


Krzysztof Loska  <http://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

PODZIELONY KRAJ ALBO (NIE)RÓWNOLEGŁE HISTORIE NIEMIECKICH KINEMATOGRAFII

Andrzej Gwóźdź, *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2019, ss. 343.

Przystępując do pisania recenzji z książki *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991*, uświadomiłem sobie, że od trzydziestu lat moja wiedza na temat refleksji teoretycznofilmowej w Niemczech oraz historii kina naszych zachodnich sąsiadów jest kształtowana przez publikacje Andrzeja Gwoźdźcia. Przygoda ta zaczęła się jeszcze na studiach, od lektury *Pochwały widzialności* (1990), później przyszedł czas na dwutomową antologię niemieckiej myśli filmowej oraz intrygującą monografię twórczości Wima Wendersa *Technologie widzenia albo media w poszukiwaniu autora* z 2004 roku, a wreszcie na zredagowane przez katowickiego filmoznawcę książki poświęcone Rainerowi Wernerowi Fassbinderowi oraz Hannie Schygulli.

Publikacje z ostatniego dziesięciolecia, zwłaszcza obszernie rozdziały pisane do kolejnych tomów *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, pozwalały przypuszczać, że Andrzej Gwóźdź

przymierza się do napisania historii kina niemieckiego. Podejrzenia okazały się słuszne, ponieważ dwa lata temu ukazała się książka *Zaklinanie rzeczywistości*, która ze względu na podtytuł – *Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* – sugeruje bezpośredni związek z recenzowaną przeze mnie monografią. Oba tomy stanowią zamknięte całości i można je czytać osobno, ale ciekawsza wydaje się lektura łączna, pozwalająca zrozumieć złożoną problematykę oraz uchwycić konteksty historyczne, zwłaszcza że w okresie powojennym widać wyraźne nawiązania do wcześniejszej epoki.

Po rozpoczęciu lektury czytelnik czuje się zaskoczony, może i odrobinę zagubiony, ponieważ autor wrzuca go niespodziewanie w sam środek wydarzeń. Na próżno szukać rozdziału wstępnego – charakterystycznego dla rozpraw naukowych – który wyjaśniłby założenia metodologiczne lub uzasadnił wybór omawianych filmów. W bardziej klasyczny sposób konstruuje swój dyskurs histo-

rycznofilmowy Konrad Klejsa w książce *Pamięć lat nazizmu w kinie niemieckim lat 1946–1965*. Łódzki filmoznawca proponuje użyteczne wprowadzenie oraz odmienny układ materiału badawczego, podporządkowany przywołanej w tytule kategorii pamięci.

Andrzej Gwóźdź ma inny pomysł na książkę, prowadzi bowiem dyskurs równoległy, oddaje na przemian głos dwóm różnym, a równocześnie bardzo bliskim kinematografiom, które nie tylko rywalizowały, ale wchodziły ze sobą w dialog. Pierwsze zdanie w *Kinie na biegunach* brzmi: „Socrealizm w kinie wschodnich Niemiec nie pojawił się nagle, wraz z oficjalną deklaracją nurtu w sztuce, ale dojrzewał od samego początku istnienia wytwórni Defa w Poczdamie-Babelsbergu” (s. 5). W opinii autora zapowiedzią kierunku zmian były trzy filmy, które powstały jeszcze w radzieckiej strefie okupacyjnej: *Cztery pokolenia* (1949) Kurta Maetzig, *Brunatna pajęczyna* (1949) Wolfganga Staudtego i *Nasz chleb powszedni* (1949) Złatana Dudowa – ten ostatni wprowadzony na ekrany kilka tygodni przed powstaniem państwa chłopów i robotników. Nakręcono je w tym samym czasie i we wszystkich wybrzmiewało to samo antyzachodnie przesłanie oraz bezwarunkowe przekonanie o wyższości ustroju socjalistycznego nad kapitalistycznym.

Autor *Kina na biegunach* w fascynujący sposób opowiada o historii tamtego czasu za pomocą filmów; pokazuje, że w Niemieckiej Republice Demokratycznej, podobnie jak w sąsiednich krajach socjalistycznych, dość szybko rozpoczęto walkę z formalizmem w sztuce, co wynikało z założeń przyjętych na

V Zjeździe Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec.

