

Przeglądy i Komentarze

„MŁODY” FILM ZACHODNIONIEMIECKI NA TLE POWOJENNEJ PRODUKCJI FILMOWEJ W NRF

Poniższe uwagi nie pretendują do wyczerpania tematu, który był już przedmiotem osobnych opracowań, ani do wszechstronnego przedstawienia go, zwłaszcza jeśli chodzi o ocenę artystyczną, szczególnie trudną w przypadku dzieł awangardowych. Niemniej, nowe zjawiska w kinematografii zachodnioniemieckiej zasługują na baczną uwagę, gdyż świadczą one, iż w dziedzinie tak ważnej dla kształtowania postaw politycznych, społecznych, moralnych i estetycznych szerokich kręgów społeczeństwa NRF, jaką jest film, dokonały się ważne przemiany, które uczyniły z niego jedną z płaszczyzn dyskusji politycznej, społecznej i artystycznej w Niemczech Zachodnich. Film jest także tą formą życia artystycznego NRF, w której stosunkowo najdobitniej wypowiada się młoda awangarda, podejmująca nie tylko bezkompromisowe i odważne próby nowego — w sensie czysto estetycznym — spojrzenia na własną dziedzinę sztuki, ale uczestnicząca także swymi głęboko zaangażowanymi pracami w polemice polityczno-społecznej toczącej się w NRF. Grupa ta reprezentuje najczęściej postępowe kierunki ideowo-filozoficzne, stąd wyodrębnienie dotyczącego jej tematu wydaje się uzasadnione. Jest to bowiem stosunkowo jednolity i konsekwentny krąg twórców zachodnioniemieckich charakteryzujący się postępowymi zapatrywaniami na sztukę i jej rolę w społeczeństwie.

I. Kinematografia zachodnioniemiecka w latach 1945 - 1965

1. Według ocen krytyki w r. 1961 kinematografia NRF znalazła się w sytuacji określonej mianem totalnego kryzysu. Frekwencja w kinach była minimalna, banki przestały producentom udzielać kredytów, wytwórnie filmowe upadały jedna za drugą. W rocznej produkcji filmowej NRF w roku 1961 wśród 100 wyprodukowanych wówczas filmów nie znalazł się ani jeden, który uzyskałby nagrodę festiwalu berlińskiego (*Berliner Festspielen*). Na dorocznym posiedzeniu zachodnioniemieckich producentów filmowych stwierdzono, że jeśli państwo nie udzieli odpowiedniej pomocy finansowej produkcja filmów w NRF zostanie zaniechana. Kwota 4 mln marek przyznana na ten cel przez *Bundestag* nie pozostawała w żadnej proporcji do rzeczywistych potrzeb przemysłu filmowego¹.

Wspomniany kryzys spowodowany był również rozwojem telewizji, choć nie w takim stopniu, jak sądziła na ogół opinia publiczna. Atrakcyjność kina zmalała już w okresie poprzedzającym żywiołowy rozwój telewizji zachodnioniemieckiej

¹ Por. M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego*. „Przegląd Zachodni” nr 2/1964, ss. 398 - 403; W. Schmieding, *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961; D. Krusche, *Düstere Bilanz! Zur Situation des deutschen Films*. „Die Tat” z 21 III 1964; *Zur Situation des deutschen Films*. „Neue Zürcher Zeitung” z 6 III 1965.

7 Przegląd Zachodni 1/1974

a więc w połowie lat pięćdziesiątych. Coraz większa — w porównaniu z kinem — popularność telewizji była raczej następstwem niż źródłem kryzysu kinematografii. Przyczyną kryzysu — według zgodnej opinii krytyków — był coraz niższy poziom artystyczny filmów zachodnioniemieckich, który to fakt całkowicie ignorowali producenci filmowi, nastawieni wyłącznie komercyjnie i argumentujący, iż to właśnie tzw. filmy artystyczne przynoszą straty i nie zapobiegają one spadkowi frekwencji w kinach.

Zdaniem jednego z autorów, kinematografia zachodnioniemiecka po r. 1945 w przeciwieństwie do innych masowych środków przekazu (telewizji i radia) będących nośnikami formuły prawnopolitycznej państwa zachodnioniemieckiego stanęła przed ogromną szansą, „szansą wolności”: [...] „po r. 1945 film stał się najmniej skrupowaną dziedziną sztuki, ale nie zdawał sobie z tego sprawy. Zadawał pytania dotyczące naszej rzeczywistości i społeczeństwa, ale nie angażował się po żadnej stronie. Przyjął on wolność jako swoisty dar, który jednak rychło utracił”². Wymowa ideowa filmów produkowanych w tym okresie, tzn. tuż po wojnie, na terenie Niemiec Zachodnich była niejednoznaczna. Podejmowano wprawdzie próby analizy świadomości, sumienia i winy narodu niemieckiego, lecz nie przeprowadzono jej do końca, przeciwstawiając tym kwestiom potrzebę ucieczki w świat przyrody i uroków „kraju ojczystego”. Próbowano rozprawy z wojną i hitleryzmem a jednocześnie uznawano te problemy za nietykalne, podjęto krytykę współczesnego społeczeństwa, nie dając pełnego obrazu, dostrzegając tylko zjawiska bez większego znaczenia dla ogólnego rozwoju polityczno-społecznego. Pojawiły się także próby filmu awangardowego, lecz stawały się one wyłącznie eksperymentami formalnymi.

Cytowany już W. Schmieding, analizując te zagadnienia stwierdza, że film bardziej niż inne dziedziny sztuki odzwierciedla mentalność narodu, stąd też brak wartości artystycznych filmu zachodnioniemieckiego tego okresu uważa za wyraz ówczesnego indyferentyzmu politycznego społeczeństwa Niemiec Zachodnich³. Taka sytuacja miała być „wynikiem określonych obaw, doświadczeń i refleksji, ale także odpowiednich manipulacji”. W tych właśnie „manipulacjach” należy szukać podstaw zamierzonej degradacji filmu do wymiarów „rozrywki”.

„Rozrywkowa” funkcja filmu zachodnioniemieckiego w tym okresie była następstwem postawy zajmowanej również przez producentów i realizatorów filmowych, kierujących się nie wymaganiami sztuki czy określoną ideologią, lecz zapotrzebowaniem na dość trywialną problematykę, a przy tym reprezentujących na ogół niski poziom swego rzemiosła i brak smaku. Mówiąc o „manipulacjach” należy także uwzględnić wpływ czynników państwowych, który — acz stosunkowo nieznaczący — narzucał filmowi „funkcje wychowawcze”, reprezentujące określony program polityczny i ideowy. Niektórzy publicyści przyczyn niskiego poziomu artystycznego filmów zachodnioniemieckich tego okresu poszukują również w niewłaściwych relacjach między literaturą a filmem — pisarze ignorowali wówczas film jako dziedzinę sztuki i nie opracowywali dlań materiałów. Dużą odpowiedzialność za jakość produkcji filmowej w Niemczech Zachodnich ponosi także krytyka filmowa, która — zdając sobie sprawę z problemów kinematografii — nie potrafiła wówczas wytworzyć odpowiedniej atmosfery i wywrzeć określonego nacisku na środowisko filmowców w kierunku stworzenia określonej koncepcji artystycznej i ideowej.

² W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, s. 9.

³ Jw., ss. 13-14.

2. Analizując stan kinematografii niemieckiej bezpośrednio po wojnie należy również podkreślić, iż w strefach zachodnich nie było wówczas organizacyjnych podstaw dla szerokiej produkcji filmowej: wielkie ośrodki, znane przedsiębiorstwa zostały zniszczone, tworzenie zespołów realizatorów i aktorów nastęrczało znaczne trudności, które starano się pokonać organizując niewielkie prywatne firmy filmowe. Równocześnie w strefie radzieckiej powstało duże przedsiębiorstwo państwowe *Defa*, stanowiące załazek późniejszej produkcji filmowej NRD.

W r. 1946 powstał w *Defie* film W. Staudtego *Die Mörder sind unter uns*, zaś w r. 1947 na obszarze Niemiec Zachodnich H. Käutner nakręcił film pt. *In jenen Tagen*. Oba filmy stanowiły niejako punkt wyjścia późniejszej produkcji realizowanej w NRD i NRF, określając także ideowy kształt filmu w tych państwach. W obu filmach doszukiwano się wpływów włoskiego neorealizmu. O ile jednak ten nurt włoskiego kina rozważał głównie problem budowy nowego porządku społecznego na ruinach dawnego systemu polityczno-społecznego, o tyle filmy powstałe na terenie Niemiec zajmowały się przede wszystkim problematyką psychologiczną — analizą postaw i przeżyć ludzi, którzy przetrwali hitleryzm i wojnę. Film Staudtego ze swym „namiętnym” antyfasyzmem stawiał tego reżysera w szeregu twórców postępowych, związanych z ideą socjalistyczną, natomiast film Käutnera nie zawierał świadomie sformułowanego programu politycznego, ograniczał się do ukazania dramatu związanego z hitleryzmem i wojną⁴.

Podobny podział zastosować można do dalszych filmów powstałych w *Defie*: *Affaire Blum* (reż. E. Engel), *Ehe im Schatten* (reż. K. Maetzig) oraz filmu *Der Ruf* (reż. Baky, Käutner) nakręconego w strefach zachodnich. Filmy te zajmowały się problemem antysemityzmu w III Rzeszy i zawierały akcenty głęboko humanistyczne. Taki charakter miał również film H. Brauna *Zwischen Gestern und Morgen*, który — obok innego filmu tego reżysera — *Nachtwache* rozważał problemy hitleryzmu i wojny na płaszczyźnie światopoglądu religijnego i przedstawiał je jako drogę do źródeł chrystianizmu.

Sytuacja na rynku filmowym zmieniła się wraz z powstaniem NRD i NRF.

