

WALDEMAR SZNAJDER
Poznań

POZAARTYSTYCZNE OGRANICZENIA SWOBODY TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ I ROZPOWSZECHNIANIA FILMÓW W NIEMCZECH ZACHODNICH (1945 - 1965)

1. Rozgromienie Niemiec hitlerowskich w 1945 r. położyło także kres kinematografii, której dawna wysoka ranga artystyczna zniszczona została już 12 lat wcześniej. W filmie niemieckim, przekształconym po 1933 r. w sprawnie działającą maszynę manipulacji i indoktrynacji ideologicznej, humanitarne treści ustąpić musiały szaleńczej ideologii rasizmu i poniżenia godności ludzkiej; wielu utalentowanych twórców wyeliminowano z atelier, pozostałych zaś zreżymowano w służbę reżimu, który ich moralnie i etycznie deprawował, zaś zrealizowane przez nich „dzieła” zniewalały odbiorców banałem, oszukańczą wizją kraju szczęśliwości, kłamstwem i wielkoniemiecką pychą.

Podejmując po klęsce nazizmu reedukację społeczeństwa pokonanych Niemiec, zgodnie z postanowieniami Umowy Poczdamskiej¹, zachodnie mocarstwa okupacyjne mniej lub bardziej bezwzględnie kontrolowały wszystkie dziedziny życia społecznego w swoich strefach, realizując m. in. taką politykę kulturalno-informacyjną, która zapewniłaby wykorzenie pozostałości nazizmu i „przyuczenie” Niemców do demokratycznych zasad współżycia.

Z trudem rozpoczynająca się w 1946 r. zachodnioniemiecka produkcja filmowa² uwzględniać musiała polityczno-wychowawcze dezyderaty alianckich oficerów kontrolnych i próbować w realizowanych wówczas pierwszych filmach rozliczać się z nazistowską przeszłością (np. filmy *In jenen Tagen*, *Morituri*, *Und finden dereinst wir uns wieder*, *Berliner Ballade* i in.)³. Prowadzona przez zachodnie wojskowe władze okupacyjne polityka kulturalna nie sprzyjała jednak szybszemu rozwojowi rodzimej kinematografii, albowiem obszary okupowane traktowano przede wszystkim jako rynek zbytu dla ich rodzimej produkcji filmowej. Nato-

¹ Por. Umowa Poczdamska. Zasady polityczne, pkt 3, II. (W:) *Polska Rzeczpospolita Ludowa — Republika Federalna Niemiec. Bilans stosunków wzajemnych. Problemy i perspektywy normalizacji*. Frankfurt/Main — Warszawa 1979, s. 275.

² W dniu 27 V 1946 wystawiono pierwszą licencję reżyserską; otrzymał ją w brytyjskiej strefie okupacyjnej Helmut Käutner, który zrealizował też pierwszy oryginalny powojenny fabularny film zachodnioniemiecki *In jenen Tagen* (premiera: 13 VI 1947).

³ Szerzej na ten temat: P. Pleyer, *Deutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1948*. Münster 1965.

miast przekazanie produkcji filmowej w prywatne ręce ze zrozumiałych względów prowadziło do jej komercjalizacji. Nie może zatem dziwić, iż nieliczni wówczas producenci i dystrybutorzy kierowali się głównie prawami rynku, dostosowując swoje filmy do zapotrzebowania manifestowanego liczbą sprzedanych biletów do kin. Szeroka publiczność zaś wolała nie oglądać obrazów dokumentujących ich własną winę za koszmarną przeszłość, i preferowała historyjki mniej demaskatorskie, bardziej optymistyczne i propagujące „nową” przyszłość. Do 1949 r. w zdecydowanej większości filmów z zachodnich stref okupacyjnych Niemiec zrezygnowano z problematyki rozliczeniowej, kolportowano natomiast tematykę eskapistyczną, a film traktować zaczęto znowu jako towar, który należy dobrze sprzedać. Ten unik filmowców przed rzetelnym przeanalizowaniem historii oraz przejście do porządku dziennego bez uregulowania rachunku za minione 12 lat były najbardziej charakterystycznym rysem kinematografii Niemiec Zachodnich okresu 1946 - 1949.

2. Przeprowadzona w czerwcu 1948 r. reforma walutowa wymusiła na (przeważnie) drobnych przedsiębiorcach filmowych konieczność wykazania się dużymi zdolnościami organizacyjno-handlowymi i w następstwie oczyściła przedpole tworzącej się kinematografii Niemiec Zachodnich z przypadkowych przedsiębiorców (choć i tacy się ostali, lecz były to jednostki wybitnie prężne).

Film wydawał się wówczas dobrym interesem, jakkolwiek fakty temu oczywiście przeczyły. W okresie 1946 - 1950 na terenie Niemiec Zachodnich zarejestrowano około 200 firm produkcyjnych i około 85 przedsiębiorstw dystrybucyjnych⁴, jednak w większości nie przetrwały one nawet jednego roku, a wiele z nich zaniechało działalności jeszcze przed wyprodukowaniem pierwszego filmu. Faktem było, że zdecydowana większość przedsiębiorców filmowych nie dysponowała wystarczającym kapitałem finansowym, by na dalszą metę zapewnić rozwój i okrzepnięcie działalności kinematografii.

Dopiero utworzenie Republiki Federalnej Niemiec w 1949 r. i przejęcie (ograniczonej) suwerenności kulturalnej w ręce zachodnioniemieckie rozpało nadzieje sporej już wówczas tzw. branży filmowo-kinowej na korzystniejsze warunki rozwoju kinematografii; przede wszystkim liczone na to, iż wobec dużego zapotrzebowania na rozrywkę „uszlachetnioną” oraz związanych z jej rozwojem efektów ekonomicznych, rząd i powołany *Bundestag* spowodują ożywienie „gospodarki filmowej”.

⁴ Por. F. P. Kahlenberg, *Film. (W:) Die Bundesrepublik Deutschland. Band 3. Kultur. Frankfurt/Main 1983, s. 368.*

Nadzieje te nie były pozbawione racjonalnych podstaw; w pierwszym roku funkcjonowania *Bundestagu* wniesiono tam projekt ustawy o przyznaniu przedsiębiorstwom filmowym państwowej pomocy finansowej. Sprawę należało niezwłocznie załatwić, ponieważ wiele firm filmowych było zagrożonych upadłością. Aby nie dopuścić do ich rozwiązania, niektóre kraje federalne spieszyły z pomocą finansową; rządy krajowe Bawarii i Hamburga przejęły na siebie gwarancje finansowe za działalność pewnych wytwórni, udzielając poręczeń na przyznane im przez banki kredyty. Ich śladem poszły Dolna Saksonia i Hesja. Podjęcie w *Bundestagu* debaty nad finansową pomocą dla przemysłu filmowego miało więc precedensy. Stąd też *lobby* gospodarcze *Bundestagu* doprowadziło do uchwalenia na rok budżetowy 1950/1951 odpowiedniej sumy pieniędzy, którymi rząd federalny zabezpieczał podjęte przez przedsiębiorstwa filmowe zobowiązania kredytowe. Pomoc ta — nazwana I akcją poręczeń (*Bürgschaftsaktion*) opiewała do 1953 r. na kwotę 22 mln marek z budżetu federalnego oraz 42 mln marek ze środków krajowych. Suma ta gwarantowała spłatę długów podjętych przez przedsiębiorstwa w razie poniesienia strat wskutek niepowodzenia kasowego filmów⁵.

