2011), starszy człowiek wyrusza do Polski, by odzyskać swoją wnuczkę (i traci samochód). *Weselna polka* (2010) opowiada z kolei perypetie Niemców osiadłych w Polsce ze względu na ożenek. Wątek kradzieży samochodu jest oczywiście obecny, ale widz doświadcza „komicznej” odmiany: maluch skradziony zostaje przez członków niemieckiej grupy rockowej.

JAKI PAN, TAKI KRAM

KRISTIN KOPP UWAŻA, ŻE NIEMIECKI FILMOWY OBRAZ POLSKI RZĄDZI SIĘ „logiką właściwą niemieckiemu konstruktowi Polski jako przestrzeni kolonialnej w drugiej połowie dziewiętnastego wieku” (Kopp, 2014, s. 45). Polacy – parafrazuje pruski dyskurs K. Kopp – są niezdolni do zarządzania własnym państwem, ponieważ są z natury infantylni, zacofani i zdegenerowani. Należą, jak wszyscy Słowianie, do kategorii *Naturvolk* – ludów pozostających po stronie natury, pozbawionych umiejętności zdobywania wyższych szczebli cywilizacji. Jeśli różnią się czymś od mieszkańców afrykańskich kolonii, to tylko dlatego, że przez wieki wystawiani byli na promieniowanie niemieckiej kultury. Co więcej, Polacy pozostawieni samym sobie stanowią zagrożenie dla narodu niemieckiego: ich dzika obecność narusza niemiecką strukturę, porządek i tożsamość (Kopp, 2014, s. 46 – 47).

Po pierwszej wojnie światowej (z wyłączeniem okresu rządów Hitlera) – zauważa K. Kopp – dyskurs kolonialny, z braku politycznych interesów, przekształca się w neokolonialny (zob. Mückenberger, 2004). Polska postrzegana jest jako kraj, którego problemy wynikają z nieudolności polskich zarządców – stąd idiom *polnische Wirtschaft* (pol. polska gospodarka) – denotujący chaos, niespójność i brak perspektyw (Szarota, 1996, s. 83), ale nikt już nie pali się do tego, by zaprowadzić w nim porządek. K. Kopp wykazuje, że pewne elementy dyskursu postkolonialnego przetrwały upadek bloku wschodniego i uległy nowej funkcjonalizacji:

Odziedziczony po międzywojniu obraz Polaków odegrał centralną rolę w negocjowaniu tożsamości byłego NRD w ramach zjednoczonych Niemiec. Aby uzasadnić którykolwiek z wymienionych niżej dyskursów, Polska musiała zostać podstawiona pod zmienną odnoszącą się do dystopijnego odwrócenia „zachodniego snu”. Jeśli Polska jawi się jako społecznie,

ekonomicznie i moralnie zdegenerowany „kryminalista”, łatwiej dowieść, że 1. w porównaniu do swojego dawnego „brata” były NRD radzi sobie całkiem nieźle, mimo komplikacji związanych z procesem zjednoczenia 2. przeciwnie: Ossis płacą wysoką cenę za zjednoczenie Niemiec, a ich krzywda jest tak dojmująca, że aż porównywalna z Polską (Kopp, 2014, s. 48 – 49).

ZACHODNI SEN. ODWRÓCENIE CZY KRZYWE ZWIERCIADŁO?

TRUDNO ZAPRZECZYĆ ISTNIENIU PRZESŁANEK, które doprowadziły K. Kopp do przyjęcia perspektywy postkolonialnej jako kluczowej dla interpretacji potransformacyjnych niemieckich filmów z wątkiem polskim. Dziewiętnastowieczna germanizacja Polski pod zaborami – do której odnosi się K. Kopp – to tylko jeden z wielu wątków historii, które można przywołać w tym kontekście. Niemiecki kolonializm wobec Europy Wschodniej ma swoje źródła u zarania dziejów nowoczesnych państw europejskich („pokój i bezpieczeństwo dominowały w całym imperium, ponieważ odważny cesarz Henryk silną ręką trzymał w garści Węgrów, Czechów, Słowian i wszystkie sąsiadujące ziemie” (H. von Bosau, 2004)³, a konstruowanie Europy Wschodniej jako barbarzyńskiego przeciwieństwa racjonalnego, postępowego świata Zachodu zaczyna się już w okresie Oświecenia⁴. Brzemie postkolonialne pozostaje – jak sądzę – główną przyczyną niewyczerpanego „wadzenia się z tożsamością” dwudziestowiecznej polskiej eseistyki, a na co dzień przejawia się w historyczności wschodniej (Maria Janion⁵) i postzależności zachodniej (Ewa Thompson⁶) polityki zagranicznej Polski.

