Kwartalnik Historyczny
Rocznik CXXVIII, 2021, 4
PL ISSN 0023-5903

ANDRZEJ GWÓŹDŹ
Uniwersytet Śląski
https://orcid.org/0000-0002-4779-5942

W DRODZE DO DOMU. KULTURY PAMIĘCI PRZYMUSOWEJ MIGRACJI NIEMCÓW PO 1945 ROKU W KINEMATOGRAFIACH NIEMIECKICH

Co robimy z tym, co nam utkwiło w pamięci?
To nie pytanie, lecz okrzyk, być może wołanie o pomoc.
Do czego potrzebujemy pomocy, to nas różni bardziej niż wiele innych rzeczy.

Christa Wolf, *Wzorce dzieciństwa*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1981, s. 378.

Abstrakt: Artykuł podejmuje kwestie filmowej reprezentacji przymusowych wysiedleń Niemców ze wschodnich terenów Rzeszy po 1945 r. w kontekście kultur pamięci medialnej kinematografii niemieckich (alianckich stref okupacyjnych, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Republiki Federalnej Niemiec i zjednoczonych Niemiec). Autor wskazuje na podległość strategii artystycznych przywołanych filmów wobec aktualnych dyskursów pamięci i lansowanych modeli państwowotwórczych. Identyfikuje grupę filmów tużpowojennych, zabezpieczających ślady pamięci migracyjnej, wskazuje na mechanizmy pamięci przesiedleń w kinie NRD (zadekretowany antyfaszyzm) oraz narratywy wypędzeń w kinie Niemiec Zachodnich (nostalgia za utraconą ojczyzną, kolumny wypędzonych w drodze), zwraca wreszcie uwagę na pracę pamięci leżącą u podstaw praktyk wspominania.

Abstract: The article addresses the issues of film representation of forced displacement of Germans from the eastern territories of Reich after 1945 in the context of cultures of media remembrance in German cinemas (of Allied occupation zones, German Democratic Republic, Federal Republic of Germany, and reunited Germany). The author indicates subordination of artistic strategies in particular films to current discourses of remembrance and promoted state formation models. He identifies a group of films made just after the war, which secured traces of migration memory; he points to the mechanisms of memory of resettlements in the GDR cinema (decreed anti-fascism) and narratives of expulsion in West German cinema (nostalgia for the lost homeland, columns of exiles); eventually, he draws attention to the work of memory which underlies the practices of remembrance.

http://dx.doi.org/10.12775/KH.2021.128.4.05

http://rcin.org.pl

Słowa kluczowe: kinematografie RFN i NRD, kultury pamięci, strategie reprezentacji wysiedleń, pamięć medialna, przymusowa migracja.

Keywords: West and East German cinema, cultures of remembrance, strategies for representing displacement, media memory, forced migration.

Zdarzyło się nie tak dawno temu…

Oto w finale *Blaszanego bębenka* (*Die Blechtrommel*, RFN–Francja 1979) Volkera Schlöndorffa osierocony dwudziestoletni Oskar Matzerath, pędzony wraz z tłumem do wagonu towarowego, z błagalnym okrzykiem „babka" na ustach odjeżdża z gdańskiego dworca. Oskar nie wie, dokąd zawiezie go pociąg — mgliste określenie zachód nie wyznacza celu podróży, a jedynie rozstanie z Gdańskiem i babką na zawsze. Ta zresztą doskonale zdaje sobie sprawę z sytuacji, w jakiej następuje pożegnanie: „Tak to już jest z Kaszubami, Oskarku. Zawsze dostają po głowie, ale wy teraz wyjedziecie na zachód. Tam wam będzie lepiej. Tylko babcia zostanie tutaj, bo Kaszubów nie można przenieść nigdzie. Oni zawsze muszą być tutaj i nastawiać głowy, żeby inni mogli uderzyć. Dla innych nie jesteśmy dość polscy, dla innych dość niemieccy. A oni zawsze muszą mieć to dokładnie"[1].

W NRD-owskim *Dzieciństwie* (*Kindheit*, NRD 1986) Siegfrieda Kühna dziewięcioletni bohater opuszcza dolnośląską wieś na furmance wiosną 1945 r. wraz z babcią-mamą, która go wychowuje. Wyjeżdża, kiedy w tle rozlega się kanonada Rosjan, aby może dołączyć po drodze do jakiejś kolumny przesiedleńców zmierzających na zachód. Alfons jedzie jednak niedaleko i w konkretne miejsce, bo do wujka na Łużyce, które już niedługo wyznaczą granicę między Polską a radziecką strefą okupacyjną, a potem Niemiecką Republiką Demokratyczną. Kosztowności gospodarzy zostały zakopane na podwórzu gospodarstwa, bo przecież „Churchill i Stalin zdecydowali dać Polakom Śląsk aż do Szczecina", jak tłumaczył babci-mamie cyrkowiec wagabunda Nardinio, namawiający ją (bez rezultatu zresztą) do wspólnego wyjazdu na zachód. A perora zrujnowanej wskutek bombardowania ciotki Hede z Wrocławia: „Śląsk jest i pozostanie nasz" zabrzmi jak spóźniony odwet za przegraną wojnę.

Obie historie to wspomnienia bohaterów sprzed lat, kiedy byli jeszcze dziećmi lub młodzieńcami, a zatem w dużej mierze konfabulacje po

[1] Ten i pozostałe cytaty — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmów. Identyczna postać gdańskiej babki (i grona jej rówieśniczek), które pozostały po wojnie w Gdańsku i na co dzień posługiwały się gwarą kaszubską, pojawi się po latach we *Wróżbach kumaka* (*Unkenrufe*, RFN–Polska 2005) Roberta Glińskiego, tyle że tu już u schyłku okresu PRL-owskiego, w czasie upadku muru berlińskiego w 1989 r.

http://rcin.org.pl

latach (co w przypadku pierwszego z filmów wyraźniej widać w powieści będącej podstawą adaptacji, w której Oskar jako pacjent szpitala psychiatrycznego spisuje swoje życie[2]). W wypadku filmu Kühna wspomnienia wywołał pobyt mężczyzny na Rynku we współczesnym Krakowie, do zwiedzenia którego namawiał go jeszcze w czasie wojny polski robotnik przymusowy. Wspomnienia też wypełnią w dużej mierze filmowy dyskurs przesiedleńczy, bo wraz z ubywaniem energii pamięci komunikacyjnej (charakterystycznej dla świadków wydarzeń i ich następców w transmisji międzypokoleniowej), mechanizmami pamięci zawładnęły strategie pamięci kulturowej (skodyfikowanej przez „zinstytucjonalizowaną mnemotechnikę" kultur pamięci)[3].

Ale problematyka przymusowej migracji ze wschodnich terenów niemieckich utraconych po II wojnie światowej na rzecz Polski i ZSRR nie zyskała w niemieckim kinie bogatego ekranowego oblicza. Co więcej, jako rozbudowana fabuła na temat ucieczki i przesiedleń była stosunkowo słabo obecna w repertuarze filmowym obydwu państw niemieckich[4]. Sprowadzona najczęściej do aluzji i niejednoznacznych tropów, z całą mocą objawiła się dopiero w filmach telewizyjnych z drugiej połowy ubiegłej dekady — *Ucieczce* (*Die Flucht*, RFN 2007) Kaia Wessela oraz dwuczęściowym *Gustloffie — rejsie ku śmierci* (*Die Gustloff*, cz. 1: *Port nadziei*, cz. 2: *Ucieczka przez Bałtyk*, RFN 2008) Josepha Vilsmaiera. Pojawiły się one na fali wysiedleńczego „boomu memorialnego"[5] wywołanego przez

[2] Zob. G. Grass, *Blaszany bębenek*, przeł. S. Błaut, Kraków 2020 (oryg. niem. 1959), s. 7–10.

[3] Na temat tego rozróżnienia zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008 (oryg. niem. 2005), s. 64–81. Próba adaptacji tych pojęć w obrębie kultury filmowej zob. A. Gwóźdź, *My u nich — oni u nas, czyli dobrosąsiedztwo w „Opętaniu" Stanisława Lenartowicza i „Kluczach" Egona Günthera*, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 95–114.

[4] Zwodnicza pozostaje lista 74 tytułów filmów fabularnych z lat 1945–1990 na temat „ucieczki i wypędzenia", bo w znacznej mierze chodzi o pozycje przywołujące jedynie aluzje do sygnalizowanej problematyki, nadto lwią jej część stanowią seriale telewizyjne (A.L. Tiews, *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*, Berlin 2017, s. 332–335). Dyskusyjne pozostaje także kryterium frekwencji widowni jako decydujące o wyborze tytułów do owej listy (ibidem, s. 22–23).

[5] Zob. A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2005, s. 2–4 oraz M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie. Medialne wspomnienia i debaty w Niemczech i w Polsce po 1989 roku*, przeł. T. Gabiś, Poznań 2016 (oryg. niem. 2011), s. 174–229. Inicjacja szerokiego boomu pamięciowego przypada jednak już na lata osiemdziesiąte XX w. i związana jest m.in. z utowarowieniem pamięci w kulturze,

http://rcin.org.pl

wydaną w 2002 r. nowelę Güntera Grassa *Idąc rakiem*[6], ale w telewizji zachodnioniemieckiej zapowiedzianego już chociażby przez wcześniejsze seriale, takie jak *Jauche i Levkojen* (*Jauche und Levkojen*, RFN 1977) Güntera Gräwerta, Rolfa Hädricha i Rainera Wolffhardta czy telewizyjne *Muzeum ziemi ojczystej* (*Heimatmuseum*, RFN 1988) Egona Günthera[7]. Wspomniane filmy Wessela i Vilsmaiera, współtworząc najbardziej aktywne pasma koniunktury pamięci nowego stulecia, odmiennie (zgodnie zresztą z sugestią zawartą w tytule) wpisywały się w filmową reprezentację doświadczenia migracyjnego i w różnym stopniu koncentrowały na samej katastrofie statku MS Wilhelm Gustloff, podczas której w styczniu 1945 r. zginęło prawie 7 tys. pasażerów (w tym 3 tys. dzieci). Katastrofa ta w kulturach pamięci, najpierw stref okupacyjnych, a potem obydwu państw niemieckich, zyskała charakter wręcz emblematyczny, choć do XXI w. z rzadka jedynie artykułowany.

Nic takiego nie dokonało się wówczas ani później w obrębie kinematografii niemieckich, które zdały się na aktywność telewizji w tej mierze (co ciekawe, filmy Wessela i Vilsmaiera nie były telewizyjnymi wersjami filmów kinowych, jak to się często zdarza). A przecież problem dotyczył od 10 do 12 mln osób, które w latach 1944–1948 miały opuścić swoje małe ojczyzny na wschodzie Rzeszy i spośród których 6 mln zarejestrował pierwszy powszechny spis ludności w zachodnich strefach okupacyjnych przeprowadzony pod koniec 1946 r.[8], a podobny spis w radzieckiej strefie okupacyjnej w sierpniu 1950 r. ujawnił ponad 3 mln przesiedleńców (choć według szacunków zachodnioniemieckich było ich prawie o milion więcej)[9].

Sporadyczny udział kina NRD i RFN w „zbiorowym akcie mowy mediów"[10] na temat przymusowej migracji Niemców może dziwić zwłaszcza w odniesieniu do kina Niemiec Zachodnich, dla którego „rewizjonistyczny" ton mieściłby się przecież w głównym nurcie „rozliczeń" z niedawną przeszłością. Ba, mógł stać się orężem w politycznej walce uzasadniającej odzyskanie utraconych terenów, co było wpisane

zwłaszcza za pomocą mediów (zob. A. Huyssen, *Present Pasts. Media, Politics, Amnesia*, w: idem, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA 2003, s. 11–29).

[6] Zob. G. Grass, *Idąc rakiem. Nowela*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2002 (oryg. niem. 2002).

[7] Zob. A.L. Tiews, op. cit., s. 230–291.

[8] M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 87–88 i 105 (przyp. 53). Szacunki mówią, że aż 16 proc. ludności późniejszej RFN związanych było z ucieczką bądź wypędzeniami (zob. H. Sowade, *Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm*, w: *Flucht, Vertreibung, Integration*, [red. P. Rösgen], Bielefeld 2006, s. 129).

