

„Nic, absolutnie nic co dziś mogłoby się konkretnie liczyć. W sensie politycznym jest nawet jeszcze gorzej. Powstał film o niemieckiej historii; o tyle mniej trzeba się zajmować niemiecką historią”⁴⁹.

W niektórych komentarzach wyrażono zaniepokojenie, czy emocjonalna reakcja pociągnięta za sobą rzetelny i racjonalny obrachunek z przeszłością. Tygodnik „Der Spiegel” zwrócił np. uwagę, że film wywarł wrażenie na młodzieży szkolnej, ale że samo w sobie nie przesądza to jeszcze o trwałym ukształtowaniu jej poglądów. Powołując się na opinie pedagogów, „Der Spiegel” ostrzegł, że zainteresowanie przeszłością może zaniknąć, jeśli w ślad za filmem nie pójdzie racjonalne roztrząśnięcie problemu nazizmu i masowego ludobójstwa⁵⁰. Podobne wątpliwości zgłosił Joachim Fest, który napisał, że spontaniczna fala współczucia wywołana przez *Holocaust* oznacza w istocie niewiele, jeśli nie zostanie uzupełniona określoną wiedzą. Fest twierdzi, że *Holocaust* stworzył w Republice Federalnej tylko i wyłącznie pewną szansę, która będzie jeszcze istniała przez jakiś czas i być może zostanie odpowiednio wykorzystana⁵¹. Uwaga Festa wydaje się we wszechmiar uzasadniona i pośrednio znalazła ona również potwierdzenie w reakcji na serial — ujawniła ona niedostatek informacji, trudno zrozumiałe zaskoczenie rozmiarami zbrodni, a także bezradność prób wytłumaczenia i zrozumienia natury systemu hitlerowskiego, antysemityzmu i polityki masowej zagłady społeczności żydowskiej⁵².

Zbigniew Mazur

GENEZA „MŁODEGO” FILMU ZACHODNIONIEMIECKIEGO W UJĘCIU POLSKIEJ PUBLICYSTYKI I KRYTYKI FILMOWEJ

Jest faktem bezspornym, iż do najciekawszych przejawów życia kulturalnego Republiki Federalnej Niemiec należy zjawisko tzw. młodego filmu zachodnioniemieckiego. Stąd też wzbudziło ono głębsze i szersze zainteresowanie polskiej krytyki filmowej, wynikające zarówno z przyczyn natury artystycznej, jak i historycznej oraz ideologiczno-politycznej.

Niniejsze opracowanie stanowi próbę całościowego przeglądu i zestawienia komentarzy polskich na temat genezy i założeń ideowych „nowego kina” zachodnioniemieckiego oraz obecności nowych treści ideowych w pierwszych utworach „młodego” filmu zachodnioniemieckiego.

„Młody” film zachodnioniemiecki jest zjawiskiem godnym baczonej uwagi przede wszystkim dlatego, iż podejmuje problematykę społeczno-polityczną głęboko nurtującą społeczeństwo RFN. Kierunek ten zerwał z komercyjnymi celami dotychczasowej produkcji filmowej RFN, a wyznacznikiem jego poszukiwań stała się wrażliwość na aktualną rzeczywistość wyrażająca się rejestrowaniem, interpretacją i polemiką z jej problemami. Inicjatorzy nowego kierunku w momencie jego narodzin

⁴⁹ List otwarty do „FAZ” z 16 II 1979.

⁵⁰ „Holocaust”: *Die Vergangenheit kommt zurück*. „Der Spiegel” z 29 I 1979.

⁵¹ J. Fest, *Nachwort zu „Holocaust”*. „FAZ” z 29 I 1979.

