

Judith Keilbach

„NOWE OBRAZY” W TELEWIZJI HISTORYCZNEJ. O ZASTOSOWANIU I WALORYZACJI NAGRAŃ Z CZASÓW NARODOWEGO SOCJALIZMU¹

Historia to bardzo popularny temat w niemieckiej telewizji. Do takiego wniosku skłania duża liczba filmów fabularnych i dokumentalnych o tematyce historycznej, dostępnych w aktualnej ramówce. Niektóre stacje nie tylko kupują odpowiednie filmy, ale i coraz częściej same produkują audycje dokumentalne poświęcone historii najnowszej. W tym celu media publiczne (ARD, ZDF i programy regionalne) sięgają po materiały przez lata gromadzone w swoich archiwach i wykorzystują je na nowo. Nagrania wideo, kiedyś kręcone z myślą o aktualnym wykorzystaniu w programach informacyjnych, z perspektywy czasu stają się (deiktyczną i wizualną) pozostałością, służącą rekonstrukcji przeszłości. Wśród powtórnie wykorzystywanych materiałów archiwalnych są czarno-białe nagrania sprzed ery telewizji kolorowej, fragmenty filmów, które z czasem uległy odbarwieniom, gruboziarniste i nieostre ujęcia, prawdopodobnie wielokrotnie kopiowane (za pomocą technik wideo i fotograficznych), jak też niewyraźne nagrania dźwiękowe i „rozmażane” obrazy, których stan świadczy o odmagntyżowaniu taśm audio-

¹ Artykuł pierwotnie ukazał się jako: „Neue Bilder” im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus, w: *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, red. F. Crivellari, K. Kirchmann, M. Sandl, Konstanz 2004.

-wideo. Jakość tych archiwaliów jest *de facto* „niewystarczająca”, jednak zdjęcia historyczne nie podlegają ocenie według obowiązujących standardów telewizyjnych. Niedoskonałości i „błędy” w takich dokumentacjach są raczej oznaką ich historycznego charakteru i autentyczności.

Dla dydaktyki historii poświęconej na przykład „niemieckiej jesieni”², budowie Muru Berlińskiego czy zamachowi podczas igrzysk olimpijskich w Monachium archiwa mediów publicznych stanowią istotne źródło materiału wizualnego. Ujęciom filmowym towarzyszą wywiady ze świadkami historii i komentarz lektora, utrzymany w konwencji prezentacji historycznych (chronologiczna narracja, „obiektywny” dyskurs³). Jeśli zachowane zdjęcia okazują się niewystarczające, uzupełniają je rekonstrukcjami omawianych wydarzeń.

Sposób konstruowania historii i jej obecność w programie zależą od medialnych, ekonomicznych i estetycznych mechanizmów telewizji. Rocznicze i jubileusze stanowią najczęstsze okazje do emisji (i produkcji) dokumentów historycznych (na przykład w 1997 roku przypadło dwudziestolecie „niemieckiej jesieni”, w 2001 roku: czterdziestolecie budowy Muru; w 2002 roku: trzydziestolecie zamachu na olimpiadzie w Monachium, w 2003 roku: pięćdziesięciolecie zamieszek z 17 czerwca 1953 roku). Jednak również aktualne wydarzenia mogą inspirować do historycznego spojrzenia wstecz. Retrospektywy pojawiają się zatem w relacjach telewizyjnych o śmierci znanej osobistości czy zmianie trenera piłki nożnej.

Narodowy socjalizm zajmuje w telewizyjnej historiografii szczególne miejsce. Potwierdza to już pierwszy rzut oka na aktualny program. Mimo że jubileusze i rocznice wciąż są pretekstem do emisji takich programów⁴, to od kilku lat konsekwentnie produkuje się dokumenty o życiu codziennym w Trzeciej Rzeszy, o wojnie i Holokauście, jak też coraz częściej o konsekwencjach narodowego socjalizmu (ucieczki, wypędze-

nia, niewola), nieosadzone w kontekście dat rocznicowych⁵. Obecnie nie ma tygodnia bez przynajmniej jednej audycji – premiery lub powtórki – na temat narodowego socjalizmu. W wypadku produkcji wieloodcinkowych, nadawanych przez wiele tygodni o określonej porze, niekiedy w najlepszym czasie antenowym, dokumentacje te cechuje serialowy charakter. Temat narodowego socjalizmu stwarza jednak też problemy dla telewizji – typowych dla dokumentów historycznych, ale wyjątkowo widocznych w wypadku dokumentów o nazizmie. Wynikają one zarówno z wybiórczości i ideologicznego nacechowania oficjalnych nagrań, jak i z utrwalania oraz permanentnego wykorzystywania ich w najróżniejszych kontekstach.

Tworząc programy poświęcone wydarzeniom z czasów, kiedy telewizja już funkcjonowała, można posiłkować się materiałami wideo z archiwów stacji telewizyjnych. Nie znajdziemy w nich jednak nagrań przydatnych dla dokumentów o narodowym socjalizmie. Tych trzeba szukać w państwowych archiwach filmowych, jak Imperial War Museum w Londynie, National Archives w Waszyngtonie, Bundesarchiv-Filmarchiv (Federalne Archiwum Filmowe) w Koblencji i Berlinie, lub też w archiwach prywatnych, jak np. Chronos-Film GmbH. Produkcja takich audycji wymaga kwerend w obcych zbiorach, co w porównaniu z kręce-

² Określenie „niemiecka jesień” stosowane jest wobec fali radykalnego lewicowego terroru RAF jesienią 1977 roku – przyp. red.

³ O obiektywnym dyskursie w naukach historycznych zob.: R. Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. A. Rysiewick, Z. Kłoch, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 3 (75).

⁴ Okazją do obchodów wspomnieniowych były i są „okrągłe” rocznice takich wydarzeń, jak koniec drugiej wojny światowej (8 maja), zamach na Hitlera (20 lipca), czy tak zwana noc kryształowa (9 listopada). Na temat tych uroczystości i „mitu okrągłej liczby” zob. P. Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, München-Wien 1995. Od momentu ustanowienia w 1996 roku 27 stycznia (wyzwolenie Auschwitz) głównym dniem pamięci o Holokauście, rokrocznie w tym dniu wspomina się ofiary narodowego socjalizmu między innymi podczas uroczystości w niemieckim parlamencie. Wybór tej daty wynikał z faktu, że po 1989 roku rocznica „nocy kryształowej”, upamiętnianej przez dekady w RFN, zaczęła pokrywać się z obchodami upamiętniającymi upadek Muru Berlińskiego. Druga niedziela września, będąca w NRD „dniem ofiar faszyzmu”, nie zachowała tego świątecznego charakteru w zjednoczonych Niemczech.

⁵ Audycje poświęcone narodowemu socjalizmowi wyświetla się w niemieckiej telewizji już od połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Por. C. Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln 1999; M.E. Geisler, *Die Entsorgung des Gedächtnisses. Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen*, „Augen-Blick” 1994 nr 17. O problematyce narodowego socjalizmu w telewizji NRD zob. P. Hoff, *Verordneter Antifaschismus im Fernsehen der DDR? w: Wer redet da von Entwarnung? Texte zum Rechtsextremismus*, przedm. H. Graf von Einsiedel, Berlin 1995. Specyfika tego problemu wymaga uwzględnienia złożonego kontekstu historyczno-politycznych, społecznych, instytucjonalnych i medialnych przemian, siłą rzeczy wykraczającego poza ramy niniejszego artykułu. Na temat politycznych i społecznych kontekstów piszą m.in.: U. Herbert, O. Groehler, *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*, Hamburg 1992; H. Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001; C. Vollnhals, *Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik*, w: *Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich*, red. U. Büttner, Hamburg 1992; *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, red. J. Danyel, Berlin 1995; D. Levy, N. Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main 2001. W tym miejscu wypada jedynie stwierdzić, że telewizyjne programy dokumentalne ukazują się z reguły dla uczczenia „okrągłych” rocznic. Dopiero „rok pamięci 1995” został odnotowany przez media publiczne jako moment wzrostu zainteresowania odbiorców narodowym socjalizmem, co stworzyło możliwość wykorzystania źródeł historycznych. W 1995 roku wyemitowano wiele starych audycji (między innymi dokumenty z czasów wojny, wyemitowane już z okazji czterdziestolecia zakończenia konfliktu zbrojnego), dopiero w kolejnych latach powstały bardziej kosztowne programy, zawierające na przykład zrewidowane materiały filmowe.

niem filmów o młodszych epokach generuje dodatkowe koszty. W tym kontekście należałoby postawić pytanie, jak koniunktura narodowego socjalizmu przekłada się na stosunek do materiałów wizualnych.

