PRZEGLĄD ZACHODNI
1992, nr 3

BOLESŁAW GARBACIK
Gdańsk

FILM ZACHODNIONIEMIECKI W POLSCE (1956 - 1990)

I

Filmy niemieckie zaczęto sprowadzać na tereny Polski na przełomie XIX i XX w., w miarę tego, jak w Niemczech, w ślad za bardziej rozwiniętymi kinematografiami francuską i brytyjską, zaczął się rozwijać przemysł filmowy. Na jego przyspieszenie wpłynęła w dużym stopniu pierwsza wojna światowa, w toku której uwidoczniła się siła propagandowa filmu. Okupacja ziem polskich przez armię niemiecką sprzyjała oczywiście szerokiemu rozpowszechnianiu filmów niemieckich w polskich kinach. Z kolei masowy dopływ filmów niemieckich do Polski w okresie międzywojennym był pochodną potencjału ekonomicznego niemieckiego przemysłu filmowego [1].

W czasie drugiej wojny światowej o dystrybucji filmowej na ziemiach polskich decydowały przede wszystkim względy polityczno-militarne i propagandowe, dlatego ludność polska mogła oglądać filmy niemieckie przeważnie gorszej jakości [2].

Po drugiej wojnie światowej import filmów zachodnioniemieckich do Polski rozpoczął się w 1956 r. Do 1990 r. — przez 35 lat sprowadzono do Polski 94 filmy zachodnioniemieckie [3]. Reprezentatywne dla twórczości zachodnioniemieckiej, nakręcone wyłącznie przez Niemców, były tylko 73 filmy (65 fabularnych i 8 dokumentalnych). Ponadto do Polski trafiły filmy zagraniczne z udziałem zachodnioniemieckim, przeważnie

---

[1] Szerzej na ten temat por.: W. Jewsiewicki, *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*. „Przegląd Zachodni" nr 5/1967.

[2] Szerzej na ten temat por.: B. Drewniak, *Der deutsche Film 1938 - 1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987.

[3] Wszystkie dane statystyczne obejmują tylko te filmy zachodnioniemieckie wyświetlane w Polsce, które były rozpowszechniane w oficjalnym, publicznym obiegu, głównie za pośrednictwem Centrali Wynajmu Filmów. Nie uwzględniono tytułów sprowadzanych do Polski przez różne instytucje kulturalne i udostępnianych na zamkniętych pokazach lub w ramach tzw. Dni Filmu Zachodnioniemieckiego. Imprezy tego typu obejmowały swym zasięgiem bardzo niewielką liczbę widzów. Tytuły tu uwzględnione zostały zawarte w informatorze G. Balskiego, *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945 - 1981. Filmoteka Polska*. Warszawa 1985.

Przegląd Zachodni, nr 3, 1992 Instytut Zachodni

kapitałowym, ale także twórczym. Takich filmów było 107 i były one dziełem kinematografii: amerykańskiej, brytyjskiej, włoskiej, francuskiej, hiszpańskiej, austriackiej, polskiej, czechosłowackiej, rumuńskiej, enerdowskiej i niektórych krajów Trzeciego Świata.

Najwięcej filmów sprowadzono do Polski w 1958 r., bo aż 12, przy przeciętnej rocznej — 2,7. Żadnego filmu nie sprowadzono do 1955 r. i w latach: 1969, 1971, 1978, 1981, 1984, 1986, 1989.

Na wielkość importu filmów zachodnioniemieckich do Polski miały wpływ różne czynniki. Z pewnością decydujące były aspekty polityczne. W pierwszych powojennych latach Niemcy Zachodnie były traktowane jako główny wróg kwestionujący kształt granicy na Odrze i Nysie. Społeczeństwo polskie, pomne doświadczeń okupacyjnych, pełne było urazów i fobii antyniemieckich. Nie sprzyjało to zainteresowaniom wytworami niemieckiej kultury. Do tego doszły jeszcze elementy natury ideologicznej. Niemcy Zachodnie, wraz z pogłębieniem się rozbieżności między Wschodem i Zachodem, stały się dla władz komunistycznych w Polsce wrogiem klasowym. Dla władzy wygodne było instrumentalne traktowanie problematyki niemieckiej, ponieważ używano jej jako straszaka i wykorzystywano do podporządkowania sobie społeczeństwa.

Pierwsze filmy zachodnioniemieckie trafiły do Polski w momencie przełomu politycznego w 1956 r. Ta zbieżność mogłaby wskazywać, że o dotychczasowych stosunkach z RFN bardziej decydowała władza niż ubezwłasnowolnione społeczeństwo. Ówczesny kryzys polityczny zaowocował większym otwarciem na wymianę kulturalną z RFN.

Przeszkodą była także postawa władz NRD roszczących sobie pretensje do wyłączności w reprezentowaniu ogółu Niemców w kontaktach z krajami socjalistycznymi.

Kolejnym czynnikiem, który wpływał na import, była jakość filmów zachodnoniemieckich. Po 1956 r. film zachodnioniemiecki dotknął wieloletni kryzys. Z kolei „młody film" zapoczątkowany w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, to twórczość ambitna, nie znajdująca masowej widowni. To właśnie przez wiele lat determinowało pułap zakupów.