Do r. 1949 większość filmów *Defy* wyświetlana była także w Niemczech Zachodnich, później filmy NRD sprowadzane były do NRF tylko sporadycznie. Wykryształizowały się także odmienne drogi rozwoju obu kinematografii — o ile w NRD kinematografia została całkowicie znacjonalizowana i związana z postępowym programem polityczno-społecznym państwa, o tyle w NRF produkcja filmów uległa pełnej komercjalizacji i przejęta została przez szereg nowo powstałych prywatnych firm, które w coraz większym stopniu odpowiadały na zapotrzebowanie masowej publiczności kinowej NRF. Na tej m. in. podstawie wykształcił się specyficzny nurt filmu zachodnioniemieckiego określanego mianem *Heimatfilme*⁵.

3. Filmy z początku lat pięćdziesiątych nakręcone w NRF, stanowią klasyczny przykład apolitycznej postawy ich twórców i zastąpienia stanowiska krytycznego aprobatą istniejącego porządku społeczno-politycznego, co m. in. wyraża się w powrocie do wątków „psychologicznych i osobistych jako czysto ludzkich”. *Epilog* Käutnera nakręcony w tym czasie, a wyrażający lęk ludzkości przed zagładą atomową, nie wywołał w NRF większego oddźwięku.

Film zachodnioniemiecki zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym staje się coraz bardziej „nieobecny” w życiu społecznym Republiki Federalnej. Taki charakter i taka jego funkcja — zdaniem krytyki — staje się również możli-

⁴ Jw., ss. 19 - 25.

⁵ M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego...*, s. 398.

wa dzięki importowi filmów zagranicznych (włoskich, francuskich a także amerykańskich)⁶ zajmujących się różnymi problemami polityczno-społecznymi i wypełniających powstałą lukę. W rzeczywistości powstała sytuacja odpowiadała panującej wówczas w NRF atmosferze — przeciwstawianie się analizie problemów polityczno-społecznych w różnego rodzaju dziełach artystycznych sprzyjało „letargowi artystycznemu” i poszukiwaniu układów bezkonfliktowych, w myśl popularnego hasła: „urlop od historii”, sformułowanego przez krytycznie widzącego te problemy historyka H. Heimpla. Tendencja ta znajdowała wyraz w skłonności do tworzenia form „czysto rozrywkowych” oraz w odcinaniu się filmu zachodniemieckiego od problematyki politycznej i społecznej. W takiej sytuacji pojawia się w NRF, inspirowana ogólną atmosferą polityczną tego okresu tendencja do mitologizowania pojęcia *Heimat*. W filmie panują więc wątki opiewające krajobraz niemiecki ze wszystkimi typowymi akcesoriami oraz pseudofolklor i pseudoarystokracja w duchu H. Lönsa, L. Langhofera czy Courths-Mahler. Obraz stosunków społecznych przedstawiony w filmach tego rodzaju jest arealistyczny, anachroniczny i reakcyjny w swej wymowie ideowej, co skądinąd odpowiadało zapotrzebowaniu społecznemu mieszczańskiej publiczności „dążącej do zabezpieczenia burżuazyjnego porządku świata”. Jako wręcz klasyczne przykłady tego rodzaju twórczości filmowej przytoczyć można filmy *Wenn die Abendglocken läuten* (1951, reż. A. Braun) oraz *Grün ist die Heide* (1951, reż. H. Deppe). Pierwszy ukazywał postać rycerskiego junkra, zawierał także liczne akcenty nacjonalistyczne, zaś w drugim opiewano piękno „utraconych” Karkonoszy. Przedstawioną rzeczywistość i tak ukazano fałszywie — trudny przecież w istocie proces adaptacji w Niemczech zachodnich przysiedleńców przedstawiono tu jako sielanekę. Filmy te, mimo ostrej krytyki za ich wymowę ideową i brak wartości artystycznych, spotkały się wręcz z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i odniosły duży sukces kasowy, co należy szczególnie podkreślić jako swoisty przyczynek do ogólnej atmosfery panującej wówczas w NRF⁷.

4. Próba reakcji na *Heimatfilme* był mistycyzujący w swej wymowie ideowej i symboliczny film H. Brauna *Der fallende Stern* (1951), który miał być metaforą losu Niemców przedstawionego jako walka zła i dobra. Zastosowanie teozoficznego modelu tej walki pozwoliło zawrzeć w nim również elementy swoistego alibi dla niedawnej przeszłości Niemiec. Tak więc wspomniany film nie był wyrazem postawy krytycznej, a jedynie przykładem symboliki w sensie ściśle religijnym. Poszukiwanie uzasadnienia dla postawy Niemców w okresie hitlerizmu widoczne jest także w filmie *Vom Teufel gejagt* (1951, reż. Tourjansky), gdzie los jednostki staje się podstawą dla relatywizowania winy narodu niemieckiego, a także w opartym na motywach religijnych filmie R. Hansena *Dr. Holl* (1951)⁸.

Inne filmy tego okresu jak *Bis wir uns wiedersehen* (1952, reż. G. Ucicky), *Die grosse Versuchung* (1952, reż. R. Hansen), *Ein Herz spielt falsch* (1953, reż. R. Jugert) czy *Die Sünderin* (1950, reż. W. Forst) poruszają problematykę konfliktowej sytuacji osób, które osiągnęły odpowiednią pozycję w mieszczańskim społeczeństwie NRF, dzięki dokonany przez siebie przestępstwom. W filmach tych nie krytykuje się jednak społeczeństwa, ich wymowa skierowana jest wyłącznie przeciwko poszczególnym jednostkom⁹.

Wyróżnić należy także grupę filmów o tematyce historycznej z tym jednak

⁶ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse*..., ss. 26 - 34.

⁷ Jw. oraz M. Boral, *Sytuacja filmu zachodniemieckiego*..., s. 398.

⁸ Jw., s. 30.

⁹ Jw., ss. 31 - 32.

zastrzeżeniem, że ich „historyczność” polegała wyłącznie na sensacyjno-anegdotycznym ukazywaniu obrazków z dworów Habsburgów i Hohenzollernów. Były to, nieodpowiadające prawdzie historycznej wersje *Heimatfilmów*, a ich pojawienie łączyć należy z narastającym w społeczeństwie burżuazyjnym NRF upodobaniem do reprezentacji i oprawy w iście germańskim stylu. Określano je także mianem filmów „dworskich” a ich wymowa polityczno-ideowa sprowadzała się do głoszenia chwały ustabilizowanej władzy. Były one przepełnione duchem posłuszeństwa wobec tej władzy i kultem munduru, przy czym widz nie odczuwał, iż to on właśnie ma być „poddany”. W istocie wspomniane filmy przeciwdziałały wewnętrznej demokratyzacji w Niemczech Zachodnich, głosiły bowiem mit silnej władzy i unikały wszelkiej krytyki kół rządzących i społeczeństwa NRF.

5. Innym nurtem filmu zachodnioniemieckiego tego okresu były filmy o tematyce wojennej, których pojawienie się i nasilenie przypadło na lata 1952-1958, co jednoznacznie wiązać należy z procesem remilitaryzacji NRF i wstąpienia tego państwa do bloku NATO. Filmy te miały więc spełniać rolę psychologicznego przygotowania społeczeństwa zachodnioniemieckiego do wspomnianych procesów. Rzeczywisty wpływ tych filmów był większy niż można by sądzić z danych dotyczących ich ilości, czy liczby widzów. Wyświetlane były one przeważnie dłużej niż inne filmy a ich oddziaływanie uzupełniano dużą ilością filmów „paramilitarnych” — westernów, filmów przygodowych i historycznych¹⁰.

Specyficzną rolę wśród filmów o tematyce wojennej spełniały filmy pomyślane w zasadzie jako antimilitarystyczne, jak np. *08/15* (reż. P. May) według Kirsta, z r. 1954, bardzo dyskutowany, którego literacki model miał być nawiązaniem do twórczości Remarque'a. Wzorem dla tego filmu była seria antimilitarystycznych filmów amerykańskich Litvaka, Zimmermanna, Dmytryka. Wymienić tu należy również znany w Polsce film H. Käutnera *Die letzte Brücke* (1954, *Ostatni most*) produkcji austriackiej. Film ten traktuje wojnę jako niezawinioną tragedię ludzi, umiejących się wznieść ponad przedziały frontów. Interpretowany jest jednak także jako punkt wyjścia dla rehabilitacji *Wehrmachtu* i niemieckiego korpusu oficerskiego, który miał jakoby nienawidzić Hitlera i gotować się do buntu przeciw niemu, co skończyło się tragicznie dla oficerów *Wehrmachtu*.

Należy pamiętać, że już w 6 lat po zakończeniu wojny w USA nakręcono film pt. *The Desert Fox* (reżyserii H. Hathawaya), będący historią życia dowódcy wojsk niemieckich w Afryce — Rommla i czyniący z niego prawdziwego bohatera. Wpływ tego filmu widoczny jest w wielu filmach zachodnioniemieckich powstałych w latach pięćdziesiątych. I tak np. wzorując się na nim A. Weidenmann zrealizował w r. 1954 film pt. *Canaris* opiewający losy szefa hitlerowskiej *Abwehry*. Zastosowano tu metodę Hathawaya polegającą na wmontowaniu fragmentów dokumentalnych i kroniki, co nadawało filmowi walor prawie dokumentu. Ukazany konflikt między Heydrichem i Canarisem — szefami wywiadu politycznego i wojskowego symbolizował sprzeczności między tzw. osobistościami oficjalnymi z „innymi” Niemcami. W *Canarisie* jeszcze silniej niż w amerykańskim filmie o Rommlu rehabilitowano *Wehrmacht* i jego kadre oficerską, z którą — w zamierzeniu realizatorów — powinno się identyfikować społeczeństwo zachodnioniemieckie¹¹.

W tym samym roku co *Canaris*, powstała ekranizacja dramatu Zuckmayera *Des Teufels General* w reżyserii H. Käutnera. Bohater filmu, generał *Luftwaffe*

¹⁰ M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego...*, ss. 398-399; W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, ss. 35-54.

¹¹ Por. ocenę W. Schmiedinga, jw., s. 43.

był znowu symbolem „innych” Niemców. W *Canarisie* ukazano problem współwiny jaką za wywołaną wojnę ponoszą dowódcy wojskowi, którzy początkowo „zwłędzeni” przez Hitlera podejmują próby działalności wymierzonej przeciw niemu. W filmie Käutnera próby te przedstawiono dobitniej jako bunt generałów, przy czym hitleryzm i wojnę ukazano jako fatum, które zwycięża mimo sprzeciwu jednostek.