Bliższe spojrzenie na programy historyczne, emitowane przez niemiecką telewizję do połowy lat dziewięćdziesiątych pokazuje, że wiele z nich wykorzystuje i powtarza identyczne nagrania: niezliczone fragmenty ukazują przede wszystkim Hitlera oklaskiwanego przez tłumy, kolumny maszerujących żołnierzy, czasami ujęcia deportacji czy sceny z getta, niekiedy alianckie obrazy z wyzwanych obozów koncentracyjnych. *Summa summarum*: chodzi o stały repertuar czarno-białych zdjęć, kompilowanych od nowa na potrzeby danego filmu. Od jakiegoś czasu można jednak zaobserwować wyraźną zmianę i wprowadzanie „nowych obrazów” do dokumentalnej „ikonografii nazizmu”⁶. Coraz częściej sięga się na przykład do kolorowych nagrań albo filmów amatorskich, ukazujących nieznaną osobę i momenty z życia prywatnego.

W świetle tych spostrzeżeń rodzi się pytanie, dlaczego telewizja przez dziesięciolecie powtarzała wciąż te same ujęcia z czasów narodowego socjalizmu, skoro rosnąca liczba „nowych obrazów” świadczy o tym, że w archiwach dostępne były też inne materiały. Jednocześnie należy zastanowić się nad momentem dziejowym, w którym „nowe obrazy” weszły do obiegu. Narzuca się myśl, by interpretować je w kontekście powtórnej refleksji nad nazistowską przeszłością, możliwą od momentu zjednoczenia Niemiec. Przedmiotem mojego zainteresowania jest tu jednak specyficzny sposób prezentacji i oceny historycznych źródeł filmowych w programach dokumentalnych, którego nieuniknioną konsekwencją jest sięganie do „nowych obrazów”.

I. Filmy dokumentalne o nazizmie

W narodowo-socjalistycznym reżimie kroniki filmowe i dokumenty uznawane były za doskonałe narzędzie wywierania wpływu na społeczeństwo. Przywódcy polityczni poświęcali im wyjątkową uwagę. Goebbels kontrolował kroniki filmowe „na każdym etapie ich tworzenia”⁷ i przypisywał im, podobnie jak filmom dokumentalnym, „wymiar ideologiczny”⁸. Hitler „nie tylko osobiście i regularnie oglądał kroniki

⁶ A. Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, s. 29.

⁷ E. Leiser, *„Deutschland, erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg 1978, s. 57.

⁸ H. Hoffmann, *„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film*, Frankfurt am Main 1988, s. 136.

tygodniowe, ale często sam ingerował w proces ich produkcji”⁹. Niezliczeni operatorzy Niemieckiej Kroniki Filmowej i agencji propagandowych zajmowali się przekładaniem idei narodowego socjalizmu na język filmu, aby przedstawiać widowni „piękną ułudę Trzeciej Rzeszy” (Peter Reichel)¹⁰ oraz zachować ją dla potomności. Produkcji materiału filmowego towarzyszyła myśl o przyszłym kształcie historii – świadczy o tym między innymi wskazówka z 1943 roku, sformułowana pod adresem komentatorów agencji propagandowych, wedle której celem pracy nad filmem powinno być „prawdziwe i żywe przedstawienie gigantycznej walki o wielkość Niemiec dla współczesnych i przyszłych pokoleń”¹¹. Zdjęcia, które powstawały pod to dyktando, były następnie dokładnie sprawdzane przez cenzurę, od której zależało, czy zostaną udostępnione do dalszej produkcji, zablokowane, czy też materiał należy zarchiwizować, zniszczyć lub – uwzględniając przyszłe spojrzenie na historię – wyciąć poszczególne ujęcia z negatywu¹². Ówczesnej publiczności prezentowano filmy z uroczystości państwowych, imprez partyjnych i defilad, na których Hitler występował jako suwerenny Führer, twardo spoglądających żołnierzy i manewry wojskowe, roześmiane dzieci i rozpromienione kobiety, natomiast nagrania z gett i deportacji nie były publikowane, lecz odkładane do archiwum¹³. Wizualna warstwa filmów dokumentalnych i programów historycznych o nazizmie składa się w głównej mierze z tych zachowanych do dziś obrazów, które przeszły „selekcję” cenzora¹⁴.

Pierwsze produkcje, wykorzystywane w nazistowskich filmach jako materiał bazowy, powstawały już podczas drugiej wojny światowej¹⁵.

⁹ M. Loiperdinger, *Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung*, w: *Geschichte des deutschen Films*, red. W. Jacobsen, A. Kaes, Stuttgart, Weimar 1993, s. 491.

¹⁰ P. Reichel, *Der Schöne Schein des Dritten Reichs. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, Hamburg 2006 – przyp. red.

¹¹ Cyt. za: H. Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim 1982, s. 229 (wyroznienie autorki).

¹² Por. tamże, s. 222 i nast.

¹³ Również filmy amatorskie, coraz częściej wykorzystywane w audycjach i dokumentach, podlegały kontroli państwowej w tym sensie, że każdy, kto chciał pokazać innym swoje prywatne nagrania, musiał być członkiem Izby Filmowej Rzeszy i mieć pozwolenie cenzury na projekcję. Ponadto, zakazywano udostępniania filmów i fotografii zawierających określone motywy. Por. M. Kuball, *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*, t. 2: 1931–1960, Reinbek bei Hamburg 1980, s. 54.

¹⁴ Oczywiście istnieje też wiele filmów dokumentalnych i programów telewizyjnych, w których w ogóle nie wykorzystuje się nagrań historycznych, jak na przykład: *Shoah* Clauda Lanzmanna (Francja, 1985) czy *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* Hansa-Dietera Grabe (Niemcy, TV, premiera: 17.03.1972). Bazują one na wywiadach ze świadkami historii i współczesnych ujęciach miejsc historycznych.

¹⁵ Por. J. Leyda, *Films Beget Films*, London 1964, s. 55 i nast.