Innym czynnikiem wpływającym na obecność zachodnoniemieckiej twórczości w Polsce były zmiany w warunkach finansowania produkcji filmowej. Poza *Hollywoodem*, żadna prawie kinematografia krajowa nie była w stanie samodzielnie egzystować na rynkach międzynarodowych. Stąd z biegiem lat coraz większą rolę odgrywała koprodukcja. Wiele filmów zagranicznych, które trafiły do Polski realizowali reżyserzy zachodnioniemieccy. Wymienić tu można takie nazwiska, jak: Wolfgang Liebeneiner, Georg Wilhelm Pabst, Harald Philipp, Geza von Radvanyi, Harald Reinl, Peter Schamoni, Volker Schlöndorff, Robert Siodmak, Wolfgang Staudte i Alfred Vohrer.

Z kolei producenci zachodnioniemieccy zatrudniali obcych realizatorów, na przykład szwedzkiego reżysera Ingmara Bergmana, który po aferze podatkowej kilka obrazów nakręcił właśnie w RFN. Wymienić tu można też polskich reżyserów: Aleksandra Forda, Andrzeja Wajdę, Krzysztofa Zanussiego czy Jerzego Skolimowskiego.

W ciągu omawianych 35 lat publiczność polska miała okazję poznać prace 56 reżyserów zachodnoniemieckich. Najwięcej filmów pokazał w Polsce Wolfgang Staudte, bo aż siedem. Na drugim miejscu uplasował się Rainer Werner Fassbinder z pięcioma filmami. Następnie po cztery filmy przedstawili Helmut Käutner i Werner Herzog. Po trzy filmy — Josef von Baky, Kurt Hoffmann, Geza von Radvanyi i Harald Reinl. Po dwa filmy pokazali — Rolf Hansen, Alexander Kluge, Paul May, Arthur Maria Rabenalt, Volker Schlöndorff, Georg Tressler i Wim Wenders. Pozostali pokazali po jednym filmie.

Mogliśmy poznać 77 scenarzystów zachodnioniemieckich, przy czym niektóre nazwiska są tożsame z reżyserskimi, w przypadku gdy były to filmy autorskie. W zależności od liczby filmów pokazanych w Polsce można by scenarzystów uszeregować w sposób następujący: Robert Adolf Stemmle, Helmut Käutner, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Jochen Huth, Hans Jacoby, Wolfgang Staudte, Jörg Werner Lüddecke, Günther Neumann, Heinz Pauck, Geza von Radvanyi, Herbert Reinecker, Ernst von Salomon, Will Tremper, Walter Ulbrich. Pozostałych poznaliśmy na podstawie jednego scenariusza.

Każdy film zawdzięcza wiele operatorom. Gdyby wymienić ich na tej samej zasadzie, to na pierwszym miejscu uplasowałby się Claus von Rautenfeld, a następnie: Helmut Ashley, Albert Benitz, Heinz Hölscher, Georg Krause, Igor Oberberg, J. Schmidt-Reitwein, Göran Strindberg, Günther Anders, Michael Baalhaus, Georg Bruckbauer, Kyrath Ekkehard, Jürgen Jürges, Ernst von Kalinke, Werner Krien, Dietrich Lohmann, Thomas Mauch i Konstantin Tschet.

Kompozytorzy ilustrujący muzycznie filmy to najczęściej: Franz Grothe, Martin Böttcher, Bernhard Eichhorn, Rolf Wilhelm, Bert Grund, Herbert Windt, Werner Eisbrenner, Siegfried Franz, Mark Lothar, Hans-Martin Majewski, Lotar Olias, Peer Raben, Raimund Rosenberger, Peter Sandloff, Norbert Schultze i Peter Thomas.

Mając na uwadze częstotliwość prezentowania się polskim widzom można również uszeregować aktorów, pamiętając oczywiście, że taka lista nie jest w żadnym wypadku adekwatna do ich popularności i częstotliwości występowania w filmach w ogóle. Ponadto wzięto pod uwagę tylko główne role. Na ekranach w Polsce najczęściej więc można było dostrzec takich aktorów, jak: Gert Fröbe, O. W. Fischer, Hildegard Knef, Carl Raddatz, Heinz Rühmann, Mario Adorf, Horst Buchholz, Peter van Eyck,

Bruno Ganz, O. E. Hasse, Hardy Krüger, Brigitte Mira, Liselotte Pulver, Hanna Schygulla, Karlheinz Böhm, Karin Baal, Bruno S., Ivan Desny, Therese Giehse, Götz George, Martin Held, Curt Jürgens, Marthe Keller, Elisabeth Müller, Lili Palmer, Barbara Rütting, Ernst Schröder, Maria Schell, Nadja Tiller, Helmut Wildt i Angela Winkler.

