

Gabriela Sitek

Scena deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim : procesy pamięci, (re)kreacja przeszłości a fikcjonalność filmu "To nie Kalifornia"

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/2, 69-84

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gabriela Sitek

Scena deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim. Procesy pamięci, (re)kreacja przeszłości a fikcjonalność filmu *To nie Kalifornia*

Słowa kluczowe: realizm, fikcja, narracja, mock-dokument, found footage, home movie
Key words: realism, fiction, narration, mock-documentary, found footage, home movie

To nie Kalifornia (*This ain't California*) Martena Persiela (2012) rozpoczyna się informacją: „Film dedykowany Denisowi »Panice« Paraceckowi (1970–2011). Przenosimy się w przeszłość. Kontekst historyczny jest zarysowany przez twórców filmu za pomocą fragmentów archiwalnych zdjęć z kronik filmowych, przedstawiających pochody socjalistyczne w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Wkrótce na ekranie zostają zaprezentowane pierwsze ujęcia z prywatnej kroniki filmowej – ciepłe zdjęcia o przesyconych barwach, które, jak się zaraz dowiadujemy, zostały nakręcone kamerą Super 8 przez jednego z trójki bohaterów dokumentu w dzieciństwie. W słoneczny dzień chłopcy jeżdżą na deskorolkach po alejce blokowiska. Ta scena beztrioskiej zabawy wprowadza w historię ruchu deskorolkarzy z NRD.

Obrazy ukazane na ekranie zostały przywołane przez Nica, jednego z głównych narratorów filmu. To on opowiada historię przyjaźni z Denisem. Odwaga Denisa w wykonywaniu akrobacji była inspiracją dla grona przyjaciół zafascynowanych deskorolką, którzy nastoletnie lata życia spędzili wspólnie w Berlinie Wschodnim. Okazją do przywołania wspomnień, choć Nico zaznacza, że chciałby, aby historia została opowiedziana z innego powodu, jest pogrzeb Denisa – już po transformacji ustrojowej zginął on jako żołnierz podczas misji w Afganistanie. Znajomi z lat młodości nie wiedzieli o wstąpieniu Denisa do armii – ich drogi rozeszły się po upadku muru berlińskiego. Informację o śmierci Denisa przekazała jego przyjaciółka, jako jedyna poza ojcem wpisała na listę osób, które wojsko miało powiadomić o śmierci żołnierza. Pogrzeb stał się okazją do spotkania deskorolkarzy z dawnego Berlina Wschodniego, i początkiem opowieści o ludziach, którzy sprzeciwiając się szarej rzeczywistości, realizowali marzenie życia zgodnie z odruchem serca.

W warstwie prywatnej historii, wokół której został zbudowany film, przywołanie przeszłości jest próbą zachowania obrazu Denisa jako przywódcy młodzieńczych wyczynów i przyjaciela; koliduje z tym obrazem historia jego śmierci i ostatnich lat życia spędzonych w wojsku. Nico przekonuje, że nie znał nikogo, kto równie nie znosiłby narzuconych zasad jak Denis. Opowiadana w filmie historia jest próbą uzgodnienia obrazów pamięci, które zachował Nico, z nowo odkrytymi przez niego ostatnimi wydarzeniami z życia Denisa.

Nico stara się zrozumieć przyjaciela. Źródła jego dezynwoltury, niecodziennej skłonności do podejmowania ryzykownych zachowań, upatruje w relacjach z ojcem, który chciał, aby syn poszedł w jego ślady i wyczynowo uprawiał pływanie. Denis jako dziecko był zmuszany do katorżniczych treningów w wymiarze trzydziestu godzin tygodniowo. Czas spędzany na deskorolce z przyjaciółmi pozostawał w opozycji do przymusu, z którym spotykał się w domu.

W filmie przedstawiono wybory przyjaciół wspólnie spędzających dzieciństwo i młodość, mających udział w powstawaniu pierwszej subkultury skejtów w NRD w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych. *To nie Kalifornia* jest gloryfikacją wartości takich, jak wolność osobista i potrzeba autoekspresji, ale także opowieścią o indywidualnych losach ludzi, na których wybory miała wpływ Wielka Historia. Na postawy bohaterów filmu *To nie Kalifornia* można spojrzeć jako na formę oporu wobec władzy wyrażanego w budowaniu relacji społecznych niepodlegających (do czasu) kontroli państwa. Omawiany film to też próba opowiedzenia prywatnych historii, aby zachować pamięć o bliskich sercu ludziach. Te dwie płaszczyzny, prywatną i szerszą, obrazującą przemiany społeczno-polityczne, ukazano w filmie właśnie poprzez zdjęcia i zapisy filmowe z prywatnych archiwów, fragmenty oficjalnych kronik, sekwencje czarno-białych komiksów i współcześnie nakręcony materiał, w którym członkowie grupy wspominają minione wydarzenia. Elementy te połączono przez zastosowanie szybkiego montażu, w teledyskowej estetyce, którą dopowiada muzyka z epoki.

Autorzy książki *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji* proponują dostrzeżenie oporu w następujących postawach: „Stawały się nim [oporem społecznym] wszelkie działania zmierzające świadomie i celowo, lub tylko żywiołowo, do podtrzymania lub odtwarzania więzi społecznych niepodlegających kontroli aparatu partii komunistycznej i jego wyspecjalizowanych organów, zwłaszcza takich jak urzędy bezpieczeństwa publicznego”¹. Wydarzenia przedstawione w filmie *To nie Kalifornia* mają miejsce w okresie późniejszym niż omawiany przez autorów zacytowanej pracy. Jednak wydaje się, że można się posłużyć przywołanym rozpoznaniem, aby określić kontekst społeczno-polityczny budowania nieformalnej grupy rówieśników zafascynowanych jazdą na deskorolce i zadać pytanie o możliwość zobaczenia w tych działaniach postawy oporu wobec systemu komunistycznego. Bunt bohaterów filmu realizuje się na prywatnej płaszczyźnie ich życia – w przyjęciu sposobu postępowania zgodnego z wyobrazeniami o zakazanym Zachodzie. Lothar Quinkenstein, analizując formy buntu młodzieży, zaznacza:

Sytuacja wyjściowa w NRD była na tyle różna, że brakowało ważnego elementu protestu lat sześćdziesiątych w RFN-ie – rozprawy z drugą wojną światową. Skoro (według oficjalnej wersji) faszyci jednogłośnie zdecydowali się po 1945 roku zamieszkać na terenie zachodnim, taka rozprawa nie była potrzebna.