Tak jak w *Prelude to War* Franka Capry (USA 1943), sięgającego do tych ujęć, chodziło przede wszystkim o dzieła powstające w ramach alianckiej propagandy wojennej. Po zakończeniu wojny do wczesnych filmów dokumentalnych, podejmujących retrospektywnie temat narodowego socjalizmu, należą między innymi: *Noc i mgła* (*Nuit et Brouillard*) Alaina Resnais (Francja, 1955)¹⁶, *Mein Kampf* (*Den Blodiga tiden*) Erwina Leisera (Szwecja, 1960) czy *Zwyczajny faszyzm* (*Обыкновенный фашизм*) Michaila Romma (ZSRR, 1965). Choć wszystkie wymienione tytuły są kompilacjami, różnią się pod względem retoryki, celu, jak i podejścia do historycznego materiału filmowego¹⁷. Na przykład *Mein Kampf* zorientowany jest na przedstawienie historiografii, podczas gdy w *Nocy i mgle* punkt ciężkości spoczywa na doświadczeniach ofiar nazizmu. Refleksja nad nieprzystępnością tego doświadczenia, ścieżka dźwiękowa, montaż, jak i komentarz pisarza (i zarazem byłego więźnia obozu koncentracyjnego) Jeana Cayrola¹⁸ nadają *Nocy i mgle* charakter raczej eseistyczny niż dokumentalny¹⁹. Podczas gdy warstwa wizualna *Mein Kampf* składa się wyłącznie z nagrań historycznych (w tym wielu obrazów ówczesnie nieznanymi²⁰), *Zwyczajny faszyzm* oraz *Noc i mgła* korzystają też ze współczesnego im materiału. W tym ostatnim utworze strategia filmowa bazuje między innymi na kontrastowym zestawianiu starych czarno-białych obrazów i współczesnych, kolorowych ujęć miejsc historycznych. Centralna kwestia poruszana w *Zwyczajnym faszyzmie*, mianowicie, jak zwyczajni ludzie mogli stać się zwykłymi faszystami, zysku-

¹⁶ W 1956 r. Ministerstwo Spraw Zagranicznych RFN skutecznie oprotestowało włączenie filmu *Noc i mgła* do programu festiwalu w Cannes. Tym bardziej warto zwrócić uwagę na fakt, że obraz ten zaledwie rok później został udostępniony w berlińskim Krajowym Urzędzie Dokumentacji Fotograficznej (niem. Berliner Landesbildstelle); por. M. Köppen, *Von Effekten des Authentischen - „Schindlers Liste“: Film und Holocaust*, w: *Bilder des Holocaust: Literatur - Film - Bildende Kunst*, red. M. Köppen, K.R. Scherpe, Köln 1997, s. 166. *Noc i mgłą* wyemitowano też w ponadregionalnej telewizji. Generalnie telewizja z różnych powodów wcześniej i z większym krytycyzmem podjęła rozrachunek z narodowosocjalistyczną przeszłością niż (skorumpowane) elity polityczne.

¹⁷ Nie można w tym miejscu wyczerpująco opisać zalet wymienionych obrazów. W dalszej części omówione zostaną tylko krótkie sceny, z pominięciem spraw takich jak technika montażu czy teoretyczne refleksje nad granicami reprezentacji Holokaustu. Nie zajmuję się też pozycją danego filmu w dorobku jego twórcy.

¹⁸ Niemiecka wersja autorstwa Paula Celana.

¹⁹ O *Nocy i mgle* zob. S. Kramer, *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden 1999; J. Paech, *Erinnerungs-Landschaften. Der Holocaust im Film: Resnais, Duras, Lanzmann*, w: tenże, *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin 2002; E. van der Knaap, *Monument des Gedächtnisses - Der Beitrag von Nacht und Nebel zum Holocaust-Diskurs*, w: *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, red. W. Wende, Stuttgart-Weimar 2002.

²⁰ Por. J. Leyda, dz. cyt., s. 91; W. Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München 1982, s. 121.

je wyrazistość dzięki umieszczaniu – w krótkich sekwencjach między historycznymi fotografiami a nagraniami – aktualnych czarno-białych zdjęć twarzy dzieci lub (młodych) dorosłych w konkretnych miejscach przestrzeni publicznej.

Nazistowskie nagrania pojawiają się w wymienionych wyżej filmach w różnej funkcji, przy czym istnieje różnica między samą prezentacją nagrań a ich ilustracyjnym zastosowaniem: w *Nocy i mgle* Alaina Resnais zdjęciom towarzyszy muzyka Hannsa Eislera, której można przypisać rolę autonomicznego dyskursu²¹. Podobnie jak długie przerwy w komentarzu, sprzyja ona koncentracji uwagi na obrazie, na przykład w scenie deportacji: w dwudziestu czterech ujęciach, zmontowanych zgodnie z chronologią fabuły, pokazano „załadunek” i odjazd pociągu. Początkowo widać ludzi czekających na rampie, niosących pakunki lub wsiadających do wagonu, w niektórych ujęciach widzimy również strażników. Tylko nieliczne zdjęcia są zbliżeniami konkretnych osób (dwoje dzieci, trzymających ojca za rękę, głowa dziewczyny wyglądającej z pociągu²²). Następnie drzwi wagonu zostają zamknięte, co jest pokazane z różnych perspektyw – podobnie jak jadący pociąg. Wyraźne fazy zdarzenia wyodrębnione są także w warstwie dźwiękowej: muzyka pojawia się dopiero po kilku niemych kadrach. Wraz z przejściem kamery od napisu na wagonie: „74 Pers[onen]” (74 osoby) do dziewczyny wyglądającej zza wejścia do wagonu prosta ścieżka dźwiękowa zmienia się w smutną melodię, zaś ryglowaniu drzwi i odjazdowi pociągu towarzyszą dźwięki fletu i fortepianu. Muzyczne tło zmienia się raz jeszcze, między innymi poprzez wprowadzenie rytmu jadącego pociągu, przy czym dźwięk sugeruje niebezpieczeństwo. Zmiana jest sygnałem do podjęcia przerwanej komentarza. Obok innych autorefleksyjnych elementów w tym filmie, w opisanej tu dwuminutowej sekwencji właśnie ścieżka dźwiękowa przyczynia się do koncentracji na wydarzeniach rozgrywających się przed kamerą. Cały fragment funkcjonuje jako dokument filmowy, ukazujący grozę historii.

Z kolei w filmie *Mein Kampf* nagrania historyczne podporządkowane są informacyjnej narracji, w związku z czym mają charakter ilustracyjny. Filmowane sytuacje pojawiają się bez wyjaśnień, jak choćby w krótkim

²¹ Por. M. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994, s. 208.

²² O wizerunku dziewczyny, jego ikonicznej roli i randze symbolu por. T. Elsaesser, „Un train peut en cacher un autre”. *Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*, „montage av” 2002, nr 1 (11), s. 23 i nast. [W piśmiennictwie dostępnym w języku polskim pisał o tym m.in. Georges Didi-Huberman, *Uśmiech Gorgony*, tłum. A. Zawrzykraj, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2010, nr 10. Chodzi o ujęcia deportacji Żydów z obozu przejściowego w holenderskim Westerbork, wielokrotnie wykorzystywane w dokumentalnych, a nawet fabularnych filmach o Zagładzie. – przyp. red.]

fragmencie poświęconym pracy przymusowej. Po poprzedzającej go relacji o odwróceniu niemieckiej armii z frontu wschodniego (towarzyszą jej obrazy i odgłosy wojenne), słyszymy komentarz:

Robotnicy przymusowi ze wszystkich okupowanych krajów są wysyłani do Niemiec, aby wspomóc przemysł wojenny. W końcu 1944 roku do Niemiec deportowano 4 795 000 kobiet i mężczyzn, między innymi z Rosji, Polski, Francji, Belgii, Holandii, Jugosławii a nawet Włoch. Są aresztowani na ulicy, wyciągani z mieszkań i wywożeni w wagonach bydłowych. Wielu z nich umiera podczas transportu. Bezbronni ofiary szykan, głodu i chorób.