Propagandyści potrzebowali jednak czegoś więcej niż tylko doraźnej legitymizacji państwa NRD – pisze Gwóźdź – a mianowicie (...) uzasadnionej idei historiozoficznej na temat nieuchronności postępowego państwa niemieckich robotników i chłopów jako gwarancji, że w Niemczech już nigdy nie odrodzi się imperializm (s. 12).

Kinematografia enerdowska nie jest przez autora rozważana wyłącznie jako narzędzie propagandowe służące wspieraniu ideologii komunistycznej, ale jako filmowa historia kraju, w którym reżyserzy realizowali zarówno fabuły zgodne z założeniami partyjnymi, jak i – od czasu do czasu – próbowali testować granice swobody twórczej. Andrzej Gwóźdź zwraca uwagę na szereg czynników zewnętrznych, które wpływały na ostateczny kształt dzieła filmowego, czynników zarówno politycznych (cenzura, wytyczne władz), jak i ekonomicznych, wynikających z monopolu państwowego, zcentralizowanego systemu produkcji i dystrybucji, a nawet recepcji filmowej.

Katowicki filmoznawca stwierdza, że strategia produkcyjna wytwórni Defa opierała się na założeniu, iż siła oddziaływania nie jest uzależniona od pojedynczych tekstów, ale od funkcjonowania całych segmentów ideologicznych, dlatego wspomina o tym, że Biuro Polityczne Partii wydało rezolucję pod znamienym tytułem *O rozkwit postępowej niemieckiej sztuki filmowej*, a następnie powołało do życia Państwową Komisję Filmową – przekształcony później w Główny Urząd Filmowy – oraz że Kurt Maetzig, czołowy ideolog wschodnioniemieckiej

kinematografii, ogłosił *Dziesięć tez do Nowego Kursu w sztuce filmowej*.

Andrzej Gwóźdź w sposób przekonujący tłumaczy mechanizmy funkcjonowania ówczesnego kina, opisuje główne kierunki rozwoju, ale zwraca przy tym uwagę na filmy niemieszczące się w poetyce socrealistycznej (jak np. *Cyrk Lamberti* Hansa Müllera z 1954 roku) oraz pokazuje, w jaki sposób reżyserzy enerdownscy wykorzystywali schematy zachodnioniemieckiego Heimatfilmu (na przykładzie *Raz można wybaczyć* Konrada Wolfa z 1954 roku).

O ile w 1956 roku pod wpływem referatu Nikity Chruszczowa *O kulcie jedynostki i jego następstwach*, wygłoszonego na XX Zjeździe KPZR, w niektórych krajach bloku wschodniego rozpoczął się krótkotrwały okres odwilży politycznej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w literaturze i sztuce, o tyle w Niemieckiej Republice Demokratycznej nie wydarzyło się nic podobnego, jakby zmiany w ogóle nie dotarły do świadomości władz partyjnych, które utrzymały dotychczasowy kurs ideologiczny, potwierdzający słuszność obranej drogi rozwoju.

Mimo że w realizowanych w drugiej połowie lat 50. produkcjach dominują dwa ulubione tematy, czyli antyfaszyzm i antyimperializm, autor *Kina na biegunach* wskazuje na przykłady, które naruszają ten nazbyt monolityczny obraz ówczesnej kinematografii, jak chociażby filmy rozgrywane się w niepodzielnym jeszcze murem Berlinie. W okresie powojennym można było przemieszczać się pomiędzy sektorami, dzięki czemu mieszkańcy stolicy mogli odwiedzać sale kinowe w zachodniej części miasta oraz oglądać amerykańskie produkcje gatun-

kowe, które wyświetlano dla nich ze specjalną zniżką. Niestety władze partyjne nie zamierzały utrzymywać liberalnego kursu, wręcz przeciwnie – podczas Druhej Konferencji Filmowej w 1958 roku działacze napiętnowali wszelkie odstępstwa od linii partii, zaś zachodni sąsiedzi zostali uznani za spadkobierców Trzeciej Rzeszy. Ostateczne zerwanie stosunków nastąpiło w sierpniu 1961 roku, kiedy to rozpoczęto budowę muru berlińskiego.

