

WALDEMAR SZNAJDER
Poznań

FILMOWY ROZRACHUNEK Z PRZESZŁOŚCIĄ W PIERWSZYM DWUDZIESTOLECIU NIEMIEC ZACHODNICH

Kiedy w maju 1945 r. Niemcy hitlerowskie podpisać musiały bezwarunkową kapitulację, cała Europa zaczynała żyć problemami właśnie zakończonej wojny; próbując dokonać bilansu strat i nadziei, porządkowano niesprawiedliwości dziejowe, przystąpiono do odbudowy zniszczeń i poszukiwano środków zaradczych, by zapobiec powtórzeniu się dziejowej katastrofy. Również w okupowanych Niemczech władze wojskowe zwycięskich mocarstw podjęły trud reedukacji społeczeństwa w imię demokracji i humanitaryzmu, powierzając niemieckim działaczom antyfaszystowskim i siłom postępowym coraz ważniejsze zadania administracyjno-gospodarcze.

Niemiecki przemysł filmowy — do niedawna jeszcze ważny instrument goebbelsowskiej propagandy — leżał w gruzach, a większość kopii filmów wyprodukowanych w III Rzeszy została zarekwirowana celem wyeliminowania wszelkich pierwiastków ideologii faszystowskiej, kolportowanych w nich przez dwanaście lat.

W radzieckiej strefie okupacyjnej władze wojskowe już w listopadzie 1945 r. zezwoliły na utworzenie kolektywu filmowego, którego zadaniem było synchronizowanie importowanych filmów oraz zorganizowanie podstaw techniczno-realizacyjnych do podjęcia własnej produkcji filmowej. Powołana do życia 17 maja 1946 r. *DEFA* (*Deutsche Film Aktien-Gesellschaft*), niemiecko-radziecka filmowa spółka akcyjna, otrzymała od radzieckich wojskowych władz okupacyjnych licencję produkcyjną i już 15 października tego roku wystartowała premierą pierwszego powojennego filmu niemieckiego *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sind unter uns*)¹.

Film ten, którego projekt odrzuciły brytyjskie władze okupacyjne, zrealizował w Babelsbergu 37-letni wówczas reżyser Wolfgang Staudte po uzyskaniu akceptacji radzieckich władz okupacyjnych i uwzględnieniu wysuwanych przez nie zastrzeżeń cenzorskich. Film opowiada o lekarzu,

¹ W 1952 r. *DEFA* przekazana została NRD i stała się przedsiębiorstwem państwowym (*Volkseigentum*). Szerzej: H. Baumert, H. Herlinghaus, *20 Jahre DEFA-Spielfilm*. Berlin 1968, zwłaszcza ss. 9 - 22.

który w czasie wojny był świadkiem zamordowania niewinnych ludzi przez swego dowódcę wojskowego; człowieka tego — dobrze sytuowanego — spotyka w zniszczonym wojną mieście i postanawia dokonać aktu sprawiedliwości: zabić sprawcę tej zbrodni. I tutaj właśnie radziecka cenzura wojskowa wyraziła sprzeciw i nie zezwoliła na propagowanie w filmie samosądu. Reżyser musiał zmienić zakończenie filmu — bohater rezygnuje z osobistej zemsty.

Film był apelem do demokratycznej świadomości i poczucia sprawiedliwości społeczeństwa niemieckiego, równocześnie jednak wskazywał na konieczność wykorzenia wszelkich pozostałości faszyzmu z życia codziennego zgodnie z własnym sumieniem, nie pozostawiając żadnej szansy bezkarnego przetrwania mordercom o brunatnej przeszłości. Ukazanie się tego filmu na ekranach kin stało się zaczynem do dyskusji o minionej przeszłości, stawiając alternatywę: sprawiedliwość czy zemsta. W filmie zwyciężyły sprawiedliwość i rozsądek jako jedynie słuszne kryteria rozrachunku z przeszłością. Tak też miało być w codziennej praktyce polityczno-społecznej.

W zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec start rodzimej, powojennej twórczości filmowej okazał się — oględnie rzecz nazywając — swoistą farsą, albowiem płytka komedia małżeńska w reżyserii Helmuta Weissa *Sag' die Wahrheit* (*Powiedz prawdę*) była filmem, do którego zdjęcia rozpoczęto jeszcze podczas wojny pod auspicjami Goebbelsa, a dokończono je już za przyzwoleniem wojskowej cenzury zachodnich stref okupacyjnych.

Obraz tragicznych losów Niemiec i spowodowanych wojną zniszczeń materialnych i duchowych miał swoją premierę w zachodniej i południowej części dawnej Rzeszy dopiero w 1947 r., kiedy na ekranach kin pojawiły się dwa filmy Helmuta Käutnera, twórcy kilku dobrych filmów rozrywkowych i doskonałego *Unter den Brücken* (*Pod mostami*, 1945) z czasów wojny, który dzięki „wewnętrznej emigracji” nie podejmował w minionych latach tematów zabarwionych politycznie.

W pierwszym swoim powojennym filmie *In jenen Tagen* (*W owych dniach*, 1947), ukazuje w kilku epizodach perypetie pewnego samochodu osobowego i jego właścicieli na przestrzeni kilkunastu lat. Ukazane w nim realia czasów nazistowskich nie stanowiły jednak oskarżenia faszyzmu, lecz jawiły się jako przykry i natrętny czas, o którym należy jak najszybciej zapomnieć. Także drugi film, zrealizowany wspólnie z Rudolfem Jugertem *Film ohne Titel* (*Film bez tytułu* 1948), nie zawiera oskarżenia przeszłości — jak to uczynił W. Staudte — lecz jest przede wszystkim opisem zdarzeń, nastrojów i atmosfery powojennej bezradności: oto trójka filmowców zamierza zrealizować film o współczesności, ale nie mogą oni dojść do wspólnego stanowiska.

Wymowa tego filmu była symptomatyczna dla Niemiec Zachodnich owych czasów i nie wniosła nic do problematyki przezwyciężenia przeszłości. Natomiast *In jenen Tagen*, choć skromny i pozbawiony ostrości, miał się okazać pierwszym i najważniejszym w zachodnich strefach filmem rozrachunkowym. Wywołał on małą falę filmów naśladowniczych określanych mianem „filmów zgliszcz i ruin” (*Trümmerfilme*), daleko im jednak było do twórczości reżyserów ze strefy radzieckiej, gdzie powstawały także „filmy zgliszcz i ruin” — ale jakże różne — zaangażowane, prawdziwe i uczciwe.

Powstające w latach 1947 - 1949 w zachodnich strefach okupacyjnych filmy utknęły głównie w dywagacjach słownych, a rozrachunek z przeszłością sprowadzał się do wyrażania samoubolewania i wywoływania współczucia nad własnym losem². Próba znalezienia recepty na ustosunkowanie się i urządzenie w zaistniałej sytuacji, cechująca *Film ohne Titel*, powielana była w szeregu dalszych „filmów ruin i zgliszcz”: Harald Braun np. w *Zwischen gestern und heute* (*Między wczoraj a dziś*, 1947) uprawiał niezbyt szczerą samodenazyfikację drobnomieszczan, usiłujących usprawiedliwić się i naprawić zło wyrządzone niegdyś artyście żydowskiego pochodzenia; *Und finden dereinst wir uns wieder* (*A kiedy znowu się odnajdziemy*, 1947) Hansa Müllera próbuje wyciskać łzy nad losem otumanionej przez hitleryzm młodzieży, garnącej się do *Volkssturmu*, by w beznadziejnej walce bronić swego miasta. Joseph von Baky zrealizował niezbyt przekonujący, bo tendencyjnie strojący się w piórka dokumentalizmu, film *Und über uns der Himmel* (*A nad nami niebo*, 1947) o powracających z wojny byłych żołnierzach, kwitującym paserstwie i spekulacji oraz zbawiennym wpływie syna na zdemoralizowanego ojca. Widoczna tutaj tendencja budzenia chęci przetrwania i odbudowy charakteryzuje także film Rolfa Meyera *Zugvögel* (*Wędrownie ptaki*, 1947) o młodych ludziach, którzy po wojnie znowu mogą wybrać się kajakiem na wycieczkę, rozkoszować się wolnością dnia dzisiejszego i zapomnieć o zgrozie przeszłości.

Znaczna część powstających w tych latach filmów stanowiła mieszaninę podejrzanej potrzeby rozrachunku z niedawną przeszłością, zakłamanego stawiania problemu i fatalistycznej wiary w zły los. Ruiny miast stanowiły w wielu filmach jedynie efektowne tło dla kontynuowania starego sposobu myślenia; zbyt łatwo bowiem zamazywano w nich źródła klęski Niemiec: naziści stanowili bezosobową, potężną i groźną masę, szary zaś człowiek odnajdywał niegodziwców i zbrodniarzy nie wśród swoich bliskich, lecz wśród eksponentów reżimu i wyłącznie na nich zrzucał całą winę za załamanie się Niemiec.

