

które niegdyś zaniedbała studencka lewica lat sześćdziesiątych: oceny w stołówkach, stypendia, organizacja studiów itd. Znaczy to, że odbywa się pewna tradycyjna ewangelizacja polityki studenckiej, coś w rodzaju „studenckiego syndykalizmu”⁴³.

Andrzej Sakson

UWAGI DO DZIEJÓW FILMU W NIEMCZECH I RFN

Pieniądz, sztuka czy polityka?

Film, uznawany dziś powszechnie za autonomiczną sztukę, rządzącą się własnymi regułami, od zarania swego istnienia był nierozzerwalnie sprzężony z kapitałem finansowym i w stałej zależności ekonomicznej od publiczności kinowej. Bazując na sztukach wolnych od tej zależności, jak np. literatura, plastyka, taniec, muzyka itp., film — chcąc się rozwijać — musiał stale przyplacać swój nieartystyczny rodowód kompromisami najróżniejszej natury: moralnej, estetycznej, etycznej czy politycznej, w skutek czego często zagrażało mu zepchnięcie do roli czynnika gospodarczego, przyozdobionego pozorami artyzmu i przemycającego w zakamuflowanej postaci wartości i treści pozaartystyczne, służące pewnym grupom w realizowaniu określonej polityki. Film zawsze stawał przed trudnym do rozstrzygnięcia dylematem wyważenia funkcji społecznych, jakie mógł spełniać, oraz określenia się za jednym z dwu napędzających go czynników: sztuką czy pieniądzem.

Okres pionierski kina to twarda walka konkurencyjna obrotnych przedsiębiorców, upatrujących w kinematografii niewyczerpane źródło dochodów, albowiem film jako namiastka spełnionych marzeń widzów, sam regulował popyt i podaż oferowanych „dóbr”. Jest rzeczą oczywistą, że film bardzo wcześnie przestał być li tylko sensacją techniczno-rozrywkową *fin de siècle'u* przekształcając się z czasem w towar o charakterze rozrywkowym, masowo oferowanym i przyjmowanym przez publiczność o niezbyt wygórowanych wymaganiach artystycznych. Tylko nieliczni entuzjaści kinematografu dostrzegli w pierwszych latach upowszechniania się kina, iż film może być zwiastunem rozwoju nowego ważnego czynnika kulturotwórczego¹, oferującego poza rozrywką także wartości oświatowe, estetyczne czy artystyczne. Film był także wyzwaniem rzuconym ludziom obdarzonym fantazją i kuśli swoimi możliwościami kreatywnymi do posłużenia się nim celem oddziaływania na wyobraźnię, nastroje i emocje potencjalnych widzów. Ale nowy środek masowej kultury był kosztownym instrumentem uprawiania sztuki i właśnie owa ekonomiczna zależność w zdecydowany sposób determinowała rozwój techniki filmowej i wyznaczała granice poziomu artystycznego produkowanych filmów.

⁴³ Cyt. za: J. Zaremba, *Chude lata uniwersytetów*. „Student” nr 219/1978.

¹ Rolę taką przypisywał „ożywionej fotografii” pierwszy teoretyk kina — Bolesław Matuszewski, Polak żyjący w Paryżu, który już w 1897 r. opublikował pierwszą w świecie rozprawę teoretyczną pt. *Une nouvelle source de l'histoire*, postulując w niej utworzenie archiwum filmowego i przechowywania tam „dokumentów historycznych” — zdjęć filmowych o aktualnych wydarzeniach politycznych i kulturalnych. Por. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945*. Wrocław—Kra-ków—Warszawa 1977, ss. 45-56.

Z prehistorii filmu wiadomo, że nad wynalezieniem aparatury do prezentowania „ożywionych fotografii” pracowano w wielu krajach świata². Historycy sztuki filmowej zgodnie postanowili traktować braci Augusta i Louisa Lumière’ów za wynalazców filmu, a dzień pierwszej publicznie zorganizowanej przez nich projekcji filmików — 28 grudnia 1895 r. uznać za datę narodzin kinematografii.

Ta w gruncie rzeczy dżentelmeńska umowa historyków upraszcza sprawę tego wynalazku, wyciszając mogące się niepotrzebnie zrodzić wątpliwości prawne oraz umniejszając drażliwy temat powikłań ekonomicznych. Nie ulega bowiem wątpliwości, że obaj bracia, zatrudnieni w fabryce materiałów fotograficznych ich ojca Antoine’a, musieli toczyć ostrą walkę konkurencyjną z wyrobami fotograficznymi amerykańskiego towarzystwa KODAKA George’a Eastmana. Dla podreperowania interesów firmy i lepszego rozreklamowania własnych wyrobów, Louis Lumière „wypożyczył” sobie pomysł „ożywionych fotografii” od T. A. Edisona, którego kinetoskop można było już w 1894 r. oglądać na specjalnych pokazach w Paryżu. Usprawniając pomysł Edisona, Louis Lumière skonstruował udoskonalony i technicznie bardziej precyzyjny aparat do fotografowania i wyświetlania „ożywionych fotografii”, nazywając go kinematografem i 13 lutego 1895 r. opatentował „swój” wynalazek. Nakręcone kinematografem krótkie, 16 metrowe filmiki, bracia Lumière przedstawili wiosną tego roku w zamkniętym towarzystwie w Paryżu, prezentując kinematograf jako ciekawostkę techniczno-naukową. Zainteresowanie tym wynalazkiem skłoniło ich do zorganizowania w pobliżu opery paryskiej, w ówczesnej Grande Café na bulwarze Kapucynów³ pierwszego publicznego pokazu za opłatą jednego franka od osoby. W ciągu następnych trzech tygodni dzienne dochody z 20-minutowych seansów przekroczyły sumę 2,5 tys. franków. Seanse kinematograficzne okazały się więc prawdziwą żyłą złota i skłoniły braci Lumière do rozszerzenia swojej działalności, m. in. poprzez angażowanie około stu (!) operatorów, którzy na prawie całym świecie filmowali aktualne wydarzenia, dostarczając setki obrazów-filmików o dokumentalnym charakterze. Sprzedawane zaś aparaty kinematograficzne umożliwiły innym przedsiębiorcom przyłączyć się do „filmowego” interesu i w ciągu kilku lat wyrosły obok Lumière’ów duże firmy konkurencyjne (Pathé, Gaumont), które w końcu wyparły interes braci Lumière.

