

litycznym zintegrowaniem Europy wpływa także — obok czynników ekonomicznych — rosnący nacjonalizm zachodnioniemiecki oraz przekonanie, że zjednoczenie, ograniczając państwową suwerenność Republiki Federalnej, nie koniecznie przybliży zjednoczenie narodowe Niemiec (to ostatnie wynika m. in. z faktu, że społeczeństwo zachodnioniemieckie zdaje sobie sprawę z niechętnego stosunku narodów swoich sojuszników do ewentualnego zjednoczenia Niemiec)²⁰. Mimo uświadomienia sobie tego, w społeczeństwie RFN cieszy się nadal popularnością pogląd, że zjednoczenie Europy jest pierwszym krokiem na drodze narodowego zjednoczenia Niemiec. Jednocześnie jednak ugruntowuje się przekonanie, że ewentualne przyszłe zjednoczenie będzie możliwe przede wszystkim w wyniku odprężenia politycznego. W myśleniu społeczeństwa RFN nadal dominuje pogląd o zmierzchu suwerennych europejskich państw narodowych. Stąd też ponad 1/4 obywateli zachodnioniemieckich jest optymistycznego zdania, że proces integracji europejskiej będzie postępował bardzo szybko.

Jak już wykazano rośnie nadzieja na umocnienie znaczenia politycznego Republiki Federalnej — w Zjednoczonej Europie.

W obecnych nastawieniach społeczeństwa zachodnioniemieckiego do idei zjednoczenia europejskiego nadal godną uwagi jest (w porównaniu z innymi krajami) siła jego identyfikowana się z nią. Pewne jej osłabienie w ostatnim okresie wynika — być może — z narastających wątpliwości, czy zjednoczenie europejskie zabezpieczy interesy narodowe Niemiec, dokładniej: interesy społeczeństwa zachodnioniemieckiego. Wynika to zapewne z wciąż rosnącego przekonania, że w ciągu dalszej integracji europejskiej wypełniane będą przede wszystkim interesy RFN a nie tradycyjnie rozumianych Niemiec, i to mimo faktu, że zjednoczenie narodowe nadal uważane jest za podstawowy cel państwa zachodnioniemieckiego. Zarówno ten czynnik jak i sytuacja gospodarcza wpływają na relatywny spadek zainteresowania społeczeństwa zachodnioniemieckiego zjednoczeniem europejskim. Wiele wskazuje na to, a świadczą o tym chociażby wypowiedzi polityków, że spadek zainteresowania byłby znaczniejszy gdyby spadku nadziei na dalsze korzyści materialne nie równoważyły nadzieje na zaspokojenie ambicji politycznych.

Bernard Perlak

POLITYCZNO-SPOŁECZNA PROBLEMATYKA W TWÓRCZOŚCI RAINERA WERNERA FASSBINDERA

Dnia 10 czerwca 1982 r. zmarł nagle w wieku 36 lat Rainer Werner Fassbinder. Wiadomość o jego śmierci obiegła błyskawicznie cały świat. Wszystkie wielonakładowe dzienniki i tygodniki kulturalne zamieściły o nim wspomnienia pośmiertne i artykuły podsumowujące odczucie niepowetowanej straty dla kinematografii światowej. Komentator „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*” pisał:

„W osobie Rainera Wernera Fassbindera straciliśmy nie tylko najzdolniejszego reżysera nowego niemieckiego filmu lecz również nieporównywalną osobowość

²⁰ Por. E. P. Neumann, *Furcht vor der Wiedervereinigung? Umfrage in sieben Ländern*. „*Die Politische Meinung*”, 14. Jg. 1989, H. III.

twórcy, przede wszystkim zaś znaczącą osobowość niemieckiej kultury okresu powojennego. Jest niezapomniany i nie do zastąpienia”¹.

„Bez niego nie jest już tak samo” — tak zwięźle, ale jednocześnie jakże wymownie, wyraził się po śmierci Fassbindera jego kolega, jeden z czołowych twórców kina zachodniemieckiego Aleksander Kluge². Od lat żadna wiadomość dotycząca niemieckiego świata sztuki nie miała tak tragicznej wymowy, jak właśnie ta. Niektórzy, lepiej znający jego życie, liczyli się z nią jednak od dość dawna; „Pewnego dnia znajdzie się go martwego w jego mieszkaniu” — zdanie takie można było w ostatnich latach często usłyszeć od przyjaciół i kolegów Fassbindera³.

Wśród reżyserów „młodego” filmu zachodniemieckiego, skupiającego wybitnych twórców-indywidualistów, wyrosłych z ruchów kontestacyjnych lat sześćdziesiątych, najbardziej wszechstronnym, aktywnym i pracowitym, a zarazem najbardziej kontrowersyjnym, był właśnie Rainer Werner Fassbinder. Należał przy tym do tych twórców, dla których nie było rozdziału między pracą a prywatnym życiem. Fassbinder swoim życiem i twórczością konsekwentnie dawał wyraz swoim nadziejom i marzeniom, swoim lękom i swoim politycznym poglądom. Wszystkie filmy realizował zawsze w bardzo osobistym stylu, w którym uzewnętrzniał się bezgranicznie, bez asekuracji, nic nie pozostawiając w tajemnicy. Jednocześnie filmy te mówiły bardzo wiele o współczesnym społeczeństwie i świecie.