² U. Kurowski, *Trümmerfilm. w: Filmlexikon. München 1973, ss. 184 - 185.*

Strawniejsze pod tym względem okazały się nieliczne komedie typu kabaretowego w rodzaju *Berliner Ballade* (*Ballada berlińska*, 1948) Roberta Adolfa Stemmla, krytykująca i ironizująca z perspektywy 2049 r. nielegalny handel, spekulację i niesolidność powojennych Niemiec. Także Helmut Käutner podejmuje podobną tematykę w komedii *Der Apfel ist ab* (*Jabłko spadło*, 1948) trafnie i bez łzawego samoubolewania odmalowując patologię społeczną i gospodarczą tamtych czasów.

Na uwagę zasługują ponadto trzy filmy z tego okresu nie mieszczące się w schemacie fabularno-realizacyjnym dotychczas omówionych obrazów.

Morituri (1948) Eugena Yorka opowiada o polskim lekarzu z obozu koncentracyjnego, który pomaga grupie więźniów w ucieczce do lasu, gdzie się już inni ukrywają. Komplikująca się sytuacja zagraża coraz bardziej wielonarodowej grupie uciekinierów; bohaterstwo Polaka oraz szybki atak wojsk radzieckich przynosi wreszcie wolność pozostałym przy życiu. Ten sprawnie zrealizowany i bardzo uczciwy w zamiarze film rozrachunkowy, nie prowokuje jednak do trzeźwej analizy intelektualnej, lecz ogranicza się do emocjonalnego apelu solidaryzowania się z zagrożonymi w egzystencji biologicznej; ukazane w nim bratanie się ludzi różnych narodowości nie wynika z potrzeby pojednania się, lecz jest skutkiem wspólnego zagrożenia życia. Również w filmie *Lang ist der Weg* (*Długa jest droga*, 1948) Herberta B. Fredersdorfa i Marka Goldsteina główne akcenty położone zostały na emocjonalnym epatowaniu widza losami żydowskiej rodziny i jej pełnej cierpień i udręki drogi z Warszawy objętej powstaniem w getcie.

Wyraźnie zauważalne już w 1948 r. rozważanie tematyki rozrachunku z przeszłością i proporcjonalne do wzrostu produkcji filmowej zmniejszenie ilości filmów o tej problematyce, najdobitniej znalazło swój wyraz w ekranizacji głośnej sztuki młodego pisarza Wolfganga Borcherta *Pod drzwiami* (*Draussen vor der Tür*), dramatu będącego najostrzejszym w literaturze zachodniemieckiej oskarżeniem, wyzwolonego przez wojnę, okrucieństwa³.

W 1948 r. po kinach zachodnich stref zaczął krążyć film *Liebe 47* (*Miłość 47*) według wspomnianej sztuki W. Borcherta w reżyserii Wolfganga Liebeneinera.

Już sam fakt podjęcia się tego tematu przez Liebeneinera wydaje się szokujący. Będąc z wykształcenia aktorem teatralnym, od 1931 r. występował w filmach, a w 1937 r. rozpoczął karierę reżysera filmowego, realizując szereg filmów o nierównym poziomie artystycznym. W 1938 r.

³ Por. W. Sze w c z y k, *Literatura niemiecka XX wieku*. Katowice 1962, ss. 131 - 133.

otrzymał nominację na dyrektora nazistowskiej Akademii Filmowej w Babelsbergu i tam też uzyskał tytuł profesora za zasługi w dziedzinie twórczości filmowej. Realizował głównie filmy o charakterze rozrywkowym, ale także tzw. problemowe, z których dwa wymagają baczniejszej uwagi: historyczny film apoteozujący „żelaznego kanclerza” *Bismarck* (1940) oraz *Ich klage an* (*Oskarżam*, 1941) — film psychologiczny, będący „intelektualną zapowiedzią walki” nazistów o wprowadzenie do praktyki lekarskiej eutanazji wobec nieuleczalnie i umyślowo chorych⁴.

Przystępując do ekranizacji dramatu *Pod drzwiami* Liebeneiner nie tylko zmienił tytuł, ale przekształcił wstrząsający obraz spustoszeń moralnych, wywołanych przeżyciami wojennymi, w trywialną i melodramatyczną historię żołnierza-nieszczęśnika, który — wracając do domu po trzyletniej niewoli — zastaje żonę w objęciach innego mężczyzny, w związku z czym postanawia — ale nie udaje mu się — popełnić samobójstwo. Reżyser zdegradował utwór Borcherta do tandentnej opowieści naszpikowanej rzewnymi historyjkami i wspomnieniami bohatera o poznaniu żony, ich ślubie, wspólnie spędzonym urlopie w górach, śmierci ich dziecka oraz pikantnych przygodach niewiernej małżonki. Oskarżycielski temat antywojenny uległ całkowitemu wykołajeniu, a meritum dramatu stało się dodatkiem, ewentualnie komentarzem do historii.

W 1949 r. tematyka rozrachunkowa przestała interesować producentów. Tak więc krótkotrwale zainteresowanie problematyką przewyciężania przeszłości w filmach — głównie w filmach „zgliszcz i ruin” — nie przyniosło bogatego dorobku. Z perspektywy dnia dzisiejszego można by ten okres nazwać mianem nieudanej próby zaszczepienia w umysły społeczeństwa zachodnioniemieckiego świadomości odpowiedzialności za bieżący błąd niesprawiedliwości i nieszczęść. Próby te okazały się wnet niewypałem, ponieważ twórcy zachodnioniemieccy poszli na kompromis między polityką a ekonomią. Zachodnioniemieckie filmy „ruin i zgliszcz” przetrwały się w ekranowy symbol ruiny niemieckiej chwały i wspaniałości, sprowokowanej przez garstkę niegodziwców. Nie podjęto wysiłku wskazania palcem na winowajców z dalszych szeregów zwolenników nazizmu. Byli tylko nieliczni winni oraz ogromna większość bezsilnych, nieszczęśliwych i zdominowanych przez pierwszych. Filmy te utorowały drogę do samousprawiedliwiania się. Propagowany w tych filmach stosunek do istniejącej rzeczywistości i sytuacji gospodarczo-politycznej nie przydał im wiarygodności rzetelnego rozrachunku z przeszłością, ponieważ filmy te w najlepszym przypadku inwentaryzowały powstałe szkody spowodowane awarią w maszynierii historii.

⁴ F. Courtade, P. Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München 1975, ss. 138 - 143.

W maju 1949 r. została utworzona Republika Federalna Niemiec, a wraz z tym niemieckie władze uzyskały pełną swobodę decydowania o losie swego państwa. Kontrola aliancka ogranicza się do niektórych tylko dziedzin życia politycznego. Film tej kontroli już nie podlega.

Rozwój kinematografii w RFN determinowany był zasadami funkcjonowania całej ówczesnej gospodarki. Od 1949 r. produkcja, upowszechnienie filmów oraz import znalazły się w rękach niemieckich. Odbiło się to na klimacie kulturalnym i realizowanej w RFN polityce upowszechniania filmu: a) gwałtownie wzrosła ilość małych wytwórni filmowych, b) wzrosła i okrzepła sieć prywatnych kin powiązanych z dużymi prywatnymi przedsiębiorstwami dystrybucyjnymi, c) import filmów zagranicznych uległ zmniejszeniu do około 300 tytułów rocznie celem ochrony własnej produkcji, d) na ekranach kin pojawiły się nazistowskie filmy zakazane przez cenzurę aliancką (do 1951 r. — 174 filmy!), e) pracę podjęli dawni reżyserzy z III Rzeszy (m.in. A. Weidenmann, L. Riefenstahl, V. Harlan i inni), f) ograniczono produkcję nierentownych filmów — głównie więc filmów o tematyce rozrachunkowej.

Stopniowe spłykanie i wypaczanie społeczno-politycznych aspektów filmów „ruin i zgliszcz” i spychanie ich w koleiny pretensjonalnej rozrywki przygotowywały grunt pod wzmożenie wysiłków obrotowych producentów, by film pierwszych lat istnienia Republiki Federalnej Niemiec stał się znowu „dobrym interesem”.

„Po 1945 r. film (niemiecki — W. S.) był najbardziej swobodną ze sztuk, ale z tego nie zdawano sobie sprawy. Film mógł śmiało zakwestionować nasze czasy i społeczeństwo, lecz on poszukiwał dróg ułożenia się z nim. Zamiast krytykować, potwierdzał stare uprzedzenia, zamiast dążyć do duchowej odnowy — zmierzał do restauracji” — napisał W. Schmieding w 1961 r.⁵

Lata 1949 - 1955 stały się okresem prosperity odradzającego się ze zniszczeń wojennych przemysłu filmowego. Poniższe dane (rok i ilość wyprodukowanych filmów) najlepiej zilustrują rozkwit filmowego interesu: 1946 — 4, 1947 — 11, 1948 — 37, 1949 — 93, 1950 — 87, 1951 — 76, 1952 — 82, 1953 — 96, 1954 — 142, 1955 — 120, 1956 — 123⁶. Filmowy boom gospodarczy spowodował także inne zjawisko, ściśle zresztą z nim związane: jeśli jeszcze w 1949 r. w RFN i Berlinie Zachodnim czynnych było około 4 tys. kin, to dziesięć lat później ilość ta wzrosła do 7 085 sal, natomiast liczba widzów kinowych sięgnęła w 1956 r. zawrotnej wy-

⁵ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961, cyt. za Ch. Brandmann, J. Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms, 1930 — 1960*. München 1980, s. 14.