Również data pierwszego publicznego pokazu „ożywionych fotografii” wymaga wyjaśnienia. Otóż pierwszy płatny pokaz tych obrazków odbył się prawie dwa miesiące wcześniej, i to dla 1500 osób naraz! W dniu 1 listopada 1895 r. Niemiec, Max Skladanowsky pokazał jako dodatek do programu kabaretowego w berlińskim Wintergarten 15-minutowy zestaw „ożywionych fotografii”, w którym m. in. znalazły się: taniec włoski, taniec z serpentynami panny Ancion, rosyjski taniec „kamarinskaja”, boksujący kangur i in.⁴ Także Berlin był zachwycony nowością techniczną, lecz brak pieniędzy na ulepszenie opatentowanego bioskopu spowodował, że M. Skladanowsky zrezygnował z dalszego eksploataowania swego wynalazku, ustępując miejsca lyońskim fabrykantom i ich kinematografii.

² M. in. w Wielkiej Brytanii Willian Friese-Greene i Robert William Paul, w Niemczech bracia Skladanowsky i Ottomar Anschutz, we Włoszech Filoteo Alberini, we Francji (obok braci Lumière) Emile Reynaud, Georges Démony, Raoul Grimoin-Sanson, w USA — Thomas A. Edison i W. K. I. Dickson, w Polsce — inż. Kazimierz Prószyński, wynalazca pleografu i biopleografu.

³ Obecnie Hôtel Scribe, na którym znajduje się tablica pamiątkowa, informująca o tym wydarzeniu.

⁴ Por. F. v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Berlin Zach. (1956), s. 242 — reprodukcja ogłoszenia prasowego.

Rozpowszechnianie kina na przełomie XIX i XX wieku z jego prymitywnymi i niewybrednymi filmikami było zjawiskiem typowo drobnomieszczańskim, twórcy-producenci tych obrazów rekrutowali się bowiem głównie ze środowisk drobnej i zubożałej burżuazji, poszukujący w pączkującej jeszcze wówczas kinematografii możliwości szybkiego dorobienia się pieniędzy. Przedsiębiorcy ci z reguły niewiele mieli wspólnego ze sztuką, co najwyżej byli zawodowymi fotografami, a film traktowali przede wszystkim jako dobry interes (były — oczywiście — wyjątki, jak np. zupełnie zapomniana pionierka francuskiego filmu, Alice Guy); ówczesne kino było tanią atrakcją i dostępną dla najbiedniejszych rozrywką. W pierwszych latach naszego wieku kino stało się też stałym elementem bud jarmarcznych i podmiejskich sklepików zamienionych w „kina”. Usytuowanie tych „kin” automatycznie określało krąg odbiorców-widzów — biedne warstwy społeczeństwa, podmiejski proletariát, zubożałą burżuazję oraz ludność wiejską, obsługiwaną przez wędrownych przedsiębiorców. Największe interesy na filmach robili jednak handlarze i producenci płytkich komedijek i lżawych melodramatów z życia żigolaków, wyższych sfer i awanturniczych bohaterów z półświatka. Filmy okresu jarmarcznego kina przestały bowiem rejestrować rzeczywistość i być naocznymi świadkami wydarzeń na świecie (jak to wymarzył sobie nasz rodak, pierwszy teoretyk filmu Bolesław Matuszewski), stając się coraz bardziej namiastką życia, iluzją rzeczywistości, mitem. Cecha ta, stanowiąca i dzisiaj jeszcze podstawowy kanon twórczości filmowej, wtedy właśnie się wykrystalizowała, ale u podstaw tego założenia estetyczno-formalnego nie legła teoria, lecz chęć przypodobania się widzom i wyciągnięcia z ich kieszeni ostatniego grosza na opłaceniu biletu wstępu do sali projekcyjnej.

Stosunkowo liczne grono ludzi wrażliwych i świadomych roli filmu, próbujących narzucić mu piętno sztuki, pragnęło „uszlachetnić” filmy i zmusić snobizujące się kręgi elity kulturalnej do uznania filmu za równorzędny partnera innych sztuk (jak G. Meliès, F. Zecca, F. Williamson, L. Feuillade, A. Capellani i in.), lecz produkując swe dziełka bardziej tracili niż zyskali pieniądze. Genjusz epoki pionierskiej filmu D. W. Griffith zbankrutował przy realizacji kosztownego filmu *Nietolerancja* (1916), resztę życia trawiając na zarabianiu pieniędzy dla spłacenia długów.

Prawda, że w drugiej dekadzie istnienia kina płynął potok setek i tysięcy filmów produkowanych dla zrobienia pieniędzy, które swoim przesłaniem okłamywały bezkrytycznie nastawioną publiczność, szukającą w filmie rozrywki, zapomnienia i uludnego urzeczywistnienia nierealnych snów; ale obok tej „twórczości” coraz częściej pojawiały się już próby dzieł prawdziwie artystycznych oraz kierunki i szkoły filmowe, uszlachetniające pod względem estetyczno-formalnym i społecznym produkty rosnących w siłę „fabryk snów”. Próby te podejmowane były przez jednostki wyłamujące się z panujących reguł i nie zawsze starczało im sił i środków, by kinematografię mocno osadzić w koleinach sztuki.

W Niemczech film rozwinął się stosunkowo wcześniej — roczna produkcja wynosiła w latach 1912 - 1918 średnio od 260 do 370 filmów, co stawiało Niemcy w czołówce światowej przemysłu kinematograficznego. Jeszcze w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej niemiecki film niemy rozbudowuje się w wielki przemysł; w 1911 r. powstaje w Neubabelsberg koło Poczdamu pierwsze niemieckie atelier filmowe — początek miasteczka filmowego, istniejącego do dzisiaj (DEFA). Tam też powstał pierwszy wielki, artystycznie na wysokim poziomie film niemiecki *Student z Pragi* (*Student von Prag*, 1913) w reżyserii P. Wegenera.