Antyfaszystowska wymowa enerdownskich produkcji nie przysłania wszak pewnej zasadniczej wątpliwości, którą sygnalizuje Andrzej Gwóźdź, zadając pytanie o przyczyny marginalnej obecności tematyki zagłady Żydów w tamtejszej kinematografii (choć podobne zjawisko występowało w innych krajach socjalistycznych). Wskazuje też na interesujące wyjątki, wśród których znalazły się dwa filmy z przełomu lat 50. i 60. Pierwszy z nich – *Gwiazdy* (1959, reż. Konrad Wolf), wyróżniony Nagrodą Jury na MFF w Cannes – to historia żołnierza Wehrmachtu, który zakochuje się w Żydówce oczekującej na transport do Auschwitz; drugi – *Nadzy wśród wilków* (1963, reż. Frank Beyer) – opowiada o więźniach obozu koncentracyjnego.

W drugim rozdziale Andrzej Gwóźdź wraca do punktu wyjścia, czyli do roku 1949, i pokazuje, w jaki sposób odbudowywano przemysł filmowy w Republice Federalnej Niemiec i co proponowano widzom, by uleczyć ich z traumy. Pomimo że filmów o II wojnie światowej powstawało stosunkowo dużo, na próżno szukać wśród nich rozliczeń z przeszłością, rachunku sumienia oraz refleksji nad społeczno-politycznymi przyczynami wojny. Odstępstwem od tej reguły jest

Zaginiony (1951) Petera Lorrego – interesująca próba rozrachunku z narodowym socjalizmem – który został szybko zdjęty z ekranów, ponieważ nie odpowiadał na fundamentalne zapotrzebowanie społeczne, jakim było oczyszczenie z winy zwykłych Niemców.

To właśnie na przykładzie filmów opowiadających o wojnie Andrzejowi Gwoździowi udało się uchwycić zasadniczą różnicę dzielącą obie niemieckie kinematografie:

Jeśli w NRD wojna była poligonem niezłomności i prawości dla antyfaszystów (a to niejednokrotnie oznaczało konieczność przejścia na stronę wroga), w ogniu walk odrabiających swoje komunistyczne lekcje i zdających klasowy egzamin z marksizmu (wszak niemal wszyscy wywodzili się z chłopów i robotników), to w RFN stanowiła arenę, na której swój militarny kunszt demonstrowali z jednej strony zdolni dowódcy uczestniczący w rozwiązywaniu higienicznej łamigłówki militarnej, z drugiej zaś – Bogu ducha winni szeregowi żołnierze, najczęściej wbrew swojej woli wykonujący rozkazy, tęskniący do normalnego życia (s. 60–61).

Można powiedzieć, że w kinematografii zachodnioniemieckiej lat 50. dominują filmy niosące pocieszenie, pokazujące Niemców działających w ruchu oporu, co potwierdza tezę autora o „wykorzystywaniu fikcji filmowej do legitymizowania życzeniowej pamięci” (s. 55). Dobrych przykładów takiego podejścia dostarczają tak zwane filmy lekarskie, które „dowodziły, że kino zachodnioniemieckie nie radzi sobie z najnowszą historią Niemiec” (s. 53), nie podejmuje pracy żałoby i wybiera bezpieczne rozwiązanie w postaci pro-

mowania konsumpcyjnego stylu życia. Eskapistyczną funkcję kina realizowały ówczesne Heimatfilmy, z których najpopularniejszy – *Zielone jest wrzosowisko* (1951) Hansa Deppego – zobaczyło aż 16 milionów widzów.

Z pewnością niemiecka publiczność pragnęła uciec od odpowiedzialności i szukała zapomnienia w idyllicznych opowieściach rozgrywających się w malowniczej scenerii Jeziora Bodeńskiego, alpejskich stoków i tyrolskich chat. „Horyzont ideologiczny Heimatfilmów wyznaczało lansowanie filozofii dobrobytu, a zatem propagowanie lojalności wobec gospodarki rynkowej” (s. 62). Filmy te wyrażały tęsknotę za utraconą małą ojczyzną, przywoływały wizję krajiny szczęścia oraz pozwalały zapomnieć o złu, skupiały się na obrazie lokalnych społeczności, festynach ludowych i muzyce regionalnej. Andrzej Gwóźdź zauważył jednak, że pod koniec dekady gatunek ten „wyczerpał już swą terapeutyczną moc konsolidowania narodu wokół spraw jasnych, prostych i przyjemnych” (s. 65). W dodatku konkurencja ze strony telewizji sprawiła, że liczba produkowanych filmów systematycznie malała (potwierdzeniem kryzysu w branży był upadek wytwórni Ufa-Film-Hansa).