[9] Zob. hasła w leksykonie: *Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts*, red. D. Brandes, H. Sundhaussen, S. Troebst, Wien–Köln–Weimar 2009.

[10] M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 217.

http://rcin.org.pl

w strategiczne cele przynajmniej kilku powojennych rządów Niemiec Zachodnich i o co walczyły (i do dziś walczą) liczne ziomkostwa wypędzonych[11]. Wprawdzie np. w 20 proc. filmowych fabuł powstałych w strefach okupacyjnych Niemiec w latach 1945–1949 wypędzeni występują jako ofiary wojny, ale zazwyczaj chodziło o postaci poboczne, będące jedynie „wywoływaczem" wysiedleńczego dyskursu, a nie głównymi jego bohaterami[12]. Jeśli nawet w latach późniejszych ich rola (głównie w filmach telewizyjnych) była większa, to przecież — zwłaszcza w odniesieniu do filmu kinowego — trudno mówić w RFN o jakimś filmowym zwrocie w ukazywaniu problematyki wysiedleńczej albo nawet identyfikować jakiś nurt związany z ucieczką i wysiedleniem. Tym bardziej w NRD, gdzie „przesiedleńców" już nie było, bo zostali wchłonięci najpierw przez iluzoryczny projekt polityczny „narodu NRD", a potem stali się jego „obywatelami".

Wcześniejszy o prawie pół wieku od *Ucieczki* Wessela film kinowy *Noc zapadła nad Gotenhafen* (*Nacht fiel über Gotenhafen*, RFN 1960) Franka Wisbara jako pierwszy i na długo jedyny przywoływał wydarzenia sprzed 15 lat, które wtedy, kiedy wchodził na ekrany, stanowiły jeszcze żywą tkankę pamięci komunikacyjnej, ale w obydwu państwach niemieckich — choć w każdym z nich z nieco innych powodów — były wypierane[13]. W NRD z powodów ustrojowo-doktrynalnych, które nie pozwalały mówić o syndromie Gustloffa, ani o żadnym innym epizodzie kompleksu migracyjnego, bo temat automatycznie musiałby wywoływać kwestię ziem utraconych na rzecz bratnich narodów ZSRR, Polski i Czechosłowacji (chyba że chodziło o związanie jej z przemianami ustrojowymi, zwłaszcza reformą rolną, której modelowymi beneficjentami mieli być przesiedleńcy)[14]. A przecież szybko, niemal natychmiast po wojnie utracone tereny

[11] Szczegółowo na temat polityzacji wypędzeń w polityce obydwu państw niemieckich zob. ibidem, s. 86–132.

[12] Zob. B. Greffrath, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*, Pfaffenweiler 1995, s. 239–244.

[13] „Nikt przecież nie chciał o tym słuchać, ani tu na Zachodzie, ani tym bardziej na Wschodzie. «Gustloff» i jego przeklęte dzieje przez dziesiątki lat to było tabu, poniekąd ogólnoniemieckie. Matka mimo to nie przestała nagabywać mnie kurierską pocztą. Kiedy rzuciłem studia i zacząłem pisać dla Springera mocno prawicowe kawałki, mogłem przeczytać: «Ten to za odwetowca jeszt. Za nami, wypędzonymi, są ujmuje. Ten to na pewno w odczinkach drukowacz bandze, tydżeń w tydżeń»" — mówi narrator noweli Grassa, cytując swoją matkę, „przesiedloną" (jak mawiano na Wschodzie) lub „uciekinierkę ze Wschodu" (jak na Zachodzie), z Wrzeszcza do wschodnioniemieckiego Schwerinu, miasta urodzin Wilhelma Gustloffa, G. Grass, *Idąc rakiem*, s. 30.

[14] Maren Röger twierdzi, że zamiast mówić o tabu odnośnie do problematyki przesiedleńczej w mediach (inaczej niż w oficjalnej historiografii), należałoby przyjąć, iż „mieliśmy raczej do czynienia z mocno selektywnym i ideologicznie regulowanym

http://rcin.org.pl

na wschodzie traktowano jako słuszne reparacje wojenne na rzecz Polski, Czechosłowacji i ZSRR. W RFN — bo najpierw obawiano się politycznego zradykalizowania przybyszy, a potem polityczna poprawność zadecydowała o marginalizacji problemu, do tego stopnia, że

> dominujące w polityce pamięci, fałszywe, „skrócone wnioskowanie", na mocy którego każdy, kto upamiętniał wypędzenia i pielęgnował pamięć o historii dawnych niemieckich prowincji wschodnich automatycznie stawał się rewizjonistą, prowadziło do „uprzedzającego posłuszeństwa": aby nie narazić się na potencjalny zarzut rewizjonizmu, na wszelki wypadek wolano całkiem omijać temat. [– –] Niepewność, jak „poprawnie" obchodzić się z wypędzeniem Niemców, stała się w niektórych kręgach społeczeństwa tak duża, że zaczęto unikać tematu „ucieczki i wypędzenia"[15].

*

W niniejszym artykule chciałbym się przyjrzeć bliżej filmom fabularnym funkcjonującym w obrębie kultury kinowej, w których tytułowa problematyka wykracza poza tło migracyjne, czasami nawet — jak w *Zimowym ojcu* (*Wintertochter*, Niemcy–Polska 2010) Johannesa Schmida — stanowiące wyrazistą osnowę fabularną filmu[16]. Chodzi o strategie reprezentacji ustanawiające sposoby wizualizacji wysiedleń i ucieczek, wyprowadzone poza samą psychologię postaci ku tropom, motywom, wątkom i fabułom. Po pierwsze dlatego, że jako formacja dyskursywna ma ona swoją specyfikę, odmienną od telewizji: kino nie jest programowe, ale repertuarowe, żyje premierami, a nie całymi blokami narracyjnymi; zwykle nie kontekstualizuje też utworów w splotach interdyskursywnych i paratekstualnych w takim stopniu, w jakim czyni to telewizja i nie funkcjonuje na prawach serii. Film telewizyjny pozostaje w głównej mierze telewizją — jest formą dyskursu telewizyjnego

pamiętaniem o «ucieczce i wypędzeniu»", skojarzonym na ogół z kampaniami przeciwko zachodnioniemieckim rewanżystom, M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 122. Trudno natomiast zgodzić się z opinią Aliny Tiews, że „nigdy w historii rozprawianie się z problematyką ucieczki i wypędzeń Niemców nie podlegało tabu, ani w Republice Federalnej Niemiec, ani w NRD, mimo że media często tak twierdziły", A.L. Tiews, op. cit., s. 13.

[15] M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 109–110.

[16] Bohaterka, siedemdziesięciopięcioletnia berlinka, odbywa niezaplanowaną podróż do miejsca swojego urodzenia nieopodal Olsztyna (a raczej wędrówkę w głąb własnej jaźni), gdzie w karmniku dla ptaków zawieszonym wysoko na drzewie odnajduje pozostawione przed laty zdjęcie swojej rodziny. Stąd matka wraz z córką uciekały w 1945 r. przed Armią Czerwoną do gdańskiego portu, co zakończyło się zagubieniem dziecka. Zob. na temat filmu J. Trajman, *Narodowy socjalizm w kinie zjednoczonych Niemiec*, Wrocław 2014, s. 184–190.

http://rcin.org.pl

i telewizyjnej narracji, podlegających innym prawom niż kino, co nie jest bez znaczenia dla dyskursu memorialnego i wytwarzanej przezeń filmowej kultury pamięci (choć bywa zbieżne zarówno z ekranowymi narratywami wypędzenia, jak i ikonografią ucieczki oraz przesiedleń w kinie). A większość tytułów telewizyjnych odnośnie do problematyki przymusowej migracji to właśnie serie i seriale telewizyjne, żyjące niekiedy całymi telewizyjnymi sezonami, stąd m.in. bierze się ich wiodąca pozycja w dyskursie[17]. Po drugie, filmy telewizyjne nie wchodzą w obręb zasadniczego nurtu historii filmu, pozostają ogniwami medium telewizyjnego (także historii telewizji), choć ich rola w ustanawianiu mechanizmów pracy pamięci jest nie do przecenienia. Dlatego kinu o wiele trudniej sprostać kryteriom stanowiącym o „filmach wspomnieniowych" (*Erinnerungsfilme*)[18] — fenomenie głównie społecznym, który funkcjonuje w polu napięć między filmem jako systemem symbolicznym a sieciami wielomedialnych systemów społecznych, w obrębie których funkcjonują[19] i których pamięciotwórcza energia w konstytuowaniu oraz utrwalaniu kolektywnej pamięci jest zdecydowanie większa. W tym wypadku „o statusie filmu wspomnieniowego decyduje nie tyle przedmiot tego, co wspominane w filmie, ale to, co dzięki filmowi jest wspominane «wokół filmu»"[20]. Wskutek tego to właśnie telewizja, a nie kino, stała się medium wiodącym w procesie inscenizowania pamięci i współsprawcą owego „boomu memorialnego", w którym kino uczestniczyło jedynie w sposób wtórny, chociażby poprzez powtórki filmów w programach telewizyjnych bądź ich obieg za pomocą kaset VHS, płyt DVD lub obecność w sieci, pracując w ten sposób na rzecz wielomedialnych konstelacji form wspominania „filmów wspomnieniowych"[21]. Do wyjątków należy z pewnością *Blaszany bębenek* Schlöndorffa, choć problematyka migracyjna została tu osadzona jedynie w tle, obecna jako kulminacja fabuły, ale energia pamięci, jaką ten film wywołał, nie miała sobie równych w odniesieniu do innych filmów kinowych. W perspektywie pamięci długiego trwania samo kino oczywiście może zyskiwać

[17] Por. A.L. Tiews, op. cit. (większość monografii poświęcona została właśnie produkcjom telewizyjnym).

[18] Zob. A. Erll, S. Wodianka, *Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms"*, w: *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. A. Erll, S. Wodianka, Berlin–New York 2008, s. 1–20. Niemieckie słowo *Erinnerung* może jednak oznaczać także „pamięć", dlatego można by mówić również o „filmach o pamięci".

[19] Zob. ibidem, s. 18.

[20] Ibidem, s. 8.

[21] Film *Noc zapadła nad Gotenhafen* pokazano po raz pierwszy w programie drugiej telewizji niemieckiej ZDF w maju 1968 r., a w 1994 r. ukazała się kaseta VHS z filmem Wisbara, wyprzedzając o 12 lat edycję DVD filmu.

http://rcin.org.pl

na cyrkulacji w nowych środowiskach, ale tego rodzaju reaktywacje nie stanowią już o żywej materii kina, stając się przede wszystkim częścią procesów medialnej paratekstualizacji „po czasie". Tym bardziej że parcie telewizji na filmowe reprezentacje pamięci przesiedleń nie miało wpływu na analogiczny ruch w obrębie kina, a odwrotny proces nigdy nie nastąpił[22]. Filmy stają się w podobnej sytuacji głównie źródłem pamięci medialnej, będącej efektem cyrkulacji przekazów w przestrzeniach kulturowych mediów[23].

Zabezpieczanie śladów w filmach stref okupacyjnych

Pojawiające się przed powstaniem obydwu państw niemieckich (a więc w filmach licencjonowanych przez władze czterech stref okupacyjnych) fabularne wątki przesiedleńcze lokowane były w historiach wojennych, stanowiąc zwykle część wydarzeń wojennych. Bardziej zresztą niż o wątki chodzi tu o tropy czy motywy — fabularne „inserty" — niemające na razie nic wspólnego z jakimkolwiek rewizjonizmem, skoro ulokowane zostały w czasach, kiedy trwała jeszcze wojna, a zarysy powojennego ładu dopiero się kształtowały. O systemowych wysiedleniach, począwszy od października 1945 r. (z wyjątkiem tzw. dzikich wysiedleń sprzed konferencji poczdamskiej w lipcu i sierpniu 1945 r.), nie było na razie jeszcze głośno. Można je zatem zakwalifikować jako typowe ucieczki, jeszcze nie wysiedlenia, przed zbliżającym się frontem bądź grozą nalotów (tzw. uciekinierzy przed nalotami — *Bombenflüchtlinge*), o czym jest wyraźnie mowa w zachodniostrefowych filmach *W tamtych dniach* (*In jenen Tagen*, brytyjska strefa okupacyjna 1946) Helmuta Käutnera, *Między dniem wczorajszym a jutrzejszym* (*Zwischen gestern und morgen*, amerykańska

[22] Widać to chociażby na przykładzie NRD-owskiego serialu *Klęski i nadzieje* (*Wege übers Land*, NRD 1968) Martina Eckermanna, w którym rozbudowana do niemal 25 min sekwencja ucieczki z ziem polskich bohaterki wraz z trojgiem przybranych dzieci (Żydówka, Polak, niemowlę przekazane kobiecie przez radzieckiego żołnierza) urasta do rangi głównego motywu trzeciego odcinka. Ale Gertrud, której mąż wybrał front zamiast zabijania cywili w mundurze SS, ucieka przed Armią Czerwoną nie z własnego, lecz zagrabionego polskiej rodzinie gospodarstwa, co czyni jej ucieczkę powrotem do domu; odwrotnie zatem niż w wypadku uciekinierów ze wschodu, udających się na zachód w nieznane. Ucieczka staje się nadto pretekstem do pokazania „dobrych" Rosjan, którzy dbają o życie napotkanych dzieci wroga, przekazując je w ręce niemieckich kobiet.