¹ E. Kamiński, A. Małkiewicz, K. Ruchniewicz, *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji*, Wrocław 2004, s. 13.

Głównym zmartwieniem polityki w NRD stała się zatem ochrona młodzieży przed szkodliwym wpływem zachodniego „zepsucia”².

Tytuł filmu odsyła do tragicznej wymowy historii przedstawionych postaci, spełniającej się w wydarzeniach poprzedzających upadek muru berlińskiego. Grupą deskorolkarzy zaczęło się wtedy intensywnie interesować Stasi. Podczas prowadzonej obserwacji doszło do aresztowania Danisa. Te wydarzenia uzmysławiają, po pierwsze, jak nieprzystawalne były realia hołubionego w marzeniach bohaterów Zachodu do rzeczywistości NRD: Denis podczas upadku muru przebywał w więzieniu. Otwarcie granic spowodowało rozproszenie przyjaciół, okazją do ich ponownego spotkania był dopiero pogrzeb Denisa. Pod drugie, wprowadzają refleksję nad tym, czym była dla bohaterów filmu ich ojczyzna. Pojęcie Heimatu może ułatwić zrozumienie współzależności płaszczyzn prywatnej i publicznej. „Historycznie rzecz biorąc, idee »domu« i »ojczyzny« splatają się może najściślej w niemieckim pojęciu Heimatu” – ocenia David Morley³. Z kolei Marta Brzezińska, analizując ramy przestrzeni prywatnej w niemieckich filmach o murze berlińskim, zauważa: „Heimat to dom i ojczyzna w znaczeniu dosłownym, lecz również definiujące wyobrażone miejsce wspólne i własne. Określa metaforycznie wspólnotę, która jest konstruowana, budowana najpierw w małym, lokalnym środowisku, kulturowana w rodzinnym domu”⁴.

Zasadniczym przedmiotem zaprezentowanej analizy chciałabym uczynić formę filmu *To nie Kalifornia*, jej rolę w przedstawieniu zarysowanej powyżej tematyki. W filmie Persiela pojawiają się metatekstualne wypowiedzi, ukazujące X muzę jako sztukę wyjątkową z powodu jej możliwości rejestrowania i ukazania piękna rzeczywistości. Omawianemu filmowi warto przyjrzeć się również z perspektywy teorii fotografii jako rejestracji śmiertelności, czyli tego, co konotuje melancholijną wymowę obrazu. Ciekawe możliwości interpretacyjne wydaje się otwierać umiejscowienie filmu w kontekście rozważań związanych z *found footage* i narracją biograficzną. Z tego względu można zaproponować odbiór filmu Persiela, osadzając go w tradycji teorii nurtu kreatywnego i dokumentalnego kina – szczególnie z powodu, jak można sądzić, uprawnionych zarzutów o zainscenizowanie części materiału filmowego przedstawionego w tym obrazie jako dokumentu przeszłości, jako „naiwnych” zdjęć o charakterze prywatnej pamiętki. Na *To nie Kalifornia* należy spojrzeć jako na film, którego autorzy świadomie wykorzystują osadzone w tradycji kina formy wypowiedzi przynależne *home movies* czy *found footage*, aby wzmacniać jego emocjonalną wymowę i przekonać widza, że ma do czynienia z autentycznym

² L. Quinkenstein, „Pod brukiem jest plaża”. *Poszukiwania utopii po obu stronach nieistniejącego już muru*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński, Poznań 2012, s. 76.

³ D. Morley, *Heimat, nowoczesność i tułaczka*, w: tegoż, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, Warszawa 2011, s. 49.

⁴ M. Brzezińska, *Spektakl – granica – ekran: mur berliński w kinie niemieckim*, Katowice 2013, s. 124, [online] <<http://www.sbc.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=89396&from=pubindex&dirids=27&lp=205>>, dostęp: 27.04.2014.

zapisem przeszłości. Mojej analizie będzie towarzyszyło pytanie o dokumentalny charakter filmu, na który składają się zainscenizowane ujęcia.

Zachwyty nad możliwością rejestracji piękna rzeczywistości

„Dzieci mają takie zabawy we krwi. Betonu dookoła nie brakowało. Daj dziecku coś, co ma kółka, i umieść je w świecie z betonu: zawsze wpadnie na ten sam pomysł⁵ – słyszymy głos z offu, który towarzyszy obrazowi zjeżdżających na domowej roboty deskach dzieci, bawiących się w ten sposób w jednej z NRD-owskich „betonowych dzungli”. Tym razem to fragmenty z rodzinnej kroniki Dirka, przyjaciela Nica i Denisa, kręcone przez jego ojca. Przesycone kolory amatorskiego materiału filmowego wprowadzają w nastrój nostalgii, oddalonego dziecięcego szczęścia, odsyłają do rodzinnych pamiątek już przez samą estetykę kliszy zarejestrowanej kamerą Super 8, przez jej kulturowe konotacje jako reliktu przeszłości.

Najbardziej ekstatyczne, przepełnione radością z ruchu i czasu spędzonego z przyjaciółmi na świeżym powietrzu są fragmenty filmów – w świetle informacji przekazanych przez wypowiadających się bohaterów – nakręconych przez nich samych w dzieciństwie:

Człowiek robi to, na co ma ochotę. Nikt go nie kontroluje, robi coś własnego, osobistego. I dzięki temu jest szczęśliwy. Jak jedzie na desce, to na swój sposób jest wolny i tak było też w NRD. Odcinasz się od wszystkiego, nie potrzebujesz nic więcej, żadnej muzyki... I tak można było robić: złapać deskę, pruć ulicami, i być szczęśliwym. Gęba się człowiekowi non-stop śmiała [TNK]

– to komentarz do amatorskich, przez dzieci nakręconych ujęć przedstawionych w filmie, przywołanie odczucia z tamtych lat przez dorosłych już dziś bohaterów. Oto trójka przyjaciół przemierza na deskorolkach blokowsko, a jedyny cel, który im przyświeca, to spędzić przyjemnie czas. Widzimy uśmiechnięte twarze chłopców pochłoniętych jazdą, pokonywaniem napotkanych barier architektonicznych. Wspólnie spędzony czas to zmaganie się z ograniczeniami własnego ciała, jak również z grawitacją, choćby za pomocą linki podtrzymującej deskę w wyskoku. To wszystko jednak dla samego sportu, nie aby wygrać czy ze sobą rywalizować.