Nielatwo też uciec od perspektywy K. Kopp podczas projekcji. Polska w niemieckich filmach z początkowego okresu transformacji to niemal postapokaliptyczna, rządząca się niejasnymi prawami dzungła zamieszkiwana przez zombie: przykładem niech będzie chociażby

³ Powstanie kroniki Helmonda von Bosau datuje się na koniec XII w.

⁴ Wolff dowodzi, że Europa Wschodnia pełniła niezbędną do konsolidacji własnego wizerunku funkcję niedojrzałego, zafobanego *Innego*. Wizja barbarzyńskiego Wschodu współtworzona była nie tylko przez dyplomatów, naukowców i podróżników, lecz również piórami najświetlejszych myślicieli: Johanna Gottlieba Fichtego, Johanna Gottfrieda von Herdera, Jean-Jacquesa Rousseau czy Voltaire’a (Wolff, 1994).

⁵ Według M. Janion polski stosunek do Rosji polega na historycznym odcinaniu się od niej, czego skutkiem jest wyparcie słowiańskiego pierwiastka z polskiej tożsamości (Janion, 2007, s. 322 – 325).

⁶ Ewa Thompson komentuje niewidzialny dyskurs postkolonialny, zawarty w głoszonej przez polskie elity różnej opinii przekonaniu o niższości Polski względem oświeconego zachodu, a co za tym idzie, umieszczania się w pozycji ucznia, który liberalnej demokracji musi się od Zachodu nauczyć (Thompson, 2007).

Polski crash. Po ulicach Warszawy krążą bataliony mafiosów, cinkciarzy, alfonsów i prostytutek. Co drugi budynek pozbawiony jest tynku, co trzeci samochód – zderzaka. Na chodnikach ani śladu dominanty krajobrazu kulturowego Polski okresu transformacji, czyli bazaru: żaden bowiem bohater filmu nie splamiłby się legalną działalnością gospodarczą. Nad przestrzeganiem nieporządku czuwają policjanci w pozartych przez mole kozuchach, którzy koniec końców okazują się mafiosami, cinkciarzami lub alfonsami. Pojawienie się Niemca w tej przestrzeni wzbudza niezdrawe, nachalne zainteresowanie: dla prostytutek – możliwością ożenku na Zachodzie, dla przestępców – potencjalnym „towarem”. Poza Warszawą nie jest lepiej: jedyna niemiejska scena przedstawia chłopca z zaprzęgniętym do wozu koniem, który odskakuje przerażony na widok pociągu (uściślijmy: parowozu). Zależności między aktorami „gry w Polskę”, wszelakiej maści gangami i klikami, są tak niejasne i niezrozumiałe, że cała koncepcja filmu wydaje się emanacją nieskończonej wschodniej irracjonalności. Polskie „kino bandyckie” tamtych czasów, oskarżane o karykaturalne obrazowanie Polski (Marszałek, 1994; Lubelski, 1993), jest niczym przy *Polskim crashu*, który pod względem przesady bardziej niż *Narodziny narodu* przypomina jednak wymyślone przez teksty popkultury wschodnioeuropejskie kraje (Goldsworthy, 1998) – pogrążoną w chaosie bez niemieckiego zarządcy Rurytanię (zob. Hahn, 2011, s. 235).