Rozbudowa wytwórni filmowych była materialnym świadectwem koniunktury niemieckiej kinematografii, napędzanej coraz większym popytem na filmy i podsyconą walką konkurencyjną z zagranicznymi firmami. Obroty ze sprzedaży i wynajmu filmów sięgały milionów marek.

Wybuch pierwszej wojny światowej okazał się dla niemieckich towarzystw i firm filmowych dalszym impulsem do zwiększenia i umocnienia ich pozycji gospodarczych. Znacznie ograniczony import filmów spowodował lukę w repertuarze kin, którą należało zapełnić rodzimą produkcją filmową, w latach wojny kształtowała się następująco: 1914 — 276, 1915 — 337, 1916 — 230, 1917 — 244, 1918 — 376 filmów rocznie⁵.

Problematyka realizowanych wówczas filmów tylko w nieznacznym stopniu rejestrowała fakt prowadzenia wojny, przy czym tematyka wojenno-patriotyczna była łatwiej dostrzegalna w pierwszym okresie wojny, kiedy entuzjazm z odniesionych zwycięstw armii niemieckich był jeszcze powszechny. Takie filmy jak *Kriegsgetraut*, *Die Wacht am Rhein*, *Todesrauschen*, *Das Vaterland ruft* czy *Deutsche Frauen, deutsche Ehre* były typowe dla produkcji filmowej 1914/15 r. Ale już później, kiedy sytuacja na frontach uległa zmianie i do Rzeszy napływać zaczęły informacje o niepowodzeniach i zapowiadała się długa, trudna wojna bez szans łatwego zwycięstwa, publiczność zaczęła domagać się eskapistycznej rozrywki. I jeszcze raz górę wziął rachunek ekonomiczny — w sezonie 1915/16 r. produkcja filmowa wzrosła w stosunku do sezonu ubiegłego o 60 tytułów.

Lecz z upływem dalszych miesięcy rosło niezadowolenie i nastroj przygnębienia zaczął powoli przytłaczać społeczeństwo Rzeszy. Dla poprawienia nastrojów złączono cenzurę i ponownie wprowadzono na ekrany wycofane w 1914/15 r. zbyt frywolne komedie, rzekomo nie licujące wówczas — jak argumentowano — z doniosłością wydarzeń. Pociągnięcie to świadczyło już o zmianie stosunku do filmu.

(W tym miejscu warto zauważyć, że film przestano traktować wyłącznie jako towar dostrzegając w nim narzędzie kształtowania świadomości społecznej. Dowodem na to była sprawa głośnego filmu amerykańskiego D. W. Griffitha *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915), który wywołał niespotykaną w dotychczasowej 20-letniej historii kinematografii kontrowersję i polemikę, skierowaną przeciwko jego rasistowskiemu wydźwiękowi. Gwałtowność ataków przeciwko jego twórcy i ogłoszony bojkot filmu uświadomiły wtedy wielu politykom (a nie tylko biznesmenom) siłę jego społecznego oddziaływania.⁶ Wielkie historyczne widowisko, wystawione dużym nakładem kosztów i mające przynieść jeszcze większe zyski, okazało się detonatorem emocjonalnie zabarwionej dyskusji ogólnonarodowej na temat nie tyle wartości rozrywkowych czy artystycznych, ale społeczno-politycznych i odsłoniło dotychczas pomijane wartości polityczno-ideologiczne.

Również w Niemczech kajerowskich w okresie I wojny światowej odkryto nowy, nieznany jeszcze aspekt „ożywionych fotografii” propagandę. Kanałami dyplomatycznymi docierały do Berlina informacje o wyświetlanym za granicami Niemiec amerykańskim filmie *The Kaiser — The Beast of Berlin*, ukazującym Niemców jako barbarzyńców, a cesarza Willhelma II jako bestię; film ten cieszył się dużym powodzeniem⁷.

⁵ Wg danych zawartych w: I. Brennicke, J. Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910 - 1930*. München 1983, ss. 242 - 244.

⁶ Por. *The Impact of The Birth of a Nation*. (W:) R. Griffith, A. Meyer, *The Movies*. London—New York—Sydney—Toronto 1971, ss. 36 - 39.

⁷ Na amerykańskim plakacie reklamowym do tego filmu znajdował się portret kajera

Dowództwo armii niemieckich od początku wojny wykorzystywało film i fotografię jako środek informacyjny i nawet awansowało producentów kronik filmowych Oskara Messtera i Martina Koppa na wojennych sprawozdawców filmowych. W sztabie generalnym powołano specjalne wydziały, zajmujące się produkcją i rozpowszechnianiem filmów dla celów podtrzymania morale wojska i ludności cywilnej. Uświadomienie sobie możliwości propagandowego i psychologicznego oddziaływania filmu sprawiło, że solidne podstawy przyszłego filmu niemieckiego przygotowali wojskowi. W dniu 4 lipca 1917 r. generalny kwatermistrz armii cesarskich, generał Erich Ludendorff skierował do ministerstwa wojny w Berlinie ściśle tajne pismo, w którym zaleca traktować film jako „polityczne i wojskowe narzędzie oddziaływania”, którego wykorzystanie uważa za „palącą konieczność wojenną”⁸. Następnie Ludendorff drobiazgowo opisuje sposób, w jaki rząd powinien zapewnić sobie wpływy w kinematografii. Przebiegłość jego była ogromna, bo zaproponował potajemne wykupienie przez rząd mniejszych wytwórni filmowych i połączenie ich w jeden concern. „Ponieważ do opanowania towarzystwa faktycznie potrzeba tylko absolutnej większości, nie ma potrzeby wykupienia wszystkich udziałów. Nie wolno jednak pozwolić na to, by dowiedziano się, iż kupującym jest państwo.”⁹ Dla uzasadnienia tego przedsięwzięcia, Ludendorff przytoczył cyfrę 100 milionów marek, wyasygnowanych przez państwa *Ententy* dla prowadzenia (antyniemieckiej) propagandy wojennej.