Zdjęcia, na których uchwycono chwile zabaw na osiedlu, w filmie *To nie Kalifornia* przekazują widzowi część radości ich twórców z możliwości rejestrowania rzeczywistości, doświadczenia codziennego życia wymykającego się porządkującym klasyfikacjom. Takie zdjęcia przedstawione w filmie jako wykonane przez dziecko byłyby w swojej naturze dokumentu nieskażone czy

⁵ Cytat pochodzi z filmu *To nie Kalifornia* (*This ain't California*), reż. M. Persiel, 2012 [dalej: TNK]. W angielskim tłumaczeniu ścieżki dialogowej filmu: „Something like skating comes naturally to kids. There certainly was enough concrete around. Give a kid something that rolls, push it into a world of concrete and it'll come up with the same idea. It's got nothing to do with America”.

stojące w opozycji do zawłaszczających ideologii. Odpowiednim modelem realizmu, w który można byłoby wpisać te realizacje filmowe, może być podejście Siegfrieda Kracauera, o którym Alicja Helman pisze:

Film ma unikatową możliwość pełniejszego odzwierciedlenia rzeczywistości niż sztuki tradycyjne, ponownie kieruje uwagę na materię życia, umożliwia bezpośredniość jej doświadczenia. Współczesna lektura Kracauera pozwala odnaleźć u podstaw jego refleksji koncepcję „naturalnego piękna” (Kantowska „Natur-schöne”). Estetyczna specyfika filmu byłaby ugruntowana na eksploracji tego piękna i kryjącego się w nim bogactwa znaczeń, niebędącego wynikiem ludzkiej intencjonalności, w obrębie którego nasza wyobraźnia i zdolności poznania mogą działać z całkowitą swobodą⁶.

Zachwyt nad rzeczywistością i odkrywanie otaczającego świata, wraz z rejestracyjnymi możliwościami kamery, zostały uwypuklone w omawianym filmie poprzez figurę dziecka – autora zdjęć nienaznaczonego pragnieniem jej kreowania czy traktowania jako narzędzia wypowiedzi właściwego sztuce; jako komentarz do jednej ze scen filmu nakręconej przez chłopca słyszymy: „To był także mój pierwszy raz, kiedy filmowałem, jadąc na desce” [TNK]⁷. Na ruch właśnie, obok możliwości inscenizacyjnych, będących sposobem pośredniego ukazywania rzeczywistości, wskazuje Kracauer jako na możliwości filmu przewyższające fotografię⁸.

Fragmenty filmów z archiwum trójki młodych ludzi, ukazujące sposób odbierania przez nich świata, dowartościowujące doświadczenia rzeczywistości, w swojej konstrukcji antysystemowe, są znaczące dla wymowy całego filmu:

Deska to nie jest protest przeciwko czemukolwiek. To sposób, by zachować coś dziecięcego, kawałek światła, na przekór smutnym twarzom wokół. Tego było stanowczo za dużo w Niemczech Wschodnich [TNK]

– przekonują bohaterowie. Wartościom przyjaźni, afirmacji przyjemności, która może płynąć z życia, przeciwstawiona jest propaganda doskonalenia siebie w duchu socjalizmu, sukcesu osiągniętego przez systematyczną pracę, do czego był nakłaniany przez ojca jeden z grupy przyjaciół – Denis.

Melancholijny obraz świata przeszłości

Nie tylko doświadczenia z najmłodszych lat zostały zbudowane w taki spolaryzowany sposób. Odkrycie wówczas wartości w samym doświadczeniu materii życia okazuje się być konstytutywne dla postaw, które bohaterowie przyjmują w późniejszym życiu. Zachowując w sobie część osobowości dziecka,

⁶ A. Helman, *À propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, s. 43.

⁷ W angielskim tłumaczeniu ścieżki dialogowej filmu: „It was also my first time I filmed from my board”.

⁸ Por. A. Helman, dz. cyt., s. 40.

przeciwstawiają się systemowi totalitarnemu, co jednak nie musi oznaczać otwartej walki.

Zbiór wartości oparty na doświadczaniu przyjemności z obcowania z otaczającym światem będzie wspólny pierwszej scenie skejterskiej Wschodniego Berlina, której bohaterowie byli członkami jako nastolatki. Film przedstawia ich entuzjastyczne wykonywanie *ollie* – triku umożliwiającego szybowanie z deskorolką w powietrzu z wykorzystaniem grawitacji. Bohaterowie wspominają blondwłosego opalonego mężczyznę, stylizowanego według zachodnich wzorców mody, który jeździł na deskorolce wzdłuż Alexanderplatz, stojąc na rękach. Jego wyzywający performance budził zachwyt berlińskich dziewczyn, z których większość jakoby spędzała z nim upojne noce. W podobnie sentymentalny sposób przedstawiono swoiste krucjaty Huracan Trio, obejmujące pozaberlińskie niemieckie miejscowości. Podczas tych wypadów za miasto odbywały się pokazy umiejętności deskorolkarzy na prowincjonalnych dyskotekach, kończące się nierzadko seksualnymi podbojami. W konstrukcji tych opowieści można doszukać się lirycznego obrazu świata przeszłości, po którym oprowadzają dziś ustatkowani już bohaterowie, ale wywodzą się one także z przekonania o zasadności buntu wobec bezbarwnej, unifikującej rzeczywistości, z pragnienia realizacji najwcześniejszych marzeń.

W pozach przyjmowanych przez bohaterów jest widoczne także zafascynowanie Zachodem, jawiącym się jako świat dostatku i możliwości samorealizacji – sprowadzone przez ojca z Zachodu kółka do deskorolek własnej roboty mają zapach szczęścia i luksusu. O deskach, które – choć nie bez wyrzeczeń – jednak można było w późniejszych latach zdobyć, jeden z bohaterów mówi: „Deska zrobiła się modna. Pachniała wielkim światem. To była najprostsza rzecz z USA, którą można było mieć. I dobrze się bawiliśmy” [TNK]. Podobnie została przez bohaterów przyjęta wiadomość o możliwości uczestniczenia w zawodach Euroskate’88 w Czechosłowacji – bo podczas tych zawodów skejci z Europy Wschodniej mogli się spotkać z fanami deskorolki z Zachodu.

