

## POWRÓT DO RUIN. O ATRAKCYJNOŚCI NIEMIECKIEGO POWOJNIA

JAKUB GORTAT

Uniwersytet Łódzki / University of Łódź  
jakub.gortat@uni.lodz.pl  
ORCID 0000-0002-7433-6928

Jedną z najważniejszych dat w powojennej historii Niemiec jest 6 maja 1955 roku, gdy do Sojuszu Północnoatlantyckiego przyjęta została Republika Federalna Niemiec. Państwem, które najbardziej optowało za przystąpieniem zachodnich Niemiec do NATO, były Stany Zjednoczone. Wydarzenie to doskonale ilustruje dynamikę zmian geopolitycznych, jakie zaszły w ciągu dziesięciu lat od zakończenia II wojny światowej. Zmiany w postrzeganiu Niemiec przez amerykańską armię i polityków nastąpiły jednak już znacznie wcześniej, bo kilka miesięcy po zakończeniu wojny. Przykładowo, amerykański zakaz fraternizacji żołnierzy z Niemcami i Niemkami, przewidujący karę grzywny w wysokości 65 dolarów dla żołnierza, który go złamał, został złagodzony prawdopodobnie już w lipcu 1945 roku, a w październiku przestał w ogóle obowiązywać. Jak pisze Frederick Taylor: „dłużej obowiązywał zakaz małżeństw z niemieckimi kobietami, który władze wojskowe ostatecznie wycofały w grudniu 1946 roku”<sup>1</sup>. Równie szybko złagodzona została denazyfikacja. Także w 1946 roku podjęły działalność agencje niosące pomoc niemieckiej ludności cywilnej<sup>2</sup>. Momentem przełomowym w przewartościowaniu podejścia USA do kwestii niemieckiej stał się kryzys berliński w latach 1948–1949, podczas którego amerykańskie samoloty zrzucały na Berlin już nie bomby, lecz paczki żywnościowe.

<sup>1</sup> F. Taylor, *Wypędzanie ducha Hitlera. Okupacja i denazyfikacja Niemiec*, Wołowiec 2016, s. 159.

<sup>2</sup> Zob. P. Goedde, *From Villains to Victims: Fraternization and the Feminization of Germany, 1945–1947*, „Diplomatic History” 1999, Vol. 23, No. 1, s. 1–20.

Na zmiany te reagowały w oczywisty sposób także media. Publikowane w amerykańskiej prasie i obecne w kronikach filmowych zdjęcia zbombardowanych miast skłaniały do refleksji nad losem niemieckiej ludności cywilnej. Przykład odnajdziemy w amerykańskim tygodniku ilustrowanym „Life”, w wydaniu z 4 czerwca 1945 roku, w którym przedrukowano fotografię z kolekcji zatytułowanej *The Battered Face of Germany* („Zrujnowane oblicze Niemiec”) wykonanej przez Margaret Bourke-White, przedstawiające duże niemieckie aglomeracje, a raczej to, co z nich pozostało.

W niniejszym artykule zilustruję, w jaki sposób film fabularny reagował na ambiwalencję uczuć w kontaktach z cywilną ludnością Niemiec. Przedmiotem mojego zainteresowania są bohaterowie i bohaterki reprezentujący ludność cywilną, gdyż nie są oni – przynajmniej teoretycznie – obarczeni odpowiedzialnością za zbrodnie wojenne. Istotną rolę w analizie wybranych filmów będzie odgrywać spojrzenie na niemiecki krajobraz powojenny oraz jego funkcjonalność, bo to na jego tle wyartykułowane zostają kluczowe wątki fabularne. Postaram się zatem podkreślić warstwę alegoryczną i metaforyczną krajobrazu zniszczeń, przeanalizować, do jakich znaczeń odwołują się ruiny oraz w jakim kontekście należy je rozpatrywać. Przykłady filmowe obejmują dzieła, które powstały niezależnie (poza dwiema koprodukcjami) od kinematografii niemieckiej. Celem analizy jest bowiem przedstawienie zmieniającego się stosunku filmowców, reprezentujących narody do 1945 roku wrogie wobec Niemiec, do niemieckiej ludności cywilnej zrujnowanych miast. Stosunek ten, co warto podkreślić, stoi niekiedy w opozycji do postrzegania Niemiec i Niemców wyłącznie w kategoriach współczucia, zaufania, przyjaźni i miłości, które wynikałoby z zimnowojennych realiów politycznych nakazujących traktowanie Niemiec jako nowego sojusznika.

## NIEMIECKIE RUINY PO AMERYKAŃSKU

Funkcjonalność krajobrazu ruin, o którym mowa, wynika z nieokreśloności i graniczności samej ruiny. Jak zaznacza Małgorzata Nieszczerzewska, ruina bardziej niż jakikolwiek inny obiekt architektoniczny wyzwała w jednostce ambiwalentne odczucia, pragnienia lub zmusza do szczególnych

introspekcji<sup>3</sup>. W ten sposób krajobraz ruin może stać się obrazem funkcjonalnym, zgodnie z aktualnymi potrzebami, lękami czy nadziejami. W tym kontekście warto przywołać Jana Assmanna, który twierdził, że nawet całe krajobrazy służą jako medium pamięci kulturowej, nie przez umieszczanie w nich znaków („pomników”), lecz przez podniesienie całości do rangi znaku, czyli przez semiotyzację<sup>4</sup>. Podstawowy katalog znaczeń, jakie przypisywane są ruinom, obejmuje symboliczne wyrażenie zniszczenia, upadku człowieczeństwa i uczucie pustki, z kolei proces odbudowy zwiastuje wyzwolenie się z więzów przeszłości. Ruiny zamieszkiwane, a w szczególności odbudowywane, otwierają zatem pole do zupełnie innych interpretacji krajobrazu niż widok samych gruzów.

W przypadku pierwszych powojennych filmów niemieckich upadek cywilizacji można było odczytywać podwójnie. Widok ciężko pracujących kobiet (*Trümmerfrauen* – kobiet z ruin) i strauatyzowanych mężczyzn wracających do domu (*Heimkehrerów* – powracających do domu) korespondował z wrażeniem, jakie robiło ponure *mise-en-scène* zbombardowanych miast. Jak zauważa Joanna Trajman, wielką zaletą tzw. filmów ruin „był niewielki dystans czasowy do przedstawianych zdarzeń, co umożliwiała uchwycenie nastrojów społecznych, ukazanie problemów dnia codziennego i dało początek rozrachunkowi z nazizmem”<sup>5</sup>. W ciągu czterech lat przed powstaniem dwu republik niemieckich (1945–1949) nakręcono ponad pięćdziesiąt filmów tego rodzaju, z czego siedemnaście zawierało „fundamentalne *mise-en-scène* pokonanych Niemiec”<sup>6</sup>. Filmy te obrazowały zniszczone

<sup>3</sup> M. Nieszczerzewska, *Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, t. 3, s. 71.

<sup>4</sup> J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–100.

<sup>5</sup> J. Trajman, *Obrazy nazizmu i II wojny światowej w filmie polskim i niemieckim*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gal, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, Wrocław 2015, s. 181.

<sup>6</sup> R.R. Shandley, *Rubble Film. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001, s. 3.

miasta, nędzę i w przenośnym znaczeniu także skutki nazizmu<sup>7</sup>, lecz nie jego przyczyny. W trakcie rozwoju akcji ruiny, przynajmniej częściowo, były odbudowywane i proces ten stawał się także symboliczny. Jak zaznacza Magdalena Saryusz-Wolska: „początkowe odwrócenie ról i spojrzeń (silne, podmiotowe kobiety versus słabi, przedmiotowi mężczyźni) okazuje się stanem wyjątkowym, przewyższanym przez bohaterów, po którym przywrócone zostają tradycyjne role płciowe”<sup>8</sup>. Niechętnie oglądane przez niemiecką publiczność filmy ruin „niemal natychmiast po tym, jak się pojawiły, stały się przedmiotem ironicznego dystansu, a nawet parodii”<sup>9</sup>. Z podobnym odrzuceniem spotkał się włoski klasyk *Niemcy – rok zerowy* (*Germania anno zero*, 1948, reż. Roberto Rossellini)<sup>10</sup>. Film nakręcony w naturalnej scenerii zbombardowanego Berlina, przypominający o skompromitowanych ideach nazizmu, czekał na niemiecką premierę aż do 1978 roku.

Nieco inne spojrzenie na ten temat oferują amerykańskie filmy ruin wpisujące się w medialny trend zainteresowania powojennymi Niemcami<sup>11</sup>. Nowością w porównaniu do niemieckich filmów jest perspektywa kamery, która z lotu ptaka, a właściwie samolotu, obejmowała większy wycinek krajobrazu. Taki sposób obrazowania ruin wywodził się bezpośrednio z fotografii wojennej. Przewaga aliantów wynikała zatem nie tylko z samej zdolności do pokonania Niemiec, ale także z możliwości gromadzenia wizualnych dowodów zwycięstwa.

<sup>7</sup> T. Brandlmeier, *Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm*, w: *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Hrsg. H. Hoffmann, W. Schobert, Frankfurt am Main 1989, s. 38.

<sup>8</sup> M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, Warszawa 2015, s. 218.

<sup>9</sup> A. Gwóźdź, *W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 w kinematografiach niemieckich*, „Kwartalnik Historyczny” 2021, t. 128, nr 4, s. 968.

<sup>10</sup> Zob. D. Schrey, »*Filmen, was vorher und was nachher kommt...*«. *Erinnerung in Roberto Rossellinis »Germania anno zero«*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, Bielefeld 2017, s. 289–290.

<sup>11</sup> R. Kreis, J. Logemann, 'Mixed Views'. *Konstruktion und Kanäle deutsch-amerikanischer Wahrnehmungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2020, nr 4, s. 645–646.