⁶ Dane według Ch. Brandmann, J. Hembus, *op. cit.*, ss. 257 - 260.

sokości 817,5 miliona osób, które wydały na bilety ogółem 956 mln marek⁷.

Wzrost ilości wyprodukowanych filmów do 120 rocznie musiał się odbić negatywnie na ich wartości artystycznej. W filmach zaczęto powielać popularne i ograne już wielokrotnie wzorce fabularne, angażowano do nich znane z estrady gwiazdy, unikano akcentów społeczno-krytycznych. W praktyce oznaczało to taśmową produkcję konfekcji rozrywkowej. Szlagierami kasowymi lat 1945 - 1955 stały się łzawe melodramaty, filmy muzyczne i rewiowe, płytkie komedie i tzw. filmy turystyczne (akcja rozgrywała się głównie w krajach południowej Europy). Okres ten był więc etapem krystalizowania się komercyjnej kinematografii zachodnioniemieckiej oraz związania jej z kręgami gospodarczymi pośrednio popieranymi przez rząd, który w 1951 r. przejął gwarancje finansowe na kredyty udzielane producentom filmowym celem podniesienia przemyślu filmowego ze zniszczeń (tzw. *Ausfallbürgschaften*).

Wśród coraz natrętniej zdobywającej ekrany RFN konfekcji rozrywkowej i pseudoproblemowych filmów głoszących hasło przetrwania (tzw. *Durchhaltefilme*) pojawia się w 1949 r. film reżysera Harald Reinla *Bergkristall* (*Krzyształ gór*), opowiadający łzawą historię kłusownika niewinnie oskarżonego o zabójstwo brata. Wspaniale sfotografowane krajobrazy alpejskie i przyroda wykreowana do symbolu doskonałości, sytuacje fabularne nasycone (tandetną) emocjonalnością, romantyzująca — czasem rzewna, czasem ogłuszająca — muzyka Giuseppe Becce pozwalały przenieść się publiczności kinowej w nierealną krainę ładu i szczęśliwości. Film zawdzięczał sukces kasowy nie tyle wartościom artystycznym, ile rutynie rzemieślniczej i... nastrojowi — owemu typowo niemieckiemu *Gemüt*. Był to również pierwszy zachodnioniemiecki film, w którym przerażające kulisy zniszczonych i zrujnowanych miast zastąpiono widokami świata tchnącego deficytową jeszcze do niedawna prawością, miłością i szczęściem, a widz mógł zapomnieć o niedawno minionych latach.

Bergkristall okazał się jaskółką zwiastującą raptowny wzrost produkcji podobnych mu filmów. W 1950 r. Hans Deppe ekranizuje po raz wtóry *Das Schwarzwaldmüdel* (*Dziewczyna ze Schwarzwaldu*), przedwojenny szlagier filmowy Georga Zocha według operetki Augusta Neidharta, i bije wszelkie rekordy kasowe: 16 milionów widzów podziwia cukierkowate perypetie studenta (Rudolf Prack) i pięknej córki organisty (Sonja Ziemann) gdzieś ze Schwarzwaldu. Jeszcze rok później ten sam reżyser odnosi podobny sukces filmem *Grün ist die Heide* (*Zielone są łąki*) — tak-

⁷ Dane według H. G. Pflaum, H. H. Prinzler, *Der Film in der Bundesrepublik Deutschland*. München 1979, s. 111.

że remake z 1932 r. Oba te filmy utorowały drogę gatunkowi filmowemu, który w RFN otrzymał nazwę *Heimatfilm* (film regionalny) i którego apogeum popularności przypadło na połowę lat pięćdziesiątych.

W filmach z tego gatunku wszystko było niewiarygodnie idealizowane: przed trudami ówczesnej codzienności uciekano w odległe regiony nie-skażone brutalną cywilizacją i zastygłe w czasach cesarstwa niemieckiego. W filmach tych czas się zatrzymał, nic nie zakłócało idylli przyrody i spokoju oraz pracy zaludniających te filmy postaci.

Korzenie tego specyficznie zachodnoniemieckiego gatunku filmowego sięgają lat dwudziestych i trzydziestych kinematografii niemieckiej i wywodzą się z dwóch niezależnych od siebie tendencji estetyczno-filozoficznych. Z jednej strony wzorcem treściowo-filozoficznym były tzw. filmy wysokogórskie (*Bergfilme*) geologa, alpinisty, operatora i reżysera filmowego Arnolda Fancka, który realizując m.in. *Der Berg des Schicksals* (1924), *Der heilige Berg* (1926), *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Montblanc* (1930) i *Der weisse Rausch* (1931) stworzył cykl filmów górskich, w których groza i piękno gór jest nierozzerwalnym elementem konfliktu walki osamotnionego w ich bezkresnej potędze człowieka i jego wiary w przeznaczenie⁸. A. Fanck nie potrafił jednak uchronić swej estetyki i filozofii filmowej przed kiczowatymi wpływami, spływającymi niektóre jego filmy do rangi szmirowatych baśni o życiu, miłości i śmierci błękitnookich mieszkańców gór. Tym niemniej — a może właśnie dlatego — był nauczycielem rzemiosła filmowego wielu uzdolnionych operatorów i aktorów; najzdolniejsi spośród nich — Leni Riefenstahl i Luis Trenker — wnet stali się popularnymi reżyserami w III Rzeszy.

Przejmując podstawy estetyczne i przetwarzając wymowę filozoficzną twórczości Fancka, Leni Riefenstahl przeistoczyła się po sukcesie filmu *Das blaue Licht* (1932) w „największą propagandzistkę III Rzeszy”⁹, Luis Trenker zaś kontynuował cykl filmów górskich, „wzbogacając” je w treści niebezpiecznie bliskie nacjonalistycznej mitologii o „krwi i ziemi”. Szczególnie w filmach *Berge in Flammen* (1931), *Der Rebell* (1932) oraz *Der verlorene Sohn* (1934) Trenker wyostrza konflikt człowiek — przyroda i konfrontuje niemiecką naturalność z obcą jej świadomością kulturową Francuzów lub zadziornością Amerykanów; jego światopoglądowa i filozoficzna interpretacja preferowanych węzłów fabularnych nie ustrzegła się nabożnego wprost idealizowania środowiska przyrodniczego przy jednoczesnym podkreśleniu dekadentckiego charakteru kultury zur-

⁸ H. Weigl, *Arnold Fanck und sein Handwerk*. „Filmheft” nr 2/1976.

⁹ L. Riefenstahl była twórcą *Triumph des Willens* o norymberskim zjeździe partii NSDAP, będącym hymnem pochwalnym nazizmowi.

banizowanej (głównie w *Der verlorene Sohn*) lub wyraźnych tendencji nacjonalistycznych (przykład: *Berge in Flammen*).

Drugim komponentem zachodnioniemieckiego *Heimatt filmu* było przejęcie efektów z nieśmiałych prób pseudowerystycznych filmów mało znanego reżysera niemieckiego Kurta Skaldena. Zrealizowane przez niego w połowie lat trzydziestych dwa filmy *Liebe geht, wohin sie will* (1935) oraz *Junges Blut* (1936) rozgrywają się na piaszczystych gruntach Mierzei Kurońskiej, a obsada aktorska rekrutuje się wyłącznie z mieszkańców tego odległego zakątka ówczesnej Rzeszy. Atrakcją tych filmów było wykorzystywanie miejscowego folkloru oraz gwary; niepowodzenie tych filmów u publiczności przypisano głównie niezrozumiałości gwary: dało to Skaldenowi asumpt do stwierdzenia, iż w filmach tego typu należy język upodabniać do języka ogólnie zrozumiałego. Tym samym uchylono drzwi do „udomowienia” *Heimatt filmów*, co też uczyniono potem w powojennych filmach tego gatunku.

Film H. Reinla *Bergkristall* z 1949 r. i jego liczni następcy byli zatem dalekimi krewnymi przebrzmiałego już gatunku filmu górskiego (warstwa treściowo-filozoficzna) oraz przedwojennych filmów folklorystycznych (warstwa formalna). Scenarzyści przeplatali je jeszcze popularnymi sprzed wojny motywami z twórczości literackiej L. Ganghofer’a i L. Anzengrubera, czyniąc z *Heimatt filmów* kwintesencję melodramatu i fałszywej romantyki.

Większość *Heimatt filmów* unikała konstrukcji fabularnych, mogących wywołać przykre skojarzenia z niedawno minioną przeszłością, zwracając tym samym na siebie uwagę apolityczną sterylnością. Cecha ta wydawała się być najmocniejszą ich stroną. Aliści bliższa ich analiza odsłania wyraźne intencje polityczne. Pozorna apolityczność i rozrywkowy charakter mają uspić uwagę widzów i odwrócić ich zainteresowania od aktualnej sytuacji politycznej. Widz miał uwierzyć w szansę powodzenia życiowego i zrezygnować z trzeźwego spojrzenia i osądu własnej sytuacji; nie powinien był rozpoznawać rządzących tą sytuacją współzależności. „Apolityczność niemieckiego filmu regionalnego całkowicie odpowiadała konserwatywnym duchem [...], mieszczańskiemu sposobowi myślenia obywateli kraju cudu gospodarczego”¹⁰. Czy tylko tyle?