Przeprowadzenie tej akcji co prawda ożywiło produkcję filmową i pozwoliło okrzepnąć ekonomicznie silniejszym wytwórniom, lecz pod względem ilościowym i jakościowym poprawy nie zanotowano. Dopiero druga akcja poręczeń z lat 1954 - 1956 przyniosła ilościowe efekty: roczna produkcja filmów wzrosła do 140 (1954) wzgl. 120 (1955 - 1956) tytułów. Rząd federalny wyasygnował 78 mln marek, znacznemu zwiększeniu uległ również udział rządów krajowych, w wyniku czego około 1/3 filmów korzystała z poręczeń federalnych, dalsza trzecia część ze źródeł krajowych, natomiast pozostałe filmy były finansowane ze środków producentów⁶.

Co kryło się za akcjami poręczeń? Jeśli koszty produkcji projektowanego filmu przekraczały możliwości finansowe producenta, gotowe zaś dzieło rokowało nadzieje na to, że: a) eksploatacja zwróci koszt produkcji, lub b) film jest godny poparcia z innych ważnych względów, lub c) będzie wydarzeniem artystycznym, wtedy przyznawano producentom na ich wniosek gwarancję uregulowania w banku ewentualnych zaległości finansowych z tytułu przyznanego kredytu i należnych odsetek.

W sumie więc obie akcje były przedsięwzięciami jednoznacznie sub-

⁵ Por. H. P. Plscheck, *Die Finanzierung der westdeutschen Filmproduktion nach dem II Weltkrieg unter besonderer Berücksichtigung der Bürgschaftsaktion des Bundes*. (Diss.) München 1956.

⁶ Por. M. Osterland, *Gesellschaftsbilder im Film. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 - 1964*. Stuttgart 1970, s. 57.

wencyjnymi; przeszło 300 filmów otrzymało poręczenia finansowe, z czego dla przeszło połowy rządy były zmuszone uruchomić środki i spłacić powstałe długi.

Przyznanie poręczenia finansowego producentowi filmowemu związane było jednak ze spełnieniem określonych warunków. Był on zobowiązany przedstawić poręczycielowi dokładny kosztorys produkcji filmu, następnie scenariusz, listę realizatorów i obsady aktorskiej oraz dane dotyczące wydatków rzeczowych. Ewentualna decyzja o przyznaniu poręczenia związana była z pozytywną oceną projektu filmu wydaną przez przedstawicieli banków i sfer gospodarczych. Głównym zaś bankiem, służącym środkami na rzecz poręczeń, był *Deutsche Bank* we Frankfurcie nad Menem. Upraszczając nieco sprawę można zaryzykować twierdzenie, że *Deutsche Bank* pośrednio kontrolował produkcję filmową, a co za tym idzie, decydował często o istnieniu lub przetrwaniu danego przedsiębiorstwa filmowego. Nieudzielenie poręczenia powodowało bowiem nie tylko rezygnację z projektu filmu, ale mogło też przyspieszyć bankructwo całego przedsiębiorstwa.

Przyznanie tak poważnych wpływów czynnikom pozafilmowym miało dla kinematografii zachodnioniemieckiej określone skutki; rząd federalny lub rządy krajowe mogły zmusić producenta do ustępstw lub uwzględnienia sugerowanych zmian, np. w scenariuszu, inaczej — w twórczość filmową. A interwencje takie nie były rzadkością.

Jednym z bardziej perfidnych politycznie przykładów może być przypadek odmowy firmie *Real-Film* z Hamburga poręczenia produkcji społeczno-krytycznie koncygowanego filmu *Toxi* (reż. R. A. Stemmler), historii starszego małżeństwa, które wzięło na wychowanie 5-letnie dziecko „okupacyjne” — mulata, narażając się na drwiny i pośmiewisko sąsiadów. Film nie otrzymał w pierwotnej wersji scenariuszowej zapewnienia poręczenia; dopiero zmiana zakończenia na *happy-end* pozwoliła podjąć jego produkcję (1952 r.). *Casus* filmu *Toxi* był jednakże tylko pretekstem, za którym kryła się poważniejsza sprawa: ostrzeżenie *Real-Filmu*, iż może ulec bankructwu. Tak bowiem się złożyło, że firma ta była głównym partnerem handlowym wytwórni *DEFA* z NRD i sprowadziła do RFN produkowane tam filmy. Zdaniem komentatora „*Freies Volk*”, trudności związane z przyznaniem poręczeń dla filmu *Toxi* były pośrednio „ukaraniem” wytwórni za współpracę z *DEFA* i sygnałem ostrzegawczym, by na przyszłość zaniechać tej współpracy pod rygorem bankructwa firmy⁷.

Przykład ten ilustruje, iż udzielenie poręczeń związane było także

⁷ Por. E. Kranz, *Filmkunst in Agonie*. Berlin 1964, s. 22.

z wymuszeniem politycznych reguł gry, ustępstw i szantażem i nie zawsze miało na celu oficjalnie deklarowane dobro i wysoki poziom artystyczny filmu zachodnioniemieckiego.

Reżyser Ludwig Berger, który w latach hitleryzmu przebywał w Stanach Zjednoczonych, otrzymał po powrocie do Niemiec propozycję zrealizowania filmu biograficznego *Stresemann* o ministrze spraw zagranicznych Republiki Weimarskiej i głównym architekcie układów lokarnieńskich. Lecz wskutek nalegań poręczyteli i kredytodawców — by do scenariusza nanieść poprawki niezgodne z historią, sugerujące podobieństwo działalności Stresemanna i Adenauera, reżyser odstąpił od kontraktu, oświadczając m. in.: „Tak długo, dopóty w Bonn będzie się uważało, że finansowanie filmów daje rządowi prawo nieliczenia się z historyczną prawdą i określenia artystycznego wyrazu filmu, ustalenia co wolno, a czego nie wolno powiedzieć, tak długo nie ma duchowej denazyfikacji”⁸. Film ostatecznie wyreżyserował Alfred Braun (1956), interpretując fakty zgodnie z życzeniem kredytodawców⁹.

Za tezę o preferowaniu filmów o specyficznej wymowie politycznej przemawiają także inne przykłady, z których dwa warto tutaj wymienić: projekt antywojennego filmu o działalności pisarskiej pacyfistki Berthy von Suttner — *Herz der Welt* (1951) nie został zaakceptowany, w związku z czym producent G. Richter i reżyser H. Braun zaryzykowali jego realizację po zebraniu własnych środków (film nie przyniósł żadnych zysków). Natomiast antyenerdowski film *Weg ohne Umkehr* (1952) w reż. Victora Vicasa otrzymał nie tylko poręczenie, ale także — jako pierwszy — nagrodę państwową RFN — *Filmband in Gold*.

Pod koniec okresu realizacji II akcji poręczeń władze państwowe uznały fiasko artystyczne tego przedsięwzięcia. Szumnie głoszone nadzieje jakościowego odrodzenia się kinematografii RFN sprawdziły się jedynie w znikomym procencie. Wzrosła natomiast produkcja filmów kopiujących tematykę i formułę różnego rodzaju utworów kasowych, co — oczywiście — nie było równoznaczne z poziomem artystycznym. Akcje poręczeń finansowych umożliwiły także czynnikom rządowym i politycznym współdecydować o obliczu kina RFN, spychając twórców i ich zamierzenia artystyczne (choć nie zawsze) na drugi plan.

⁸ W. G. Sellenthin, *Bonner politische Zensur*. „Vorwärts” z 9 XI 1956.

⁹ Film ten nazywano złośliwie *Stresenauer* — od zbitki nazwisk Stresemann i Adenauer, ponieważ dokonano w nim m. in. zniekształceń historycznej perspektywy polityki europejskiej Stresemanna celem spopularyzowania ówczesnej polityki Adenauera. Por. H. Meyn, *Massenmedien in der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin (West) 1974, s. 108.