Poświęciłem dużo uwagi pierwszym rozdziałom nie tylko dlatego, że są najobszerniejsze (osiemdziesiąt stron), ale także dlatego, że znakomicie pokazują to wszystko, co wydaje się atutem *Kina na biegunach* – przede wszystkim przekonanie o możliwości uchwycenia historii za pomocą filmów rozważanych jako teksty kultury. Warto również wspomnieć o specyficznej konstrukcji całej książki – została ona podzielonej

na cztery części (z epilogiem), w których autor na przemian opowiada o kulturze filmowej w obu krajach, konstruując swój dyskurs w taki sposób, by czytelnik potrafił dostrzec nie tylko różnice, ale też podobieństwa pomiędzy niemieckimi kinematografiami.

Omawiając dokonania z lat 60., Andrzej Gwóźdź wychodzi od charakterystyki postulatów sformułowanych przez grupę młodych reżyserów w słynnym Manifestie z Oberhausen – ogłoszono go podczas Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1962 roku – którzy w ten sposób wyrazili swój sprzeciw wobec artystycznej stagnacji oraz dotychczasowej formuły sztuki. W pewnym sensie ich głos stał się mitem założycielskim nowego kina niemieckiego i w znaczący sposób wpłynął na kolejne pokolenia twórców. Nie od razu udało się urzeczywistnić ich projekt, bo choć na ekrany weszły takie filmy jak *Ulica równoległa* (1962, reż. Ferdinand Khittl) czy *Machorka-Muff* (1963, reż. Jean-Maria Straub i Danièle Huillet), to jednak trudno mówić o zmianie systemowej w obliczu braku wsparcia dla młodych autorów. Dopiero w połowie dekady powołano do życia nowe instytucje, dzięki którym szansę na debiut fabularny zyskali między innymi Alexander Kluge (*Pożegnanie z dniem wczorajszym*, 1966) i Volker Schlöndorff (*Niepokoje wychowanka Törlessa*, 1966).

Z punktu widzenia polskiego kinomana, wychowanego na arcydziełach Wernera Herzoga, Wima Wendersa i Rainera Wenera Fassbindera, to właśnie wtedy rozpoczął się złoty okres filmu niemieckiego, jednak Andrzej Gwóźdź przekonuje, że tamtejsze wytwórnie wcale nie

promowały kina artystycznego, wręcz przeciwnie – w salach kinowych dominowały produkcje czysto rozrywkowe, czego przykładem są liczne adaptacje kryminalno-przygodowych powieści Edgara Wallace’a (tylko w 1964 roku powstało ich aż siedemnaście). W latach 70. – kiedy to na festiwalach w Cannes nagradzano *Zagadkę Kaspara Hausera* (1974) Herzoga, *Strach zżerać duszę* (1974) Fassbindera i *Z biegiem czasu* (1976) Wendersa – widzowie niemieccy najchętniej oglądali komedie erotyczne z „jodłującymi i kopulującymi w regionalnych strojach blond Tyrolkami” (s. 97).

Z kolejnego rozdziału *Kina na biegunach* czytelnik dowiaduje się, że sytuacja kinematografii enerdowskiej była znacznie trudniejsza, ponieważ okres odwilży, spowodowany zmianami w łonie partii komunistycznej oraz odejściem od sztywnych reguł estetyki socrealistycznej, trwał zaledwie dwa lata (1963–1965). Po nim rozpoczęła się nagonka na ludzi kultury, którym zarzucano nihilizm, sceptycyzm i promowanie pornografii, a większość ówczesnej produkcji trafiła na półki. Wielką dyskusję wywołało kilkanaście filmów zrealizowanych w 1965 roku, których z przyczyn politycznych nie dopuszczono na ekrany, ponieważ dostrzeżono w nich atak na fundamenty socjalistycznego państwa oraz kontrewolucyjne zapędy twórców. Andrzej Gwóźdź zwraca szczególną uwagę na kilka pozycji z tamtego czasu, między innymi *Tylko nie myśl, że płacę* (1965, reż. Frank Vogel) – utwór inspirowany europejskim kinem autorskim – oraz *Króliczek to ja* (1965), nakręcony przez Kurta Maetziga, czołowego ideologa

w wytwórni Defa, którego tytuł wykorzystano na określenie wszystkich filmów zatrzymanych przez cenzurę i niedopuszczonych do rozpowszechniania (tzw. *Kanninchenfilme*, czyli „króliczki”).