W remake filmu *Grün ist die Heide* z 1951 r. dokonano kilka drobnych uaktualnień: bohater jest kłusownikiem, bo jego majątek pozostał po wojnie po polskiej stronie; na festynie śpiewa się piosenkę o niemieckim Liczyrzepie; występuje chór... ziomkowski. „Modyfikacje” takie nie były zbyt liczne, ale... bohaterki dramatów Gerharda Hauptmanna *Die*

¹⁰ Por. hasło *Heimatt film* w: *RoRoRo-Filmlericon*. Hamburg 1978, t. 1, s. 278.

Ratten i *Rose Bernd* są już „wypędzonymi” w ekranizacjach tych sztuk z połowy lat pięćdziesiątych!

Głębszy sens *Heimatfilmów* polegał więc jeszcze na czymś innym i groźniejszym: pod pozorem apolitycznej nostalgii za uładowym i nieskażonym światem pokutowały znowu elementy bliskie nazistowskiej ideologii „krwi i ziemi” oraz kielkowały wybitnie polityczne treści: *Vaterland* już nie istniał, pozostały jedynie rozdarte strony rodzinne — *Heimat*: część w granicach popoczdamskich Niemiec, część za tzw. linią demarkacyjną — o tych zaś nie powinno się było zapomnieć!

Z politycznego punktu widzenia pozornie apolityczny *Heimatfilm* okazał się więc wehikułem, na który mógł wsiąść prawie każdy i snuć swe marzenia, często — roszczenia; gatunek ten odpowiadał też mentalności przeciętnego widza i mógł być wykorzystany przez polityków i organizacje ziomkowskie jako instrument ukrytej propagandy. W sferze politycznej filmy rozrywkowe i regionalne były akompaniamentem zagłuszającym skutecznie coraz głośniejsze wołanie rządu RFN o remilitaryzację i broń atomową.

Równolegle z produkcją filmowej konfekcji rozrywkowej, stanowiącej *gros* realizowanych wówczas filmów, podejmowane były nieliczne, skromne próby przypominania społeczeństwu RFN minionych czasów. Wybijające się ponad przeciętność filmy Günтера Neumanna *Herrliche Zeiten* (1950), Haralda Brauna *Herz der Welt* (1952) oraz społeczno-krytyczne reminiscencje z czasów wojennych *Die Sünderin* Willi Forsta (1951) i *Der Verlorene* Petera Lorre (1951) nie okazały się odpowiednią przeciwwagą na zalew szmiry, mimo iż np. *Die Sünderin* (*Grzesznica*) okazał się filmem bardzo głośnym ze względu na prowokujący moralnie temat: prostytutka jako szansa przeżycia najtrudniejszych, wojennych miesięcy. Również *Herrliche Zeiten* (*Wspaniałe czasy*) odniósł sukces kasowy, ale problemowo i warsztatowo film był raczej mierny, albowiem wspomnienia starszego pana przywołującego do pamięci z pewną nutką ironii wydarzenia ostatnich 50 lat historii Niemiec wywoływały jedynie głębokie westchnienie i uśmiezek niedowierzania nad bezmyślnością, łatwowiernością i głupotą przeciętnego, uczciwego Niemca. Natomiast *Herz der Welt* (*Serce świata*) był filmem wybitnie pacyfistycznym, lecz jego miejscami przedawkowana porcja mentorstwa i melodramatyczności, skontrastowane ze zgrozą senek wojennych (film był biografią pisarki-przeciwniczki wojny Berthy von Suttner), rozmydlały jego wymowę i nie przyczyniły się do większego uznania. Jedyne powojenny niemiecki film reemigranta P. Lorre *Der Verlorene* (*Zagubiony*) był refleksją autora nad antysemityzmem w Niemczech, lecz zbyt ponura atmosfera filmu (kilka zabójstw i samobójstwo głównego bohatera) znacznie ograniczyła krąg widzów.

Sytuacja polityczna w Europie i na świecie ulegała w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych stopniowemu zaostrzeniu w wyniku nasilenia się zimnowojennych tendencji w polityce rządu Stanów Zjednoczonych i ich sojuszników z Paktu Atlantyckiego wobec Związku Radzieckiego i krajów socjalistycznych. W oparciu o elementy reakcyjne i faszystujące, nasilił się w USA maccartyzm, ruch wymierzony przeciwko intelektualistom, twórcom i działaczom polityczno-społecznym o postępowych i liberalnych przekonaniach, oskarżanym o rzekomą działalność prokomunistyczną, antyamerykańską. W wyniku rozpętanego „polowania na czarownice” szereg twórców filmowych znalazło się w więzieniach, inni musieli wyemigrować z USA. W celu przeciwdziałania „komunistycznej infiltracji” producenci wyasygnowali duże sumy na realizację filmów antykomunistycznych w rodzaju *My son John* (*Mój syn John*, 1952) Leo McCarey'a, w którym „nienawiść do komunizmu wymieszana była z nienawiścią do wszystkiego, co intelektualne”¹¹. Równolegle do produkcji antykomunistycznych i antyradzieckich filmów, Hollywood przystąpił do realizacji filmów wojennych, które już w niczym nie przypominały dawniejszych: *Hitler's children* (*Dzieci Hitlera*) E. Dmytryka czy *Konwój* (*Action in the North Atlantic*) L. Bacona.

Producenci filmowi RFN skorzystali z zarysowującej się koniunktury i włączyli się do antykomunistycznej rozgrywki politycznej oraz nasilającej się propagandy na rzecz NATO, zmierzającej do remilitaryzacji RFN i rehabilitacji *Wehrmachtu*. Za przełomowe wydarzenie filmowe w RFN należy uznać sprowadzenie amerykańskiego filmu niedawno zmarłego reżysera Henry Hathawaya *The desert fox* (*Lis pustynny*, 1951), gloryfikującego hitlerowskiego marszałka Rommla (w wykonaniu znakomitego aktora angielskiego Jamesa Masona), współuczestnika spisku na życie Hitlera, zmuszonego po wykryciu spisku do popełnienia samobójstwa. Film Hathawaya ukazał Rommla jako bohatera pozytywnego, kreując go na wybitnego uczestnika antyhitlerowskiego ruchu oporu.

Duży sukces kasowy *The desert fox* na tle politycznych zabiegów związanych z przystąpieniem RFN do Paktu Atlantyckiego, poprzedzonym w 1954 r. podpisaniem Układów Paryskich, spowodował, że zachodnioniemieckie wytwórnie filmowe wystartowały w sezonie 1954/1955 filmami, które do dziś uchodzą za „klasykę” filmu militarystycznego RFN.

Największym szlagierem rodzimej produkcji w tym gatunku stał się film Alfreda Weidenmanna *Canaris*, żywcem przypominający wymowę filmu Hathawaya. A. Weidenmann, autor kilku książek młodzieżowych i reżyser filmowy aktywny w Niemczech hitlerowskich, zdobył duże uzna-

¹¹ R. Griffith, A. Meyer, *The Movies*. London — N. York — Sydney — Toronto 1970. „Hollywood sees red”, ss. 388 - 389.

nie za realizację m.in. filmów *Hände hoch* (*Ręce do góry* 1942), i *Junge Adler* (*Młode Orły*, 1944); szczególnie *Junge Adler*, zagrzewający młodzież do pracy w hitlerowskich zakładach lotniczych, jest dziełem, któremu należy przypisać większość winy za rozniecenie samobójczego entuzjazmu młodzieży w końcowej fazie II wojny¹².

Film Weidenmanna *Canaris* przedstawia autentycznego szefa kontrwywiadu *Wehrmachtu* jako przeciwnika wojny ze Związkiem Radzieckim i politycznego rywala szefa służby bezpieczeństwa Rzeszy Heydricha; dla uratowania milionów ludzi przystępuje do spisku na życie Hitlera. Lecz nadaremnie. Będąc inwigilowany, zostaje zdjęty ze stanowiska, a po wykryciu spisku — skazany na śmierć. Sylwetka Canarisa została skomponowana w manierze pseudodokumentalnej, jest wyraźnie przerysowana i wybielona. Ian Johnson na łamach „Films and Filming” napisał:

„Admirał Canaris pojawia się jako dobrodusznna postać ojcowska, która potrafi zręcznie oponować przeciwko *Führerowi* [...] jest rzecznikiem ‘dobrych’ Niemców. [...] Film jest fałszywy nie tylko w warstwie interpretacyjnej, lecz także fałszuje detale historyczne”.

