

Przeglądy i komentarze

ZACHODNIONIEMIECKI HEIMATFILM — GENEZA I ROZWÓJ

Podjęta w zachodnich strefach okupacyjnych Niemiec w 1947 r. produkcja filmów fabularnych (H. Käutner i jego *In jenen Tagen*) była jeszcze kontrolowana przez alianckie władze wojskowe; wydawało się wówczas, że filmowcy szukają drogi, by swoją twórczością przyłączyć się do dokonywanych w całej Europie rozrachunków z przeszłością. Skromnym produktem z celuloиду, powstałym w zachodniej części podzielonego Berlina oraz w Getyndze, Hamburgu i Monachium niełatwo było mówić wprost o winie Niemców za spowodowane w świecie spustoszenia, nieszczęścia i zbrodnie; tym niemniej próbowano zmierzyć się z tą problematyką i zacząć proces reedukacji społeczeństwa w duchu demokratyzmu i sprawiedliwości społecznej. Jednak z upływem miesięcy i zmieniających się konstelacji polityczno-ideologicznych w świecie tematyka rozliczeniowa zaczynała ulegać rozwodnieniu i począwszy od 1948 r. coraz częściej podejmowano produkcję filmów głoszących raczej hasła o przetrwaniu ciężkich powojennych czasów. Krytyka filmowa nazwała te filmy terminem ukutym jeszcze pod koniec wojny dla filmów w rodzaju *Kolberg* (1945, reż. V. Harlan), — *Durchhaltefilme*, a więc filmy wzywające do przetrwania. Powstające po wojnie filmy tego podgatunku były w zasadzie pseudoproblemowymi historyjkami, pochlebiającymi niemieckiej zaradności i utwierdzającymi widzów w przekonaniu, iż przegrana wojna była nieszczęśliwym wypadkiem w historii Niemiec (np. *Morgen ist alles besser* i *Berliner Ballade* — oba z 1948; *Hallo Fräulein*, 1949). Filmy tego właśnie rodzaju były zarówno odbiciem kształtującej się w Europie sytuacji politycznej, jak i następstwem zainteresowania się kinematografią przez liczne grono przedsiębiorczych osób, które w produkcji filmowej widziały przede wszystkim interes — film kojarzył im się głównie jako towar do sprzedania; tylko nieliczni rozumieli, że film pełni także funkcje wychowawcze, polityczne i społeczne.

W grudniu 1949 r. odbyła się premiera filmu *Bergkristall*, debiut reżyserski Haralda Reinla, dawnego ucznia reżysera filmów tzw. górskich — Arnolda Fancka i byłego asystenta reżyserskiego Leni Riefenstahl, pierwszej damy hitlerowskiego filmu propagandowego. Film Reinla opowiadał 1zawą historyjkę tyrolskiego kłusownika (tytuł alternatywny: *Der Wildschütz von Tirol*), niesłusznie oskarżonego o zabójstwo brata. Wybór takiej właśnie tematyki: niesłuszne oskarżenie o zabójstwo brata, nie był dziełem przypadku w ówczesnej sytuacji politycznej Niemiec, ale w dniach premiery niewiele zdawało sobie sprawę z politycznej dwuznaczności tego z pozoru tylko apolitycznego i — w pewnym sensie — historycznego filmu regionalnego. Sedno poruszonego w nim problemu i jego interpretacja miały dopiero nieco później wypłynąć na powierzchnię życia politycznego RFN i wyznaczyć kierunek obrony Niemców przed stawianymi — i słusznie — zarzutami.

A tymczasem wyświetlany film pozwalał przenieść się widzom w nierealną krainę romantyzmu, groźnego piękna górskich skał i ładu społecznego, panującego

w fikcyjnej wiosce tyrolskiej. W „uprzystępnianiu” tej prawie że idyllicznej, choć dramaturgicznie napiętej atmosfery pomocne były malowniczo sfotografowane krajobrazy górskie, w których przyrodę wykreowano do symbolu doskonałości, sytuacje fabularne nasycone były płytką emocjonalnością, a romantyzujący — czasem rzewny, czasem ogłuszający — podkład muzyczny Giuseppe Becce, zniemczonego kompozytora włoskiego, specjalisty od tematów muzycznych dla filmów niemych i współpracownika A. Fancka, L. Riefenstahl i L. Trenkera — wszystko to pozwalało przenieść się widzom tego filmu w nierealną krainę groźnego piękna górskich skał i pozorów ładu społecznego, panującego w fikcyjnej wiosce tyrolskiej. Sukces tego filmu nie był jednak wynikiem ponadprzeciętnych wartości artystycznych, lecz przede wszystkim rezultatem dobrze wykalkulowanej, rutynowej pracy rzemieślniczej, obliczonej na przeciętnego widza i odpowiadającej jego gustom, kształtowanym jeszcze w poprzednim dziesięcioleciu przez kinematografię niemiecką. Odpowiadał on na istniejące wówczas zapotrzebowanie widowni kinowej na rozrywkę, przyprawioną typowo niemieckim nastrojem — tzw. *Gemüt*.

Pozaartystyczne znaczenie filmu H. Reinla polegało bowiem przede wszystkim na tym, iż był to jeden z pierwszych filmów, w których nie pokazano przerażających kulis zniszczonych i zrujnowanych miast — milczących świadków minionej wojny; w filmie tym zaproponowano natomiast obraz świata rządzonego deficytową wówczas prawością charakterów, miłością bliźniego i ciężko okupionym, ale zasłużonym szczęściem osobistym. Oglądając *Bergkristall* widz mógł zapomnieć o niedawnej przeszłości i przez półtorej godziny zatopić się w marzeniach i snach; film ten był wytchnieniem, bo oferował środki higieny umysłu i sumienia, jakże wówczas potrzebne milionom ludzi.

W latach 1948 - 1949 powstało co prawda kilka takich regionalnych historyjek obrazkowych, lecz przeszły one przez ekrany kin bez większego echa; z jednej strony były to skromne, mało atrakcyjne filmiki przegrywające w działających wówczas kinach konkurencję z masową ofertą importowanych filmów amerykańskich, nieobecnych w minionych latach na rynku kinowym *Großdeutschland*, z drugiej strony nieokrzepły jeszcze rynek dystrybutorski zachodnich stref okupacyjnych nie dysponował odpowiednimi środkami finansowymi na potrzebną im reklamę. Przeprowadzona w zachodnich strefach reforma walutowa ograniczyła także możliwości finansowe potencjalnych widzów, którzy w tej sytuacji zamiast płacić za bilety kinowe, woleli zapewnić sobie żywność lub odzienie. Tym niemniej *Bergkristall* okazał się jaskółką zwiastującą przyszły, dobry interes. Nic więc dziwnego, że w następnych latach raptownie wzrosła produkcja podobnych w treści i klimacie filmów, osiągając w latach 1954/1955 apogeum ich popularności.

Ukończony kilka miesięcy po *Bergkristall* film Hansa Deppe *Das Schwarzwaldmüdel* (1950) był powtórzeniem ekranizacji przedwojennego (z 1933) szlagieru filmowego Georga Zocha pod tym samym tytułem (zrealizowanego według operetki Augusta Neidharta) i przeszedł nawet oczekiwania producenta K. Ulricha i dystrybutorów firmy *Berolina*: 16 milionów widzów w krótkim czasie. Podziwiano w nim miłosne perypetie cukierkowato ładnej, 25-letniej wówczas Sonji Ziemann — tytułowej bohaterki filmu, Bärbele i zakochanego w niej młodego artysty-malarza Hansa, ucieleśnionego przez aktora średniego pokolenia (wówczas 45 lat!) Rudolfa Pracka, bożyszczą żeńskiej części zachodniemieckiej publiczności kinowej. Akcją urozmaicającą zazdrosna o Hansa koleżanka Bärbele i zaślepiiony w niej jubiler oraz jowialny starszy pan, organista i kapelmistrz, beznadziejnie podkochujący się w głównej bohaterce, która właśnie przybyła z dużego miasta *Volkswagenem*, wygranym na loterii fantowej, i za którą do Szwarzwaldu przyjeżdża

cała kawalkada jej znajomych. Bärbele bowiem uznała, że lepiej żyć w małej miejscowości w Szwarzwaldzie niż w mieście. Film kończy się wielkim happy-endem — Bärbele zostaje królową festynu miejskiego i ląduje w ramionach Hansa; koleżanka zdobywa jubilerę, a kapelmistrz, rozumiejąc prawa natury, cieszy się szczęściem młodych.