Kolejną decydującą o wymowie filmu Persiela cechą tych pierwszych, najdalej odsuniętych w przeszłość ujęć jest właśnie ich umiejscowienie w czasie opowieści, stosunek do nich tych, którzy przedstawiają historie z młodości. Filmom – według historii opowiedzianej w *To nie Kalifornia* zrealizowanym przez dzieci – o których w świetle teorii Kracauera z powodzeniem można mówić jako o filmach fotograficznych, towarzyszą fotografie – rodzinne pamiątki. Perspektywa czasowego oddalenia, a szczególnie prywatny charakter zarówno zdjęć, jak i filmów rejestrujących dzieciństwo bohaterów pozwalają mówić o melancholijnym podejściu do nich, w znaczeniu bliższym temu, które opisuje Susan Sontag, niż Paul Ricoeur. Ricoeur zaznacza, że melancholia to smutek pamięci medytacyjnej, ale wskazuje jednocześnie, że w melancholii opuszczone jest samo „ja”, które pada pod ciosami samoumniejszenia, autodestrukcji⁹.

⁹ Por. P. Ricoeur, *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, w: tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 93–107.

Sontag zwraca uwagę na to, że fotografie zachowujące obraz ciała w określonym wieku, oglądane z perspektywy czasu, są świadectwem śmiertelności:

Poprzez fotografię śledzimy w najbardziej intymny, najbardziej wstydlivy sposób to, jak ludzie się starzeją. Kiedy patrzy się na stare zdjęcia samego siebie, kogoś, kogo się znało, albo jakiejś sławnej osobistości, przede wszystkim przychodzi na myśl: „O ileż byłem (była, był) wówczas młodszy!”. Fotografia to rejestr śmiertelności. Wystarczy jeden ruch palca, by napełnić zdjęcie pośmiertną ironią. Fotografie ukazują ludzi w bardzo konkretnym momencie, w konkretnym wieku. Zestawiają osoby i rzeczy, które zaraz potem rozdzielają się, zmieniają, idą tropem własnych przeznaczeń. [...] Fascynacja, którą budzą w nas fotografie jako swoiste „memento mori”, wiąże się także z przywołaniem sentymentalnych uczuć. Fotografie zmieniają to, co minione, w przedmiot czulego rozmarzenia, zamazując różnice moralne i rozbijając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość¹⁰.

Sentymentalny odbiór przedstawionych filmów realizowanych amatorską kamerą i zdjęć z przeszłości jest możliwy dzięki określonej układowi fabularnemu opowieści. Funkcjonowanie wydarzeń w kontekście jednostkowych przeżyć, pamięci, konstytuuje ich emocjonalny przekaz. Zarówno zdjęcia, jak i fotografie są podporządkowane także przyszłym wypadkom, o których informację widz otrzymuje już na początku filmu – rozpoczynającego się wspomnianą przeze mnie na wstępie dedykacją i scenami pogrzebu. To w ten sposób zostaje określony punkt, z którego opowiadana jest historia, co kształtuje dynamikę filmu, organizuje jego treść z rozsypanych zapisów przeszłości i uwidacznia charakter przedstawionego materiału filmowego jako „rejestr śmiertelności”.

Duża część wykorzystanego przez reżysera materiału filmowego ma dla bohaterów omawianego obrazu charakter pamiątki. Dirk miał możliwość kręcenia filmów dzięki ojcu, który udostępniał mu kamerę i trudne wtedy do nabycia, otrzymywane podczas delegacji służbowych, taśmy filmowe. Filmy z dzieciństwa nie tylko wprowadzają w historię postaci, ale ich znaczenie w istotny sposób wpływa na wymowę całości – cechuje je emocjonalność, ekstatyczne doznanie, pragnienie poznania świata, realizacji marzeń. Skontrastowanie ich z wypowiedziami niektórych bohaterów sportretowanych wspólnie wprowadza dodatkowo nastrój melancholii. To postrzeganie świata przez bardzo młodych ludzi, uchwycone na taśmie filmowej przez Dirka, stanowi klamrę kompozycyjną filmu, a wymowa zdjęć egzemplifikuje w dużej mierze motywacje chłopców, konstruujących swoją tożsamość w opozycji do systemu, zachowujących w sobie część emocjonalności dziecka.

¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 80.

Found footage: ku powtórnej kreacji istniejących materiałów. Procedura alegoryczna oparta na montażu

Sięgnięcie przez twórców *To nie Kalifornia* po materiały archiwalne skłania do tego, by nawiązać do *found footage*, teorii mogącej podsunąć tropy ułatwiające interpretację omawianego filmu. Małgorzata Radkiewicz określa *found footage* jako technikę

opierającą się na idei ponownego użycia archiwalnej taśmy filmowej lub wideo i wykorzystania jej w autorskim projekcie [...]. Wielowątkowy, wielonarracyjny i wieloźródłowy tekst *found footage* zmusza widza do aktywności polegającej na budowaniu ciągów znaczeniowych w obrębie oglądanego obrazu, a jednocześnie poza jego ramą¹¹.

Badaczka ta zwraca także uwagę, że projekty artystyczne wykorzystujące *found footage* jako formę wypowiedzi cechuje dążność do „(re)kreacji istniejących materiałów [która] sprowadza się najczęściej do ułożenia jednej lub kilku filmowych opowieści za pomocą montażu”¹². Analizując zarówno strategię, jak i konkretne realizacje pozyskiwania/odzyskiwania kobiecych narracji i reprezentacji w projektach *found footage*, podkreśla ich tożsamościowy charakter jako proces, a nie jako punkt dotarcia do celu. Na aspekt powtórnej kreacji, podejścia krytycznego, redefinicji zastanego materiału jako cechy wyróżniające *found footage* wskazuje także Łukasz Ronduda, przywołujący historyczne źródła zjawiska¹³.

Tym, co szczególnie w *To nie Kalifornia*, jest kwestia określenia tożsamości, realizująca się nie tyle poprzez odtworzenie historii głównego bohatera, Denisa, co doświadczenie jej i opowiedzenie przez jego przyjaciela – uczestnika wydarzeń nadającego historii wartościującą narrację. W celu przyjrzenia się omawianemu filmowi mogą okazać się przydatne zarówno narracyjne koncepcje tożsamości, jak i perspektywa czasu i pamięci – w subiektywnym, biograficznym jej aspekcie.

Radkiewicz podkreśla, że „wykorzystanie *found footage* w kinie fabularnym i dokumentalnym może mieć wymiar historyczny bądź sentymentalny”¹⁴. To rozpoznanie dobrze określa wykorzystanie znalezionych zdjęć w filmie *To nie Kalifornia*, którego istotną część stanowią także kroniki historyczne i fragmenty programów telewizyjnych z epoki, ważne dla zobrazowania kontekstu historyczno-społecznego przedstawianych wydarzeń, ale wydaje się go nie wyczerpywać. Ronduda za kontekst historyczny strategii subwersywnych, w tym *found footage*, przyjmuje koncepcje teoretyczne związane z kategoriami montażu i alegorii jako „figury opartej na technice montażu, bardzo często

¹¹ M. Radkiewicz, *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage*, „Dialog” 2012, nr 3, s. 154–163.