3. Uchwalenie w maju 1949 r. Ustawy Zasadniczej (UZ) dla RFN oraz powołanie rządu zachodnioniemieckiego oznaczało m. in. zakończenie przez aliantów okresu bezwzględnej kontroli i cenzury wszelkiej działalności środków masowej komunikacji i polityki kulturalnej. Konstytucyjny zapis o niedopuszczalności cenzury (art. 5, ust. 1 UZ) oraz zagwarantowanie wolności sztuki (art. 5 ust. 3 UZ)¹⁰ stanowiły dla Niemców istotne *novum*, nie znane w dotychczasowej praktyce niemieckiej. Szczególnie niedopuszczalność cenzury i przerzucenie odpowiedzialności prawnej za rozpowszechnianie informacji wyłącznie na nadawcę oraz możliwość niekontrolowanego rozpowszechniania treści artystycznych i poglądów przez twórców były wyrazem odcięcia się od przeszłości, w której zcentralizowana nazistowska cenzura i dyrygistyczne zarządzanie sztuką poczyniły ogromne spustoszenie intelektualne i estetyczne, oraz odwołaniem się do burżuazyjno-demokratycznej odpowiedzialności obywatelskiej twórców. Zasada ta, formalnie praktykowana już od lat w USA i Wielkiej Brytanii, dla Niemców była rozwiązaniem nowatorskim, nie przez wszystkich popieranym. Obawiano się bowiem nadużywania przez niektórych twórców przyznanych im swobód i próbowania zreaktywizowania działalności bądź to politycznie szkodliwej, bądź też etycznie sprzecznej z ówczesnymi kanonami moralnymi.

Stąd też wiosną 1949 r. zrzeszenia właścicieli kin oraz pracowników kinematografii (dystrybutorzy i producenci) zwołali do Bad Reichenhall konferencję, na której powołano „Komitet Roboczy Gospodarki Filmowej” (*Arbeitsausschuß der Filmwirtschaft*)¹¹, ten zaś uchwalił statut tzw. Dobrowolnej Samokontroli Filmowej (*Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* — FSK). Ta z prawnego punktu widzenia nieformalna instytucja kontrolna podjęła swoją działalność 18 lipca 1949 r. „Zdaniem FSK jest zapobieżenie temu, aby film, który jest w pierwszym rzędzie środkiem rozrywki i spełnia zadania kulturalne i oświatowe oraz oddziałuje w istotny sposób na masy ludności, nie wywierał negatywnego wpływu w sferze moralnej, religijnej i politycznej”¹².

Odwołując się we wstępnej części „zasad” do sytuacji prawnej w RFN, czyli niestnienia prawnie usankcjonowanej cenzury, FSK próbuje wyręczyć czynniki państwowe i zapobiegać ewentualnemu nadużywaniu istniejącej swobody (twórczej)¹³.

¹⁰ *Konstytucja Niemieckiej Republiki Federalnej*. Oprac. i tłum. M. Sobolewski. Opole 1972, ss. 10 - 11.

¹¹ Por. F. P. Kahlenberg, *op. cit.*, s. 365.

¹² *Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft. Fassung vom 1.3.1960.* (W:) M. Löffler, *Selbstkontrolle von Presse, Funk und Fernsehen*. München—Berlin 1960, s. 55.

¹³ *Ibidem*.

W tym celu Samokontrola filmowa (*FSK*), afiliowana przy ogólnofederalnej organizacji (prywatnej) gospodarki filmowej — *SPIO* (zrzeszającej producentów, dystrybutorów i biura wynajmu filmów, właścicieli kin i firm pracujących dla potrzeb kinematografii) zobowiązywała członków do przestrzegania wydawanych przez *FSK* orzeczeń, obejmujących wszystkie proponowane do rozpowszechniania na terenie RFN i Berlina Zachodniego filmy produkcji rodzimej oraz zagranicznej, zwalniając tym samym producentów, dystrybutorów i właścicieli kin od indywidualnych starań o zezwolenia na rozpowszechnianie filmów.

Ocena filmów dokonywana jest pod kątem ewentualnego negatywnego ich oddziaływania na odbiorców zgodnie z dyrektywami, według których

„żaden film nie śmie eksploatować tematów, akcji lub sytuacji, które:

- a) kaleczą uczucia moralne lub religijne, oddziałują demoralizująco lub prowadzą do znieczulicy;
 - b) popierają antydemokratyczne (narodowosocjalistyczne, bolszewickie itp.), militarystyczne, imperialistyczne, nacjonalistyczne lub rasisławskie tendencje;
 - c) zagrażają stosunkom Niemiec z innymi państwami lub kaleczą uznanie Niemiec za granicą;
 - d) zagrażają lub bezczeszczą konstytucyjne i państwowoprawne podstawy niemieckiego narodu w jego całości lub w krajach;
 - e) fałszują historyczne fakty poprzez wyraźnie propagandystyczne lub tendencyjne naświetlenie;
- (...)"¹⁴.

Z przytoczonych dyrektyw wynika, że główny akcent położono na sferę polityczno-ideologiczną, natomiast aspekty obyczajowe i religijne wymienione są jedynie w jednym przypadku. Na uwagę zwraca też fakt stawiania znaku równości między treściami nazistowskimi i „bolszewickimi” (= komunistycznymi) oraz ferowanie ocen w imieniu całego narodu niemieckiego (tzn. także obywateli NRD!). Redakcja ta nosi zatem jeszcze wyraźne ślady „zimnej wojny” i okresu uprawiania przez RFN polityki „wyłącznej reprezentacji Niemiec”.

Jak już wspomniano, *FSK* reprezentuje wszystkie gałęzie przemysłu filmowego i jej orzeczenia obowiązują całą branżę kinowo-filmową RFN. Oznacza to w praktyce, że:

- 1) producent filmowy oferuje dystrybutorowi tylko takie filmy, które uzyskały w *FSK* certyfikat (*Freigabekarte*) pośrednio potwierdzający zgodność treści filmu z przyjętymi normami prawnymi, obyczajowymi, religijnymi i politycznymi w RFN w rozumieniu *FSK*;
- 2) dystrybutorzy rozpowszechniają i wynajmują tylko takie filmy,

¹⁴ *Ibidem*, ss. 55 - 61.

które otrzymały certyfikat i uznane zostały za dozwolone do rozpowszechniania;

3) właściciele kin przyjmują tylko filmy z certyfikatami.

Proceder przyznawania certyfikatów nie uwzględnia stanowiska i opinii twórców, którzy zdegradowani zostali do roli dostawcy zamówionego towaru — filmów.

Każdy film mógł uzyskać bądź to „zwolnienie całkowite” lub „zwolnienie częściowe”, bądź też zostać zatrzymany. W pierwszym i drugim przypadku istniała możliwość warunkowego dopuszczenia do rozpowszechniania, np. całkowite zwolnienie uzależniano od dokonania pewnych zmian lub cięć montażowych w fabule filmu, a zwolnienie częściowe nakładało obowiązek rozpowszechnienia filmu na zamkniętych seansach lub w klubach filmowych. Zatrzymanie (niezwolnienie) oznaczało zakaz publicznego rozpowszechniania filmu. Często zdarzały się przypadki wymuszenia na producentach lub dystrybutorach przemontowania filmów jako jedynej możliwości uzyskania zgody na zwolnienie filmu do rozpowszechniania.

Konsekwencje nieprzestrzegania przyjętych reguł mogły doprowadzić do poważnych strat finansowych.