W niespełna pół roku później, 18 grudnia 1917 r. powołana zostaje do życia filmowa spółka akcyjna *Universum — Film AG*, w skrócie lepiej znana jako *Ufa*, której kapitał podstawowy wynosił 25 milionów marek. Zadania potajemnego wykupowania firm podjął się *Deutsche Bank*. Zgodna i dyskretna współpracownica dwóch dotychczas całkowicie obcych sztuce czynników — finansjery i wojskowych doprowadziła do utworzenia concernu filmowego, który na wiele lat miał się stać dla kinematografii niemieckiej symbolem jakości i potęgi. *Ufa* była owocem mariażu pieniądza i polityki w celu stworzenia możliwości politycznej indoktrynacji społeczeństwa z jednoczesnym zachowaniem charakteru filmu jako towaru, który powinien przynosić wymierne zyski.

[W praktyce zamierzenia Ludendorffa ziściły się jedynie połowicznie: wykupienie i podporządkowanie sobie poszczególnych firm filmowych pozwoliło *Ufie* dysponować wybitnymi wówczas aktorami i reżyserami, kontraktowo związanymi z pierwotnymi kontrahentami, jak np. Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke czy Ernest Lubitsch i Reinhold Schünzel. Filmy zrealizowane z ich udziałem mogły liczyć na dobrą kasę i rzeczywiście przynosiły spodziewane zyski. Natomiast pod względem polityczno-propagandowym filmy *Ufy* nie spełniały pokładanych w nich nadziei, albowiem większość realizowana była według dawnych, sprawdzonych stereotypów. Zakończenie wojny i klęska Niemiec kajzerowskich przekreśliły — przynajmniej na pewien czas — zamierzenia Ludendorffa. *Ufa* ze swoim potencjałem technicznym i twórczym wkroczyła w krótkotrwały okres prosperity i świetności i produkowała filmy, które dawały świadectwo umiejętności realizatorskiej i ambicji twórczej zatrudnionych w niej ludzi; filmy *Golem*, *Metropolis*, *Dr. Mabuse, der Spieler* czy *Portier z hotelu* na trwałe zapisały się w historii sztuki filmowej.

⁸ i złośliwy napis: *Warning! Any person throwing mud at this poster will not be prosecuted.*

Za: F. v. Zglinicki, *op. cit.*, aneks zdjęciowy (bez stron).

⁹ Pismo E. Ludendorffa — *ibidem*, ss. 394/395.

¹ *Ibidem*, s. 395.

Lecz już pod koniec lat 20-tych nastąpił kryzys gospodarczy i Ufa znalazła się w kłopotach finansowych. Wydobył ją z nich nie kto inny jak sam król prasy niemieckiej i zagorzały nacjonalista — Alfred Hugenberg. I znowu pieniądź i polityka wskrzesiły potęgę niemieckiej kinematografii: obok politycznie raczej indyferentnych, choć pod względem artystycznym prestiżowych filmów (jak np. *Błękitny anioł* czy *Kongres tańczy*), Hugenberg inspirował także nacjonalistycznie zabarwione „dzieła” w rodzaju *Die letzte Kompanie* lub *Morgenrot*, rehabilitując niemieckich wojskowych i rozbudzając nacjonalistyczne emocje i resentymenty do Francji, Anglii i Stanów Zjednoczonych. Do filmu wkroczyła polityka, wsparta dużym kapitałem, zachowując jednak w okresie Republiki Weimarskiej pozory umiaru¹⁰.

Dopiero dojście Hitlera do władzy i objęcie pieczy nad filmem przez Goebbelsa bezwzględnie podporządkowało niemiecką twórczość filmową polityce i ideologii, pozostawiając pewien margines swobody dla pomnożenia kapitału. W nazistowskich Niemczech o treściach i podtekstach eksploatowanych w filmach decydowały wyłącznie czynniki polityczne, kontrolując totalnie wszelką działalność twórczą i jej rozpowszechnianie¹¹.

Już w dwa miesiące po przejściu władzy przez hitlerowców minister Goebbels oświadczył: „Narodowa rewolucja nie ograniczy się wyłącznie do uprawiania polityki, lecz sięgnie po gospodarke, kulturę, politykę wewnętrzną i zagraniczną oraz także po film”¹². W tym krótkim stwierdzeniu uwagę zwraca wymienienie filmu obok polityki zagranicznej, wewnętrznej i gospodarczej. Nie był to przypadek, że nadano mu tak wysoką rangę. W filmie dopatrywano się „przepotężnej możliwości oddziaływania na masy”, „instrumentu kultury i propagandy, który w takich rozmiarach nie był dotychczas jeszcze wykorzystywany przez żaden rząd” — pisał holdowniczko historyk filmu niemieckiego O. Kalbus w 1935 r.¹³.

Podporządkowanie twórczości filmowej totalnemu reżimowi poszło tak daleko, że wykorzystywano każdą nadeżającą się okazję do wspierania celów politycznych państwa „dziełami sztuki” zatruwającymi umysły publiczności i spaczającymi osobowość ich twórców. Przykładem może tutaj być osłowniony film utalentowanego reżysera Veita Harlana *Jud Süß* (1940) apoteozujący antysemityzm. Zadaniem tego filmu było „uzasadnienie” milionowego ludobójstwa! Fabuła oparta była na motywach powieści Liona Feuchtwangera, Niemca żydowskiego pochodzenia, który uszedł z życiem dzięki emigracji do USA, i który w swojej powieści ukazał wierny obraz rozwiązłości i nieudolności rządu dworu książęcego, na którym Żyd Süß, minister skarbu, zaprowadził porządek, narażając się jednak tak bardzo winowajcom upadku gospodarczego księstwa, że go intrygami osaczono i skazano na śmierć. V. Harlan uczynił z tytułowej postaci źródło zła i upadku księstwa, gnębiąc „gojów”, którzy jednak w porę wystąpili przeciwko złoczyńcy, wymierzając mu sprawiedliwą karę — powieszenie.

Film niemiecki okresu nazizmu był dla demokratycznych narodów synonimem antyhumanitarnego i ideologicznie niebezpiecznego narzędzia manipulowania

¹⁰ Por. np. H. Korte, *Film und Realität in der Weimarer Republik*. Frankfurt/Main 1980 i S. Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*. Frankfurt/Main 1979, wyd. polskie: *Od Caligariego do Hitlera*. Warszawa 1955.

¹¹ Por. Zbiory dokumentów dot. filmu z okresu Trzeciej Rzeszy: J. Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh 1964; G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart 1969; F. Courtade, P. Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München 1975.