¹² Tamże, s. 154–155.

¹³ Por. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

¹⁴ M. Radkiewicz, dz. cyt., s. 156.

bazującej na wykorzystaniu materiału gotowego”¹⁵. Dla określenia modelu zastosowania montażu i jego funkcji w filmie *To nie Kalifornia* może okazać się przydatne przywołanie koncepcji Waltera Benjamina, któremu Ronduda poświęca oddzielny rozdział swej książki. Píše tam:

Zawierając w sobie moment antyestetyczny, alegoria rozbija „piękną przesłoną symbolu”, by ujawnić kryjącą się pod nią (nieuchwytną zmysłowo) „zawartość prawdy”. Krytyczne funkcje alegorii – rozpoznanie faktycznego stanu rzeczy i dotarcie do ukrytej prawdy o rzeczywistości – wywołuje szok, który jest jedną z jej głównych cech. Należy podkreślić, iż oprócz aspektu krytyki rzeczywistości mitu czy symbolu, szok wywołuje już sama (oparta na montażu) „procedura alegoryczna”, polegająca na wyciąganiu elementów z jednego kontekstu (wyizolowaniu go i pozbawieniu dotychczasowych funkcji czy też „naturalnego sensu”) i intelektualnym zderzeniu ich z elementami innego (w celu nadania całkowicie nowego, dowolnego znaczenia)¹⁶.

Istotna w tym układzie staje się figura tego, który nadaje alegorii znaczenie, zarysowując nowy kontekst. Dokonuje się w ten sposób przeniesienie z komunikacji symbolicznej, o przedmiotowym charakterze, na podmiotową komunikację alegoryczną. Zgodnie z teorią W. Benjamina,

w blasku melancholii przedmiot staje się alegorią, ucieka zeń życie, jest martwy, a jednak przywrócony wieczności – w ten sposób jawi się alegoryście, wydany na jego łaskę i niełaskę. Oznacza to, że od tego momentu nie jest już w stanie promieniować znaczeniem, sensem i zyskuje na znaczeniu tyle, ile przyda mu alegorysta [...]. Nie jest to psychologiczny, lecz ontologiczny stan rzeczy¹⁷.

Narracja (montaż) jako próba ułożenia rozsypanych elementów biografii

W omawianym filmie historia zostaje opowiedziana ze strzępów zapisów rzeczywistości, określony jej kształt jest podporządkowany nadanemu znaczeniu, którego film jest egzemplifikacją. Opowieść stanowi próbę uratowania, czy raczej stworzenia, obrazu Denisa, realizuje się poprzez ustosunkowanie się do jego decyzji wstąpienia do wojska oraz do jego śmierci. Kształt przedstawionej historii podporządkowano imperatywowi opowiedzenia losów Denisa jako przedstawiciela pionierskiego, wolnościowego w swojej istocie, ruchu skejtów w NRD. Takiemu przedstawieniu służy wspomniane zarysowanie opozycji świata wypełnionego doświadczeniem szczęścia do rodzinnego domu chłopca – gdzie wpajano mu konieczność rywalizacji, idee związane ze sportem zawodowym, umiejscowionym w kategoriach przydatności, osiągnięcia celu, a nie radosnego przeżywania procesu. Także dalsze losy Denisa, opowiedane

¹⁵ Ł. Ronduda, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ Tamże, s. 42.

¹⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 359, cyt. za: R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina*, Wrocław 1997, s. 82.

głównie przez Nica, są podporządkowane opozycji tych dwóch światów. Denis przyjechał do Berlina, zrywając z poprzednim życiem, w którym najpierw był zmuszany do uczestniczenia w treningach, a później prowadził zajęcia sportowe jeżdżenia na desce, kiedy władza postanowiła wykorzystać potencjał zainteresowania młodzieży tym sportem. W Berlinie pojawił się wkrótce po tym, jak podpalił szkołę, w której uczył (film opowiada o tych wydarzeniach za pomocą czarno-białej animacji kreskówkowej) – od tamtego dnia każe mówić na siebie „Panika”. Jego zachowania są kompulsywne, ryzykowne, ale odważne, w szerszej grupie zawsze zwraca na siebie uwagę, nadaje ton wydarzeniom. W zaciszu mieszkania nie przypomina osoby, za którą uchodzi w towarzystwie, jest wyciszony. Nico tak go wspomina:

Przy innych nie ruszyliby książki. Nie było opcji. Ale gdy byliśmy sami, siadał przy stole w kuchni i czytał. Graliśmy, gadaliśmy godzinami. Wiedział, że przy mnie nie musi się kryć. Byliśmy jak jedna osoba. Przy mnie znajdował to, czego szukał. Mógł przestać grać i być sobą, a nie ciągle odstawiać jakąś rolę. Gdy byliśmy sami, zamykaliśmy drzwi i... cisza [TNK].

Wydaje się, że w kontekście dokumentalnych filmów o charakterze biograficznym, wykorzystujących gotowy materiał filmowy czy fotograficzny, przydatnym narzędziem interpretacji może okazać się termin „narratywizm”, pojęcie z dziedziny nauk humanistycznych, wywodzące się z przyjęcia założenia, że kompetencja narracyjna jest wspólna wszystkim ludziom. Koncepcje związane z narracją i tożsamością, które przywołuje Katarzyna Rosner w książce *Narracja, tożsamość i czas*¹⁸, kładą nacisk na pojęcie jednostki ludzkiej rozumiejącej swoją podmiotowość w czasie. Rosner przywołuje między innymi *Morfologię bajki* Władimira Proppa, fenomenologiczne ujęcie czasu Edmunda Husserla i kategorię czasowości Dasein Martina Heideggera, a także koncepcję tożsamości jednostki kanadyjskiego filozofa Davida Carra, inspirowanego się Heideggerem. Według D. Carra, stale komponujemy i rewidujemy nasze biografie; zdarza się, że zmuszeni jesteśmy tego dokonać pod wpływem gwałtownego przeżycia. Narracja kieruje się w przeszłość, aby było możliwe spójne doświadczenie jej wobec teraźniejszości i projektowanej przyszłości¹⁹.