„Gdyby jakiś *outsider* spróbował rozpowszechnić film, który nie przeszedł przez FSK, wtedy jako właściciel kina musiałby się obawiać całkowitego zakazu obsłużenia go przez jakiegokolwiek dystrybutora (obowiązkowo należącego do zrzeszenia biur wynajmu filmów); jako dystrybutor groził mu, na odwrót, zakaz przyjmowania przez właścicieli kin oferowanych przez niego filmów; właściciele kin rychło znaleźliby innego dostawcę. W praktyce nie ma więc żadnej możliwości ominięcia oceny filmu wydanej przez FSK”¹⁵.

FSK decydowała również o dopuszczeniu filmów dla młodzieży, kierując się tutaj obowiązującymi przepisami prawnymi¹⁶.

Tryb postępowania orzekającego był następujący: orzeczenia wydawała tzw. komisja robocza (*Arbeitsausschuß*) w składzie 8 członków, reprezentujących parytetowo branżę filmową (4 osoby, spośród których wyłoniony zostaje przewodniczący komisji) i tzw. czynniki społeczne (przedstawiciele władz federalnych, krajowych, kościelnych i organizacji młodzieżowych). Decyzje o dopuszczeniu filmu fabularnego do eksploatacji wymagały obecności co najmniej 3 przedstawicieli obu grup reprezentantów, dla innych filmów wystarczyła obecność po 2 przed-

¹⁵ J. Noltenius, *Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes*. Göttingen 1958, s. 30.

¹⁶ Chodzi tutaj o *Gesetz zum Schutz der Jugend in der Öffentlichkeit vom 27. Juli 1957*. „Bundesgesetzblatt” I, s. 1052 i n. Zgodnie z § 6 tej ustawy (zabraniającym m. in. dzieciom poniżej 6 lat na uczestnictwo w publicznych seansach kinowych) FSK wyznacza granice dopuszczalności filmów dla dzieci i młodzieży w czterech kategoriach: „od 6 lat”, „od 12 lat”, „od 16 lat” i „od 18 lat”.

stawiciele obu grup; w przypadku równości głosów decydował głos przewodniczącego.

Od decyzji komisji roboczej istniała możliwość odwołania się do komisji głównej (*Hauptausschuß*), składającej się z 15 członków: 7 przedstawiciele przemysłu filmowego i 7 przedstawiciele „społecznych” oraz 1 przewodniczącego, oddelegowanego przez *SPIO*. Niezależnie od obu komisji w *FSK* działała jeszcze 5-osobowa komisja prawna (*Rechtsausschuß*), której zadaniem było rozstrzyganie sporów prawnych (np. nakładanie kar za niesubordynację) i ustalanie reguł postępowania¹⁷.

Zasiadający w komisjach przedstawiciele branży filmowej i tzw. życia publicznego zobowiązani byli — formalnie — do niezależności ocen i nie byli związani żadnymi wytycznymi delegujących ich instytucji. Nazwisk członków komisji, poza przewodniczącymi, nie ujawniano.

Ferowane orzeczenia były anonimowe, co wywoływało stale ostre kontrowersje — szczególnie w przypadkach odmówienia zgody na rozpowszechnianie filmów. W latach pięćdziesiątych w komisjach zasiadali ludzie, których przeszłość związana była jeszcze z filmem nazistowskim, jak np. Oskar Kalbus¹⁸ lub Theo Fürstenau¹⁹. M. in. ich obecnością tłumaczono potem fakt preferowania w *FSK* estetyki rodem z przeszłości i dyskryminowania twórczości nowatorskiej. Dla potrzeb szerokiego ogółu kolportowano opinię, jakoby członkowie *FSK* byli „stróżami instytucji w dziedzinie filmu”²⁰.

Opinia publiczna często dawała wyraz niezadowoleniu z decyzji *FSK*, zarzucając jej stronniczość, polityczne uzależnienie i premiowanie komercyjnego charakteru twórczości filmowej. Zarzutom tym przeciwstawiano argument, że np. w trakcie 10-letniej działalności *FSK* jej komisje obejrzały przeszło 20 tys. filmów fabularnych i dokumentalnych, odrzucając jedynie 65 tytułów i zalecając w 928 przypadkach cięcia lub przemontowania²¹; *de facto* oznaczało to, iż co 20 film ulegał nożycom cenzorskim!

Spróbujmy nieco bliżej przyjrzeć się owym ingerencjom, nakazanym

¹⁷ Por. *Grundsätze der Freiwilligen...*, *op. cit.*, ss. 56 - 57 (szczeg. dział B: *Durchführung der Selbstkontrolle, I Zusammensetzung der Filmprüfstelle*).

¹⁸ O. Kalbus był związany od 1920 r. z koncernem *UFA*, był docentem nazistowskiej Akademii Filmowej w Babelsbergu; autor 2-tomowej książki o historii filmu *Film in Werden* z 1935 r.

¹⁹ T. Fürstenau reprezentował wtedy w *FSK* bońskie ministerstwo spraw wewnętrznych; w latach nazizmu był felietonistą filmowym „*Deutsche Allgemeine Zeitung*”.

²⁰ H. von Hartlieb, *Die rechtliche, insbesondere die verfassungsrechtliche Seite der Selbstkontrolle*. (W:) M. Löffler, *op. cit.*, s. 19.

²¹ *Die Zensoren schneiden wenig*. „*Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung*” z 22/23 VIII 1959.

w imię „ochrony dobrego imienia RFN”, „zachowania dobrych stosunków z innymi państwami” i „uniknięcia tendencyjnego naświetlania faktów historycznych”²². Czy stojąc na straży konstytucji RFN FSK umożliwiała twórcom filmowym wypowiadać się w ważnych społecznie i politycznie sprawach w sposób gwarantujący pełną swobodę wyrażania swego poglądu i czy pozwalała widzom kinowym korzystać z konstytucyjnie zagwarantowanego prawa swobodnego dostępu do informacji?

Przytoczone poniżej przykłady rzucają swoje światło na działalność FSK:

Względy obyczajowe odegrały prawdopodobnie pewną rolę przy odmówieniu zgody na rozpowszechnienie w oryginalnej wersji dobrze polskiemu widzowi znanych filmów *La strada* (1954, reż. F. Fellini) i *Zmysły* (1954, reż. L. Visconti), które dopiero po cięciach dopuszczone zostały do kin RFN. Bergmanowski film *Tystnaden* (*Milczenie*, 1963), „wielki błysk niesamowitej wyobraźni Bergmana”²³ nie został w ogóle dopuszczony do publicznego upowszechniania i był prezentowany jedynie w klubach filmowych. Zastrzeżenia natury moralno-etycznej wysunięte wobec oryginalnych wersji tych filmów budziły zarówno zdziwienie, jak i niedowierzanie, albowiem szczególnie w przypadku filmu Felliniego trudno było doszukać się w nim elementów demoralizujących. W filmie tym, podobnie zresztą jak we francuskim *Czerwone i czarne* (1954, reż. C. Autant-Lara), dokonano cięć w scenach o charakterze społeczno-krytycznym, psując rytm i czyniąc z mniej lub bardziej udanych studiów społecznych lekkie filmy rozrywkowe.