Kiedy otrząśnieniemy się jednak ze świata, w który wciągnął nas *Polski crash* (lub film jemu podobny) i powróci nam poczucie zakorzenienia w rzeczywistości geopolitycznej, perspektywa postkolonialna zaczyna zgrzytać. Badanie takiego dyskursu w wydaniu niemieckim napotyka trudność w postaci nieporównywalnej z żadnym z państw kolonialnych polityki zagranicznej po 1945 r. (a już szczególnie po roku 1989). Postnazistowskie Niemcy nie czują się niczym zagrożone (a nawet jeśli, to nie mogą się do tego przyznać⁷) i – przynajmniej oficjalnie – nie produkują dyskryminujących kogokolwiek dyskursów; najchętniej zapomniłyby o tym, że zrodziły niegdyś J. G. Herdera i jego koncepcję narodu. Z objętego kulturową kwarantanną terytorium kontrolowanego przez cztery państwa przekształciły się w europejski gwarant pokoju i światowego eksportera praw człowieka oraz poprawności politycznej.

Współczesny niemiecki dyskurs o Wschodzie nie odwołuje się do kolonialnej przeszłości, wręcz przeciwnie: wybiela ją, trąbiąc o po-

⁷ Winfried Georg Sebald bada nieprzepracowaną traumę alianckich bombardowań niemieckich miast, której literatura w okresie denazyfikacji nie mogła dać wyrazu (Sebald, 2012).

kojowym i harmonijnym współżyciu ze słowiańskimi braćmi, które zaburzone zostało przez „dwudziestowieczne wypaczenia” (zob. Hahn, 2011, s. 235). Upadkowi muru berlińskiego nie towarzyszyły dyplomatyczne zachęcenie, lecz przyklaskujące środkowoeuropejskim intelektualistom⁸ świętowanie „powrotu do normalności”⁹. Metodologiczne uproszczenie, którego dopuszczają się liczni badacze – interpretacja stosunku Niemiec do Polski w świetle postkolonializmu czy, wężej, orientalizmu Edwarda Saïda – zapomina też o istotnym aspekcie, który na dyplomatycznych rautach nazywa się „wspólnym doświadczeniem historycznym”. Niemcy bez Europy Wschodniej nigdy nie istniały, a ona sama nigdy nie była dla nich ani nieprzeniknionym *Obcym*, ani konceptualnym wytworem. Również po rozpadzie bloku wschodniego: Polska nie stała się niechcianym sąsiadem, lecz młodszym bratem, którego „dorastaniu do Zachodu” aktywnie kibicowano¹⁰. Słownik Unii Europejskiej, propagujący wizję „wielkiej rodziny” kierującej się „europejskimi wartościami” w drodze do „wspólnego dobrobytu”, jest emanacją niemieckiej, a nie brytyjskiej czy francuskiej, polityki wobec Europy Wschodniej.

Skąd więc ta niepokojąca przesada i demonizacja stereotypów (w filmach pierwszego i trzeciego spośród wyróżnionych etapów) oraz „udziwnienie”¹¹ polskiej przestrzeni (w filmach drugiego etapu)?

⁸ W latach 80. w kręgach środkowoeuropejskich eseistów (Milan Kundera, György Konrad, Josef Krouťvor, Milovan Đilas, Czesław Miłosz, Vaclav Havel czy Adam Michnik) ukuto wizję Europy Środkowej jako „Zachodu porwanego przez Wschód”. Ów dyskurs odegrał niebagatelną rolę w procesie transformacji rozumianej jako „powrót do macierzy” (por. Kundera, 1984, s. 24).

⁹ Można oczywiście krytykować tę koncepcję, wykazując: 1. Liczne problemy i konflikty w historii relacji Niemiec ze swoimi wschodnimi sąsiadami, 2. Kompromitację pojęcia wielokulturowości, 3. Nieantagonistyczność liberalnej demokracji i dwudziestowiecznych totalitaryzmów (por. Adorno, Horkheimer, 2010; Agamben, 2009; Sloterdijk, 2008).