Jako dalszy przykład poszukiwania moralnego „alibi” dla narodu niemieckiego (tj. przejawów zbrojnego oporu wobec hitleryzmu) traktować należy powstały w r. 1955 projekt filmu o zamachu 20 lipca. Zrealizowano ostatecznie dwa filmy na ten temat: S. W. Pabsta *Es geschah am 20 Juli*, który zajął się drobiazgową i efektowną rekonstrukcją okoliczności i przebiegu wydarzeń związanych z próbą zamachu oraz F. Harnacka *Der 20 Juli*, poświęcony analizie tła społecznego zamachu, uwzględniający po raz pierwszy w filmach o tej tematyce udział niemieckiej klasy robotniczej w ruchu oporu.

W tym samym czasie powstała w NRF seria filmów opiewających historię Prus, co odpowiadało nastrojom nacjonalistyczno-reakcyjnym kształtującym w owym czasie klimat polityczny NRF. W takim kontekście włączenie *Bundeswehry* w sojusze z dawnymi wrogami odbierane być mogło publiczność kinową jako tragiczny błąd historyczny, z drugiej jednak strony wspomniane filmy kształtowały pogląd, iż dawni przeciwnicy, lojalni w walce mogą być także lojalnymi sojusznikami. Przykładem takiego stanowiska jest powstały w r. 1959 film F. P. Wirtha pt. *Ein Tag, der nie zu Ende geht*, opisujący losy dwóch oficerów: niemieckiego i amerykańskiego, którzy spotykają się w dramatycznych okolicznościach na gruncie neutralnym i od nienawiści wobec siebie przechodzą do przyjaźni. Charakterystyczne jest, że wojna wbrew prawdzie historycznej i dokumentom obnażającym jej ponury charakter, ukazana jest w tych filmach jako rycerski pojedynek, lojalnych przeciwników itp. Świadczy to wyraźnie, iż dążeniem realizatorów było narzucenie widzom nowego obrazu minionej wojny, obrazu niezgodnego z prawdą, ignorującego nagromadzone doświadczenia i pamięć. Inną cechą wspomnianych filmów było fałszywe ukazywanie kadry oficerskiej, której rolę sprowadza się do tragedii osób wiernych przysiędze, tradycyjnemu niemieckiemu posłuszeństwu, wykorzystywanych przez zbrodnicze państwo hitlerowskie. Widzowi od razu narzuca się refleksja, że machina wojskowa działając w państwie o zdrowych założeniach ustrojowych może funkcjonować właściwie, bezkonfliktowo i służyć pozytywnym celom.

W końcu lat pięćdziesiątych zaobserwować można reakcję na oddziaływanie filmów o tematyce wojennej. Wyszła ona przede wszystkim z kręgów kościelnych, głównie zaś ze środowisk działaczy ewangelickich¹².

Powstają też filmy o zdecydowanie antywojennej wymowie, jak np.: *Unruhige Nacht* (1958, reż. F. Harnack), *Haie und kleine Fische* (1957, reż. F. Wisbar) i tegoż autora *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1959), dotyczący bitwy pod Stalingradem czy *Kriegsgericht* (1959, reż. K. Meisel).

Podobną tendencję wyrażają dwa filmy: *Kapitan z Köpenick* według Zuckmayera, reżyserii H. Käutnera z r. 1956 oraz *Bohaterowie (Helden)*, według G. B. Shawa, a reżyserii F. P. Wirtha z r. 1958, zawierające silny atak na fałszywie pojmowaną bohaterszczyznę i militarystykę.

Za najwybitniejszy zachodniemiecki film antywojenny uważa się ogólnie

¹² Por. np. W. Jungeboldt, *Kriegsfilme-noch und noch*, „Beiträge zur Begegnung von Kirche und Welt” nr 47. Rottenburg 1960.

nakręony w r. 1959 *Die Brücke* B. Wickiego, będący opowieścią o fanatycznej obronie przyczółka mostowego przed czołgami amerykańskimi, podjętej w ostatnich dniach wojny przez grupę młodych ochotników. Film ten odniósł poważny sukces międzynarodowy, a jego autor zaliczony został do czołówki reżyserów NRF. Należy podkreślić, iż sceny wojenne cechowały się tu wyjątkowym realizmem, brutalnym w swej wymowie okrucieństwem, ukazującym bezsens wojny i źle pojmowanego poświęcenia i bohaterstwa¹³.

6. Podobnie jak wojna, również i hitleryzm przedstawiany był w filmach zachodnioniemieckich jako rodzaj nieszczęścia losowego, które złamało naród, państwo i cały dorobek niemieckiej historii. W takiej postawie nie było miejsca dla poszukiwań i analizy źródeł politycznych i społecznych hitleryzmu. Przy takiej interpretacji społeczeństwo niemieckie w niedawnej przeszłości ukazywano jako ofiarę procesów, które je przerosły. Początek lat sześćdziesiątych przynosi konsekwencje tego rodzaju postaw lansowanych nie tylko przez film — sformułowane hasła o „nieprzewycięzonej przeszłości”.

Filmy zachodnioniemieckie zajmujące się problematyką hitleryzmu nie tylko nie podjęły problemu współwiny każdego Niemca, ale wręcz przeciwnie — koncentrowały się przede wszystkim na poszukiwaniu odpowiedniego alibi dla postaw przeciętnego obywatela III Rzeszy. Takim „alibi” było m. in. ukazywanie rzekomo istotnych konfliktów między partią hitlerowską a *Wehrmacht*em, co stwarzało wrażenie, iż poprzez fakt, że w armii służyli „zwykli” Niemcy, problem ich posłuszeństwa wobec Hitlera stawał się co najmniej względny. Nie „służono mu” a „wykonywano” rozumiały sam przez się obowiązek posłuszeństwa, co automatycznie niejako miało redukować współwinę Niemców za jego czyny. Odpowiednie preparowanie przeszłości połączone było ze zrzuceniem winy na wąską grupę ludzi z aparatu partyjnego. Partia jako organizacja masowa nie mogła być także symbolem, przyjętym celom bardziej odpowiadała SS jako formacja elitarna, której czarne mundury i oznaki mogły łatwo stać się demonicznymi symbolami gwałtu, przemocy i zbrodni. Toteż w filmach produkcji NRF uczyniono z SS ucieleśnienie diabolicznych sił, pozbawionych uczuć i świadomości popełnianych czynów, demonicznie sprawnych i inteligentnych, przerażających, ale fascynujących przeciętnego widza zachodnioniemieckiego¹⁴.

W ten sposób przedstawiano SS w wymienionych już filmach *Canaris*, *Des Teufels General*, *Der 20 Juli* itp. Typowym jednak przykładem był film R. Siodmaka nakręony w NRF w r. 1957 pt. *Nachts, wenn der Teufel kam*, który wywołał szeroką dyskusję. Rozważa on problem zbrodniczego charakteru państwa hitlerowskiego na przykładzie wątku kryminalnego — powiązań SS z serią mordów seksualnych i realizacji planu eutanazji. Film Siodmaka początkowo nie wywołał większego zainteresowania, później, w r. 1958 nagrodzono go w NRF dziesięcioma nagrodami, a w Stanach Zjednoczonych był kandydatem do „Oscara”. Należy podkreślić, iż występujący w filmie demoniczny oficer SS nie jest właściwie obciążony winą za swe zbrodnicze czyny — ukazano go jedynie jako wykonawcę rozkazów Hitlera. Innym przykładem podobnej tendencji jest film *Lebensborn* W. Klingera z r. 1961, zajmujący się problemem rasizmu w związku z eksperymentem „Gudrun”, polegającym na dobieraniu odpowiednich par w celu płodzenia „nordyckich dzieci”.

¹³ M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego...*, ss. 398 - 399 oraz W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, ss. 51 - 52.

¹⁴ Por. W. Schmieding, jw., ss. 56 - 57.

W filmie tym nie atakowano istoty i założeń hitlerowskiego systemu, a jedynie jego następstwa.

Inną cechą charakterystyczną filmów zachodnioniemieckich rozważających kwestie hitleryzmu jest przedstawianie członków partii hitlerowskiej przede wszystkim jako postaci karykaturalnych¹⁵, przez co automatycznie odbiera się im walor powagi i możliwość traktowania ich we właściwych proporcjach. I tak np. w filmie *Wir Wunderkinder* (reż. Hoffmann), działacz partii hitlerowskiej ukazany jest jako konformista, karierowicz umiejący dostosować się zawsze do panującej sytuacji, zaś w filmie *Mein Schuldfreund* (reż. Siodmak) postawa naiwnego protestu przeciw systemowi przeciwstawiona została okrutnej machinie hitleryzmu. Tak więc obydwaj filmy wskazują niejako na podwójne alibi społeczeństwa niemieckiego — winę za przeszłość ponoszą karierowicze i kreatury faszystowskie a protest przeciw hitleryzmowi był próbą buntu nie mającego nic wspólnego ze zdrowym rozsądkiem. Jeszcze inaczej — jako błędzącego idealistę przedstawiono funkcjonariusza partii w filmie *Liebling der Götter* (1960, reż. Reinhardt). Film ten można uznać wręcz za próbę rehabilitacji byłych hitlerowców i lansowania idei ich pojednania z ofiarami systemu hitlerowskiego.

Uogólniając można stwierdzić, że w wymienionych filmach nie porusza się w zasadzie wielkich problemów przeszłości, traktowanych w NRF jako tabu np. źródeł hitleryzmu, przyczyn jego zwycięstwa w Niemczech, atmosfery w jakiej się kształtował i doszedł do władzy. Ukazane są przede wszystkim te jego działania, które — jak to się sugeruje — czyniły z każdego Niemca niewinną ofiarę jego zaborczości i nieludzkości. Poprzez ośmieszanie lub demonizowanie przedstawicieli reżimu hitlerowskiego uniemożliwia się w istocie identyfikację widza z nimi, poszukiwanie współwiny w samym sobie, w swym zachowaniu i postawie wobec systemu. Demonizując obraz totalnej przemocy hitleryzmu, bunt przeciw niemu ukazuje się jako bezsensowny; jednostka w tych filmach jest biernym przedmiotem działania losu czy politycznych przestępców.