Choć widok samotnej postaci lub niewielkiej grupy postaci na tle ruin nie jest w filmie niczym nowym, to, jak zauważa Kay Kirchmann, horyzontalna perspektywa obserwacji ruin – przeciwstawiona „maszynowej” perspektywie z góry – należy we wczesnopowojennym kinie niemieckim przede wszystkim do Heimkehrera, który staje się prototypowym nośnikiem horyzontalnego spojrzenia<sup>12</sup>. W amerykańskich filmach ruin perspektywa horyzontalna należy tymczasem nie do Heimkehrera, lecz głównie do przybysza, zwiedzającego obcy krajobraz. Perypetie, jakie przeżywa w wyniku interakcji z miejscową ludnością, pociągają za sobą dalszą eksplorację krajobrazu ruin. To właśnie na tym tle widzowie są skonfrontowani z politycznymi przemianami epoki – wygaśnięciem zakazu fraternizacji żołnierzy amerykańskich z ludnością Niemiec i przemianą niedawnych wrogów w sojuszników.

## RUINY JAKO TŁO. AURA TAJEMNICZOŚCI

Ruiny stają się tworem analogicznym do alegorii. Zniszczone, rozrzucone i pozacierane fragmenty budowli są elementami, z których nie da się już złożyć pierwotnej całości. Jednocześnie zastygają one w nową, znaturalizowaną całość, która swoją wtórną stabilnością oddziałuje pozytywnie. Alegorie również zbudowane są z kawałków: znaków, atrybutów, postaci, które nigdy nie zamieniają się w pełny przekaz, ale petryfikują się w swej niekompletności w nową, stabilną całość<sup>13</sup>.

Tak pisze o ruinach Wojciech Bałus, odwołując się do koncepcji Waltera Benjamina, który uważał, że ruiny należy traktować jak alegorię. Zarówno otwarta, jak i zamknięta natura ruiny sprawia, że nie da się z niej złożyć pierwotnej całości. Jednocześnie ruina stanowi nową całość i otwiera pole do nowych interpretacji. Jest śladem istniejącym w czasie, który Paul Ricoeur nazywa hybrydowym, gdyż z jednej strony jest to czas historyczny, z drugiej zaś współczesny osobie, która na ślad napotyka<sup>14</sup>. Paradoksalna natura

<sup>12</sup> K. Kirchmann, *Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaften nach 1945, w: Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 282.

<sup>13</sup> W. Bałus, *Ruina*, Centrum Badań Historycznych PAN, <https://cbh.pan.pl/en/ruina> (dostęp 13.12.2023).

<sup>14</sup> P. Ricoeur, *Time and Narrative*, t. 3, Chicago–London 1990, s. 122.

ruiny stanowi o jej zagadkowości, zachęca do bliższego przyjrzenia się jej, lecz zarazem nie zaspokaja w pełni ciekawości.

Owa zagadkowość przekłada się na popularny motyw krajobrazu ruin traktowanych jako wizualne tło dla afer szpiegowskich i politycznych. Niepewność sytuacji w powojennych Niemczech, rosnąca podejrzliwość aliantów zachodnich wobec ZSRR koresponduje z alegorią ruiny jako labiryntu, miejsca otoczonego tajemniczą aurą. Według Waltera Benjamina unikalna wartość obiektów roztaczających aurę wynika z tego, że są one obecne, choć nie do końca widoczne. Podobnie uważał Jacques Lacan: według niego osoba czerpiąca przyjemność z wrażeń wzrokowych, która widzi jedynie cień obiektu, może fantazjować na temat jego magiczności. Dlatego to dystans wobec obiektu sprawia, że obiekt może funkcjonować jako fetysz<sup>15</sup>.

Jednym z filmów, które wykorzystują krajobraz ruin jako tło intryg szpiegowskich jest *Berlin Express* (1948, reż. Jacques Tourneur). Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi kina noir przybywający do Niemiec pasażerowie różnych narodowości – francuskiej, rosyjskiej, brytyjskiej, amerykańskiej i niemieckiej – są kimś więcej, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Bohaterowie trafiają najpierw do Frankfurtu nad Menem, a następnie kontynuują podróż do Berlina. Tytułowemu pociągowi przypadła bardzo istotna rola. Jest on swoistym łącznikiem między Paryżem – miastem, którego architektura wyszła z wojny właściwie bez szwanku – a Frankfurtem, którego starówka została doszczętnie zniszczona. Paryż, z którego wyjeżdżają bohaterowie filmu, jawi się jako miasto olśniewające, ostoja piękna i bez troski, co podkreślają ujęcia ikonicznych budowli, takich jak wieża Eiffla i katedra Notre-Dame, oraz krótkie scenki rodzajowe z bawiącymi się dziećmi czy gośćmi kawiarni. Jasno oświetlone kadry szybko ustępują typowym dla kina noir ujęciom nocnym. Pociąg do Frankfurtu wyjeżdża pod osłoną nocy i to właśnie wówczas zawiązuje się akcja dramatu.

Gdy jeden z bohaterów odsuwa zasłonkę w oknie, do środka przedziału wpada światło dnia i ukazuje krajobraz niekończących się ruin. W efekcie

<sup>15</sup> Pracę Lacana *The four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* cytuję za: L. Pohl, *Aura of Decay: Fetishising Ruins With Benjamin and Lacan*, „Transactions of the Institute of British Geographers” 2022, No. 47, s. 153–166. Na podstawie tej pracy przywołuję również Benjaminowską koncepcję aury oraz jego spostrzeżenia na temat fetyszacji ruin.

widzimy specyficzny rodzaj jazdy kamery – porusza się ona wraz z jadącym pociągiem równolegle do sceny. Tego rodzaju jazdy pojawią się w filmie ponownie, gdy bohaterowie będą podróżować autobusem. Najczęściej jednak krajobraz ruin będzie filmowany za pomocą panoram i twardego montażu serii statycznych ujęć, choć niekiedy Lucien Ballard, autor zdjęć, pokusi się o kąt holenderski czy bardzo wysoką perspektywę podkreślającą nikłość bohaterów w zderzeniu z krajobrazem ruin. Z kolei konsekwentnie stosowana głębia ostrości, wyostrająca zarówno krajobraz ruin w tle, jak i postaci na pierwszym planie, sprawia, że obraz ruin jest niemal wszechobecny.

W *Berlin Express* ruiny nie tylko są obrazowane, lecz także nazywane, a ich obecność, a także znaczenie, jest wyjaśniane przez auktorialnego narratora pojawiającego się niekiedy jako głos z offu. Gdy konduktor oznajmia pasażerom, że pociąg wjeżdża na stację we Frankfurcie, narrator dodaje: „A raczej do tego, co zostało z Frankfurtu. Największe miasto duchów, jakie kiedykolwiek widziałeś. Społeczność pustych skorup, wyszczerbionych i poobijanych przez alianckie bombardowania, zgodnie z metodycznym planem. Planem, który miał zlikwidować miasto jako twarde centrum wroga i nadal zachować kilka wybranych miejsc”. O ile od początku narrator nie ukrywa, że miasto zostało zniszczone w wyniku bombardowań, o tyle ich przyczyna nie zostaje wyjaśniona.

Choć twórcy *Berlin Express* rezygnują z wertykalnej perspektywy obserwacji ruin, zastosowana perspektywa horyzontalna i tak wpisuje się w wizualny dyskurs władzy. Od pierwszego rzutu okiem na ruiny przez okno perspektywa kamery staje się zbieżna ze spojrzeniem bohatera, Lindleya (Robert Ryan). Anna Cooper zwraca przy tym uwagę na kontrast między chaosem panującym w zbombardowanym Frankfurcie a wartościami, jakie symbolizują bohaterowie penetrujący ruiny – prawość i uporządkowanie. Jak zauważa Cooper: „Niemieckie miasto jest opisywane i pokazywane zgodnie z dyskursami o przytłaczającym chaosie wzniosłości w porównaniu z amerykańską zdolnością do jego uporządkowania, uczynienia go czytelnym i możliwym do zarządzania”<sup>16</sup>. Zważywszy jednak na wolę kooperacji między przedstawicielami różnych narodów, nie ulega wątpliwości, że krajobraz ruin

<sup>16</sup> A. Cooper, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, New York 2022, s. 41. Cytaty z tekstów angielskich zostały przytoczone w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.



wkrótce przejdzie do historii, ustępując miejsca zorganizowanej przestrzeni. Wraz z nimi, zniknie także tajemnicza aura, jaką roztaczają ruiny.

## RUINY JAKO METAFORA UPADKU CZŁOWIECZEŃSTWA

Ruina to także miejsce nietrwałe i niebezpieczne. Zrujnowany budynek może się zawalić, powodując kolejne zniszczenia i śmierć. Motyw ten jest jasno wyartykułowany w jednym z najważniejszych niemieckich filmów ruin, *Gdzieś w Berlinie (Irgendwo in Berlin, 1946, reż. Gerhard Lamprecht)*. Willi, jeden z chłopców bawiących się wśród ruin, chcąc zaimponować kolegom, wspina się wysoko na uszkodzony mur kamienicy, na którym traci równowagę i spada. Wypadek okazuje się śmiertelny.

Jako równie niebezpieczne miejsce ruiny Berlina jawią się w brytyjskim filmie *10 sekund do piekła (Ten Seconds to Hell, 1959, reż. Robert Aldrich)*, który wprowadza kilka nowatorskich pomysłów w ukazywaniu powojennego krajobrazu. Bohaterowie filmu to sześciu saperów, byłych niemieckich żołnierzy zrekrutowanych przez brytyjskiego majora w celu oczyszczenia Berlina z niewybuchów, którzy dzień w dzień przekopują się przez gruzy, czołgają w kierunku zapalników i pieczołowicie neutralizują bomby. By zapewnić sobie lepsze warunki bytowe, saperzy umawiają się, że po każdym zabitym połowa żołdu trafi do wspólnej puli. Ostatecznie pięciu z nich traci życie. Celowo lub nie, twórcom nie udało się wydobyć z tak opowiedzianej historii emocji. Choć ogromne niewypały w filmowej projekcji czujemy niemal fizycznie, a proces ich rozbrajania oferuje suspens w czystej postaci, śmierciom kolejnych bohaterów nie towarzyszy pogłębiona refleksja – pozostali przechodzą nad nią do porządku dziennego. W tym obrazie krajobrazu ruin życie ludzkie wydaje się niewiele warte.