Widz polski miał też okazję zetknąć się z nazwami zachodnioniemieckich firm produkujących filmy. Najwięcej filmów pokazanych w Polsce wyprodukowała zachodnioberlińska *CCC* Artura Braunera — 7 tytułów. Kolejne firmy to: *Real-Film, Divina, Kurt Ullrich Film, Tango Film, Werner Herzog Filmproduktion, Bavaria Filmkunst, Carlton, NDF, Filmaufbau, Camera, Inter West, Roxy Film, Freie Film Produktion, Constantin Film, Kairos Film, Terra Filmkunst, Wim Wenders Produktion, Personafilm, Road Movies* i *Neue Constantin.*

Jeżeli chodzi o rodzaje filmów sprowadzanych do Polski, to przeważały dramaty społeczne, psychologiczne, obyczajowe. Stosunkowo mało było filmów z tak typowych gatunków, jak melodramat, komedia, kryminał, film sensacyjny, wojenny, czy też filmów dla młodzieży.

Spośród 94 filmów zachodnioniemieckich, wliczając te z udziałem obcym, 21 uzyskało prestiżowe nagrody na międzynarodowych festiwalach filmowych pierwszej rangi: Cannes, Wenecja, Berlin Zachodni, Moskwa, San Sebastian, a także w Brukseli, Chicago i Karlowych Warach oraz dwukrotnie Cezary przyznawane we Francji w kategorii filmów zagranicznych.

Nie wszystkie filmy zachodnioniemieckie pokazywane były w Polsce w szerokim rozpowszechnianiu. Dwanaście filmów zostało udostępnionych widzom w ramach Dyskusyjnych Klubów Filmowych lub Kin Studyjnych. Szczególnie dotyczyło to filmów z nurtu młodego kina zachodnioniemieckiego. Część z tych filmów trafiła później do telewizji, ale po ich sprowadzeniu nie były rozpowszechniane masowo ze względów znanych już tylko ówczesnym decydentom.

II

Pierwszym filmem zachodnioniemieckim wprowadzonym po drugiej wojnie światowej na ekrany kin polskich było *Salto mortale* (premiera polska 1956) tytuł niemiecki *Salto Mortale*, rok prod. 1953, w reżyserii Viktora Torujanskyego. Trudno powiedzieć dlaczego wybrano błahy komediodramat obyczajowy o perypetiach finansowych i sercowych kobiety będącej dyrektorem cyrku. Mimo braku ambicji artystycznych oceniono go jako niezłą rozrywkę[4]. Ciekawe były też reakcje polskich widzów na pierwszy film zachodnioniemiecki na naszych ekranach. W listach do tygodnika „Film" niektórzy widzowie wyrażali obawy przed bliższymi kon-

[4] Cz. Michalski, *W dobrym filmie — dobry cyrk.* „Film" nr 34/1956.

taktami z Niemcami, a inni pilnie dopatrywali się w tym filmie antypolskich akcentów [5]. Te reakcje wskazują na to, jak głęboko zakorzenione były urazy antyniemieckie w społeczeństwie polskim.

W następnych latach pokazywano w Polsce filmy z tego okresu zachodnioniemieckiej twórczości, które — zdaniem krytyki — niczym szczególnym się nie wyróżniały. Paradoks polegał na tym, że do Polski starano się sprowadzać filmy wyselekcjonowane, a więc artystycznie lub społecznie wartościowe, w tym sensie opinia krytyki oceniającej całą masową produkcję rozmijała się z tym, co widzowie polscy mogli oglądać na ekranach kin w kraju [6].

Do czasu pojawienia się „kina młodych" pokazywaną w Polsce ofertę można scharakteryzować według gatunków filmowych. Przede wszystkim należy omówić kilka obrazów typowych dla „filmu ruin" ukształtowanego w Niemczech tuż po wojnie [7]. Najstarszym tego typu filmem pokazanym w Polsce był obraz Rudolfa Jugerta *Film bez tytułu*, 1959 (*Film ohne Titel*, 1948). Na przykładzie splątanych losów bogatego antykwariusza i córki chłopa ukazano jak wojna jednych degradowała społecznie, a innych awansowała.

Interesującym okazał się temat dziecięcego przemytu przez granicę Niemiec z Belgią i Holandią. Przedstawił go Robert A. Stemmle w filmie *Przemytnicy*, 1957 (*Sündige Grenze*, 1951). W gromadach dzieci przedzierających się z plecakami i tobołkami przez granicę, A. Przewłocka dostrzegła sceny, które zaskakują swą niezwykłością, mają posmak niefałszowanego autentyzmu i pozostają na długo w pamięci [8]. Tematykę dziecięcą poruszył też wybitny reżyser niemiecki Wolfgang Staudte w filmie *Dziecko potrzebuje miłości*, 1956 (*Ciske, ein Kind braucht Liebe*, 1954), ukazując warunki, w jakich wychowywała się młodzież po wojnie [9].

---

[5] *Listy od czytelników*. „Film" nr 44/1956.

[6] Szerzej na ten temat pisali na łamach „Przeglądu Zachodniego": M. Boral, *Sytuacja filmu zachodnioniemieckiego*. „Przegląd Zachodni" nr 1/1964; T. S. Wróblewski, *Młody film zachodnioniemiecki na tle powojennej produkcji filmowej w RFN*. „Przegląd Zachodni" nr 1/1974; W. Sznajder, *Filmowy rozrachunek z przeszłością w pierwszym XX-leciu Niemiec Zachodnich*. „Przegląd Zachodni" nr 2/1985; tenże, *Pozaartystyczne ograniczenia swobody twórczości filmowej w RFN*. „Przegląd Zachodni" nr 3/1987; tenże, *Stary i nowy film zachodnioniemiecki o problematyce współczesnej*. „Przegląd Zachodni" nr 3/1983; tenże, *Uwagi do dziejów filmu w RFN*. „Przegląd Zachodni" nr 3 - 4/1986.