To koncepcja narracji jako właściwości umysłu szukającego uspołnienienia biografii, rozumianej jako opowiedzenie doświadczenia życia, może być kluczem do zrozumienia mechanizmów organizujących nakręcony w przeszłości (według opowieści przedstawionej w filmie), a później odnaleziony materiał filmowy. Byłoby to wytłumaczeniem dla jednoznacznie organizującego charakteru przedstawienia dokumentalnych filmów o charakterze biograficznym wykorzystujących technikę *found footage*.

Film *To nie Kalifornia* w świetle koncepcji narratywizmu spod znaku Carra byłby zatem próbą opowiedzenia historii Denisa, z zachowaniem pamięci o jego wrażliwej naturze, pragnieniu realizacji marzeń, życiowej postawie

¹⁸ Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.

¹⁹ Por. też, *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*. A. MacIntyre, Ch. Taylor, A. Giddens, D. Carr, w: tejsze, *Narracja, tożsamość i czas*, s. 46–49.

będącej ucieczką przed opresyjnością konieczności osiągnięcia sukcesu, którą starał się narzucić mu ojciec. Bezpośrednim impulsem dla takiego kształtu opowiadanej historii byłoby poznanie wydarzeń z ostatnich lat życia Denisa, informacja o jego samobójczej śmierci – Denis wstał z okopu podczas ostrzału. Wyrazem dysonansu poznawczego, na który receptą mógłby być film, czy formą przepracowania silnego i bolesnego doświadczenia, są wypowiedzi jego przyjaciół, którzy spotkali się na pogrzebie. „Wiadomość o śmierci Denisa była wstrząsem. Nawet nie wiedziałam, że został żołnierzem. Od ponad piętnastu lat nie miałam od niego wieści. Nie mogłam pojąć, o co chodziło z tym wojskiem. To do niego nie pasowało” – mówi bliska przyjaciółka Denisa z lat młodości. „W życiu nie spotkałem nikogo, kto by tak nienawidził regulaminów, kto by tak dalece nie akceptował żadnej władzy. Denis w wojsku? Kompletnie mi to nie pasowało” – mówi Nico. Te wypowiedzi wprowadzają w opowieść.

Zwrócenie uwagi na relację między narracją a tożsamością może być wytłumaczeniem jednoznacznej wymowy filmu – prawie niepozostawiającego miejsc pustych, dookreślającego większość aspektów zarówno historii Denisa, jak i otaczającej rzeczywistości, na które została narzucona uspoijniająca perspektywa. Może to do pewnego stopnia pozostawać w związku z wrażeniem przywołanym przez Hannah Pilarczyk i Petera Wensierskiego w artykule zatytułowanym *Auf der schiefen Bahn* [*Na śliskiej trasie*], opublikowanym na stronie Spiegel.de²⁰. Wymowa filmu jest jednoznaczna, perswazyjna – zarówno w prywatnej warstwie historii, jak i w związanym z nią aspekcie przedstawienia rzeczywistości społeczno-politycznej.

Porównania filmu Persiela z innymi filmami przychodzą na myśl właśnie w biograficznym kontekście reorganizacji przeszłości, zabiegu, który staje się głównym tematem tych realizacji. Podobnie wykorzystują zapisy przeszłości, reorganizując ich układ, tworzą nową opowieść o niej, umożliwiają jej zrozumienie w kontekście terażniejszości takie obrazy, jak *Tarnation* Jonathana Caouette’a (2003) czy *Na zawsze twoja*, *Carolyn* Marii Ramström i Malin Korkeasalo (2011). Odleglejszymi przykładami tego zjawiska, ponieważ odmiennymi pod względem formy realizacji, filmami niejako stającymi się na oczach widzów, są *Ucieknijmy od niej* Marcina Koszałki (2010), *Tonia i jej dzieci* Marcela Łozińskiego (2011) oraz chyba podobny do nich z powodu uczynienia tematem filmu samych mechanizmów pamięci *Walc z Baszirem* Arie’go Folmana (2008). Tym, co odróżnia film Persiela od przywołanych filmów, jest jego mitologizująca, melancholijna wymowa, bardziej wynik reorganizacji przeszłości niż ukazanie procesu – pracy pamięci mającej pomóc scalić doświadczenia w spójną konstrukcję tożsamości. Ta wymowa omawianego obrazu, starającego się ocalić pamięć o doświadczeniu radości życia, sprawia, że w opowieść twórców filmu chce się uwierzyć. Przenieść się wraz z nimi do idyllicznej Nibylandii.

²⁰ Por. H. Pilarczyk, P. Wensierski, *Auf der schiefen Bahn*, [online] <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/skaterfilm-this-ain-t-california-alles-echte-ddr-oder-doch-fake-a-850003.html>>, dostęp: 20.11.2012.

Faktualność i fikcjonalność filmu *To nie Kalifornia*

Przywołując definicje zjawiska *found footage* zaproponowane przez Radkiewicz i Rondudę, konieczne jest postawienie pytań o jego szczególne funkcjonowanie w omawianym filmie, określonym przez jego twórców jako dokument, ale skrytykowanym z powodu niezbyt wiernego przedstawienia rzeczywistości. Mimo tych zarzutów film zyskał uznanie na międzynarodowych festiwalach filmowych, na których klasyfikowany był jako dokument. *To nie Kalifornia* otrzymał nagrodę DIALOGUE en Perspective na Berlin International Film Festival, a jury umotywoowało swój wybór docenieniem połączenia prywatnej historii ze zbiorową pamięcią narodu niemieckiego²¹. Film otrzymał także nagrodę specjalną na Nashville Film Festival. Obraz Persiela był pokazywany na 29. Warszawskim Festiwalu Filmowym w sekcji konkursu filmów dokumentalnych.