7. W końcu lat pięćdziesiątych pojawia się w filmie zachodnioniemieckim nurt, który można by określić jako nurt krytyki współczesnych stosunków społeczno-politycznych¹⁶. Wszystkie filmy reprezentujące ten kierunek zajmowały stanowisko wobec problemów politycznych, ekonomicznych i społecznych NRF, a zwłaszcza wobec kwestii „cudu gospodarczego”, którego konsekwencje ekonomiczno-społeczne były oceniane bardzo krytycznie. W r. 1958 R. Thiele nakręcił film pt. *Das Mädchen Rosemarie*, który już w czasie produkcji wywołał dyskusje i protesty opinii publicznej¹⁷. Przeciw jego wyświetlaniu na festiwalu w Wenecji w 1958 r. wystąpiło bońskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych uzasadniając to rzekomą szkodliwością filmu dla interesów państwa. Ingerowała również cenzura, która w przypadku eksploatacji w kinach NRF zaleciła usunięcie sceny z maszerującą kolumną *Bundeswehry*¹⁸. Fabułę filmu, opartego na autentycznych wydarzeniach, stanowią dzieje, zamordowanej w niewyjaśniony sposób bogatej kurtyzany obracającej się w świecie finansjery. Śmierć jej wiązano z tym właśnie środowiskiem. Podobną problematykę przedstawił film tego samego scenarzysty (E. Kuby) *Der Mann, der*

¹⁵ Takie filmy jak *Nachts, wenn der Teufel kam*, *Wir Wunderkinder*, *Die Brücke*, *Krimes*, *Mein Schuldfreund* i in.

¹⁶ M. Boral, *Sytuacja...*, s. 398 oraz W. Schmieding, *Kunst...*, ss. 68-81.

¹⁷ Według książki E. Kuby, *Rosemarie, des deutschen Wunders liebtes Kind*. Stuttgart 1958.

¹⁸ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, s. 69.

sich verkaufte zrealizowany przez G. von Baky w r. 1959, zaś w *Wir Wunderkinder* ukazano hitlerowski rodowód karier wielu finansistów zachodnioniemieckich. *Rosen für den Staatsanwalt*, W. Staudtego, dotyczący kwestii hitlerowskich powiązań aparatu sprawiedliwości w NRF i prób ukrycia tych faktów, nagrodzony został I nagrodą festiwalu w Karlovyh Varach w r. 1960. Inny film tego twórcy, pt. *Krimes*, bezkompromisowo przedstawia historię dezertera z szeregów *Wehrmachtu* zaszczytowego na śmierć w rodzinnym mieście w ostatnich dniach wojny. Śmierć tę w miasteczku rządzonym przez dawnych hitlerowców otacza zmowa milczenia. Film Staudtego niezwykle sugestywnie i jednoznacznie osądza postawę społeczeństwa NRF przyjmowaną wobec podobnych faktów, wywołał też skrajne opinie — od aprobaty i popularności, do energicznych protestów. Podobną reakcję spowodował film H. Käutnera *Der Rest ist Schweigen*, pomyślany jako współczesna wersja Hamleta pozwalająca krytycznie ukazać życie wielkich przemysłowców (aluzje do rodziny Kruppów) oraz ich powiązań z hitleryzmem.

W kilku filmach poruszono także tematykę powojennego podziału Niemiec. Są to filmy jednoznacznie antykomunistyczne. Inspirowane były niewątpliwie ogólną atmosferą polityczną i społeczną panującą w tym okresie w NRF, zajęcie innej postawy w przedstawieniu tego problemu było niemożliwe, m. in. ze względu na presję władz i reżim cenzury¹⁹.

Ogólne polityczne zuniformizowanie społeczeństwa NRF odbiło się także na postawie filmowców, przy czym niemałą rolę grały tu czynniki finansowe. Rozprawa ze stosunkami wewnętrznymi Republiki Federalnej niosła za sobą wielkie ryzyko, także finansowe. Wymienione wyżej filmy wskazują na słabość nurtu społeczno-krytycznego w kinematografii NRF. Rzeczywistość społeczno-polityczna Niemiec Zachodnich ukazana została symbolicznie i metaforycznie i potraktowana w istocie kompromisowo. We wszystkich tych filmach ludzie niewinni byli prześladowani lub zabijani, winowajcy pozostawali bezkarni, co prowadziło do refleksji, że stosunki współczesne niczym się nie różnią od przeszłości, walka między dobrem a złem, między niewinnymi ofiarami i bezkarnymi winowajcami nabiera w tych filmach wymiarów metafizycznych. Jednostka jest w nich nadal przedmiotem wszechmocnych zderzeń wypadków i „ten sam letarg, który narzucił Hitler przejawia się w niemocy bohaterów filmów współczesnych, są oni bierni, nie działają, lecz reagują, nie zmieniają się, lecz są zmieniani, nie określają swych losów, lecz czekają na ich ciosy”²⁰. Żaden z bohaterów nie walczy dla idei państwa, sprawiedliwości, bezpieczeństwa czy postępu społecznego. Próby krytyki świata wielkiego kapitału podejmowane w tych filmach są bardzo powierzchowne. Naiwne, emocjonalne motywy dyktują przedstawianie bogaczy jako ludzi złych, biednych jako dobrych, nie dokonuje się prób analizy powstania i wzrostu bogactwa czy mechanizmu systemu kapitalistycznego, wobec którego zajmuje się stanowisko krytyczne.

8. Wśród filmów zachodnioniemieckich należy również wyróżnić cykl ekraniacji czołowych dzieł literatury niemieckiej: T. Manna, Dürrenmatta, Lessinga, Hauptmanna, Werfla²¹. Wśród filmów rozrywkowych natomiast należy wskazać

¹⁹ Takie filmy jak *Menschen im Netz* F. P. Wirtha, *Postlagernd* Turteltaube G. T. Buchholza, *Weg ohne Umkehr* V. Vicasa.

²⁰ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, s. 79.

²¹ *Felix Krull* według Th. Manna (1957, reż. K. Hoffmann), *Die Ehe des Herrn Mississippi* według Dürrenmatta (1961, tegoż reżysera), *Minna von Barnhelm* Lessinga stała się podstawą scenariusza filmu *Heldinnen* (1960, reż. D. Haugk); sfilmowano również cykl dramatów G. Hauptmanna: *Die Ratten* (1955, reż. R. Siodmak), *Rose Bern* (1956, reż. W. Staudte), *Vor*

„ambitne” filmy kryminalne, poruszające szersze sprawy, jak np. zagadnienie nieprawidłowego funkcjonowania aparatu sprawiedliwości czy pogłębione psychologicznie problemy krytyki społeczeństwa jako tła przestępstw²².

9. Odrebnym problemem jest ocena kadr realizatorów w tym przede wszystkim reżyserów. Sytuację w tej dziedzinie do początku lat sześćdziesiątych można wręcz określić mianem ubóstwa. Nieliczni znani reżyserzy stali na czele grupy artystów o nikłym dorobku, o małych ambicjach artystycznych, bezideowych i ulegających presji czynników komercyjnych. Należy podkreślić, że szereg filmów zachodnioniemieckich nakręcili „gościnnie” dawni mistrzowie filmu niemieckiego, obecnie amerykańskiego, jak Siodmak czy Fritz Lang. Elita reżyserów składała się z działających nadal sław takich jak H. Käutner, W. Staudte, K. Hoffmann czy młodszy od nich B. Wicki. Obok nich działała także pokaźna liczba rutyniarzy, dobrych znawców swego rzemiosła nie reprezentujących jednak większych ambicji artystycznych i ideowych. Wchodząca na arenę grupa młodych reżyserów, autorów filmów zaliczanych do „młodego” kina zachodnioniemieckiego omówiona zostanie w dalszej części opracowania.

10. Kilka uwag należy także poświęcić problemom organizacyjnym i finansowym zachodnioniemieckiej produkcji filmowej, gdyż jak to podkreślono wyżej, także te czynniki wpływały na charakter i oblicze ideowe filmów produkowanych w NRF poprzez powiązania z wielkim kapitałem i subwencjami państwowymi²³.

Po zakończeniu II wojny światowej firmy i zespoły produkcyjne wchodzące w skład koncernu UFA zostały w r. 1945 oddane pod kontrolę władz alianckich i zawiesiły swą działalność. W związku z tym produkcję filmową przejęły nowo powstałe małe niezależne firmy, których liczba w latach pięćdziesiątych wynosiła około 60, mimo że co roku ponad 20 towarzystw i firm ze względu finansowych, organizacyjnych i innych rezygnowało z dalszej działalności. Największą i najaktywniejszą firmą produkującą filmy na terenie Niemiec Zachodnich była tuż po wojnie *Junge Filmunion* R. Meyera w Getyndze, która jednak wkrótce upadła. Jednocześnie rozpoczął się proces koncentracji małych przedsiębiorstw filmowych inspirowany zresztą przez władze okupacyjne a później rząd NRF. Druga, szeroko zakrojona akcja łączenia wytwórni filmowych miała miejsce w r. 1956²⁴. W takiej sytuacji w zachodnioniemieckiej produkcji filmowej coraz większą rolę zaczęły odgrywać przedsiębiorstwa eksploatacji filmów, które — uzależniając od siebie towarzystwa produkujące filmy — decydowały jednocześnie o profilu produkcji filmowej i jej tematyce, podporządkowując je coraz wyraźniej zasadom komercyjnym. To uzależnienie firm filmowych wiązało się z możliwością dysponowania niezbędnymi kapitałami, których firmy te nie mogły uzyskać ze źródeł państwowych, ani w bankach prywatnych.