[23] Na ten temat pamięci medialnej zob. T. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011, s. 39 nn.

http://rcin.org.pl

strefa okupacyjna 1947) Haralda Brauna czy *Filmie bez tytułu* (*Film ohne Titel*, brytyjska strefa okupacyjna 1948) Rudolfa Jugerta. Na ten problem wskazywać będzie także, po 40 latach od premiery pierwszego z nich, finał NRD-owskiego *Dzieciństwa* Siegfrieda Kühna.

To filmy-ślady pamięci, w których wątki przesiedleńcze nie tworzą wprawdzie rozbudowanych narratywów, ale wspierają energię świeżej jeszcze pamięci komunikacyjnej, funkcjonującej równolegle do czasu ich powstania. Nawet w noweli *Maria i Józef*, stanowiącej część filmu Helmuta Käutnera, mimo że bohaterką jest uciekinierka ze Śląska (prawdopodobnie Dolnego), która wraz z córeczką błąka się przez trzy dni po tym, jak zgubiła się w kolumnie uciekinierów i teraz zmierza pod Hamburg do matki swojego poległego męża (w czym wydatnie pomaga jej, ryzykując podejrzeniem o dezercję, żołnierz o imieniu Józef, znajdujący w wigilijny wieczór w stodole nie tylko samochód, ale i kobietę z dzieckiem), to jedynie narracyjny trop. Zresztą prawdziwym bohaterem filmu jest zdezelowany opel, rocznik 1933, który w siedmiu nowelach opowiada dzieje siedmiu swoich właścicieli począwszy od 1933 r., a teraz — z perspektywy stodoły we wsi gdzieś na północy Niemiec — śledzi los kobiety w Boże Narodzenie 1944 r., co, rzecz jasna, skutecznie niweluje przyczyny ucieczki i wypędzenia[24]. Ledwo zauważalna scena przemarszu uciekinierów za bramą stodoły, może dlatego, że tak nienachalna, jeszcze tylko podkreśla symbolikę biblijnej tułaczki Marii i Józefa oraz betlejemskiej stajenki (o podobnej paraleli biblijnej odnośnie do swojej relacji z cyrkowcem wagabundą wspomina także babcia-mama z *Dzieciństwa* Kühna), na co zresztą zwraca uwagę Józef. Na pytanie Marii: „Dokąd jedziemy?", odpowiada: „Do Egiptu". „A potem?" — pyta Maria. „Potem przesiadasz się do pociągu i jedziesz do..." — Józef notorycznie przekręca nazwę docelowej miejscowości Marii. „Illingworth" — poprawia go z uśmiechem na twarzy po raz nie wiadomo który kobieta.

W innym „filmie ruin", *Między dniem wczorajszym a jutrzejszym* Haralda Brauna, motyw ucieczki został jeszcze bardziej zmarginalizowany, sprowadzony właściwie do jednej kwestii, którą w ruinach nobliwego monachijskiego hotelu wypowiada dziewczyna w spodniach, niedawno jeszcze hotelowa barmanka, teraz uwikłana w nieczyste interesy tużpowojennego czarnego rynku „kobieta z ruin" (*Trümmerfrau*) Kathrin. Kiedy przed czterema laty (a więc zapewne w 1940 r.) rozpoczęły się naloty na Szczecin, Kat (Hildegard Knef) uciekła do cioci i od trzech lat nie ma wieści od rodziców.

[24] Zob. A. Gwóźdź, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Wrocław 2020 (wyd. 2, popr. i uzup.), s. 240–242.

http://rcin.org.pl

„Filmy ruin", niemal natychmiast po tym, jak się pojawiły, stały się przedmiotem ironicznego dystansu, a nawet parodii. Paradoksalnie jednak, to właśnie w ironiczno-parodystycznym *Filmie bez tytułu* Rudolfa Jugerta zabezpieczanie śladów ucieczki zyskało najpełniejszą w kinie stref okupacyjnych wykładnię. Dystyngowany wrocławianin, rzucony wraz z rodziną na dolnosaksońską wieś, stwierdza w rozmowie z żoną, że „uciekinierzy są ludźmi drugiej kategorii. Ludzie tutaj wcale nie wiedzą, co się dzieje", a żona dodaje: „Gdyby oni wiedzieli, co my przeżyliśmy..." „Jako Niemcy" — replikuje z dumą mąż. Pierwsza przywołana wypowiedź w sposób jaskrawy wywołuje problem „zimnej ojczyzny"[25], syndromu wykluczania przybyszów jako innych (Cyganów, Polaczków), dla których nie ma miejsca na terenach, na które przybywają. Jednak mimo rezerwy rodziców tęskniących za swą małą śląską ojczyzną, ich córka Helene wychodzi za mężczyznę stąd, brata głównej bohaterki Christine (Hildegard Knef), uwikłanej w przedwojenny romans z berlińskim handlarzem dzieł sztuki, przybyłym teraz do niej z rozbitych oddziałów Volkssturmu. I to właśnie z jego ust popłynie wysiedleńczy monolog, choć on sam jest jedynie przybyszem z wojny, a nie przesiedleńcem *sensu stricto*; i nie doświadcza przykrych reakcji ze strony miejscowych, którzy porównują przybyłych do „Cyganów"[26]. Niemniej wrzucony zostaje z nimi jednego worka: „My, uciekinierzy, jesteśmy waszą plagą — wyznaje przed Christine. — Jesteśmy jak kamyczek w waszym bucie, który uwiera, jeśli się na niego nastąpi, bo nie przewidziano dla niego miejsca. I który dlatego też czuje, że się po nim stąpa".

Dla polityki wschodnich Niemiec — najpierw radzieckiej strefy okupacyjnej, a potem NRD — lansującej „antyfaszystowski" model propagandy ideologicznej, kwestia przymusowej migracji obywateli Rzeszy z terenów na wschód od Odry nie stanowiła elementu rozrachunkowego, bo procesy te od samego początku z całą mocą wypierano. Była jednak ideologiczną kartą przetargową w propagandzie na rzecz socjalistycznych stosunków pracy, zwłaszcza kolektywizacji wsi i przemysłu. Dlatego „przesiedleńcy" (obcy) stawali się niemal natychmiast (nowymi) „osadnikami" (swoimi), tak bardzo potrzebnymi w gospodarce zwłaszcza tu, na zrujnowanych przez wojnę terenach nad Odrą, a ich rola w integrowaniu całego społeczeństwa, a zarazem uchronienia ich przed społeczną marginalizacją

[25] Zob. A. Kossert, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008.

[26] Kiedy Helene prosi o mleko, gospodarz tylko mruczy pod nosem: „Gorzej niż Cyganie". „Cyganami" nazywają także wagabundę z *Dzieciństwa* Kühna i kolumnę przesiedleńców w *Moście* (*Die Brücke*, radziecka strefa okupacyjna 1949) Artura Pohla, co tylko potwierdza uniwersalność tego pojęcia odnoszonego do obcych w drodze.

http://rcin.org.pl

była nie do przecenienia. „W strefie radzieckiej władze obiecywały parcelację junkierskich majątków, ale zarazem szybko zabroniły im [wypędzonym] mówić publicznie o swym losie”[27]. Obywateli decydujących się na pozostanie w strefie wschodniej automatycznie, niejako z urzędu, oczyszczano więc i odcinano w procesie komunistycznej socjalizacji od niewygodnej przeszłości. Efekt stłumienia nie pozwalał na siebie długo czekać — zadziałał od razu z mocą pioruna, wyłaniając syndrom adaptacji do socjalistycznych warunków NRD, całkowicie wyzbyty „pracy żałoby”. Ta ostatnia byłaby tu zresztą nie na miejscu, skoro 4 mln uciekinierów, uchodźców i przesiedleńców w radzieckiej strefie okupacyjnej (a potem w NRD) nie miały czego żałować — straty terytorialne wynagradzał bowiem z nawiązką nowy, sprawiedliwy dla wszystkich ustrój. Tym bardziej że syndrom żałoby skutecznie blokował ustrojowo legitymizowany brak winy za zbrodnie, kompensowany przyjęciem nowego, „postępowego” ustroju, do czego zresztą wydatnie przyczyniła się „zimna wojna [– –] jako wyraz zbiorowego odrzucenia winy”[28]. Bo przecież „w krajach socjalistycznych można było wierzyć, że dzięki «pokojowi i socjalizmowi» będzie się lepszym człowiekiem”[29].

Tak właśnie myślą i w tym duchu działają bohaterowie *Wolnego kraju* (*Freies Land*, radziecka strefa okupacyjna 1946) Milo Harbicha, drugiego, po filmie *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sind unter uns*, radziecka strefa okupacyjna 1946) Wolfganga Staudtego, fabularnego filmu Defy w ogóle. Jego akcję tuż po zakończeniu wojny ulokowano w powiecie Westprignitz oraz w okręgu wokół brandenburskiego Lubusza nad Odrą, gdzie wojna wyjątkowo silnie odcisnęła swoje tragiczne piętno, a okręg ogłoszono obszarem klęski. Film, zadekretowany w czołówce jako „oparty na faktach” (*Tatsachenbericht*), korzysta obok aktorów zawodowych z udziału „niemieckich uciekinierów, chłopów i osadników”, co dodatkowo przysparza mu — obok aktualnego tematu — niekłamanego autentyzmu (skutecznie jednak tłumionego przez deklaratywny apel sołtysa, agitatora na rzecz kolektywizacji wsi), i do dziś stanowi cenny dokument pamięci komunikacyjnej przełomu pierwszej i drugiej połowy lat czterdziestych (realizacja filmu przypadała na czas reformy). Brandenburska wieś kipi od przybyszów ze wschodu, ale nie ma dla nich schronienia w schludnych i dostatnich obejściach miejscowych, ani w pałacu zajętym przez

[27] A. Krzemiński, *Dwie wizje pamięci*, w: idem, *Lekcje dialogu. Mowy, eseje i wywiady (Grass, Weizsäcker, Küng, Dönhoff, Habermas, Winkler, von Thadden i inni)*, Wrocław 2010, s. 142.

[28] H.-J. Maaz, *Zator uczuć. Psychogram pewnego społeczeństwa*, przeł. J. Galewski, Warszawa 2019 (oryg. niem. 1990), s. 10.