⁵² Z sondaży opinii publicznej wynika, że dopiero dzięki amerykańskiemu serialowi 31% badanych dowiedziało się o rozmiarach prześladowań żydowskich, 22% — o samym „ostatecznym rozwiązaniu”, 22% — prawdy o obozach koncentracyjnych (*Fernsehen: Nachwirkungen von Holocaust*. „Der Spiegel” z 7 V 1979).

nawoływali przede wszystkim do rewizji elementów ideologii konserwatywnych, zawartych w filmach zachodnioniemieckich lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, dzisiaj natomiast ukazują i piętnują w swych dziełach objawy patologii społeczno-politycznej zarówno w teraźniejszości zachodnioniemieckiej (terroryzm, neofaszyzm), jak i w przeszłości niemieckiej (faszyzm, skrajny nacjonalizm).

W 1962 r. podczas VIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen dwudziestu sześciu młodych reżyserów ogłosiło deklarację, która zapoczątkowała narodziny „młodego” filmu zachodnioniemieckiego i znana jest pod nazwą *Manifestu z Oberhausen*. Ideą przewodnią tej deklaracji stało się hasło „Stare kino umarło”, które uzasadniano następująco:

„Uważamy się za powołanych do stworzenia nowego niemieckiego filmu fabularnego. Ten nowy film potrzebuje nowych swobód, uwolnienia od branżowych konwencji, uwolnienia spod wpływu komercyjnych partnerów, uwolnienia spod nadzoru wpływowych ugrupowań. Mamy konkretne duchowe, formalne i gospodarcze wyobrażenia o kształcie nowego filmu niemieckiego. Jesteśmy gotowi wspólnie ponosić ryzyko gospodarcze. Stary film nie żyje. My wierzymy w nowy”¹.

Dokument ten podpisali m. in.: Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni i Hans Rolf Strobel. Trzeba podkreślić, iż pojawił się on w czasie, kiedy film zachodnioniemiecki przeżywał głęboki kryzys — nie liczył się ani w kraju, ani na arenie międzynarodowej. Tę złą sławę „zawdzięczał” przede wszystkim naiwnym, o złym smaku i wątpliwej ideologii *Heimastsfilmom* oraz tendencjom komercyjnym².

Jednak nie od razu po teoretycznych deklaracjach młodych nastąpiła zmiana w twórczości filmowej RFN. Stało się to dopiero w 1966 r., kiedy to na trzech festiwalach międzynarodowych cztery filmy zachodnioniemieckie zebrały główne nagrody, a także wprost entuzjastyczne recenzje. Wyróżnienia te otrzymały następujące utwory reżyserów debiutujących w filmie pełnometrażowym: *Ono (Es)* Ulricha Schamoni, *Niepokoje wychowanka Törlessa (Der junge Törless)* Volkera Schlöndorffa, *Czas ochronny dla lisów (Schonzeit für Füchse)* Petera Schamoni i *Pożegnanie z dniem wczorajszym (Abschied von Gestern-Anita G.)* Alexandra Klugego. Dla wielu krytyków zagranicznych, w tym i dla niektórych polskich, wydarzenie to było niespodzianką. Nie wiązali oni tych sukcesów filmów zachodnioniemieckich z założeniami programowymi z Oberhausen. Polski krytyk Czesław Michalski, stwierdził:

„*Manifestu* nikt nie traktował zbyt poważnie i nikt go nie uważał za akt narodzin nowego kina. Poza pewnym ożywieniem w krótkim metrażu — w ciągu paru lat nic rzeczywiście nie przyniósł zachodnioniemieckiej kinematografii”³.

Podkreślić jednak należy, iż większość krytyków polskich dostrzegła źródło sukcesów filmu RFN w ideach *Manifestu* sprzed czterech lat i ich konsekwentnej, acz trudnej, realizacji. Do nich zaliczyć należy Bohdana Ziółkowskiego i Jerzego Płażewskiego. Pierwszy z nich w artykule pt. *Cudów nie ma* wskazał na rzeczywiste podstawy zjawiska określonego przez niektórych publicystów mianem „niemieckiego cudu”. Pisał on:

¹ B. Ziółkowski, *Cudów nie ma*. „Kino” 1967, nr 3, s. 45.

² Por. M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego*. „Przegląd Zachodni” 1964, nr 2, ss. 398 - 403.

³ C. Michalski, *Zachodnioniemieckie nowe kino*. „Ekran” 1967, nr 8, s. 8.