[7] Szerzej na ten temat por.: P. Pleyer, *Deutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1948*. Münster 1965 oraz H. Borgelt, *Schicksalswende in Berlin*. W: *Wissen Sie noch? Ein DuF-Tatsachenbericht von Zusammenbruch und Neubeginn des deutschen Films*. Wiesbaden-Biebrich 1955.

[8] A. Przewłocka, *Niemieccy przemytnicy w wieku szkolnym*. „Film" nr 33/1957.

[9] J. Łęczyca, *Dziecko potrzebuje miłości*. „Film" nr 1/1957.

Powojenną rzeczywistość społeczno-polityczną opisał Arthur Maria Rabenalt w filmie *Szantaż*, 1959 (*Glücksritter*, 1956). Przegrana młodego dziennikarza z obciążonym przeszłością wydawcą wskazuje, że dostrzegano uprzywilejowanie ludzi, którzy już wcześniej zdobyli mocną pozycję finansową. Dla W. Woroszylskiego cenne w filmie było to, że sami Niemcy byli w stanie to zjawisko opisać [10]. Do lat wojny nawiązywał film Haralda Brauna *Dopóki jesteś ze mną*, 1959 (*So lange Du da bist*, 1953), będący zarazem testem psychologicznym dla aktorki mającej w filmie odegrać scenę, którą przeżyła w czasie wojny. Natomiast Helmut Käutner w filmie *Czarny żwir*, 1964 (*Schwarzer Kies*, 1961) podjął dość rzadki w kinematografii zachodnioniemieckiej temat stosunków między żołnierzami armii alianckich stacjonujących w Niemczech a miejscową ludnością.

Paradoksem mógłby się wydawać fakt, że w Republice Federalnej Niemiec nakręcono film, który gdyby powstał w Polsce, zostałby zaliczony do nurtu socrealistycznego. Film *Biedny może umierać*, 1957 (*Weil du arm bist, musst du früher sterben*, 1956) Paula Maya opisuje walkę lekarza ubezpieczalni społecznej o godziwsze warunki leczenia ubogich pacjentów. Jakby na ironię współautorem scenariusza był Erns von Salomon, pisarz niemiecki szczególnie aktywny w okresie hitlerowskim, internowany później przez aliantów. Krytyka w Polsce przyjęła ten film chłodno [11].

Szczególnie istotne dla społeczeństwa polskiego było poznanie, w jakim stopniu Niemcy rozliczają się ze swej nazistowskiej i wojennej przeszłości. Wprawdzie to rozliczanie nie okazało się zbyt konsekwentne [12], ale i tak do Polski dotarło tylko niewiele pozycji z zachodnioniemieckiego kina rozrachunkowego. Prawdziwą kasową rewelacją okazała się komedia satyryczna o *Wehrmachcie 08/15*. Ten trzyczęściowy film noszący w Polsce tytuły: *Koszary, Front, Kapitulacja*, 1958 (*08/15*, 1954 - 1955) reżyserował Paul May. Przedstawił on losy grupy żołnierzy i oficerów podczas wojny zarówno w Niemczech, jak i na froncie wschodnim w Rosji. O dziwo, film jednakowo kasowy w RFN, jak i w Polsce, spotkał się u nas z lepszą prasą. W Niemczech Zachodnich, ambitna krytyka zaliczyła go do serii „klamotów militarnych" krzewiących niezdrowe emocje [13]. U nas natomiast krytyk literacki i tłumacz powieści J. Frühling dostrzegając pewne słabości filmu w porównaniu z książką H. H. Kirsta, do zalet ekranizacji

---

[10] W. Woroszylski, *Ci, których się szantażuje*. „Film" nr 33/1959.

[11] Z. Pitera, *Biedny może umierać*. „Film" nr 30/1957.

[12] Szerzej na ten temat por.: B. Garbacik, *Obraz drugiej wojny światowej w filmie zachodnioniemieckim z lat 1946 - 1975*. „Zeszyty Naukowe Politechniki Gdańskiej. Ekonomia XXX" 1991 oraz W. Sznajder, *Filmowy rozrachunek...*, a także *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln 1975.

[13] W. Jungeblodt, *Kriegsfilme — noch und noch*. Rottenburg 1960.

zaliczył sugestywne ukazanie potwornej machiny soldateski, zwłaszcza w scenach z koszar i na placach ćwiczeń [14].

Kolejnym obrazem wojennym był film Laszlo Benedeka *Dzieci, matki i generał*, 1958 (*Kinder, Mütter und ein General*, 1955). Ukazywał on historię matek, które w ostatnich dniach wojny udały się na front, aby przyprowadzić do domu swoich nieletnich synów, którzy uciekli tam z ewakuującej się szkoły. J. Olszewski, w przeciwieństwie do większości krytycznych recenzji, podkreślił, że reżyser starał się ujawnić mechanizmy zmuszające ludzi do nonsensownych działań. W tym sensie jest to film uczciwszy niż *08/15*, w którym złych czynów dokonują czarne charaktery [15].