W filmie nie zobaczymy ikonicznych budowli berlińskich, być może, ze względu na fakt, że w momencie produkcji były już one odrestaurowane. Trudno dopatrywać się tu także charakterystycznych szkieletów budynków, które paradoksalnie są przestrzenią jednocześnie zamkniętą i otwartą. Zamiast tego wielokrotnie jesteśmy skonfrontowani z przytłaczającymi, wręcz haptycznymi obrazami gruzów, budynków literalnie zrównanych z ziemią. Jest to krajobraz odzwierciedlający całkowitą pustkę i upadek człowieczeństwa, stan po 1945 roku, o którym Götz Grossklauss pisze: „W pustce i pustkowiu ruin nicość wyraża się w konkretnym znaczeniu tego



słowa. W zniszczonym obliczu miast nic nie przypomina nam o człowieku<sup>17</sup>. W pierwszym ujęciu obejmującym wszystkich sześciu mężczyzn cały drugi plan jest zdominowany przez gruzy. To przestrzeń obca, niegościnna i zimna. Wśród przyprószonego śniegiem ruin nie ma mowy o tym, by natura, manifestująca swe istnienie dziko rosnącymi roślinami, obejmowała krajobraz w posiadanie. Można w tym kontekście mówić o całkowitym zerwaniu z tradycją występującą w literaturze niemieckiej i angielskiej, podkreślającej stopień kultury z naturą, o czym pisze w swojej analizie wybranych filmów ruin Silke Arnold-de-Simine<sup>18</sup>.

Z uwagi na rzadko stosowane plany ogólne i pełne, w scenach przedstawiających pracę saperów kadry niejednokrotnie wydają się „zagracone” – gruzami i przykuwającym uwagę ogromnym niewybuchem. W *10 sekundach*, w scenach rozbijania bomb, kamera jest wyjątkowo statyczna, a tempo montażu powolne. Dramaturgię buduje głównie montaż wewnątrzucjęciowy, oparty na ruchach bohatera wykonującego kolejne czynności związane z rozbrojeniem ładunku. Okazjonalne zmiany perspektywy na wysoką i zabię podkreślają dyskomfort takiej pracy i akcentują skalę zagrożenia – jest oczywiste, że w razie niepowodzenia akcji bohater nie zdąży salwować się ucieczką. O tym, że jest to krajobraz nie tylko niegościnnie, ale i wręcz śmiertelnie niebezpieczny, przekonuje scena, w której jeden z saperów wraz z udzielającym mu pomocy lekarzem tracą życie przysypani gruzami.

Mimo że nurt kina postapokaliptycznego pod koniec lat pięćdziesiątych był daleki od trwałego ukształtowania się, *10 sekund* przejawia zadziwiająco wiele charakterystycznych dla niego elementów. Po pierwsze film Aldricha jest artystyczną odpowiedzią na lęki związane z progresem technologicznym. Bomby, które spadły na ziemię, lecz nie eksplodowały, są jednocześnie efektami zakrojonych na ogromną skalę zbrojeń i relikami minionej wojny. Tak jak w większości postapokaliptycznych opowieści, bohaterowie wegetują wśród ruin po wielkiej wojnie, posiadając, jednakże,

<sup>17</sup> G. Grossklaus, *Das zerstörte Gesicht der Städte. »Konkurrierende Gedächtnisse« im Nachkriegsdeutschland (West) 1945–1960*, w: *Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 103.

<sup>18</sup> S.A. de-Simine, *Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilme nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt...*, op. cit., s. 258–259.

bezpieczny azyl, w którym mogą się schronić<sup>19</sup> – eleganckie pokoje w nie-naruszonej przez wojnę bądź odrestaurowanej kamienicy. Po drugie twórcy *10 sekund* dotykają problemu upadku więzi międzyludzkich. Jeden z saperów, Karl (Jeff Chandler), motywowany zazdrością i chorą ambicją, usiłuje zabić swojego kolegę, Erika (Jack Palance). Po trzecie sam krajobraz ruin, pozbawiony jakichkolwiek elementów tworzących przestrzeń przyjazną dla życia człowieka, jest jak globalna pustynia, która staje się „największą obawą, pewnym egzystencjalnym lękiem, koszmarem rodzącym się w głowie człowieka, wyrastającym na bazie pesymizmu historiozoficznego”<sup>20</sup>. Dla większości saperów w *10 sekundach* jedynym sposobem ucieczki z pustyni ruin okaże się śmierć.

Kryzys humanistycznych wartości, przede wszystkim wiary w miłość niezależnie od narodowości, a także nadziei na przebaczenie dawnym oprawcom, jest tematem nieco wcześniejszej produkcji, *W Podzielonym mieście* (*The Big Shot*, 1950, reż. George Seaton), w której młody amerykański lotnik Danny MacCullough (Montgomery Clift) przybywa do Berlina tuż po wprowadzeniu blokady miasta przez ZSRR. Na lotnisku poznaje Frederikę Burkhardt (Cornell Borchers), wdowę po żołnierzu Wehrmachtu, z którą postanawia wziąć ślub. Ku swojemu zdumieniu, bohater przekonuje się, że Frederica jest jedną z wielu kobiet z ruin. Wyposażona w taczkę, taszcząca cegły w niczym nie przypomina osoby, która w blasku aparatów fotoreporterów witała Danny’ego na lotnisku. Mamy więc do czynienia z motywem popularnym w kinie niemieckim, który widza otwiera na możliwość odczuwania empatii wobec bohaterki – kobiety wykonującej ciężką pracę fizyczną, która jej nie przystoi.

W ścisłym centrum miasta widzimy, że większość ruin została uprzętnięta. Oznacza to jednak, że przestrzeń wokół rozpoznawalnych miejsc niemieckiej stolicy – Bramy Brandenburskiej, Reichstagu, Kolumny Zwycięstwa, wieje pustką. Sceny te wskazują na wspomnianą wcześniej aporię ruiny, postrzeganej zarówno jako przestrzeń otwarta, jak i zamknięta. Tu jednak nie jest to krajobraz napawający smutkiem. Bohaterowie, jeszcze

---

<sup>19</sup> W odniesieniu do wyznaczników kina postapokaliptycznego odwołuję się do: D. Kutyla, *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr XVI, s. 167–180.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 179.

do niedawna otoczeni przytłaczającymi gruzami, znajdują się na otwartej przestrzeni skąpanej w jasnym świetle. Wydaje się, że w tym miejscu i czasie jest miejsce na miłość i nadzieję. Jednak wkrótce Danny przeżywa prawdziwe rozczarowanie, gdy dowiaduje się, że jego partnerka kłamała na temat roli swojej rodziny w narodowym socjalizmie. Miłość zdaje się dosłownie lec w gruzach, gdy fragment uszkodzonego budynku rozpada się za plecami bohaterki. Później Danny przemierza samotnie ulice wzdłuż niekończących się ruin – w scenie tej widać, jak obrazowanie zniszczenia odwołuje się do podstawowego symbolu pustki i smutku.

Równoległe do wątku romansu rozwija się wątek sierżanta Hanka Kowalskiego (Paul Douglas), który w Berlinie spotyka swego dawnego prześladowcę z obozu jenieckiego. Tak jak w przypadku Frederiki można mówić o rewizji znaczenia ikonicznej figury kobiety z ruin, tak w przypadku Hanka następuje zakwestionowanie wizerunku amerykańskiego żołnierza jako nastawionego przyjaźliście wobec ludności cywilnej. Hank atakuje swoją ofiarę na ogromnym, niemal zupełnie pustym placu, jeśli nie liczyć ogromnych rozmiarów kamiennej głowy leżącej na stylobacie zniszczonej kolumny oraz innego samotnie stojącego pomnika. Nieliczne ślady cywilizacji w warstwie wizualnej korespondują z brakiem ludzkich uczuć u bohatera, który bije swoją ofiarę aż do nieprzytomności. Choć akcja filmu rozgrywa się w roku 1948, Berlin wydaje się nadal być „dziki,” tak jak „dzikim” kontynentem była cała Europa tuż po zakończeniu wojny, kiedy wstrząsały nią nowe fale przemocy w postaci czystek etnicznych, przesiedleń, pogromów czy aktów zemsty<sup>21</sup>.

## RUINY JAKO ŚRODEK BUDOWANIA EMPATII

Za film zgodny z planem rehabilitacji Niemiec można uznać obraz *Po wielkiej burzy* (*The Search*, 1948, reż. Fred Zinnemann), opowieść o dziewięcioletnim Karelu (Ivan Jandl), który tuż po wojnie trafia do obozu dla uchodźców w wyniszczonych wojną Niemczech, a następnie zostaje przygarnięty przez amerykańskiego żołnierza (Montgomery Clift). Intencją reżysera,

<sup>21</sup> Określenie „dzikiego kontynentu” zaczerpnąłem z tytułu monografii Keitha Lowe’a, opisującego akty przemocy w Europie tuż po zakończeniu II wojny światowej. Zob. K. Lowe, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Poznań 2013.

którego styl w dużej mierze został ukształtowany przez jego mistrza, pioniera kina dokumentalnego, Roberta Flaherty'ego, było ukazanie powojennych Niemiec w możliwie jak najbardziej realistyczny sposób. Miejski krajobraz – nie tylko zniszczone domy, ale także uszkodzone budynki dworca, mosty, tama na rzece – jest więc zastany, a nie zrekonstruowany w atelier. Dzięki konsekwentnie stosowanej głębi ostrości w planach ogólnych i pełnych *Po wielkiej burzy* jest filmem, o którym – zaryzykujemy stwierdzenie – André Bazin również powiedziałby, że jego „reżyseria jest definiowana swą nieobecnością,” a Zinnemann próbuje w nim osiągnąć „filmowy kosmos nie tylko zgodny z rzeczywistością, ale równocześnie, w możliwie najmniejszym stopniu zmodyfikowany przez optykę kamery”<sup>22</sup>. Produkcję poprzedziły ponadto badania archiwalnych dokumentów przeprowadzone przez Zinnemanna i Richarda Schweizera, autora scenariusza<sup>23</sup>. Zabiegi te świadczą, jak twierdzi Thomas Connolly<sup>24</sup>, o kreacji iluzji prawdziwej narracji i wrażeniu oglądania filmu dokumentalnego. Wrażenie realizmu silnie wzmagają także dialogi, w których dzieci różnych narodowości mówią swoimi ojczystymi językami.