„Realia tego zjawiska są zupełnie przyziemne, a debiuty młodych uwarunkowane zostały, jak zawsze i wszędzie, działaniem czynników społeczno-politycznych, gospodarczo-finansowych i artystycznych oraz *last not least* ambicją i siłą woli tych ludzi o wyraźnie ukształtowanym światopoglądzie”.

W dalszym ciągu artykułu autor skoncentrował się na wyjaśnieniu wymienionych źródeł sukcesów „młodego” kina zachodnioniemieckiego. Przedstawiając genezę rozpatrywanego kierunku zwrócił uwagę na to, iż czas ukazania się *Manifestu z Oberhausen* był szczególnie korzystny dla tendencji w nim wyrażonych, co rokowało pomyślną realizację tez tego dokumentu. Zdaniem polskiego krytyka, ta sprzyjająca sytuacja była następstwem pojawienia się w RFN w 1957 r. społecznie zaangażowanego i artystycznie wartościowego miesięcznika „Filmkritik”, który stał się „w krótkim czasie trybuną zmagania o nowy [...] film niemiecki”, jak również ukazania się w 1961 r. dwóch pozycji literatury filmowej, tj. *Kunst oder Kasse* Waltera Schmiedinga i *Der deutsche Film kann garnicht besser sein* Joe Hembusa, nawołujących do uzdrowienia stosunków wokół rodzimego filmu i wskazujących „możliwości wyjścia z impasu”. B. Ziółkowski, omawiając założenia programowe *Manifestu z Oberhausen*, wskazał na jego główne walory, tj. na fakt, że dając program ideowy realizatorom filmów, nie krępował ich żadnymi strukturami organizacyjnymi, co „ułatwiło im elastyczną politykę wobec przemysłu filmowego i aparatu państwowego”. Podkreślił również, jak ważne znaczenie w odrodzeniu w RFN filmu jako sztuki miała walka o finansowanie przez państwo debiutów młodych reżyserów. Trafnie zauważył też, iż jej pomyślne zakończenie wyrażające się m.in. w utworzeniu specjalnej fundacji pod nazwą „Młody Film Niemiecki” (1965 r.) i w przyznawaniu premii pieniężnych wartościowym scenariuszom, stało się podstawą funkcjonowania i rozwoju tendencji „nowego kina”⁴.

Podobny pogląd na genezę sukcesu omawianego kierunku prezentował Jerzy Płażewski pisząc m. in.: „[...] było to zaskoczenie dla opinii światowej. Ale w samej NRF [...] sukcesy nie były tak niespodziewane, jak za granicą”. Przyrównał on rolę *Manifestu z Oberhausen* w narodzinach „nowego kina” w RFN do znaczenia, jakie miał manifest z La Napoule z 1959 r. dla powstania francuskiej nowej fali. Również J. Płażewski zwrócił uwagę na korzystny moment ukazania się *Manifestu z Oberhausen* i na to, iż walka o wprowadzenie jego idei w życie wzmogła już istniejące dążenia do poprawy filmowego *status quo*, a także, że podstawę sukcesu z 1966 r. stanowiły realia społeczno-finansowe lat poprzednich. Kontynuując swoje rozważania skoncentrował się on na założeniach ideowych, na tematyce oraz nowym języku filmowym omawianego kierunku. W kwestii oblicza ideowego tego nurtu zauważył:

„Niemal wszyscy rzecznicy tego kierunku odżegnują się od samego pojęcia 'kina idei' [...]. Chcieliby raczej, żeby ich filmy służyły do odkrywania jakichś ważkich prawd niemieckich, wręcz niespodziewanych dla samych autorów”.

J. Płażewski podkreślił również odmienną formę nowego kierunku w stosunku do zastanego kina, przy czym za jeden z najważniejszych jej elementów uważa odwrót od przyczynowo powiązanej narracji. Zwrócił także uwagę na nową tematykę filmów i wyraźnie zaznaczający się w niej podział w przedstawianiu pokoleń starszego (pokazywanego niemal wyłącznie w tonie ironicznym) i młodszego, które wojny nie doświadczyło (traktowanego z sympatią). Analizując dalej tę kwestię Płażewski stwierdził:

⁴ B. Ziółkowski, jw., ss. 44 - 60.