[29] Ibidem.

http://rcin.org.pl

folwarcznych chłopów. Powracający z frontu wschodniego, pochodzący z Królewca żołnierz poszukujący rodziny, odnajdzie w końcu swoją żonę z córką, która przybyła tu z kolumną uchodźców (drugie dziecko zmarło podczas ucieczki i pochowane zostało przy drodze). Harbich zgrabnie połączył ingrediencje „filmu ruin" (zdjęcia Lubusza) z „filmem o powracających do ojczyzny" (*Heimkehrerfilme*). Najdłuższa chyba w kinie wschodnich Niemiec sekwencja kolumny uciekinierów, w której zdjęcia z kronik hitlerowskich połączono ze scenami inscenizowanymi (praktyka stosowana nagminnie także w późniejszych filmach zachodnioniemieckich), stanowi jedno z najwcześniejszych świadectw ikonograficznych ucieczki i wypędzenia, które bodaj nigdy później nie pojawi się już w kinie NRD. Podobnie zresztą, jak „zakazana" historyczna nazwa Królewca (Königsberg), tak samo jak inne niemieckie nazwy miast „utraconej ojczyzny", wyklęta z dyskursu geopolitycznego wschodnich Niemiec[30]. A przecież *Flüchtlingstreck* — kolumna uchodźców stała się najbardziej reprezentatywnym motywem ikonografii wypędzeń, zwłaszcza jako „miejsce pamięci"[31] zagospodarowujące „boom memorialny" początku stulecia, swego rodzaju znakiem wywoławczym ucieczki i wypędzenia. Ale w NRD świadomie zacierano wszelką pamięć o dawnym niemieckim wschodzie — „królewieckie klopsiki nazywały się teraz «klopsami gotowanymi», a za rozpowszechnianie tekstów śląskich piosenek ludowych można było pójść do więzienia"[32].

To właśnie w radzieckiej strefie okupacyjnej powstanie wszak jeden jedyny film, któremu z całą mocą można przypisać charakter wyczerpującej filmowej reprezentacji migracyjnego „świata «w drodze»"[33], a nawet uznać go za prekursorski w inauguracji poważnego dyskursu memorialnego na temat (jak tu zwykło się było mówić, respektując nazewnictwo układu poczdamskiego) „przesiedleń", wyłaniającego bogaty, a we wschodnich Niemczech bodaj jedyny w ogóle obraz tużpowojennej

[30] Problem utraconego Königsbergu podejmie po latach telewizyjny film *Miłość w Królewcu* (*Eine Liebe in Königsberg*, RFN 2006) Petera Kahanego („Chciałem być drezdeńczykiem, a nie dzieckiem przesiedleńców" — powie główny bohater, przybyły do Kaliningradu z misją rozrzucenia prochów matki w mieście jej dzieciństwa i młodości). Podobnie jak w wypadku *Zimowego ojca* Johannesa Schmida chodzi wszak o tło migracyjne dla współczesnej akcji. Zob. też U. Höntsch, *My, dzieci przesiedleńców*, przeł. H. Białek, wiersze tłum. W. Grzelak, Wrocław 1993 (oryg. niem. 1985).

[31] Zob. G. Paul, *Der Flüchtlingstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de memoires*, w: *Das Jahrhundert der Bilder*, t. 1: *1900 bis 1949*, red. idem, Göttingen 2009, s. 666–673.

[32] A. Krzemiński, op. cit., s. 142.

[33] H. Glaser, *Kultura RFN. Zarys historii 1945–1989*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2002 (oryg. niem. 1991), s. 11.

http://rcin.org.pl

„kultury migracyjnej”[34]. Nie sposób przeciwstawić *Mostowi* (*Die Brücke*, radziecka strefa okupacyjna 1949) Artura Pohla czegokolwiek, co kiedykolwiek powstało w obydwu kinematografiach niemieckich. Wynika to głównie stąd, że *Most* zawiera w sobie bogaty kompleks zagadnień wysiedleńczych i okołowysiedleńczych, które nie tylko tworzą kanwę fabuły, ale nadto decydują o dynamice akcji — są jedynym i głównym motorem napędzania dramaturgicznego konfliktu. I to od pierwszego ujęcia, w którym widzimy wnikanie kolumny uchodźców na ogrodzony płotem teren obozu — jeszcze niedawno, jak się okaże, będącego obozem jeńców wojennych lub przymusowych robotników (świadczą o tym wyrzezane na deskach napisy). W żadnym innym filmie na temat przymusowej migracji nie wybrzmiała w sposób tak pełny obozowa rzeczywistość przesiedleńców; w żadnym innym też kolumny migrantów nie pokazano jako potencjalnych więźniów — ludzkiej masy uwięzionej w baraku za płotem.

Ale też jedynie w filmie Pohla dochodzi do prawdziwej konfrontacji miejscowych z przyjezdnymi, kiedy rozmowa schodzi na problem winy i kary. I tylko tu w takim stopniu konflikt na linii swój — obcy zyskuje jednoznacznie klasowy charakter: proletariaccy antyfaszyści przeciwstawieni zostają wczorajszym wermachtowcom, jednoznacznie określonym jako winni wojny i odpowiedzialni za exodus Niemców ze wschodu, a dziś przy piwie rojącym o kolejnej bohaterskiej wojnie. Wszystko to sprawia, że syndrom „trudnej ojczyzny” zyskuje w filmie Pohla wyjątkowo jaskrawe i tragiczne, a nawet kryminalne oblicze. Zostaje ono nieco stłumione romansem Hanne, córki głównego bohatera, przesiedleńca Michaelisa, z przechodzącym dzięki niej przyspieszony kurs demokratycznej socjalizacji Reinhartem, krewnym burmistrza, który, wyedukowany przez dziewczynę, okaże się aktywnym rzecznikiem integracji w duchu życzeniowego „narodu NRD”: „Mówicie zawsze tak dużo o narodzie i naszej ojczyźnie, a kiedy mówicie o Niemczech, zalewacie się zaraz łzami. Ale jedynie o tym mówić nikomu jeszcze nie pomaga. Musicie też coś dla tego zrobić”. Kiedy obcy wchodzą ławicą do turyńskiego miasteczka, przemierzywszy wprzódy most, który niczym granica oddziela ich od niego, mieszkańcy z pogardą rzucają: „Wyglądają jak Cyganie” i w pośpiechu ściągają suszoną pościel i chowają konie, bo obawiają się kradzieży. Retoryczne pytanie: „Co to za naród?” przeradza się w głośno wyrażane życzenie mieszczan: „Byleby tylko tu nie zostali!”, bo przecież: „Coś takiego zagnieżdża się jak robaki!”[35].

[34] Ibidem.

[35] Określenie to często było stosowane w dyskursie rasowym Trzeciej Rzeszy, na ogół — jak w *Wiecznym Żydzie* (*Der ewige Jude*, Niemcy 1940) Fritza Hipplera – odnoszone do Żydów.

http://rcin.org.pl

Ktoś ze stałych gości w karczmie doda niby od niechcenia, że przesiedleńców należałoby uwędzić, a karczmarka (żywy obraz mieszczańskiej mentalności, podobnie jak burmistrz z małżonką) podżega do niecnego czynu: miejscowi podcinają pale zmurszałego mostu, co przypłaci życiem Michaelis. Kobieta sama musi zginąć w pożarze, by sprawiedliwości stało się zadość. I dopiero pożoga ogarniająca miasteczko sprawi, że dojdzie do pojednania jednych z drugimi — most zostanie wspólnie wyremontowany w geście solidarności, raz na zawsze znosząc granicę między jednymi a drugimi. W ostatnim ujęciu widzimy ciężarówkę załadowaną wyrobami garncarskimi, które dzięki powołanej do życia przez przesiedleńców pod wodzą garncarza Michaelisa spółdzielni (uchodźcy mogli przybyć z okolic Bolesławca) stały się symbolem zintegrowanej miasteczkowej społeczności. Uchodźcy w filmie Pohla, a przynajmniej część z nich, zdają sobie sprawę z tego, że — jak na zaczepkę jednego z knajpianych gości odpowiada Michaelis — „ojczyzna jest daleko za nami", a więc trzeba teraz spoglądać w przyszłość, już nie oglądać się za siebie. Rzecz ciekawa, twórcy filmu nawet w czołówce podzielili wykonawców na „miejscowych", „przesiedleńców" i „innych", obsadzając tych drugich rzeczywistymi migrantami i dodatkowo podkreślając w ten sposób dychotomię małomiasteczkowej społeczności.

Pokazanie przesiedleńców u celu, z wyeliminowaniem samej trasy wędrówki (scenariusz zawierał duże partie rozgrywające się w bydlęcym wagonie kolejowym na szlaku kolejowym wędrówki)[36], stanowi oczywiście efekt wschodnioniemieckiej propagandy przesiedleńczej, w której nie było miejsca na pokazanie samej podróży. Zresztą w żadnym filmie Defy nie oglądamy szlaku wędrówki uciekinierów (ani też samych wysiedleń), bo jej obraz musiałby uderzać w propagandowy etos Związku Radzieckiego w tej wojnie, traktowanego bezwarunkowo jako oswobodziciel, z wykluczeniem wszelkich moralnie hańbiących cech. Krótko mówiąc: nie sposób byłoby wiarygodnie pokazać tego wszystkiego, co działo się przed przybyciem uchodźców do celu, nie ukazując prawdziwej twarzy radzieckiego sojusznika.

Być przesiedleńcem w NRD

Po powstaniu obydwu państw niemieckich w NRD powracano do omawianej tematyki jedynie sporadycznie i przy okazji fetowania nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, wskazując na rodowód bohaterów

[36] Zob. A.L. Tiews, op. cit., s. 74 nn.

http://rcin.org.pl

jako orędowników w słusznej sprawie, tak jakby jeden jedyny *Most* załatwiał sprawę na zawsze. Tego rodzaju „selektywna pamięć o przesiedleniach”[37] powodowana była obawą przed zirytowaniem radzieckiego sojusznika, który przecież wraz z zachodnimi aliantami (teraz śmiertelnymi, nie tylko ideologicznymi, wrogami z „kapitalistycznego Zachodu”) zdecydował o losie mieszkańców utraconych ziem. Wszak problem dotyczył głównie radzieckiej strefy okupacyjnej, obejmującej Brandenburgię, Meklemburgię, Saksonię-Anhalt, Saksonię i Turyngię, bo to ona głównie przyjmowała migrantów ze wschodnich terenów Rzeszy (Prusy Wschodnie i Zachodnie, Marchia Graniczna Poznańsko-Zachodniopruska, Pomorze, Dolny i Górny Śląsk). To bowiem do radzieckiej strefy okupacyjnej (od 1949 NRD) przybyła do roku 1950 jedna trzecia wszystkich przesiedleńców (prawie 4,5 mln), a już w tym samym roku usankcjonowanie granicy na Odrze i Nysie przez rząd NRD stanowiło w „polityce przesiedleńczej” (*Umsiedlerpolitik*) zamknięcie kwestii ewentualnego powrotu do „starej ojczyzny”; podobnie zresztą jak kwestia odszkodowań za pozostawione mienie, odrzucona przez Socjalistyczną Partię Jedności Niemiec (SED) już w roku 1948, co pociągało za sobą zmianę nomenklatury: przesiedleńcy byli odtąd już tylko „dawnymi przesiedleńcami” (*ehemalige Umsiedler*) albo „nowymi obywatelami” (*Neubürger*)[38], którzy nie muszą (i nie powinni) borykać się z własną pamięcią. Wprowadzone w 1949 r. określenie *Staatsbürger* miało na celu wymazanie kultur pamięci przesiedleńców i zrównywało wszystkich jako obywateli nowej socjalistycznej ojczyzny Niemców.

> Już sama konstrukcja NRD opierała się na podstawach na wskroś zdegenerowanych: na faszystowskiej przeszłości wraz z niemożliwą do uniesienia winą rozpętania szaleńczej wojny i brutalnym zamordowaniem oraz eksterminacją milionów ludzi. [– –] NRD zaczęła swoje istnienie jako państwo z ogromnym nagromadzeniem winy, poniżenia, zniewagi, zranienia i alienacji, które nigdy nie zostały przepracowane, nie mogły nawet zostać nazwane po imieniu[39].