¹² Z przemówienia w dniu 28 marca 1935 r. Cyt. za O. Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*. 2. Teil: *Der Tonfilm*. Altona-Bahrenfeld 1935, s. 101.

¹³ *Ibidem*.

sumieniami i postawami jego odbiorców. Po zakończeniu wojny w 1945 r. mocarstwa okupacyjne rozwiązały wszelkie niemieckie firmy filmowe, zakazały rozpowszechniania większości filmów i odsunęły od wykonywania zawodu twórców szczególnie politycznie aktywnych w czasach nazizmu.

Pierwsze filmy zachodnioniemieckie próbowały nawiązać do postępowych tradycji, lecz zbyt szybko górę wzięła znowu czynnik ekonomiczny, komercyjny. Unikając szczerzej rozprawy z niedawną przeszłością i pragnąc jak najszybciej wymazać z pamięci własne przewinienia, film RFN uciekł się do fantazji, nawoływał do odbudowy, dawał wytchnienie i zapomnienie. Film znowu stał się towarem, który powinien być poszukiwany przez publiczność i przynosić zyski. Przejęty znowu w prywatne ręce przemysł filmowy spłycał poziom artystyczny swoich produktów, bo opłacalną okazała się tylko konfekcja filmowa, odwracająca uwagę od koniecznych do załatwienia spraw.¹⁴ Tylko nieliczne wyjątki potwierdzały regułę. W ciągu sześciu lat istnienia Republiki Federalnej, rodzima produkcja filmowa wzrosła z 65 filmów w 1950 r. do 122 filmów w 1955 r., utrzymując taki poziom produkcji do 1959 r.

Zawiązujące się na początku lat 50-tych spółki filmowe musiały jeszcze przestrzegać regulacji ustanowionych przez mocarstwa okupacyjne i utrudniające powstawanie wielkich przedsiębiorstw filmowych. Ograniczenia te, mające zapobiec odrodzeniu się wielkich i niebezpiecznych koncernów filmowych i zapewnić rynek zbytu filmom produkowanym za granicą, nie sprzyjały koncentracji kapitału mogącego zagwarantować przetrwanie wytwórni w przypadku niepowodzenia wyprodukowanego filmu. Ominięcie tych przepisów wymagało wiele sprytu i udało się tylko nielicznym przedsiębiorcom¹⁵. W tej sytuacji rząd federalny i rządy krajowe udzielały wytwórniom filmowym poręczeń finansowych (*Bürgschaften*), umożliwiających w przypadku fiaska finansowego filmu uratować wytwórnię przed bankructwem. Ta forma gwarancji uzależniła jednak wytwórnie od rządu, który częstokroć preferował dokonania odpowiadające kierunkowi prowadzonej przezeń polityki. Jeśli zaś uwzględni się wpływ, jaki na kształt powstającego filmu wywarły naciski dystrybutorów i przedstawicieli biur wynajmu, dyktujący warunki rozpowszechniania filmów, zrozumiałą staje się protest młodszej generacji filmowców z Oberhausen¹⁶ (1962 r.) i wypowiedzenie wojny zrutynizowanej branży filmowej.

Zaniepokojony pustką intelektualną filmów oraz wrzeniem w środowisku młodych filmowców rząd bawarski zdecydował się powołać w 1964 r. tzw. Kuratorium młodego filmu zachodnioniemieckiego — instytucję mającą popierać twórczość młodych filmowców nie znajdujących możliwości realizacji ambitniejszych zamierzeń twórczych w skomercjalizowanym systemie ówczesnej produkcji filmowej. Przez kilka lat premiowano udane filmy debiutanckie oraz projekty filmów młodych utalentowanych twórców. W 1967 r. *Bundestag* uchwalił tzw. ustawę o popieraniu twórczości filmowej¹⁷, w myśl której — uwaga! — producenci (a nie re-

¹⁴ Por. W. Sznajder, *Stary i „nowy” film zachodnioniemiecki wobec problematyki współczesnej*, „Przegląd Zachodni” nr 3/1983, ss. 101 - 125.

¹⁵ Przede wszystkim można tu wymienić starania o odtworzenie wytwórni BAVARIA i UFA, które w latach 50-tych bardzo szeroko rozbudowały swoją działalność, gromadząc poważny kapitał.

¹⁶ Tekst Manifestu por. H. G. Pflaum, H. H. Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. München 1979, s. 9.

¹⁷ *Gesetz über Massnahmen zur Förderung des deutschen Films vom 22.12.1967*. Nowelizacje przeprowadzono 6 V 1974 i 25 VI 1979.

zyserzy!) dobrych i ambitnych filmów mogą się starać o premie, umożliwiające podjęcie kolejnych realizacji filmowych. Ustawa ta uległa dwom nowelizacjom, uwzględniającym postulaty środowiska twórców filmowych oraz właścicieli kin, którzy w znacznej mierze musieli ponosić koszty dofinansowywania niekomercyjnej produkcji.

Zmodyfikowane regulacje dofinansowania twórczości filmowej zaowocowały powstaniem w latach siedemdziesiątych bardzo wielu ciekawych, dobrych filmów zachodnioniemieckich, co za granicą odnotowano z dużym zadowoleniem, dostrzegając nawet w filmie tzw. nowym — fenomen artystyczny na skalę europejską. I rzeczywiście, w zachodnioniemieckiej twórczości filmowej wiele się zmieniło. Najważniejszym osiągnięciem nowego filmu RFN było złamanie monopolu prywatnych producentów filmowych, traktujących film wyłącznie jako towar. Lecz struktura ekonomiczno-prawna kinematografii RFN nie uległa żadnej zmianie i twórcy filmów ambitniejszych, nie schlebający gustom niewybrednej publiczności, nadal muszą zdobyć środki pokrywające co najmniej 30 procent kosztów filmu (w praktyce oznacza to około ćwierć miliona marek) jako warunku rozpoczęcia starań o dotacje dofinansowujące przyszły film.

Zmieniona polityka kulturalna RFN wobec filmu musiała także objąć publiczność kinową, pozostawioną dotychczas własnemu losowi i często oszukiwaną przez nieuczciwych twórców-biznesmenów.