W filmie tym reżyser H. Deppe i wytwórnia *Berolina* wykreowali jedną z najbardziej w tych latach popularnych par aktorów rozrywkowych filmów zachodnioniemieckich — Sonję Ziemann i Rudolfa Pracka (określanego wówczas mianem „najbardziej całowanego mężczyzny niemieckiego filmu”). Mimo dużej różnicy wieku (21 lat!) para ta — zwana potocznie Zieprack, stanowiła magnes przyciągający setki tysięcy widzów kinowych. Z socjologicznego punktu widzenia para ta uosabiała ówczesny model (z konieczności) związków damsko-męskich; brak młodych mężczyzn, którzy zginęli na wojnie, panny na wydaniu rekompensowały sobie związkami z mężczyznami o wiele starszymi, którzy nie uczestniczyli już w wojnie.

Atrakcją filmu były również pewne akcenty współczesności, podnoszące na duchu: w dużym, nie zniszczonym wojną mieście czynne były znowu nocne lokale, rewie, można było wygrać auto lub jeździć popularnymi skuterami; w zacisznych miasteczkach ludzie byli serdeczni, prostolinijni i uczciwi; pod wpływem uczciwych kruszeli i stawali się dobrymi ludźmi pazerni na pieniądze. Z dramaturgicznego punktu widzenia *Schwarzwaldmüdel* łączył elementy filmu rewiewego z komedią pomyłek, żywa akcja (zbyt żywa!) nie pozwalała zastanawiać się nad sztucznością ukazywanych sytuacji. Chwytliwa muzyka i barwna fotografia idyllicznie położonego miasteczka dopełniały bilans estetycznych i etycznych doznań.

W niespełna rok później na ekrany trafia kolejny film tego samego reżysera *Grün ist die Heide* (1951), bijąc kolejny rekord popularności: 18 mln widzów¹. Również ten film jest *remakem* filmu z 1932 r. (w reżyserii Hansa Behrendta), a w 1972 r. Harald Reinl ponownie zekranizował tę opowieść. W filmie H. Deppe główne role grają Hans Stüwe oraz... para Zieprack. Ona (czyli Sonja Ziemann), córka zubożalego wskutek przesiedleń po 1945 r. właściciela posiadłości leśnych na Warmii, a obecnie amatora-klusownika, kocha się ze wzajemnością w nadleśniczym (R. Prack), ale uprawiane przez ojca kłusownictwo stwarza zagrożenie mogącemu się ziścić szczęściu młodych. Uczciwość córki skłania ojca do zaniechania niecnego procederu, a chwilowa słabość woli i sprzeniewierzenie się danemu córce słowu powodują komplikację, w której jednak zwycięża rodowa prawda, umożliwiając połączenie się młodych i prowadzenie szczęśliwego życia.

Film był okraszony pięknie sfotografowanymi krajobrazami, melodyjną muzyką, przeplataną rzewnymi nutkami odległego folkloru. Wojna pobrzmiwała jedynie w smutnych wspomnieniach ojca; w miasteczku natomiast królowała współczesność w każdym calu — nawet członkowie różnych ziomkostw urządzali tam swoje spotkania.

Nadzwyczajne powodzenie obu filmów Hansa Deppe nie było sprawą przypadku, ponieważ reżyser ten (ur. 1897) od 1932 r. realizował już samodzielnie liczne filmy, z których dużym powodzeniem cieszyły się m.in. *Der Schimmelreiter* wg znanej noweli Theodora Storma oraz kasowy *Ferien vom Ich* wg powieści po-

¹ *Grün ist die Heide* zajmuje do dzisiaj pierwsze miejsce na liście najbardziej kasowych filmów zachodnioniemieckich przed... *Schwarzwaldmüdel*; oba filmy były też emitowane przez sieć telewizyjną RFN.

pularnego w kręgach drobnomieszczańskich Paula Kellera — oba filmy z 1934 r. W okresie nazizmu nie angażował się w propagandowe przedsięwzięcia filmowe, dzięki czemu po wojnie bardzo szybko uzyskał licencję reżyserską i stał się wziętym reżyserem.

Wszystkie wymienione wyżej trzy filmy miały kilka cech wspólnych poza — oczywistym w tym przypadku — kryterium regionalności: a) ponadprzeciętne uznanie szerokiej publiczności (mimo konkurencji filmów importowanych), b) ich tematyka nie nawiązywała ani do niedawnej przeszłości (wojna, nazizm), ani też do problematyki społecznej, politycznej czy gospodarczej, nurtującej społeczeństwo rozbitych Niemiec, c) akcja rozwijała się zgodnie ze znanymi już schematami fabularnymi, wielokrotnie eksploatowanymi także przez inne dziedziny sztuki (film, popularna literatura piękna, operetka), d) koloryt środowiska i akcja determinowały specyficzną obyczajowość, w której dobro zawsze zwyciężało nad złem (*happy end*), e) indywidualne losy bohaterów wynikały z ich własnego wyboru i nie były zależne od czynników zewnętrznych, f) preferowano enklawy krajobrazowe, położone z dala od centrów wielkomiejskich, g) eksponowano tanie efekty wizualne i dźwiękowe (efektowna fotografia, barwa, wartkie tempo, bogata i w miarę znana oprawa muzyczna), h) udział znanych i popularnych aktorów. Powierzchniowa nawet analiza wartości formalnych, treściowych i estetycznych tych filmów pozwala stwierdzić, iż unikając współczesnej problematyki polityczno-społecznej, filmy te skupiały uwagę na zagadnieniach indywidualnych losów bohaterów i ich odpowiedzialności wobec samych siebie; filmy te cechował nastrój wewnętrzny zadowolenia bohaterów, zakłócany jedynie intruzami z zewnątrz. Wszystkie główne postacie były sobie wzajemnie życzliwe, jakkolwiek egoizm niektórych komplikował ogólną harmonię. Filmy te powinny być zachwycać pięknem wewnętrznym i zewnętrznym pozytywnych bohaterów, pięknem przyrody, malowniczością małych skupisk ludzkich oraz atrakcyjnością regionalnego folkloru. Całość była okraszona mniej lub bardziej wybrednym humorem, i gęsto przeplatana nutką sentymentalizmu i nostalgii.

Realizowane według recepty spreparowanej z powyższych składników filmy regionalne stały się typowo niemieckim podgatunkiem filmu fabularnego, określanym z czasem przez krytykę filmową jako *Heimatfilme*.

Początki tego podgatunku fabularnego są jednak o wiele wcześniejsze i ze względu na specyficzne kulturowe, polityczne i socjologiczne antecedencje warto je bliżej omówić.