Sonnenuntergang (1956, reż. Reinhardt), *Fuhrmann Henschel* (1956, reż. von Baky), *Dorothea Angermann* (1959 reż. R. Siodmak). W r. 1959 przystąpiono do realizacji *Buddenbrooków* w reżyserii A. Weidenmanna, który przejął tę funkcję po zmarłym w czasie przygotowań do realizacji H. Braunie. Należy dodać, iż w myśl życzenia Th. Manna ekranizacja jego dzieła miała być realizowana wspólnie przez filmowców NRD i NRF, sprzeciwiły się temu jednak władze NRF i film ostatecznie nakręcono w NRF. Nie spełnił on pokładanych w nim nadziei — był płytki i nie wykraczał poza rozmiary „ilustracji” do książki. W r. 1958 zekranizowano powieść Werfla, *Der veruntreute Himmel* (reż. E. Marischka).

²² Filmy *Alibi*, A. Weidenmanna (1956) czy *Der letzte Zeuge*, W. Staudtego (1960).

²³ Por. także uwagi na temat finansowych problemów kina zachodnioniemieckiego w pracy M. Borał, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego*, ss. 399 - 401.

²⁴ Por. W. Schmieding, *Kunst oder Kasse . . .*, ss. 133 - 137.

Typowym przykładem takiego procesu jest działalność dużej firmy eksploatacji filmów *Gloria*, której właścicielką była Ilse Kubaschewski. Firma ta w stosunkowo niedługim czasie stała się najpotężniejszym przedsiębiorstwem filmowym w NRF o wielkich wpływach i możliwościach. Finansowała ona realizację większości filmów nakręconych w NRF w latach pięćdziesiątych (m. in. 08/15), głównie jednak typowo komercyjnych — filmów muzycznych, sensacyjnych, sentymentalnych, utrzymanych w przeciętnym mieszczańskim guście, niejednokrotnie klasycznych kiczów. Obok *Glorii* w połowie lat pięćdziesiątych rozwinęły się inne wielkie przedsiębiorstwa eksploatacji i produkcji filmów, jak *Herzog, Scharcht, Europa, Deutsche Filmhansa, N-F — Verleih. Euröpa* połączyła się później z firmą *Real-Produktionsgesellschaft* W. Koppela w Hamburgu, *Herzog* i *Scharcht* przyłączyły się do nowo powstałych towarzystw *UFA* i *Bavaria*, zaś *Deutsche Filmhansa* w r. 1961 połączyła się z reaktywowaną *UFA*²⁵.

W istocie trzy wielkie firmy *Bavaria* w Monachium, *UFA-Film AG* w Berlinie Zachodnim i *UFA-Theater AG* w Düsseldorfie skupiły w latach sześćdziesiątych całą produkcję filmową NRF, w tym przede wszystkim filmy o charakterze komercyjnym. Zarówno *UFA*, jak i *Bavaria* stanowią konsorcja z wielkimi bankami zachodnioniemieckimi. Tą drogą usiłowano stworzyć podstawy finansowe i organizacyjne planowanego na wielką skalę rozwoju zachodnioniemieckiej produkcji filmowej. W rzeczywistości jednak obie firmy zaczęły wkrótce przy realizacji filmów ponosić wielkie straty, w następstwie czego *Bavaria* związała się z dwoma potężnymi systemami radiowo-telewizyjnymi: *Westdeutsche Rundfunk* i *Süddeutsche Rundfunk*. Odtąd jej działalność polega przede wszystkim na produkcji filmów telewizyjnych. Jeszcze większe straty finansowe (w połowie 1961 r. wynosiły one 20,4 mln marek), poniosła *UFA* — nie wyprodukowała ona żadnego filmu, który odniósłby jakikolwiek sukces²⁶.

11. Wszystkie zabiegi mające na celu zaktywizowanie zachodnioniemieckiej produkcji filmowej, także przez zapewnienie jej odpowiedniej bazy finansowo-organizacyjnej i przez coraz większy udział państwa w tych przedsięwzięciach, nie zapobiegały innemu stałemu procesowi — ciągłemu spadkowi liczby widzów w kinach, a co za tym idzie — popularności kina i filmu²⁷. Wskazuje na to poniższe zestawienie²⁸.

W r. 1956 w NRF odnotowano 817,5 mln widzów (była to liczba rekordowa, większa o 6,7% od danych z roku 1956)

w r. 1957 —	801	mln widzów
w r. 1958 —	749,1	„ „
w r. 1959 —	659	„ „
w r. 1960 nastąpił dalszy spadek o	5%	.

W r. 1961 uruchomiono w NRF drugi program telewizyjny, co spowodowało jeszcze poważniejszy spadek liczby widzów kinowych. W tej sytuacji powstała potrzeba pomocy ze strony państwa, a jednocześnie wywiązała się szeroka dyskusja, czy nie uczyni to z filmu narzędzia propagandy i manipulacji. Tak czy inaczej rosnące koszty produkcji filmu, brak zabezpieczenia finansowego i organizacyjnego, zbyt wielkie ryzyko finansowe, którego nie zmniejszyły jakiegokolwiek środki zarad-

²⁵ Por. M. Boral, *Sytuacja...*, s. 399 oraz W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, ss. 138 - 139.

²⁶ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse...*, s. 140.

²⁷ M. Boral *Sytuacja...*, ss. 399 - 401.

²⁸ Według W. Schmiedinga, *Kunst...*, ss. 141 - 142.

cze wpłynęły na proces załamania komercyjnego przemysłu filmowego w NRF, co najbardziej uwidoczniło się w połowie lat sześćdziesiątych.

II. „Młody” film zachodnioniemiecki

1. W r. 1962 grupa młodych awangardowych twórców ogłosiła tzw. *Manifest z Oberhausen*, który wśród innych, rewolucyjnie wręcz brzmiących sformułowań, głosił twierdzenie, że kino jako dziedzina sztuki już przebrzmiała i nie odpowiadająca na zapotrzebowanie artystyczne współczesności kończy się i zamiera²⁹. To radykalne twierdzenie było odpowiedzią zarówno na przedstawiony wyżej kryzys kinematografii zachodnioniemieckiej jak i filmu w ogóle, z tym, że nie uwzględniało dość istotnych przemian, jakie już wcześniej dokonały się na obszarze twórczości filmowej. Zdaniem jednego z autorów: „Przemiany pojawiły się już w r. 1954, przemiany w filmie a nie przemiany filmu [...] To małe słowo 'w' ma swe nieprzewidziane znaczenie [...], Film nie umarł i nie może umrzeć, ale odkryły się nowe jego możliwości, weszły one w życie, realizują się”³⁰.

Nasuwa się pytanie czy istnieje jakaś zasadnicza różnica między „starymi” i „nowymi” treściami w filmie, a w filmie zachodnioniemieckim w szczególności, czy *Manifest z Oberhausen* rzeczywiście stanowi znaczącą cezurę w rozwoju sztuki filmowej NRF. Otóż od razu można na nie odpowiedzieć przecząco, choć z drugiej strony należy podkreślić, że ogłoszony przez grupę twórców o rozmaitych temperamentach artystycznych, różnych światopoglądach i zapatrywaniach, wspólny program artystyczny, jakim był wspomniany *Manifest*, odebrany został przez opinie Niemiec Zachodnich jako wydarzenie wręcz szokujące³¹.

Nowe, odmienne pojmowanie twórczości filmowej widoczne jest w filmach zachodnioniemieckich powstałych jeszcze w latach pięćdziesiątych. Pozostały one jednak w pewnym stopniu na marginesie ogólnej produkcji, nie były włączone do oficjalnej „gospodarki filmami” i dlatego wydawane wówczas opinie sprowadzały się przede wszystkim do podkreślenia odwagi młodych twórców w ponoszeniu ryzyka artystycznego i finansowego.

Rozważając to zagadnienie należy brać pod uwagę ogólną, przedstawioną wyżej sytuację filmu zachodnioniemieckiego tego okresu. Obecnie koncentrujemy się przede wszystkim na estetycznej, formalnej stronie twórczości filmowej NRF w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Ona to bowiem stała się prowokacją dla młodych, wchodzących na arenę, twórców. Jak stwierdza cytowany już: Fürstenau [...] „produkcja filmowa okresu powojennego w najlepszym wypadku realizowała eleganckie klisze (rzeczywistości — przyp. T. S. W.). Wyjątki potwierdzały tu regułę, że styl filmów w ich koncepcji estetycznej określony był przez konwencję, konwencję pozy uczuciowej, która tylko częściowo mogła odpowiadać rzeczywistości. Filmy te nie uczestniczyły w życiu, ani w życiu codziennym, ani życiu duchowym a prawie wcale w życiu politycznym [...] Ponieważ zaś filmy te nie angażowały, nie przyciągały publiczności a tematyka ich tak dalece odchodziła od aktualnych problemów, konflikt ich realizatorów z aktywnymi i uczestniczącymi w życiu twórcami był nieunikniony”³².

²⁹ Na temat „młodego” filmu zachodnioniemieckiego por. świetną pracę naukową M. Kern, *Film-Spiegel der Gesellschaft*, Heidelberg 1973. Poświęcono w niej wiele miejsca początkom tego nurtu, w tym także *Manifestowi z Oberhausen*.

³⁰ Th. Fürstenau, *Wandlungen im Film. Junge Deutsche Produktion*, Deutsche Institut für Filmkunde 1971, s. 8.

³¹ M. Kern, *Film — Spiegel...* (wstęp) oraz Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, s. 8.

³² Th. Fürstenau, *Wandlungen*, s. 8.

2. W r. 1954 wszedł na ekrany film młodego Austriaka H. Veselego pt. *Nicht mehr fliehen* i mimo, że był on w istocie zjawiskiem marginesowym wobec żywotnej wówczas i odnoszącej sukcesy zinstytucjonalizowanej produkcji filmowej NRF, stał się swoistym wydarzeniem artystycznym. Stanowi bowiem „filozoficzną rozprawę ze współczesnością”, przy czym zwracał uwagę nie tylko nowatorską dramaturgią czy głoszonymi poglądami, ale sposobem przeprowadzonej analizy rzeczywistości. Było czymś zdecydowanie nowym w filmie NRF tego okresu, że uwzględniono w nim również dorobek innych rodzajów sztuki, przede wszystkim plastyki, a ściślej — surrealizmu w różnych gatunkach plastyki. Film Veselego ukazywał świat fantazji, świat absurdu i podświadomości³³.