Umieszczenie w filmie dokumentalnym archiwalnych zapisów przeszłości wydaje się oczywistym zabiegiem, jego źródła można upatrywać w dążności do wiernego uchwycenia rzeczywistości. Jednak z *found footage* jest nierozwalnie związany także kreacyjny aspekt pracy z materiałami filmowymi, wiążący się z decyzjami montażowymi mającymi swoje źródło w przyjęciu określonych rozwiązań narracyjnych czy dekonstrukcyjnych. Uświadomienie sobie opozycyjnej konstrukcji wewnętrznej tego typu filmów nie musi zostać określone jako konflikt czy dysonans. Na filmy dokumentalne wykorzystujące odnalezioną fotografię można spojrzeć jako na realizację „opozycji wewnętrznych kształtujących rozwój sztuki filmowej, [...] od początku przenikających wszelką refleksję nad kinematografią”²². W filmach tego rodzaju można doszukać się biegunowych postaw wobec twórczości filmowej, jednak w historii kinematografii obrazy rzadko występowały jako czyste realizacje modeli przedstawionych przez A. Helman²³. W *To nie Kalifornia*, dokumencie, w którym wykorzystano technikę *found footage*, warto przyrzeć się dwóm postawom, ujmowanym za pomocą „różnych par pojęć: kina méliés’owskiego i lumiére’owskiego, filmów wierzących w obraz i filmów wierzących w rzeczywistość, nurtu kreacyjnego i nurtu dokumentalnego, znaku i reprodukcji, kina faktów i kina fikcji”²⁴ – właśnie jako przykład nieczystej ich realizacji, jak określić można większość filmów w historii kina. Opozycje przedstawioną przez Helman można potraktować jako serce mechanizmu wewnętrznej konstrukcji *To nie Kalifornia*. Relacje fikcji i rzeczywistości w tym filmie okazują

²¹ Uzasadnienie jury brzmiało: „Because of its visual strength and the stylistic confidence of its editing. With gripping dynamics, it mixes personal history with the collective memory of the German Democratic Republic. We have rarely been so splendidly manipulated”. Źródło: [online] <<http://www.imdb.com/title/tt2113090/awards>>, dostęp: 5.12.2013.

²² A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 5.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

się tym bardziej skomplikowane, że jego autorom zarzucono zmyślenie przedstawionej opowieści.

Prawdziwość historii opowiedzianej przez Persiela podają w wątpliwość H. Pilarczyk i P. Wensierski²⁵. Podważają oni autentyczność wykorzystanych w filmie zdjęć, argumentując, że ujęcia, które według narracji filmu zostały nakręcone w dzieciństwie przez jednego z bohaterów, mają zbyt profesjonalny charakter. Według autorów tekstu *Na śliskiej trasie* ujęcia kręcone przez Dirka z deskorolki są możliwe do wykonania tylko za pomocą sprzętu dostępnego zawodowym filmowcom. Stwierdzają oni także, że zdjęcia kręcone na Alexanderplatz, znów przedstawione w filmie jako autentyczne, to głównie ujęcia wyższych partii architektury, które można byłoby nakręcić wspólnie. Zobrazowanie części historii poprzez animację kreskówkową odczytują jako zabieg mający przekonać odbiorcę, że w filmie wykorzystano tylko autentyczne zapisy rzeczywistości. Podobną funkcję przypisują określonym rozwiązaniom fabularnym. Aresztowanie Denisa, jego pobyt w więzieniu i potem, po odbyciu kary, utrata kontaktu z nim jego przyjaciół miałyby motywować brak współczesnych zdjęć bohatera.

Pytania, czy też próby rozpoznania powyższej kwestii, zaproponowane przez Pilarczyk i Wensierskiego, dotyczą nie tylko autentyczności zdjęć, materiału filmowego, ale także wydają się dotyczyć prawdziwości prywatnej historii przyjaciół przedstawionej w filmie. Do wątpliwości sięgających (nawet) prawdziwości istnienia Denisa odwołuje się także artykuł „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels* na stronie Goethe Institute²⁶.

Aby odpowiedzieć na pytanie o zasadność zakwalifikowania filmu Persiela do gatunku dokumentu, redaktorzy *Spiegel.de* zadają pytanie, jaki jest procent zdjęć inscenizowanych na potrzeby tego filmu. Nie chodzi tu jednak o samo zastosowanie animacji kreskówkowej. Przykład przywołanego w artykule filmu *Walc z Baszirem* nie pozwala określić realizacji animowanych jako nieodpowiadających kryteriom filmu dokumentalnego. Niewątpliwie jednak Ari Folman procesy pamięci ukazuje w ich skomplikowaniu, obnażając mechanizmy zapominania i zawsze subiektywnej perspektywy spojrzenia w przeszłość. W *To nie Kalifornia* przypomnienie przeszłości dokonuje się w „czułym rozmarzeniu”²⁷, o którym Sontag pisze, że może zniekształcać obraz przeszłości. Wydaje się, że ta różnica jest najważniejsza w zestawieniu filmów Folmana i Persiela.

Reżyserowi *To nie Kalifornia* Pilarczyk i Wensierski zarzucają niefortunność decyzji także w kontekście mock-dokumentów, i przywołują *Wyjście przez sklep z pamiątkami* (2010) jako przykład właściwej realizacji takiej formy filmowej. Banksy, legendarny autor graffiti, społecznych happenin-gów realizowanych w przestrzeni publicznej, którego tożsamość nie jest znana, został przedstawiony jako autor tego obrazu. Pojawia się on w filmie,

²⁵ Por. H. Pilarczyk, P. Wensierski, dz. cyt.

²⁶ Por. J. Rieder, „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels*, [online] <<http://www.goethe.de/kue/flm/far/en9746676.htm>>, dostęp: 5.12.2013.

²⁷ Por. S. Sontag, dz. cyt., s. 80.

co mogłoby być realizacją oczekiwań odbiorców, by zobaczyć legendarnego artystę, którego rzeczywiste istnienie jest od dawna podważane – pojawiają się częste głosy, że twórczość firmowana marką Banksy jest wynikiem pracy grupy artystycznej. Artystę graffiti widzimy na ekranie zakapturzonego, uchwyconego w konwencji reportażu, którego wypowiedające się postaci nie chcą zostać rozpoznane. *Wyjście przez sklep z pamiątkami* jest grą – jej twórcy bawią się konwencjami, puszczają oko do widzów, podważając dokumentalny charakter obrazu, i czynią tematem filmu skomplikowane zasady funkcjonowania rynku sztuki, dla którego tak ważna jest koncepcja autora, artysty o rozpoznawalnym nazwisku. Zarzuty stawiane *To nie Kalifornia* opierają się na określeniu strategii autorów filmu jako zaciemniającej jego status gatunkowy, wprowadzaniu widzów celowo w błąd, aby uczynić opowiadaną historię bardziej nośną, atrakcyjniejszą na rynku filmowym. Beata Kosińska-Kripper określa mock-dokument jako film zaplanowany jako fałszerstwo, ale podkreśla, że zastosowane w nim manipulacje mają „na koniec wyraźnie zakwestionować wiarygodność przekazu i zawsze pozostawić widza z pytaniem o realność tego, co zobaczył”²⁸. Agnieszka Ogonowska z kolei podkreśla, że:

istotą „mock-dokumentary” nie jest wprowadzenie odbiorcy w błąd czy też samo inscenizowanie rzeczywistości za pomocą konwencji i kodów dokumentu [...]. W tym kontekście „mock-doc” należy z pewnością do usprawiedliwionych form „oszustwa”, w całości bowiem opiera się na idei inscenizacji, a wprowadzenie odbiorcy w błąd nie stanowi tu celu w sobie²⁹.