Filmem wojennym był także *Pan kapitan i jego bohater*, 1957 (*Der Hauptmann und sein Held*, 1955) w reżyserii Maxa Nossecka. Ta satyra wojenna przedstawiająca losy młodego ochotnika w końcowym momencie drugiej wojny światowej to zdaniem L. Bukowieckiego jeden z najciekawszych filmów zachodnioniemieckich [16]. Opis zachowań społecznych podczas wojny dał Wolfgang Staudte w filmie *Kiermasz*, 1963 (*Kirmes*, 1960). Była to historia dezertera z *Wehrmachtu*, który nie znajdując schronienia u bliskich popełnia samobójstwo. W RFN film spotkał się z dość surową oceną fachowego czasopisma „Filmkritik", zarzucającego mu, że oscyluje między karykaturą a realizmem [17]. Natomiast J. Płażewski wskazał, że *Kiermasz* nie jest filmem o winie Niemiec, ale o ich stosunku do winy [18].

Komediodramatem wojennym okazał się film amerykańskiego reżysera niemieckiego pochodzenia Roberta Siodmaka *Pan marszałek i ja*, 1962 (*Mein Schulfreund*, 1960), o perypetiach listonosza, szkolnego kolegi H. Göringa. Na wysokie wartości ideowe tego filmu wskazał Z. Kałużyński, uznając moralną rozprawę filmu zachodnioniemieckiego z brunatną przeszłością za szczególnie twórczą [19]. Wniosek taki można wyciągnąć tylko na podstawie wartościowych filmów, które trafiały do Polski. Gdyby wziąć pod uwagę całokształt twórczości filmowej w RFN, twierdzenie takie okazałoby się daleko idącym uproszczeniem [20].

Z minioną przeszłością próbował się rozprawić Robert Siodmak w filmie *Nocą, kiedy przychodzi diabeł*, 1960 (*Nachts, wenn der Teufel kam*, 1957). Był to jeden z nielicznych powojennych filmów próbujący wyjaśnić, jak w minionej przeszłości manipulowano prawem. ‚Filmkritik" i tu-

[14] J. Frühling, *Powieść i film*. „Film" nr 8/1958.
[15] J. Olszewski, *Dzieci, matki i generał*. „Odra" nr 29/1958.
[16] L. Bukowiecki, *Niemiecki pan kapitan*. „Film" nr 10/1957.
[17] „Filmkritik" nr 8/1960.
[18] J. Płażewski, *Czas oskarżający*. „Film" nr 23/1963.
[19] Z. Kałużyński, *Dwa filmy niemieckie*. „Polityka" nr 14/1963.
[20] B. Garbacik, *op. cit.*

taj dopatrzyła się różnych słabości uważając, że był to film tylko w połowie wykorzystujący możliwości [21]. W Polsce prasa była dobra, chociaż T. S. Wróblewski dostrzegł charakterystyczne dla tego rodzaju filmów ukazanie postaci oficera *SS* [22].

Obrazem rozrachunkowym na przyzwoitym poziomie był film Kurta Hoffmanna *W czepku urodzeni*, 1960 (*Wir Wunderkinder*, 1958). Przedstawiał on drogi życiowe dwóch kolegów z ławy szkolnej oraz ich postawy w okresie nazizmu i po wojnie. W Niemczech zarzucono filmowi apolityczność [23]. Wydaje się jednak, że rację miał Z. Pitera pisząc, iż bierność i polityczny indyferentyzm były cechami dużej części społeczeństwa niemieckiego [24]. Dla dyrektora *Filmarchiv* w Koblencji był ten film dokumentem epoki Adenauera [25].

Bardzo wysoko został oceniony w Polsce film rozrachunkowy Wolfganga Staudte *Róże dla prokuratora*, 1961 (*Rosen für den Staatsanwalt*, 1959). Na przykładzie sędziego wojennego i prostego żołnierza reżyser zastanawia się nad powojennymi losami ludzi uwikłanych w przeszłość [26].

Oryginalne ujęcie zastosował Helmut Käutner w filmie *Reszta jest milczeniem*, 1961 (*Der Rest ist Schweigen*, 1959). Polegało ono na wykorzystaniu szekspirowskiego dramatu do ukazania problemu współczesnego Hamleta, zastanawiającego się, czy może pomścić śmierć ojca uwikłanego w produkcję zbrojeniową w czasach Hitlera. W opinii J. Guze, film budził najwyższe zainteresowanie i szacunek [27]. Duże uznanie w prasie polskiej zyskał film Rolfa Hansena *Ostatni będą pierwszymi*, 1958 (*Die Letzten werden die Ersten sein*, 1957). Akcja dramatu rozgrywa się po drugiej wojnie światowej w Hamburgu między dwoma braćmi i kobietą. Reżyser ożywił narrację dobrze wkomponowanymi retrospekcjami i świetnymi fotomontażami [28].