W RFN wypracowano sprawdzającą się już od 60-tych lat koncepcję upowszechniania ambitnego i artystycznie wartościowego filmu, zakładającą w mniejszym lub większym stopniu uniezależnienie właścicieli kin od ekonomicznego przymusu kalkulowania rentowności działalności upowszechnieniowej. System upowszechniania filmu w RFN (jak zresztą w większości krajów kapitalistycznych) opiera się bowiem na zasadzie rentowności działalności kin — od ilości sprzedawanych biletów wstępu zależy kapitał obrotowy przedsiębiorcy kinowego, określając tym samym możliwości wynajmu kosztowniejszych filmów tzw. kasowych: obawa poniesienia strat wskutek deficytowej propagacji filmów nie oglądanych masowo ogranicza, a często wręcz wyłącza, przyjęcie tych filmów do rozpowszechniania.

W obliczu coraz silniejszego skomercjalizowania sieci upowszechnieniowej filmu i uzależnienia rozwoju całej kinematografii od czynnika ekonomicznego, przy jednoczesnym braku formalnych podstaw prawnych do wypracowania ogólnofederalnego programu krzewienia kultury filmowej (autonomia kulturalna landów!), poważną rolę w dziedzinie upowszechniania i demokratyzowania szeroko pojmowanej kultury filmowej odgrywać mogą władze komunalne i instytucje kulturalne niższego szczebla administracji terenowej, zrzeszone w zachodnioniemieckim Zgromadzeniu Miast (*Deutscher Städtetag*). Jest to naczelny, ogólnofederalny związek komunalny, do którego na zasadzie dobrowolności przystępować mogą miasta i związki miast, by tam wspólnie reprezentować interesy jego członków na płaszczyźnie federalnej. I właśnie prezydium Zgromadzenia Miast, rozumiejąc znaczenie roli filmu jako środka masowego oddziaływania, uchwaliło 3 maja 1978 r. — w oparciu o wypracowaną przez siebie koncepcję polityki kulturalnej — zalecenia poświęcone szeroko rozumianej pracy władz komunalnych w dziedzinie popularyzowania filmu i kultury filmowej.

W zaleceniach tych prezydium Zgromadzenia Miast uznało „popularyzację filmu za szczegółowe zadanie w dziedzinie polityki kulturalnej miast”¹⁸. To istotne

¹⁸ Por. *Der Deutsche Städtetag*. (W:) *Die Volkshochschule*. Loseblattsammlung. Syg. 53.610.

w warunkach zachodnioniemieckich stwierdzenie podkreśla rangę społeczną filmu w ogóle, a filmu artystycznie wartościowego w szczególności, przekazując i nakazując niejako władzom komunalnym traktowanie filmu nie jako towaru oraz źródła zysków, lecz jako czynnika kulturotwórczego, artystycznego, oświatowego i wychowawczego. Dążąc do spopularyzowania filmowych wartości kulturalnych, Zgromadzenie Miast domaga się rozpowszechniania „filmów artystycznie ważnych, historycznie i politycznie interesujących” i zaleca władzom komunalnym realizację tego zadania poprzez cztery formy popularyzowania niekomercyjnej twórczości filmowej (określanej tam mianem „innego kina”):

- współpracę miast z prywatnymi przedsiębiorcami kinowymi,
- współpracę miast z klubami filmowymi,
- włączenie zagadnień twórczości filmowej do planu pracy komunalnych placówek kulturalnych,
- urządzenie tzw. kin komunalnych.

Zalecenia te w gruncie rzeczy rozszerzyły jedynie istniejące już w Republice Federalnej rozwiązania organizacyjne popularyzowania kultury filmowej — instytucji kin komunalnych i komunalnych placówek upowszechniania kultury; znaczenie zaleceń jest o tyle istotne, iż wymienione tam formy otrzymały oficjalne — chociaż ustawowo nie zobowiązujące — usankcjonowanie stanu faktycznego, które jest zachętą do zintensyfikowania działań upowszechnieniowych przez lokalne władze.

Na czym więc ma polegać działalność władz komunalnych w dziedzinie popularyzacji filmu i kultury filmowej? Podstawową i chyba w RFN najważniejszą sprawą jest uwzględnienie form popularyzacji sztuki filmowej w budżecie komunalnym. Zobligowanie na zasadzie dobrowolności administracji terenowej do popularyzowania filmu stworzyło moralne przesłanki do zapewnienia możliwości zapreliminowania określonych środków finansowych na — praktycznie rzecz biorąc — deficytową działalność kulturalną: wszystkie bowiem zalecone formy pracy z filmem zakładają wydatki rekompensujące ewentualne straty finansowe podejmujących się zalecanych działań instytucji i kin. Współpraca zarządu miejskiego np. z prywatnym przedsiębiorcą kinowym polegać bowiem ma na zobowiązaniu go do wyświetlania w stałych dniach wartościowych artystycznie, nie gwarantujących nawet zwrotu kosztu eksploatacji kina, filmów, przy czym ewentualne straty finansowe wyrównane zostaną przez dotacje i gwarancje z budżetu komunalnego. Współpraca taka winna przewidywać możliwość uzgodnienia planów repertuarowych przez obie zainteresowane strony.

Na podobnych zasadach opiera się także współpraca miasta z działającymi na jego terenie towarzystwami i klubami kultury.

Zgromadzenie Miast proponuje w swoich zaleceniach zorganizowanie całych cykli tematycznych projekcji filmowych w podległych władzom komunalnym bibliotekach, muzeach, teatrach i tzw. uniwersytetach ludowych (*Volkshochschulen*) — placówkach kulturalno-oświatowych odpowiadających profilem działalności naszym domom kultury. Szczególnie uniwersytety ludowe wydają się być najlepiej przygotowane pod względem lokalowym, technicznym i kadrowym do realizowania tak nakreślonych zadań.

Najważniejsze zadanie w upowszechnianiu filmu i kultury filmowej przewidziane zostało dla kin komunalnych, będących placówkami utrzymywanymi z budżetu miejskiego i nie koniecznymi kształtującymi swój repertuar według zasad rentowności. Istniejące i działające już od lat w wielu miastach kina komunalne zapisały chlubną kartę w upowszechnianiu kultury filmowej. Prezydium

Zgromadzenia Miast, doceniając kina komunalne, podkreśliło w zaleceniach ich rolę i zachęciło zrzeszone w tym związku miasta do rozszerzenia sieci takich kin.