Przed wszystkim jednak należy się umówić co do zastosowanej tutaj terminologii. Dla polskiego kinomana pojęcie „film regionalny” jest określeniem nie funkcjonującym w naszej krytyce filmowej i może ono wzbudzać uzasadnione wątpliwości i mylne skojarzenia co do ich treści. Nie znalazłem jednak nigdzie polskiego odpowiednika pojęcia *Heimatfilm*, mogącego oddać w miarę trafnie mieszczące się w oryginalnej nazwie treści, bez przydania tym filmom emocjonalnie lub politycznie zabarwionych treści dodatkowych. Zresztą samo pojęcie *Heimat* nie ma jasno sprecyzowanego w naszym języku odpowiednika i w literaturze fachowej termin ten opisywany bywa najczęściej jako „strony rodzinne”, „strony ojczyste”; odpowiednikiem *Heimat* w języku czeskim jest słowo „domov”, któremu u nas często nadaje się znaczenie „ojczyzna”, Niemcy natomiast rozumieją przez ten termin

„(...) terytorialną jednostkę środowiska przyrodniczego, socjalnego i kulturalnego, w którym człowiek jako jednostka społeczna zetknął się z pierwszymi ważnymi doświadczeniami; w węższym znaczeniu jest to krajobraz i forma siedliska

(wieś lub miasto albo dzielnica), w których przebiegała młodość i gdzie człowiek rozwinął się w jednostkę społeczną, nawiązując pierwsze kontakty społeczne (koleżeństwo, przyjaźń, miłość)”².

Jest więc pojęcie *Heimat* związane przede wszystkim z geograficznymi i społecznymi determinantami socjalizacyjnymi, kształtującymi w jednostce określone przywiązanie do miejsc, w których przeżywała ona z reguły pozytywne doświadczenia. Upraszczając można powiedzieć, że *Heimat* kojarzy się z projekcją (w sensie psychologicznym) stron rodzinnych — domów, okolic, sąsiadów itp., zabarwiona na ogół pozytywnym stosunkiem emocjonalnym.

Pierwsze w Niemczech filmy, w których środowisko geograficzno-społeczne odgrywało ważniejszą rolę, wpływając na losy bohaterów, powstawały już w latach dwudziestych, a więc w okresie krystalizowania się filmu w sztukę syntetyczną; nie spotykały się one jednak ze zbyt pozytywnym oddźwiękiem i zbywane bywały przez krytykę pejoratywnymi określeniami *Heimatschnulze* (regionalny gniot, wyciskacz łez) lub — w najlepszym przypadku — *Volksfilm* (film ludowy). Sytuacja „towarzyska” nieco późniejszych filmów tego typu na niemieckim rynku kinowym oraz stosunek krytyki do tej twórczości zmieniły się radykalnie w latach trzydziestych. Pojawiające się wówczas coraz częściej określenie *Heimatfilm* było synonimem dzieła nie tylko artystycznego, ale kwintesencją narodowych (czytaj: nacjonalistycznych) wartości estetycznych, etycznych i patriotycznych. Oceniając np. walory artystyczne filmu muzycznego z 1933 r. *Heideschulmeister Uwe Karsten*, zapomnianego dziś reżysera K. H. Wolffa, w którym — obok pieśni ludowych — ukazano „całe piękno, dal i melancholię pustaci lüneburskiej” i tym samym „otwarto bramy do niezliczonych możliwości niemieckiego krajobrazu jako zarysu ludzkich losów”³, stwierdzono: „niemiecki człowiek, niemiecka pieśń w niemieckim krajobrazie — oto trójjedność, której osiągnięcie jest podstawowym zadaniem artystycznym niemieckiego filmu dźwiękowego”⁴. Filmy regionalne (*Heimatfilme*) spotykały się w Trzeciej Rzeszy z poparciem oficjalnych czynników, ponieważ scentralizowana i podporządkowana ministerstwu propagandy kinematografia mogła dzięki nim bardziej skutecznie realizować założenia hitlerowskiej polityki kulturalnej: wabiąc miliony widzów kinowych widokami rodzimej egzotyki manipulowano emocjami i kształtowano postawy.

Powstające w tych latach filmy zaliczone do kategorii filmów regionalnych, były na ogół typowymi „dziełkami” trywialnej konfekcji rozrywkowej o artystycznie nierównym poziomie, ale oceniane w zasadzie zawsze wysoko przez nazistowską oficjalną prasę⁵. Oceny takie podnosiły przede wszystkim wartości polityczno-ideologiczne tych filmów, zgodne z duchem narodowego socjalizmu. A więc wychwalono przywiązanie do ziemi i miłość do regionu (np. w *Der Meineidbauer*, 1941), uczciwość i wierność małżeńską (niemieckich!) kobiet (np. w *Die Spaßvögel*, 1938), przywiązanie do dawnych obyczajów chłopskich i przestrzeganie autorytetu ojcowskiego (np. *Die Geierwally*, 1940), piętnowano lekkoduchów z miasta i przewrotność obcokrajowców (np. w *Wenn wir alle Engel wären*, 1936). Poruszona w

² Hasło *Heimat*. W: *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin 1970, s. 206.

³ O. Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*. Der Tonfilm. Berlin 1935, s. 58.

⁴ Wypowiedź F. Stege za: O. Kalbus, op. cit., s. 58.

⁵ Od 1934 r. cała prasa podlegała kontroli partii nazistowskiej, a rozporządzeniem z 26 XI 1938 zniesiono instytucję krytyki artystycznej, wprowadzając w jej miejsce tzw. rzeczoznawców artystycznych (*Kunstbetrachter*), którzy byli zobowiązani do przestrzegania wydawanych przez ministerstwo propagandy dyrektyw i regulacji językowych. W ten sposób ujednoczono oceny np. filmów w całym kraju, ustalając m.in. o czym wolno, a o czym nie wolno pisać. Por. F. Courtade, P. Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München 1975, ss. 19-20.

takich filmach tematyka była jedynie odzwierciedleniem problematyki filmów realizowanych z większym rozmachem i nakładem sił, filmów, w których pogłębiona analiza zachowań bohaterów oraz ukazywanych konfliktów, a także artystycznie bardziej finezyjne ich opracowanie służyły transmisji wartości, postaw i zachowań propagowanych jako podstawowe elementy i założenia ideologii nazistowskiej (np. *Ewiger Wald*, 1936; *Heimat*, 1938; *Die goldene Stadt*, 1942, czy *Die Reise nach Tilsit*, 1939, i *Immensee*, 1943).

Do wielu z wyżej wymienionych filmów wplecione były elementy specyficznej dla sztuki narodowego socjalizmu ideologii „krwi i ziemi” (*Blut und Boden*), polegającej na bałwochwalczym i sentymentalizującym wychwalaniu ziemiaństwa i chłopskich form bytowania przy równoczesnym krytycznym ustosunkowaniu się do regionów uprzemysłowionych i przesiąkniętych zindustrializowaną cywilizacją. Teoria ta (ironicznie określana jako *Blubo*, od słów *Blut und Boden*) stanowiła wyraz ucieczki od problemów rodzących się wraz z industrializacją do — rzekomo — nietkniętej cywilizacją idylli wielkich obszarów przyrodniczych, gdzie człowiek żyje jeszcze w prawarunkach, a więc w ścisłym kontakcie z przyrodą, jej elementami, jest wolny, nie musi walczyć z obcą naturze techniką i narzuconymi przez nią rygorami cywilizacyjnymi.

Ów zwrot ku ziemiaństwu i pracy na roli był wyrazem mieszczańskiego niezadowolenia z panujących w miastach stosunków społecznych. Akcentowanie takiej postawy w sztuce było także świadectwem społecznego resentymetu zdeklansowanych do roli drobnomieszczan twórców (głównie zaś pisarzy, którzy lansowali tę teorię) wywodzących się z chłopstwa⁶. Resentymenty te — jako następstwo określonej sytuacji społecznej (socjalnej) — autorzy akcentowali poprzez wrogi stosunek do miasta i miejskiej cywilizacji, idealizując równocześnie prymitywy chłopskiego bytowania. Klasycznym przykładem takiego widzenia świata był wielce popularny w Trzeciej Rzeszy film Veita Harlana z Kristiną Söderbaum w głównej roli — *Die goldene Stadt* (1942) wg sztuki R. Billingera, gdzie właśnie „złote Miasto” (=Praga), cel marzeń wiejskiej dziewczyny, staje się jej nieszczęściem i upadkiem.