Uważano go za „centrum”, „serce” nowego niemieckiego filmu przede wszystkim dlatego, ponieważ górował nad innymi zachodniemieckimi reżyserami mnogością i różnorodnością zainteresowań tematycznych oraz tym, że potrafił je zrealizować w formie awangardowej lub komercyjnej. Czynił to z dużym talentem różnymi środkami: w filmie, TV, radiu i teatrze. Fassbinder był światowym rekordzistą pod względem ilości i szybkości realizowanych filmów. W ciągu 17 lat pracy zrealizował ponad 40 filmów (23 filmy fabularne, 3 filmy krótkometrażowe, 4 serie telewizyjne) i wyreżyserował około 30 sztuk teatralnych i inscenizacji oraz liczne słuchowiska radiowe, które szczególnie lubił i zamierzał w przyszłości wydać w formie książki. Był przy tym nie tylko reżyserem filmów, ale bardzo często autorem ich scenariusza, montażystą, scenografem, operatorem, aktorem i producentem. Fassbinder był przede wszystkim z racji swej wyjątkowej wszechstronności i niepowtarzalnego talentu uosobieniem kina autorskiego, gdzie reżyser jako autor filmu nadaje mu swoje piętno, swoją indywidualność i subiektywność, czym zwrócił na siebie uwagę rodzimej i międzynarodowej krytyki. Przez swoją działalność ożywił i wzbogacił film zachodniemiecki bardziej niż pozostali reżyserzy tego kraju; dzięki niemu film zachodniemiecki prezentuje dzisiaj wysoki, światowy poziom.

Fassbinder potrafił zrealizować film w ciągu jednego miesiąca, ale nie tylko dzięki tej twórczości należał w latach siedemdziesiątych do najgłośniejszych twórców filmowych i postaci życia kulturalnego Republiki Federalnej Niemiec. Niektórzy krytycy uważali go za „najbardziej fascynującego, utalentowanego, produktywnego i oryginalnego młodego twórcę filmowego Europy zachodniej”⁴ i nazywali go „kinowym Heinrichem Mannem”, „Balzakiem”, „kronikarzem powojennych

¹ W. Wiegand, *Ein rücksichtsloses Leben. Zum Tode von Rainer Werner Fassbinder*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” nr 132/1982, s. 25.

² Za: W. Schütte, *Das Herz. Die künstlerische Physiognomie Rainer Werner Fassbinders im Augenblick seines Verlustes*. „Frankfurter Rundschau” nr 138/1982, s. III.

³ W. Wiegand, *Ein rücksichtsloses Leben*. op. cit., s. 25.

⁴ Fassbinder. „Der Biberkopf, das bin ich”. „Der Spiegel” nr 42/1980, s. 224.

Niemiec”⁵, „historiografem RFN”⁶, a nawet „Mesjaszem nowego filmu niemieckiego”⁷. Reżyser ten, jak nikt inny, potrafił utrwalić i oddać w sztuce uczucia i problemy młodej generacji powojennej — szczególnie z okresu po 1968 r. Był uważany za protagonistę nowego niemieckiego filmu, który razem z W. Herzogiem, W. Wendersem, V. Schlöndorffem i M. von Trotta przywrócił światową wielkość niemieckiemu filmowi, pierwszy raz od czasu ekspresjonizmu (1919 - 1930)⁸. Jednocześnie podkreślano, że „nie istnieje żaden film Fassbindera, o którym można by mówić, bez mówienia o nim samym”⁹ — tak ściśle powiązane było jego życie osobiste z twórczością. Uważano też, że jak żaden inny niemiecki reżyser (oprócz niego właściwie jedynie Woody Allen, Ingmar Bergman i Federico Fellini) potrafił w wyjątkowy sposób, w walce o własne *ego*, wykorzystać przeżywane lęki i nadzieje jako impuls i materiał dla swoich dzieł¹⁰. Równocześnie jednak potrafił je tak skonstruować, że każde z nich „było odkryciem zarówno dla tych, którzy obserwowali przebieg jego życia, jak i dla niego samego”¹¹ oraz by uznano, że „jego filmy były sumieniem jego narodu”¹². Chciał być, jak sam kiedyś chętnie powiedział, „dla kina tym, kim był Szekspir dla teatru, Marks dla polityki i Freud dla psychologii; kimś, po kim jest już nie tak, jak było przedtem”¹³.

O jego rozgłosie i kontrowersyjności zdecydowała przede wszystkim tematyka, jaką poruszał w swoich pracach. Fassbinder uprawiał bowiem kino autorskie, ale jednocześnie publicystyczne, demaskatorskie, bogate w aktualną tematykę, zacierpiętą z polityczno-społecznej, obyczajowej rzeczywistości zachodniemieckiej. W swoich filmach przedstawiał i analizował ważne problemy z historii i współczesności RFN: faszyzm, neofaszyzm, rasizm, nietolerancję, wyobcowanie jednostki lub grupy, sytuację *Gastarbeiterów*, terroryzm, krytykował także drobnomieszczaństwo i jego konsumpcyjne ideały. Jednakże, jak trafnie zauważył Volker Baer, obok gorzkiej krytyki socjalnej, nie odstępował go narcyzm, obok realistycznej interpretacji rzeczywistości — także pełne maniery jej przedstawienie. Z filmu na film zakłócał spokój swoich zwolenników jak i partnerów; on — wrażliwy esteta, a zarazem brutalny realista”¹⁴.

Rainer Werner Fassbinder urodził się w 1946 r. w Bad Wörishofen (Bawaria); był synem lekarza i tłumaczki literatury angielskiej; od 1951 r. (po rozwodzie rodziców) wychowywał się u matki, opuścił gimnazjum przed maturą (bardziej niż nauka interesowało go kino) a następnie uczęszczał na kurs gry aktorskiej. W 1965/1966 r. nakręcił swoje dwa pierwsze filmy krótkometrażowe („*Der Stadtstreicher*” i „*Das kleine Chaos*”). W 1967/68 r. starał się daremnie o miejsce w nowo założonej Akademii Filmowej i Telewizyjnej w Berlinie Zachodnim. W 1967 r. staje się członkiem monachijskiej grupy teatralnej „*action — theater*”, po zamknięciu w 1968 r. przez policję „*action — theater*” zostaje wraz z 10 członkami zespołu, wśród których byli m. in. Hanna Schygulla (późniejsza jego główna aktorka), Pe-

⁵ W. Schütte, *Unser Balzac ist tot. Rainer Werner Fassbinder 1946 - 1982*. „Frankfurter Rundschau” nr 132/1982, s. 7.