Pierwsze niekomercyjne kino komunalne w Republice Federalnej powstało w 1971 r. we Frankfurcie nad Menem z inicjatywy ówczesnego szefa wydziału kultury zarządu miasta — Hilmara Hoffmanna, entuzjasty sztuki filmowej i zręcznego działacza kultury. H. Hoffmann rozpoczął w 1970 r. starania o zintegrowanie działań popularyzatorskich filmu z inicjatywami kulturalnymi miasta, domagając się odpowiednich subwencji na działalność upowszechniania sztuki filmowej jako dobrej kultury i dzieła sztuki. Podjęcie tej akcji wynikało z poprawiającego się klimatu wokół filmu zachodnioniemieckiego, wykazującego wówczas pierwsze oznaki zerwania z komercyjną rutyną i artystycznego wzlotu (twórczość tzw. młodego filmu zachodnioniemieckiego¹⁹), jednocześnie jednak wieloletnie panowanie szmiry i kiczu na ekranach kin spowodowało zubożenie publiczności kinowej na wartości artystyczne. Projekt H. Hoffmanna spotkał się z ostrym atakiem 5 wpływowych miejscowych właścicieli kin zeroekranowych, którzy — obawiając się konkurencji i zmniejszenia zysków — nie chcieli dopuścić do utworzenia kina komunalnego; kontrakcja bazowała na zarzucie, iż deficyt tego kina pokrywany będzie z pieniędzy podatników. Rozgłos, jaki przyniosła wszczęta w tej sprawie rozprawa sądowa i wygrana Hoffmanna, w znacznym stopniu spopularyzował ideę kina komunalnego w całej Republice Federalnej.

Kina komunalne są odmianą tzw. kin programowych, których repertuar nie jest uzależniony od narzuconej przez biura wynajmu i dystrybutorów przypadkowości oferty filmowej, na którą musi się godzić większość właścicieli kin, pragnących chociaż w części zapewnić sobie możliwie rentowny repertuar filmowy. Repertuar kin programowych ustalany jest przez właściciela lub radę programową i realizowany zgodnie z przyjętymi założeniami programowymi, których główne kryteria to dobra jakość, wysoki poziom artystyczny i ważkość poruszanej w filmach problematyki. W kinach tych nie zaniedbuje się — co zrozumiałe — aspektu komercyjnego działalności, ponieważ tylko umiejętne balansowanie między repertuarem komercyjnym, zapewniającym dochody, i repertuarem ambitnym, spełniającym warunek upowszechniania sztuki, zapewnia ciągłość egzystencji tych kin.

Koncepcja działalności programowej kin niekomercyjnych polega na traktowaniu filmu jako środka masowego oddziaływania, który poza funkcją rozrywkową spełnia także funkcję wychowawczą, oświatową i społeczno-polityczną (o aspekcie informacyjnym, kontrolnym i świadomościowym), prawie zupełnie zaniedbanych przez kino skomercjalizowane. Ustanawiając zatem zadanie filmu podobne do zadań teatru, literatury, telewizji czy nawet muzeum, kina niekomercyjne realizują demokratyczną politykę kulturalną, rozwijając dokładnie planowaną pracę popularyzatorską, wydawniczą i dydaktyczną w dziedzinie uprzystępniania sztuki filmowej, wiedzy o filmie i historii rozwoju kinematografii.

Spośród działających w Republice Federalnej Niemiec 130 kin komunalnych (głównie w większych miastach) tylko nieliczne (m. in. we Frankfurcie nad Menem, Monachium i Hanowerze) są całkowicie finansowane przez władze komunalne; zdecydowana większość korzysta z (niepełnej) dotacji miasta, uzupełniając własny budżet z przychodów uzyskiwanych z prowadzonej działalności i racjonalnie gospodarując wypracowanymi środkami. Część kin komunalnych przyłączonych jest organizacyjnie do uniwersytetów ludowych²⁰.

¹⁹ Por. J. Raciborski, *Geneza „młodego” filmu zachodnioniemieckiego w ujęciu polskiej publicystyki filmowej*. „Przegląd Zachodni” nr 3/1979, ss. 136–143.

²⁰ Por. H. G. Pflaum, H. H. Prinzler, *op. cit.*, ss. 111–119.

[Do najbardziej znanych i najprężniej działających należą kina komunalne w Bremie, Kolonii, Hanowerze, Mannheim, Stuttgarcie; na szczególną uwagę zasługują kina w Monachium i we Frankfurcie nad Menem. Monachijska placówka utrzymuje własne muzeum filmowe i archiwum, natomiast kino frankfurckie, rozwijające w minionych latach najbardziej wszechstronną działalność, przekształciło się w 1984 r. w Niemieckie Muzeum Filmowe (*Deutsches Filmmuseum*).

W mniejszych miejscowościach omawiany typ kina nie jest jeszcze spotykany — wysokie koszty utrzymania takich placówek przekraczają możliwości finansowe miejscowych władz komunalnych; aby nie zdegradować potencjalnych widzów kinowych do roli masowego konsumenta niewybrednej konfekcji filmowej (biura wynajmu niechętnie oferują kasowe filmy właścicielom małych kin w terminach wczesnej ich eksploatacji), propozycje i zalecenia Zgromadzenia Miast dotyczące współpracy władz komunalnych z prywatnymi właścicielami kin stają się jedyną alternatywą przetrwania — oferowany tym kinom przez biura wynajmu zestaw filmów nie zawsze gwarantuje zwrotu kosztów utrzymania kina, natomiast nawiązanie współpracy z władzami komunalnymi w zakresie propagowania sztuki filmowej zapewnia pomoc finansową z budżetu miasta, dochodzącą do wysokości średnich przychodów, uzyskiwanych na seansach filmów „normalnych” (czyli komercyjnych).