Idealizowanie narzuconego przez los przywiązania do ziemi powodowało w twórczości tego kierunku archaizowanie stosunków społecznych w środowisku chłopskim; nie mówiono więc o ekonomicznych podstawach i warunkach bytu oraz ich skutkach na ludzi, lecz o chłopie jako zmitologizowanej postaci oracza, siewcy i żenicy oraz o panu „na gospodarstwie i ziemi ornej”. „Wieczność” rolnika i religijne wprost pojmowanie jego roli powodowały afektywny stosunek do przyrody; według tej teorii rolnikiem było się od urodzenia. Dlatego też teoria *Blubo* miała, nierealny i kiczowaty charakter, który w praktyce politycznej okazywał się groźny; z drugiej strony prymitywizm tej ideologii zakładał pochwałę zdrowia moralnego, którym przyoblekano w Trzeciej Rzeszy antyhumanitarne treści całego systemu. Stąd też przenoszono „pozytywne” cechy mitu o „krwi i ziemi” przede wszystkim na niemieckiego człowieka, kłując go na idola ciężko walczącego z przeciwnościami losu i zwyciężającego wyzwania wszechpotężnej natury.

Formuła fabularna i estetyczna filmów o tematyce regionalnej wywodzi się jednak w dużej mierze z dwóch niezależnych od wyżej opisanej warstwy filozoficznej tendencji estetyczno-formalnych: z drugiej strony ich komponent treściowo-filozoficzny wykazuje daleko idące pokrewieństwo z popularnymi w Niem-

⁶ Na zależność tę zwrócił uwagę F. Schonauer twierdząc, że większość pisarzy uprawiających literaturę *Blubo* wywodziła się z chłopskiej i drobnomieszczańskiej inteligencji. Por. F. Schonauer, *Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Olten... Freiburg 1961, s. 84.

czech weimarskich (i później też!) filmami tzw. górskimi (*Bergfilme*), z drugiej — komponent formalno-estetyczny — zasada się na doświadczeniach realizatorskich przedwojennych, pseudowerystycznych filmów K. Skaldena.

W dziejach niemieckiego filmu (głównie niemeo) okresu republiki weimarskiej tzw. filmy górskie zajmowały znaczące miejsce w rozwoju niemieckiej sztuki filmowej. Głównym ich twórcą był Arnold Fanck — geolog i znakomity alpinista, operator i reżyser w jednej osobie. Akcja wielu jego filmów rozgrywała się w środowisku wysokogórskim (najczęściej w Alpach), jak np. *Der Berg des Schicksals* (1924), *Der heilige Berg* (1926), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Mont Blanc* (1939) i *Der weiße Rausch* (1931). W filmach tych A. Fanck konfrontował groźne piękno górskich krajobrazów z heroiczną wolą człowieka pokonania potężnej natury, rozumianej tutaj jako wyzwanie rzucone człowiekowi. Głównym elementem konfliktu fabularnego tych filmów były zmagania osamotnionego człowieka z bezkresem skał i śniegów, przewyżczanie słabości ludzkiego charakteru w obliczu zagrożenia życia własnego i bliskich bohaterowi osób i wreszcie potwierdzenie swojej człowieczej niezależności⁷.

Nie ustrzegł się jednak A. Fanck przed błędami realizatorskimi, wynikającymi z funkcjonowania skomercjalizowanej kinematografii; budując fabułę swych dzieł nie uchronił ich przed splyceniem i kiczowatym nieraz rozwiązaniem; obniżało to poziom artystyczny niektórych jego filmów do rangi opowiadań (pięknie sfotografowanych!) o życiu, miłości i śmierci odważnych mieszkańców gór. Tym niemniej — a może właśnie dlatego — tematyczna i estetyczna nowatorskość i perfekcja warsztatowa twórczości A. Fancka prowokowała do dzieł naśladowniczych, tym bardziej że był znakomitym nauczycielem rzemiosła filmowego i wielu późniejszych uznanych operatorów, reżyserów, a nawet aktorów, jak np. Luis Trenker, Hans Deppe, Leni Riefenstahl zdobywało szlify zawodowe pod jego opieką i stało się czołowymi postaciami filmu nazistowskiego.

W filmach górskich jego uczniów znajdujemy jednak już bardziej wyostrzone konflikty treściowo-filozoficzne (warstwa formalna i estetyczna pozostała w większości niedościgniona), w których zmagania człowieka z przyrodą stanowiły już konflikt niemieckiego człowieka z nieprzychylnym mu losem, zaś wyobrażenia przyrody otrzymały bardziej wyidealizowany charakter, przeciwstawiający ją nie-naturalności środowiska zurbanizowanego. Zabieg ten — tak należy przypuszczać — był wynikiem przystosowania się reżyserów do zmienionej sytuacji polityczno-ideologicznej i stanowił wyraz aprobaty wobec ideologii nazistowskiej, forsującej m.in. mit o „krwi i ziemi”, zakładający — jak już wspomniano — dekadenski charakter kultury zurbanizowanych środowisk. Prof. Toeplitz podkreśla ponadto — głównie w odniesieniu do twórczości L. Trenkera — ojczyźniany charakter filmów górskich i gloryfikację cnót żołnierskich w wyczynach alpinistycznych⁸.

Przyjmując podstawy estetyczne metody realizatorskiej i przetwarzając wymowę filozoficzną twórczości filmowej A. Fancka, najzdolniejsza jego uczennica Leni Riefenstahl zadebiutowała w 1932 r. filmem górskim *Das blaue Licht*, przyjętym pozytywnie przez krytykę. W 1933 r., po przejęciu władzy przez Hitlera i zarysowujących się widokach na szybszą karierę, L. Riefenstahl przyłączyła się do zwolenników nazizmu, zrezygnowała w swej twórczości z tematyki górskiej i w krótkim czasie stała się „największą propagandystką Trzeciej Rzeszy”⁹.

⁷ Por. H. Weigl, *Arnold Fanck und sein Handwerk*. „Filmhefte” nr 2/1976.

⁸ Por. J. Toeplitz, *Geschichte des Films*, Bd 2. (Tłum. z polskiego) Berlin 1979, s. 207.

⁹ Leni Riefenstahl zastąpiła realizacją pełnometrażowego filmu dokumentalnego o no-

Inny uczeń A. Fancka — Luis Trenker, twórca licznych filmów rozgrywających się w austriackich Alpach, kontynuował serię filmów górskich, „wzbogacając” je w treści niebezpiecznie bliskie ideałom nacjonalistycznym i przemieszane elementami mitu o „krw i ziemi”, a także wskazujące na wielkoniemiecką megalomanię. Przykładem takiego potraktowania tworzywa filmowego w jego pseudo-histerycznych widowiskach był film *Der Feuerteufel* z 1940 r., *ex post* uzasadniającego *Anschluß* Austrii do Niemiec hitlerowskich. Utrzymany w konwencji filmów przygodowych „ognisty diabeł”, czyli ubogi, lecz wielkoniemiecko myślący parobek z górzyszej Karyntii porywa swych współziomków do nierównej i raczej tragicznej walki przeciwko znieawidzonej przemocy napoleońskiej, „wierząc w ideę wielkoniemieckiej Rzeszy”¹⁰.

Wyraźnie nacjonalistyczny wydźwięk jego filmów był już widoczny we wcześniejszych jego obrazach, zrealizowanych jeszcze w czasach republiki weimarskiej. Obok eksponowanego konfliktu człowiek — przyroda, w którym nabożne idealizowanie środowiska przyrodniczego skontrastowane było z niechęcią do miejskiej cywilizacji, Trenker przemycił w nich szowinistyczne nastroje antyfrancuskie — np. w filmie *Der Rebell* (1932), wysoko ocenionym przez Goebbelsa i stawianym jako wzór nazistowskiej twórczości, oraz w *Berge in Flammen* (1931), w którym szczególnie mocno przeciwstawił rzekomą niemiecką naturalność obcej jej śródziemnomorskiej świadomości kulturowej Francuzów, jak i skierowywał ostre swej agresji przeciwko zurbanizowanej cywilizacji i — w filmie *Der verlorene Sohn* (1934) — przeciwko rzekomo obcej Niemcom zadrzności Amerykanów. I chociaż ten ostatni film odbiega daleko od tematyki regionalnej, pozostał L. Trenker jednym z najbardziej eksponowanych w Trzeciej Rzeszy reżyserów *Heimatfilmów*. Po zrealizowaniu *Der Feuerteufel* L. Trenker musiał zamilknąć, albowiem naraził się władzom hitlerowskim, co zresztą skwapliwie wykorzystał po wojnie: po zrealizowaniu kilku filmów na bardzo przeciętnym poziomie wycofał się z kinematografii i poświęcił się publicystyce prasowej i telewizyjnej.