Bardziej psychologicznie pogłębioną postać generalską (fikcyjną, aczkolwiek wzorowaną na autentycznym bohaterze) odmalowuje w swoim filmie *Des Teufels General* (*General diabła* 1954/55) Helmut Käutner, w ekranizacji sztuki Carla Zuckmayera. Antywojenne ostrze dramatu Zuckmayera zostało tutaj mocno stępione, a motywacje postępowania głównego bohatera, generała lotnictwa Harrasa, usiłującego wykryć błędy konstrukcyjne w samolotach, powodujące katastrofy i śmierć jego kolegów — są spłycone; niesłusznie podejrzany o sabotaż, w decydującym momencie woli wybrać samobójstwo. *General diabła* symbolizuje — podobnie jak w filmie *Canaris* — prawego i uczciwego Niemca, próbującego z honorem pogodzić obowiązek wobec przełożonych z nakazem sumienia.

Nie ulega wątpliwości, że bohaterowie obu filmów mieli swoją postawą rozwiązać ewentualne wątpliwości i niepokoje sumienia, rodzące się z refleksji nad ówczesną polityką remilitaryzacji RFN i wynikających stąd przykrych skojarzeń z przeszłością.

W obu filmach tytułowe role zagraли aktorzy cieszący się dużą popularnością: Canarisa zagrał ulubieniec zachodnioniemieckiej publiczności O. W. Hasse, gen. Harrasa — Curt Jürgens; byli oni — obok swoiście opracowanego tematu — dodatkowym magnesem.

Na sukces kasowy dzięki doborowej obsadzie liczył także „gościnnie” realizujący w RFN Laslo Benedek, reżyser amerykański, przedstawiając w filmie *Kinder, Mütter und ein General* (*Dzieci, matki i generał*, 1954) czwórkę wyprofilowanych już aktorów: Bernharda Wicki, Ewolda Bal-

¹² Por. F. Courtade, P. Cadars, *op. cit.*, ss. 152 - 153.

sera, Klausea Kinskiego oraz Maximiliana Schella, odtwarzającego młodego żołnierza, który przekonawszy się o bezsensie wojny, dezertuje i ginie. Film rozgrywa się w marcu 1945 r., w otoczonej przez wojska radzieckie Szczecinie, a osią fabularną jest postawa kobiet-matek, które udają się na linię frontu, by wyprosić u dowódcy uratowanie ich 14-15-letnich synów.

Fala filmów rehabilitujących wysokich dostojników wojskowych *Wehrmachtu* nie trwała długo, ponieważ wraz z przystąpieniem RFN do NATO i włączenia do jej oddziałów jednostek *Bundeswehry* nie tylko wysocy oficerowie, ale cała zbiorowość żołnierska winna być oczyszczona z zarzutów nieżołnierskiego zachowania się na frontach. Stąd też sięgano po bohaterów z coraz niższymi stopniami — od oficerów sztabowych po oficerów młodszych, a potem nawet filmowymi bohaterami stali się podoficerowie i szeregowi żołnierze.

Do ciekawszych filmów pierwszej fazy popularyzowania remilitaryzacji Niemiec Zachodnich należy jeszcze zaliczyć dwa obrazy odtwarzające nieudany zamach na Hitlera w 1944 r.: *Der 20. Juni* (20 czerwca, 1955) w reżyserii Falka Harnacka oraz *Es geschah am 20. Juni* (Stało się 20 czerwca, 1955), austriacko-zachodnioniemiecki film G. Wilhelma Pabsta. W obu zaakcentowano pozytywną rolę kadry oficerskiej — głównie zaś pułkownika hr. von Stauffenberga, jego ofiarność i zdecydowanie. Film Pabsta, podobnie zresztą jak jego *Ostatni akt* (*Der letzte Akt*, 1955), znany w Polsce film o ostatnich dniach życia Hitlera w bunkrze berlińskim, bardziej rejestrował zachowania postaci, w mniejszym zaś stopniu dążył do dokumentarnej wierności. Wszystkie te filmy zrealizowano głównie ze względu na atrakcyjność tematu, a nie odsłaniania prawdziwych intencji zamachowców.

Kontynuacją serii filmów rehabilitujących czy nawet gloryfikujących niektórych oficerów frontowych był kolejny film znanego nam już A. Weidenmanna *Der Stern von Afrika* (*Gwiazda Afryki*, 1956), w którym młody i zdolny, chociaż niesubordynowany pilot Marseille nie znajduje aprobaty przełożonych na wymyśloną przez siebie taktykę atakowania. Dopiero miłość do dziewczyny skłania go do ostrożności, lecz ta nie zdaje się na wiele, ponieważ Marseille ginie. Film Weidenmanna jest pieśnią pochwalną na cześć *Luftwaffe* oraz przesycony fascynacją walki¹³. Nieliczne scenki opamiętania fanatyka walki oraz rozmyślenia na temat bezsensu wojny są jedynie alibi i w żadnym przypadku nie trafiają do przekonania; wątpliwości wobec sensu wojny wynikają bowiem z przeżyć osobistych bohatera, a nie z rozumowych przesłanek.

¹³ Podobną fascynację walki reprezentuje oficer *Kriegsmarine*, bohater filmu Haralda Reinla *U-47 — Kapitänleutnant Prien* (1958).

Wzbierająca w drugiej połowie lat pięćdziesiątych fala filmów „wojennych” coraz natrętniej epatowała widzów sfałszowaną historią II wojny światowej. Zapelnione pocziwymi, dobrymi oficerami i żołnierzami ekrany kinowe RFN zdawały się nawzajem przekonywać o tym, iż żołnierz *Wehrmachtu* bronił słusznej sprawy, lecz został oszukany i sponiewierany przez wodza i nazistowskich polityków. Filmy te rzadko potępiły w przekonujący sposób wojnę, najczęściej ją upiększały lub przedstawiały jako nieuchronny los. Do 1963 r. z 7 153 filmów publicznie wyświetlanych w kinach RFN aż 985, czyli 13 procent, obejrzało prawie 30% ogółu widzów¹⁴. Wychowana na takich filmach młodzież 15 - 20-letnia, to dzisiaj pokolenie 35 - 50-letnich obywateli i wyborców RFN.

Spośród filmów wojennych, przygotowywanych z myślą o przeciętnym widzu w RFN, należy wymienić znaną także w Polsce trylogię *08/15* w reżyserii Paula Maya z lat 1956 - 1958 według powieści Hansa Hellmuta Kirsta. Ta znana antywojenna powieść okazała się w ekranowym wydaniu opowieścią o brutalnej zabawie dla mężczyzn, a wojna przynosi nieszczęścia zarówno napastnikom, jak i napadniętym. Z powieści wyeliminowano pierwiastki antywojenne, a

„uczciwi w czambuł wehrmachtowcy dzielnie karzą złych gestapowców, podśmiewają się z oportunistów... jakby z przymrużeniem oka nad tym kiepskim psikusiem, który im urządził malarz z Berchtesgaden” — pisał sarkastycznie jeden z polskich recenzentów¹⁵ i zapytywał, istniał Hitler czy nie istniał? „Film z ociąganiem, półgębkiem odpowiada: nno, tak... Najkonkretniejszym filmowo dowodem jest... istnienie antyhitlerowskiego ruchu oporu”.

W ocenie zachodniemieckiego krytyka filmowego Enno Patalasa czytamy:

„Jeśli można było przypuszczać, że w pierwszej części zrobiono jeszcze szereg błędów, to druga część jawi się już otwarcie jako apel do najniższych instynktów na korzyść kasowości. Gra się tam wszystkimi rejestrami — od płytkiej erotyki aż po rzewną piosenkę o dobrym towarzyszu broni¹⁶.”

Lecz wojna to nie tylko okrutne działania i drastyczne sceny. Wojna mogła być również przyjemną zabawą, „majówką” zakłóconą kłopotliwymi obowiązkami żołnierskimi. Taką jawi się kampania francuska w filmie Ferdinanda Dörflera *Der Frontgoekel* (*Kogut frontowy*, 1955), w którym obsługa naziemna eskadry *Luftwaffe* wpadła w niespodziewane tarapaty w związku z kogutem, maskotką dowódcy tej jednostki. Otóż, pod-

¹⁴ H. Meyn, *Massenmedien in der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin 1974, s. 105.

¹⁵ Z. Lichniak, *Na przykładzie filmu*. Warszawa 1961, s. 204.

¹⁶ Enno Patalas. w: „Film 56”, cyt. za Ch. Brandmann, J. Hembus, *op. cit.*, s. 230.

czas uroczystej zabawy biedny kogut został zjedzony przez żołnierzy nieświadomych, iż chronił on pilota od nieszczęścia (podstawiony inny kogut nie uchronił asa lotnictwa od zestrzelenia go!).

Wyjątkiem wśród licznych trywialnych komedii wojennych był zrealizowany na przyzwoitym poziomie artystycznym i odznaczający się trafną satyrą film *Der Hauptmann und sein Held* (*Kapitan i jego bohater*, 1955) Maxa Nossecka według sztuki Clausa Hubalecka. Ten przyjemny film satyryczny wyśmiewa głupotę wojskowych, stanowiąc dobre antidotum na filmy w rodzaju *Koguta frontowego*. Główny bohater filmu, nieco tchórzliwy żołnierz, przywłaszcza sobie przypadkowo blankiet na nadanie odznaczenia wojskowego i wpisuje doń swoje nazwisko, by w ten sposób okłamać przełożonego. Respekt, jaki budzi fakt przyznania odznaczenia, urasta do absurdalnych granic — żołnierz zostaje uznany bohaterem i czczony, przełożony zaś, wykorzystując swego bohatera, sam korzysta z jego beneficjów.