¹⁰ Oczywiście, można argumentować, że dyskurs „powrotu do normalności” należy do procesu wtórnej kolonializacji ekonomicznej Wschodu przez Zachód. Tego zdania są zapewne Ulrich Sedelmeier i Frank Schimmelfennig, nazywający wypracowywanie w krajach nowej Europy postaw biernie akceptujących żądania zachodnich negocjatorów „zarządzaniem przez rozszerzenie”. Podobne intencje przyświecają Borisowi Budenowi, badaczowi „upupiania” byłych opozycjonistów dyskursem „przyuczania się do Zachodu”, czy Zdzisławowi Krasnodębskiemu, który w procesie transformacji upatruje wykładni stawania się krajem peryferyjnym. Trudno jednak przypisywać socjaldemokratycznej (na pewno bardziej niż Polska) w założeniach Unii skrajną, neoliberalną redukcję polityczności do ekonomii (zob. Krasnodębski, 2005; B. Buden 2012; *The Europeanization*, 2005).

¹¹ Odwołuję się w tym miejscu do pojęcia *ostranienieje* Wiktora Szklowskiego, oznaczającego chwyt, który czyni formę przekazu „utrudnioną, zwiększającą trudność i czas

Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy zadać inne: na czym polega zasadnicza różnica pomiędzy Polską a Niemcami w filmach, o których mowa?

Filmowym Niemcom przyświecają najróżniejsze cele: budowanie szczęścia rodzinnego, sukces zawodowy, samorealizacja, wymierzanie sprawiedliwości społecznej, pomoc najbliższym, przyjemne spędzenie czasu. Polakom natomiast przyświeca tylko i wyłącznie jeden cel: szybkie i łatwe zdobycie pieniędzy (najlepiej w gotówce). Polacy w niemieckim kinie są niepokojący, bo wydobywają na wierzch podstawowy mechanizm działania liberalnej demokracji, który w nieokręplą, niezdarnej formie wydaje się swoją własną karykaturą. To, co Niemcy mogą nazywać „innovacyjną konkurencyjnością”, w Polsce lat 90. przybiera formę zwierzęcej walki o przetrwanie. Polska demokracja zaczyna od zera – od ustanowienia wolnego rynku – i musi nadrobić nie tylko wysokość PKB (i skumulować kapitał), ale przede wszystkim – niemal dwusetletnią historię tworzenia się szeregu instytucji zapewniających obywateli demokratycznych państw, że ich życie nie polega (a przynajmniej nie musi) na poddawaniu się selekcji naturalnej. Filmowa Polska to wizja tego, czym mogłaby być liberalna demokracja bez rozgałęzionej umowy społecznej, bez pouczającego doświadczenia winy poniesionej podczas drugiej wojny światowej, bez zabezpieczającego kryzysu kapitału. Innymi słowy: czym mogłyby być Niemcy, gdyby nie miały tyle szczęścia, a przede wszystkim – szczęścia w nie-szczęściu.

CZY MOŻNA PŁAĆ KARTĄ?

HANS HENNING HAHN ZAUWAŻA, ŻE „(O)D DAWNA W DISKURSIE O EUROPIE można było obserwować, że Niemcy samych siebie uważają za najlepszych Europejczyków, najbardziej oddanych idei europejskiej – «Inni są w Europie, żeby jak najwięcej dostać z kasy, z pobudek swoich własnych interesów partykularnych, a my, Niemcy, robimy to dla idei europejskiej, bo w nią wierzymy»” (Hahn, 2011, s. 420). Oto logika, która sprawia, że wspomniana różnica celów między bohaterami – „arogantkami prymusami Europy” (Hahn, 2011, s. 420) i nowicjuszami w świecie liberalnej demokracji – staje się źródłem konfliktu. Najwyraźniej widać to na przykładzie *Zaginionych*, w których interesowny cel wzmocniony jest przez analogię dwójki polskich bohaterów. Zarówno zła polska macocha, jak i polski handlarz, który znajduje dzie-

percepcji”, a przeto wyzwalającą rzeczy z jej automatyzmu. (Zob. Szklowski, 1986, s. 17).

ci blakające się po lesie, decydują się na sprawowanie opieki nad cudzymi dziećmi tylko i wyłącznie ze względu na pieniądze (bezrobotna Sylwia wżenja się w niemiecką rodzinę, zyskując udział w jej majątku, Kuba liczy natomiast na nagrodę obiecaną przez poszukującego dzieci ojca). Bohaterka *Szmuglera*, Ramona, zakochuje się w nieznanym Polaku, który całuje ją na ulicy. Ku rozpaczy młodej dziewczyny okazuje się, że gest Andrzeja miał na celu odwrócenie uwagi policji, która zainteresowała się jego straganem z przemyconymi papierosami. Benno, protagonista *Zapomnij o Ameryce*, poszukuje funduszy, by utrzymać swoją największą pasję, tj. komis z zabytkowymi samochodami, choć mógłby zająć się bardziej intratnym biznesem. Naiwność, która każe mu wierzyć, że polski mafioso oferuje prawdziwą pomoc, doprowadza do tragedii. I tak dalej.