Bardziej obcesowe i z wyraźnym celem tuszowania historii — a więc wbrew zapisanym dyrektywom FSK — postąpiono z niektórymi filmami produkcji tzw. zachodniej. Klasyczny film R. Rosselliniego z 1946 r. *Paisá*, opowiadający w sześciu epizodach o dniach wyzwolenia Włoch spod hitlerowsko-faszystowskiej okupacji, pozbawiony został epizodu ukazującego rozstrzeliwanie partyzantów włoskich²⁴ przez Niemców. Podobnie postąpiono z amerykańskim filmem w reż. E. D. Dmytryka *Młode lwy* (1958), z którego usunięto sceny ukazujące bytowanie jeńców w obozie koncentracyjnym. Z amerykańskiej ekranizacji *Dziennika Anny Frank* wycięto zakończenie, opowiadające o losach rodziny Franków po ich aresztowaniu w Amsterdamie. Przez wiele lat nie zezwolono na rozpowszechnianie oskarżycielskiego filmu włoskiego reżysera mło-

²² Por. *Grundsätze der Freiwilligen...*, *op. cit.*, Dział 1, ust. II, pkt. 1c i 1e.

²³ Tak ocenia ten film J. Płażewski w *Historii filmu dla każdego*. Warszawa 1968, s. 351.

²⁴ Według informacji zamieszczonej w „Hannoversche Presse” z 23 IV 1960, cyt. za „Lausitzer Rundschau” z 14 V 1960.

dego pokolenia Nanni Loya *Cztery dni Neapolu* (1962), bezlitośnie przedstawiającego okrucieństwo hitlerowskich okupantów wobec mieszkańców Neapolu w tragicznych dniach powstania 1943 r.

We wszystkich wyżej wymienionych filmach cięciom i zakazom „dobrowolnej samokontroli” poddane zostały sceny, których wspólną cechą było oskarżanie faszystowskich okrucieństw i bezwzględność traktowania członków ruchu oporu przez niemieckich okupantów. Usuwanie „drastyczniejszych” scenek trudno inaczej nazwać niż próbą tuszowania, czy wręcz fałszowania prawdy historycznej, i nie miało to nic wspólnego z obiektywizmem i szacunkiem przed dziełem artystycznym.

Względy czysto ideologiczne wzięły górę w przypadku zakwestionowania rozpowszechniania zarówno antywojennego filmu japońskiego reż. Kaneto Shindo *Dzieci Hiroszimy* (1952), ukazującego los dzieci po wybuchu bomby atomowej, jak i nowej ekranizacji powieści M. Gorkiego *Matka* (1955), reż. Marka Donskiego, gdzie — podobnie jak w Eisensteinowskim *Pancerniku Potiomkinie* (1925) wymuszono wycięcie scen ukazujących okrucieństwa carskich oficerów i żołnierzy.

W przypadku filmów realizowanych w NRD FSK także stosowała specyficzną miarę. Kongenialna ekranizacja powieści H. Manna *Poddańcy*, zrealizowana w 1951 r. przez W. Staudtego, skrócono o ostatnią scenę, symbolizującą zbliżenie się okresu faszyzmu. Enerdowsko-bułgarski film *Gwiazdy* (1959, reż. K. Wolf) mógł ukazać się na ekranach kin dopiero po usunięciu końcowej sceny, w której niemiecki jeniec decyduje się przejść na stronę bułgarskich partyzantów i walczyć przeciwko hitlerowcom.

W kategorii filmów archiwalnych ograniczono rozpowszechnianie dzieła S. Eisensteina *Aleksander Newski* (1941), które dopiero po znacznych cięciach (film skrócono ze 111 minut do 78) dopuszczono do wyświetlania wyłącznie w klubach filmowych.

Obok filmów fabularnych także wiele dokumentalnych padło ofiarą nożyczek cenzorskich FSK. Z dokumentalnego filmu *Die Diktatoren* (*Dyktatorzy*), ukazującego w krytycznym świetle hiszpańskiego *caudillo* Franco i jego rodzinę, wycięto sekwencję ukazującą zorganizowany ze średniowieczną pompą ślub jego córki. W uzasadnieniu FSK stwierdzono, że fragment ten „mógłby zakłócić stosunki Niemiec z innym państwem”²⁵; nie dopuszczono także do rozpowszechnienia radzieckiego filmu *W dwie godziny po Związku Radzieckim* (1961), uzasadniając decyzję „propagandowym charakterem filmu”.

Z drugiej zaś strony szereg filmów, które propagowały idee profaszystowskie i podjudzały do nienawiści rasowej przeszły kontrolę bez jakichkolwiek trudności. Najbardziej bulwersujący jest jednak fakt, że

²⁵ Por. H. Meyn, *op. cit.*, s. 101.

np. w sezonie 1950/1951 w kinach RFN wyświetlano aż 174 filmy zrealizowane w Niemczech hitlerowskich²⁶, jakkolwiek najbardziej politycznie skazane filmy tego okresu nadal były zakazane dla rozpowszechniania (na mocy nakazów zachodnich mocarstw okupacyjnych). Na ekrany kin powróciły jednak filmy pośrednio propagujące nacjonalistycznych stosunek do historii — za zgodą FSK i władz państwowych RFN — jak np. *Der Choral von Leuthen*, będący pochwałą armii pruskiej, *Der alte und der junge König* H. Steinhoffa — czołowego propagandowego reżysera nazistowskiego — i jego *Robert Koch*, film wychwalający niemiecką wyższość rasową i intelektualną, *Reitet für Deutschland* A. M. Rabenalta, *Die Entlassung* W. Liebeneinera itp.

Dopuszczenie do rozpowszechniania filmów, które ze względu na tkwiące w nich wartości propagandowe cieszyły się w okresie nazizmu poparciem czynników urzędowych i partyjnych, było jawnym lekceważeniem usiłowań wykorzenia ideologii nazistowskiej z życia społeczno-politycznego RFN i sprzeczne z zasadami FSK, zakazującymi rozpowszechniania filmów o tendencjach narodowosocjalistycznych.

FSK, działająca w oparciu o umowę społeczną, bez uprawnień faktycznych, stała się głównym cenzorem politycznym dla całej kinematografii RFN. Działo się tak ze względu na istniejący system produkcji i rozpowszechniania filmów. Żaden producent nie mógł sobie pozwolić na pominięcie FSK i spróbować na własną rękę rozpowszechnić film; wg R. E. Thiela, FSK była „jurystycznie szczelnym systemem bojkotu”²⁷, nie kwestionowanym — ze względów czysto pragmatycznych — przez żadną z uczestniczących w nim stron.

Dopiero wyłamanie się młodych filmowców, założenie własnego biura wynajmu i dystrybucji oraz sukcesy artystyczne filmów, które prezentowano bez oglądania się na zgodę FSK, podważyły jej silną pozycję w systemie rozpowszechniania filmów i obecnie jej działalność ogranicza się do ustalania granicy wiekowej filmów dla dzieci i młodzieży oraz wyświetlania filmów w tzw. ciche święta; FSK powróciła do roli, jaką wyznaczyli jej założyciele w 1949 r. Również wymóg otrzymania certyfikatu FSK przed złożeniem wniosku o świadectwo w kolejnej instytucji oceny filmów — FBW nie jest już bezwarunkowo egzekwowany, aczkolwiek pożądanym²⁸.

²⁶ Część z nich znalazła się już w kinach wcześniej, za przyzwoleniem zachodnich władz okupacyjnych.

²⁷ Por. R. E. Thiel, *Die geheime Filmzensur*. (W:) W. v. Bredow, R. Zurek, *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg 1975, s. 329.

²⁸ Por. H. G. Pflaum, H. H. Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. München 1979, ss. 119 - 120.