Wolfgang Staudte był też autorem kolejnego filmu rozrachunkowego *Męski piknik*, 1965 (*Herrenpartie*, 1963). I tutaj echa wojny odezwały się wiele lat później, w czasie podróży męskiego chóru do Jugosławii. Przeciwko tezie sugerującej niezmienność zachowań Niemców gwałtownie zaprotestowała prasa zachodnioniemiecka, skrupulatnie wyliczając niepra-

---

[21] „Filmkritik" nr 10/1957.

[22] T. S. Wróblewski, *op. cit.*

[23] „Filmkritik" nr 10/1958.

[24] Z. Pitera, *W czepku urodzeni*. „Nowa Kultura" nr 29/1960.

[25] F. P. Kahlenberg, *Film*. W: W. Benz (*Hrsg.*), *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden*. Bd. 3, Frankfurt/M. 1983, s. 372.

[26] J. Skwara, *Kabaret z porcją satyry politycznej*. „Film" nr 25/1961.

[27] J. Guze, *Reszta jest milczeniem*. „Film" nr 25/1961.

[28] L. Bukowiecki, *Ostatni będą pierwszymi*. „Tygodnik Zachodni" nr 20/1958.

wdopodobne sytuacje w filmie [29]. W Polsce podkreślano, że Staudte zrobił film publicystyczny, w którym jak zwykle posłużył się groteską i sarkazmem dla uwypuklenia problemów moralnych i politycznych [30].

Kinematografia zachodnioniemiecka nie żyła tylko przeszłością. Dominowała teraźniejszość, w której było sporo problemów, chociażby z młodzieżą. W filmie Paula Verhoevena *Sędzia dla nieletnich*, 1964 (*Der Jugendrichter*, 1960), ukazana została postać sędziego, który w dość niekonwencjonalny sposób raczej starał się pomóc podsądnym, niż ich karać, a w filmie Georga Tresslera *Chuligani*, 1960 (*Die Halbstarken*, 1956), pokazano grupę młodzieży, której alienacja była skutkiem tzw. cudu gospodarczego w RFN. Kasowym filmem okazał się komediodramat Josefa von Baky *Ania i Mania*, 1959 (*Das doppelte Lottchen*, 1950) o perypetiach bliźniaczek chcących pogodzić rozwiedzionych rodziców. Komedią obyczajową był film Wolfganga Schleifa *Dziewczęta z Immenhofu*, 1957 (*Die Mädels vom Immenhof*, 1955), tym razem o perypetiach babci, właścicielki majątku ziemskiego i jej dwóch wnuczek. Geza von Radvanyi nakręcił dramat *Dziewczęta w mundurkach*, 1961 (*Mädchen in Uniform*, 1958), w którym przedstawił przeżycia dziewcząt ze zubożałych rodzin arystokratycznych przebywających w Poczdamie w internacie.

Odrębny gatunek filmowy trafiający do Polski stanowiły kryminały. Film Ericha Engela *Niezwykły świadek*, 1958 (*Die Stimme des Anderen/Unter den tausend Laternen*, 1952), przedstawiający zagmatwaną historię powiązań kilku osób podejrzewanych o zabójstwo kompozytora spotkał się z zarzutem nieporadności [31]. W filmie Hansa Müllera *Noce w zoo*, 1961 (*Gift im Zoo*, 1952), akcja rozgrywała się w hamburskim ogrodzie zoologicznym, w którym ambitny pretendent do fotela dyrektorskiego truł zwierzęta. Również w Hamburgu toczyła się akcja filmu Alfreda Weidenmanna *Alibi*, 1959 (*Alibi*, 1955), a rzecz dotyczyła odpowiedzialności dziennikarza walczącego w obronie praw człowieka. Na prawdziwym wydarzeniu oparty został film *Dr Corda aresztowany*, 1959 (*Gestehen Sie, Dr. Corda*, 1958), jednakże sposób ekranizacji zabójstwa pielęgniarki dokonanej przez Josefa von Baky został skrytykowany [32]. Wysokie oceny zebrał natomiast kolejny film Wolfganga Staudte *Ostatni świadek*, 1962 (*Der letzte Zeuge*, 1960), o obywatelu, który dokonał zabójstwa dziecka swej kochanki. Uznano go za interesujący obraz kryminalno-obyczajowy i jeden z wartościowszych filmów zachodnioniemieckich [33]. Bardzo interesującym dramatem kryminalnym okazało się

[29] „Filmkritik" nr 4/1964.
[30] S. Janicki, *Pamięć i zapomnienie*. „Film" nr 1/1967.
[31] J. Dąbrowski, *Swiadectwo nieporadności*. „Film" nr 22/1958.
[32] J. Peltz, *Melodramatyczny reportaż*. „Film" nr 46/1959.
[33] J. Skwara, *Kryminał z ambicjami*. „Film" nr 30/1962.

kolejne dzieło Fritza Langa *Tysiąc oczu doktora Mabuse*, 1963 (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). Jeden z najwybitniejszych reżyserów kina niemieckiego i amerykańskiego po raz trzeci podjął temat geniusza zbrodni doktora Mabuse, tym razem w walce o przechwycenie panowania nad bronią atomową.