Wspomniane uprzednio kina programowe są przedsięwzięciami prywatnymi, których właściciele z reguły nie kierują się wyłącznie kryteriami zyskowności uprawianej przez nich działalności; będąc często entuzjastami filmu starają się oferować widzom możliwie ambitny repertuar filmowy, popularyzując tą drogą najwartościowsze dzieła światowej sztuki filmowej oraz propagując rodzimą twórczość. Większość właścicieli kin programowych należy do gildii niemieckich kin (*Gilde deutscher Filmkunsttheater*) wspierającej swych członków ciekawymi propozycjami repertuarowymi i materiałami informacyjnymi²¹. Szereg inicjatyw właścicieli kin programowych inspirowanych jest przez powstałą parę lat temu Wspólnotę Roboczą — Kino (*Arbeitsgemeinschaft Kino e.V.*) z siedzibą w Hamburgu; przesza ona około 60 kin, dla których utrzymuje własne biuro wynajmu filmów (przedsiębiorstwo dystrybucyjne), centralę informacyjną i organizuje doroczne „Hamburskie Dni Filmu” — pokaz ciekawszych filmów, proponowanych do zakupu przez Wspólnotę.

Obok wspomnianych powyżej form upowszechniania i uprzystępniania twórczości filmowej, prowadzonych przez instytucje komunalne, planową i ciekawą pracę prowadzą także Kościoły — ewangelickie i katolicki.

Zainteresowanie Kościołów filmem ma w Niemczech dłuższą tradycję i początkami swymi sięga lat dwudziestych, kiedy to obok działalności opiniotwórczej w sprawach filmowych, Kościoły podejmowały także produkcję własnych filmów i wykorzystywały je w swej pracy świadczącej. Po drugiej wojnie światowej wznowiły własną produkcję (16 mm taśma) oraz — pewne *novum* — zajęły się krzewieniem świeckiej kultury filmowej, próbując chociaż w znikomym stopniu realizować zapobiegawczą funkcję edukacji filmowej — ostrzegać i przestrzegać widzów o niewyrobnionych gustach (a takich była przytłaczająca większość) przed iluzorycznością rzeczywistości filmowej. Także wydawane przez nie periodyki (do dziś stanowią ważne ogniwo w edukacji filmowej) usiłowały kształtować smak artystyczny i gusta widzów. Udział przedstawicieli Kościołów w funkcjonujących w RFN gremiach kwalifikacyjnych (Komisja filmowa ministerstwa spraw wew-

²¹ Por. *Programm kino*. (W:) *RoRoRo Filmlexikon*. T. 2, s. 519.

nętrnych, Ośrodek popierania twórczości filmowej) w niejednokrotnie decydujący sposób uzależnia przyznanie twórcom premii i nagród państwowych i rządowych.

Spośród około 7,5 tys. niekomercyjnych punktów upowszechniania filmów (tzw. *Filmabspielstellen* — pomieszczenia klubowe, szkolne itp., wyposażone w aparaturę projekcyjną) prawie 2/3 utrzymywane są przez Kościoły oraz władze komunalne. Zdecydowana większość znajduje się w małych miejscowościach, oddalonych od ośrodków kulturalnych i nie utrzymujących wspomnianych kin komunalnych czy programowych. W tych właśnie punktach kinowych, nie kojarzonych przez mieszkańców z antykomercyjną działalnością filmową, realizowana jest podstawowa praca upowszechnieniowa. To dzięki tym placówkom, ludność małych miasteczek może bardziej dogłębnie poznać mechanizmy funkcjonowania skomercjalizowanej kinematografii i uczulić się na czyhające na nią niebezpieczeństwa wynikające z bezkrytycznego, konsumpcyjnego traktowania filmu. Dobre wyniki uzyskiwane w latach siedemdziesiątych sprawiły, iż placówki te są chętnie widzianymi partnerami szeregu instytucji społeczno-kulturalnych, jednoczących się w wysiłkach podniesienia zachodniemieckiej ogólnej kultury filmowej.

Gdyby spróbować zreasumować powyższe rozważania i wyciągnąć chociaż jeden wniosek, należałoby najpierw stwierdzić, że okres świetności filmu zachodniemieckiego z lat siedemdziesiątych już minął. Obecnie wytworzyła się — chyba naturalna — równowaga twórczości artystycznie ambitnej, nie kokietującej widza łatwymi chwytami formalnymi oraz twórczości komercyjnej, wzbogaconej doświadczeniami estetycznymi i formalnymi minionych 15-20 lat. Film RFN połowy lat osiemdziesiątych próbuje reagować zarówno na potrzeby wyrobionego widza, jak i mniej wymagającego konsumenta rozrywki filmowej. Jest to oczywiście założenie przestrzegające funkcjonowanie filmu w demokratycznym społeczeństwie. Dostrzegalne osłabienie nurtu bardziej ambitnego i politycznie bardziej radykalnego, nieco lewicującego, na pewno wynika z faktu ustąpienia socjaldemokratów z ław rządowych i przejęcia steru rządu przez chadecję, bliższą wielkiemu kapitałowi. Bardziej politycznie uświadomione społeczeństwo, bogata oferta informacyjna masowych środków przekazu nie pozwalają już dzisiaj manipulować całym społeczeństwem. Obecnie widz kinowy — a jest nim głównie człowiek młody — traktuje film jako bardziej wysublimowaną rozrywkę, zaś poruszane w nim problemy społeczno-polityczne uznaje jako wyraz stosunku do nich twórców i propozycję do dyskusji.

Waldemar Sznajder

STOSUNKI PRL-NRD A ROZWÓJ SYTUACJI W EUROPIE

Wnikliwa analiza dziejów Europy dowodzi, iż były i są one w istotnej mierze związane z dziejami Niemiec, a szczególnie z ich polityką zagraniczną. Ale bardziej obiektywną wydaje się być opinia, iż między dziejami Europy a historią Niemiec występuje swoiste sprzężenie zwrotne. Na rozwój sytuacji w Europie istotny wpływ zawsze wywierały także stosunki Niemiec z ich państwami ościennymi, a szczególnie zaś stosunki polsko-niemieckie. Uwidoczniło to się wyraźnie w okresie międzywojennym, w latach wojny i w powojennym rozwoju sytuacji w Europie i stosunków polsko-niemieckich. Stąd też nieprzypadkowo w latach II wojny światowej, a zwłaszcza po jej zakończeniu, powszechnym wśród narodów stał się