„W stosunku do młodych reżyserzy premiują autentyczność i wolność wewnętrzną, często na pograniczu anarchizmu, zwłaszcza w etyce seksualnej [...]. Mamy tu więc osobliwy obraz pokolenia, które niejasno nienawidzi 'starszych' [...] pogardza ich kodeksem etycznym i 'jest przeciw', chociaż samo dobrze nie wie przeciw czemu. Bunt ten nie idzie jednak w kierunku jakiegokolwiek rewolucji. Każda rewolucja wymagałaby jakiejś ideologii i jakiejś odpowiedzialności. A tego nie chcą młodzi bohaterowie, ani młodzi twórcy tych bohaterów”.

Omawiając tematy filmów nowego kierunku autor cytowanego artykułu postawił zarzut, iż są kosmopolityczne, a także brak w nich zagadnień nurtujących współczesne społeczeństwo zachodniemieckie. Do problemów tych zalicza m. in.: odpowiedzialność Niemiec za rozpętanie wojen światowych, nazizm, stosunek do narodów okupowanych w czasie wojny, psychologiczną rolę „cudu gospodarczego”, obecność ekshiterowców w życiu publicznym RFN⁵.

Na brak aktualnych tematów w filmach należących do nurtu „młodego kina” zachodniemieckiego zwrócili również uwagę Jerzy Peltz⁶ i Zygmunt Kałużyński⁷. Nie doszli oni jednak do ogólnych wniosków J. Płażewskiego, który kończąc swoje studium nad genezą i tematyką nowego filmu w RFN stwierdził:

„Mimo tych zasadniczych pominięć i uników, filmy 'młodego kina' tworzą przecież jakiś obraz współczesnego społeczeństwa zachodniemieckiego. Można o tym obrazie dyskutować, ale jest on już pewną wartością niesporną w porównaniu ze schematyczno-fantastycznym obrazem wytwarzanym przez komercyjne kino RFN”⁸.

Jak już zaznaczono, B. Ziółkowski i J. Płażewski omówili w swych artykułach szczegółowo podstawy finansowe nowego kina, obszerną analizę tej kwestii znajdziemy także w wywodach Tadeusza S. Wróblewskiego na ten temat. Wskazał on na trudną walkę o finansowe zaplecze i jej efekty w postaci powołania Kuratorium Młodego Filmu odpowiedzialnego za finansowanie przedsięwzięć „młodego kina”, a równocześnie zaznaczył, iż nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie:

„Czy [...] funkcjonowanie Kuratorium usuwa wszelką ewentualność wywierania na młodych twórców zachodniemieckich określonych nacisków, dotyczących zwłaszcza wymowy społecznej i politycznej ich filmów”⁹.

Prekursorskimi utworami „młodego” filmu zachodniemieckiego były: *Ono* (Es, 1966 r.) Ulricha Schamoni, *Niepokoje wychowanka Törlessa* (*Der junge Törless*, 1966) Volkera Schlöndorffa, *Czas ochronny dla lisów* (*Schonzeit für Füchse*, 1966), Petera Schamoni, *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von Gestern — Anita G.*, 1966) Alexandra Klugego i *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* (*Jagdscenen aus Niederbayern*, 1967) Petera Fleischmana, które w większości wyróżnione zostały głównymi nagrodami na różnych międzynarodowych festiwalach filmowych. Wszystkie one również uznane zostały przez polską krytykę za wartościowe, co znalazło odbicie w szeregu publikacji, omówień i recenzji zamieszczonych w polskich czasopismach. Krytycy polscy omawiając pierwszy z nich (Es) wskazywali, że choć następne filmy „młodych” przewyższały go pod względem walorów intelek-

⁵ J. Płażewski, *Czy pożegnanie z dniem wczorajszym*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 3, ss. 100 - 106.

⁶ J. Peltz, *Nieszczęście*. „Film” 1972, nr 28, s. 3.