⁶ P. Buchka, *Ein Lebenswerk mit 36 Jahren*. „Süddeutsche Zeitung” nr 131/1982, s. 12.

⁷ Fassbinder: „*Der Biberkopf*...”, *op. cit.*, s. 224.

⁸ *Auskunft über Deutschland. Ausländische Reaktionen auf den Tod von Rainer Werner Fassbinder*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung” nr 133/1982, s. 23.

⁹ *Liebe ist kälter als der Tod*. „Der Spiegel” nr 24/1982, s. 198.

¹⁰ Tamże, s. 198.

¹¹ *Auskunft über Deutschland*. *op. cit.*, s. 23.

¹² Tamże, s. 23.

¹³ *Liebe ist kälter op. cit.*, s. 200.

¹⁴ V. Baer, *Von seiner Arbeitswut verzehrt*. „Der Tagesspiegel”, nr 11158/1982, s. 4.

ter Raben, Kurt Raab, współzałożycielem i kierownikiem „anti-theater” (1969), będąc najpierw aktorem, a później — reżyserem. Tutaj powstaje jego pierwszy własny tekst sceniczny pod tytułem „Katzelmacher” (filmowany następnie w 1969 r. Po odebraniu zezwolenia na organizowanie przedstawień w sali teatralnej „anti-theater” przeniosł się do Bremy, a następnie do Berlina. W 1971 r. Fassbinder założył wytwórnię „Tango-Film”, a w latach 1974/75 był dyrektorem „Theater am Torm” we Frankfurcie nad Menem. Głównym przedmiotem jego zainteresowań był jednak zawsze film.

W 1969 r. Fassbinder realizuje swoje pierwsze filmy fabularne tj. „Liebe ist kälter als der Tod” i „Katzelmacher”. Pierwszy z nich został przyjęty przez krytykę z mieszanymi uczuciami, drugi zdobył już pięć nagród na festiwalu w Berlinie Zachodnim.

Już pierwsze jego filmy były w warstwie ideowej demaskatorskie i społecznie zaangażowane. W 1970 r. realizuje film „Whity”, który oznacza pewien przełom w twórczości tego reżysera, gdyż właśnie wtedy po raz pierwszy doszło do głębokich konfliktów pomiędzy nim a pozostałymi członkami zespołu filmowego. Jak na prawdziwego twórcę przystało, wykorzystał później ten fragment własnej biografii w pierwszym autobiograficznym filmie „Warnung vor einer heiligen Nutte” (1971). Fabułą tego obrazu jest realizacja filmu; Fassbinder samokrytycznie i demaskatorsko przedstawił tutaj pracę nad filmem wraz z licznymi konfliktami jakie jej zazwyczaj towarzyszą (nie tylko natury artystycznej, ale moralnej i obyczajowej); kanwą fabularną była realizacja jego poprzedniego filmu „Whity”. Film ten był początkiem całkowitego wyzwolenia się artystycznego Fassbindera spod zależności pozostałych artystów zespołu i urzeczywistnieniem idei kina autorskiego¹⁵.

Swym następnym filmem „Händler der vier Jahreszeiten” (1971) rozpoczyna nowy cykl filmów mówiących przede wszystkim o podstawowych polityczno-społecznych konfliktach RFN, ukazywanych na konkretnych przykładach. Bohaterem jest tutaj Hans, były żołnierz Legii Cudzoziemskiej i były policjant, wędrujący po podwórzach handlarz owoców, cierpiący z powodu swej społecznej nieprzydatności (pogłębionej dodatkowo przez brak „wsparcia” ze strony regulaminu i dyscypliny wojskowo-policyjnej), odczuwający osamotnienie wśród pozornie mu bliskich, niepotrzebny innym, żyjący w ciągłej ucieczce od samego siebie, co doprowadza go w końcu do samobójstwa. Jednak, jak zwracał uwagę jeden z wybitnych krytyków Hans Günther Pflaum:

„Hans nie został zniszczony przez anonimowe społeczeństwo lub jakiś abstrakcyjny system, lecz przez ludzi, którzy nie byli gotowi, bądź nie byli w stanie dać mu czegoś z siebie. Fassbinder obchodzi się ostrożnie, delikatnie ze swoimi postaciami, nie lekceważy nikogo. Film jest pełen żalu, jednakże bez bólu, nie jest tragedią lecz po mistrzowsku zainscenizowaną i zagraną tragikomedią. Mimo że przesadne opinie wyrządziły wiele krzywdy temu filmowi, dla mnie jest to najlepszy niemiecki film powojenny”¹⁶.

Nie była to opinia odosobniona, gdyż film ten otrzymał aż 3 złote nagrody niemieckiego filmu (jedną za formę dla R. W. Fassbindera i dwie dla głównych aktorów), co miało przełomowe znaczenie dla sławy reżysera.

Również film z 1973 r. „Angst essen Seele auf” mówi o wyobcowaniu jednostki (Gastarbeitera) i nietolerancji społeczeństwa zachodniemieckiego. Reżyser

¹⁵ Fassbinder: „Der Biberkopf” ... , op. cit., s. 224.

Sehnsucht na hcSolaridiseirerung

¹⁶ Sehnsucht nach Solidarität. „Süddeutsche Zeitung” nr 133/1982, s. 13.

broni w nim prawa każdego człowieka do posiadania własnej osobowości i prywatności uczuć. Utwór ten został bardzo wysoko oceniony przez krytykę, która uznała, iż nikt oprócz Fassbindera nie przedstawił tak konsekwentnie i tak na czasie tematu *Gastarbeiterów*. Właśnie ten film (razem z filmem „Katzelmacher”) utrwalił w innych krajach w znaczący sposób obraz współczesnych Niemiec zachodnich¹⁷.