Tematyka wojenna filmów końca lat pięćdziesiątych czyli II fazy propagowania filmów wojennych staje się brutalniejsza; widz otrzymuje znaczną dawkę okrucieństwa filmowego, przy czym nierzadko cierpiącymi są żołnierze niemieccy. Tak się dzieje w filmie *Der Arzt von Stalingrad* (*Lekarz spod Stalingradu*, 1958) reżysera Gezy von Radvany'ego, gdzie lekarz sztabowy Böhler pomaga z narażeniem własnego życia kolegom-jeńcom przetrwać niewolę radziecką. Film ukazywał niezłomną wolę przeżycia jeńców we wrogim im otoczeniu, gloryfikował ich wolę przeciwstawienia się złu i zachowania godności ludzkiej¹⁷. Film był paszkwilem na radziecki personel nadzorczy i pieśnią pochwalną na cześć godności jeńców-Niemców.

Na wzbierającej fali filmów „wojennych” wyrobił sobie reputację specjalisty tego gatunku w RFN reemigrant ze Stanów Zjednoczonych — Frank Wisbar. Były oficer zawodowy i reżyser dziewięciu filmów w latach trzydziestych, opuścił Niemcy w 1938 r. (nie zgadzał się z ówczesną polityką kulturalną); w USA stał się wziętym realizatorem i producentem telewizyjnym. Do RFN powrócił w 1957 r., by nakręcić tutaj film *Haie und kleine Fische* (*Rekiny i płotki*), którym zdobył przebojem zachodnioniemiecką publiczność. Sukces ten zakładał przyjęcie z góry określonych ustępstw artystycznych i politycznych.

Treścią filmu *Haie und kleine Fische* są losy młodego kadeta marynarki wojennej, który pełni swą służbę na okręcie podwodnym z całą ofiarnością, ślepo wierząc w dowódców i słuszność sprawy. Dopiero tragiczne samobójstwo przyjaciela, spowodowane wiadomością o aresztowa-

¹⁷ W filmie Liebeneinera *Taiga* (1958), o prawie identycznej treści, główną postacią jest lekarka.

niu przez *Gestapo* jego ojca-antyfaszysty, wzbudza refleksję bohatera nad sensem prowadzonej wojny.

Ten zahaczający o antywojenne elementy film, zbyt jednoznacznie adresowany był do szerokiej publiczności; dosyć płytka konstrukcja fabularna przykrojona była do ówczesnych możliwości i chęci percepcyjnych przeciętnego widza: źli Niemcy — owe tytułowe rekiny — znajdowali się poza ukazaną akcją, działali niejako z ukrycia, bohaterowie natomiast, czyli tytułowe płotki, stykali się głównie z dobrymi, choć często oszukiwanymi Niemcami. Widz chętnie akceptował ten schemat i przedstawiał go do własnych przeżyć i sytuacji. Fabuła filmu oparta była na powieści Wolfganga Ötta i przypominała w wielu miejscach popularne w okresie nazizmu filmy *U-Boote westwärts* (reż. G. Rittaua, 1941) oraz ulubiony film Hitlera *Morgenrot* (reż. G. Ucicky'ego, 1933). Wisbar potrafił w *Haie*... zrećnie wykorzystać charakterystyczną dla tamtych filmów metodę przeplatania obrazów trudnej służby i bohaterstwa głównych postaci z pełnymi emocjonalnych wartości losami bliskich pozostałych w domu, na lądzie; przydając całości filmu niezbyt przekonujący posmak antywojenny, trafił w sedno kulturalno-politycznego zapotrzebowania publiczności zachodniemieckiej.

Ten nieco sentymentalny film, odwołujący się do samowspółczucia nad nieszczęśliwym losem Niemców, stał się dobrym *comeback* Wisbara w Niemczech Zachodnich i zachęcił reżysera do wzmożenia tempa pracy.

Po zrealizowaniu „rozrachunkowego” filmu *Nasser Asphalt (Mokry asfalt, 1958)*, Wisbar przystąpił zimą 1958/1959 r. do pracy nad filmem *Hunde, wollt ihr ewig leben? (Psy, chcecie żyć wiecznie?)* według powieści Fritza Wössa pod tym samym tytułem i powieści H. Schrötera *Stalingrad-bis zur letzten Patrone* oraz *Letzte Briefe aus Stalingrad*. Wisbar był do tego przedsięwzięcia dobrze przygotowany: przez wiele lat zbierał literaturę dotyczącą rozbicia 6. Armii niemieckiej pod Stalingradem i przeprowadził szereg wywiadów z uczestnikami tej bitwy (niektórych pozyskał nawet do współpracy w tym filmie). Z realizacją tego filmu wiąże się pikantny incydent: Wisbar zwrócił się w listopadzie 1958 r. do ówczesnego ministra obrony RFN, F. J. Straussa, z prośbą o przydzielenie mu żołnierzy i czołgów w celu nakręcenia scen batalistycznych. Minister Strauss jednak odmówił, uzasadniając swoje stanowisko tym, iż „nie nadszedł jeszcze czas, aby można było w sposób przekonujący stworzyć film o tym historycznym wydarzeniu”¹⁸. Tak więc zdjęcia zrealizowano ze skromniejszym rozmachem w górach Harzu.

Film opowiada z perspektywy żołnierzy *Wehrmachtu* o dniach po-

¹⁸ Por. Wisbar, Frank. w: Munzinger Archiv. Internationales Biographisches Archiv. Lfg 26/67, K-8748.

przedzających walki o Stalingrad, ukazuje ich przebieg i druzgocące zakończenie oraz odmarsz pozostałych przy życiu żołnierzy do obozu jeńckiego. Odmalowując bezmiar nonsensu tej wojny, cierpienia i śmierć ponoszoną na rozkaz niemieckich dowódców, a także bezprzykładną klęskę najeźdźcy — film ten bezspornie stanowi przyczynek do dyskusji o „nieprzewycięzonej” przeszłości i wnosi szereg aspektów antywojennych. Główny bohater filmu, porucznik Wisse — człowiek uczciwy i myślący, daleki od fascynacji faszyzmem, jest nosicielem głównego przesłania filmu: jego los odsłania tragiczne dzieje pokolenia Niemców skazanych przez faszyzm na zagładę. Ukazując nieludzki charakter wojny, eksponuje myśl o naturalnym prawie każdego człowieka do szczęścia. Szczęście to, a raczej radość życia, symbolizuje epizod miłosny Wissego i rosyjskiej dziewczyny — Katii, która pomaga mu wyjść z koszmaru śmierci. Epizod ten wydaje się jakby wtrącony, niezbyt realny w konkretnej sytuacji, przydający filmowi akcentów melodramatycznych.

Humanistyczny wydźwięk filmu, dobra praca kamery, umiejętne prowadzenie akcji i aktorów, a także z dużym wyczuciem wmontowane ujęcia z kronik wojennych sprawiły, iż *Hunde, wollt ihr ewig leben?* okazał się chyba najlepszym filmem Wisbara, zrealizowanym w RFN, przyrównywanym — z pewną przesadą — do *Ballady o żołnierzu G. Czuchraja*¹⁹. Zachodnioniemiecka krytyka filmowa oceniła ten film ostrzej, zarzucając Wisbarowi „zrutynizowane partactwo i niedorozwiniętą świadomość polityczną”²⁰.

W niespełna rok po filmie o klęsce pod Stalingradem Wisbar przystąpił do realizacji obrazu *Nacht fiel über Gotenhafen* (*Zapadła noc nad Gdynią*), zainspirowanego reportażem z czasopisma ilustrowanego. F. Wisbar wraz z V. Schullerem napisał scenariusz opowiadający o pełnych grozy godzinach poprzedzających katastrofę niemieckiego statku, na którym 30 stycznia 1945 r. około 6 000 Niemców opuszczało Gdynię uciekając przed nacierającą Armią Czerwoną. Storpedowanie i zatopienie statku, na którym znajdowały się także kobiety i dzieci jest kulminacyjnym punktem filmu, symbolizującym klęskę Niemiec, uratowanie się natomiast trzech osób, szukających na brzegu innych ludzi, stylizowane jest na symbol woli przeżycia i poszukiwania możliwości przetrwania.

I znowu mamy w tym filmie spłyconą rzeczywistość; zgroza wojny,

¹⁹ L. Muratow np. twierdzi, iż jest to film „... uczciwy i głęboko prawdziwy, którego antywojenny patos zbliża go do wielu humanistycznych filmów światowej kinematografii — do francuskiego *Hiroszima, moja miłość*, czechosłowackiego *Śmierć nazywa się engelchen*, radzieckiego *Ballada o żołnierzu...*” (L. Muratow, *Mity i fakty*. W: *Ekran goworit njet*. Moskwa 1968, s. 35).