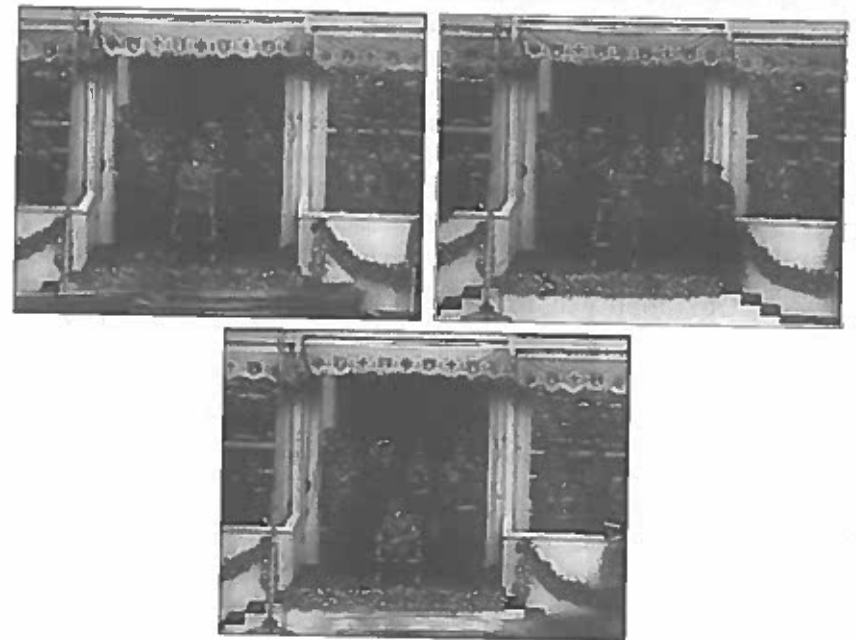
Komentarzowi temu towarzyszą obrazy grup ludzi maszerujących ulicą lub na tle pociągu (między innymi mężczyzna z trójką dzieci, który występuje też w *Nocy i mgle*). Obrazy te nie są jednak przedmiotem pogłębionej analizy. Komentarz nie odnosi się bezpośrednio do nich, nie kontekstualizuje przedstawionej sytuacji, odbiorca nie ma też czasu, aby przyjrzeć się im uważnie. W efekcie powstaje stosunkowo luźne połączenie obrazu i dźwięku, a zdjęcia nie odzwierciedlają konkretnych sytuacji, ale otrzymują status „pośrednich derywatów uniwersalnego języka”²³.

W *Zwyczajnym faszyzmie* natomiast narracja często odnosi się wprost do warstwy wizualnej, na przykład kiedy Michail Romm niekiedy ironicznie opisuje ujęcia. W tym celu nagrania bywają zatrzymywane lub powtarzane. Romm ironicznie komentuje na przykład krótką sekwencję, w której Hitler w drodze na uroczystości z okazji swoich pięćdziesiątych urodzin przejeżdża obok wiwatujących tłumów i stojących w szyku żołnierzy, po czym wysiada, wchodzi po schodach na trybunę i siada na krześle (Il. 1a-c). Komentarz brzmi: „Tłum: cóż znaczy jednostka? Tu liczyły się tylko tysiące, dziesiątki tysięcy, setki tysięcy. Z wyjątkiem tego jednego, jedynego: ich wodza! Dla niego przygotowano fotel, tylko dla niego. Zaraz zajmie miejsce – już siedzi!”²⁴ Poprzez refleksję nad wizualnymi reprezentacjami narodowego socjalizmu *Zwyczajny faszyzm* z jednej strony dokonuje rozrachunku z okolicznościami produkcji i motywami wykorzystanego materiału filmowego. Z drugiej

²³ A. Kluge, *Die realistische Methode oder das sog. „Filmische“*, w: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, red. A. Kluge, Frankfurt am Main 1975, s. 201.

²⁴ Przekład skróconej wersji zachodniemieckiej ze wstępem Eugena Kogona (autor *Der SS-Staat*, Berlin 1947, jednej z pierwszych niemieckich książek o narodowym socjalizmie, od 1964 prowadził magazyn polityczny „Panorama”). Ucięto ostatnią część filmu, w której mowa jest między innymi o kapitalizmie i zachodnim militarystyce jako aktualnych zagrożeniach faszystowskich. We wchodniemieckim tłumaczeniu rosyjskiego oryginału fragment komentarza Romma został przetłumaczony bardziej rzeczowo, co nieco niweluje ironiczny wydźwięk.

strony, sam montaż jest tu rodzajem analitycznego działania poprzez ikonograficzną organizację obrazów i podkreślanie wizualnych analogii (na przykład postawy ciała czy formacji marszowych). Następstwo zbliżonych tematycznie scen uwidacznia silne kontrasty, na przykład dziecięcy rysunek, przedstawiający ludzi obok pociągu, opisany w komentarzu jako marzenie o wyjeździe, został zestawiony z ujęciem ludzi i wagonów podczas deportacji (tym samym, co w *Nocy i mgle*), skomentowanym jako „rzeczywistość”.



Il. 1 a-c: *Zwyczajny faszyzm* (zrzuty z ekranu).

Różne podejścia do nazistowskich materiałów wideo mają odmienne konsekwencje z punktu widzenia przyszłego powtórnego wykorzystania nagrań. Użyte w roli ilustracji nabierają doraźnego znaczenia, a wskutek luźnego powiązania obrazów i dźwięku ich sens nie jest określony ani ostatecznie ani jednoznacznie. Zachowują one swoistą „otwartość”²⁵, możliwość aktualizacji innego potencjału semantyczne-

²⁵ Obrazy są tu tak samo „otwarte” jak „pisalny tekst”, ale ponieważ są użyte jako ilustracja i szybko się zmieniają, nie zachodzi w tym przypadku – inaczej niż w „pisalnym tekście” – aktywne konstituowanie się sensu. O „pisalnym tekście” zob. R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 39.

go. Zastosowanie historycznego materiału filmowego w roli ilustracji prowadzi więc do dalszych możliwości wykorzystania nagrań w innych kontekstach i programach telewizyjnych. Nieustanne powtarzanie określonych ujęć dla zobrazowania różnych opinii o narodowym socjalizmie z czasem powoduje jednak ich „zużywanie się”. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie „niegdyś szokujących zdjęć zagłady europejskich Żydów”, które „w swej masie zastygły w stereotyp”²⁶.

Strategia prezentacji skłania się z kolei do przypisywania stałego znaczenia i ustalania sposobu percepcji obrazu. W tym wypadku uwaga skierowana jest na specyficzne treści, dzięki czemu ujęcia zapadają w pamięć i stają się rozpoznawalne. Umieszczenie ich w innym kontekście łatwo rzuca się w oczy. W obu strategiach wykorzystanie obrazów w procesie tworzenia znaczeń w kolejnych audycjach podlega więc ograniczeniom. Między innymi z tego dylematu wynika telewizyjna potrzeba prezentowania nowych obrazów.

II. Dokumenty historyczne i problemy obrazowania

W dotychczasowej historii telewizji wyemitowano wiele programów poświęconych nazizmowi, czyniąc go tematem przedstawień teatru telewizji, magazynów politycznych i filmów dokumentalnych. Za pierwszy dokumentalny „rozrachunek z «nieprzewycięzoną» przeszłością”²⁷ uchodzi czternastoodcinkowy serial *Das dritte Reich* (Trzecia Rzesza), wyprodukowany przez stacje SDR i WSR, nadawany w latach 1960–1961. Obok kilku nagrań wideo na materiał tego czarno-białego cyklu złożyły się głównie sfilmowane fotografie i dokumenty. Sięganie do fotografii należy tłumaczyć między innymi powolnym ujawnianiem zasobów Bundesarchiv-Filmarchiv, co w sposób systematyczny (na podstawie protokółów filmowych) rozpoczęło się dopiero w połowie lat sześćdziesiątych²⁸. Przy późniejszych produkcjach można już było szukać materiałów w katalogach i znaleziskach bibliotecznych.

Materiał filmowy użyty w sześcioodcinkowej produkcji *Die Deutschen im zweiten Weltkrieg* (Niemcy podczas drugiej wojny światowej, BR/SWF/ORF 1985) pochodzi nie tylko z Bundesarchiv-Filmarchiv, ale

²⁶ U. Baer, *Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild*, w: „Niemand zeugt für den Zeugen”. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, red. tenże, Frankfurt am Main, 2000, s. 242.

²⁷ P. Zimmermann, *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*, w: *Informations- und Dokumentarsendungen*, red. P. Ludes, H. Schumacher, P. Zimmermann, München 1994, s. 242.