W 1975 r. reżyser ten zrealizował interesujący film pt. „*Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*”, który — podobnie jak inne utwory — mówi o niezdolności ludzi do współczucia i solidarnego działania. Matka Küsters, wdowa po robotniku, który zamordował swojego szefa a następnie popełnił samobójstwo, usiłuje znaleźć wyjaśnienie tego, co się wydarzyło: prostodusznie przeciwstawia się swojemu otoczeniu i przekonuje się w końcu, że wykorzystywana jest przez wszystkich: córka wykorzystuje rozgłos tej historii po to, aby zrobić karierę śpiewaczki w klubie nocnym, syn i synowa znajdują oczekiwaną okazję, aby opuścić wspólne mieszkanie, reporter ilustrowanego tygodnika pisze na ten temat sensacyjną opowieść, Niemiecka Partia Komunistyczna (DKP — ukazana w filmie jako partia mieszczańska) i lewicujący radykałowie (przedstawieni jako bezwzględni terroryści) wykorzystują tragiczną sytuację wdowy dla swoich celów politycznych. Na przykładzie dobroduszej i naiwnej matki Küsters, film Fassbindera ukazał jeszcze raz jak egoizm ludzki i dążenie do korzyści własnej czynią ludzi niezdolnymi do współczucia i solidarnego działania. Ta tragikomedia znalazła kontynuację w cynicznym utworze „*Satansbraten*” (1975/76).

W 1977 r. Fassbinder, jako jeden z ośmiu reżyserów filmu „*Deutschland im Herbst*”, realizuje w nim nowele o terroryzmie, prowokującą politycznie i obyczajowo. Podejmując bardzo aktualny dla ówczesnej rzeczywistości RFN temat terroryzmu (film jest dokumentem burzliwych wydarzeń i nastrojów panujących w RFN 1977 r.) reżyser przedstawił w filmie swój stosunek do niego, ukazując w bezkompromisowy sposób lęk przed prowokowaną przez terrorystów przemoc.

W 1978 r. Fassbinder sięga po raz pierwszy w przeszłość RFN, realizując film „*Die Ehe der Maria Braun*”, który staje się dużym sukcesem i utrwała światową sławę reżysera¹⁸. Akcja rozgrywa się w ostatnim okresie wojny oraz w pierwszych latach powojennych Niemiec. Mimo, że film ten nie jest zdecydowanie politycznym utworem, to jednak wydarzenia tamtego okresu są w nim wyraziście zaznaczone. Reżyser po mistrzowsku oddał klimat ostatniego okresu wojny oraz pierwszej powojennej dekady; w tym celu wykorzystał sekwencje o quasi dokumentalnym charakterze, jak np. w końcową scenę wmontowane autentyczne przemówienie Adenauera wygłoszone po konferencji paryskiej (1954) sankcjonującej suwerenność i remilitaryzację Niemiec. W filmie pojawiają się też m. in. fotosy kolejnych kanclerzy RFN (za wyjątkiem Willi Brandta) ukazane jako negatywy (!), zaś zdjęcie Helmuta Schmidta, przechodzi z czasem z pozytywu również w negatyw. W filmie tym dostrzec można intencję podkreślenia związku między przeszłością, w której ukształtował się model społeczeństwa konsumpcyjnego, a reakcją późniejszego pokolenia, reakcją, która przybrała z czasem formę terroryzmu. Dramat Marii Braun stanowiący fabułę filmu, wykorzystał Fassbinder do przedstawienia swojej opinii o ówczesnym społeczeństwie niemieckim. Reżyser skoncentrował się na ukazaniu procesów zmian zachodzących w psychice i charakterze narodowym Niemców, którzy z okresu totalnego załamania w wyniku przegranej wojny wchodzą w orbitę

¹⁷ W. Wiegand, *Ein rücksichtsloses Leben*, op. cit., s. 25.

¹⁸ G. Knapp, *Fassbinders Deutschlandstunde — sein vorletzter Film „Die Ehe der Maria Braun” mit Hanna Schygulla*. „Süddeutsche Zeitung” nr 69/1979, s. 35.

wpływów USA i etap szybko rozwijającego się za amerykańskie pieniądze dobrobytu, są ogarnięci dążeniem do bogacenia się, robienia biznesu i kariery za wszelką cenę, szybko zapominają o wojnie i winie. Taką metamorfozę przechodzi również Maria Braun. Fassbinder ukazał w tym filmie bardzo precyzyjnie wpływ ideałów społeczeństwa konsumpcyjnego na wewnętrzne życie jednostki. Maria poddaje się panującemu w tym świecie trendowi posiadania, staje się z czasem kobietą bezwzględną, nie cofającą się przed żadną metodą mającą zapewnić jej bogactwo. Przedstawiając psychiczną metamorfozę Marii, reżyser zmusza tym samym widza do refleksji nad wygasaniem humanistycznych wartości w RFN i innych krajach dobrobytu i panowania kultu pieniądza. Gwałtowny skok z nędzy w dobrobyt deformował umysły i charaktery ówczesnych Niemców. Omawiany film, choć w sumie nad wyraz interesujący, miał jednak też określone niedoskonałości, np. w społecznej diagnozie zabrakło elementów ważnych, związanych z wpływem zaborczej i okrutnej wojny rozpętanej przez hitlerowskie Niemcy na psychikę i mentalność ówczesnego pokolenia. Wojna odezwała się tutaj echem zbyt słabym, jedynie jako praźródło osobistych powikłań w życiu bohaterów¹⁹.