W NRD postępowano więc tak, jakby sprawy nie było, albo raczej — być nie musiało, bo kwestię wysiedleń złożono na karb mądrości i sprawiedliwości dziejowej wschodniego „brata”, który uczynił wiele, by społeczeństwo NRD mogło wyprzeć ze swej świadomości demony drażliwej przeszłości i skoncentrować się na budowie „pierwszego na ziemiach niemieckich państwa robotników i chłopów”, zasługując sobie w ten sposób

[37] Zob. M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 119–123.
[38] Na temat konfuzji nazewniczej zobacz też A.L. Tiews, op. cit., s. 79.
[39] H.-J. Maaz, op. cit., s. 27.

http://rcin.org.pl

na „wieczną przyjaźń". Tym bardziej że uznanie przez NRD w 1950 r. granicy na Odrze i Nysie jako „granicy pokoju" zamykało definitywnie kwestię „starej ojczyzny" i domykało, przynajmniej pod względem politycznym, kwestię przesiedleń[40]. NRD z dobrym propagandowym skutkiem odcinała się od sprawczości II wojny światowej i całego industrialno-imperialnego kompleksu, który ją wywołał, a którą traktowano jako wykwit imperialistycznej polityki wilhelmińskich Niemiec, z czym obywatele NRD nie mieli jakoby nic wspólnego, ba, byli nieustraszonymi bojownikami w słusznej sprawie sprawiedliwości dziejowej — taką wykładnię dziejów prezentuje w całej okazałości *Poddany* (*Der Untertan*, NRD 1951) Wolfganga Staudtego. Z powodu tego odcięcia powracanie do bolesnego epizodu powojennych dziejów było niepożądane z propagandowego punktu widzenia, bo mogło prowokować do stawiania niepożądanych pytań i tym bardziej niepożądanych („niesłusznych") odpowiedzi, także, a raczej zwłaszcza radzieckiego sojusznika. Partyjnej i państwowej (co na jedno wychodzi) doktrynie NRD patronowała zasada, wedle której z przymusową migracją problemu nie ma, bo dla wszystkich miłujących pokojową pracę obywateli państwa powstała historyczna szansa rozpoczęcia życia od nowa w państwie robotników i chłopów, poczętym z antyfaszystowskiego oporu znakomitej części narodu niemieckiego, która zadomowiła się między Odrą a Łabą. To NRD jest ojczyzną prawdziwych pokojowych Niemców, wyzwolonych przez Armię Czerwoną z pęt imperializmu, dla których terytorialny exodus stanowił kulminację prowadzącą do matecznika sprawiedliwości dziejowej. Taki jest też ton polityki kulturalnej. Zresztą w pewnym sensie dotyczyło to całych Niemiec, bo „z chwilą zakończenia wojny zniknęli (prawie) wszyscy narodowi socjaliści. Spodziewano się fanatyzmu; wilków (wilkołaków); napotykano niewinne jagnięta. Ten naród wydawał się odmieniony; czy istotnie była to odmiana? Czy można było polegać na tej mutacji?"[41].

Po cóż więc dociekać — ku dyskomfortowi narodu — sedna bolesnej, ale niezbędnej przecież operacji dokonanej przez „braci" ze Wschodu, by Niemcy byli wreszcie u siebie i w dobrych, pokój miłujących rękach? Tym bardziej że polityczna estetyzacja życia publicznego w NRD dawała przesiedleńcom substytut utraconych wraz z opuszczonymi terytoriami rytuałów narodowych (parady, marsze, inscenizacje patriotyczne), spełniając tym samym rolę podobną do tej, jaką z psychospołecznego

[40] Do 1961 r. aż jedną trzecią spośród uciekinierów z NRD do RFN (750 tys. do 900 tys.) stanowili uchodźcy (zob. H. Amos, *Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990*, München 2009, s. 253).

[41] H. Glaser, op. cit., s. 14.

http://rcin.org.pl

punktu widzenia realizowały poniekąd u zachodniego sąsiada kiczowate Heimatfilmy. Bo „pomyślmy tylko, z jaką łatwością, pomimo wielkiej winy narodu niemieckiego, faszystowski sposób życia przeszedł w socjalistyczny: kult wodza, masowe parady, wzorowane na religijnych rytuały i fetysze, ksenofobia i wykorzystywanie obrazu wroga [– –]. «Denazyfikacja» była jedną z większych i bardziej niebezpiecznych iluzji tego stulecia”[42]. Taka właśnie była owa „niemieckość NRD”[43]: spętana „braterskimi” więzami ze ZSRR, z zadekretowanym odgórnie antyfaszyzmem, który już samą przynależnością do obozu socjalistycznego obmywał faszystowską przeszłość znacznej części jej obywateli.

Narratywizacje pamięci — praktyki pamiętania

Z całą mocą zjawiska te pokazuje dwuczęściowy film *Pałace i chaty* (*Schlösser und Katen*, cz. 1: *Garbaty Anton / Der krumme Anton*, cz. 2: *Powrót Annegret / Annegrets Heimkehr*, NRD 1957) Kurta Maetziga, w którym narratywizacja pamięci przesiedleń zyskuje bogatą wykładnię fabularną. Z jednej strony silnie wybrzmiewa tu syndrom „zimnej ojczyzny” („Z niczym, niczym przyszli z Polski” — mówi miejscowy), z drugiej przybysze, pogardliwie nazywani „Cyganami”, stają się zagorzałymi zwolennikami reformy rolnej i jej beneficjentami (stary Sikura, przesiedleniec z Prus Wschodnich, zostaje wybrany przewodniczącym organizacji rolników, rodzina przeprowadza się do domku jednorodzinnego, a jego synowa staje się zdeklarowaną socjalistką i awansuje do funkcji przewodniczącej rolniczej spółdzielni produkcyjnej — *Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft* — LPG). Film Maetziga to w istocie ojczyźniany „film wspomnieniowy” (*Gedächtnisfilm*) z ewidentnym państwowotwórczym przesłaniem (kształtowanie się socjalistycznej niemieckiej ojczyzny) i klasową wykładnią ideologiczną, co z jednej strony gwarantowała osoba flagowego reżysera Defy, z drugiej mnemiczny potencjał filmowej opowieści, Heimatfilmu, z typową dla gatunku konstelacją dramaturgiczną: konfrontacją przybyszów ze „swoimi” (historia miłosna przybyłego z rosyjskiej niewoli Hansa, który wśród przesiedleńców odnajduje swoją matkę, z miejscową dziewczyną Annegret, losy chłopskiej rodziny Sikura z Prus Wschodnich), apologią przyrody, festynami oraz *happy endem*[44].

[42] H.-J. Maaz, op. cit., s. 116.

[43] Zob. T.G. Ash, *Niemieckość NRD*, przeł. A. Szafranek, Londyn–Warszawa 1989 (oryg. niem. 1981).

[44] Zob. A.L. Tiews, op. cit., s. 127–128.

http://rcin.org.pl

Christel Sikura musi np. znosić od zarządcy dóbr wymówki jak ta, że „jej ojczyzną są Prusy Wschodnie", ale *novum* w konstelacji postaci Defy jest to, że oto przesiedlona z Prus Wschodnich staje się wzorem osobowym socjalistycznej kobiety, która ginie z rąk wczorajszego zarządcy folwarku — personifikacji złego kapitalizmu[45]. Przesiedleńcy zostają w ten sposób wyniesieni do roli pożądanego ogniwa nowej idei Heimatu, która łączy życzeniowy wizerunek socjalistycznej ojczyzny z integracyjną funkcją regionów, zrównując wielką i małą ojczyznę, naród i region w jeden socjalistyczny konglomerat państwowy w duchu „narodu NRD", lansowanego przez politykę wczesnej SED. A scena z obozem dla przesiedleńców zaimprowizowanym w pałacu zbiegłego wraz z rodziną hrabiego stanowi z pewnością jeden z najbardziej intensywnych wizualnie toposów poszukiwania ojczyzny, jakie oferowało kino NRD w ogóle.

Nieco bardziej skomplikowanie przedstawiał się syndrom wypędzeń w kulturze politycznej Niemiec Zachodnich. Był bowiem nieustannie obecny w debatach politycznych i w życiu społeczno-politycznym RFN jako element tzw. polityki ojczyźnianej, stając się kartą przetargową bońskiej polityki, i to wszelkich politycznych barw, legitymizującej skutecznie rodowody tzw. ruchu ziomkowskiego (z „odłamem śląskim" na czele)[46]. Wprawdzie już wkrótce, bo we wczesnych latach pięćdziesiątych XX w., w kinie Niemiec Zachodnich (głównie w tzw. Heimatfilmach) pojawią się motywy wysiedleńcze (jak tutaj mówiono)[47], albo nawet bardziej rozbudowane narracyjne wzorce wypędzenia, ale o jakimś kompleksowym przesiedleńczym dyskursie memorialnym w kinie RFN mowy być nie może.

---

[45] Jest rzeczą interesującą, że odtwórcy ról małżeństwa Sikura rzeczywiście pochodzili ze wschodnich części Niemiec: grająca rolę starej Sikurowej Lotte Loebinger urodziła się w 1905 r. w Katowicach, a jej filmowy mąż Hans Finohr w 1891 r. w zachodniopomorskim Rynku (zob. ibidem, s. 137), co przydało ich ekranowej artykulacji oczekiwanego wyraźnie wschodnioniemieckiego akcentu.

[46] Zob. M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 105–115. Z satysfakcją można to było odnotować w propagandowej książce, wzorcowej dla PRL-owskiego dyskursu wysiedleńczego: „Rewizjonizm stał się doktryną polityczną kierowniczych sił Niemieckiej Republiki Federalnej, wszystkich partii: chadecji, socjaldemokracji i liberałów. Rewizjonizm ten kieruje się nie tylko przeciwko Polsce. Znalazł on także inne, modniejsze hasła. Nawiązanie do idei Europy karolińskiej, do kultury Abendlandu, do dorobku gospodarczego i ideowego tzw. wolnego świata, rozszerzyło znacznie zaplecze zachodnioniemieckiego rewizjonizmu. Można teraz występować nie tylko w imieniu Niemiec, lecz w interesie Europy i całego tzw. wolnego świata. To jest najważniejsza legitymacja rządu bońskiego", J. Bartosz, R. Hajduk, *Rodowody rewizjonistów*, Katowice 1965, s. 15.

[47] Na temat słownictwa dotyczącego przymusowej migracji zob. M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie*, s. 87–103.

http://rcin.org.pl

Niewiele jednak z tego, co w związku z powojenną „kulturą migracyjną" Niemiec dostrzega kulturoznawca — fakt, że „całe Niemcy są wielką poczekalnią"[48] — odzwierciedla dyskurs filmowy obydwu państw niemieckich. Ucieczka, wysiedlenie i przesiedlenie pozostają w dużej mierze tematami z fabularnego świata nieprzedstawionego. A przecież „świat powojenny jest światem «w drodze», zrazu z konieczności, a następnie dlatego, że mobilność jest pożyteczna"[49]. I choć refleks tego spostrzeżenia w *Filmie bez tytułu* Jugerta, w którym narrator z offu, komentując „tzw. nowe życie na którymś z dworców, w pociągu towarowym do nieznanego celu", potwierdza hipotezę kulturoznawcy, przywołującego sformułowanie reportażysty Hansa Wernera Richtera o „życiu przy torze kolejowym"[50], to jednak niewiele z tego odnajdujemy na ekranie.

Poza Heimatfilmami (a *Pałace i chaty* też przecież do nich należą) trudno w zasadzie mówić o jakichś rozbudowanych narratywach wypędzenia, które tworzyłyby wyraźny przesiedleńczy dyskurs memorialny. Nie istnieją zresztą stylistyczne ani treściowe, tym bardziej gatunkowe wzorce filmu o ucieczce i wypędzeniu, choć trudno zarazem przystać na stwierdzenie, że „nie istnieje w ogóle j a k o t a k i model filmu na ten temat"[51] (bo bez wątpienia wzorzec podobny oferuje późniejsza od powyższego stwierdzenia *Ucieczka* Kaia Wessela). Ale też zachodnioniemieckie Heimatfilmy rejestrowały przynajmniej „wytworzenie się znamiennego dla Republiki Federalnej typu ludzkiego, kształtującego się pod wpływem materialistycznie ukierunkowanego potencjału tęsknoty"[52].

Zwłaszcza w dwóch filmach gatunku problem staje się kanwą filmowej opowieści. W filmie *Zielone jest wrzosowisko* (*Grün ist die Heide*, RFN 1951) Hansa Deppego, przeboju kinowym sezonu 1951/1952 z widownią sięgającą 19 mln, osnowę fabularną tworzą traumatyczne stany przybysza ze wschodniopruskiego majątku, zamieszkałego u rodziny na dolnosaksońskich wrzosowiskach, kłusującego w pobliskich lasach i w ten sposób sublimującego tęsknotę za Heimatem[53]. Wysiedleńczy tenor filmu dopełnia festyn, na którym miejscowa grupa ziomkostwa śląskiego w śląskich strojach słucha *Pieśni Karkonoszy* (*Riesengebirgles Heimatlied*) w wykonaniu wagabundów, z frazą „Riesengebirge, deutsches Gebirge..." Być może

[48] H. Glaser, op. cit., s. 12.