Jako oddzielną grupę filmów pokazywanych w Polsce należy potraktować dramaty społeczno-psychologiczne. Filmem szczególnie godnym uwagi był obraz zatytułowany *Rosemarie wśród milionerów*, 1960 (*Das Mädchen Rosemarie*, 1958) nakręcony przez Rolfa Thiele. Autorom filmu chodziło o pokazanie pewnego klimatu, typowego dla środowiska biznesmenów, w którym doszło do zabójstwa młodej prostytutki zamieszanej w szpiegostwo przemysłowe. W opinii W. Schnajdera premiera tego filmu stanowiła wydarzenie polityczne [34].

O kolejnym dramacie psychologicznym *Z rąk do rąk*, 1962 (*Das kunstseidene Mädchen*, 1959), można tylko wspomnieć, ponieważ nakręcony przez francuskiego reżysera Juliena Duviviera w niewielkim tylko stopniu odzwierciedlał niemiecką sztukę filmową. O wiele bardziej interesujący był film A. M. Rabenalta *Małżeństwo doktora Danwitza*, 1957 (*Die Ehe des Dr. med. Danwitz*, 1955), przedstawiający perypetie małżeńskie dwóch par i problem przerywania ciąży. Słaby okazał się obraz włoskiego reżysera Roberto Rosseliniego *Strach*, 1957 (*Angst*, 1956), o zemście męża zdradzanego przez młodą żonę. Michael Kehlmann w filmie *Życie zaczyna się o ósmej*, 1966 (*Das Leben beginnt um 8*, 1961), przedstawił z kolei dramat wielkiego aktora charakterystycznego, który wskutek nadużywania alkoholu stoczył się na dno ludzkiej egzystencji.

Ekranizacja sztuki Gerharta Hauptmanna *Rose Bernd*, 1958 (*Rose Bernd*, 1956), dokonana przez Wolfganga Staudte, okazała się smutną opowieścią o powikłanym życiu uczuciowym młodej uciekinierki ze Śląska. Juliusz Kydryński podkreślił w swej recenzji szczególną zasługę Marii Schell w uwiarygodnieniu tej postaci [35]. Drugą ekranizacją sztuki G. Hauptmanna pokazaną w Polsce była *Intrygantka*, 1959 (*Fuhrmann Henschel*, 1956). Josef von Baky, tak jak w sztuce, przedstawił młodą kobietę, która zawładnęła uczuciami starzejącego się mężczyzny. W filmie Victora Vicasa *Jons i Erdme*, 1962 (*Jons und Erdme*, 1959) o tragicznej miłości rozgrywającej się wśród bagien mazursko-litewskich zagrała Giuletta Masina. Bardzo surowo ocenił jej udział K. T. Toeplitz [36].

Na ekrany polskich kin trafiło też kilka melodramatów. Przykładem

---

[34] W. Schnajder, *Stary i nowy film...*, s. 108.

[35] J. Kydryński, *Tragedia: przyjaźni, pustki i kłamstwa*. „Życie Literackie" nr 38/1958.

[36] K. T. Toeplitz, *Paradoks o aktorze*. „Świat" nr 33/1962.

może być *Dama z perłami*, 1958 (*Das Bildnis einer Unbekannten*, 1954) Helmuta Käutnera, historia trójkąta, powstałego wskutek namalowania z pamięci portretu pięknej nieznajomej. Zabiegi dwóch kobiet o jednego mężczyznę pokazał Rolf Hansen w filmie *Szatan zazdrości*, 1958 (*Teufel in Seide*, 1955) [37]. A melodramat rozpisany na dwie pary ukazał G. W. Pabst w filmie *Róże dla Bettiny*, 1957 (*Rose für Bettina*, 1956). Akcja tego filmu była dość banalna i ukazywała perypetie zdrowotne i sercowe primabaleriny.

Część filmów zachodnioniemieckich pokazywanych w Polsce to satyry obyczajowe i komediowe. Jednym z najciekawszych filmów tego gatunku był nakręcony przez Helmuta Käutnera *Kapitan z Köpenick*, 1958 (*Der Hauptmann von Köpenick*, 1956). Pierwsze sceny porównywano do filmów Chaplina, ale później film stracił na ostrości [38]. Sukcesem okazał się też film Kurta Hoffmanna *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, 1958 (*Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1957), będący wierną rekonstrukcją dzieła Tomasza Manna, z zachowaniem kolorytu epoki [39]. Natomiast dokonana przez Bernharda Wickiego ekranizacja sztuki F. Dürrenmatta *Wizyta starszej pani*, 1965 (*Der Besuch*, 1964), zmieniła wymowę ideową sztuki, pozbawiając ją drapieżnego realizmu. F. Dürrenmatt stwierdził, że w filmie uratowano życie głównemu bohaterowi, ale zamordowano sztukę [40].

Komedią satyryczną skierowaną przeciw żołnierskiemu bohaterstwu był film F. P. Wirtha *Żołnierz i bohater*, 1961 (*Helden*, 1958). Carl Boese nakręcił natomiast komedię *Wujaszek z Ameryki*, 1957 (*Der Onkel aus Amerika*, 1952), w której mieszkańcy małego miasteczka zapraszają z Ameryki bogatego wujka nie wiedząc, że jest on biedny jak przysłowiowa mysz kościelna.