⁷ Z. Kałużyński, *Niemcy zbuntowani*. „Polityka” 1971, nr 40, s. 7; tenże, *Demon milionowy*. Warszawa 1977, s. 340.

⁸ J. Płażewski, *ibid.*, s. 105.

⁹ T. S. Wróblewski, „Młody” film zachodniemiecki na tle powojennej produkcji filmowej w NRF. „Przegląd Zachodni” 1974, nr 1, s. 114 - 116.

tualnych, to jednak jest on wartościowy nie tylko ze względu na jego prekursorski charakter, ale dzięki przedstawieniu życia i problemów współczesnych młodych ludzi — mieszkańców Berlina Zachodniego. Tematyce tej film zawdzięcza również sukces artystyczny i finansowy w swoim kraju¹⁰. Wyrazicielem punktu widzenia polskiej krytyki na te sprawy był Jerzy Płażewski, który tak scharakteryzował omawiany film:

„W pozornie banalnym, nowoczesnie reżyserowanym filmie *Ono* Ulrich Schamoni dał bodaj najprzenikliwszą analizą atmosfery Zachodniego Berlina, dziwnego, podzielonego miasta, podekscytowanego sztucznym *boomem* gospodarczym”¹¹.

Kilku krytyków polskich zabrało głos w dyskusji nad drugim filmem zaliczanym do nurtu „młodego kina” RFN, tj. *Niepokojami wychowanka Törlessa*, którym zadebiutował Volker Schlöndorff transponując na język filmowy autobiograficzną powieść Roberta Musila. Był to, co należy podkreślić, pierwszy film zachodnioniemiecki „nowej fali” wyświetlany w Polsce. Większość polskich recenzentów widziała w tym utworze przyczynek do psychologiczno-socjologicznej problematyki genezy ideologii faszystowskiej. Jeden z nich pisał:

„Chociaż akcja filmu, podobnie jak i powieść, usytuowana jest na początku wieku, Schlöndorff świadomie zrealizował dzieło na wskroś współczesne w swej wymowie. Zamierzał pokazać proces degradacji człowieka, który staje się katem lub ofiarą i odpowiedzieć na pytanie: jak to się stało, że w Niemczech doszło do faszyzmu”.

Krytyk ten przytoczył następującą wypowiedź reżysera filmu:

„Główna postać filmu — Törless — przypomina niektórych intelektualistów, ich postawy wobec problemów o charakterze politycznym, a w szczególności postawę niemieckiej inteligencji w obliczu rodzącego się nazizmu [...]. Zrobiłem film polityczny, film o nazizmie”¹².

Lech Pijanowski natomiast zakończył w ten sposób swoje rozważania nad dziełem Schlöndorffa:

„Opowieść o bardzo ciemnych stronach systematycznego, karnego i kulturalnego życia w półwojskowym internacie, opowiedziana w NRF przez obywateli tego kraju dla innych współobywateli, nie jest z pewnością abstrakcyjną zabawą w kulturalną adaptację dzieła literatury na film. Mamy do czynienia z działalnością moralizatorską i polityczną jednocześnie za pośrednictwem dzieła rzeczywiście artystycznego. Jego oglądanie nie jest miłą rozrywką, zgoda; *Młody Törless* każe jednak z uwagą patrzeć na to, co zaczyna się dzieć w sztuce filmowej NRF”¹³.

Jedynym zastrzeżeniem, jakie można zgłosić pod adresem polskich krytyków oceniających ten utwór, to ograniczenie się do analizy tematyki filmu z pozostawieniem na uboczu jego strony formalnej. Uczynił to w pewnym stopniu Tadeusz S. Wróblewski stwierdzając w swych uwagach dotyczących tego utworu:

„Schlöndorff uznał, iż właściwą koncepcją filmu jest dokładny, przemyślany intelektualnie, chłodny tok opowiadania, akcentujący tradycyjne i konwencjonalne pojmowanie sztuki filmowej. Stąd w omawianym filmie nie posłużono się żadnymi eksperymentalnymi chwytami formalnymi, a jedynie dokładną obserwacją, całkowi-

¹⁰ B. Ziółkowski, *Cudów nie ma...*, s. 54; tenże, *Owoce buntu*. „Film” 1967, nr 16, s. 12.