Drugiego ważnego czynnika rozwojowego filmów regionalnych — komponentu formalno-estetycznego doszukiwać się należy w nieśmiałych próbach zrealizowania przez mało znanego reżysera Kurta Skaldena pseudowerystycznych filmów folklorystycznych i wynikających z ich niepowodzenia wnioskach. Akcja nakręconych przez niego w połowie lat trzydziestych dwóch filmów *Leibe geht, wohin sie will* (1935) i *Junges Blut* (1936) rozgrywała się na piaszczystych gruntach Mierzei Kurowskiej, a obsada aktorska rekrutowała się z mieszkańców tego odległego zakątka ówczesnej Rzeszy. Atrakcją filmów było wykorzystanie miejscowego folkloru i gwary. W sumie jednak oba filmy nie cieszyły się powodzeniem; śledząc perypetie bohaterów, przeciętny widz nie rozumiał dialogów prowadzonych w miejscowej gwarze. Smutne to doświadczenie wykorzystał potem Skalden do słusznego stwierdzenia, iż — poza ukazywaniem piękna oryginalnych zwyczajów i strojów ludowych — należy w sfabularyzowanych filmach folklorystycznych prowadzić dialogi w ogólnie zrozumiałym języku, zbliżonym do norm języka scenicznego i uwzględniającym lokalnie przyjęte wyrażenia i — ewentualnie — specyficzną dla danej okolicy fonetykę¹¹.

Recepta Skaldena przyjęta została w powojennej twórczości o tematyce regionalnej bezkrytycznie i bez zastrzeżeń; daleko idąca stylizacja niemieckiego je-

rymberskim zjeździe partii nazistowskiej w 1935 r. — *Triumph des Willens*, będącym hymnem pochwalnym na ruch narodowosocjalistyczny.

¹⁰ Por. *Der Feuerteufel*, „Illustrierter Film-Kurier” nr 308 (bez daty).

¹¹ K. Skalden *Bekanntnis zum Heimatfilm*, „Licht-Bild-Bühne” z 6 IV 1936.

zyka scenicznego poprzez „wzbogacenie” go naleciałościami gwarowymi stało się ogólnie obowiązującą w *Heimatfilmach* regułą, oferując w ten sposób jedynie namiastkę autentycznej kultury ludowej.

Omówione tutaj antecedensy rozwoju zachodniemieckiego filmu regionalnego stanowią — rzecz oczywista! — jedynie część czynników sprawczych jego rozkwitu i dużej popularności, która w pierwszej dekadzie istnienia Republiki Federalnej sięgnęła swego apogeum (w latach 1950 - 1958 roczna produkcja *Heimatfilmów* nigdy nie spadała poniżej 20 tytułów).

Oczywistością jest także i to, że prócz filmowych protoplastów u kolebki *Heimatfilmu* znalazły się również inne komponenty, z których na szczególne wyróżnienie zasługują literackie wyobrażenia o tzw. stronach rodzinnych oraz popularne w Niemczech teatry ludowe¹².

Wpływ tych ostatnich nie odegrał większej roli w wykrystalizowaniu się swowistego dla filmów regionalnych zabarwienia ideologicznego, jakkolwiek specyficzny repertuar, charakter i maniera inscenizacyjna teatrów ludowych wycisnęły na nich określone piętno: eksploatowanie podobnych wątków fabularnych (np. właśnie rodowe, problematyka dziedziczenia, naprawianie niesprawiedliwości itp.) i rozgrywanie ich w podobnej konwencji (komedia, melodramat, śpiewogra).

O wiele większą rolę odegrały tutaj wyobrażenia literackie o regionach, przejmowane zarówno bezpośrednio z literatury pięknej (prozy i dramatu, w mniejszym stopniu poezji), jak i teksty przygotowywane specjalnie dla wykorzystania ich w filmie w formie scenariuszy, wzorowanych przecież pod względem treści na twórczości rozpowszechnianej za pomocą druku. Na czoło wysuwała się szeroko rozpowszechniona w środowiskach drobnomieszczańskich trywialna literatura ludowa czy pseudoludowa, uprawiana już od przełomu XIX i XX w. przez burżuazyjnych pisarzy: Adolfa Bertelsa, Friedricha Lienharda, Rudolfa Herzoga, Gustava Frenssena i Ludwiga Ganghofer. Ich twórczość odznaczała się sentymentalizowaniem problematyki, zasklepianiem się wokół spraw opisywanego środowiska lokalnego, zaś wplecione w nią wartości polityczno-ideologiczne sytuowały ich autorów w pobliżu ideologii mitu o „krwi i ziemi”.

Dla filmowców szczególnie atrakcyjnym okazał się Ludwig Ganghofer, którego pisarstwo, odznaczające się dobrą znajomością obyczajów i zwyczajów ludności zamieszkującej tereny podgórskie (tzw. *Hochland*), cieszyło się szeroką popularnością.

„(...) przyczyniając się istotnie (...) do tego, by poprzez trywialny i gruboskórny humor, sentymentalizowanie (np. przyrody) i tuszowanie istotnych sprzeczności socjalnych sprowadzić uczucia i smak artystyczny na tory kiczu i zaszczepić — głównie w świadomości drobnomieszczaństwa — mniemanie o nieodwracalności sprzeczności społecznych, dzielących ludzi z wyższych i niższych warstw społeczeństwa”¹³.

Szereg przedwojennych i powojennych filmów regionalnych bazowało m. in. na twórczości L. Ganghofera, np. *Der Edelweißkönig* (1938, reż. P. Ostermayr), *Der Geigenmacher von Mittenwald* (1959, reż. R. Schündler), *Schloß Hubertus* (1934, reż. H. Deppe i 1954, reż. H. Weiß), *Das Schweigen im Walde* (1937, reż. H. Deppe

¹² W. Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart 1973, s. 143. W tej znakomitej analizie socjologicznej filmu regionalnego autor wymienia trzy „siły” napędowe *Heimatfilmu*: ludowy teatr folklorystyczny, film wysokogórski i narciarski oraz literackie wyobrażenia o stronach rodzinnych.

¹³ G. Albrecht, K. Botzcher i in., *Deutsches Schriftstellerlexikon*. Weimar 1961, s. 156.

i 1955, reż. H. Weiß oraz 1976, reż. A. Vohrer). Już z tego zestawienia wynika, iż twórczość L. Ganghofera była jednakowo ceniona w okresie nazizmu i obowiązujących wówczas celów polityki kulturalnej oraz w pierwszym dziesięcioleciu istnienia powojennej kinematografii RFN; wyjątek stanowi tutaj film A. Vohrera z 1976 r., w którym szczególnie mocno wyeksponowano tło społeczne pierwowzoru literackiego.

Na marginesie warto dodać, że z ogólnej liczby zrealizowanych w RFN i Austrii do lat sześćdziesiątych przeszło 300 filmów regionalnych prawie 12 procent było wznowieniami filmów zrealizowanych w okresie nazizmu¹⁴.