Ta pierwsza po wojnie próba nawiązania przez film zachodnioniemiecki do postaw filozoficznych spotkała się na ogół z zainteresowaniem i życzliwym przyjęciem, choć dyskusja rozwinięta wokół filmu dotyczyła głównie tego właśnie problemu: czy film może być odbiciem skomplikowanych i rozbudowanych nurtów współczesnej filozofii. Nie uwzględniano w niej jednak np. podstawowego zagadnienia, czy dorobek współczesnej filozofii może stanowić istotę przede wszystkim estetyki nowego filmu.

Rozwinięciem podobnej tendencji były filmy O. Domnicka *Jonas* (1957), *Gino* (1960) i *Ohne Datum* (1962), które recenzent „Die Welt” określił jako „filmową paralelę do malarstwa i plastyki abstrakcyjnej, do dodekafonii i elektroniki, do grafiki współczesnej, do fotografii, do nowej literatury”³⁴. Filmy te nie przynosiły jednak żadnych informacji o człowieku i jego życiu ponieważ brakło w nich istotnych więzów z rzeczywistością a zawierały przede wszystkim subiektywne refleksje na temat samotności człowieka i intelektualnej samotności twórcy.

Wśród tytułów zaliczanych do dorobku „młodego” kina zachodnioniemieckiego znalazły się także filmy wywodzące się z tradycji neorealizmu, przede wszystkim włoskiego, określanego jako „sztuka rzeczywistości a nie refleksje nad rzeczywistością czy jej intelektualna, krytyczna, nieemocjonalna analiza”³⁵.

Wymienić tu należy film G. Tresslera, nakręcony w r. 1956 pt. *Die Halbstarcken*. Nawiązując do konwencji neorealizmu, reżyser poruszał w nim problem młodzieży z marginesu społecznego, a więc temat szczególnie aktualny, pozwalający na przekazanie rzetelnej wiedzy o rzeczywistości³⁶. W podobnej konwencji utrzymany był film W. Trempera z r. 1961 pt. *Flucht nach Berlin*, w którym jednak realistycznym scenom towarzyszył odmienny sposób narracji: nie włączono już doń jednoznacznie brzmiących deklaracji psychologicznych i politycznych. Ten ostatni moment zasługuje na szczególną uwagę, ze względu na tematykę filmu, dotyczącą kwestii podziału Niemiec, co automatycznie niejako powinno wpływać na określoną wymowę polityczną filmu³⁷. Ten sam autor nakręcił w r. 1963 film pt. *Die endlose Nacht*, krytykowany za niekonsekwencję w doborze odpowiednich środków wyrazu, co uniemożliwiło szczegółową obserwację rzeczywistości, zasugerowaną przez treść. Obok scen opartych na głębokiej obserwacji życia w filmie widać upodobanie do formalnych efektów, co zaprowadziło Trempera na pozycje kompromisowe; nie opowiedział się ani po stronie realizmu ani formalizmu³⁸.

³³ Jw.

³⁴ Recenzja Ramseggera w „Die Welt” z 28 VI 1957 oraz artykuł K. Korna w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 25 VI 1962.

³⁵ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, s. 8.

³⁶ Por. recenzja K. Korna w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 3 X 1956.

³⁷ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, s. 13.

³⁸ Jw., s. 11.

Podobnie kompromisową postawę przyjął H. Vesely, który w r. 1961 nakręcił film według opowiadania H. Bölla pt. *Das Brot der frühen Jahren*. Materiał literacki przedstawił Vesely w formie porwanych obrazów, których strona formalno-estetyczna została w istocie oddzielona od głównego wątku. Film ten jest jednak godny uwagi jako przykład określonej zasady filmowania utworu literackiego oraz jako inspiracja dla pewnego kierunku rozwoju filmu. Chodzi tu głównie o stronę plastyczną, przemyślaną z niezwykłą konsekwencją, dzięki czemu struktury plastyczne stają się odpowiednimi symbolami i metaforami. Przewaga formy nad treścią była w tym filmie oczywista³⁹.

Film H. Pohlanda, *Tobby* (1961) jest przykładem chłodnego, nieemocjonalnego formalizmu, który jednak w tym przypadku był nieadekwatny do przedstawionej sytuacji. Po ukazaniu się filmu, jego twórcę określono jako „artystę, który nie chce się podporządkować mieszczańskim konwencjom”⁴⁰. Stosunek między przedstawioną rzeczywistością a formą nie został w filmie Pohlanda właściwie wyrażony. Wymienione wyżej filmy nie znalazły oddźwięku wśród widzów, a nawet — adresowane do społeczeństwa, które nie było odpowiednio przygotowane i negowało ich wartość — stały się przedmiotem bojkotu. Ewenementem w takiej sytuacji był film pt. *Es U. Schamoniego*, który odniósł prawdziwy sukces, nieoczekiwanie także sukces kasowy. Film ten otworzył kina NRF dla „młodego” filmu zachodniemieckiego. Reakcja widzów była uzasadniona bezpośrednią, bezpretensjonalną wymową filmu, odzwierciedlającego rzeczywistość, jednak w połączeniu z precyzją estetyczną. Film, będący historią młodej pary, problemów ich związku, przekonywał, że próby formalne mogą być ściśle zintegrowane z obrazem życia przeciętnych ludzi. Owe próby formalne sprowadzały się do nowatorskiego operowania kamerą i montażem, przy czym jednak podporządkowano je przedstawianej treści. W rezultacie otrzymano harmonijne połączenie obu elementów, co przyjęto jako główną zaletę filmu Schamoniego zyskującą mu wielu entuzjastów⁴¹.

Podobnym w koncepcji był film Schlöndorffa *Der junge Törless* (1966) Autor — podobnie jak Schamoni — uznał, iż pełny i zrozumiały obraz rzeczywistości powinien być podstawowym elementem treściowym filmu. Niemniej jego twórca nie poszedł za Schamonim drogą bezpośredniej, spontanicznej, nierefleksyjnej narracji. Schlöndorff uznał, iż właściwą koncepcją filmu jest dokładny, przemyślany intelektualnie, chłodny tok opowiadania, akcentujący tradycyjne i konwencjonalne pojmowanie sztuki filmowej. Stąd w omawianym filmie nie posłużono się żadnymi eksperymentalnymi chwytami formalnymi, a jedynie dokładną obserwacją, całkowicie zharmonizowaną z elementami estetycznymi. Specyfiką filmu jest jego symbolika — rzeczywistość traktuje się w nim jako metaforę, jako symbol filozoficznego uogólnienia. Godny podkreślenia jest jednak fakt, iż Schlöndorff dążył do krytycznego pod względem politycznym i społecznym przedstawienia problemu przede wszystkim psychologicznego (tak jak to ujmował Musil, autor książki, według której nakręcono film)⁴².

Innym filmem, podporządkowanym podobnej koncepcji jest P. Schamoniego *Schonzeit für Füchse* (1966). Także i ten film charakteryzował się dokładnym społecznym umiejscowieniem postaci, intensywną obserwacją rzeczywistości⁴³.

³⁹ Por. H. D. Roosa recenzję w „Süddeutsche Zeitung” z 21 V 1962.

⁴⁰ Por. *Filmkritik* 1962.

⁴¹ Por. omówienia w „Filmkritik” nr 4/1966; P. W. Jansena w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 17 III 1966, K. Niehoffa w „Der Tagesspiegel” z 19 III 1966.

⁴² Por. wywiad z autorem filmu V. Schlöndorffem w „Die Tat” z 3 VI 1966 oraz recenzję w „Die Zeit” z 20 V 1966.

⁴³ Th. Fürstena u, *Wandlungen...*, s. 24.

Przykładem filmu intelektualnego jest pierwszy film A. Klugego, w którym obraz życia jednostki połączono z psychologiczną i socjologiczną analizą jej losów. Jest to *Abschied von Gestern*, określane jako obiektywne a jednocześnie najbardziej osobiste wyznanie autora. Jeśli chodzi o zagadnienia formalne, to przemieszano w nim grę aktorską (główna postać filmu — Anita S.) z dokumentem w taki sposób, że otrzymano jakby nową jakość, będącą wypadkową obu poprzednich. Metodę tę określano mianem „realizmu refleksyjnego”. Jest to symptomatyczny przykład stylu filmowego, który występuje w nurcie „młodego” filmu zachodnio-niemieckiego jako przeciwstawienie dotychczasowego „realizmu nierefleksyjnego”. Ma on być przede wszystkim bardziej „zrozumiały”, w potocznym tego słowa znaczeniu⁴⁴.

Dalszym przykładem wątku intelektualnego w filmach A. Klugego jest jego drugi film *Die Artisten in der Zirkuskuppel; ratlos*, (1968), którym umocnił swą pozycję jako reżyser. Film ten w dużym stopniu wykorzystuje inną kategorię artystyczną — literaturę. Scenariusze Klugego mają wysoką wartość literacką (teksty obu filmów wydane zostały w formie książkowej). Cechują się one lakonicznością języka, która staje się odrębną jakością artystyczną — funkcja słowa jest tu również niezbędna, jak i funkcja obrazu, nie tylko w sensie jednoczesnego uzupełniania się. Jeden czynnik stymuluje drugi, działając w ten sposób na rzecz jeszcze jednego procesu: włączenia widza jako elementu łączącego te dwie jakości. Nowa funkcja widza polega na pewnym współuczestnictwie w akcji filmu rozgrywającej się w świecie melancholii i beznadziejności, co prowadzi do bardzo osobistego odbioru. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż w filmach Klugego nie ma jednoznacznie rozumianych ról aktorskich, tzn. reżyser każe swym aktorom „ureczywistniać” kreowane postacie a nie „grać” je. Był to zabieg, który w następnych filmach „młodej” fali stosowano już powszechnie⁴⁵.

Pełną identyfikację aktorów z rolą zaobserwować można w filmie J. Schaafa *Tätowierung*. Także tutaj aktorzy nie grali swych ról w dawnym tego słowa znaczeniu, w większym stopniu „ureczywistniano” osoby kreowane, których emocje raczej „odkrywano” niż odtwarzano w sposób określony koncepcją reżysera. W związku z tym film pozbawiony był całkowicie sentymentalizmu tak typowego dla filmów „granych”. Niezwykle wysoko oceniono w nim pracę operatora — zdjęcia same w sobie stanowią element dramatyczny. Film na pewno jednak nie jest przykładem czystego formalizmu — zastosowane środki wyrazu są idealnie zgodne z treścią filmu — historią trudnych przeżyć młodego chłopaka wchodzącego w konflikt z otoczeniem⁴⁶.