Nieoczywista, bo niewynikająca bezpośrednio z fabuły, rehabilitacja Niemców w filmie wyrasta z dwóch problemów. Po pierwsze, jak zauważa Brian Etheridge, choć akcja filmu rozgrywa się w Niemczech, w fabule nie występują niemieckie postacie<sup>25</sup>. Jest to nie tyle odrzucenie popularnych filmowych motywów takich jak atrakcyjne *Fräuleins* czy podejrzanych kryptonazistów, co niemal całkowite odejście od „niemieckości” fabuły. Po drugie filmowy obraz powojennych zniszczeń silnie oddziałuje na odbiorcę dzieła, który zaczyna odczuwać empatię wobec bohaterów<sup>26</sup>. Szczególny

<sup>22</sup> Wypowiedź André Bazina w: „La Revue du Cinéma” 1948, nr 11, s. 53. Cyt. za: A. Kwiatkowski, *Film i rzeczywistość albo sztuka technika – reprodukcja – film*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1978, t. 38, nr 2, s. 137.

<sup>23</sup> C. Sternberg, *Real-Life References in Four Fred Zinnemann Films*, „Film Criticism” 1994, No. 18–19, s. 109.

<sup>24</sup> T.F. Connolly, *Displaced Persons and Documentary Illusions: Fred Zinnemann's "The Search"*, „Film Criticism” 2018, Vol. 42, No. 1, <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.106> (dostęp 2.10.2023).

<sup>25</sup> B.C. Etheridge, *In Search of Germans. Contested Germany in the Production of "The Search"*, „Journal of Popular Film and Television” 2006, Vol. 34, No. 1, s. 43.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 42.

wydzwięk mają sceny z udziałem Karela, który bosy, w ubraniach bardziej przypominających szmaty niż odzienie, szuka schronienia w ruinach. W scenie kręconej za dnia, w której dochodzi do pierwszej interakcji bohaterów, blade, pokryte pyłem ciało wręcz zlewa się z gruzowiskiem, jakby stanowiło jeden z elementów krajobrazu. Z kolei w scenie ucieczki chłopca, gdy pod osłoną nocy ukrywa się on pośród zbombardowanych budynków, jego blade ciało wyróżnia się na tle nocnego krajobrazu, tworząc chiaroscuro. To właśnie wtedy ruina zyskuje tajemniczą aurę.

Choć to nie rodowici Niemcy są w centrum filmowej narracji, w krajobrazie ruin można dopatrzeć się śladów niemieckości w postaci szyldów i plakatów z nazistowskich czasów. O ile artefakty te, zainstalowane w przestrzeni publicznej przez nazistów, należą do przeszłości, to ludzie kurcząco trzymający się życia w ruinach są immanentnym elementem teraźniejszości. Mamy więc do czynienia z zestawieniem „zwykłych” Niemców odczuwających skutki wojny ze śladami minionej epoki, z którą nie mają oni wiele wspólnego. Budowanie empatii wobec ofiar wojny, a więc poniekąd także wobec Niemców, wynika zatem z symbolicznego znaczenia miejsca akcji. Film potwierdza tezę przywołaną przez Joannę Nikiel, że „[z]daniem Amerykanów wojna zakończyła się dla narodu niemieckiego w sposób bardziej bezwzględny i definitywny niż dla mieszkańców jakiegokolwiek innego europejskiego miasta”<sup>27</sup>. Krajobraz ruin staje się więc funkcjonalny politycznie i odzwierciedla odczucia Amerykanów wobec Niemców.

Pod koniec lat pięćdziesiątych pojawiła się natomiast produkcja, w której amerykańsko-niemiecki wątek miłosny przybiera wręcz charakter agitacyjny: *Fräulein (Panienka)*, 1958, reż. Henry Koster). Ten prawdopodobnie pierwszy obraz, w którym ruiny niemieckich miast możemy oglądać w kolorze<sup>28</sup>, przedstawia historię amerykańskiego jeńca wojennego, Fostera (Mel Ferrer), który, uciekając przed nazistowskimi oprawcami, znajduje schronienie w domu młodej Niemki, Eriki (Dana Wynter).

<sup>27</sup> J. Nikel, Berlin 1945. *Obraz pokonanego miasta w świetle wspomnień i raportów aliantów*, w: *Oblicza wojny*, t. 5. *Miasto i wojna*, red. W. Jarmo, J. Kita, Łódź 2021, s. 383–384.

<sup>28</sup> Film miał premierę w USA 8 czerwca 1958 roku, z kolei adaptacja powieści Ericha Marii Remarque’a *Czas życia i czas śmierci* (reż. Douglas Sirk), w której również ukazane są ruiny niemieckiego miasta, miała premierę 24 czerwca tego samego roku.

W trakcie bombardowania dom Eriki – podobnie jak wiele innych budynków w Kolonii – zostaje zniszczony, sam zaś Foster ucieka. Po wojnie bohaterka przenosi się do Berlina, gdzie ponownie spotyka Amerykanina. Odrącenie Eriki przez narzeczonego, inwalidę wojennego, otwiera przed protagonistką perspektywę emocjonalnego zaangażowania się w związek z amerykańskim majorem.

W filmie nazizm potraktowany zostaje jako niegroźny wypadek w historii. Jedyni naziści to berlińskie małżeństwo Graubachów, w czasie wojny zagorzali zwolennicy Hitlera, zaś po wojnie fani amerykańskiej muzyki, prowadzący coś w rodzaju agencji towarzyskiej. Fakt, że oboje są w wieku średnim, uwiarygadnia ich pronazistowskie sympatie. Z kolei Erika, młodsza od nich o całe pokolenie, uosabia niewinność i całkowitą apolityczność. Amerykanie zaś są prawi, pomocni i uważają słowo *Fräulein* za ładne, choć w rzeczywistości często miało ono zachęcać Niemki do wdania się z żołnierzami amerykańskimi w seksualne relacje.

Twórcy *Panienki* nie przywiązywali szczególnej wagi do starannej kompozycji krajobrazu powojennych zniszczeń. W nakręconym w stylu zerowym filmie nie doszukamy się zabiegów nadawania ruinom szczególnych znaczeń czy środków służących do konstruowania charakterystycznej atmosfery powojnia. Co więcej, wątek miłosny przechodzi na zaawansowany etap rozwoju w scenach, gdy para opuszcza na kilka dni Berlin i wybiera się na romantyczny spływ Renem. Tam, patrząc na ruiny jednego z licznych zameczków położonych na wzgórzach wzdłuż rzeki, Foster mówi: „Zabrałem cię z dala od ruin. A teraz spójrz na to!”. Współczesne ruiny zbombardowanego Berlina zostają w ten sposób zastąpione romantycznymi ruinami z innej epoki i odwołaniem do Renu jako miejsca pamięci o tradycji znacznie starszej niż nazizm. Tropem tym autorzy filmu podążają w kolejnej scenie, gdy Foster i Erika słuchają chóru młodzieżowego śpiewającego pieśń *Loreley* do słów wiersza Heinricha Heinego. Młodzież, która prawdopodobnie jeszcze niedawno należała do Hitlerjugend i śpiewała zgoła inne – nazistowskie – piosenki, teraz prezentuje turystom najlepsze oblicze Niemiec.

## RUINY JAKO OSKARŻENIE

Oskarżycielski ton ze strony ludności cywilnej pokonanych Niemiec wobec działań aliantów w przypadku kina niemieckiego związany był często z dyskursem pamięciowym przypominającym o cierpieniu Niemców w czasie

wojny. Przykładowo *Niemcy, blada matka* (*Deutschland, bleiche Mutter*, 1973, reż. Helma Sanders-Brahms) łamie, jak zauważa Robert Moeller, tabu wynikające z politycznej poprawności lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, „kiedy lewicowo-liberalny konsensus utrudnił rozmawianie o Niemcach-ofiarach i jednocześnie ofiarach Niemców”<sup>29</sup>. Traumatyczne przeżycia bohaterki – samotne macierzyństwo, które zaczyna się porodem w czasie bombardowania – są środkiem budującym empatię wobec niej<sup>30</sup>. Z kolei późniejszy gwałt na bohaterce dokonany przez żołnierzy amerykańskich w środku ruiny stanowi podwójne, jak zauważa Ellen Seiter, oskarżenie wobec Ameryki<sup>31</sup>. Motyw gwałtu, jakiego dopuszczają się żołnierze amerykańscy na Niemce, nie jest jednak nowy – pojawił się już w amerykańsko-niemiecko-szwajcarskiej koprodukcji *Miasto bez litości* (*Town Without Pity*, 1961, reż. Gottfried Reinhardt) z Kirkiem Douglasem w roli głównej.

Połączenie krajobrazu ruin jako symbolu zniszczenia ze scenami przemocy seksualnej powróci w *Kobiecie z Berlina* (*Anonyma – Eine Frau in Berlin*, 2008, reż. Max Färberböck). W międzyczasie Joseph Vilsmaier odda hołd powojennym filmom ruin, kręcąc *Rama Damę* (1991), pogodną w swej wymowie wariację na temat niemieckich kobiet z ruin i Heimkehrerów. Krajobraz ruin posłuży także jako tło innych problemów wpisujących się w dyskurs pamięciowy: fanatyzmu nazistów [*Drezno* (*Dresden*), 2006, reż. Roland Suso Richter], „wilczych dzieci” (*Lore*, 2012, reż. Cate Shortland) czy traumy obozowej [*Feniks* (*Phoenix*), 2014, reż. Christian Petzold]. W żadnym z wyżej wymienionych filmów nie pojawi się jednak motyw kontaktów żołnierzy wojsk okupujących Niemcy z niemiecką ludnością cywilną.