Wykorzystywanie literatury pięknej w celu adaptowania jej dla filmu jest praktyką stosowaną przez filmowców niemal od zarania istnienia kinematografii (francuski *film d'art*, od 1908 r., programowo domagał się popularyzowania literatury poprzez film), przy czym większość filmowych ekranizacji dzieł literackich nie dorównywała pod względem artystycznym ich literackim pierwowzorom. Podporządkowanie się wymogom warsztatu filmowego kryje bowiem w sobie — z natury rzeczy — niebezpieczeństwo zredukowania wielości idei, bogactwa charakterów i mnogości wątków fabularnych dzieła literackiego, zubożając tym samym jego pierwotną wymowę artystyczną, społeczną itp. W przypadku filmów regionalnych, zrealizowanych na podstawie uprzednio wspomnianych dzieł pisarskich o tematyce regionalnej (tzw. *Heimatliteratur*¹⁵) chodziło przede wszystkim o to, by wybrana problematyka poprzez odpowiednią oprawę filmowymi środkami wyrazu (artystycznego) była przyjmowana przez odbiorców w sposób z góry założony przez producentów i reżyserów; generalnie więc chodziło o rozrywkę i odwoływanie się do emocji i przyzwyczajęń estetycznych publiczności kinowej; w podtekstach jednakże kolportowano — zależnie od uwarunkowań ustrojowych i politycznych — treści ideologiczne służebne wobec aktualnie prowadzonej polityki kulturalnej. Dlatego też w okresie nazizmu klasycznym przykładem takiej manipulacji ideologicznej był film Veita Harlana *Die goldene Stadt* (1942), powstały na podstawie sztuki austriackiego pisarza Richarda Billingera *Der Gigant*, w której mowa jest o losach niemieckiej rodziny; w filmie natomiast, ukazującym upadek wiejskiej dziewczyny przybyłej do wielkiego miasta (Praga!), tylko gałąź ojca, porządneho człowieka, jest pochodzenia niemieckiego; wszyscy źli należą zaś do rodziny matki — rodowitej Czeszki.

Tego rodzaju manipulacji ideologicznych w zachodnioniemieckich *Heimatfilmach* już nie spotykamy, jakkolwiek wykorzystywano w nich twórczość pisarzy o uznanej i wysokiej randze artystycznej, dostosowując ich dzieła, mogące służyć poruszaną w nich problematyką filmom regionalnym, do podbudowywania głoszonych wówczas przez rząd Adenauera tez politycznych, m.in. o „utraconych ziemiach ojczystych”. Sięgnięto m.in. po twórczość Ludwiga Anzengrubera i Gerharda Hauptmanna, autorów, którzy byli już wielokrotnie eksploatowani przez film niemiecki.

W 1956 r. powstała trzecia z kolei ekranizacja powieści L. Anzengrubera *Der Meineidbauer* (po sfilmowaniu jej w 1926 i 1941 r.). Reżyser Rudolf Jugert ograniczył się tutaj do w miarę wiernego odmalowywania historii tragicznych skutków

¹⁴ Por. W. Höfig, op. cit., ss. 237-238.

¹⁵ Termin ten tłumaczony jest w języku polskim niezbyt adekwatnym terminem „literatura ojezińska”, zawierającym politycznie pejoratywne zabarwienie. W przypadku wielu autorów tzw. *Heimatliteratur* termin ten jest co prawda usprawiedliwiony, chociaż — obiektywnie rzecz biorąc — niemiecki termin nie zawiera owej polityczno-ideologicznej konotacji.

krzywoprzysięstwa dokonanego przez gospodarza i ojca rodu w imię zapewnienia swoim dzieciom godziwej przyszłości.

Bardziej obcesowo zabrano się do ekranizowania twórczości Gerharda Hauptmanna, reprezentanta realistycznego i społeczno-krytycznego nurtu literatury niemieckiej, którego część twórczości osadzona była w realiach śląskich, będących w RFN w latach pięćdziesiątych często podejmowanym tematem rewizjonistycznych roszczeń. Sięgając do jego wczesnych dramatów społeczno-krytycznych *Rose Bernd* (1903) i *Die Ratten* (1911), dwaj wytrawni reżyserzy o wielce zróżnicowanej przeszłości — W. Staudte i R. Siodmak podjęli się zadania ekranizowania i uaktualnienia politycznego tych dramatów, spływając jednocześnie wymowę filmów do rangi typowych filmów regionalnych.

Robert Siodmak, Amerykanin z pochodzenia, ale wychowany w Niemczech i tam też zdobywający ostrogi reżyserskie (film *Menschen am Sonntag*, 1929), powróciwszy w 1955 r. do Niemiec po 22-letniej nieobecności, z typową dla amerykańskich reżyserów tamtych lat nonszalancją przerobił w zachodniobermberskiej wytwórni CCC akcję dramatu *Die Ratten* w realistyczną opowieść, rozgrywającą się tuż po II wojnie w jednej z biednych dzielnic robotniczych Berlina. Główną bohaterką filmu jest (początkowo) ciężarna dziewczyna z prowincji, Paulina (zagrana dobrze przez Marię Schell), poszukująca w zrujnowanym w 1945 r. Berlinie, bez pieniędzy i zezwolenia na pobyt w mieście, ojca swego nie narodzonego jeszcze dziecka. Dalsze perypetie bohaterki i urodzonego dziecka odpowiadają mniej więcej treści oryginału G. Hauptmanna.

Podobnego zabiegu uaktualnienia problematyki społeczno-krytycznej sprzed pierwszej wojny światowej dokonano na dramacie G. Hauptmanna *Rose Bernd*, opowieści o kobiecie zmuszonej przez nędzę do dzieciobójstwa. Temat ten wziął na swój warsztat w 1956 r. Wolfgang Staudte, przenosząc akcję ze Śląska na teren okupowanych po 1945 r. Niemiec Zachodnich, w środowisko śląskich przesiedleńców. Pierwszy po przesiedleniu się Staudtego z NRD do RFN film zachodniemiecki tego reżysera okazał się — mimo powierzenia tytułowej roli coraz bardziej popularnej Marii Schell¹⁶ — niewypałem kasowym; najbardziej bulwersującą widzów zmianą wobec oryginału było przekształcenie głównej bohaterki w przesiedloną, która — nie jak w dramacie — musi umrzeć, lecz na Zachodzie oczekuje lepszych czasów.

Wypada jednak podkreślić, iż oba wymienione obrazy wg G. Hauptmanna próbowały wylać się z konstrukcyjno-fabularnych stereotypów taśmowo podówczas produkowanych *Heimatfilmów* i zasygnalizować — a czynił to wyraźnie film Staudtego — trudny i nie rozwiązany wówczas w RFN problem integracji przesiedleńców. W swojej masie jednak filmy regionalne z reguły ukazywały obraz życia oderwanego od realiów powojennych Niemiec i często kultywowały marzenia o fikcyjnym, dawno już przebrzmiałym świecie. Ewentualne zaś podejmowanie drażliwych tematów, realistyczne ukazywanie np. aktów przemocy oraz wyostanie konfliktów kłóciło się z przyjętym wówczas wzorcem filmu regionalnego, rozumianego przecież przede wszystkim jako film rodzinnej, nostalgicznej i umoralniającej rozrywki i skazywało go na niepowodzenie. Tak się stało z filmem R. Jugerta *Der Meineidbauer*, podobny los spotkał pełen dramatyzmu film Hansa H. Königa *Rosen blühen auf dem Heidegrab* (1952). Obraz ten, będący przecież klasycznym

¹⁶ W 1918 r. ekranizowano w Niemczech po raz pierwszy dramat *Rose Bernd*; rolę tytułową zagrała wówczas znana aktorka Henny Porten.

przykładem rozpracowania typowych elementów fabularnych *Heimatfilmu*, w sposób bezwzględny i brutalny opowiadał losy skromnej wiejskiej dziewczyny, będącej obiektem załotów impulsywnego i brutalnego gospodarza, który w chwili wzbierającej zazdrości zgwałcił ją; zhańbiona dziewczyna, kochająca innego mężczyznę, nie widzi już sensu życia i postanawia odejść z tego świata, wabiąc swego krzywdziciela w bagno; w ostatniej jednak chwili kochający młodzian ratuje ją, gospodarz jednak ginie.