Dla filmowych Polaków wszystkie aspekty rzeczywistości stają się towarem. „Towar” to słowo klucz, zmienna, pod którą można podłożyć dowolną rzecz, o ile zapewnia ona napędzanie obrotu. „Może potrzebujesz trochę towaru?” – pytają mafiosi Niemca w *Zapomnij o Ameryce*, ponieważ nie mieści im się w głowie, że przez granicę można zrobić „pusty przebieg”. „Towar świeży, prosto z Zachodu” – zachęca gangster w *Polskim crashu* i nie uważa za stosowane skonkretyzować, o jaki towar właściwie chodzi. Przedstawiony w filmach obrót towarami to karykatura kapitalistycznych usług finansowych, będących anty-towarami: nie liczy się sens wymiany handlowej, lecz czysty przepływ środków pieniężnych.

Wschodnioeuropejski model pracy oparty jest na nieskończonym zapośredniczeniu, przez co wyjaskrawia podstawową – według Karola Marksa – relację między pracownikiem a produktem: alienację. W *Światłach* (2003)¹² ukraiński budowlaniec zostaje deportowany, zanim zdążył zobaczyć, co wybudował (a wybudował Potsdamer Platz, symbol zjednoczonego Berlina). Dwie sceny później młody, niemiecki architekt, po raz pierwszy w życiu pracujący poza granicami Niemiec, zwierza się z dumy, która ogarnia go, gdy jego projekt wchodzi w fazę realizacji. Budowa nie dochodzi do skutku ze względu na pragmatyczne i wąskie horyzonty polskiego burmistrza.

Jochen Hörisch, klasyczny badacz związków literatury z ekonomią, przypisuje pieniądzwowi sprawstwo w tworzeniu zachodniego mo-

¹² Niewymienione wcześniej *Światła* nie mieszczą się w przedstawionym na początku niniejszej pracy podziale: to dość wyjątkowy, jeśli chodzi o przedstawianie granicy polsko-niemieckiej, dramat społeczny, w którym kłopoty mieszkańców obu krańców pogranicza, jak i przerzucających się tamtędy Ukraińców, traktowane są z równą empatią.

delu racjonalności i subiektywności. Pieniądz warunkuje wszelką korespondencję, w tym podstawową dla epistemologów zgodność myśli z rzeczą. „Pieniądz to ontosemiologiczne medium przewodnie nowożytności i nowoczesności” (Hörisch, 2010, s. 230). Filmowi „Bankierzy Europy” zdają się wypierać tę perspektywę zarówno na poziomie etycznym¹³, jak i – co postaram się udowodnić – ontologicznym. W przywoływanych filmach bohaterowie nie pracują (a jeśli jednak pracują, to praca jest ich pasją) i mają do dyspozycji nieskończoną ilość (niewidzialnych) pieniędzy, a ich wschodni bracia przeciwnie, nieustannie harują albo kradną (ale wciąż nie mają nic). Niemieckie postaci nie operują gotówką i nie pojawiają się na ekranie w jej kontekście, chyba że zostaną z niej okradzione (*Silvester Countdown*) lub rozdają ją w postaci jałmużny (*Światła*). Znamienna w tym kontekście okazuje się scena z *Zaginionych*, w której dzieci nie potrafią zrozumieć, dlaczego Kuba – opiekun/oprawca – nie może ich odwieźć do niemieckiego domu. „Muszę pracować, żeby mieć pieniądze” – tłumaczy polski handlarz, mieszkający właściwie w swojej furgonetce ze środkami czystości¹⁴. „Jak to: nie masz pieniędzy?” – pytają dzieci, których ojciec w tym samym czasie – w obliczu problemu, jakim jest zaginięcie dzieci – po prostu nie idzie do pracy, a za znalezienie jego dzieci wyznacza wysoką nagrodę ze zgromadzonego poza kadrem niewidzialnego kapitału. Pozorny irracjonalizm Polski, o którym pisze K. Kopp, okazuje się więc karykaturą (zachodniego) racjonalizmu – rzeczywistością, w której niemożliwa jest żadna logika (choćby uzupełniająca) poza logiką pieniądza. Logiką, która w późnokapitalistycznych Niemczech pozostaje tabu.