²⁸ Informacji udzielił Hans-Gunter Volgt (Bundesarchiv-Filmarchiv), 10.09.1998.

też z licznych innych „archiwów międzynarodowych i narodowych”²⁹, gdzie został zgromadzony w efekcie czasochłonnych i kosztownych kwerend. W toku takich poszukiwań zdjęcia są wycinane i kopiowane dla telewizji. Po wykorzystaniu nagranie opatruje się słowami kluczowymi i kataloguje w archiwach produkcyjnych nadawców publicznych, dzięki czemu jest „na miejscu” dostępne na potrzeby przyszłych dokumentów. W rezultacie kwerend dla *Die Deutschen im zweiten Weltkrieg* „w archiwum bawarskiej telewizji zebrano pięćdziesiąt sześć godzin materiału archiwalnego pod hasłem «druga wojna światowa»”³⁰. Tak zduplikowane taśmy są dla mediów publicznych magazynem obrazów, do którego można sięgać przy skromniej zakrojonych produkcjach historycznych – zgodnie z dewizą, że każdy dziennikarz „dobrze zrobi,oczynając poszukiwania od własnej instytucji”³¹.

Pięćdziesiąt lat po zakończeniu wojny liczba programów o nazizmie raptownie się zwiększyła: według empirycznych analiz programu telewizyjnego w niemieckiej telewizji w „Roku Pamięci 1995” pokazano w sumie 448 audycji dokumentalnych³². Zwłaszcza programy stacji ZDF przyczyniły się do „boomu historycznego”, czyniąc z nazistowskiej przeszłości temat pożądanym i przyciągającym rzesze odbiorców. Dział redakcji historycznej ZDF, zajmujący się dziejami najnowszymi i kierowany przez Guido Knoppa³³ niemal cyklicznie produkuje wieloodcinkowe serie dokumentalne, jak *Hilter – podsumowanie* (*Hitler – eine Bilanz*, 1995), *Pomocnicy Hitlera* (*Hitlers Helfer*, 1997), *Pomocnicy Hitlera II* (*Hitlers Helfer II*, 1998), *Wojownicy Hitlera* (*Hitlers Krieger*, 1998), *Dzieci Hitlera* (*Hitlers Kinder*, 2000), *Holokaust* (2000), *Kobiety Hitlera* (*Hitlers Frauen*, 2001), *Wielka ucieczka* (*Die große Flucht*, 2001), *Wojna stulecia* (*Der Jahrhundertkrieg*, 2002) i *SS* (*Die SS*, 2002). Równolegle do edycji telewizyjnych dokumenty te dystrybuowane są za pomocą innych mediów: są dostępne w sprzedaży jako nagrania wideo, w formie książek, kaset czy płyt, niektóre audycje zostały nawet opracowane jako pomoce dydaktyczne na CD-romach³⁴.

²⁹ H.L. Wuermeling, *Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg*, w: *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, red. G. Knopp, S. Quandt, Darmstadt 1988, s. 139.

³⁰ Tamże.

³¹ C. Niedermaier, *Das Dokumentieren historischen Materials*, w: *Geschichte im Fernsehen...*, s. 35.

³² Por. J. Wilke, *Fünfundzwanzig Jahre nach Kriegsende: Die Rethematisierung im deutschen Fernsehen 1995*, w: *Massenmedien und Zeitgeschichte*, red. J. Wilke, Konstanz 1999.

³³ Chociaż przy produkcji dokumentów zaangażowani są różni autorzy i reżyserzy – przeważnie pracownicy redakcji ZDF ds. historii współczesnej – w zwiastunach programowych i recenzjach autorstwo przypisuje się kierownikowi redakcji Guido Knoppowi. Nawet pomijając aspekt koncepcji autorskiej, przyporządkowanie to uznaje za uzasadnione, gdyż oddaje ono instytucjonalną hierarchię i odpowiedzialność decyzyjną.

³⁴ Por. seria *Meilensteine des 20. Jahrhunderts* (Kamienie milowe XX wieku), wydana przez *digital publishing*.

Sukces dokumentów ZDF³⁵ szybko zachęcił innych producentów telewizyjnych (zwłaszcza związek nadawców regionalnych ARD i stację VOX, która emituje magazyn „Spiegel TV”) do sięgnięcia po tę problematykę i ten format. Od połowy lat dziewięćdziesiątych powstają nowe programy o nazizmie, wobec czego temat ten wydaje się już wszechobecny w telewizji. Punktem odniesienia są formalne i wizualne cechy, będące niejako wizytówką „Guido Knoppa”, które przejmują się w innych produkcjach. Ten telewizyjny *flow* wykształcił specyficzny telewizyjny *look*, charakteryzujący stosunek do narodowego socjalizmu³⁶. Jego najważniejsze rysy to: wymieszanie historycznego materiału filmowego z relacjami świadków historii, ujętymi w jednolicie neutralny sposób i ograniczonymi do kilku zdań. Argumentacja tych telewizyjnych programów – inaczej niż we wcześniejszych dokumentach – jest mniej nastawiona na chronologiczne przedstawianie danych i faktów, a bardziej na ich asocjacyjne połączenia. Komentarz lektora ogranicza się do nawiązań i sugestii, wobec czego trudno mówić o przejrzystym przekazie wiedzy historycznej. Montaż nagrań archiwalnych i wypowiedzi świadków często zmierzają do dramatycznego wyjaskrawienia i emocjonalnego przedstawienia wydarzeń historycznych czy osobistych przeżyć, a wrażenie to dodatkowo wzmacnia muzyka oraz efekty wizualne i dźwiękowe.

Wykorzystywane nagrania to w większości historyczne obrazy, już wcześniej emitowane w innych dokumentach, których kopie są w związku z tym dostępne w telewizyjnych archiwach produkcyjnych. Z uwagi na wielką liczbę audycji recykling ten staje się jednak problematyczny: z jednej strony ewidentnie staje się powtarzanie tych samych obrazów, z drugiej strony zdążyły się już one „zużyć”. Na przykład opisana wyżej sekwencja z *Nocy i mgły* nie tylko dokumentuje deportację i daje wyraz ludzkiemu cierpieniu, ale stała się już materiałem, symbolicznie obrazującym abstrakcyjne pojęcia jak „przeszłość” czy „Holokaust”. Te zdjęcia, podobnie jak kadr z dziećmi w Auschwitz, które przed kamerami

³⁵ Średnio 5 mln widzów oglądało *Hitler – eine Bilanz* (1995), 7 mln – *Hitlers Helfer* (1997). O wynikach oglądalności zob. W. Kansteiner, *Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp*, „Zeitschrift für Geschichtswissenschaft” 2003, nr 51.

³⁶ W przeciwieństwie do Raymonda Williamsa (R. Williams, *Programmstruktur als Sequenz und flow*, w: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, red. R. Adelman i in., Konstanz 2002), pojmującego program telewizyjny w kategoriach *flow*, gdzie granice między poszczególnymi programami, reklamami i zwiastunami są płynne, John Caldwell (J.T. Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick 1995) wskazuje na charakterystyczne dla amerykańskiej telewizji od lat osiemdziesiątych XX wieku dążenie do stylistycznej indywidualizacji. Wykształcenie specyficznych właściwości wizualnych można stwierdzić również na przykładzie produkcji „Guido Knoppa”.

sowieckich wyzwolicieli odsłaniają ramiona z wytatuowanym numerem, pokazano na przykład pod koniec lat dziewięćdziesiątych w wiadomościach, w materiale na temat „odszkodowań”. Fakt, że sceny deportacji do obozu zagłady w Auschwitz mogą być symbolem krzywdy domagającej się zadośćuczynienia, wynika z ciągłego nadpisywania i modyfikowania znaczeń w procesie ponownego wykorzystania obrazów. Można odnieść wrażenie, że różne ich sensy nakładają się na siebie do tego stopnia, że w końcu mamy do czynienia jedynie z abstrakcyjnymi znakami.