4. Obok wyżej opisanej instytucji kontrolnej, uprawiającej swoją działalność jawnie i w stosunku do wszystkich filmów wyświetlanych w RFN, w omawianym tutaj okresie działała jeszcze jedna, której istnienie nie było znane szerszej publiczności: Międzyresortowy Komitet ds. filmowych Wschód-Zachód, który pełnił funkcję doradcą dla Federalnego Urzędu Gospodarki Przemysłowej (*Bundesamt für gewerbliche Wirtschaft*), będącego jedną z agend Federalnego Ministerstwa Gospodarki (*Bundeswirtschaftsministerium*)²⁹.

Powołany w 1954 r. Komitet (*Interministerielle Ausschuß für Ost-West-Fragen*) był niejako urzędowym usankcjonowaniem obowiązującego od 1951 r. rozporządzenia ówczesnego ministra spraw wewnętrznych RFN Lehra, w którym minister uzależniał rozpowszechnianie na terenie RFN filmów produkcji NRD od wydania zezwolenia na ich przywóz. Rozporządzenie to ograniczało dostępność stosunkowo chętnie wówczas oglądanych w RFN filmów *DEFA* i administracyjnymi nakazami hamowało dość żywo rozwijające się kontakty twórców (zresztą nie tylko filmowych) z obu stron Łaby.

Głośna była wówczas sprawa pracującego i mieszkającego w NRD reżysera Wolfganga Staudte, który jesienią 1951 r. rozpoczął w Hamburgu dla *Kamera-Filmgesellschaft* realizację filmu *Gift im Zoo*. Staudte otrzymał wtedy z Urzędu Ochrony Konstytucji, podległego min. Lehrowi, telegram, z którego wynikało, iż uzależnia się dalszą współpracę reżysera z hamburską wytwórnią od zerwania kontaktów z *DEFA*³⁰. Staudte, pełen oburzenia, odrzucił taką możliwość, zrezygnował z filmu i powrócił do Berlina. Film *Gift im Zoo* ukończył w tym samym roku Hans Müller.

Uwidaczniające się już w tym okresie próby RFN izolowania NRD i zaostrzenia propagandy antykomunistycznej stanowiły jaskrawy przykład nieuznawania politycznej rzeczywistości i profilowania się antysocjalistycznego kursu polityki Bonn.

Nasilające się w oficjalnej polityce wewnętrznej i zagranicznej tendencje antykomunistyczne znalazły także swoje reperkusje w polityce kulturalnej, w której próbowano postawić mur przed twórczością artystyczną z krajów socjalistycznych. Nie dziwi zatem, że działalność *FSK* — mimo wyraźnego deprecjonowania filmów krajów socjalistycznych i faworyzowania twórczości wychwalającej militarizm czy rasizm — uznano za zbyt liberalną, nie spełniającą w pełni oczekiwań polityków, dążących do zaostrzenia konfrontacji polityczno-ideologicznej. Tygodnik „Filmwoche” napisał m. in.:

²⁹ H. Meyn, *op. cit.*, s. 107.

³⁰ Wolfgang Staudte. (W:) Munzinger — Archiv — International. Biographisches Archiv. Lfg. 43/67 — K — 4917.

„...skład osobowy FSK nie wystarcza, by we wszystkich przypadkach rozszyfrować pełną pomysłów propagandę wschodnią. Udział urzędników rządu federalnego, którzy są na bieżąco informowani o komunistycznych celach, wydaje się nieodzowny”, ponieważ „...władze państwowe bloku wschodniego, zainteresowane rozpowszechnianiem w RFN komunistycznych filmów propagandowych... już w tej chwili rozpoznały słabe punkty dobrowolnej i prywatnej kontroli filmowej i próbują przy pomocy *outsiderów* lokować niepożądane tutaj filmy”³¹.

Wyrażony w ten sposób brak zaufania do instancji kontrolnych przemysłu filmowego „podreperowany” został uchwaleniem w lutym 1961 r. ustawy zaostrzającej zakaz importu materiałów propagandowych wymierzonych przeciwko ustrojowi RFN³². W myśl tej ustawy zakazany został przywóz filmów, „których treści mogą służyć jako środek propagandy przeciwko wolnościowemu, demokratycznemu porządkowi konstytucyjnemu lub godzić w ideę porozumienia między narodami”. Wydane kilka miesięcy później rozporządzenie wykonawcze do tej ustawy zwalniało dużą część importowanych filmów z obowiązku przedłożenia ich kontroli. Jak zauważył R. E. Thiel, np. bez przeszkód można było importować filmy z ówczesnie jeszcze faszystowskiej Hiszpanii i Portugalii oraz Republiki Południowej Afryki, natomiast filmy z tzw. bloku wschodniego musiały uzyskać zgodę na przywóz³³.

Ustawa ta spełniała jeszcze inną ważną funkcję — po 6 latach działalności Komitetu prawnie sankcjonowała jego funkcjonowanie; do tego czasu wszelkie jego czynności były sprzeczne z obowiązującym w RFN prawem (dokładniej — z obowiązującą zasadą podziału władzy), ponieważ Komitet w żadnym przypadku nie był upoważniony do ferowania zakazów, a więc czynności, będących przedmiotem jedynie orzeczenia sądowego³⁴.

Ofiarą tej represyjnej, prowokująco antykomunistycznej i sprzecznej z prawem wewnętrznym RFN działalności „kulturalnej”, uprawianej — za zgodą ministerstwa spraw wewnętrznych — przez ministerstwo gospodarki padły filmy, które zdobywały rozgłos jako wybitne dzieła sztuki, służące humanitaryzmowi i porozumieniu między narodami.

Lista filmów, które nie otrzymały zgody na wwóz do RFN była dosyć długa. Oto niektóre z nich:

Cichy Don — cz. II i III, chociaż I część tego filmu była wyświetlana w kinach RFN; *Los człowieka* reż. S. Bondarczuka został pierwotnie dozwolony do rozpowszechniania, lecz potem wycofany; radzieckiego fil-

³¹ *Gegen Ostfilm-Kontrolle durch FSK*. „Filmwoche” nr 27/1960.

³² *Gesetz zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote*. „Bundesgesetzblatt” I, 1961, ss. 607 - 608.

³³ R. E. Thiel, *op. cit.*, s. 328.

³⁴ *Ibidem*.

mu baletowego *Romeo i Julia* nie dopuszczono do wyświetlania, ponieważ przeciwko jego importowi protestowały antykomunistyczne rosyjskie ugrupowania emigracyjne. Nie zezwolono na sprowadzenie filmu J. Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów* i dopiero dzięki staraniom zachodnioniemieckich działaczy kulturalnych film wszedł po dwóch latach na ekrany RFN; podobny los spotkał film mieszkającego już wówczas w RFN reżysera W. Staudtego *Poddany*, który 5 lat czekał na premierę w RFN. Radziecki rozrachunkowy film G. Czuchraja *Czyste niebo* ukazał się na ekranach RFN dopiero po dokonaniu cięć montażowych. Nie zezwolono również na wwóz filmu czechosłowackiego z 1960 r. — *Vyžši princip (Wyższa zasada)* J. Krejčika, ukazującego krystalizowanie się klasycznej etyki humanitarnej w obliczu zagrożenia życia w okresie okupacji hitlerowskiej.

W 1963 r. wspomniany już R. E. Thiel napisał:

„To, że nie publikuje się pełnego składu osobowego, że nie podaje się uzasadnień do podjętych decyzji i nie ma stałych dyrektyw, według których się postępuje, wszystko to przypomina najciemniejsze czasy, kiedy władze według własnego widzimisię decydowały o poddanych”³⁵.

Zarzut ten wymierzony był bezpośrednio przeciwko oficjalnym czynnikom rządowym i uprawianej przez nie polityki kulturalnej. W Komitecie zasiadali bowiem przedstawiciele wyłącznie federalnych ministerstw: spraw zagranicznych, spraw wewnętrznych, gospodarki, sprawiedliwości, spraw ogólnoniemieckich i federalnego urzędu prasowego. Komitet nie rozliczał się przed nikim ze swojej działalności.