[49] Ibidem, s. 11.

[50] Ibidem.

[51] A.L. Tiews, op. cit., s. 23.

[52] H. Glaser, op. cit., s. 10–11.

[53] Na temat kompensacyjnej funkcji Heimatfilmu w niemieckiej kulturze zob. A. Gwóźdź, *Heimatfilm albo realizm kapitalistyczny Niemiec Zachodnich*, w: idem, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011, s. 179–200.

http://rcin.org.pl

wykonanie tego utworu akurat przez wędrownych grajków podczas tradycyjnego festynu w dolnosaksońskiej wsi (stolica landu, Hanower, była miastem partnerskim ziomkostwa śląskiego) pozbawiało go jednoznacznie rewanżystowskiej wymowy[54] (inaczej niż stałoby się to we wschodnich Niemczech[55]) — w końcu tęsknota za swoją małą ojczyzną nie musi mieć w sobie nic politycznego — ale nie odejmowały mu jego heimatowej nostalgii, czym przecież Heimatfilm *Zielone jest wrzosowisko* stoi. Dzięki temu jednak dla bohatera filmu, Lüdersena, syndrom „zimnej ojczyzny" zyskuje łagodniejsze oblicze („Jesteśmy ledwo tolerowani" — odpowiada Lüdersen na argumenty córki, że przecież są tutaj „jedynie gośćmi i przecież dobrze im się powodzi", by w trakcie festynu strzeleckiego w solidarności z innymi wysiedleńcami wyznać: „Dla mnie też wrzosowisko stało się moją drugą ojczyzną")[56]. Kojąca rola śpiewu czyni cuda, a apel Lüdersena o zasymilowanie miejscowych z przybyszami zawierał spory potencjał identyfikacyjny, możliwy do przełożenia na frekwencję widowni. Jest jeszcze w filmie Deppego cyrkówka Nora, być może Ślązaczka, być może pochodząca z Prus Wschodnich, tyle że dla niej przesiedleńczym rajem ma się okazać Ameryka, do której zmierza, bo „z tak zwaną ojczyzną nic ją już nie łączy".

W filmie *Dziewczyna o imieniu Marion* (*Das Mädchen Marion*, RFN 1956) Wolfganga Schleifa z kolei ów narratyw wypędzenia sprowadza się do heimatfilmowych klisz, ale wizualnie nader wymownych. Chodzi bowiem o kobiety, a to właśnie one na równi z mężczyznami pełniły w kobiecej

[54] Zwraca na to uwagę A.L. Tiews, op. cit., s. 105.

[55] Ta sama pieśń przyczyni się do konfuzji podczas pierwszego powojennego wieczoru bożonarodzeniowego zorganizowanego dla przesiedleńców przez burmistrza małego miasteczka w powieści Ursuli Höntsch *My, dzieci przesiedleńców*: „Przy słowach «Olbrzymie góry, niemieckie góry» gruby mężczyzna na podium poruszył się nerwowo. Parę razy przetarł chusteczką łysinę, w końcu wstał i zawołał: — To jest zabronione! Ludzie zamilkli. Ale mama zapragnęła wiedzieć, kto tego zabronił i gdzie to jest napisane. Ponieważ nie otrzymała odpowiedzi, podjęła druga zwrotkę i kilka osób śpiewało razem z nią. Chyba wódka uderzyła jej do głowy. Gruby mężczyzna zamienił parę zdań z burmistrzem i opuścił salę. Inne osoby z podium także wyszły, tylko Hans Rathmann i pan Hübner podeszli do nas. Pozwolili wyśpiewać się nam do woli. Hans Rathmann powiedział, iż doskonale rozumie, że chcielibyśmy śpiewać nasze pieśni regionalne. Ale z tą akurat piosenką jest tak, że Karkonosze należą obecnie do Polski i Czechosłowacji. Wobec tego słowa «niemieckie góry» brzmią jakby nie akceptowało się tego, co postanowili alianci. Kobiety z dziećmi poszły do domów, mężczyźni zostali jeszcze. Gdy wracaliśmy z uroczystości, mama powiedziała: — No, skutki mogą być niedobre", U. Höntsch, op. cit., s. 200–201.

[56] Remake filmu Deppego w reżyserii Haralda Reinla z 1972 r. jest już zupełnie pozbawiony jakichkolwiek odwołań do problematyki przesiedleń, a *Zielone jest wrzosowisko* Deppego to z kolei remake filmu Hansa Behrendta z 1932 r.

http://rcin.org.pl

ikonografii Niemiec Zachodnich ważną rolę emancypacyjną, dowodząc tego, jak ważni dla gospodarki RFN byli przybysze ze wschodu, zwani zresztą niekiedy „pierwszymi gastarbeiterami”[57]. Tutaj równorzędnym bohaterem filmu jest ogier trakeński o znaczącym imieniu Prusso (wskazującym na jego wschodniopruskie pochodzenie), z którym właścicielka majątku i jej córka przebywają drogę z Prus Wschodnich do Dolnej Saksonii, gdzie znajdują dach nad głową i pracę (kobieta zasiada przy krośnie, kojarzonym na ogół ze wschodnimi Niemcami[58]). Ale za to trzeba toczyć boje z podającymi się za pełnomocników brytyjskich władz alianckich polskimi koniokradami, którzy rekwirują ogiera, na krótko jednak, bo zwierzę nie tylko zostanie odzyskane, ale wkrótce okaże się czempionem zawodów sportowych. Integracja, mimo początkowej rezerwy właścicielki gospodarstwa, dokonała się w pełni! Co ciekawe, kobiety nie wędrują w kolumnie uciekinierów, ale ważą się na samotną wędrówkę, co czyni ikonografię ucieczki bardziej zindywidualizowaną i jeszcze bardziej dramatyczną. Ale widzowie nie chcieli oglądać trudów zimowej wędrówki 1944/1945 r. (zresztą oszczędzały im tego inne Heimatfilmy), bo te były jeszcze w zasięgu pamięci komunikacyjnej, obejmującej pamięć rodową. Woleli delektować się integrującymi swoich i obcych historiami miłosnymi z udziałem malowniczych leśniczych i ich hożych dziewoi oraz sycić barwami niemieckich lasów, gór i jezior. Co zresztą znamienne, w żadnym ze wspomnianych filmów nie pojawia się pejzaż ziem utraconych, nie zostaje przedstawiona kraina, z której nastąpiła ucieczka (z wyjątkiem pałaców, folwarków i najbliższego otoczenia, ale ich moc identyfikacyjna jest niewielka), co czyni geograficzną lokalizację tych miejsc niemożliwą[59]. Miejsce ucieczki to kraina symboliczna, wyobrażona (zwłaszcza dla nieprzesiedleńców), dana jedynie jako miejsce pamięci we wspomnieniach wysiedlonych, a więc na swój sposób nierealna i nieobecna, do której nie ma co wracać (w przeciwieństwie do dyskursów

[57] Zob. M.S. Ast, *Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er-Jahre*, 2012, https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung (dostęp: 17 IX 2020).

[58] Wyraźna jest ta identyfikacja w *Kolbergu* (1945) Veita Harlana — bohaterka śpiewa przy krośnie w Kołobrzegu w czasie kampanii napoleońskiej 1806 r. pieśń, która z kolei pojawi się w filmie *Noc zapadła nad Gotenhafen*: *Maikäfer, flieg!* (*Leć, chrabąszczu…*): „Leć, chrabąszczu, leć spokojnie, / bo mój ojciec jest na wojnie, / na Pomorzu żyje matka, / tam spalony kraj i chatka” (cyt. za Ch. Graf von Krockow, *Czas kobiet. Wspomnienia z Pomorza 1944–1947. Według relacji Libussy Fritz-Krockow*, przeł. I. Burszta-Kubiak, Warszawa 1990 [oryg. niem. 1988], s. 35). Pochodzi ona z końca XVIII w. i związana jest z wojną trzydziestoletnią, ale popularna była podczas II wojny światowej.

[59] Dopiero *Ucieczka* Wessela korzystała z autentycznych plenerów Zalewu Kurońskiego, zastępując nimi miejsca wyobrażone.

http://rcin.org.pl

politycznych, żonglujących powrotem do „ziem utraconych")[60]. Między innymi to właśnie prowadziło do daleko idącej tabuizacji problematyki wysiedleńczej, bo winni losu wysiedlonych byli abstrahowani z konkretnych miejsc i stawali się figurami światów wyobrażonych.

Choć jest wyjątek. W *Anusi z Tharau* (*Ännchen von Tharau*, RFN 1954) Wolfganga Schleifa miejscowi organizują „specjalny pokaz dla wypędzonych ze wschodu" (*Sondervorstellung für Ostvertriebene*), wśród których — obok tytułowej bohaterki — są też inni przesiedleńcy z Prus Wschodnich. Na zaimprowizowanym ekranie we frankońskim miasteczku nad Menem pojawia się czołówka dokumentu *Ostpreussen, das Land der Pferde* (*Prusy Wschodnie, kraina koni*), który wywołuje u widzów spontaniczne reakcje. Tu pejzaż opuszczonej małej ojczyzny odżywa na ekranie jako jednoczący miejscowych i przybyszów terapeutyczny ojczyźniany seans. Najlepszym jednak świadectwem integracji jest to, że kelnerka w miejscowej restauracji, Anusia, przybyszka z Tharau, teraz już Władimirowa w obwodzie kaliningradzkim, nie tylko odnajduje ojca chłopczyka, którego podczas ucieczki nad Wisłą powierzyła jej umierająca matka dziecka (wraz ze zdjęciem ojca, dzięki któremu został rozpoznany), ale przypieczętowuje jeszcze swoje szczęście związkiem z mężczyzną.

To, czego nie akceptowano w filmach ojczyźnianych — zwłaszcza jaskrawych obrazach „tracku" — odżywało jednak w innych gatunkach, np. w dramacie wojennym *Noc zapadła nad Gotenhafen* Franka Wisbara. To właśnie w tym filmie z całą mocą ujawniła się ikonografia ucieczki, z rozbudowanym motywem „tracku" jako symbolem wędrówki ludów (wzmocnionym zdjęciami dokumentalnymi z *Wochenschau*). Film — co istotne dla strategii narratywizacji pamięci — jest retrospekcją, opowiedzianą przez werystycznego narratora z offu z perspektywy katastrofy Gustloffa[61]. W istocie bowiem to zatonięcie ugodzonego radzieckimi torpedami statku staje się symbolem ucieczki i wypędzeń, do tego stopnia, że inscenizowane zdjęcia katastrofy awansowały do rangi ikonicznych dokumentów z epoki, zasiedlając spore połacie ikonografii katastrofy i stając się elementem pamięci medialnej[62]. Obrazki z ewakuacji wschodniopruskiego folwarku i następująca po tym wędrówka do gdyńskiego portu stanowią zresztą tylko jeden z wątków historii berlińskiej spikerki

[60] Zwraca na to uwagę także Michaela Ast (op. cit.), pisząc o „filmowo-narracyjnym transferze starej ojczyzny [– –] na nowe miejsce, a więc o kompletnym zastępowaniu regionów, z których następowały ucieczka i wypędzenie przez regiony, do których się przybywało".

[61] Na temat filmu zob. K. Klejsa, *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946–1965*, Łódź 2015, s. 259–262.

[62] Zob. A.L. Tiews, op. cit., s. 151.

http://rcin.org.pl

radiowej (w tej roli Sonja Ziemann, dziewięć lat po filmie *Zielone jest wrzosowisko*), która przybywa do przyjaciółki do wschodniopruskiego Laswethen, by stąd wraz z miejscowymi ewakuować się do Gdyni (baronowa z folwarku, w którym przebywała przyjaciółka, została wraz z francuskim robotnikiem przymusowym zastrzelona przez Rosjan jeszcze w trakcie przygotowań do ucieczki). „Romansowe hocki-klocki" — mówi narrator noweli *Idąc rakiem* Grassa, w kontekście swoich narodzin podczas katastrofy Gustloffa: „W filmie *Noc zapadła nad Gotenhafen* po o wiele za długim prologu rozgrywającym się w Berlinie, Prusach Wschodnich i jeszcze gdzieś, uczestnikami małżeńskiego trójkąta są: żołnierz na froncie wschodnim jako zdradzany mąż i późniejszy ciężko ranny na statku, niewierna żona z niemowlęciem, której udało się dostać na pokład, jako targana sprzecznościami ponętna kobieta, i beztroski oficer marynarki jako cudzołożnik, ojciec i wybawca niemowlęcia"[63].