Zdjęcia filmowe traktowane są również jako czynnik dramatyczny w filmie Moorsego pt. *Kuckucksjahre* (1967). Fotografia w tym filmie stanowi intensywnie oddziałujący, estetyczny komponent surrealistycznej akcji⁴⁷.

Problematykę psychologiczną reprezentuje film E. Reitzta pt. *Mahlzeiten* (1967), odzwierciedlający rzeczywistość społeczną na przykładzie losów dwojga ludzi — kobiety i mężczyzny, bardzo różnych pod względem struktury psychicznej. Intelektualna analiza zagadnień psychologicznych wiąże się tu ściśle z krytyką społeczeństwa zachodniemieckiego. W innym filmie Reitzta *Cardillac* (1969), bezpośrednie widzenie rzeczywistości przesunięte zostało na drugi plan przez skomplikowaną

⁴⁴ Por. R. Dörrlam w „Christ und Welt” z 14 X 1966 oraz K. Korn w „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 6 IX 1966.

⁴⁵ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, ss. 26 - 27.

⁴⁶ Jw., s. 34.

⁴⁷ Jw., ss. 34 - 35.

i rozbudowaną warstwę formalną. Nowatorskim potraktowaniem sposobu narracji, pełnym refleksji, film ten wykazuje pewne związki z twórczością A. Klugego⁴⁸.

Odrębnym nurtem w „młodym” filmie zachodnioniemieckim są filmy kome-dio-we i satyryczne.

Film *Wilder Reiter GmbH* (1966) Spiekera jest debiutem tego reżysera w dziedzinie komedii. Zastosowano tu dość niezwykły chwyt formalny — bardzo rozbudowano warstwę dźwiękową, na którą składają się m. in. naśladownictwo i parodia szeregu odgłosów (warkotu bębna itp.). Zdjęcia filmowe są tu właściwie dość konwencjonalne, film nie zawiera także nowych pomysłów tematycznych. Elementy formalne górują niewątpliwie nad bardzo zredukowaną treścią⁴⁹.

Spśród komedii należy także wymienić film *Zur Sache Schützchen*, Spilsa, który jest przykładem komizmu nierefleksyjnego, czerpiącego bezpośrednio z życia, bez zagłębiania się w jego problemy. Reprezentuje on humor wynikający z nagromadzenia elementów komicznych, gagów, bez rozbudowywania treści i akcji. Obok filmu *Es* był to najpoważniejszy sukces kasowy „młodej” fali filmu zachodnioniemieckiego⁵⁰.

Takie komedie jak *Kopfstand Madam* (1966) reż. Rischert lub *Der sanfte Lauf* (1967) reż. H. Senfta poruszają zagadnienia wykraczające daleko poza czystą rozrywkę. Dotyczy to zwłaszcza *Kopfstand Madam*, przedstawiający sceptycznie a nawet pesymistycznie możliwość emancypacji kobiety uwikłanej w dość skomplikowaną sytuację życiową. Elementy komizmu są tu zredukowane, naturalna, prosta narracja oddaje w pełni istotę problemu, naświetlając krytycznie problem pozycji kobiety w społeczeństwie zachodnioniemieckim⁵¹.

W dorobku „młodych” twórców zachodnioniemieckich, wyodrębnić można grupę filmów, które ze względu na swą problematykę i środki wyrazu wyróżniają się spośród innych filmów tego nurtu.

Tematem filmu W. Herzoga pt. *Lebenszeichen* (1968) są losy chorego umysłowo żołnierza, który znalazł się na froncie w czasie II wojny światowej. Ten wątek fabularny pozwala na zastosowanie abstrakcyjnej narracji i montażu mającego oddać proces rozkładu jaźni, przedstawionego wręcz jako przedmiot analizy medycznej⁵².

W filmie *Paarungen* (reż. M. Verhoeren), nakręconym według dramatu Strindberga pt. *Taniec śmierci* zastosowano konwencję filmu obyczajowo-rodzajowego. Film ten rozgrywający się w historycznej scenerii, w warstwie formalnej, w sposobie narracji wykorzystuje zdobycze kina awangardowego, co prowadzi do pewnej sprzeczności i braku konsekwencji ogólnej koncepcji⁵³. Kontrastowo różny jest film J. M. Strauba pt. *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) będący przykładem „ascetycznego wyabstrahowania sytuacji”. „Podstawową treścią filmu jest sama muzyka Bacha, muzyka nie jako środek wyrazu, ale jako rzeczywistość sama w sobie”⁵⁴. Zasada estetycznej ascezy oddziałuje przede wszystkim na treść, którą zredukowano do minimum. Film ten wywołał szeroką dyskusję, w której pojawiły się skrajne oceny, od totalnej negacji do entuzjastycznej aprobaty.

⁴⁸ Jw., s. 37 oraz nota *Junger deutscher Film* we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 20 IX 1967.

⁴⁹ Por. B. Frank we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 1 II 1967.

⁵⁰ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, s. 42.

⁵¹ Jw., ss. 43 - 44.

⁵² Jw., s. 45.

⁵³ Jw., s. 46.

⁵⁴ Por. H. Färber w „Süddeutsche Zeitung” z 2 IX 1966 oraz Adorno w „Der Spiegel” z 22 IV 1968, F. Hommel we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 19 IV 1968.

Trudną do zaszeregowania metodę opowiadania znajdujemy w filmie *Liebe und so weiter* (1968) reż. G. Moore, operującym surrealistyczną strukturą obrazów. Zastosowana do realistycznej w zasadzie treści czyni ona z filmu rodzaj metafory i nadaje mu charakter aluzyjny. Przedstawiono tu problem młodych ludzi zbuntowanych przeciw tradycyjnym formom obyczajowym i społecznym. Podobne trudności w ustaleniu proporcji między treścią a stroną formalną miał autor filmu *Bübchen* (1968), R. Klick, oraz Syberger, reżyser filmu *Scarabea* (1968)⁵⁵.

Zdjęcia kolorowe stały się ważnym elementem estetycznym w filmie pt. *Neun Leben hat die Katze* (1969) U. Stäckl, który według zamierzeń autorki miał być krytyczną analizą społeczeństwa kapitalistycznego, w istocie zaś prezentuje przede wszystkim niezwykle wyrafinowane estetyczne reżyserki⁵⁶.

Zupełnie odrębne miejsce należy przyznać sławnemu filmowi P. Fleischmanna pt. *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969). Film ten wyświetlany był w Polsce i doczekał się wielu recenzji oceniających go bardzo wysoko. Stąd w niniejszych uwagach ograniczyć się można do ogólnych refleksji. Tematem filmu jest los upośledzonego umysłowo człowieka żyjącego w bawarskiej wsi, prześladowanego przez własne otoczenie. Autor nie stosuje tu żadnych eksperymentów formalnych, ukazuje drobiazgowo środowisko, uwzględniając jego specyfikę i odrębność. Film określa się jako „realistyczno-symboliczny”, gdyż przedstawiony w nim temat może stanowić podstawę uogólnień, dotyczących mechanizmów powstawania zbiorowych psychoz, zbiorowej nienawiści, brutalności, i okrucieństwa⁵⁷.

Podobnie szeroką dyskusję wywołał film P. Zadeka *Ich bin ein Elefant, Madame* (1969). O ile jednak *Sceny myśliwskie* były prawdziwym wydarzeniem artystycznym, o tyle drugi film, w swoim zamierzeniu — polityczny (problem buntu jednostki przeciw systemowi społeczno-politycznemu NRF) — krytykowano za jego niedoskonałą stronę formalną⁵⁸.

W dorobku „młodego” kina zachodnioniemieckiego znalazło się również szereg filmów krótkometrażowych i dokumentalnych. Z ciekawszych wymienić można: film poświęcony życiu i dziełom znanego malarza pt. *Max Ernst*, P. Schamoniego oraz filmy trikowe *Die Pistole* (1963) i *Maschine* (1966) W. Urchsa, z których pierwszy w metaforycznej formie rozważa problem przemocy, drugi — zajmuje stanowisko wobec zagadnienia cywilizacji technicznej, zwracającej się przeciw człowiekowi⁵⁹.

Z wybitniejszych filmów dokumentalnych wymienić trzeba *Harte Arbeit* Gossova z 1963 r., film satyryczny Th. Schamoniego, *Charly May* (1955) czy *Brautigam, die Komödiantin und die Dirne* (1958), Strauba. Osobne miejsce zajmują socjologizujące filmy z pogranicza fabuły i dokumentu, dwóch autorów: Strobla i Tichowskiego, pt. *Notabene Mezzogiorno* (1962), *Die Wunder von Mailand* (1966) oraz *Eine Ehe*. Pierwsze dwa filmy zajmują się problemami robotników włoskich pochodzących ze wsi i przeżywających w mieście trudne procesy adaptacji.

Filmy G. Moorsego, *Inside out* (1964) i *Ludwig* (1964), R. Klicka, dotyczą losów ludzi z marginesu społecznego. Przykładem naturalizmu jest krótkometrażowy film eksperymentalny P. Anczykowskiego, *Das verräterische Herz* (1969) wykazujący silny wpływ malarstwa surrealistycznego i abstrakcyjnego⁶⁰.

⁵⁵ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, s. 48 oraz ss. 52 - 53.

⁵⁶ K. Korn, *Trend zum Narzissmus* we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 11 III 1969.

⁵⁷ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, ss. 53 - 56.

⁵⁸ *Jw.*, s. 57.

⁵⁹ *Jw.*, ss. 60 - 63.

⁶⁰ *Jw.*, ss. 64 - 70.

3. Wobec wyraźnie niedostatecznej bazy ekonomicznej produkcji filmowej NRF a szczególnie „młodego” kina, specjalnego znaczenia nabiera sposób finansowania i popierania przedsięwzięć artystycznych tego nurtu. Chodzi tu bowiem również o zachowanie pełnej niezależności twórcy, który w przypadku finansowania jego działalności przez określone instytucje czy osoby, narażony jest na skutki nacisku wywieranego na charakter jego utworów i ich oblicze ideowe⁶¹.