Elias Canetti dokonuje w *Masie i władzy* odważnego zestawienia powojennej hiperinflacji i zagłady Żydów. To dwa konteksty, w których pojawia się powtarzane przez propagandę nazistowską jak mantra słowo „milion”. W III Rzeszy kapitał społeczny stanowią miliony

¹³ Pomniejszym – poza umniejszaniem wartości pieniądza względem innych wartości – aspektem etycznym niemieckiego, tabuizującego stosunku do pieniądza jest budowanie wizerunku Polaków jako nieumiejętnych (nieetycznych) konsumentów. Przykładem *Zaginieni*: kiedy Kuba częstuje błakającą się po Polsce dziewczynkę cukierkami, słyszy komentarz: „chciałabym zjeść coś zdrowego”. Podobny schemat reprezentuje finałowa scena *Światła*: Antoni, który dokonał nadludzkiego wysiłku, by kupić swojej córce wymarzoną komunijną sukienkę (nieudane próby zarobku skończyły się trudną dla bohatera, okrutną kradzieżą), nie zdąża na ceremonię.

¹⁴ To, na marginesie, zabawna metafora: funkcję chatki z piernika, która przyciąga uwagę dzieci zgubionych w lesie w *Jasiu i Małgosi*, pełni furgonetka ze środkami czystości („niemiecką chemią”).

ludzi, ekonomiczny – miliony marek. Według E. Canettiego zestawianie człowieka i pieniądza otworzyło drogę do postrzegania człowieka przez pryzmat ekonomii. Doświadczenie utraty milionów marek w bardzo krótkim czasie umożliwiło wyobrażenie sobie anihilacji milionów ludzi.

W swoim stosunku do Żydów narodoży socjalizm powtórzył jak najbardziej proces inflacji. [...] Do dzisiaj nie potrafimy otrząsnąć się ze zdumienia, jak Niemcy mogli się tak daleko posunąć, jak mogli uczestniczyć w takiej zbrodni, tolerować ją lub pomijać. Być może nie posunęliby się tak daleko, gdyby niedawno nie przeżyli inflacji, podczas której marka spadła do jednej bilionowej swojej wartości (Canetti, 1996, s. 214).

TONIEMY

KRZYWE ZWIERCIADŁO POLSKI ODBIJA PRZEDE WSZYSTKIM LOGIKĘ liberalnej demokracji, ale jeśli Niemcy uważają się – jak dowodził H. H. Hahn – za jej najdoskonalszą emanację, której to tożsamości kurczowo trzymają się od spłonienia Reichstagu, to nie istnieją Niemcy, które by w tym zwierciadle się nie odbijały. Lęk przed Polską to nie tylko lęk przed ekonomią, która bywa niebezpieczna dla europejskiej rodziny, lecz również przed byciem – choćby w najmniejszym stopniu – jak Polska. W tworzeniu alternatywnych historii – jeśli drąży się w coraz dawniejszych czasach – dochodzi się do ściany, pod którą jedyna odpowiedź na pytanie „co by było, gdyby plemiona germańskie wybrały Wisłę zamiast Renu?” brzmi: Niemcy byłiby Polakami. Ale w polsko-niemieckiej historii nie trzeba drążyć aż tak głęboko, a właściwie nie trzeba drążyć wcale – wystarczy wybrać się na Śląsk, Kaszuby czy Mazury. Rewers neonu z napisem „restauracja”, za którym bawią się dzieci w *Zaginionych* – choć w innym języku i na odwrót – wciąż pozostaje czytelny dla niemieckiego oka.