¹¹ J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*. Warszawa 1977, s. 389.

¹² *Niemiecki cud?* „Kino” 1966, nr 10, ss. 16 - 17.

¹³ L. Pijanowski, *Młody film niemiecki*. „Świat” 1967, nr 8, s. 13.

cie zharmonizowaną z elementami estetycznymi. Specyfiką filmu jest jego symbolika — rzeczywistość traktuje się w nim jako metaforę, jako symbol filozoficznego uogólnienia¹⁴.

Omawiając film Petera Schamonięgo *Czas ochronny dla lisów*, B. Ziółkowski podkreślił, iż młodzi bohaterowie tego utworu

„[...] odrzucają ideologię starszego pokolenia odpowiedzialnego za wywołanie i prowadzenie wojny, sami jednak nie dysponują żadnym skryzalizowanym światopoglądem [...] pozostawiają inicjatywę w rękach generacji skompromitowanej” oraz że ten „[...] debiut fabularny jest przemyślanym i starannie wyważonym dziełem, które ma służyć demystyfikacji specyficznym niemieckich konfliktów między pokoleniami okresu powojennego”¹⁵.

Z lektury polskich omówień i recenzji tego filmu wysnuć można wniosek, iż pogląd ten podzielają także inni krytycy w Polsce. Większość z nich za najbardziej interesującą pozycję „nowej fali” uważała *Pożegnanie z dniem wczorajszym* — debiut fabularny Alexandra Klugego. B. Ziółkowski uznał czas pojawienia się tego utworu za moment odrodzenia filmu zachodnoniemieckiego¹⁶. T. S. Wróblewski zwrócił uwagę, iż film ten zrealizowany został metodą „realizmu refleksyjnego”, która będąc symptomatyczną dla „nowego kina” pozostaje jednocześnie w opozycji do dotychczasowego „realizmu nierefleksyjnego”¹⁷. Cz. Michalski omawiając film Klugego zaznaczył, iż zawarte w nim „akcenty krytyczne pod adresem społeczeństwa zachodnoniemieckiego [...] oraz wieloironiczne spojrzenie na życie Republiki Federalnej — to oczywiście nowe i interesujące zjawisko w kinematografii tego kraju”¹⁸.

Najwięcej recenzji i omówień poświęconych zostało filmowi *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* Petera Fleischmana. Pośród wielu ocen, jakie pojawiły się w związku z premierą tego filmu w Polsce, na uwagę zasługuje wypowiedź Stanisława Grzeleckiego, który omawiając tematykę utworu (los człowieka żyjącego na wsi bawarskiej i prześladowanego za swą „inność” przez miejscową społeczność) zauważył, że mimo udratyzowanej formy posiada on walor dokumentu rejestrującego to, co „najbardziej niemieckie, najbardziej germańskie” oraz że miejsce akcji należy traktować jako umowne, gdyż wydarzenia przedstawione w filmie rozgrywać się mogłyby gdziekolwiek w Niemczech, a ich wymowa i aspekt społeczno-moralny pozostałyby identyczne. Istotą tych treści filmu dla krytyka jest: „[...] spontaniczność, naturalność okrucieństwa, brutalności, przemocy, znęcania się nad człowiekiem, pogarda dla pokonanego, łatwość dokonywania zbrodni na człowieku”. Rozwijając ten wątek interpretacji Grzelecki stwierdził:

„P. Fleischman, ukazując sceny z potocznego życia bawarskich chłopów, odsłania mechanizmy, wprawiające w ruch, w działanie, stałą gotowość do zbiorowych występów represyjnych, stałą gotowość do spontanicznego tworzenia i urzeczywistnienia zasad systemu hitlerowskiego”.

Polski krytyk przyrównał obraz wsi przedstawiony w tym utworze do malarstwa Breughla wskazując, iż „wiele z tego filmu czerstwym i prymitywnym biologizmem” i jest w nim „wiele spontanicznego, naturalnego okrucieństwa”¹⁹.