W 1979 r. w filmie „*Die dritte Generation*” Fassbinder powraca ponownie do problemu terroryzmu. Tym razem rozlicza się z pseudopolitycznym pojmowaniem terroryzmu tzw. „trzeciej generacji” — po rewolcie z 1968 r. Film ten jest sarkastyczno-groteskowym rozrachunkiem Fassbindera z dyletantyzmem, nerwowością i cynizmem burżuazyjnych terrorystów, którzy działają nie wiedząc, iż są wręcznięci i wykorzystywani przez kapitalistyczny system przemysłowy. Film spotkał się z bardzo żywą reakcją, a nawet — ekscesami; np. w czasie festiwalu w Hamburgu podłożono bomby cuchnące, czym wymuszono przerwanie projekcji filmu²⁰. W jednym z wywiadów Fassbinder stwierdził:

„Znałem dobrze kilku terrorystów pierwszej generacji i rozumiałem ich drogę do podziemia (...) Mam także wyrozumiałość dla terrorystów drugiej generacji. Byli to głównie obrońcy tamtych pierwszych, którzy weszli na drogę przestępstwa przez sam fakt sprzyjania terrorystom. (...) Natomiast trzecia generacja, jak mi się zdaje, nie ma już absolutnie żadnego celu lub nadziei”²¹.

Fassbinder ukazuje w „*Die dritte Generation*”, iż obecny najnowszy terroryzm zachodniemiecki nie ma żadnych podstaw ideowych; jest jedynie narzędziem wielkiego kapitału. Wyrazem tej refleksji reżysera są młodzi ludzie, którzy podniecają się planowaniem i przeprowadzaniem zamachów, traktując je jako jeszcze jedną formę rozrywki. Nie zauważają oni przy tym (poprzez zaślepienie i zapatrzenie się jedynie na reakcję środków masowego przekazu na ich działalność), że są oni w gruncie rzeczy tylko narzędziem w ręku wielkiego przemysłowca, który w ten sposób zmusza rząd do kupienia jego urzędów do inwigilowania obywateli. Należy zaznaczyć, iż szczegóły z życia bohaterów „*Die dritte Generation*” przypominają w dużej mierze grupę Bader-Meinhof. Terroryzm w ich wydaniu, to ostatni lek na zdobycie indywidualności we współczesnym świecie, w którym każda jednostka jest równocześnie manipulująca i manipulowana. Grupa terrorystyczna, ukazana przez Fassbindera, pozbawiona jest jakiegokolwiek idei i programu, kieruje się wyłącznie kultem działania i niebezpieczeństwa.

¹⁹ H. Samsonowska, *Podwójna Kłeska Marii Braun*. „Kino” nr 9/1979, ss. 59-60.

²⁰ Fassbinder: „*Der Biberkopf*” ..., op. cit., s. 238.

²¹ N. Honsza, B. Wengerek, *Oblicza kompromisu. Literatura i kultura RFN lat siedemdziesiątych*. Katowice 1981, s. 143.

„Jestem przekonany” — pisał Fassbinder — „że nie wiedzą, co czynią, a to co robią, ma sens wyłącznie w samym działaniu, w tym pozornie podniecającym niebezpieczeństwie, w małych przygodach (...) Działanie w niebezpieczeństwie, jakkolwiek bez żadnej perspektywy i przygody, przeżyte fakty w odurzeniu, tylko po to, aby je doświadczyć — oto motywacje „trzeciej generacji.”²²

Jeden z amerykańskich publicystów — Jan Dawson — bardzo trafnie zanalizował poglądy Fassbindera na terroryzm, zaprezentowane w tym filmie:

„*Trzecia generacja*” nie jest pierwszym filmem Fassbindera, w którym sugeruje się związek między policją i przestępcami (...) Ale jest pierwszym, który umieszcza te bliźniacze tematy w scenarii współczesnego społeczeństwa i wiąże je z sytuacją po 1968 r. (...) Nie ma sekwencji, w której bohaterowie (i widzowie) nie byłiby bombardowani przez obrazy i dźwięki z różnych środków przekazu (...) Ekrany rozbliżające w każdym kadrze skłaniają do pytań o istotę medium filmowego i ideologię inwigilacji. Obserwatorzy sami są obserwowani. Nie ma nic świętego w społeczeństwie, które ideę porozumienia zastąpiło systemami komunikacyjnymi”²³.

Zdaniem wielu krytyków, zajmujących się na codzień filmem zachodniemieckim, Fassbinder udowodnił obrazem tym wejście w okres twórczej dojrzałości oraz, że znakomicie wykorzystał swój talent inscenizacyjny do ukazania aktualnej atmosfery politycznej i społecznej swego kraju — Republiki Federalnej Niemiec²⁴.

W 1980 r. Fassbinder realizuje film pt. „*Berlin Aleksanderplatz*”, który wywołuje prawdziwą burzę wśród publicystów, krytyków, czytelników prasy i widzów telewizyjnych w RFN. To obszerne i epicko zróżnicowane dzieło, w którym reżyser uzewnętrznia swoje uczucia i myśli, życzenia i depresje, jest intymnym a jednocześnie monumentalnym freskiem filmowym opartym na powieści Alfreda Döblina z 1929 r. Film ten uznano za największe wydarzenie telewizyjne ostatnich lat w RFN, a równocześnie za ważne wydarzenie kulturalne kraju. Dlatego warto przyjrzeć się nieco dokładniej zarówno filmowi jak i reakcji jaką wywołał. Ekranizacja powieści Döblina, składająca się z 14 odcinków telewizyjnych (15 i pół godziny projekcji) była najdroższym (koszt 13 mln DM), dotychczasowym serialem telewizyjnym ARD (1. program tv.). Fassbinder, adaptując do potrzeb filmu powieść Döblina o bohaterze z półświatka Berlina z około 1930 roku, wykorzystał prawo każdego artysty do własnej interpretacji dzieła i nie zawsze wiernie przekładał treści z języka literackiego na język filmowy. W sumie jednak przedstawił dość wiernie historyczno-społeczny obraz Berlina lat 30-tych, podobnie jak Döblin, przeplatając losy bohatera — Franza Biberkopfa wątkami ubocznymi oraz dokumentami z epoki chaosu społecznego i narastania faszyzmu. Fassbinder chciał ukazać w tym filmie, jak w prawie wszystkich swoich pozostałych, przede wszystkim bohaterów mocno skłóconych ze społeczeństwem i jego drobniomieszkańską moralnością. Mając lat 15 po raz pierwszy przeczytał powieść Döblina i — jak sam przyznał — wywarła ona na niego, jak żadne inne dzieło, wielki wpływ (Fassbinder odkrył, iż z Döblinem łączy go duże podobieństwo, gdyż m. in. obydwaj byli półsierotami i przeżyli dzieciństwo bez ojców); kiedy ją ponownie przeczytał, przyznał, że uzmysłowił sobie, iż bohater Döblina to jakby jego sobowtór, i że w poprzednich filmach odtwarzał już świadomie lub podświadomie swego psychicznego protagonistę — Franza Biberkopfa. Zawsze przecież przedstawiał ludzi nieprzy stosowanych, zagubionych, często żyjących na marginesie świata przestępczego.