Mimo *happy endu* film H. H. Königa nie spodobał się publiczności, a krytyka bardzo szybko zapomniała o jego twórcy. Od filmu regionalnego spodziewano się bowiem czegoś innego: przede wszystkim pięknych krajobrazów i wyeksponowania ich malowniczości, rozległości i nieskazitelności dziewiczej przyrody. Takie mu zamówieniu społecznemu odpowiadały filmy uprawiające ukrytą reklamę turystyki. I rzeczywiście, film *Der Förster vom Silberwald* (1954, reż. Alfons Stummer), pierwotnie pomyślany jako film dokumentalny o Alpach austriackich¹⁷, rozbudowano poprzez dodanie lekkostrawnej fabuły o leśniczym, kłusowniku i dziewczynie, którą obaj kochają; wynikające z tej konfiguracji perypetie oprawiono ładnie sfotografowanymi krajobrazami, rozrzucającymi scenkami z życia leśnych zwierząt (obowiązkowy wspaniały jelen i milutki jelonek) wśród drzew i kwiatów i — oczywiście — szczęśliwe zakończenie opowieści. Podobny schemat fabularny miały inne liczne filmy, jak *Försterliesel*, *War die Heimat liebt*, *Das alte Försterhaus* i in.

Ekspozowanie walorów krajobrazowych i obyczajów ludowych w *Heimatfilmen* nieuchronnie prowadziło do wprzęgnięcia ich w służbę (pośrednio, oczywiście!) reklamy turystycznej. Jako przykład potwierdzający tak sformułowaną tezę posłużyć może film *Die Mädels vom Immenhof* (1955, reż. Wolfgang Schleif), który dzięki dużemu powodzeniu u widzów rozbudowano w serię, kontynuującą perypetie miłosno-przedsiębiorcu wschodzącej wówczas gwiazdy Heidi Brühl i jej ulubionego kuczka (*Hochzeit auf Immenhof*, 1956, oraz *Ferien auf Immenhof*, 1957, oba wyreżyserowane przez różnych reżyserów). Harmonijne życie rodzinne, zakłócanie jedynie drobnymi spięciami, wielka miłość, dużo muzyki i jeszcze więcej pięknych widoków uroczonego zakątka Holsztynu — oto była recepta na film chętnie przyjmowany przez ówczesną publiczność kinową.

Lecz zachodnioniemiecki rynek kinowy był już zbyt mocno nasycony tanią rozrywką regionalną i coraz rzadziej demonstrował chęć oglądania stale powtarzających się schematów fabularnych i stereotypowych bohaterów. Zmniejszające się dochody z eksploatowanych *Heimatfilmów* nie zadowalały już producentów i zmuszały ich do poszukiwania nowych, bardziej kasowych tematów i atrakcyjnych fabuł.

Ostrożność producentów była tak duża, że kilku odrzuciło zaproponowany przez scenarzystę G. Hurdalka projekt filmu o autentycznej historii rodzinnego zespołu śpiewaczego, który w latach wojny rozślawił w USA niemiecką i austriacką pieśń folklorystyczną. Dopiero właścicielka monachijskiej wytwórni Gloria i specjalistka-producent kiczowatych *Heimatfilmów* — Ilse Kubaschewski¹⁸ pomyśli ten kupiła, powierzając reżyserię filmu *Die Trapp-Familie* (1956) Wolfgangowi Liebeneinerowi. Zaangażowana do głównej roli baronowej Marii von Trapp Ruth Leuwerik zagrała z dużą dozą wdzięku i rezolucyjności historię dziewczyny,

¹⁷ C. Seidl, *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München 1987, s. 83.

¹⁸ Por. W. Sznajder, *Stary i „nowy” film zachodnioniemiecki o problematyce współczesnej*. „Przegląd Zachodni” nr 3/1983, s. 110.

która jako nowicjuszka zakonna zostaje najpierw guwernantką siedmiorga dzieci barona von Trappa, następnie jego żoną i dyrygentem rodzinnego chóru młodzieżowego. Po zdobyciu I nagrody na festiwalu w Salzburgu, chór rodzinny staje się sławny, lecz po aneksji Austrii przez Niemców musi wyemigrować do Ameryki.

Film odniósł tak wielki sukces, że w 1958 r. zrealizowano drugą, dalszą część: *Die Trapp-Familie in Amerika*, kontynuującą opowieść o sukcesach chóru w USA, gdzie spopularyzował wiele niemieckich pieśni oraz... kobiecy strój bawarski — tzw. *Dirndl-Kleid*¹⁹.

Die Trapp-Familie był jednym z ostatnich filmów regionalnych, który odniósł jeszcze sukces u publiczności kinowej. Wszystkie późniejsze próby reanimowania tego podgatunku filmowego nie przyniosły żadnych pozytywnych rezultatów finansowych, nie mówiąc już o poziomie artystycznym.

Okres wielkiej popularności filmów regionalnych kończył się, chociaż i w latach późniejszych powracano do tego podgatunku, przyoblekając go w różne modne elementy (np. fala erotycznych i pornograficznych filmów regionalnych — tzw. *Jodel-Filme* z lat 1972 - 1975). Były to jednak już tylko filmy dla pewnej mniejszości (choćby stosunkowo licznej!) widzów, większość bowiem wolała coraz powszechniejszą telewizję oraz od połowy lat sześćdziesiątych — filmy odradzającej się artystycznie młodej, nowej kinematografii RFN.

Jaką zatem rolę odegrał zachodnioniemiecki film regionalny w życiu społeczno-kulturalnym RFN?

Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, albowiem oddziaływanie tego filmu nie ograniczyło się tylko do tej sfery, lecz obejmowało także sferę gospodarczą, polityczną.

Konstatacją nie podlegającą żadnym sprzeciwom będzie stwierdzenie, że *Heimatfilm* był przede wszystkim traktowany jako chodliwy towar, mający przynieść duże zyski. Konsekwencją tego było, iż należało znaleźć zarówno odpowiednią formę, jak i odpowiednich wykonawców. Odwołując się więc do przyzwyczajenia kulturowych potencjalnych odbiorców tego towaru, w *Heimatfilmie* wykorzystano bezkrytycznie recepty ułatwiające dotarcie do najszerszej publiczności; oznaczało to m.in. także sięganie po wzorce treściowo-ideologiczne sprawdzone już w przeszłości, w tym także w latach dyktatury nazistowskiej. Realizowano więc filmy, których fabuła (i częściowo — zawarta w niej filozofia i ideologia) odpowiadała aktualnym potrzebom duchowym odbiorców. W ten sposób dokonała się transmisja treści, które były popierane i kolportowane w III Rzeszy. Niewiele pomogły tu wzorce tematyczne zaczerpnięte np. z literatury nie związanej z reżimem hitlerowskim.

„Przy tym filmy regionalne są wielokrotnie niebezpieczniejsze od ich literackich oryginałów. Przeprowadzenie na oryginalne zmiany często powoduje uproszczenia i lekceważenie. Dotyczy to ekranizacji twórczości nie tylko G. Hauptmanna, ale także Anzengrubera, którego antyklerykalizm nie został w filmach pokazany.”²⁰

Realizacja takich filmów okazała się przy tym o tyle łatwiejsza, że również większość ich twórców zdobywała swe umiejętności zawodowe i kształtowała swe postawy społeczno-polityczne w okresie nazizmu. W sumie więc

¹⁹ Znany musical Roberta Wise *The Sound of Music* (1965) z Julie Andrews w głównej roli jest w amerykańskim remake filmu o rodzinie Trappów.

²⁰ F. Eberhard, *Geleitwort*. W: W. Höfig, op. cit., ss. VII - VIII.