Brak jasnego odautorskiego komentarza o fikcyjności *To nie Kalifornia* wydaje się podważać możliwość zakwalifikowania tego obrazu do nurtu mock-dokumentu, ale nie unieważnia płaszczyzny gry faktu i fikcji, o której można mówić z powodu zastosowanych zabiegów montażowych i inscenizacyjnych. Na omawiany film można spojrzeć jako na kontynuację, pewne odzwierciedlenie procesów, które miały miejsce od powstania kina, antagonizmu stanowiącego o jego energii. Jak pisze Marek Hendrykowski,

Kino faktów i kino fikcji dzieli nie tylko zasadnicza niezgodność interesów, ale i konflikt wartości. Oba rodzaje i obie tendencje charakteryzuje odmienny pogląd na naturę przekazów kinematograficznych, a z czasem także na film jako na dziedzinę sztuki. Jeśli jednak na odwieczny konflikt między nimi spojrzeć trochę inaczej – jako na sprzeczność wynikającą z dwu odmiennych potrzeb i generalnej różnicy celów komunikowania – można dojść do wniosku, że antagonizm faktualne – fikcjonalne stanowi źródło niewyczerpanej energii kina nieustannie pobudzającej jego rozwój³⁰.

²⁸ B. Kosińska-Kripper, *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwo*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 196.

²⁹ A. Ogonowska, „Mock-dokumentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 271.

³⁰ M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, s. 95.

W *To nie Kalifornia* można dostrzec, że zastosowane formy opowiadania o przeszłości są silnie zakorzenione w historii X muzy. Nawet jeśli zawierzyć krytykom podważającym autentyczność zaprezentowanego w filmie materiału, wydaje się, że nie unieważnia to pewnej prawdy – społecznej, psychicznej i mentalnej – o historii oporu wobec systemu komunistycznego. Historię opowiedzianą w *To nie Kalifornia* można odczytywać jako opowieść o pokoleniu, którego młodość przypadła na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte w NRD.

Warto zadać pytanie o celowość sugerowania autentyczności zdjęć w melancholijny sposób przedstawiających przeszłość. Owocne interpretacyjnie może się okazać spojrzenie na skomplikowaną naturę relacji faktyczności i fikcjonalności w kontekście filmów nostalgii za NRD. Marta Brzezińska konstatuje:

„Heimatfilm”, odwołujący się do wspomnieniowego i wizualnego charakteru tożsamości, zakłada nostalgiczność, iluzyjność i utopijność, stąd nostalgia w kinie niemieckim po zjednoczeniu byłaby nie tyle elementem pierwotnym, co wtórnym. Obrazy NRD wywołują nostalgię nie tyle za nieistniejącym już NRD, co za „Heimatem”, którego filmowy obraz tym razem wchłania elementy eneradowskiej codzienności³¹.

Strategia zastosowana przez twórców obrazu *To nie Kalifornia* wydaje się także mieć na celu wzmocnienie przekazu scalenia niemieckiej historii i odzyskania bezpiecznej przestrzeni wspólnoty.

Bibliografia

- Brzezińska M., *Spektakl – granica – ekran: mur berliński w kinie niemieckim*, Katowice 2013, [online] <<http://www.sbc.katowice.pl/dlibra/docmetadata?id=89396&from=pubindex&dirids=27&lp=205>>, dostęp: 27.04.2014.
- Helman A., *A propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Helman A., *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977.
- Hendrykowski M., *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Kamiński Ł., Małkiewicz A., Ruchniewicz K., *Opór społeczny w Europie Środkowej w latach 1948–1953 na przykładzie Polski, NRD i Czechosłowacji*, Wrocław 2004.
- Kosińska-Kripper B., *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwo*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Morley D., *Heimat, nowoczesność i tułaczka*, w: tegoż, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, Warszawa 2011.
- Ogonowska A., *„Mock-dokumentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem*, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Pilarczyk H., Wensierski P., *Auf der schiefen Bahn*, [online] <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/skaterfilm-this-ain-t-california-alles-echte-ddr-oder-doch-fake-a-850003.html>>, dostęp: 20.11.2012.
- Quinkenstein L., *„Pod brukiem jest plaża”. Poszukiwania utopii po obu stronach nieistniejącego już muru*, w: *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński, Poznań 2012.

³¹ M. Brzezińska, dz. cyt., s. 138.

- Radkiewicz M., *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage*, „Dialog” 2012, nr 3.
- Radkiewicz M., *„Władczynie spojrzenia”. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007.
- Rieder J., „*This ain't California*” – *Rock'n'roll on Wheels*, [online] <<http://www.goethe.de/kue/film/far/en9746676.htm>>, dostęp: 5.12.2013.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.

Streszczenie

Przedmiotem tekstu jest analiza formy filmu *To nie Kalifornia* (*This ain't California*) Martena Persiela z 2012 roku, ukazującego scenę deskorolkarzy w Berlinie Wschodnim, pod kątem relacji fikcji i rzeczywistości. Autorka stara się umiejscowić obraz na tle kina kreatornego i kina dokumentalnego, odnosząc się do zarzutów stawianych twórcy filmu, że dzieło zostało złożone z inscenizowanych ujęć. Kontekstem pracy jest *found footage*, narracja biograficzna i mock-dokument. Celem artykułu jest próba określenia dokumentalnego charakteru omawianego filmu, jako przedstawienia pokolenia, którego młodość przypadała na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte w Niemczech bloku wschodniego, wyborów ludzi kierowanych pragnieniem autoekspresji i wolności osobistej wobec szarej rzeczywistości ustroju komunistycznego.

Summary

A Skating Park in East Berlin. Processes of Memory, (Re)creation of the Past and Fiction in the Film *This ain't California*

Analysis of the form of the film *This ain't California* by Marten Persiel, 2012, about a skating park in East Berlin, is the subject of the article. The article analyses the problem of the complex relations between fiction and reality in the film of Marten Persiel. The author tries to show the film in the context of a trend of creation and documentary in film history in relation to voices that show the film as staged. An important context of the analysis is *found footage*, biographical narration and mock-documentary. The author aims to describe the documentary character of the film as a description of generation of people, whose youth was in the 1970s and 80s in East Germany. The article shows the choices of characters of the film as the need for self-expression and personal liberty in the reality of the communist system.