Narrator Grassa dobitnie podkreśla to, o czym pisała zachodnioniemiecka prasa, wskazując na wykorzystanie w filmie sprawdzonych wzorców Ufy[64], ale poniekąd demaskuje także selektywność pamięci ujawnionej w filmie; to, że mamy do czynienia z jednostronną oceną wydarzeń, prowadzącą do dominacji jednego wzorca narracyjnego, w którym obraz wysiedleń zostaje przejęty przez narratyw na temat niemieckich ofiar, zwłaszcza matek z dziećmi[65]. Bohaterki filmu Wisbara w obliczu ostatecznej katastrofy są wprawdzie w stanie przyznać: „Nie powinniśmy się użalać. Kobiety są same sobie winne. Za każdym razem nadstawiamy plecy, na których mężczyźni wyładowują swoje wojny i nie robimy nic, aby temu zapobiec". Ale w żadnym momencie film nie wskazuje na ich winy jako zwolenniczek czy wręcz aktywistek reżimu; podkreśla jedynie ich heroizm w czasie wypędzeń i ucieczek — owym „czasie kobiet"[66], kiedy to — jak słyszymy w komentarzu z offu — „niemieckie kobiety okupiły bohaterstwo swych mężów samotnymi i bezsennymi nocami". Również wykorzystanie dzieci jako ofiar przymusowej migracji daje wprawdzie spodziewany efekt emocjonalny u widzów, ale obarczone jest wątpliwą etycznie kalkulacją (film Wisbara rozpoczyna się od sceny dryfujących po falach Bałtyku ciał dzieci).

[63] G. Grass, *Idąc rakiem*, s. 108.

[64] Cyt. za A.L. Tiews, op. cit., s. 149.

[65] Por. M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i utrata ojczyzny w filmach polskich i niemieckich*, przeł. R. Makarska, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, współpraca red. S. Schahadat, Wrocław 2012, s. 179.

[66] Zob. paradygmatyczne dla tego dyskursu wspomnienia Libussy Fritz-Krockow, Ch. Graf von Krockow, op. cit., które stały się podstawą scenariusza telewizyjnej *Ucieczki* Wessela.

http://rcin.org.pl

W żadnym też ze wspomnianych filmów zachodnioniemieckich nie wskazano przyczyn, ani nie zostały muśnięte źródła wypędzeń 1945 r. i jeśli nawet podobne motywy pojawiają się w kinie wschodnich Niemiec, to stają się w nim nieuchronnie ofiarami jednostronnej klasowej wykładni dziejów, jedynej politycznie poprawnej jej wersji. W żadnym z omawianych filmów nawet nie wspomina się o niemieckich wysiedleniach Polaków w ramach Generalnego Planu Przesiedleńczego (*Generalsiedlungsplan*), począwszy od wysiedleń z Kraju Warty w 1939 r.[67], ani o deportacjach z kresów wschodnich na Syberię — co najmniej tak samo tragicznych jak przesiedlenia Niemców ze wschodu[68].

Praca pamięci — praktyki wspominania

Obok filmów narratywizujących pamięć w kontekście praktyk pamiętania wskazać należałoby co najmniej dwa utwory, w których dominującą rolę odgrywa sama praca pamięci jako mechanizm praktyk wspominania. W filmie *Jak długo jesteś* (*So lange du da bist*, RFN 1953) Haralda Brauna wręcz ewokuje się mechanizmy pamięci w postaci aktorskiej psychodramy. Bohaterka Eva straciła podczas bombardowań rodzinę. Staje się uciekinierką, w ferworze ucieczki pozostawia na dworcu rannego męża, który ją uratował. Po wojnie małżonkowie odnajdują się i żyją, cierpiąc nędzę w baraku tuż obok nasypu kolejowego, za którym sterczą kominy ich miejsca pracy — farbiarni tkanin. Eva wykorzystuje szansę, by zagrać historię swojego życia w filmie. Czyni to, a jej rola urasta do rangi swoistej psychodramy — kluczowa okaże się scena na dworcu, kiedy nie pomaga mężowi w wejściu do pociągu i sama odjeżdża w nieznane.

[67] *Dekret o umocnieniu niemieckości* wydany 7 października 1939 r. polecał Heinrichowi Himmlerowi przeprowadzenie masowych przesiedleń ludności polskiej. Tylko na samym Pomorzu liczba wysiedlonych podczas wojny Polaków sięgała 120–170 tys., a ze wszystkich ziem zachodnich wcielonych do Rzeszy ponad milion; wysiedlonych z Zamojszczyzny: 100–110 tys., a z Warszawy po Powstaniu Warszawskim 500–600 tys., co daje w sumie na terenach okupowanych 1 689 000 — 1 709 000 wysiedlonych. A należy do tego dodać liczbę ponad miliona deportowanych z obszarów włączonych do ZSRR po kampanii wrześniowej do 1941 r. i co najmniej 100 tys. do roku 1945.

[68] Wyjątkiem jest tu znowu NRD-owski serial *Klęski i nadzieje* Martina Eckermanna, w którym motyw zajmowania przez niemiecką rodzinę oficerską dopiero co opuszczanego przez Polaków domostwa w Poznańskiem (będącego nieustannym źródłem wyrzutów sumienia bohaterki) stanowi ważny węzeł dramaturgiczny filmu. Natomiast w *Zimowym ojcu* Schmida odzywa się echo utraty ziem na wschodzie Polski (właściciel gdańskiego zajazdu w rozmowie z przedwojenną olsztynianką nawiązuje do swojego lwowskiego pochodzenia).

http://rcin.org.pl

Filmowa rola to w istocie retrospekcja z życia kobiety wizualizowana w postaci filmu. Ciekawe, że w przeciwieństwie do filmów zalecających zapomnienie, w filmie Brauna intensywne przeżywanie wspomnienia stanowi lek na wyjście z traumy.

Inny rodzaj pracy pamięci wywołuje *Dziewczyna z domu poprawczego* (*Vergeßt mir meine Traudel nicht*, NRD 1957) Kurta Maetziga, film o tyle wyjątkowy w repertuarze Defy, że wydaje się, iż coś drgnęło w poczdamskiej wytwórni. Wprawdzie opowieść ramowa ma wybitnie propagandowy wydźwięk (nastoletnia uciekinierka z domu poprawczego przechodzi przyspieszony kurs wychowania pod okiem policjanta), ale istotne dla losów niepokornego dziewczęcia jest to, że Traudel okazuje się sierotą z Dolnego Śląska, konkretnie z Nowej Soli nad Odrą (Neusalz/Oder). A to już stanowi ewenement w kinematografii wschodnioniemieckiej lat pięćdziesiątych XX w. Przecież jeszcze 30 lat później, w związku z realizacją *Dzieciństwa* Kühn wspominał: „Gotowy scenariusz przeleżał kilka lat w szufladzie ze względu na problematykę przesiedleńczą, z którą nie chciano się rozprawić, bo to nie było wygodne. Lepiej zamieść problematyczne sprawy pod dywan, po co przypominać o tym ludziom. Kiedy potem nagle mogłem robić film, znajdowano się akurat w jakiejś fazie odprężenia z Polską, z RFN, albo nie wiadomo z kim”[69].

Podkreślanie rodowodu bohaterki pochodzącej z „utraconych” terenów Niemiec, a tym bardziej podawanie szczegółowej nazwy miejscowości leżącej już od dziesięciolecia na terenie Polski — tego w kinie NRD jeszcze nie było i później (właściwie do *Dzieciństwa* Kühna) nie będzie[70]. Jeszcze ciekawszy jest fakt, iż to swego rodzaju „konsylium” uchodźców z Nowej Soli rozstrzygnie o pochodzeniu Traudel i przyczyni się do rozwikłania tajemnicy dziecka urodzonego nad Odrą (teraz już po polskiej jej stronie) w 1939 r.: okaże się, że dziewczynka została odnaleziona na drezdeńskim dworcu po alianckich nalotach dywanowych na miasto w 1945 r. jako sierota rodziców zamordowanych w KZ Ravensbrück (ojciec był robotnikiem przymusowym). Dom dziecka, zastępczy rodzice, zakłady wychowawcze — taki los życie zgotowało Traudel, która teraz, u progu dojrzałości, otrzyma z rąk policjanta-wychowawcy swój dowód osobisty.

---

[69] E. Richter, *Dichtung und Wahrheit. Zwei Filme von Siegfried Kühn: „Don Juan — Karl-Liebknecht-Str. 78” und „Kindheit”*, w: broszura do edycji DVD filmów, Icestorm Entertainment, red. R. Schenk, Berlin 2015, s. 11. Chodziło przede wszystkim o nazwę geograficzną Schlesien, która, wyrugowana z oficjalnego dyskursu, stanowiła w NRD językowe tabu.

[70] W *Moście* Pohla z kolei padają nazwy miejscowości zachodnioniemieckich (Würzburg, Hamburg), cenzuralnie zastrzeżone w dyskursie geopolitycznym NRD.

http://rcin.org.pl

Jest rzeczą zastanawiającą, iż wśród tematów niepodjętych w ramach filmowych kultur pamięci ucieczki i wysiedleń pozostaje m.in. udział Polski w przymusowej migracji Niemców z terenów wschodnich[71]. Zwłaszcza w ostatnich latach, kiedy to dzięki produkcjom telewizyjnym tabuizowane wcześniej tematy ucieczki i wypędzenia weszły do kultury popularnej, można byłoby się spodziewać i tego motywu. Być może wtedy kino odpowiedziałoby na pytania ważne także dla nas. Takie jak np. te, które pojawiają się w niemiecko-polskiej koprodukcji *Wróżby kumaka* (*Unkenrufe*, RFN–Polska 2005) Roberta Glińskiego, choć to już film bardziej o tęsknocie za ojczyzną (niemiecką w polskim Gdańsku i polską w litewskim Wilnie), zderzający „uprawnione odczuwanie Heimatu" z propagandą ziomkowską. W filmie tym migracje stanowią pretekst współczesnej fabuły, ale są jedynie elementem dyskursu werbalnego (czasami wywołującego retrospekcje), który wprawdzie napędza akcję filmu, choć jako taki nie stanowi o jego żywej tkance. Bardziej chodzi tu o strategie wspominania (*Erinnerung*), przekuwane przez pomysłową polsko-niemiecką parę w ekonomię pamięci. Ale tu już wychodzimy poza ramy naszego artykułu.

Streszczenie

W niniejszym artykule przyglądam się filmom fabularnym funkcjonującym w obrębie kultury kinowej, w których tytułowa problematyka wykracza poza samo tło migracyjne. Chodzi o strategie reprezentacji ustanawiające sposoby wizualizacji wysiedleń i ucieczek, wyprowadzone poza samą psychologię postaci ku tropom, motywom, wątkom i fabułom.

Wyodrębniam grupę filmów-śladów pamięci, w których wątki przesiedleńcze wspierają świeżą jeszcze pamięć komunikacyjną, funkcjonującą równolegle do czasu ich powstania (*In jenen Tagen* Helmuta Käutnera, 1946, *Zwischen gestern und morgen* Haralda Brauna, 1947, *Film ohne Titel* Rudolfa Jugerta, 1948, *Freies Land* Milo Harbicha, 1946). W kinie NRD kwestia przymusowej migracji obywateli Rzeszy stanowiła ideologiczną kartę przetargową w propagandzie na rzecz socjalistycznych stosunków pracy, zwłaszcza kolektywizacji wsi i przemysłu (*Die Brücke* Artura Pohla, 1949, *Schlösser und Katen* Kurta Maetziga, 1957); w kinie Niemiec Zachodnich stanowiła element tzw. polityki ojczyźnianej, legitymizującej rodowody tzw. ruchu ziomkowskiego, głównie za sprawą tzw. Heimatfilmów (*Grün ist die Heide* Hansa Deppego, 1951, *Das Mädchen Marion* Wolfganga Schleifa, 1956), nie rezygnując z jaskrawych obrazów konwoju uciekinierów (*Nacht fiel über Gotenhafen* Franka Wisbara, 1960). W jednym i drugim wypadku ikonografia ucieczki została sprowadzona do symbolicznej krainy wyobrażonej, co prowadziło do daleko idącej

[71] M.S. Ast, op. cit.

http://rcin.org.pl

tabuizacji problematyki wysiedleńczej, bo winni losu wysiedlonych byli abstrahowani z konkretnych miejsc i stawali się figurami światów wyobrażonych. Obok filmów narratywizujących pamięć w kontekście praktyk pamiętania należałoby wskazać na dwa utwory, w których dominującą rolę odgrywa praca pamięci jako mechanizm praktyk wspominania (*So lange du da bist* Haralda Brauna, 1953, *Vergeßt mir meine Traudel nicht* Kurta Maetziga, 1957).