Odmiennego zdania był Z. Kałużyński, który społeczeństwa ze *Scen myśliw-*

¹⁴ T. S. Wróblewski, jw., s. 110.

¹⁵ B. Ziółkowski, *Cudów nie ma...*, s. 55.

¹⁶ B. Ziółkowski, *Pożegnanie z dniem wczorajszym*. „Kino” 1967, nr 8, s. 43.

¹⁷ T. S. Wróblewski, jw., s. 111.

¹⁸ Cz. Michalski, jw., s. 8.

¹⁹ S. Grzelecki, *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*. „Kino” 1969, nr 12, ss. 49-50.

skich. . nie wiązał jedynie z faszyzmem gdyż — jak twierdził — „w gruncie rzeczy każde środowisko jest nietolerancyjne” z tą tylko różnicą, że w faszyzmie jest się dyskryminowanym za swą „inność” *a priori* w przeciwieństwie do innych układów sytuacyjnych, gdzie osobista hipokryzja umożliwia życie takim „odmiennym” jednostkom. Według niego, film ten nie jest utworem antyfaszystowskim w swej wymowie, ale jedynie:

„[...] obrazem społeczeństwa na jego samym dole, na etapie wysokiego rozwoju industrialnego, który wyprzedził dojrzewanie humanistyczne tak bardzo, że w kontraście ze swą cywilizacją techniczną ci ludzie wyglądają na nie zmienionych od paleolitu”.

Zwrócił on też uwagę, iż właśnie takie ukazanie społeczeństwa zachodnioniemieckiego naraziło reżysera na szereg zarzutów i oskarżeń ze strony różnych kręgów społecznych, z wyjątkiem środowiska intelektualistów²⁰.

W podobnym tonie wypowiedział się J. Płażewski, gdy zauważał, iż P. Fleischman

„ośmielił się przypomnieć RFN-owskiemu audytorium prawdy ważne a niepopularne. Podpatrzył mianowicie zamożną, uprzemysłowioną wieś, dysponującą nowoczesną techniką i pokazał jak za tą błyszczącą fasadą lęgną się nadal średniowieczne szowinizmy, demony nietolerancji”²¹.

Przedstawione wyżej wypowiedzi pozwalają na wysnucie ogólniejszych wniosków dotyczących charakteru i wymowy postaw krytyki polskiej wobec zjawiska „młodego” filmu zachodnioniemieckiego w pierwszych latach jego istnienia. Należy stwierdzić, że polska publicystyka i krytyka rzeczowo na ogół przedstawiła problem genezy i założeń ideowych rozpatrywanego kierunku. Zdecydowana większość wypowiedziających się na ten temat trafnie zinterpretowała i zanalizowała przyczyny pojawienia się w 1962 r. *Manifestu z Oberhausen*, jak również obiektywnie przedstawiła problem trudnej, acz owocnej jego realizacji. Zwrócili oni uwagę, iż tylko wytrwała walka niektórych zachodnioniemieckich krytyków filmowych oraz sygnatariuszy *Manifestu* o wcielenie programu w życie, wymierzona również przeciw skomercjonalizowanej kinematografii w swoim kraju, wyprowadziła kino RFN z impasu, w jakim znalazło się ono na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Pierwsze utwory „młodego” filmu zachodnioniemieckiego uznane zostały przez polskich krytyków za wartościowe. Widziano w nich konsekwentną realizację założeń programowych zawartych w *Manifestie z Oberhausen* — zastąpienie tradycyjnej, nastawionej na komercyjny efekt, formy, tematyki i celów przez *quasi* dokumentalną rejestrację rzeczywistości i jej problemów. Stąd właśnie utwory te stały się obiektem głębszego zainteresowania i szerszej dyskusji, a także impulsem dla biorących w niej udział do przedstawienia własnych refleksji nie tylko na tematy *sensu stricto* filmowe, ale także polityczne, socjologiczne, filozoficzne.