Wątek ten zostaje natomiast poruszony w brytyjskim filmie *W domu innego* (*The Aftermath*, 2019, reż. James Kent). Tu na tle ruin Hamburga rozgrywają się dramaty dwu rodzin – angielskiego małżeństwa Rachael i Lewisa Morganów (Keira Knightley i Jason Clarke), które w czasie wojny straciło dziecko, oraz Niemca Stephena Luberta (Alexander Skarsgård), który po śmierci żony próbuje odbudować swoje relacje z nastoletnią córką. Gdy

<sup>29</sup> R.G. Moeller, *On the History of Man-made Destruction: Loss, Death, Memory, and Germany in the Bombing War*, „History Workshop Journal” 2006, No. 61, s. 115.

<sup>30</sup> E.E. Seiter, *Women’s History, Women’s Melodrama: “Deutschland, bleiche Mutter”*, „The German Quarterly” 1986, Vol. 59, No. 4, s. 574.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 580.



Rachael dołącza do swojego męża, brytyjskiego pułkownika stacjonującego w Hamburgu, odkrywa, że nie mieszka on sam, gdyż otrzymał do dyspozycji dom Niemca. Rachael początkowo nie potrafi zaakceptować niemieckiego współlokatora. Jednakże z biegiem czasu jej niechęć wobec Niemca przetradza się w płomienne uczucie. Jak zauważa jedna z polskich recenzentek, to, co zapowiadało się jako ciekawy obraz relacji między brytyjską armią okupującą Hamburg a ludnością tego miasta, potraktowane zostało „zbyt delikatnie, jakby nienawiść, ból i wściekłość nie mogły być wdzięcznym tłem filmu”<sup>32</sup>. Istotnie, często powtarzające się ujęcia szkieletów domów (i ludzi) z lotu ptaka przywołują na myśl, jak twierdzi Allison Schmidt, debaty w krajach anglosaskich na temat zasadności wojny powietrznej przeciwko Niemcom<sup>33</sup>. W tym kontekście postać Lewisa reprezentującego wojska brytyjskie, które niedawno zniszczyły Hamburg, posiada potencjał do oskarżeń wobec sprawców bombardowań.

W kolejnych kadrach obserwujemy pieczołowicie zainscenizowane ruiny miasta, przykryte częściowo śniegiem, skrywające nie tylko ludzi pogodzonych z porażką swojego państwa, lecz także fanatycznych członków Werwolu. Niemniej jednak motywy te naszkicowane w ekspozycji nie zostają rozwinięte w dalszej części filmu i szybko ustępują ujęciom kreującym melodramatyczny kicz. Oryginalna wydaje się natomiast zamiana płci bohaterów uwikłanych w romans – o ile w kinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominował motyw romansu żołnierza z niemiecką kobietą, film *W domu innego* proponuje historię romansu Angielki z Niemcem.

## MIĘDZY FRATERNIZACJĄ, NIEUFNOŚCIĄ I SAMOKRYTYKĄ

Na tym tle dwie produkcje, do których teraz przejdę, oferują zupełnie nieoczywiste spojrzenie na niemiecki krajobraz ruin i ich mieszkańców. Łączą one w sobie zarówno motyw fraternizacji, jak i nieufności wobec cywilów, zaś samo spojrzenie na ruiny zarówno odzwierciedla perspektywę zwycięzcy, jak i kwestionuje zasadność bombardowań. Pierwszym z tych filmów

<sup>32</sup> A. Sroka-Czyżewska, *Zacząć od nowa – James Kent – „W domu innego”*. Recenzja, Głos Kultury, 7.04.2019, <https://www.gloskultury.pl/domu-innego-recenzja> (dostęp 2.08.2023).

<sup>33</sup> A. Schmidt, *The Aftermath*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2019, No. 49, s. 46–47.

są *Sprawy zagraniczne* (*A Foreign Affair*, 1948, reż. Billy Wilder), które już w pierwszych scenach wprowadzają wertykalne spojrzenie na ruiny. Kręcona w studiu scena przybycia grupy kongresmenów do Berlina przeplata się z oryginalnym filmem nagrany przez lotnictwo amerykańskie po bombardowaniu Berlina. Obserwacja ruin z pokładu samolotu nabiera jeszcze bardziej „imperialistycznego”, cytując Annę Cooper<sup>34</sup>, charakteru, zważywszy na słowa, jakimi deputowani komentują widok. Jeden z kongresmenów twierdzi, że Berlin wygląda jak „szczurki obgryzające stary, spleśniały kawał sera Roquefort”. Inny – niczym turysta – filmuje ruiny Berlina podręczną kamerą. Możliwość utrwalenia krajobrazu ruin ostatecznie potwierdza imperialistyczne spojrzenie przybyszów. Podobną funkcję pełni w scenie lądowania samolotu intertekstualne nawiązanie do sekwencji otwierającej propagandowy *Triumf woli* (*Triumph des Willens*, 1935, reż. Leni Riefenstahl). Paula Derdiger przekonuje, że aluzja jest znacząca, nie tylko dlatego że krytykuje wypaczony w kinie nazistowskim heroizm, lecz także dlatego że sugeruje, iż Amerykanie są teraz nowymi dyktatorami, którzy mogą uczynić wszystko, by w Niemczech zapanowała demokracja<sup>35</sup>. Już w fazie samej ekspozycji Wilder nakreśla zatem ostrożne, a także ambiwalentne podejście nie tylko do Niemiec i Niemców, ale i Amerykanów.

Wilder tworzy film, który dotyczy problemu inwigilacji. Wojsko amerykańskie, w tym kapitan John Pringle (John Lund), szpieguje artystkę kabaretową, Erikę von Schlütow (Marlene Dietrich), która cieszyła się popularnością w nazistowskich kręgach. Ta sama Erika jest szpiegowana przez kongresmankę Phoebe Frost (Jean Arthur), odczuwającą zazdrość o Johna. Drugi rodzaj inwigilacji i szpiegowania sprowadza się, według Derdiger, do zagadki oferowanej widzom, która polega na trudności w zidentyfikowaniu, jakim właściwie gatunkiem filmowym są *Sprawy zagraniczne*. Trzecia inwigilacja dotyczy samego Wildera<sup>36</sup>. Ten pochodzący z rodziny austriackich

<sup>34</sup> Zob. A. Cooper, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, New York 2022, s. 25–62.

<sup>35</sup> P. Derdiger, „Now You’re One of Us:” *Postwar Surveillance in Billy Wilder’s A Foreign Affair*, „The Space Between: Literature and Culture 1914–1945” 2017, Vol. 13, No. 4/18, [https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13\\_2017\\_derdiger](https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_derdiger) (dostęp 2.08.2023).

<sup>36</sup> Ibidem.

Żydów Amerykanin, przybywszy do Niemiec, próbował dowiedzieć się, co stało się z jego matką, która pozostała w Europie. W wymiarze zawodowym zaś zaangażował się w denazyfikację Niemiec, reżyserując *Młyny śmierci*, konfrontując niemiecką i austriacką widownię z zbrodniami Holocaustu.

Mimo że pierwsze sceny *Spraw zagranicznych* stanowią o imperialistycznym spojrzeniu na zniszczony Berlin, później mamy do czynienia z mnogością perspektyw i ról poszczególnych bohaterów. Dwoje amerykańskich protagonistów – Phoebe i Johna – mimo wspólnego pochodzenia różni czas spędzony w Berlinie. O ile kongresmenka przybywa do stolicy Niemiec po raz pierwszy, reprezentując archetyp przybysza lub turysty, o tyle John dobrze orientuje się w niemieckich realiach. W scenie podróży Johna z czarnego rynku przed Bramą Brandenburską do mieszkania Eriki seria ujęć w planie ogólnym ukazuje pełnię zniszczenia Berlina. Dzięki umieszczeniu kamery zarówno wewnątrz samochodu, jak i nad nim, i za nim możemy przyjrzeć się miejskim ruinom.

Wreszcie trzecia bohaterka, Erika, to postać miejscowa, żyjąca w Berlinie jeszcze w czasach Hitlera, po wojnie kontynuująca działalność artystyczną i mieszkająca w uszkodzonej kamienicy. Jako widzowie otrzymujemy tym samym wgląd w ruiny od środka. W scenie pierwszego spotkania Eriki i Johna, na drugim planie kadru, odnajdziemy ślady po opadłym tynku, gołe cegły, dziurę w drzwiach wejściowych i przedmioty codziennego użytku trzymane byle gdzie z braku odpowiednich mebli. Wiarygodnie przedstawiony krajobraz ruin – poprzez liczne sceny kręcone w plenerze i pieczołowitą konstrukcją mieszkania Eriki w studiu – wydaje się być ciągle obecny w filmowej narracji. Jak zauważa Werner Sollors, wszechobecne, prześladowane widza ruiny znacząco wpływają na efekt filmu, co jest w dużej mierze zasługą operatora Charlesa Langa i montażysty Doane’a Harrisona<sup>37</sup>. Nie ulega wątpliwości, że ta sama historia opowiedziana językiem filmowym pozbawionym *mise-en-scène* w postaci miejskiego krajobrazu ruin stałaby się zupełnie inną historią.

Krajobraz ruin funkcjonuje w filmie także w warstwie dźwiękowej. Ruiny nie są tu przestrzenią, w której panuje skłaniająca do kontemplacji cisza. W przypadku zniszczonych przestrzeni sakralnych ruina zachowuje „święte

---

<sup>37</sup> W. Sollors, *The Temptation of Despair. Tales of the 1940s*, Cambridge, MA 2014, s. 261–262.

milczenie, które jest ciszą wynikającą ze »śmierci miejsca«. Nie jest to jednakże cisza absolutna, lecz rozumiana jako słyszalność dźwięków natury<sup>38</sup>. Także w świecie zsekularyzowanym, jak zauważa Nieszczerzewska, odwołując się do słów Micheala Rotha, ruiny jako przestrzenie ciszy „mogą stać się obiektem uznanym za przedmiot fascynacji i kontemplacji”<sup>39</sup>. W filmie Wildera, odwrotnie, ruiny są wypełnione dźwiękiem. Erika wielokrotnie nazywa swoje mieszkanie ruiną, a samym ruinom poświęca jedną z trzech piosenek. Utwory te, skomponowane przez Friedricha Holländera i wykonane w filmie przez Dietrich, są nie tylko kluczowe dla dramaturgii dzieła, lecz także tekstualnie zintegrowane z całym filmem<sup>40</sup>. Pierwsze dwie zwrotki *In the Ruins of Berlin*, śpiewane po angielsku, wskazują na „naturalizację” krajobrazu:

Amidst the ruins of Berlin  
 Trees are in bloom as they have never been  
 Sometimes at night you feel in all your sorrow  
 A perfume as of a sweet tomorrow!  
 That's when you realize at last  
 They won't return – the phantoms of the past  
 A brand-new spring is to begin  
 Out of the ruins of Berlin!<sup>41</sup>.