Lęk przed byciem jak Polska ma w niemieckim filmie dwa przeciwstawne oblicza: przepisania przez Niemców stereotypów na swój temat oraz sugerowania tajemniczej siły, która zmienia bohaterów przekraczających granicę. Przeciwstawne, bo pierwsze z nich fantazjuje o byciu jak Polska, drugie – niczym pancierz aktywny – historycznie zaprzecza tej możliwości, choć nikt o nią nie pytał. Przepisywanie stereotypów to domena szkoły berlińskiej: pozbawiony wyraźnej tożsamości, zacofany kraj lasów, w których kryją się demony i gubią dzieci braci Grimm, to nic innego jak zachodnioeuropejski (a przecież i niemiecki) wizerunek Niemiec sprzed ich zjednoczenia w 1871 r. (de Staël,

1852). Natomiast drugie oblicze wyobraża sobie Polskę jako rodzaj bagna, które wciąga niewinnych niemieckich obywateli, aż staną się nierozróżnialni od swoich „młodszych braci”. W *Polskim crashu* Tom wyrusza do Polski, by uratować swojego brata, który stał się jednym z polskich mafiosów. Nie mija kilka godzin od opuszczenia Dworca Centralnego, kiedy sam zaczyna zatapiać się w przestępczym świecie. Co znamienne, dla obu braci inicjacją konfliktu z prawem jest kradzież samochodu. Podobny schemat realizuje się w *Zaginionych*: pierwszy kontakt dzieci z polską cywilizacją polega na próbie kradzieży jedzenia. Psychoanalitycznej analizy domaga się w tym kontekście wątek *Silvester Countdown*: po przekroczeniu polskiej granicy Romeo nie jest już w stanie zaspokoić seksualnie Julii.

PODSUMOWANIE

POLSKA W KINIE NIEMIECKIM JEST WIĘC NIEZREČNYM MOMENTEM, w którym cynik Petera Sloterdijka przypomina sobie, że jego „oświecona świadomość fałszywa” jest fałszywa. Wnioski wyciągane z najtrudniejszych lekcji (jak na przykład rzeźbienie coraz to idealniejszej wersji liberalnej demokracji po holokauście) nie służą naprawianiu rzeczywistości, lecz produkowaniu kolejnych ideologii, oddalających odpowiedzialność poza podmiot produkujący. Cynik wie, że w swoim „nieoświeconym oświeceniu” tworzy niebezpieczne być może fikcje, i że sam jest podobnych fikcji produktem, ale nie robi nic poza bierną zgodą na taki stan rzeczy. Pozostaje bezsilny wobec wiedzy, że niemożliwa jest racjonalność autonomiczna od racjonalności kapitału. Filmowa Polska nie jest obca, tzn. nie jest przedmiotem krytyki czy lęku Niemiec – jest symbolem wszystkiego, czym Niemcy nie chcą (lub już nie chcą) być, a przy tym boją się, że do pewnego stopnia tym są lub zostać by mogły. Stereotypy składające się na obraz Polski pochodzą więc z historii polsko-niemieckiej – w tym przede wszystkim historii niemieckiej kolonizacji – ale ich użycie podyktowane jest nie neokolonialną żądzą, lecz strachem – jak starałam się wykazać – przed samym sobą.

FILMOGRAFIA

Biegnij Lola, biegnij (1998), reż. T Tykwer, Niemcy.

Po drodze (2004), reż. J. Krüger, Niemcy.

Polska Love Serenade (2007), reż. M. Wojtyllo, Niemcy.

Polska Wielkanoc (2011), reż. J. Ziemnicki, Niemcy, Polska.

- Polski crash* (1993), reż. K. Heidelberg, Niemcy, Polska.
Silvester countdown (1997), reż. O. Roehler, Niemcy.
Szkolna wycieczka (2002), reż. H. Winckler, Niemcy, Polska.
Szmugler (1996), reż. H. Misselwitz, Niemcy.
Światła (2003), reż. H.-Ch. Schmid, Niemcy.
Weselna polka (2010), reż. L. Jessen, P. Nowakowski, Niemcy, Polska.
Wschodnie przejście (1991), reż. M. Klier, Niemcy.
Zaginieni (2003), reż. Ch. Hochhäusler, E. Graffman, Niemcy, Polska.
Zapomnij o Ameryce (2000), reż. V. Joop, Niemcy.