²⁰ Por. Th. Kotulla w „Filmkritik” 1959, cyt. za Ch. Brandmann, J. Hembus, *op. cit.*, s. 216.

chaos, śmierć tysięcy niewinnych i ocalenie garstki rozbitków — wszystko to niby służy idei wyrażonej hasłem „precz z wojną”, jest apelem antywojennym. Lecz reżyser nie wglębia się w źródła katastrofy, nie analizuje jej przyczyn; ukazując jedynie skutki, skupia uwagę na akcji, wymusza u widzów przerażenie, strach, litość i współczucie.

Film *Nacht fiel über Gotenhafen* jest równocześnie kładką, po której reżyser przeprowadza widzów na stronę polityki — zatopienie statku z uciekinierami przez wojska radzieckie, ukazane tutaj jako jedyna przyczyna katastrofy, jest bowiem wyraźnym przemyśleniem do filmu elementów „zimnej wojny”. W późniejszym filmie Wisbara *Durchbruch Lok 234* (1963) tendencja ta zapanuje całkowicie.

Swój cykl „wielkich” filmów wojennych zamknął Wisbar ekranizacją powieści H. H. Kirsta *Fabrik der Offiziere* (*Fabryka oficerów*, 1960 - 1961), najsłabszym pod względem rzemieślniczo-artystycznym. Sensacyjno-kryminalna fabuła, rozgrywająca się w 1944 r. w środowisku kadetów szkoły oficerskiej, stała się pretekstem do przeciwstawienia „dobrych” Niemców-oficerów złym Niemcom-nazistowskiemu słuchaczom szkoły podchorążych. Główny bohater, porucznik Krafft, próbujący wyjaśnić okoliczności zabójstwa swego kolegi, odnajduje sprawcę w obozie nazistowskich podchorążych. Próba wyegzekwowania sprawiedliwości na mordercy napotyka na przeszkody, które w ostateczności doprowadzają Kraffta do jego śmierci.

Fabrik der Offiziere Wisbara jest najzwyczajszym filmem kryminalnym; z literackiego pierwowzoru pozostał jedynie szkielet fabularny z wypunktowanymi akcentami sensacyjnymi. Film ten — podobnie jak powstały w rok później kolejny — *Marschier oder krepier* (*Maszeruj lub zdechnij*), odniósł wprawdzie sukces kasowy, ale był już widomym zwiastunem osłabienia twórczych sił reżysera. Od 1964 r. współpracował już tylko z telewizją.

Dość wyraźną w jego filmach sprawność posługiwania się montażem i efektownymi ujęciami, wierność faktom historycznym, umiejętność obserwacji zachowań i postaw ludzkich, a nade wszystko doświadczenia realizatorskie zdobyte w telewizji amerykańskiej — szybko wyniosły Franka Wisbara do czołówki zachodnioniemieckich specjalistów filmu wojennego. Zdolność kojarzenia rzemiosła artystycznego z wymogami ekonomicznymi, stawianymi przez producentów filmowych, pozwoliły mu stworzyć specyficzny dla RFN gatunek filmu wojennego, w którym „biedni, wykorzystani żołnierze i szlachetni oficerowie biją się w rozpętanej przez obce siły wojnie tym mężniej, im mniej są za nią odpowiedzialni”²¹. Powojenną zachodnioniemiecką twórczość filmową Wisbara trzeba uważać

²¹ Por. Wisbar, Frank. W: *RoRoRo-Filmlexicon* ..., t. VI, s. 1470.

za typowo kasową i w dużej mierze politycznie tendencyjną. Za film *Hunde, wollt ihr ewig leben?* otrzymał najwyższe federalne wyróżnienie filmowe — Złotą wstęgę filmową (*Filmband in Gold*). Reprezentując „branżę”, Wisbar walczył przyczynił się swymi filmami do utrwalenia poczucia samousprawiedliwienia się Niemców, trafił bowiem w odpowiadającą szerokiemu kręgowi odbiorców (i producentom) tonację polityczną: litowanie się nad cierpieniami spowodowanymi machiną wojenną wprawioną w ruch przez innych; ukazując zaś jej zgrozę Wisbar poświadczał negatywny stosunek do wojny.

Twórczość Wisbara przypadła na okres zanikającego już zainteresowania problematyką wojenną w filmie; uwidoczniło się to pośrednio w znacznym spadku popularności filmu w ogóle (produkcja roczna spadała od 1957 r. dosyć systematycznie: 1957 — 111 filmów, 1958 — 109, 1959 — 106, 1960 — 98, 1961 — 79, 1962 — 64, 1963 — 58 filmów²²). Wynikało to głównie z faktu upowszechniania telewizji, ale również niski poziom artystyczny filmów przyspieszał powolne obumieranie kinematografii RFN.

Podejmując próbę całościowej oceny dorobku zachodnioniemieckiego filmu wojennego, stwierdzić trzeba najpierw, iż tematykę tę eksploatowano głównie na kanwie rozwijającej się sytuacji politycznej. Najpopularniejszymi stereotypami tego gatunku były kreowane dla potrzeb politycznych dwie grupy motywów: a) zła wojna i dobrzy żołnierze — przykładami takich filmów były obrazy ukazujące dowódców wojskowych najróżniejszych szczebli, uwikłanych w rozterki sumienia i formowanych na członków ruchu oporu, b) wojna jako zrządzenie losu, nie oszczędzające żadnej ze stron walczących. Filmy z drugiej grupy motywów były specjalnością kinematografii RFN; nie mogąc uzasadnić słuszności jej prowadzenia, zaczęto tłumaczyć, iż poszczególni ludzie byli niewinni, a zatem musieli cierpieć w tym samym stopniu, co ludność napadniętych krajów. Zwraca uwagę fakt, iż pozytywni bohaterowie są na ogół przedstawicielami elitarnych specjalności wojskowych (lotnictwo, marynarka, kontrwywiad), postaci negatywne rekrutują się głównie z jednostek SS i *Gestapo*.

Ocena ta może być nieco krzywdząca dla skromnej ilości filmów wojennych, które rzetelnie podjęły temat protestu przeciwko wojnie i są dzisiaj jedynym dowodem, iż nie wszyscy twórcy w RFN ulegli komercyjnym modom i politycznej manipulacji.

Na czoło wybitnych filmów antywojennych wysuwa się m.in. koprodukcyjny film H. Käutnera *Ostatni most* (*Die letzte Brücke*, 1954) opowiadający historię lekarki niemieckiej (Maria Schell), którą uprowadzają

²² Dane por. przypis 6 oraz R. Fischer, J. Hembus, *Der Neue Deutsche Film 1960 - 1980*. München 1981, ss. 269 - 271.

jugosłowiańscy partyzanci dla ratowania ich towarzyszy. Obcowanie z partyzantami, poznanie ich celu walki ostatecznie pozwala jej opowiedzieć się za nimi i przeciwko niemieckim okupantom.

Również *Der Transport* (*Transport*, 1961) Jürgena Rolanda zasługuje na uznanie, mimo stereotypowego dla zachodnioniemieckich filmów wojennych motywu — uczciwy oficer *Wehrmachtu* otrzymuje zadanie konwojowania grupy 40 skazanych więźniów-żołnierzy do oddziału karnego na froncie wschodnim, lecz solidaryzując się z nimi, ratuje przed nieuniknioną śmiercią i prowadzi do amerykańskiej niewoli.

Najciekawszym i zrealizowanym z dużą dozą realizmu jest film Bernharda Wicki *Die Brücke* (*Most*, 1959) według powieści Manfreda Gregora. Film opowiada o drobnym epizodzie z końca II wojny światowej: ośmioro uczniów gimnazjalnych zostaje wcielonych do wojska i otrzymuje zadanie obrony strategicznie bezwartościowego punktu: mostu w ich rodzinnym mieście. W czasie potyczki ze zbliżającymi się czołgami amerykańskimi siedmiu z nich ginie. Film ten, przypominający wielką tradycję realistycznego filmu niemieckiego sprzed 1933 r., ukazuje bez jakichkolwiek niedomówień skutki propagandowego oddziaływania na młodych ludzi, którzy uwierzyli zbrodniczym sloganom o konieczności ofiary życia i poszli na bezsensowną rzeź zaślepieni i pełni fanatyzmu.

Lata 1961 - 1963 są już okresem schyłkowym zachodnioniemieckiego filmu wojennego. Zainteresowanie tą tematyką — szczególnie u rutynowanej starej branży — słabnie. Lecz także pozycja RFN jako silnego militarnie państwa-członka NATO jest już ugruntowana. W tej sytuacji dalsze propagowanie tematyki militarystycznej nie jest już konieczne, tym bardziej że i druga strona — państwa Układu Warszawskiego zdołały przywrócić równowagę militarną w Europie. Polityka rządu RFN ukierunkowuje się więc bardziej na walkę ideologiczną, w której nadal ważną rolę będzie odgrywał film.