Autor książki jednoznacznie stwierdza, że nowe kino niemieckie było zjawiskiem w dużej mierze wykreowanym przez europejskie festiwale – nie tylko Cannes, ale też Wenecję, gdzie Srebrnego Lwa za swój debiut fabularny otrzymał Alexander Kluge. Charakterystyka pooberhausenowskiej kultury filmowej byłaby niepełna bez uwzględnienia radykalnych nastrojów społecznych (między innymi narodziny lewicowego terroryzmu), które znalazły odbicie w filmie. Warto zwrócić uwagę na debiut fabularny Petera Fleischmanna *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*, zwiastujący narodziny krytycznego Heimatfilmu – nurtu, który zostanie rozwinięty najpierw przez Schlöndorffa w *Michaelu Kolhaasie, buntowniku* (1969), później przez Fassbinder w *Pionierach z Ingolstadt* (1971). Początek lat 70. oznaczał wejście nowego pokolenia twórców (takich jak Uwe Bradner, Hark Bohm), którzy nie byli sygnatariuszami Manifestu z Oberhausen i postanowili założyć Wydawnictwo Filmowe Autorów.

Pierwszy rozdział części trzeciej *Kina na biegunach* poświęcony został „wielkiej czwórce”, czyli najwybitniejszym reżyserom kina zachodnioniemieckiego – Herzogowi, Fassbinderowi, Wendersowi i Schlöndorffowi – jednak autorowi książki nie chodziło o przybliżenie ich twórczości, gdyż ta jest dobrze znana polskiej publiczności¹, lecz o usytuowa-

nie jej w szerszym kontekście społeczno-polityczno-kulturowym oraz udzielenie odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze udało się urzeczywistnić marzenia i postulaty sformułowane w Manifestie z Oberhausen (w 1979 roku podczas festiwalu w Hamburgu Alexander Kluge dokonał podsumowania dotychczasowej działalności, którego efektem było sławne Oświadczenie, podpisane później przez nieobecnych kolegów).

Przed zupełnie innymi wyzwaniem stali twórcy enerdownscy w okresie małej stabilizacji i względnego sukcesu gospodarczego. Jak zauważył Andrzej Gwóźdź,

(...) kino próbowało zdyskontować ów stan chwiejnej równowagi społeczeństwa opowieściami o życiu codziennym. Powstawały opowieści blahe, na ogół jednak dość wiernie rejestrujące stan ducha tego narodu, dotyczące chociażby kwestii emancypacji kobiet albo – bardziej ogólnie – dylematów związanych z relacją życia prywatnego do zawodowego (s. 172).

Zrealizowano wówczas kilka dzieł, które „dawały pierwszeństwo prawom jednostek przed wszechogarniającą hegemonią zbiorowości” (s. 177), ale wciąż kręcono filmy antyfaszystowskie, choć nie zawsze ich wymowa pozostawała zgodna z życzeniami władz, co widać szczególnie w przypadku *Rosjanie nadchodzą* (1968, reż. Heiner Carow), który nie został dopuszczony do rozpowszechniania.

Na przełomie lat 60. i 70. dominowały produkcje rozrywkowe, jak popu-

niemieckie od 1962 roku do teraz (Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998), w której obszernie omówił twórczość Fassbinder, Herzog, Wendersa, Klugego, Syberberga i Ottingera.

¹ Dwadzieścia lat temu Krzysztof Stanisławski opublikował książkę zatytułowaną *Nowe kino*

larne w naszym kraju filmy indiańskie z udziałem Gojki Miticia. Można jedynie żałować, że Gwóźdź nie pokusił się o porównanie ich z zachodnioniemieckimi opowieściami o przygodach Winnetou z Pierre'em Brice'em w roli głównej².