Większość polskich krytyków widziała w „młodym” filmie zachodnioniemieckim zwiastuna odnowy kinematografii RFN. Niektórzy z nich nie zawahali się nawet przyrównać jego roli w świecie filmowym do tej, jaką odegrała swego czasu francuska „nowa fala”. Porównanie to nie wydaje się przesadne, a to chociażby z racji, iż pojawienie się tego kierunku mogło być świadectwem, iż film zachodnioniemiecki nie zrezygnował z aspiracji odgrywania istotnej roli w kinematografii światowej

²⁰ Z. Kałużyński, *Demon milionowy* . . . , ss. 326 - 331.

²¹ J. Płażewski, *Historia* . . . , s. 390.

i można było nawet sądzić, iż przy sprzyjającym klimacie może on odegrać znaczącą rolę w dzisiejszej sztuce filmowej, jaką kiedyś — w okresie Republiki Weimarskiej — odegrał filmowy ekspresjonizm niemiecki, stanowiący wówczas światową awangardę. Godnym odnotowania faktem jest, iż krytycy polscy zauważyli, że „rewolucja” formalno-tematyczna, jaką przyniosło „nowe kino”, mogła zainspirować proces zmiany dotychczasowych tradycyjnych, konserwatywnych poglądów na sztukę filmową i wyrzucić wpływ na kształtowanie świadomości społecznej w RFN. Krytyka polska dostrzegła tę szansę „nowego kina”, które na tle masowej produkcji komercyjnej w RFN wydawało się nośnikiem postępowych wartości treściowych i artystycznych. Odpowiedzi na pytanie, czy te oczekiwania, rozbudzone pierwszymi utworami „nowej fali”, spełniły się, udzielić może wnikliwa analiza kolejnych dzieł „młodego” filmu zachodniemieckiego.

Ireneusz Raciborski

TOWARZYSTWO NAUKOWE IM. JABŁONOWSKIEGO

W listopadzie 1978 r. reaktywowane zostało w NRD Towarzystwo Naukowe im. Jabłonowskiego (*Societas Jablonoviana*), założone w 1774 r. przez księcia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, który swego czasu odgrywał znaczącą rolę w życiu naukowym Lipska, a jego główne — jako mecenasa kultury — dzieło przyczyniło się do powstania i rozwoju obecnej Saskiej Akademii Nauk¹.

Książę Józef Aleksander Jabłonowski herbu Prus III, urodzony na Wołyniu, żył — jak pisze o nim S. Szenic —

„w kadzidlach dla wielkości swego rodu, który wydał kandydata do korony polskiej (w osobie hetmana wielkiego Stanisława Jabłonowskiego, dziada Józefa Aleksandra — przyp. IM), a spokrewniony był nie tylko z królewskimi rodami Sobieskich i Leszczyńskich, lecz przez Sobieskich z elektorami bawarskimi, a przez Marię Leszczyńską z Burbonami”².

Uczeń Stanisława Konarskiego, miłośnik przeszłości słowiańskiej, archeolog, geograf, członek Akademii w Padwie, Bolonii, Paryżu, zajmował się problematyką religii, interesował się poezją, był mecenasem kultury polskiej. Szenic pisze o nim:

„Nabył na przykład Czarnolas wraz z Grodkiem przez uwielbienie dla Kochanowskiego, aby uchronić gniazdo poety przed zniszczeniem. Wyremontował dwór, ume-

¹ Istnieje na ten temat kilka opracowań: A. Kraushar, *W sprawie fundacji naukowej Towarzystwa im. Aleksandra Jabłonowskiego, wojewody nowogrodzkiego, w Lipsku (1774 - 1911)*. Warszawa 1912; H. Waniczkówna, *Societas Jablonoviana (Fürst Jablonowskische-Gesellschaft der Wissenschaften)*. W: *Nauka polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój*. Warszawa 1930; E. Merian, *Die Jablonowskische Gesellschaft*. Dissertation, Leipzig 1966; S. Szenic, *Za zachodnią miedzą. Polacy w życiu Niemiec XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1973.

² S. Szenic, *op. cit.*, s. 76.