Nadejście jutra jest wyczuwalne poprzez zapach, natomiast duchy przeszłości mają nigdy nie powrócić. Z kolei w trzeciej zwrotce, śpiewanej po niemiecku, zapach kwiatów – zupełnie odwrotnie – przywołuje wspomnienie starych czasów:

<sup>38</sup> M. Nieszczerzewska, *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9, s. 279.

<sup>39</sup> M. Nieszczerzewska, *Vanitas*, op. cit., s. 71.

<sup>40</sup> W. Sollors, *The Temptation*, op. cit., s. 263.

<sup>41</sup> „Pośród ruin Berlina / Drzewa kwitną jak nigdy dotąd / Czasami w nocy czujesz w całym swoim smutku / Zapach słodkiego jutra! / Wtedy w końcu zdajesz sobie sprawę / One nie wrócą – zjawy przeszłości / Zupełnie nowa wiosna ma powstać / Z ruin Berlina!”. Przekł. cytatu – J.G.

In den Ruinen von Berlin  
 Fangen die Blumen wieder an zu blüh'n  
 Und in der Nacht spürst du von allen Seiten  
 Einen Duft, als wie aus alten Zeiten!<sup>42</sup>.

W zależności od wersji, ruiny Berlina funkcjonują albo jako wspomnienie przeszłości, albo zwiastun przyszłości. Ten ambiwalentny stan zawieszenia odzwierciedla tymczasowość samych ruin i analogiczną wiarę w tymczasowość realiów politycznych. Także ambiwalentne spojrzenie na zbombardowany Berlin, należący zarówno do zwycięzców i pokonanych, przybyszów i ludności lokalnej, sprawia, że *Sprawy zagraniczne* wymykają się oczywistym interpretacjom i klasyfikacjom gatunkowym. Podobnie niejednoznaczne jest podejście do niemieckiej bohaterki, Eriki. Grana przez Dietrich artystka z jednej strony roztacza wokół siebie niepowtarzalną aurę, uwodzi Johna i użala się na stan ruiny, do jakiego doprowadzili alianci, z drugiej strony uosabia typ sympatyka nazizmu.

Jeszcze bardziej skomplikowany jest obraz ruin w serialu *Pokonani* (*The Defeated*, znany również jako *Shadowplay*, 2020, reż. Måns Mårland i Björn Stein). Wynika to po części z prawdziwej mieszanki gatunkowej, jaką zastosowali twórcy serialu. Poszczególne wątki – szkolenie niemieckich policjantów przez amerykańskiego protagonistę, Maxa (Taylor Kitsch); prywatna zemsta na nazistach jego brata, Moritza (Logan Marshall-Green); poszukiwania króla świata przestępczego, Engelmachera (Sebastian Koch); próby kontaktu z mężem przebywającym w niewoli radzieckiej podejmowane przez główną postać kobiecą, Elsie (Nina Hoss), znajdują odzwierciedlenie w rozwiązaniach fabularnych, które opierają się na kliszach gatunkowych: pościgi, eksplozje i strzelaniny przywołują na myśl kino sensacyjne, Karin (Mala Emde) mszcząca się na Amerykanach-gwałcicielach i Moritz wymierzający sprawiedliwość nazistom uosabiają kino spod znaku *rape and revenge*, śledztwo Maxa i jego dwuznaczna relacja z Claire (Tuppence Middleton), żoną amerykańskiego oficera, budzą skojarzenia z filmem noir, zaś w wysiłkach Rosjan w zwerbowaniu młodych Niemek jako informaterek wybrzmiewają echa kina szpiegowskiego.

---

<sup>42</sup> „W ruinach Berlina / Kwiaty znów zaczynają kwitnąć / A w nocy czujesz ze wszystkich stron / Zapach jak za dawnych lat!”. Przekł. cytatu – J.G.

Mårilind przekonuje, że w przeciwieństwie do II wojny światowej i zimnej wojny powojenne realia Berlina nie wzbudzały zainteresowania filmowców<sup>43</sup>. Liczne obrazy z lat czterdziestych i pięćdziesiątych zdają się przeczyć tej dość pochopnej tezie. Niemniej nie ulega wątpliwości, że nikt nie ukazywał powojennego Berlina tak, jak czynią to Mårilind i Stein – reżyserzy – wraz z operatorem Erikiem Sohlströmem i ekipą odpowiedzialną za scenografię, oświetlenie i efekty specjalne. Po pierwsze w tej kanadyjsko-niemieckiej koprodukcji przeplatają się dwie perspektywy: przybyszów z USA i berlińczyków – zwycięzców (perspektywa wertykalna) i pokonanych (perspektywa horyzontalna). W pierwszym odcinku zaobserwować można ponadto horyzontalną perspektywę o bardzo specyficznym charakterze, gdy kamera wprawdzie ukazuje ruiny w szerokim planie pełnym, ale z wysoka, zrównując się z linią szczytów budynków.

Po drugie *Pokonani* są wyjątkową produkcją, w której berliński krajobraz ruin ukazany został w kolorze, przy zastosowaniu ciepłego i obfitego oświetlenia. W materiałach *making of* Mårilind przyznaje, że pragnął pokazać Berlin ciepły, duszny i w pełni lata, a nie jak zawsze niebieski, szary i zimny<sup>44</sup>. W scenach kręconych w plenerze dominuje wysoki klucz oświetlenia z jasną tonacją. Światło dociera nawet do trudno dostępnych zakamarków, w efekcie czego wokół ruin nie panuje już tajemnicza aura. Ta nastaje dopiero w scenach nocnych, kiedy kluczowe oświetlenie jest zdecydowanie mniej intensywne. Światło odgrywa także istotną rolę w scenach kręconych w zamkniętych pomieszczeniach. Wnętrze prowizorycznego komisariatu jest skąpane światłem dnia wpadającym przez liczne okna. Częściowy efekt ponownego „ucywilizowania” przestrzeni podkreśla graniczny charakter samej ruiny. O starannej kompozycji kadru przy stosowaniu kontrowego oświetlenia świadczą zdjęcia, w których słońce prześwituje przez dziurę

<sup>43</sup> T. Modini, *Måns Mårilind Talks About Finding Light in the Darkness of Gritty Series 'Shadowplay'*, SBS, 4.03.2021, <https://www.sbs.com.au/guide/article/2021/03/03/mans-marilind-talks-about-finding-light-darkness-gritty-series-shadowplay> (dostęp 1.03.2023).

<sup>44</sup> ZDF, *Schatten der Mörder – Shadowplay: Exklusive Einblicke*, 30.10.2020, <https://www.zdf.de/serien/schatten-der-moerder-shadowplay/shadowplay-behind-the-scenes-100.html> (dostęp 1.03.2023).

w murze na wprost kamery czy – jak w trzecim odcinku – sceny w opuszczonym budynku fabrycznym, w którym Moritz torturuje jedną ze swoich ofiar.

Po trzecie rozwiązania fabularne serialu, w szczególności sceny ewokujące skojarzenia z kinem sensacyjnym, pociągają za sobą konieczność wprowadzenia dynamicznych ruchów kamery. W pierwszym odcinku, w scenie pościgu Maxa za młodocianymi złodziejami wśród ruin Berlina, kamera w pierwszej kolejności towarzyszy bohaterowi w szalonej jeździe równoległej, by po chwili ustąpić filmowaniu „z ręki”, co wzmacnia dramatyzm sytuacji. Różnorodność planów, perspektyw, ruchów kamery i rodzajów oświetlenia jest potwierdzeniem nowatorskości w inscenizacji krajobrazu. Ruiny tracą tym samym istotną część swojej siły oddziaływania, którą Benjamin określiłby mianem aury. W przypadku *Pokonanych* mamy do czynienia nie z fetyszyczą ruin, lecz ze zjawiskiem pornografii ruin (*ruin porn*) czy też pornografią katastrofy (*disaster porn*), które to terminy, jak wyjaśnia Tanya Whitehouse, dotyczą praktyk fotografowania miejsc tragicznie doświadczonych przez historię<sup>45</sup>. Pornografia ta, jak widać na przykładzie serialu, polega także na docieraniu do każdego zakamarka ruin.

W *Pokonanych* otrzymujemy kilka tropów prowadzących do ambiwalentnej oceny stosunku amerykańskich żołnierzy do ludności Berlina. Znany z niemieckich filmów ruin mit kobiet z ruin, świadomie powielany przez telewizję ZDF, jednego z współproducentów serialu<sup>46</sup>, przeplata się tu z motywami *gore* i holocaustowym kiczem<sup>47</sup>. Obecność Niny Hoss, aktorki znanej z innych filmów osadzonych w momencie przełomowym końca

<sup>45</sup> T. Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value. Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*, Cham 2018, s. 11.

<sup>46</sup> Producentka ZDF, Simone Emmelius, stwierdziła: „After WW2, only women, kids and elder people were left in Berlin, so the women, called Trümmerfrau, were in charge of rebuilding the city” („Po II wojnie światowej tylko kobiety, dzieci i osoby starsze zostały w Berlinie, więc to kobietom, zwanym kobietami z ruin, przypadła odbudowa miasta”; przekł. – J.G.). W świetle nowszych badań historycznych przekonanie to wydaje się mitem. Na temat mitu kobiet z ruin zob. L. Treber, *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Essen 2014.