BIBLIOGRAFIA

- Abel M. (2008), *Intensifying Life: The Cinema of Berlin School*, „Cineaste” nr 4.
- Adorno T. W., Horkheimer M. (2010), *Dialektyka oświecenia*, Warszawa.
- Agamben G. (2009), *Stan wyjątkowy*, Kraków.
- Bosau H. von (1990), *Chronik der Slaven*, red. A. Heine, Stuttgart.
- Buden B. (2012), *Strefa przejścia: o końcu postkomunizmu*, Warszawa.
- Canetti E. (1996), *Masa i władza*, Warszawa.
- The Europeanization of Central and Eastern Europe* (2005), red. U. Sedelmeier, F. Schimmelfennig, London.
- Goldsworthy V. (1998), *Inventing Ruritania. The Imperialism of Imagination*, New Hawen-London.
- Hahn H. H. (2011), *Niemcy a Wschód. Powrót do normalności – lecz co jest normalne?*, [w:] H. H. Hahn, *Stereotypy, tożsamość, konteksty. Studia nad polską i europejską historią*, Poznań.
- Hörisch J. (2010), *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, Kraków.
- Janion M. (2007) *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków.
- Kopp K. (2013), *Germany's Wild East: Constructing Poland as Colonial Space*, Ann Arbor.
- Kopp K. (2014), *'If Your Car Is Stolen, It Will Soon Be in Poland': Criminal Representations of Poland and the Poles in German Fictional Film of the 1990s*, [w:] *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*, red. E. Mazierska, L. Kristensen, E. Naripea, London-New York.
- Krasnodębski Z. (2005), *Demokracja peryferii*, Gdańsk.
- Kundera M. (1984). *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” nr 5.
- Lubelski T. (1993), *Cudze głosy, obce życie*, „Kino” nr 11.

- Marszałek R. (1994), *Nie*, „Kino” nr 1.
- Montesquieu Ch. de (1979), *Listy perskie*, Warszawa.
- Mückenberger Ch. (2004), *Wizerunki sąsiada ze Wschodu – od Kulturfilmu czasów weimarskich do dokumentu NRD*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. A. Gwóźdź, Kraków.
- Sebald W. G. (2012), *Wojna powietrzna i literatura: wykłady*, Kraków.
- Sloterdijk P. (2008), *Krytyka cynicznego rozumu*, Wrocław.
- Staël de G. (1852), *De L'Allemagne*, Paris.
- Suchsland R. (2014), *Sehnsucht nach Erlösung*, Artechock Filmmagazin, <http://www.artechock.de/film/text/kritik/m/milchw.htm>, 04.09.2014.
- Szarota T. (1996), *Niemcy i Polacy. Wzajemne postrzeganie i stereotypy*, Warszawa.
- Szkłowski W. B. (1986), *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. III, red. S. Skwarczyńska, Kraków
- Thompson E. (2007), *The Surrogate Hegemon in Polish Postcolonial Discourse*, Rice University, <http://www.owl.net.rice.edu/~ethomp/The%20Surrogate%20Hegemon.pdf>, 05.09.2014.
- Wolff L. (1994), *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford.

SUMMARY

THE ARTICLE IS DEVOTED TO THE IMAGE OF POLAND IN GERMAN CINEMA after 1989. First, I present arguments against adopting the postcolonial approach, as it is insufficient for a complete critical description of this phenomenon, as well as inconsistent with the foreign policy of the united Germany. Next, I analyze the role of money as requisite, interpreting the film image of Poland as a caricature of Western rationality – a reality in which no other logic is possible apart from the logic of money (which is taboo in contemporary Germany).

NOTA O AUTORCE

Kaja Puto [kaja.puto@gmail.com] – Studentka MISH UJ. Interesuje się filozofią polityczną, kulturą Austrii i współczesną historią Europy Środkowo-Wschodniej. Z zawodu marynarka. Związana z wydawnictwem Korporacja Ha!art.