Przeciwny proces, wywołujący jednak podobny efekt, zachodzi w scenie, w której Hitler siada na specjalnie dla niego przygotowanym fotelu. Kto zna film *Zwyczajny faszyzm* i przypomina sobie tę sekwencję, oglądając inne filmy i programy telewizyjne wykorzystujące to ujęcie, będzie machinalnie myślał: „Zaraz zajmie miejsce – już siedzi!” Sens owego obrazu jest już na zawsze określony przez ironiczny komentarz Romma³⁷.

Zarówno trwałe przypisywanie znaczeń poprzez „mocny” komentarz, jak w powyższym przypadku, jak i używanie się materiału obrazowego w efekcie ciągłego recyklingu zmniejszają użyteczność nagrań dla kolejnych dokumentacji historycznych. W ostatnim czasie wykształciły się zatem strategie przeciwdziałania temu impasowi. Polegają one przede wszystkim na reinterpretacjach materiału zaczerpniętego z filmowych archiwów i wielokrotnie wykorzystanego, jak też na wzmożonym szukaniu „nowych obrazów”.

III. Powtórzenie: ponowne odczytanie

W wypadku (finansowo opłacalnej) re-interpretacji sięga się do zdjęć zmagazynowanych jako kopie w archiwach produkcyjnych nadawców telewizyjnych, które z reguły były wykorzystywane jako ilustracja dominującego dyskursu lektora. Inaczej niż w wypadku ulotnego wykorzystywania obrazów w funkcji pogładowej, podczas re-interpretacji uwaga kieruje się na wybrane elementy, co można obserwować w *Nocy i mgły* i *Zwyczajnym faszyzmie*.

W filmie *Połowanie na ludzi* (*Menschenjagd*, ZDF, premiera telewizyjna: 17.10.2000), pierwszej części serii dokumentalnej *Holokaust*, pojawia

³⁷ Nie wiadomo wprawdzie, czy film jest znany szerokiej publiczności, nie wspominając o znajomości tej konkretnej sceny. Rzuci się jednak w oczy, że w niektórych dokumentach filmowych ujęcie to jest skrócone, tj. ucięte zanim Hitler staje przed fotelem, aby na nim zasiąść. Jest kwestią otwartą, na ile mamy tu do czynienia z przypadkiem, a na ile z celowym działaniem mającym przeciwdziałać odświeżeniu komentarza lektorskiego ze starego i mało popularnego sowieckiego filmu.

się chybotliwe ujęcie, ukazujące widok z okna (Il. 2). Prawa strona kadru jest zaciemniona, podobnie jak górna i dolna krawędź: operator kamery nie chciał być widziany przez tych, których filmował z ukrycia. Widoczny fragment obrazu jest prześwietlony, uwieczniona akcja uchwytna tylko w ogólnym zarysie. Widz może dostrzec uzbrojonego mężczyznę w długim płaszczu mundurowym oraz kobietę i dziecko, którzy przemierzają skrawek ziemi od domu w kierunku drogi. Żołnierz popycha kobietę w kierunku innych, czekających już, osób. Za nią biegnie dziecko. Żołnierz unosi je za ramię, idzie parę kroków w przeciwnym kierunku i opuszcza je na ziemię. Kobieta odwraca się i próbuje dotrzeć do dziecka. Kopniakami zostaje odesłana na miejsce. Dziecko ponownie biegnie w jej stronę, potyka się i upada na ziemię tuż przed mundurowym.



Il. 2. *Holocaust: Polowanie na ludzi* (zrzut z ekranu).

Scena ta pojawiła się już w *Himmler – egzekutor* (*Himmler – der Vollstrecker*, ZDF, premiera: 21.01.1997), filmie z pierwszej serii dokumentalnej *Pomocników Hitlera*. Tam została włączona w ciąg innych czarno-białych zdjęć opatrzonych nadrzędnym komentarzem lektora, mówiącym o okrucieństwie SS na przykładzie bezdusznego traktowania dzieci. Opisane wyżej ujęcie zostało na potrzeby tej produkcji przycięte, jasność dopasowana, a czarna rama okna usunięta poprzez powiększenie wykadrowanego fragmentu (Il. 3). Jakość obrazu nie budzi zastrzeżeń, nie ma też potrzeby objaśniania kontekstu, co mogłoby przerwać strumień zdjęć, odciągnąć uwagę od komentarza i skierować ją na szcze-

góły. W łańcuchu obrazów kadr ten przesuwa się niemal niezauważalnie, a związek między warstwą wizualną a czytany tekst pozostaje luźny.



Il. 3. *Pomocnicy Hitlera: Hitler – egzekutor* (zrzut z ekranu).

W *Polowaniu na ludzi* scena ta ma bardziej przejmujący wydźwięk. Wiąże się to z oprawą słowną: Roselé Goldenstein (wyświetlany podpis: „Żydówka z Litwy”) mówi o tym, jak w wieku jedenastu lat została odłączona od rodziców. W dubbingu żeński głos relacjonuje: „Moja mama chciała, żebyśmy umarli razem, ale nas rozdzielono. Nie wolno mi było zostać przy matce. A tak chciałam zginąć razem z nią i moim bratem”. Następnie niemiecki świadek opisuje, jak żydowska dziewczynka, której cała rodzina została rozstrzelana, prosiła niemieckiego żołnierza o śmierć. Głos lektora zapowiada: „Rozdzielenie matki i dziecka: sfilnowane z ukrycia przez partyzantów”. Głos milknie i cała uwaga skupia się na obrazie, któremu towarzyszy oszczędne tło dźwiękowe. Sekwencja trwa siedemnaście sekund. Na zakończenie Roselé Goldenstein wspomina: „Wtedy zaczęłam krzyczeć: chcę do mojej mamy, nie chcę już żyć, chcę z powrotem. Ale musiałam żyć”.

W zestawieniu obu dokumentów potajemnie nagrana scena z *Polowania na ludzi* wyróżnia się większą intensywnością i drastycznością. Są one efektem odpowiedniego kontekstu: filmowa sytuacja zostaje połączona z konkretnymi doświadczeniami świadków, montaż zaś sugeruje ciągłość czasoprzestrzenną. W rezultacie można odnieść wrażenie, że historyczne nagranie pokazuje moment rozdzielenia Roselé Golden-

stein i jej matki. Dodatkowo komentarz, odnosząc się do okoliczności powstania filmu, podkreśla związane z nimi niebezpieczeństwo, zanim ostatecznie milknie i nastaje symboliczna cisza, rzadko spotykana w telewizji, a przez to tym bardziej eksponująca sam obraz³⁸. Zastosowanie muzyki, odgłosów z offu czy retardacji to dalsze sposoby akcentowania obrazów.

Dzięki tym środkom powstaje podwójnie rozumiana wartość dodana. Sekwencja filmowa nie jest już tylko ilustracją, ale w ramach audycji uzyskuje z jednej strony rangę czytelnego dokumentu, z drugiej – nabiera charakteru niemal spektakularnego. Nagranie w roli dokumentu zaświadcza o okrutnym rozdzieleniu matki i dziecka, przy czym jakość obrazu i sposób kadrowania dodatkowo informują o kontekście, w jakim powstało to ujęcie. Spektaklem zaś staje się ono dzięki odpowiedniej zapowiedzi („sfilmowane z ukrycia przez partyzantów”). Umieszczenie go między wypowiedziami świadków historii czyni zeń dramatyczny punkt kulminacyjny całej sekwencji. Szczególny sposób prezentacji tworzy „nową” jakość. Z podobnym akcentowaniem wyjątkowych właściwości obrazów, które można uznać za strategię towarzyszącą ponownemu odczytaniu, coraz częściej można się spotkać we współczesnych dokumentach historycznych.