²² Fassbinder: „*Der Biberkopf* . . . , op. cit., s. 238.

²³ J. Dawson, w: „*Sigt and Sond*”, cyt. za: Film nr 50/1979, s. 21.

²⁴ M. Raczewa, *Niezadowolone z ideologicznej nędzy*. „Kino” nr 1/1981, s. 51.

Fassbinder szczerze identyfikował się z bohaterem Döblina stwierdzając: „Biberkopf, to ja.”²⁵

Zanim jeszcze „Berlin Aleksanderplatz” ukazał się na ekranach telewizji zachodnioniemieckiej (emisja od X do XII 1980 r.), potencjalni widzowie podzielili się już na dwa obozy — entuzjastów i wrogów reżysera. Pierwsi rekrutowali się przeważnie z prasy fachowej i czasopism o profilu liberalnym i zapowiadali film jako „największe i najpiękniejsze dzieło Fassbindera, należące do najlepszych rzeczy, które kiedykolwiek były nadawane w niemieckiej telewizji”²⁶; drudzy, którym przewodziła prasa springerowska, oskarżali reżysera o deprawację moralną, obrażanie religijnych i narodowych świętości, znęcanie się nad widzom, „Bild” i inne organy koncernu Springera twierdziły, iż Fassbinder i Döblin mają jedynie do zaoferowania „orgię przykrych frazesów, przeplatanych Fassbinderowskim brudnym seksem”, „orgię przemocy i bluźnierstwa”, „najdroższą i najstraszliwszą plajtę” niemieckiej telewizji²⁷. Wielu widzów wrogo nastawionych do Fassbindera, nie tylko zresztą z racji tego filmu, dzwoniło do radiotelewizyjnego ośrodka WDR lub pisało listy pełne oburzenia (Fassbinderowi, nawet grożono, że zostanie zamordowany) groźby te spowodowały, że przeniósł się z Hamburga do Kolonii, a następnie do Monachium, gdzie mieszkał pod stałą ochroną policji²⁸.

Jak słusznie zauważył jeden z redaktorów WDR: „Ludzie powtarzali telefonicznie to, co przeczytali w „Bild-Zeitung”²⁹. Zmusili oni ARD do przesunięcia emisji odcinków na późniejszą godzinę — z 20¹⁵ na 21³⁰, a ostatnią część — nawet na 23⁰⁰. Prasa springerowska atakowała Fassbindera przede wszystkim dlatego, iż krótko przed rozpoczęciem emisji filmu wybitni zachodnioniemieccy intelektualiści, wśród nich także Fassbinder, wezwali do bojkotu koncernu i nie pisania dla pism springerowskich³⁰. Krytyka na łamach prasy oraz prowokowanie agresywności swych czytelników — widzów TV było więc świadomym odwetem. Widzowie masowo uciekali od filmu. Ankiety wykazywały, że ilość włączonych telewizorów podczas emisji spadła z początkowych 17% do 11% przy czwartym odcinku. Jedną z obiektywnych przyczyn tego zjawiska może być ta, że powieść Döblina, ze swą skomplikowaną estetyką, nie jest dobrym materiałem na serial poniedziałkowy; pokrojony na 14 emitowanych co tydzień odcinków, jest jeszcze bardziej nieprzejrzysty dla masowego odbiorcy, rekrutującego się przecież w przeważającej mierze z czytelników „Bild-Zeitung”.

Spory wokół „Berlin Aleksanderplatz” jeszcze nie ucichły, a już 16 stycznia 1981 r. premierę miał jego nowy, interesujący obraz o II wojnie światowej — „Lili Marleen”. Fabułą filmu są dzieje autentycznego, wielkiego szlagieru „Lili Marleen”, który hitlerowska propaganda lansowała w czasie II wojny światowej i wykorzystywała dla podniesienia morale swej armii. Bohaterką filmu, którą odtworza Hanna Schygulla, jest aktorka kabaretowa, śpiewająca tę piosenkę; równocześnie współpracuje ona z ruchem oporu, pomagając przemycić z Polski zdjęcia dokumentujące hitlerowskie zbrodnie. Fassbinder stawia w filmie, bardzo charakterystyczne i intrygujące jego pokolenie, pytanie, „jak daleko może i jak dalece wolno człowiekowi przymknąć oczy na to, co się wokół niego dzieje, aby prze-

²⁵ E. Schmidt, *Sympathie für Biberkopf — Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder*. „Süddeutsche Zeitung” nr 276/1979, s. 49 oraz *Geschichten um Macht und Abhängigkeit*. „Der Spiegel”, nr 42/1979, ss. 242 i 224.

²⁶ *Dunkler Sinn*, „Der Spiegel” nr 45/1980.

²⁷ Tamże.

²⁸ D. Devic, I. Luy, *Brtefe*, „Der Spiegel” nr 45/1980, ss. 7-8.

²⁹ *Dunkler Sinn*. „Der Spiegel” nr 45/1980.

³⁰ Tamże.