Wśród tematów niepodjętych w ramach filmowych kultur pamięci ucieczki i wysiedleń pozostaje zwłaszcza udział Polski w przymusowej migracji Niemców z terenów wschodnich.

On the Way Home. Cultures of Memory of the Forced Migration of Germans after 1945 in the Cinema of Both German States

In the article, I look at the feature films in which the title issue goes beyond the migration background itself. It is about strategies of representation that establish methods of visualising displacement and escapes, moving beyond the characters' psychology to tropes, motifs, plots, and storylines.

I identify a group of films-traces of memory in which the motifs of displacement support a still fresh communicative memory that functions in parallel to the time of their creation (Helmut Käutner's *In jenen Tagen*, 1946; Harald Braun's *Zwischen Gestern und Morgen*, 1947; Rudolf Jugert's *Film ohne Titel*, 1948; Milo Harbich's *Freies Land*, 1946). In the cinema of the GDR, the issue of the forced migration of Reich citizens was an ideological bargaining chip in the propaganda about socialist labour relations, especially the collectivisation of rural areas and industry (Artur Pohl's *Brücke*, 1949, Kurt Maetzig's *Schlösser und Katen*, 1957). In West German cinema, it was an element of the so-called 'homeland policy', legitimising the origins of the so-called 'Landsmanshaft Movement', mainly through the so-called Heimatfilms (Hans Deppe's *Grün ist die Heide*, 1951; Wolfgang Schleif's *Das Mädchen Marion*, 1956), without abandoning the vivid images of a convoy of refugees (Frank Wisbar's *Nacht fiel über Gotenhafen*, 1960). In both cases, the iconography of escape was reduced to a symbolic imaginary realm, which led to a far-reaching tabooisation of displacement issues, because those responsible for the fate of the displaced were abstracted from specific places and became figures of imaginary worlds. In addition to films narrativising memory in the context of remembering practices, one should point to two works in which the work of memory plays the dominant role as a mechanism of remembering practices (Harald Braun's *So lange du da bist*, 1953; Kurt Maetzig's *Vergeßt mir meine Traudel nicht*, 1957).

Particularly evident among the topics not addressed in the film cultures of memory of flight and displacement is Poland's participation in the forced migration of Germans from the eastern territories.

http://rcin.org.pl

Filmografia

Anusia z Tharau (*Ännchen von Tharau*), reż. Wolfgang Schleif, RFN 1954.
Blaszany bębenek (*Die Blechtrommel*), reż. Volker Schlöndorff, RFN–Francja 1979.
Dzieciństwo (*Kindheit*), reż. Siegfried Kühn, NRD 1986.
Dziewczyna o imieniu Marion (*Das Mädchen Marion*), reż. Wolfgang Schleif, RFN 1956.
Dziewczyna z domu poprawczego (*Vergeßt mir meine Traudel nicht*), reż. Kurt Maetzig, NRD 1957.
Film bez tytułu (*Film ohne Titel*), reż. Rudolf Jugert, brytyjska strefa okupacyjna 1948.
Gustloff — rejs ku śmierci (*Die Gustloff*), cz. 1: *Port nadziei* (*Hafen der Hoffnung*), cz. 2: *Ucieczka przez Bałtyk* (*Flucht über die Ostsee*), reż. Joseph Vilsmaier, RFN 2008.
Jak długo jesteś (*So lange du da bist*), reż. Harald Braun, RFN 1953.
Jauche i Levkojen (*Jauche und Levkojen*), reż. Günter Gräwert, Rolf Hädrich, Rainer Wolffhardt, RFN 1977 (serial tv).
Klęski i nadzieje (*Wege übers Land*), reż. Martin Eckermann, NRD 1968 (serial tv).
Kolberg, reż. Veit Harlan, Niemcy 1945.
Między dniem wczorajszym a jutrzejszym (*Zwischen gestern und morgen*), reż. Harald Braun, amerykańska strefa okupacyjna 1947.
Miłość w Królewcu (*Eine Liebe in Königsberg*), reż. Peter Kahane, RFN 2006.
Mordercy są wśród nas (*Die Mörder sind unter uns*), reż. Wolfgang Staudte, radziecka strefa okupacyjna 1946.
Most (*Die Brücke*), reż. Artur Pohl, radziecka strefa okupacyjna 1949.
Muzeum ziemi ojczystej (*Heimatmuseum*), reż. Egon Günther, RFN 1988.
Noc zapadła nad Gotenhafen (*Nacht fiel über Gotenhafen*), reż. Frank Wisbar, RFN 1960.
Pałace i chaty (*Schlösser und Katen*), cz. 1: *Garbaty Anton* (*Der krumme Anton*), cz. 2: *Powrót Annegret* (*Annegrets Heimkehr*), reż. Kurt Maetzig, NRD 1957.
Poddany (*Der Untertan*), reż. Wolfgang Staudte, NRD 1951.
Ucieczka (*Die Flucht*), reż. Kai Wessel, RFN 2007.
W tamtych dniach (*In jenen Tagen*), reż. Helmut Käutner, brytyjska strefa okupacyjna 1946.
Wieczny Żyd (*Der ewige Jude*), reż. Fritz Hippler, Niemcy 1940.
Wolny kraj (*Freies Land*), reż. Milo Harbich, radziecka strefa okupacyjna 1946.
Wróżby kumaka (*Unkenrufe*), reż. Robert Gliński, RFN–Polska 2005.
Zielone jest wrzosowisko (*Grün ist die Heide*), reż. Hans Deppe, RFN 1951.
Zimowy ojciec (*Wintertochter*), reż. Johannes Schmid, Niemcy–Polska 2010.

Bibliografia

Edycje źródłowe

Grass Günter, *Blaszany bębenek*, przeł. Sławomir Błaut, Vis-a-vis, Kraków 2020.
Grass Günter, *Idąc rakiem. Nowela*, przeł. Sławomir Błaut, Polnord — Oskar, Gdańsk 2002.

http://rcin.org.pl

Höntsch Ursula, *My, dzieci przesiedleńców*, przeł. Halina Białek, wiersze tłum. Wojciech Grzelak, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
Krockow Christian von, *Czas kobiet. Wspomnienia z Pomorza 1944–1947. Według relacji Libussy Fritz-Krockow*, przeł. Iwona Burszta-Kubiak, CDN, Warszawa 1990.
Wolf Christa, *Wzorce dzieciństwa*, przeł. Sławomir Błaut, Czytelnik, Warszawa 1981.

Opracowania

Amos Heike, *Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990*, R. Oldenbourg, Munich 2009.
Ash Timothy Garton, *Niemieckość NRD*, przeł. Anna Szafranek, Aneks, Londyn–Warszawa 1989.
Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. Robert Traba, WUW, Warszawa 2008.
Ast Michaela S., *Flucht und Vertreibung im bundesdeutschen Spielfilm der 1950er-Jahre*, 2012, https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/74912/flucht-und-vertreibung (dostęp: 17 IX 2020).
Bartosz Julian, Hajduk Ryszard, *Rodowody rewizjonistów*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1965.
Ebbrecht Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Transcript, Bielefeld 2011.
Erll Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2005.
Erll Astrid, Wodianka Stephanie, *Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms"*, w: *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, De Gruyter, Berlin–New York 2008, s. 1–20.
Glaser Herrmann, *Kultura RFN. Zarys historii 1945–1989*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
Greffrath Bettina, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1995.
Gwóźdź Andrzej, *Heimatfilm albo realizm kapitalistyczny Niemiec Zachodnich*, w: idem, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011, s. 179–200.
Gwóźdź Andrzej, *My u nich — oni u nas, czyli dobrosąsiedztwo w „Opętaniu" Stanisława Lenartowicza i „Kluczach" Egona Günthera*, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2013, s. 95–114.
Gwóźdź Andrzej, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020 (wyd. 2, popr. i uzup.), s. 240–242.
Huyssen Andreas, *Present Pasts. Media, Politics, Amnesia*, w: idem, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford, CA 2003, s. 11–29.

http://rcin.org.pl

Klejsa Konrad, *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946–1965*, Wydawnictwo UŁ, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTiT, Łódź 2015.

Kossert Andreas, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, Siedler, München 2008.

Krzemiński Adam, *Dwie wizje pamięci*, w: idem, *Lekcje dialogu. Mowy, eseje i wywiady (Grass, Weizsäcker, Küng, Dönhoff, Habermas, Winkler, von Thadden i inni)*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2010, s. 139–147.

Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, red. Detlef Brandes, Holm Sundhaussen, Stefan Troebst, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2009.

Maaz Hans-Joachim, *Zator uczuć. Psychogram pewnego społeczeństwa*, przeł. Jacek Galewski, PIW, Warszawa 2019.

Paul Gerhard, *Der Flüchtlingstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de memoires*, w: *Das Jahrhundert der Bilder*, t. 1: *1900 bis 1949*, red. Gerhard Paul, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009, s. 666–673.

Richter Erika, *Dichtung und Wahrheit. Zwei Filme von Siegfried Kühn: „Don Juan — Karl-Liebknecht-Str. 78" und „Kindheit"*, w: broszura do edycji DVD filmów, Icestorm Entertainment, red. Ralf Schenk, Berlin 2015, s. 2–11.

Röger Maren, *Ucieczka, wypędzenie i przesiedlenie. Medialne wspomnienia i debaty w Niemczech i w Polsce po 1989 roku*, przeł. Tomasz Gabiś, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2016.

Röger Marion, *Ucieczka, wypędzenie i utrata ojczyzny w filmach polskich i niemieckich*, przeł. Renata Makarska, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. Konrad Klejsa, współpraca red. Schamma Schahadat, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012, s. 171–190.

Sowade Hanno, *Das Thema im westdeutschen Nachkriegsfilm*, w*: Flucht, Vertreibung, Integration*, [red. Petra Rösgen], Kerber, Bielefeld 2006, s. 124–131.

Tiews Alina Laura, *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*, Be.Bra Wissenschaft, Berlin 2017.

Trajman Joanna, *Narodowy socjalizm w kinie zjednoczonych Niemiec*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2014.

Biogram: Andrzej Gwóźdź jest profesorem w Instytucie Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez prawie 30 lat kierował Zakładem Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach na ówczesnym Wydziale Filologicznym. Jest autorem wielu monografii autorskich oraz kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, antropologii obrazowości, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku, historii kinematografii niemieckich oraz poświęconych twórcom filmowym. W latach 2005–2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, a w okresie 2006–2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna". Inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015). Członek Prezydium Komitetu Nauk o Kulturze PAN; kontakt: andrzej.gwozdz@us.edu.pl.

http://rcin.org.pl

Author: Andrzej Gwóźdź is a full professor in the Institute of Culture Studies of the Faculty of Humanities at the University of Silesia, Katowice. For almost 30 years he has headed the Department of Film and Media Studies at the then Faculty of Philology. He is the author of many original monographs and several dozen anthologies and collected volumes in the field of media theory, anthropology of imagery, history of film thought, history of cinema in Upper Silesia, history of German cinemas and particular filmmakers. In the years 2005–2009 he was the president of the Polish Cultural Studies Association, and in the period 2006–2014 the editor-in-chief of the quarterly *Kultura Współczesna*. He was also an originator and has been a vice-president of the Polish Society for Film and Media Research (since 2015). He is a member of the Presidium of the Committee on Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences; contact: andrzej.gwozdz@us.edu.pl.

http://rcin.org.pl