Znane nagrania wideo wykorzystuje się ponadto do generowania „nowych” motywów wizualnych. Cyfrowa produkcja dokumentalnych programów historycznych umożliwia bezproblemowe wycinanie i powiększanie fragmentów z filmów archiwalnych. Do połowy lat dziewięćdziesiątych (czyli przed erą cyfrowej produkcji dokumentów historycznych) pojedyncze elementy obrazu (na przykład poszczególne osoby w tłumie) wyróżniano przede wszystkim za pomocą komentującego opisu lub grafiki (kółka, strzałki). W celu powiększenia wycinków konieczna była mechaniczna obróbka materiału filmowego na stołach optycznych. Obecnie wewnętrzne kadrowanie obliczane jest przez komputer i eksportowane jako plik filmowy. Bez żmudnej pracy nad obrazem można zatem generować wiele „nowych” motywów i używać ich do opowiadania „nowych” historii. W drugiej serii *Pomocników Hitlera* prezentowane są na przykład postaci Martina Bormanna (szef kancelarii partii) czy Baldura von Schiracha (przywódca młodzieży w „Rzeszy Niemieckiej”, Gauleiter i Komisarz Obrony Rzeszy w Wiedniu), którzy wcale nie stali w centrum zainteresowania nazistowskich kamer, jednak jako towarzysze Hitlera często pojawiają się w tle obrazów. Dzięki

³⁸ O wykorzystaniu dźwięku w programach telewizyjnych zob. R. Altman, *Fernsehton*, w: *Grundlagentexte Fernsehwissenschaft...*; J. Ellis, *Fernsehen als kulturelle Form*, w: tamże. Żaden z autorów nie zajmuje się jednak znaczeniem ciszy w przekazie telewizyjnym.

powiększeniom wybranych fragmentów współczesne programy dokumentalne mogą przedstawiać ich jako głównych protagonistów czterdziestopięciminutowych audycji telewizyjnych, udokumentowanych odpowiednim materiałem filmowym.



Il. 4 a-c: *Pomocnicy Hitlera: Himmler – egzekutor* (zrzuty z ekranu).

We wspomnianej już produkcji *Himmler – egzekutor* kilkakrotnie wykorzystano tę metodę, używając zoomu wybranego elementu archiwalnego nagrania. Zyskuje to także wydźwięk symboliczny. Po przedstawieniu kariery Heinricha Himmlera, jego awansu w strukturach SS i konkurencji o władzę w NSDAP, lektor komentuje relacje hierarchiczne. Na ekranie widać przemawiającego szefa SA Ernsta Röhma: „Röhm jest przełożonym Himmlera. SS składa jednak przysięgę Hitlerowi, nie Röhmowi. Jeśli Himmler chce awansować, musi wyjść z cienia Röhma”. Przy tych słowach następuje zbliżenie (zmienia się ziarnistość ujęcia). W pierwszym momencie wydaje się, że celem jest stojący na pierwszym planie i widoczny z profilu Röhm. Za nim na podium znajdują się inni mężczyźni, również zwrócenii profilem do kamery, w zbliżeniu prawej połowy kadru widać, jak ci z przodu zasłaniają tych stojących w drugim rzędzie. Zoom na profil Röhma początkowo nie pozwala dostrzec innych osób, jednak dzięki przesunięciu kamery w prawo jego twarz

przesuwa się coraz bliżej lewej krawędzi, tak że w końcu widać tylko kark i potylicę. Po prawej stronie powoli wyłania się Himmler, stojący na podwyższeniu tuż za Röhmem, do tej pory niewidoczny na ekranie (Il. 4a-c). Ujęcie to jest wizualnym odpowiednikiem metafory z komentarza: powstaje wrażenie, że Himmler wychodzi z cienia Röhma.

W wyniku podobnych reinterpretacji znane obrazy podlegają nowej obróbce technologicznej, przez co powstają „nowe” motywy. Ta wizualna strategia wskazuje na generalny sposób radzenia sobie z problemem obrazowania w nowo powstających dokumentach: jest nim prezentacja „nowych obrazów”.

IV. „Nowe obrazy”

Wiele produkcji telewizyjnych, stosując techniki wizualizacji i pozyskiwania materiałów, przedstawia „nowe obrazy”. Aranżacja i anonsowanie ich jako „spektakli” to forma walki o zainteresowanie i uwagę widza. Rywalizacja o ekskluzywne zdjęcia (dobrze dziś widoczna na międzynarodowym rynku telewizyjnym, choćby na przykładzie relacji sportowych) daje się zauważyć również w wypadku programów o nazizmie.

Generowanie „nowych” obrazów historycznych jako odpowiedź na problem ograniczonego wyboru archiwaliów jest działaniem kosztownym i pracochłonnym. Gotowość nadawców telewizyjnych do finansowania międzynarodowych kwerend w archiwach filmowych, zbiorach prywatnych i amatorskich nie jest jednak wyrazem altruistycznego poszukiwania nowych źródeł historycznych. Dążenie do wyłączności należy rozpatrywać jako strategię w konkurencji między stacjami telewizyjnymi.

Nawet jeśli stary materiał archiwalny po opracowaniu pozbędzie się „skazy” powtarzalności, to dla nadawców rzeczą wielkiej wagi jest prezentacja „obrazów jeszcze nigdy niepublikowanych”. Towarzyszą im specjalne zapowiedzi w drukowanych programach telewizyjnych, ich wyjątkowy status jest też zaznaczany w komentarzu lektorskim. Dla przykładu opisany wyżej pasaż z *Holokaust: Polowanie na ludzi bezpośrednio poprzedza informacja: „dotychczas niepublikowane zdjęcia: kompania policji porządkowej podczas polowania na ludzi”. W czterech ujęciach, pokazanych w lekko zwolnionym tempie, można obserwować mężczyzn przemierzających las z bronią w ręku. Nawet jeśli – jak w tym wypadku – chodzi o „mało spektakularne” zdjęcia, to wykorzystanie „nowych” obrazów znajduje odzwierciedlenie w charakterystycznym komentarzu: jako dotąd nieznanne wymagają objaśnień, ale poza tym pokazywane są jak trofea, zasługujące na specjalne wprowadzenie. Funkcja obrazów nie ogranicza się zatem do ilustrowania narracji czy-*

tanego tekstu, uwaga kierowana jest ku warstwie wizualnej, w której to co „nowe” zyskuje wartość samą w sobie. Szczególne wrażenie robią kolorowe filmy z czasów narodowego socjalizmu, wykorzystywane od połowy lat dziewięćdziesiątych.