Do 1963 r. Komitet sprzeciwił się wwozowi 116 filmów; w następnych 5 latach zliberalizowano przepisy i nie zezwolono na import 12 filmów.

W latach siedemdziesiątych Komitet rozwiązano, a zezwolenia na wwóz filmów z krajów socjalistycznych (zgodnie z nadal obowiązującą ustawą z lutego 1961 r.) wydawane są przez Urząd Federalny Gospodarki Przemysłowej.

5. Traktowanie kinematografii w RFN przede wszystkim jako jednej z ważnych dziedzin gospodarki stale powodowało dyskusję wokół spraw podatkowych związanych z eksploatacją filmów.

„Należy też stale pamiętać o tym, że większość filmów nie jest produkowana z zamiarem stworzenia doskonałej wypowiedzi artystycznej, lecz by otrzymać produkt dający się sprzedać, a tym samym, by na nim zarobić”³⁶.

³⁵ R. E. Thiel, *Zensur aus dem Hinterhalt — wie lange noch?* „Die Zeit” z 30 VIII 1963.

³⁶ H. Roeper. *Noch kein Happy-End in der Filmwirtschaft.* „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 23 III 1957.

Koszty związane z produkcją i eksploatacją filmów kształtowały się w RFN w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, a więc w czasie największej koniunktury gospodarczej kinematografii, na bardzo wysokim poziomie, przy czym sama eksploatacja przekraczała wysokość kosztów produkcji filmu. Odprowadzane do skarbu państwa i budżetów komunalnych podatki — obrotowy, od wynagrodzeń i tzw. rozrywkowy, stanowiły przeciętnie 117 procent kosztów produkcji³⁷; aby więc film przyniósł zysk, jego eksploatacja musiała zwrócić równowartość przynajmniej 230 procent kosztów produkcji. W takiej sytuacji umieszczenie projektu filmowego w planach produkcyjnych zakładało sukces kasowy, co w większości przypadków oznaczało zrealizowanie filmu adresowanego do widza przeciętnego, masowego, bez większych wymagań intelektualnych. Filmy dla tzw. mniejszości, koneserów, filmy artystycznie nowatorskie nie miały w takim systemie gospodarki filmowej szans na realizację i rozpowszechnianie.

Wysokie podatki z eksploatacji filmów obciążały wszystkie trzy elementy rynku kinowego (producentów, dystrybutorów i właścicieli kin) i nie można się dziwić, że zrzeszenie gospodarki filmowej SPIO stale występowało o obniżenie i ujednoczenie opłat podatkowych w poszczególnych krajach federalnych³⁸. Rząd w Bonn, zdając sobie sprawę z niezbyt korzystnych dla kinematografii regulacji podatkowych, poszukiwał rozwiązań mogących wpłynąć na zwiększenie ilości produkowanych filmów artystycznych, nie zapowiadających sukcesów kasowych. Najbardziej realnym rozwiązaniem — po akcji poręczeń — były ulgi podatkowe.

W 1951 r. powołano wspólną dla wszystkich krajów federalnych instytucję kwalifikującą filmy — *Filmbewertungstelle* (FBW) w Wiesbaden, która oceniała pod względem warsztatu artystycznego przedłożone filmy i — w uzasadnionych przypadkach — przyznawała im ocenę określającą ich poziom artystyczny; świadectwa te miały następnie uprawniać do uzyskiwania ulg podatkowych, dzięki czemu koszty eksploatacji filmu szybciej się zwracały, zaś same filmy były chętniej wynajmowane.

FBW: była instytucją państwową, której działalność uznawana była przez wszystkich zainteresowanych kinematografią. W odróżnieniu od sa-

³⁷ Średni koszt produkcji filmu kształtował się wówczas w granicach 1 mln marek, a przypadające nań podatki wynosiły około 1 170 tys. marek. Por. *Filmwirtschaft*. (W:) L. H. Eisner, H. Friedrich, *Film — Rundfunk — Fernsehen*. Frankfurt/M. 1958, s. 130.

³⁸ Chodzi tutaj o *Gesetz über die Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films*. Vom 25. Juni 1979. Por. W. Sznajder, *Stary i „nowy” film zachodni-niemiecki o problematyce współczesnej*. „Przegląd Zachodni” nr 3/83, s. 116.

mokontroli filmowej *FBW* jest instytucją mocno zakotwiczoną w prawie publicznym i jej decyzje (o charakterze ekspertyzy) są respektowane z urzędu przez wszystkie władze krajowe, służąc im za podstawę do udzielenia ulg w opodatkowaniu właścicieli kin z tytułu podatku z działalności rozrywkowej, płaconych od każdego seansu filmowego.

W ramach *FBW* działają dwie komisje: oceniająca (*Bewertungsausschuß*) jako pierwsza instancja oraz tzw. główna (*Hauptausschuß*), instancja odwoławcza, zwoływana tylko doraźnie.

Przyznawanie filmowi oceny „wartościowy” (*wertvoll*) lub „szczególnie wartościowy” (*besonders wertvoll*) powoduje w rozpowszechnianiu filmu bądź to ulgę podatkową (w pierwszym przypadku), bądź całkowite zwolnienie od płacenia podatku „rozrywkowego” (w przypadku drugim) za każdy seans. Ocenie podlegają treść, forma i indywidualne osiągnięcia twórców danego filmu. Ocenianie filmu nie jest obowiązkowe i następuje wyłącznie w drodze zgłaszania wniosków przez producentów (filmy rodzimej produkcji) lub dystrybutorów i biura wynajmu (filmy importowane). Oceny przyznawane są w poszczególnych kategoriach: filmy fabularne, filmy oświatowe, filmy dokumentalne (tzw. *Kulturfilme*), filmy młodzieżowe i filmy dla dzieci. Dla filmów fabularnych wystawia się świadectwa jednorazowo, wszystkie inne kategorie filmów otrzymują oceny ważne przez 5 lat, po upływie których można ponowić cały proceder. Kroniki filmowe i filmy reklamowe nie podlegają ocenie.

Jest rzeczą oczywistą, że obok producentów, dystrybutorów i właścicieli kin także sami twórcy są zainteresowani uzyskaniem jak najlepszych ocen. I to nie tylko ze względów czysto ambicjonalnych; ulga podatkowa względnie zwolnienie od płacenia podatku zwiększa sumę honorarium, przede wszystkim jednak daje większe szanse na rozpowszechnienie filmów, głównie „niekasowych”. I w tym tkwi najpoważniejszy atut *FBW*. Dla dokumentalistów i ich filmów uzyskiwanie pozytywnej oceny *FBW* jest jedyną możliwością ulokowania filmu w repertuarze kin, ponieważ premiowany film krótkometrażowy dołączony do nie premiowanego filmu głównego powoduje automatycznie ulgę lub zwolnienie z podatku całego seansu. Tak więc system ten z jednej strony pośrednio wyznacza filmom dokumentalnym ważną rolę w tzw. gospodarce działalności filmowej, z drugiej natomiast utrudnia rozpowszechnianie filmów dokumentalnych nie zakwalifikowanych przez *FBW*; nie premiowany film dokumentalny nie jest wynajmowany do eksploatacji na ekranach kin. Możliwości sterowania rozpowszechnianiem filmów są więc w przypadku *FBW* bardzo duże.