W kinie NRD chodziło jednak teraz głównie o to, jak do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej przystosować model realizmu socjalistycznego, który jako ideologiczno-estetyczny koncept pozostawał wprawdzie niepodważalny, ale zużył się w swojej dotychczasowej postaci. To zaś oznaczało określenie na nowo, w sposób mniej doktrynalny, stosunku do sojuszu z ludem pracującym miast i wsi (s. 185).

Próby dokonania wyłomu w zamkniętym społeczeństwie były rzadkie, a ich inicjatorów spotykały przykre konsekwencje, choć od czasu do czasu powstawały dzieła wartościowe pod względem artystycznym, jak na przykład *Goździki w celofanie* (1976, reż. Günter Reisch).

Mimo że Andrzej Gwóźdź jednoznacznie pozytywnie ocenia dokonania Młodego Kina Niemieckiego, to nie zapomina wszak o tym, że w latach 80. kinematografia zachodnioniemiecka przeżywała kryzys, którego symbolicznym początkiem była śmierć Rainera Wernera Fassbindera w 1982 roku. Wielcy autorzy wyjechali wówczas z kraju, by szukać nowych inspiracji: Wim Wenders i Volker Schlöndorff udali się do Stanów Zjednoczonych – pierwszy zrealizo-

wał tam *Paris, Texas* (1984), drugi zaś *Śmierć komiwojażera* (1985) – jedynie Alexander Kluge wierzył w emancypacyjną potęgę kina i możliwość zerwania ze schematami. Z kolei w NRD powstawało coraz więcej filmów podejmujących problematykę kobiecą (choć kręconych przez mężczyzn), a twórcy poszukiwali nie tylko nowych sposobów opowiadania o wojnie, ale także przedstawiania problematyki społecznej (stąd zapewne podobieństwo do polskiego Kina Moralnego Niepokoju).

Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991 nie jest zwyczajną opowieścią o filmowych arcydziełach, ale – jak ujmuje to sam autor –

próbą dialogu (często raczej polilogu) z filmami w wielu okalających je środowiskach (nie zawsze będących ostoją spójnego procesu historyczno-filmowego), uwzględniających dwa jednojęzyczne i sąsiadujące ze sobą, ale przecież obce sobie, ba, antagonistyczne kinematografie. Dialogu prowadzonego z całą świadomością faktu, że jednego z tych państw już nie ma, a to, które wchłonęło NRD, nie jest już tą samą Republiką Federalną Niemiec, jaką było przed zjednoczeniem (s. 266).

Andrzej Gwóźdź opowiada nie tylko o samych dziełach, ale skupia się na określających ich charakter i wymowę kontekstach historycznych, kulturowych i politycznych. Nie ogranicza się przy tym do utworów ważnych lub przełomowych, ale przywołuje te z pozoru drugorzędne, czysto rozrywkowe, które nierzadko mówią więcej o charakterze obu kinematografii. Wszystko to sprawia, że czytelnik dowiaduje się wielu nowych rzeczy, zyskuje wiedzę, której nie mógłby znaleźć

² Interesującą analizę porównawczą socjalistycznych westernów z ich zachodnioniemieckimi odpowiednikami przedstawił Paweł Goral w książce *Cold War Rivalry and the Perception of the American West* (Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014).

w innych publikacjach omawiających powojenną historię kina niemieckiego.

Bibliografia

- Goral P., *Cold War Rivalry and the Perception of the American West*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Gwóźdź A., *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990.
- Gwóźdź A., *Technologie widzenia albo media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004.
- Gwóźdź A., *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Atut, Wrocław 2017.
- Gwóźdź A. (red.), *Filmorób, czyli kino nieustające Rainera Wernera Fassbindera*, Rabid, Kraków 2005.
- Gwóźdź A. (red.), *Kino Hanny Schygulli*, Atut, Wrocław 2015.
- Gwóźdź A. (red.), *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1: Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec. Niemiecka Republika Demokratyczna*, Szumacher, Kielce 1992.
- Gwóźdź A. (red.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia 2: Od projektora do komputera*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1999.
- Klejsa K., *Pamięć lat nazizmu w kinie niemieckim lat 1946–1965*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Stanisławski K., *Nowe kino niemieckie od 1962 roku do teraz*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1998.