Zbudowanie w sierpniu 1961 r. muru berlińskiego wzdłuż granicy z NRD daje asumpt filmowcom RFN do „rozpracowania” tego tematu i propagowania od nowa odsuniętej w II połowie lat pięćdziesiątych na dalszy plan tematyki antyenerdowskiej. Pierwszą bowiem falę filmów wymierzonych przeciwko nowo utworzonej NRD zaobserwować można było w latach 1952 - 1955. Powstało wtedy szereg filmów o wyraźnie propagandowym ostrzu politycznym. Wśród zrealizowanych pierwszych filmów o jednoznacznie negatywnym i prowokacyjnym wydźwięku wobec NRD znalazły się łagodniejszy w wymowie *Postlagernd Turteltaube* (*Poste-restante: Turkawka*, 1952) Gerharda T. Buchholza oraz niezwykle agresywny *Weg ohne Umkehr* (*Droga bez powrotu*, 1953) Victora Vicasa. O ile jeszcze *Postlagernd Turteltaube* był złośliwym filmem komediowym, wymierzonym przeciwko stosunkom społeczno-politycznym w NRD, po-

wodującym rzekomą obsesję strachu wobec władzy, o tyle *Weg ohne Umkehr*, pomawiający organa bezpieczeństwa NRD o stosowanie terronu i zastraszania obywateli, odznaczał się niewybredną napastliwością, wulgarną agresywnością polityczną i próbował wbić klina między NRD a Związek Radziecki. Film ten był jaskrawym odzwierciedleniem zaostrzającej się w RFN kampanii przeciwko NRD. Przyznanie mu w 1954 r. federalnej nagrody państwowej było przede wszystkim demonstracją polityczną i wyrazem poparcia twórczości propagandowej i antykomunistycznej przez rząd RFN. Koła intelektualistów zachodnioniemieckich wyróżnienie to przyjęły z oburzeniem.

W 1955 H. Käutner podjął też ten temat w filmie *Himmel ohne Sterne* (*Niebo bez gwiazd*, 1955), próbując transponować zagadnienie podziału Niemiec w sferę osobistą i opowiedzieć łązawą historyjkę o Annie z NRD, która pragnie przesmuglować swego synka, znajdującego się u babci w RFN, do siebie; lecz nawet pomoc zachodnioniemieckiego strażnika granicznego nie uratuje obojga przed śmiercią w pasie „ziemi niczyjej”.

Wydarzenia roku 1961 odżyły znowu szeregiem filmów, m. in. *Tunnel 28* (*Tunel nr 28*, 1962) Roberta Siodmaka oraz *Durchbruch Lok 234* (*Lokomotywa 234*, 1963) Franka Wisbara. Eksploatując dawne, ograne już wzorce propagandowe o NRD jako kraju ludzi pozbawionych swobód obywatelskich i próbujących je znaleźć po zachodniej stronie granicy, w filmach ukazana jest przytłaczająca atmosfera życia w NRD oraz wysiłki ludzi zdesperowanych, którzy z narażeniem życia przedostają się na „drugą stronę” bądź to wykopany potajemnie tunelem, bądź też porywają lokomotywę.

Jeśli do wyżej zarysowanego obrazu rozwoju „sztuki” filmowej RFN dodamy jeszcze i to, iż od 1950 r. do produkcji kierowano filmy reżyserowane przez dawnych, nazistowskich twórców (np. wspomniani już W. Liebeneiner, A. Weidenmann), wtedy otrzymamy w miarę pełne wyobrażenie o niemożności filmu zachodnioniemieckiego rozliczenia z przeszłości. Nie inaczej jak skandalem trzeba nazwać fakt, że już w 1950 r. „księżę” filmu hitlerowskiego — Veit Harlan — został oczyszczony z zarzutu popełnienia ludobójstwa poprzez propagowanie np. antysemityzmu (w filmie *Jud Süß*, 1940) lub filozofii przetrwania (w filmie *Kolberg*, 1945). Również twórca wrednych, politycznych filmów *Flüchtlinge* (1933), *Morgenrot* (1933) i antypolskiego *Heimkehr* (1941, mianowanego „filmem narodu” w III Rzeszy) — Gustaw Ucitzky mógł po 1951 r. znowu realizować własne pomysły.

Atmosferę panującą w RFN w tych latach niezwykle trafnie odmalował Kurt Hoffmann w swoim *Urodzeni w czeplu* (*Wir Wunderkinder*, 1958). Premiera tego filmu była wielkim wydarzeniem kulturalnym. Ten warsztatowo doskonale zrobiony film o wybitnie autoironicznym charak-

terze, chłostał bezlitośnie wszelkie objawy cwaniactwa politycznego i koniunkturalizmu. Z sarkazmem i ironią Hoffmann kreśli na przestrzeni 40 lat dzieje przyjaźni dwóch chłopców, a potem mężczyzn, z których jeden jest uczciwym, pracowitym człowiekiem, drugi natomiast — polityczny oportunistą, cwaniakiem i dekonikiem — zawsze potrafi się urządzać. Film ten ukazywał Niemcom z RFN ich własne oblicze i skutecznie dezawuował ich w oczach zagranicznej publiczności kinowej.

Najlepiej znaną za granicą twórczością zachodnioniemiecką pozostały jednak filmy Wolfganga Staudtego, zrealizowane w RFN po przeniesieniu się artysty do tego kraju.

W. Staudte okazał się jedynym wybitnym reżyserem w RFN, który w ramach dostępnych mu w tym kraju możliwości twórczych, próbował konsekwentnie wstrząsać sumieniami Niemców i krytycznie penetrować niedawną przeszłość swego narodu. Zrealizowane jeszcze w NRD filmy *Mordercy są wśród nas*, *Brunatna pajęczyna* oraz *Poddany* bezpośrednio lub pośrednio odsłaniały korzenie i praktyki faszyzmu i jego zwolenników lub duchowych sympatyków.

Jego kolejne, zachodnioniemieckie filmy z tego kręgu zainteresowań — to *Róże dla prokuratora* (*Rosen für den Staatsanwalt*, 1959), *Kiermasz* (*Kirmes*, 1960) oraz *Męski piknik* (*Herrenpartie*, 1964). Kontynuowały one główny wątek jego rozliczeniowych tematów, aczkolwiek nie zawsze do końca w wyostroszony sposób, i oskarżały ówczesną rzeczywistość polityczną RFN o lekceważenie reżimu nacjonalistycznego i doświadczeń II wojny światowej. Filmy te prowokowały do refleksji nad własną postawą w przeszłości i przypominały, że wielu jego rodaków nie uregulowało jeszcze rachunku z przeszłością. Najdobitniej uwidocznili się to w *Kiermaszu* i *Męskim pikniku*, natomiast *Róże dla prokuratora* — najwcześniejszy z wymienionych filmów — padł ofiarą cenzury, która wymusiła na Staudtem polityczną koncesję — optymistyczne zakończenie. Zakończenie to pobrzmiwa w ówczesnej rzeczywistości RFN fałszywymi tonami i nie wydaje się wiarygodne, tym bardziej iż w jednym z wywiadów Staudte powiedział:

„Ostatnio spotykam się z zarzutem ‘Panie Staudte, dlaczego robi pan zawsze filmy prowokujące?’ Na co odpowiadam: to nie ja prowokuję, to właśnie ja jestem prowokowany. Wokół mnie dzieją się dzisiaj dziwne rzeczy, których nie rozumiem. Czytam np. że Krüger, minister ds. przesiedleńców, jest podobno winny współudziału w masowych mordach. A potem w gazetach pojawia się dementi: Nie brałem udziału w takich sprawach. Wprawdzie byłem w SA, wprawdzie pełniłem funkcję *Ortsgruppenleiters*, ale...”²³

²³ Por. tekst wywiadu W. Staudtego, *Dlaczego robię filmy prowokujące?* „Film” nr 14/1968.

Pierwsze dwudziestolecie filmu zachodniemieckiego było więc przede wszystkim jednoznaczną kontynuacją obłudnej drobnomieszczańskiej teatralności, wypracowanej już w filmie nazistowskim (w 20-leciu tym zadebiutowało tylko trzech reżyserów bez przeszłości w filmie III Rzeszy!). Narzucające się swym pretensjonalnym natręctwem filmy komercyjne — w tym także *Heimatfilmy* i wojenne — nie skorzystały z możliwości odnowy, jaką np. dostrzegał w filmie *In jenen Tagen* H. Käutnera francuski krytyk i historyk filmu Georges Sadoul²⁴, ani też nie podjęły zadania politycznej reedukacji społeczeństwa. Zamiast tego „zafundowały sobie przeniesienie najgorszych tradycji filmu niemieckiego oraz przyjemne wybrzmienie filmu nazistowskiego”²⁵.

Filmy „zgliszcz i ruin” w wydaniu zachodniemieckim również nie potrafiły podjąć poważnej dyskusji o przeszłości. Tej niekorzystnej dla tego dwudziestolecia oceny niewiele zmieni pojawienie się kilku ciekawych filmów, krytycznie odzwierciedlających rzeczywistość wojenną i powojenną; wyostrowając ocenę można śmiało powiedzieć, iż stanowiły one pewien wentyl bezpieczeństwa i były szyldem, za którym usadowiła się niebezpiecznie retuszowana niemożność ukazania prawdy o przeszłości i o roli człowieka jako istoty odpowiedzialnej wobec społeczeństwa za losy państwa, za politykę i za czas pokoju i wojny.

²⁴ G. Sadoul, *Dictionnaire des films*. Paris 1965, s. 117.

²⁵ Ch. Brandmann, J. Hembus we „Wstępie” do *Klassiker des deutschen Tonfilms...*, s. 14.