<sup>47</sup> U. Scheer, *Komm ein New Yorker nach Berlin*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2020, <https://www.faz.net/-gsb-a4xqf> (dostęp 2.08.2023).



wojny (*Kobieta w Berlinie i Feniks*) ułatwia budowanie skojarzeń z ikonami berlińskiego powojnia, zdominowanego przez chaos, przemoc i nieprzepracowany nazizm.

Szczególne ambiwalencja w ocenie samych Amerykanów wynika z opozycyjnego zestawienia postaci dwóch braci: Maxa, miłującego porządek policjanta, który denazyfikuje Niemców poprzez ich szkolenie, oraz demonicznego Moritza (tu oczywista analogia do utworu *Max i Moritz* braci Grimm), który denazyfikację utożsamia z zabijaniem nazistów. Jeśli zaś dodamy do tego problem przemocy seksualnej stosowanej przez amerykańskich żołnierzy, wówczas jasne stanie się przesłanie twórców serialu, że w 1945 roku nie tylko Niemcy potrafili zachowywać się niegodziwie. Podobna ambiwalencja istniała w obrazie *Dobry Niemiec* (*The Good German*, 2006, reż. Steven Soderbergh, 2006), w którym możemy odnaleźć elementy pastiszu zarówno niemieckich filmów ruin, jak i amerykańskiego kina noir<sup>48</sup>. Wprowadzenie postaci demonicznego amerykańskiego żołnierza implikowało przeprowadzenie refleksji nad karygodnymi incydentami z udziałem wojsk amerykańskich w Afganistanie i Iraku<sup>49</sup>. W ten sposób motyw zdemoralizowanego G.I. stacjonującego w Niemczech, który wprowadzają *Dobry Niemiec* i *Pokonani*, staje się alegorią niegodziwych zachowań wojsk USA w szerszym, uniwersalnym wymiarze, zaś sam krajobraz ruin ponownie można odczytywać jako wizualne oskarżenie pod adresem amerykańskich sił zbrojnych.

Na koniec przejdę do koprodukcji, w której krajobraz ruin i motyw kontaktów z niemiecką ludnością poddane zostały, w moim przekonaniu, najodważniejszej resemantyzacji. Izraelsko-niemiecki *Plan A* (2021, reż. Doron i Yoav Paz) to film poświęcony grupie Nakam zrzeszającej Żydów planujących zatruć wodę w norymberskich wodociągach. Protagonista, Max (August Diehl), który w Holocauście stracił żonę i syna, tuż po wojnie przenosi się do Norymbergi. Perspektywa wertykalna użyta w scenie, gdy bohater przybywa ciężarówką do zbombardowanego miasta, choć nieimperialistyczna, zarysowuje dystans wobec niemieckiej ludności zamieszkującej ruiny. Perspektywa ta szybko zmienia się w horyzontalną, gdy Max wysiada

<sup>48</sup> M. Moeller, *The Good German—A 'Neo-rubble Film'?*, „German as Foreign Language” 2014, No. 3, s. 84.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 95.

z ciężarówki. Umieszczony w centrum kadru bohater oddala się od kamery, podczas gdy ta powoli się unosi, ukazując zniszczoną ulicę i pracujących ludzi. W początkowej sekwencji śledzenia przez Maxa Any (Sylvia Hoeks), członkini grupy Nakam, sposób ukazywania krajobrazu staje się inny niż w przypadku amerykańskich dzieł z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Przedstawiony w oświetleniu niskiego klucza, szary widok ruin zostaje relegowany do roli nieostrego tła. Zamiast głębi ostrości twórcy uwypuklają bowiem sylwetki bohaterów.

Spojrzenie kamery spoczywa na ruinach nieco dłużej w scenie pierwszej rozmowy Any z Maxem. „Spójrz” – zaczyna swój monolog kobieta i kamera podąża za jej wzrokiem. Wśród ruin krzątają się ludzie, kobiety i mężczyźni, dzieci i starcy (co jest jawnym zdystansowaniem się wobec mitu kobiet z ruin). Stojący w kolejce do studni Niemcy ukazani są następnie w trybie *slow motion*. W ujęciu z perspektywy niskiej mężczyzna pompujący wodę, w szarym ubraniu, z granatową czapką na głowie, zarostem, wąsami i zawziętym wyrazem twarzy, wydaje się postacią skrajnie antypatyczną. Po chwili w dużym zbliżeniu widzimy twarz kobiety łapczywie pijącej wodę. W ten sposób mieszkańcy ruin jawią się jako istoty bardziej zwierzęce niż ludzkie, zamiast budowania empatii styl dąży zatem do brechtowskiego efektu obcości. Istotny jest także przekaz płynący z krótkiego monologu Any, w którym obnaża przed Maxem swoją żądzę zemsty: „Spójrz, patrzyli, jak opuszczamy szkoły, nasze zakłady... i domy. To nie niewinne ofiary. Słyszeli nasze krzyki. Zabijali nasze dzieci. A potem czytali własnym do poduszki. Niektórzy mają ponoć stanąć przed tutejszym sądem. Powinno się osądzić cały naród. Cierpieliśmy od tysiąca lat. Nigdy więcej. Oko za oko. Sześć milionów za sześć milionów”. Wizualny brak empatii wobec mieszkańców ruin przeplata się tym samym z oskarżycielskim wobec nich głosem.

Przypuszczalne efekty realizacji planu grupy Żydów ukazane są w kategorii historii alternatywnej w scenie, gdy bohater wlewa truciznę do miejskich wodociągów. Kamera „wynurza się” spod kratki kanalizacyjnej i z wysokiej perspektywy ogarnia postapokaliptyczny widok na ulicę. Boki kadru wypełnione są uszkodzonymi budynkami, stertami gruzów i porzuconymi pojazdami, zaś w centrum leżą niezliczone ludzkie zwłoki. W obliczu popularnych ostatnimi laty ponurych wizji przyszłości scenę tę można odczytywać przez pryzmat narracji dystopii, niekoniecznie związanej z doświadczeniami II wojny światowej. Felix Kirschbacher zauważa, że

audiowizualne obrazy miejskich ruin, opuszczonych domów i samochodów wyzwalają dystopijne odczytywanie tych filmów bez pogłębionej refleksji nad śmiercią i zniszczeniem całych cywilizacji wynikających z danego kataklizmu<sup>50</sup>. W przypadku *Planu A* taka refleksja jest o tyle utrudniona, że sama scena budząca dystopijne skojarzenia jest krótka i stanowi obraz wyobrażony. W epilogu *Planu A* twórcy spieszą bowiem z wyjaśnieniem, że wendeta nie została zrealizowana. Sam jednak fakt, że w filmie pokuszono się o przypuszczenie „co by było, gdyby”, potwierdza konsekwentnie realizowaną resemantyzację niemieckiego krajobrazu ruin, które stają się elementem dystopijnych wyobrażeń o zmierzchu ludzkości.

## UWAGI KOŃCOWE

Do lat sześćdziesiątych XX wieku krajobraz ruin stał się popularnym motywem wizualnym w filmach podejmujących tematykę Niemiec tuż po zakończeniu II wojny światowej. Podczas gdy w drugiej połowie lat czterdziestych twórcy niemieckich filmów ruin odwoływali się do uniwersalnej symboliki ruin jako obrazu zniszczenia i upadku cywilizacji, twórcy Hollywood nadali krajobrazowi ruin nowe znaczenia, poruszając aktualne sprawy, takie jak denazyfikacja, fraternizacja, problem dipisów czy widmo konfliktu z ZSRR. Tym samym zarówno w USA, jak i w Niemczech stworzono nurty, do których później nawiązywano z niemałą dawką nostalgii.

Niemieckie i amerykańskie filmy ruin dzieliła przede wszystkim perspektywa – ta wertykalna była zarezerwowana dla narodu zwycięzców. Nieco inne były także motywy przewodnie w fabułach tych filmów, a co za tym idzie – także niektóre ze znaczeń krajobrazu. Podczas gdy w kinie niemieckim dominowały opowieści o kobietach z ruin i powracających mężczyznach, kino amerykańskie wykorzystywało figurę przybysza, który poznawał krajobraz i mieszkańców ruin. Podczas gdy ruiny w niemieckich produkcjach uosabiały przede wszystkim upadek cywilizacji, w produkcjach amerykańskich krajobraz ruin roztaczał swoistą aurę tajemniczości (*Podzielone miasto*, *Berlin Express*) czy też złowrogości (*10 sekund do piekła*) albo przejmował funkcję wzbudzania empatii (*Sprawy zagraniczne*), choć nie zawsze wyłącznie wobec samych Niemców i Niemek (*Po wielkiej burzy*).

<sup>50</sup> F. Kirschbacher, *More Than Ruins: (Post-)Apocalyptic Places in Media*, w: *Ruin Porn and the Obsession With Decay*, ed. S. Lyons, Cham 2018, s. 205.

Przegląd wybranych filmów, których akcja osadzona jest w Niemczech tuż po zakończeniu II wojny światowej, prowadzi ponadto do konkluzji, że wbrew panującej wówczas atmosferze fraternizacji z ludnością cywilną filmowcy często kreowali nastrój podejrzliwości wobec Niemek i Niemców (*Sprawy zagraniczne* i *W podzielonym mieście*).