żyć”³¹. Film otrzymał adekwatną formę, bo podobną do cikliwego przeboju „Lili Marleen”; jest pełen prostych symboli i kiczów. Fassbinder nie troszczył się jednak zbyt o ścisłą zgodność z faktami znanymi z pamiętnika autentycznej interpretatorki piosenki — Lale Andersen; stworzył on film bardzo osobisty. „Lili Marleen” wywołała, podobnie zresztą jak i pozostałe filmy Fassbindera, dyskusję nie tylko w RFN ale i w innych krajach. Polskiego krytyka — Sławomira Magalę, film ten sprowokował do szczególnie interesujących refleksji, które tu warto przytoczyć. Analizując niemieckie reakcje na „Lili Marleen”, stwierdza on, iż zmuszają one do zastanowienia się nad podstawowym problemem znanego serialu „Holocaust” i szeregu podobnych zjawisk.

„Czy możliwa jest wiewiększa 'narodowej duszy' i wykrycie — w przypadku twórców niemieckich — 'Hitlera w każdym z nas', czyli innymi słowy, przewyciężenia tego obłędu, tej fascynacji mitologiami zręcznie przekutymi w ideologię polityczną przez przywódców NSDAP?”

Krytyk zauważa również, że z filmu wylaniają się dwie ważne sprawy — naszego pobieżnego stosunku do piosenkarki, która współpracując z wywiadem alianckim, jednocześnie „podtrzymuje morale” armii osłaniającej system produkujący obozy koncentracyjne, a zatem współuczestniczy, w pewnym stopniu w zbrodni ludobójstwa oraz problem naszego stosunku do szlagieru,

...naszego stosunku do społecznie skutecznych (skutecznych — bo jeżeli coś się stało szlagierem, to znaczy, że w jakiś, mniej lub bardziej wulgarny i tandetny sposób, „trafiło” wielu ludziom „do przekonania”) przejawów mitologii, marzeń, bajek i w ogóle wszystkich tych irracjonalnych ciągów, które mimo wszechwładzy racjonalizmu w administracyjnych utopiach i niepodzielnego panowania nauki w państwowych gospodarstwach współczesnych, wcale nie straciły na aktualności”.

W końcu „Lili Marleen” skłania krytyka do następującej, psychologicznej refleksji:

„Ale czy ja sam nie powinienem się zastanowić nad tym, jak to za pośrednictwem osławiania sfery mitologicznej, manipulowania polem prywatnych marzeń, przypadkowego, ale często skutecznego apelowania do pozornie neutralnych doznań, można całkowicie rozbroić moralną wyobraźnię?”³²

Krytyk, podobnie jak Fassbinder, stawia również pytanie ogólniejszej natury, do którego kino niemieckie ostatnich lat, jak stwierdza, dorasta, by mu pytanie tego rodzaju stawiać: „czy sztuka, zwłaszcza filmowa może odpowiedzieć na pytanie o moralnym letargu całych zbiorowości? Czy powinniśmy tego od niej oczekiwać?”³³ Tak ważne pytania zawarł Fassbinder w filmie, który — co dziwniejsze — jest skrzyżowaniem musicalu z kryminałem, romanssem i historyczno-krytycznym obrazem, filmem, który jest zarówno dla „oczu, serca jak i głowy”, jak pisał jeden z zachodniemieckich recenzentów i którym przybliżył Fassbindera do znacznie wcześniej sformułowanego celu:

„To było zawsze moim marzeniem zrealizować niemiecki film, który będzie tak piękny, szalowy i cudowny jak hollywoodzki, i oprócz tego może być filmem krytykującym system”³⁴.

³¹ B. Fründt, *Wunderbar wie Hollywood*. „Stern” nr 4/1981, s. 180.

³² S. Magala, *Szlagier jako bohater*. „Kino” nr 7/1981, s. 38.

³³ Tamże.

³⁴ Wypowiedź W. Fassbindera cyt. za: B. Fründt, *Wunderbar wie Hollywood*, op. cit., s. 180.

W 1981 r. pojawił się na ekranach kin RFN nowy film Fassbindera o treści polityczno-społecznej — „Lola” (nagrodzony w 1982 r. na Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim). Ten historyczny obraz społeczny jest kontynuacją rozpoczętej przez film „Die Ehe der Maria Braun”, polemiki z powojenną „erą Adenauera”. Również i tutaj Fassbinder po mistrzowsku odtworzył atmosferę powojennych lat ukazując, na przykładzie skorumpowanych „notabli” małego miasteczka, ogarnięte manią bogacenia się za wszelką cenę, społeczeństwo, w którym pieniądź, przekupstwo, szantaż i podstęp wypierają prawo i prawdę, rację przetrwania mają natomiast jedynie jednostki egoistyczne i bezwzględne, albo kliki. „Lola” jest filmem, w którym krytyka kapitalizmu trafia bezpośrednio do widza, wywołuje intensywność emocji. Reżyser zilustrował tragiczny zmierzch społeczeństwa burżuazyjnego ciągiem radosnych obrazów i błyskotliwymi dialogami³⁵. Dla Fassbindera film ten był jednak przede wszystkim kolejnym fragmentem wielkiego historyczno-społeczno-politycznego obrazu dziejów RFN, którego dalszych części już — niestety — nie zobaczymy.

„Będę robił wiele filmów, aż dotrę z moją historią RFN do doby współczesnej. „Lola” i „Maria Braun” są filmami o kraju, jakim jest on dzisiaj. Aby zrozumieć to, co się z krajem jakimś stało i co się jeszcze stanie, trzeba poznać i zrozumieć jego historię”³⁶.

Niestety nie dane mu było spełnić do końca swojego creda artystycznego, mimo, iż miał przecież siłę twórczą, aby tworzyć dalej. Śmierć przerwała realizację filmu „Zimowy song”, który miał być kolejnym rozrachunkiem z tematyką wojenną, a zarazem dopełnieniem trylogii, w skład której wchodziły już „Lili Marleen” i „Lola”, oraz filmu „Querelle” wg powieści Jeana Geneta. Nie zdążył też zrealizować planu sfilmowania (w 1983 r.), mimo gotowego już scenariusza, powieści Piti-grilli „Cokain”, o którym powiedział kiedyś, zdradzając przez to swe poglądy i filozofię życia i twórczości:

„Jest to film, który ma opowiadać o narkotyku i o osobie, która z własnej woli decyduje się „za” lub „przeciw”, w pełni świadoma, że decyzyja na rzecz narkotyku skraca życie, ale sprawia, iż staje się ono bardziej intensywne. Każdy może to powiedzieć tylko we własnym imieniu, czyli woli żyć krótko — ale intensywnie, czy też dłużej — ale w sposób bardziej unormowany”³⁷.