„Niemiecki film regionalny sięgał po niemiecką pieśń ludową, (...), po niemiecki krajobraz (...), ukazywał górskich rolników, panów na zamkach i nadleśniczych (...) Jego wyobrażenia o stosunkach społecznych były nieprawdziwe i anachroniczne, ogólnie rzecz biorąc — restauracyjne, nieraz — reakcyjne.”²¹

— stwierdza znany krytyk filmowy W. Schmieding.

Nie był zatem film regionalny — wbrew zapewnieniom producentów — apolityczną rozrywką. Już sam fakt kolportowania zafalszowanej romantyki był w latach wzmoczonego wysiłku nad odbudową zniszczeń wojennych aktem eskapizmu, podyktowanym niechęcią przyznania się do tego, iż Niemcy spowodowały te zniszczenia i powinny za nie zapłacić. Pozbawione zatem obiektywnego i krytycznego spojrzenia na Niemcy filmy regionalne pomagały zapomnieć o spowodowanych nieszczęściach i nie inspirowały do koniecznego wówczas trzeźwego osądu własnej sytuacji.

Popularyzując stereotypowe wyobrażenia o poszczególnych regionach, *Heimat-filmy* chętnie i często przemycały mniej lub bardziej otwarcie problematykę przesiedleńców i tzw. utraconych stron rodzinnych. Zaludniający filmy regionalne przesiedleńcy stanowili z reguły element obcy w nowym środowisku ich zamieszkania, a będąc przybyszami o odrębnej kulturze regionalnej tęsknili za powrotem do dawnych stron rodzinnych. Podjęcie tej tematyki nie było zatem podyktowane chęcią konsolidacji niezintegrowanego jeszcze wówczas społeczeństwa, lecz wyrazem oficjalnie głoszonej przez rząd w Bonn tezy o tymczasowości i niesprawiedliwości dziejowej rozstrzygnięć poczdamskich.

Odpowiadając mentalności przeciętnego widza filmy regionalne były dobrym nośnikiem treści politycznych i instrumentem ukrytej propagandy. W sferze politycznej — szczególnie w dziedzinie oświaty politycznej (*politische Bildung*) film rozrywkowy — w tym także film regionalny — stanowił ważny instrument kształtowania opinii społecznej i postaw obywatelskich. Stały się więc filmy te parawanem dla wzbierającej już wówczas propagandy ziolkowskiej oraz — co ważniejsze — akompaniamentem skutecznie tuszującym nasilające się wołanie rządu RFN o remilitaryzację i dysponowanie bronią atomową.

Dokonujące się w latach sześćdziesiątych zmiany w funkcjonowaniu zachodniemieckiej kinematografii, spowodowane buntem młodych twórców przeciwko „starej” branży filmowej oraz stopniowe przejmowanie przez nich inicjatywy twórczej, zepchnęły produkcję filmów regionalnych do ofensywy. I chociaż niektórzy młodszy twórcy podejmowali jeszcze sporadycznie tematykę regionalną, to jednak traktowali to jako podzwonne umierającego już podgatunku. W 1968 r. Peter Fleischmann ekranizował sztukę Martina Sperra *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii (Jagdsszenen aus Niederbayern)*, bezlitośnie odsłaniając brutalność społeczności wiejskiej wobec nie akceptowanych przez nią jednostek. Na początku lat siedemdziesiątych odnotować można było falę „lewicowych filmów regionalnych” Volkera Schlöndorffa *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, Reinharda Hauffa *Mathias Kneißl*, Volkera Vogelera *Jaidler — der einsame Jäger* oraz Uwe Brandnera *Ich liebe dich, ich töte dich*. Wspólne wszystkim były jedynie powierzchowne elementy tradycyjnego filmu regionalnego: akcja w przeszłości i na prowincji oraz posługiwanie się dialektem; poza tym nic nie przypominało „poetyki” *Heimat-filmów*. Również film Niklausa Schillinga *Nachtschatten* (1971) tylko pozornie wydawał się być filmem regionalnym, gdyż w gruncie rzeczy był przede wszystkim opowieścią o zakłóconej miłości i tragicznym splocie zdarzeń.

²¹ W. Schmieding, *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg 1961, s. 28.

Wymienione tutaj filmy młodych twórców należy zatem traktować jako gniewne, ale też z pewnym respektem rzucone wyzwanie przeciwko filmowi regionalnemu, który stanowił w historii kina niemieckiego pewnego rodzaju dziwoląg artystyczny i budzący zdziwienie fenomen socjologiczny. Podejmując tematykę regionalną młodzi twórcy pragnęli przewartościować obiegowe znaczenie terminu *Heimatfilm* i oczyścić go od fabularnego banału, reakcyjnego zabarwienia politycznego i elementów estetyzującego kiczu.

Waldemar Sznajder

RODZINA W REPUBLICE FEDERALNEJ NIEMIEC: JEJ PRZEMIANY I PRZEWIDYWANE SKUTKI

Ważną pozycję w zachodniemieckich badaniach socjologicznych zajmują badania nad rodziną. Do czołowych reprezentantów tej dziedziny nauki należą niezyczący już H. Schelsky oraz R. König, których prace zapoczątkowane jeszcze w latach czterdziestych zaliczane są już dziś do klasyki. Do wiodących socjologów rodziny kolejnej generacji należą F. Neidhardt, przedwcześnie zmarła H. Pross, H. Rosenbaum, M. Mitterauer, G. Schwäglar. Badaniom nad rodziną przypada w RFN szczególna rola, stanowi ona bowiem przedmiot zainteresowania różnych dyscyplin naukowych, począwszy od socjologii po demografię, ekonomię, psychologię, pedagogikę, politologię. Od dalszego rozwoju rodziny i od polityki wobec niej, a także polityki integracyjnej w stosunku do cudzoziemców zależy może, jak zwykle się sądzić, przyszłość zachodniemieckiego społeczeństwa. Na podstawie przeprowadzonych badań wyciąga się generalny wniosek, iż pozycja współczesnej rodziny, opierającej się programowo na intymności stosunków międzyludzkich, uległa z perspektywy ponad trzech dekad znacznemu osłabieniu. Badacze zadają sobie pytanie, czy w związku z oddaniem niektórych zadań spełnianych przez rodzinę w ręce społeczeństwa lub państwa mamy dziś do czynienia z przemieszczeniem funkcji i kształtowaniem się nowego modelu rodziny, a więc adaptacją do warunków zewnętrznych czy też ze swoistym kryzysem tej komórki społecznej.

Symptomy rozpadu rodziny w jej tradycyjnym ujęciu zaobserwować można wyraźnie na przykładzie wzrostu liczby rozwodów i dystansu młodych wobec instytucji małżeństwa; ze względu na znaczne obciążenie zewnętrzne swych członków rodzina często nie może sprostać swym obowiązkom kompensacyjnym, polegającym na rozładowywaniu napięć i stresów. Reakcją na zmaganie się z rzeczywistością jest kształtowanie się jej — odmiennego w stosunku do tradycyjnego — modelu (odejście od typu rodziny wielodzietnej i wielopokoleniowej) albo powstawanie konkurencyjnych w stosunku do niej form zastępczych, zapewniających jednostce większą swobodę oraz dyspozycyjność wobec pracodawcy.

Jedną z reakcji stanowi zmiana stosunku młodych Niemców do prokreacji. „Przestrzeń bez narodu”, „Wolni, oświeceni i emancypowani Niemcy na drodze do wymarcia”, „Naród jedynaków”, „Leniwi ojcowie” to hasła stanowiące publicystyczną transpozycję pogłębiającego się problemu demograficznego. W RFN — w porównaniu z początkiem lat sześćdziesiątych — zmniejszyła się o połowę liczba żywych urodzeń wśród ludności niemieckiej. Ta utrzymująca się nadal tendencja spadkowa prowadzi do zmniejszenia liczebności społeczeństwa zachodniemieckiego; proces ten dokonuje się od 1972 r., kiedy to liczba urodzeń przestała kompensować liczbę