W najnowszych obrazach współprodukowanych przez studia niemieckie powrót do ruin związany jest z jednej strony z odtworzeniem niektórych motywów fabularnych filmów ruin, z drugiej oznacza rewizję spojrzenia na krajobraz ruin i ich mieszkańców. Elementy te nie pełnią już jedynie funkcji empatycznej, gdyż sposób inscenizacji rzeczywistości budzi też zgoła inne odczucia, takie jak strach (także przed apokalipsą) czy obrzydzenie. Wertykalna perspektywa nie jest już imperialistyczna, lecz oskarżycielska i koresponduje z aktualnymi debatami nad zachowaniem żołnierzy w okupowanych przez USA krajach. Na szczególną uwagę zasługuje serial *Pokonani*, którego styl przypomina niekiedy pornografię ruin. Jeśli natomiast spojrzeć na niego z perspektywy historii filmu niemieckiego, to zdaje się potwierdzać – istniejący od dawna i zaobserwowany przez Franka Böscha – trend traktowania przez filmowców berlińskiej metropolii w okresie politycznych zawirowań jako kulis dla opowieści o życiu i przeżyciu<sup>51</sup>. To, że powojenny krajobraz ruin stał się ponownie atrakcyjny dla filmowców świadczy o tym, że Berlin (a także inne zbombardowane niemieckie miasta) w czasie powojennego chaosu może wydawać się równie atrakcyjną czasoprzestrzenią, co Republika Weimarska, ostatnio (od 2017 roku) pieczołowicie zainscenizowana w serialu *Babilon Berlin*, czy szereg innych miejsc topograficznych i epok historycznych („Trzecia Rzesza”, NRD, mur berliński, RFN w okresie „cudu gospodarczego”).

Wyżej wymienione motywy przeżywają swój renesans w kinie współczesnym. Podzielony Berlin – jak w przypadku *Dobrego Niemca* i serialu *Pokonani* – znów staje się tłem dla międzynarodowych intryg, zaś ewentualny romans – w przypadku *W domu innego* – okazuje się jedynie przelotny. Wśród ludności cywilnej zamieszkującej zbombardowane miasta można z kolei spotkać nie tylko kobiety ruin, które podobnie jak w niemieckich filmach ruin lat czterdziestych wykonują ciężkie prace fizyczne, lecz także

---

<sup>51</sup> F. Bösch, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2007, nr 1, s. 23.

nazistów, którzy nie akceptują porażki „Trzeciej Rzeszy”. Bez wątpienia największą nieufność wobec pokonanych Niemców przejawia *Plan A*, którego twórcy oferują wizję żydowskiej zemsty za Holocaust. Z kolei w *Pokonanych*, *W domu innego* i *Dobrym Niemcu* w mniejszym lub większym stopniu porbrzmiewa echo krytyki wobec zasadności prowadzenia wojny powietrznej. Rozważania te można zatem zakończyć konstatacją, że zarówno w kinie późnych lat czterdziestych i pięćdziesiątych (może za wyjątkiem *Panienki*, filmu o propagandowym wydźwięku), jak i produkcjach najnowszych filmowcy podsuwają tropy fabularne i stylistyczne, które niekiedy kwestionują oficjalną narrację polityczną postulującą traktowanie Niemców z ufnością i empatią.

## Bibliografia

- Assmann Jan, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.
- Bösch Frank, *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang«*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2007, No. 1.
- Brandlmeier Thomas, *Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm*, w: *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Hrsg. H. Hoffmann, W. Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1989.
- Cooper Anna, *The American Abroad: The Imperial Gaze in Postwar Hollywood Cinema*, Bloomsbury, New York 2022.
- de-Simine Silke Arnold, *Die Konstanz der Ruine. Zur Rezeption traditioneller ästhetischer Funktionen der Ruine in städtischer Baugeschichte und im Trümmerfilm nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, transcript Verlag, Bielefeld 2007.
- Etheridge Brian C., *In Search of Germans. Contested Germany in the Production of The Search*, „Journal of Popular Film and Television” 2006, No. 1/34.
- Fuchs Anne, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present*, Palgrave Macmillan, Cham 2011.
- Goedde Petra, *From Villains to Victims: Fraternization and the Feminization of Germany, 1945–1947*, „Diplomatic History” 2009, No. 1/23.
- Gwóźdź Andrzej, *W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 w kinematografiach niemieckich*, „Kwartalnik Historyczny” 2021, t. 128, nr 4.
- Kirchmann Kay, *Blicke auf Trümmer. Anmerkungen zur filmischen Wahrnehmungsorganisation der Ruinenlandschaften nach 1945*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale*

- Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- Kirschbacher Felix, *More Than Ruins: (Post-)Apocalyptic Places in Media*, w: *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, ed. S. Lyons, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Kreis Reinhild, Logemann Jan, *Mixed Views. Konstruktion und Kanäle deutsch-amerikanischer Wahrnehmungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 2020, nr 4.
- Kutyła Damian, *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr 1/16.
- Kwiatkowski Aleksander, *Film i rzeczywistość albo sztuka technika – reprodukcja – film*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1978, nr 2/38.
- Lowe Keith, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013.
- Moeller Martina, „*The Good German*”—a ‘Neo-rubble Film’?, „German as Foreign Language” 2014, No. 3.
- Moeller Robert G., *On the History of Man-made Destruction: Loss, Death, Memory, and Germany in the Bombing War*, „History Workshop Journal” 2006, nr 61.
- Nieszczerczewska Małgorzata, *Ruiny architektury sakralnej. Śmierć miejsca – śmierć sacrum?*, „Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2012, nr 9.
- Nieszczerczewska Małgorzata, *Vanitas. Ruina jako przestrzeń (bez)graniczna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, nr 3.
- Nikel Joanna, *Berlin 1945. Obraz pokonanego miasta w świetle wspomnień i raportów aliantów*, w: *Oblicza wojny*, t. 5. *Miasto i wojna*, red. W. Jarmo, J. Kita, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2021.
- Pohl Lucas, *Aura of Decay: Fetishising Ruins With Benjamin and Lacan*, „Transactions of the Institute of British Geographers” 2022, No. 47.
- Ricoeur Paul, *Time and Narrative*, t. 3, The University of Chicago Press, Chicago–London 1990.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, PWN, Warszawa 2015.
- Schmidt Allison, *The Aftermath*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2019, No. 2/49.
- Schrey Dominik, »*Filmen, was vorher und was nachher kommt...*«. *Erinnerung in Roberto Rossellinis »Germania anno zero«*, w: *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*, Hrsg. A. Böhn, C. Mielke, transcript Verlag, Bielefeld 2017.
- Seiter Ellen E., *Women’s History, Women’s Melodrama: „Deutschland, bleiche Mutter“*, „The German Quarterly” 1986, No. 4/59.
- Shandley Robert R., *Rubble Film. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Temple University Press, Philadelphia 2001.

- Sollors Werner, *The Temptation of Despair. Tales of the 1940s*, Harvard UP, Cambridge, MA 2014.
- Sternberg Claudia, *Real-Life References in Four Fred Zinnemann Films*, „Film Criticism” 1994, No. 18–19.
- Taylor Frederick, *Wypędzanie ducha Hitlera. Okupacja i denazyfikacja Niemiec*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Trajman Joanna, *Obrazy nazizmu i II wojny światowej w filmie polskim i niemieckim*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, t. 1, red. A. Gall, J. Grębowiec, J. Kalicińska, K. Kończal, I. Surynt, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015.
- Treber Leonie, *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Klartext, Essen 2014.
- Whitehouse Tanya, *How Ruins Acquire Aesthetic Value. Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

### Źródła internetowe

- Bałus Wojciech, *Ruina*, Centrum Badań Historycznych PAN, <https://cbh.pan.pl/en/ruina> (dostęp 13.12.2023).
- Connolly Thomas F., *Displaced Persons and Documentary Illusions: Fred Zinnemann’s “The Search”*, „Film Criticism” 2018, No. 1/42, <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.106> (dostęp 2.08.2023).
- Derdiger Paula, *“Now You’re One of Us”: Postwar Surveillance in Billy Wilder’s “A Foreign Affair”*, „The Space Between: Literature and Culture 1914–1945” 2017, Vol. 13, No. 4/18, [https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13\\_2017\\_derdiger](https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_derdiger) (dostęp 2.8.2023).
- Modini Tanya, *Måns Mårilind Talks About Finding Light in the Darkness of Gritty Series ‘Shadowplay’*, SBS, 4.03.2021, <https://www.sbs.com.au/guide/article/2021/03/03/mans-marilind-talks-about-finding-light-darkness-gritty-series-shadowplay> (dostęp 2.08.2023).
- Pham Annika, *Måns Mårilind on post-war Berlin’s shadow playing*, Nordisk Film & TV Fond, 4.12.2018, <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/mans-marilind-on-post-war-berlins-shadow-playing> (dostęp 2.08.2023).
- Scheer Ursula, *Kommt ein New Yorker nach Berlin*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2020, <https://www.faz.net/-gsb-a4xqf> (dostęp 2.08.2023).
- Sroka-Czyżewska Anna, *Zacząć od nowa – James Kent – „W domu innego”*. Recenzja, Głos Kultury, 7.04.2019, <https://www.gloskultury.pl/domu-innego-recenzja> (dostęp 2.08.2023).
- ZDF, *Schatten der Mörder. Shadowplay: Exklusive Einblicke*, 30.10.2020, [zdf.de/serien/schatten-der-moerder-shadowplay/shadowplay-behind-the-scenes-100.html](https://www.zdf.de/serien/schatten-der-moerder-shadowplay/shadowplay-behind-the-scenes-100.html) (dostęp 2.08.2023).



## **Return to the Ruins: The Appeal of Post-War Germany**

One of the most important dates in Germany's postwar history was May 6, 1955, when the Federal Republic joined the North Atlantic Alliance, an event which perfectly reflected the dynamics of geopolitical changes that had taken place in the ten years since the end of World War II. The article focuses on the depictions of the German civilian population in selected motion pictures which, at least in theory, do not hold ordinary Germans responsible for war crimes. A look at the German war-torn landscape and its functionality will play an important role in the analysis, as it is against this background that the key plot lines are developed. Emphasis is placed on the allegorical and metaphorical significance of the ruins and their hidden meanings. The films under investigation are works created independently of German cinematography (except for two recent international co-productions). This is because the purpose of the analysis is to present the changing attitudes of filmmakers representing nations hostile to Germany until 1945 to the civilian population of ruined German cities. These attitudes, it is worth emphasizing, sometimes stand in opposition to the prescribed perception of Germany and Germans resulting from Cold War political realities and dictating that the nation be treated with sympathy, trust, friendship, and love as a new ally.

**Keywords:** rubble films; Second World War; American film; British film; post-war Germany; ruins; National Socialism