Ostatnim ukończonym filmem był również obraz z czasów powojennych Niemiec „Die Sehnsucht der Veronika Voss” (1982), stylizowany na modę tamtych lat. Ten czarno-biały film Fassbindera, ukazuje w warstwie fabularnej otrucie bohaterki filmu Veroniki — przez lekarke, której czyn ten zapewnił duży majątek. W podtekście film ten sugerował, iż samobójstwo znanej niegdyś aktorki Sybilli Schmitz mogło podobnie wyglądać i było spowodowane zainteresowaniem erotyczno-finansowym jej lekarki-psychiatry. Film ten otrzymał główną nagrodę „Złotego Niedźwiedzia” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim w 1982 r.

W swoich ostatnich filmach „Die Ehe der Maria Braun” (1978), „Lili Marleen” (1980), „Lola” (1981) i „Die Sehnsucht der Veronika Voss” (1982) Fassbinder ukazał historię społeczeństwa niemieckiego ostatnich 50-ciu lat, przy czym główne postacie tych filmów — kobiety, są niejako sejsmografami aktualnej sytuacji społecz-

³⁵ D. Diederichsen, *Lola*. Abaton, Programmzeitung, November 1981, s. 8.

³⁶ Wypowiedź R. W. Fassbindera cyt. za: D. Diederichsen, *op. cit.*, s. 8.

³⁷ *Liebe ist kälter ...*, *op. cit.*, s. 200.

nej, zaś estetyka tych filmów próbuje za pomocą historycznych rekwizytów zrekonstruować odpowiadającą im estetykę filmu danego okresu. Filmy te ukazują więc nie tylko historię *sensu stricto* społeczeństwa niemieckiego, ale są zarazem popularną historią rozwoju środków masowego przekazu³⁸. Powyższe filmy (uwaga ta odnosi się zresztą do wszystkich filmów Rainera Wernera Fassbindera), mimo pewnych niedoskonałości oraz częstej krytyki, w sumie wzbogaciły niemieckie a tym samym również światowe kino.

Reasumując pytania, niepokoje, problemy i refleksje jakie stawiał i ukazywał Rainer Werner Fassbinder w szczególnie interesujących i reprezentatywnych dla jego twórczości polityczno-społecznych filmach, stwierdzić można, że to właśnie one, a także reakcje, jakie wywoływały i wywołują w RFN, były i są dowodem wierności tego reżysera ideom „młodego” kina zachodnioniemieckiego. Są one zarazem wykładnią jego artystycznego *credo*, zgodnie z którym przedstawiał nie tylko współczesne, ważne problemy nurtujące społeczeństwo zachodnioniemieckie, ale także historię własnego narodu. Dlatego też nazywano go „kronikarzem RFN, zwłaszcza doby powojennej”³⁹, zaznaczając jednocześnie, że „nie tyle opisywał życie RFN, ile jej rozkład, wyłuskując z jej realiów przede wszystkim to, co ułomne i przeraźliwe”⁴⁰; stwierdzono, iż „jego filmy były sumieniem jego narodu”⁴¹. Bardzo często obywatele innych państw, którzy oglądali jego filmy, znajdowali w nim dobrego przewodnika udzielającego autentycznych informacji o historii i współczesnych problemach swego kraju, czym burzył istniejące za granicą miły i propagandowo-idylliczne obrazy Republiki Federalnej Niemiec; za to był krytykowany przez niektórych swoich rodaków. Godnym odnotowania jest fakt, iż sięgając do czasów minionych, nie przemilczał wstydliwie czarnych kart niemieckiej historii np. faszyzmu, lecz jako przedstawiciel pokolenia powojennego ukazywał na ekranie własną wizję i ocenę tamtych czasów. Oczywiście, nie był wyjątkiem, ale — należy to podkreślić — głównym reprezentantem powojennego pokolenia, krytykującego starszą generację i pełnego pasji oraz chęci poznania prawdy o współczesnej historii Niemiec.

Polityczno-społeczne kino, jakie tworzył Rainer Werner Fassbinder, było przede wszystkim jego protestem a zarazem orężem walki przeciwko tej części społeczeństwa zachodnioniemieckiego, które będąc egoistyczne i zadowolone z siebie nie potrafi bądź nie chce dostrzec w dzisiejszej polityczno-społecznej rzeczywistości RFN gróźb, jakie niesie ze sobą neofaszyzm, rasizm, nietolerancja czy terroryzm. Dzięki temu jego utwory nie zdezaktualizują się zbyt szybko, co choć w części zrekompensuje fakt, że już nigdy nie pojawią się nowe. Miliony widzów oglądających filmy Fassbindera a także czytelnicy burzliwych dyskusji prasowych, wywoływanych tematyką i formą jego kontrowersyjnych obrazów ekranowych, byli i nadal będą zmuszani do refleksji polityczno-społecznej. Jest to niezaprzeczalną i nieprzemijającą wartością oraz potwierdzeniem wielkości tego twórcy.

Twórczość i postawa Rainera Wernera Fassbindera dowodzą, że w dzisiejszym świecie również artysta może w znacznym stopniu wpływać na polityczno-społeczną świadomość społeczeństwa.

Ireneusz Raciborski

³⁸ W. Schütte, *Das Herz...*, op. cit., s. III.

³⁹ B. Heinrichs, *Angst essen Seele auf*. „Die Zeit”, 18 czerwca 1982.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ *Auskunft über Deutschland...*, op. cit., s. 23.