Aby zapowiadać i pokazywać telewizzom „dotychczas niepublikowane zdjęcia”, producenci audycji historycznych sięgają do archiwów filmowych, prowadzą rozmowy z prywatnymi i komercyjnymi kolekcjonerami, nawiązują kontakt z amatorami kina. O ile państwowe archiwa filmowe są przeważnie zbadane, a forma współpracy jasno określona w regulaminach, standardowych umowach i kosztorysach, o tyle niewiele można się dowiedzieć na temat sieci amatorów i kolekcjonerów, jak też warunków kooperacji z osobami prywatnymi. Nie ulega jednak wątpliwości, że materiałów do dzisiejszych programów dokumentalnych coraz częściej szuka się we wschodnioeuropejskich archiwach (co interesujące, często w napisach końcowych nie podaje się źródeł), podczas gdy w starszych audycjach obok zasobów Bundesarchiv-Filmarchiv wykorzystywano przede wszystkim znaleziska ze zbiorów amerykańskich i brytyjskich (udokumentowane w napisach końcowych). Ponieważ archiwa wschodnioeuropejskie są dostępne od niedawna, nie wszystkie zgromadzone w nich obrazy zostały jeszcze przejrane i wykorzystane. Oznacza to, że „nowe obrazy” jeszcze czekają na odkrycie przez telewizję. Jednocześnie napisy wskazują na globalny handel i wymianę materiałów na rynku telewizyjnym. Na przykład w *Holokaucie* wymieniono Adriana Wooda (jako researchera), który poszukiwał też źródeł między innymi do brytyjskich produkcji *Naziści (The Nazis)* i *Dru-ga wojna światowa w kolorze (The Second World War in Colour)*³⁹. W obliczu wysokich kosztów związanych z pozyskiwaniem materiału wymiana i sprzedawanie odkrywanych zdjęć nie dziwią – zwłaszcza, że popyt na rynku telewizyjnym rośnie wraz z konkurencją. Informacje o współpracy ze zbieraczami i miłośnikami filmów są natomiast bardzo ogólne. Maurice Philip Remy (między innymi autor i reżyser serii *Holokaust*, wyprodukowanej przez jego firmę dla stacji ZDF) relacjonuje, że, aby dotrzeć do amatorskich nagrań, zamieścił ogłoszenia w prasie; Michael Kloft (Spiegel TV, autor między innymi *Trzeciej Rzeszy w kolorze – Das Dritte Reich in Farbe*) odżegnuje się natomiast od tej formy pozyskiwania materiałów i mówi o międzynarodowej sieci wyspecjalizowanych kolekcjonerów; z kolei filmowiec Michael Kuball reprezentuje interesy amatorów w negocjacjach z producentami telewizyjnymi, w zamian

³⁹ O swojej działalności A. Wood pisze w: tenże, *The Colour of War: A poacher among the gamekeepers?*, w: *The Historian, Television and Television History*, red. G. Roberts, P.M. Taylor, Luton 2001.

partycypując w dochodach z licencji⁴⁰. Do końca nie wiadomo jednak, w jakich pismach ukazywały się anonse, ani w jakim stopniu w proceder ten angażowały się środowiska skrajnej prawicy (z którymi siłą rzeczy nawiązuje się kontakt, dokonując transakcji). Trudno także czynić bardziej szczegółowe uwagi o treści umów – co jest zrozumiałe, gdyż chodzi o kwestie cywilnoprawne, o jednostkowe zapisy, zawierane w odniesieniu do konkretnego materiału filmowego i ustalonych warunków przyznania licencji, które mogą być odmienne w różnych przypadkach. Nietransparentne zasady działania, jak i fakt, że wiele nagrań nie należy do państwowych archiwów, to kolejne świadectwa zażartej walki o możliwość wykorzystania nagrań z epoki nazistowskiej – i zapewne też o ich prawo własności.

V. Stan posiadania obrazów

W Niemczech filmy amatorskie kwalifikowane są jako „obrazy ruchome” (§ 95 ustawy o prawach autorskich), co oznacza, że obowiązują wobec nich inne ustalenia niż dla obrazów filmowych. Ponieważ ochrona własności intelektualnej dla obrazów ruchomych wygasa po pięćdziesięciu latach (§ 94 pkt 3. ustawy o prawach autorskich), amatorskie nagrania z czasów narodowego socjalizmu mogą być użyte w programach dokumentalnych bez zgody i wynagrodzenia dla „autorów”. Możliwość skorzystania z materiału filmowego jest regulowana odstępniem od prawa do użytkowania lub umowami licencyjnymi, zawieranymi z właścicielami filmów. Z tego powodu gromadzenie ujęć jest finansowo opłacalne: pieniądze otrzymuje posiadacz nagrania. Podobnie jak w wypadku typowej dla mediów powtarzalności obrazów, tak i stały nacisk telewizji na innowacyjność należy rozpatrywać w kontekście rynkowych interesów nadawców.

Posiadanie obrazów ma wielką wartość nie tylko ze względów finansowych. Od tego zależy bowiem władza w decydowaniu o kształcie historii. Wyraża się ona nie tylko w świadomym blokowaniu niektórych ujęć (na podobnej zasadzie, jak w wypadku świadków, którzy mogą przemilczać pewne sprawy albo propagandy nazistowskiej, która filmowała tylko „piękne pozory”), ale też w tym, że „obraz” narodowego socjalizmu zmienia się w zależności od jego wizualizacji. Na przykład odnotowywane w ciągu ostatnich kilku lat przesuwanie akcentu z ujęć czarno-białych na kolorowe wywołuje efekt o charakterze historyczno-

⁴⁰ Informacje uzyskano w rozmowach telefonicznych z Maurice Philipem Remym (27.08.2002), Michaelem Kloftem (02.09.2002), i Michaelem Kuballem (05.02.2002).

-politycznym: czarno-białe ujęcia ukazują przede wszystkim wydarzenia polityczne (wiece, zebrania polityków, działania wojenne) i mają charakter oficjalny. Z kolei większość wykorzystywanych filmów kolorowych pokazuje elementy sfery prywatnej. Autorzy-amatorzy nagrywali głównie codzienne sytuacje i momenty. Również filmy nakręcone przez Ewę Braun w Berghofie pokazują elitę nazistowską w rozluźnionej atmosferze. Wzmożony udział filmów kolorowych, które mają zapewniać oglądalność, gdyż są „nowe” i barwne, skutkuje przesuwaniem się tematyki: wraz z zastosowaniem prywatnych nagrań polityczny wymiar nazizmu ucieka z pola widzenia. Trudno podnosić problem nazistowskiej polityki eksterminacji (przynajmniej w telewizji), oglądając zdjęcia polityków spacerujących na tle imponującej panoramy gór lub Hitlera, który w wesołym nastroju siedzi na leżaku w niebieską kratkę⁴¹. W tym sensie dobór obrazów, funkcjonujących później w obiegu, wpływa na politykę historyczną.

Użyciu „nowych obrazów” często towarzyszy wrażenie „nowych faktów”, wywoływane przez komentarz. Dla przykładu: projekcję „nowych obrazów” w *Holokaust: Polowanie na ludzi* poprzedza pytanie lektora o miejsce wywozu żydowskich kobiet i dzieci schwytych w ramach „wojny partyzanckiej”. Odpowiedź („Rozkaz stawia sprawę jasno: kobiety pędzić na bagna”) towarzyszy wyświetlanemu napisowi „dotychczas niepublikowane zdjęcia: kompania policji porządkowej podczas polowania na ludzi”, dzięki czemu fakty historyczne dotyczące miejsca deportacji zdają się „naocznie” wynikać z „nowych obrazów”, mimo ich na pozór „banalnej” zawartości (mężczyźni idący przez las). Rozwiązanie zagadki sformułowanej w komentarzu nadaje materiałowi status dokumentu historycznego. Poszukiwania źródeł wizualnych jawią się więc działalnością dziennikarską bądź naukową, a z pola widzenia umyka ich ekonomiczna motywacja, związana z międzynarodową konkurencją, jak i dyskryminacja mniej zamożnych producentów. Spekulacje autorów programów historycznych o ewentualnych spektakularnych odkryciach w najbliższych latach (mowa jest na przykład o amatorskich nagraniach z obozów koncentracyjnych czy kolorowych zdjęciach scen egzekucji) przekładają się nie tylko na uznanie wyników ich kwerend, ale też na ekonomiczną ewaluację zgromadzonych obrazów.

Z języka niemieckiego przełożyła Karolina Sidowska

⁴¹ Oczywiście można interpretować i wyzyskiwać takie ujęcia *à rebours*, na przykład za pomocą kontrpunktowego montażu czy komentarza. Jednak niewielu producentów filmowych lub telewizyjnych podejmuje się wykonania niezbędnej w takim wypadku pracy nad materiałem wizualnym. Przy produkcjach telewizyjnych bezkrytyczne podejście uzasadniane jest poglądem, że nie należy nadmiernie obciążać percepcji widza zbyt ambitnym montażem.