Manifest z Oberhausen dobitnie sformułował postulaty wysuwane w tej dziedzinie:

„Nowy film wymaga również dodatkowej swobody. Swobody wobec branżowej konwencji. Wolności od wpływów komercyjnego partnera. Wolności od opieki grup interesu [...] Wolności autorów filmów w każdej sytuacji. Nie była ona możliwa do osiągnięcia w sferze zinstytucjonalizowanych nawyków rynkowych, w których bierze się pod uwagę tylko rzeczy obliczalne lub realne. To, co określa się uwolnieniem od branżowości jest w istocie przyjęciem innych założeń, niż idea oparcia się na 'guście publiczności', a więc na zasadzie rentowności kina”⁶².

W kwestii finansowania filmu przez instytucje państwowe w zasadzie nie zainteresowane bezpośrednio rentownością przedsięwzięć filmowych, *Manifest z Oberhausen* pozostał tylko apelem. Czynniki państwowe nie zwróciły nań uwagi, nie odpowiedziano nań żadnymi konkretnymi posunięciami. W rzeczywistości nie podjęto dotąd jakichkolwiek jednoznacznie brzmiących decyzji w sprawie finansowania, względnie udzielania pomocy finansowej, młodym twórcom filmowym przez państwo⁶³. Ponieważ jednak produkcja filmów „młodej” fali wspierana jest przez różne instytucje a także osoby prywatne i jednocześnie stanowi ona ważny element polityki kulturalnej, zdobywając liczne nagrody i wyróżnienia międzynarodowe, także czynniki rządowe ustaliły pewien program poparcia finansowego dla produkcji filmowej. Chodzi tu o *Rozporządzenie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych NRF w sprawie poparcia dla filmu* z dnia 2 kwietnia 1968 r. ustalające regulamin przyznawania nagród i wyróżnień za szczególne osiągnięcia w zakresie kinematografii, w tym przyznawania państwowej nagrody filmowej, premii dla filmów fabularnych, dokumentalnych, premii za szczególnie ambitne osiągnięcia filmowe, premii dla scenarzystów itp.⁶⁴ Łącznie do r. 1971 różne nagrody i premie przyznano około 40 filmom zaliczanym do „młodej” fali filmu zachodnioniemieckiego. Największą kwotę z tytułu nagród i premii przyznano filmom: *Tätowierung* — 700 tys. marek, *Jagdscenen aus Niederbayern* — 650 tys. marek, *Mahlzeiten* — 500 tys. marek i *Der sanfte Lauf* — 500 tys. marek⁶⁵.

W r. 1965 powstała placówka zajmująca się w sposób zinstytucjonalizowany popieraniem i zabezpieczeniem podstaw finansowych, organizacyjnych i prawnych „młodego” filmu zachodnioniemieckiego. Jest to Kuratorium Młodego Filmu NRF, współpracujące z Federalnym Ministerstwem Spraw Wewnętrznych. Jego statut i program działania ustalono w styczniu 1965 r.⁶⁶ Paragraf 1 statutu definiuje zadania kuratorium jako „udzielanie szczególnego i bezpośredniego poparcia dla dzieł filmu zachodnioniemieckiego i przyczynianie się do jego odnowy”. Tak więc głównym celem działania kuratorium było zinstytucjonalizowanie popierania twórczości filmowej w NRF, co pozwoliłoby reżyserowi „pozostać wolnym twórcą reali-

⁶¹ H. R. Strobel, *Neue Talente haben jetzt endlich eine Chance*. „Die Welt” z 6 II 65.

⁶² Th. Fürstenau, *Wandlungen*, s. 20.

⁶³ E. Patalas, *Wie ist dem deutschen Film zu helfen* w „Die Zeit” z 28 IV 1967.

⁶⁴ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, ss. 75 - 80.

⁶⁵ *Jw.*, ss. 81 - 83.

⁶⁶ Por. notatkę we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 9 VII 1965.

zującym własną koncepcję filmu”⁶⁷. Do konkretnych osiągnięć kuratorium należy zaliczyć prawne zagwarantowanie pomocy finansowej dla twórców filmowych, co zapewniało możliwość swobodnej realizacji filmów. W tym celu prawa do filmu zostały przeniesione powierniczo z producenta i reżysera filmu na kuratorium. Po zawarciu odpowiednich umów następuje wypłacenie realizatorom określonych kwot w ratach. Odpowiednia placówka kontrolna kuratorium sprawdza właściwe i celowe ich użytkowanie. Ograniczono w ten sposób występującą dotąd w kinematografii zależność np. od kredytowania materiałów filmowych przez firmy eksploatacyjne i inne. Układ między kuratorium a reżyserem jest w tym przypadku bliższy umowie o dzieło i różni się zasadniczo od dotychczasowych umów mających charakter umowy o pracę i najczęściej krzywdzących reżysera. Wszystkie poczynania kuratorium zmierzają w tym kierunku, aby młodym reżyserom stworzyć odpowiednie warunki, przede wszystkim ekonomiczne, dla ich rozwoju artystycznego, dla nieograniczonej różnymi względami działalności. Czy jednak funkcjonowanie kuratorium usuwa wszelką ewentualność wywierania na młodych twórców zachodnioniemieckich, określonych nacisków, dotyczących zwłaszcza wymowy społecznej i politycznej ich filmów. Na pytanie to nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi⁶⁸.

III. Uwagi końcowe

Dokonana wyżej próba przedstawienia rozwoju filmu zachodnioniemieckiego w latach 1945 - 1970 może stać się podstawą pewnych uogólnień. Przede wszystkim stwierdzić należy, że film w NRF przeszedł w ciągu tych lat znamiennej ewolucję, wiążącą się z procesami rozwojowymi kina światowego, a kinematografii państw kapitalistycznych w szczególności. Film komercyjny przeżył najpierw oczywisty rozkwit, później — na skutek oddziaływania szeregu czynników wewnętrznych i zewnętrznych (tu przede wszystkim wymienić należy konkurencję telewizji) — następuje kryzys filmów tego typu. Kryzys ten trudno oczywiście utożsamiać z całkowitym upadkiem zachodnioniemieckiego filmu komercyjnego — jak to sugerowano w *Manifeście z Oberhausen*, istnieje on nadal i ma na swoim koncie niekiedy pewne osiągnięcia, jednak nigdy nie odzyskał takiej pozycji, jaką zajmował w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy to film stanowił jedną z najważniejszych a przy tym najbardziej kasowych dziedzin sztuki w NRF. W zachodnioniemieckiej twórczości filmowej na początku lat sześćdziesiątych wyodrębnić można nowy nurt — filmy młodych twórców, których jednak trudno określić jednoznacznie mianem awangardy. Wielu artystów pozostaje wiernych konwencjom już sprawdzonym pod względem estetycznym i ideowym, niektórzy twórczo je przewartawiają, jeszcze inni zajmują pozycje radykalne pod względem języka filmowego i przekazywanych treści. Tę część zachodnioniemieckiej twórczości filmowej ocenić można jako duży sukces działalności artystycznej w NRF. Wiele filmów należących do tego nurtu było prawdziwą sensacją nie tylko na rynku krajowym, ale i na arenie międzynarodowej. Realizowane nie w celu pozyskania jak największej liczby widzów, a więc uwolnione spod presji ulegania gustom i zapotrzebowaniu szerokich, niewyrobionych artystycznie mas odbiorców filmy te mogą przenosić treści pogłębione filozoficznie i ideowo. Ich twórcy posługują się niekiedy bardzo trudnym językiem filmowym, są to jednak środki świadczące o dużej dojrzałości artystycznej

⁶⁷ Th. Fürstenau, *Wandlungen...*, ss. 85 - 97.

⁶⁸ Jw. oraz K. J. Fischer, *Rechnung ohne den Wirt. Abesang auf den jungen deutschen Film* w „Rheinische Merkur” z 15 XI 1968; H. Knietzsch, *Der Aufstand der Hilfen. Westdeutsche Jungfilmerrattlos und manipuliert*. „Neues Deutschland” z 7 V 1969.

nej i adekwatnej dla przekazywanych myśli. Film ten niejednokrotnie dość hermetyczny, przeznaczony dla elitarnej publiczności, ma ambicje dotrzymania kroku nowym kierunkom światowej twórczości filmowej oraz współczesnej plastyce, muzyce, literaturze itp. „Młody” film zachodnioniemiecki z uwagi na swą niezależność artystyczną i ideową (należy pamiętać, że pod względem reprezentowanej ideologii i światopoglądu są to najczęściej dzieła postępowe), nie może liczyć na szeroki oddźwięk wśród widzów, których liczba i tak w NRF coraz bardziej maleje, nie może też na siebie „zarobić”. Taka sytuacja w warunkach rynku kapitalistycznego, którego prawa rzutują również na procesy rozwojowe sztuki, stwarza szczególne trudności realizatorom filmów, nie mogących nieraz znaleźć odpowiedniego poparcia finansowego i organizacyjnego dla swej twórczości. Stąd wypłynęła inicjatywa stworzenia programu państwowego poparcia dla zachodnioniemieckich „młodych” twórców filmowych i próby zorganizowania instytucji gwarantujących im pomoc materialną i prawną. Niemniej, działalność „młodych” filmowców zachodnioniemieckich spotyka się z licznymi przeszkodami natury finansowej, organizacyjnej i prawno-cenzuralnej. Jeśli więc mimo to owa twórczość rozwija się i przyczynia sztuce filmowej NRF coraz to nowych laurów⁶⁹, jej znaczenie i wartość dla życia artystycznego tego państwa jest tym większa i tym wyżej należy ją ocenić.

Tadeusz Seweryn Wróblewski

⁶⁹ Ostatnio najsławniejszą postacią „młodej” fali stał się R. W. Fassbinder, autor znanych filmów: *Liebe ist kälter als der Tod*, *Katzelmacher*, *Warum läuft Herr R. Amok*, *Götter der Pest* i in.