Przyznanie lub odmowa przyznania oceny automatycznie przesądza o losie filmu i kształtuje repertuar kin zachodnioniemieckich. Szczególnie odmowa przyznania oceny filmowi krótkometrażowemu (dokumen-

talnemu) skazuje jego twórcę na milczenie, chociaż formalnie nie zakazano wyświetlania ich filmów. Np. znany w świecie zoolog, prof. Grzymek, który zrealizował wstrząsający dokument o mordowaniu ptaków przelatujących we Włoszech na zimowe lęgowiska do Afryki — *Schwalbe am Spieß*, nie mógł filmu rozpowszechnić, ponieważ *FBW* nie dopatrzyła się w nim wartości artystycznych. Podobny los spotkał film absolwentów monachijskiej szkoły filmowej Strobela i Tichawsky'ego, którzy bardzo krytycznie i z dozą ironii pokazali zacofanie cywilizacyjne regionów Dolnej Bawarii — *Notizen aus dem Altmühltal*, odsłaniając przyczyny ucieczki ludności wiejskiej do miasta. Rozpowszechnienie go prywatnymi kanałami i za własne pieniądze oraz zdobycie bardzo wysokiego uznania krytyki filmowej spowodowało, że przy ponownym rozpatrywaniu wniosku przez *FBW* przyznano filmowi ocenę „wartościowy”, co automatycznie zaowocowało włączeniem go do repertuaru kinowego jako dodatku do filmu głównego.

Do 1971 r. *FBW* rozpatrywała wnioski o przyznanie oceny jedynie w przypadku pozytywnego przyjęcia filmu przez *FSK*. Obecnie wymóg ten zawieszono, albowiem wraz z pojawieniem się tzw. nowego filmu zachodnioniemieckiego rola *FSK* zmalała oraz większość krajów zniosła podatek „rozrywkowy”. Oceny *FBW* są jednak nadal wysoko cenione, ponieważ stanowią podstawę do wystąpienia o pomoc finansową w ramach obowiązującego systemu popierania filmowej twórczości³⁸.

6. Realizacja założeń polityki kulturalnej w dziedzinie twórczości filmowej i rozpowszechniania jej w RFN w pierwszym ćwierćwieczu istnienia tego państwa stworzyła pewien system instytucji pozaartystycznych, wpływających w decydujący sposób na funkcjonowanie „rynku filmowego”. Działalność tych instytucji dobitnie świadczy o wiarygodności sformułowanych w konstytucji RFN swobód twórczych i możliwościach rozpowszechniania filmów (treści).

Aliści, praktyki wspomnianych tutaj instytucji wcale nie wyczerpują możliwości skutecznego omijania art. 5 Ustawy Zasadniczej. Istnieją bowiem jeszcze możliwości mniej spektakularnego, trudniejszego do zaobserwowania, bardziej zindywidualizowanego traktowania propozycji twórczych. Ustalane w zaciszach gabinetów decyzje są „subtelne”, ale skuteczne i — być może — bardziej perfidne.

Nakręcony w 1955 r. film W. Liebeneinera *Urlaub auf Ehrenwort*, przywołujący w Niemczech wśród starszej generacji wspomnienia o filmie zrealizowanym w 1937 r. pod tym samym tytułem przez Karla Rit-

³⁸ Chodzi tutaj o *Gesetz über die Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films*. Vom 25 Juli 1979. Por. W. Sznajder, *Stary i „nowy” film zachodnioniemiecki o problematyce współczesnej*. „Przegląd Zachodni” nr 3/83, s. 116.
Przegląd Zachodni, nr 3, 1987

tera i będący pochwałą koleżeństwa, honoru i zdyscyplinowania niemieckiego żołnierza, miał być próbą filmowego ukazania realiów 1944 r. i „zawierać umiarkowaną krytykę” III Rzeszy. Współfinansujący ten *remake* dystrybutor zażądał jednak od reżysera, by II wojnę światową ukazał „z czystoludzkiego punktu widzenia” — ani „pro”, ani „anty”: „Scenariusz ... powinien być wolny od polityki i ruin”³⁹. Liebeneiner jednak nie ustąpił i umieścił sceny o wyraźnie antywojennym charakterze. Konsekwencją tej decyzji były cięcia (bez zgody reżysera) kilku scenek oraz odmowa wypłacenia pozostałej do uregulowania z reżyserem sumy honorarium. Film ukazał się w nieautoryzowanej formie na ekranach i obciążył i tak nieco nadwreżoną filmami z okresu nazizmu reputację Liebeneinera⁴⁰.

Również za sprawą dystrybutora reżyser Walter Krüttner nie zobaczył na ekranach swego ukończonego w 1960 r. filmu *Urlaub von der Stange*, w którym ironiczny sposób traktuje się turystykę masową na przykładzie miasta Ruhpolding w Bawarii. Gotowy film otrzymał zgodę FSK i ocenę FBW — „wartościowy”. Nim jednak dystrybutor zdołał film rozprowadzić do kin, władze miejskie Ruhpolding i biuro podróży TOUROPA złożyły protest, grożąc rozprawą sądową o zniesławienie. Aby więc uniknąć kłopotów, dystrybutor przyjął ofertę biura podróży i odsprzedał film, który niezwłocznie wylądował w ... sejfie. Podjęte przez reżysera próby wymuszenia eksploatacji filmu nie powiodły się, ponieważ zgodnie z obowiązującym w RFN prawem autorskim, producent sprzedając film dystrybutorowi, traci wszelkie do niego prawa⁴¹.

Opisane wyżej przypadki można zakwalifikować do kategorii cenzury prywatnej i są bezsprzecznie skuteczną formą ograniczenia swobody twórczej, praktykowaną ze szkodą (moralną) dla twórców.

Wreszcie istniała jeszcze tzw. autocenzura, którą wielu twórców miało już zakodowaną w świadomości. Podjęcie się realizacji filmu w warunkach kapitalistycznych zawsze graniczy z dużym ryzykiem finansowym. Stąd też wielu twórców filmowych, pragnących mimo wszystko tworzyć i zarabiać, świadomie zrezygnowało z formalnego przywileju swobód twórczych, idąc na kompromisy i dostosowując powstające „dzieła” do potrzeb i wymagań zlecniodawców — producentów czy dystrybutorów.

I to jest najsmutniejszy wniosek.

³⁹ *Der Verleih wünscht: Keine Ruinen und keine Angriffe auf die Partei*. „Kirche und Film” nr 3/1956, ss. 9-10.

⁴⁰ W. Liebeneiner był twórcą m. in. filmu *Ich klage an* (1941), propagującego eutanazję; w latach 1938-1945 był kierownikiem nazistowskiej Akademii Filmowej w Babelsbergu.

⁴¹ R. E. Thiel, *Die geheime...*, s. 331.

Kinematografia RFN do połowy lat sześćdziesiątych niewiele wniosła w rozwój światowej sztuki filmowej. Przyjęty system kontroli twórczości filmowej i rozpowszechniania filmów hołdował bezkrytycznie zasadzie zyskowności rynku filmowo-kinowego, trwoniąc na zawsze nadarzającą się okazję naprawienia reputacji i odrodzenia rodzimej kinematografii. Pogoń za pieniądzem spłycała wymowę artystyczną i społeczną filmów, pozbawiając je cech autentyczności i wiarygodności, ulegając zaś czynnikom politycznym, postarano się o to, by — balansując na krawędzi legalności — dostosować zarówno twórczość rodzimą, jak i ofertę zagraniczną do aktualnych potrzeb politycznych.

Poziom kultury filmowej RFN tamtych lat potwierdzał słuszność powiedzenia, że będąc gospodarczym olbrzymem RFN pozostała politycznym karłem.