Interesująca okazała się komedia muzyczna Kurta Hoffmanna *Strachy zamku Spessart*, 1963 (*Das Spuckschloss im Spessart*, 1960). W tej samej konwencji Wolfgang Staudte zrealizował *Operę za trzy grosze*, 1968 (*Die Dreigroschenopera*, 1962).

Do kategorii filmu obyczajowego należy zaliczyć film George'a Tresslera *Stacja końcowa miłość*, 1961 (*Endstation Liebe*, 1958) o podbojach miłosnych przystojnego amanta, przy czym oryginalność pomysłu polegała na tym, że główny bohater był robotnikiem. Natomiast Geza von Radvanyi nakręcił wielowątkowy film obyczajowy *Stewardesy*, 1958 (*Mädchen ohne Grenzen*, 1955), o środowisku stewardes — ich kłopotach zawodowych i prywatnych. Produkcji zachodnioniemieckiej był także film

[37] A. Markowski, *Szatan z waty*. „Film" nr 20/1958.
[38] A. Jackiewicz, *Sowizdrzał w kinie*. „Życie Literackie" nr 10/1959.
[39] J. Giżycki, *Kariera bez wyznań*. „Film" nr 49/1958.
[40] Z. P., *Jak zamordowano znaną sztukę*. „Film" nr 19/1965.

Przegląd Zachodni, nr 3, 1992 Instytut Zachodni

o tematyce sportowej z udziałem mistrza olimpijskiego w narciarstwie alpejskim Toniego Sailera zatytułowany *Toni Sailer — czarna błyskawica*, 1962 (*Der schwarze Blitz*, 1958). Film reżyserował znany dokumentalista Hans Grimm, który obok uroków narciarstwa alpejskiego ukazał także wątek romansowy i na poły kryminalny.

W Polsce pokazano też szereg filmów o Indianach, z tym że większość była kręcona przy współudziale zachodnioniemieckim przez Jugosławię. Tylko jeden z tych filmów *Ostatni Mohikanin*, 1967 (*Der Letzte Mohikaner*, 1964) był produkcji zachodnioniemieckiej, a ekranizacji powieści Jamesa Fenimore Coopera dokonał najpłodniejszy reżyser w RFN Harald Reinl. W koprodukcji z kinematografiami Jugosławii, Włoch i Francji dokonali też Niemcy ekranizacji powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma*, 1966 (*Onkel Toms Hütte*, 1964). Film reżyserował Geza Radvanyi w stylu epickiego fresku obyczajowego ilustrowanego muzycznie oryginalnymi murzyńskimi bluesami.

Do Polski trafiały też zachodnioniemieckie filmy dokumentalne. Przeważały filmy przyrodnicze. Pierwszym był *Nie ma miejsca dla dzikich zwierząt*, 1958 (*Kein Platz für wilde Tiere*, 1956), Bernharda i Michaela Grzimków, jeden z pierwszych filmów ekologicznych stawiających sobie za cel ochronę przyrody afrykańskiej. Natomiast *Giganty morza*, 1958 (*Unternehmen Xarifa-Gigantes des Meeres*, 1954), Hansa Hassa ukazywały życie flory i fauny podmorskiej Pacyfiku. B. i M. Grzimkowie byli też autorami filmu *Seregenti nie może umrzeć*, 1964 (*Seregenti darf nicht sterben*, 1959). Śmierć Michaela Grzimka podczas kręcenia zdjęć w parku narodowym Seregenti w Tanganice uznana została za ofiarę złożoną w obronie przyrody [41]. Życie fauny na archipelagu Galapagos pokazał z kolei Heinz Sielmann w filmie *Galapagos*, 1965 (*Galapagos — Landung in Eden*, 1962).

Pokazano też dokument sportowy *Ludzie, metry i sekundy*, 1960 (*Menschen, Meter und Sekunden*, 1958), Herberta Meisela, będący praktycznie sprawozdaniem z Mistrzostw Europy w Lekkiej Atletyce w 1958 r. w Sztokholmie. W Polsce chętnie oglądany ze względu na duże sukcesy polskich sportowców.

Na szczególną uwagę zasługują jednak dwa filmy dokumentalne poświęcone nazistowskiej i wojennej przeszłości. Pierwszy z nich to *Proces w Norymberdze*, 1960 (*Wieder aufgerollt: Der Nürnberger Prozess*, 1958), w reżyserii Felixa Podmanitzkyego, bogato ilustrowany zdjęciami ukazującymi zbrodnie faszyzmu. W opinii Z. Kałużyńskiego był to jeden z najciekawszych i najlepszych filmów poświęconych hitleryzmowi i wojnie [42].

---

[41] JJS, *Seregenti nie może umrzeć*. „Tygodnik Powszechny" nr 10/1965.

[42] Z. Kałużyński, *Mały proces po wielkiej tragedii*. „Polityka" nr 43/1960.

Drugim był film angielskiego dokumentalisty Paula Rothy *Życie Adolfa Hitlera*, 1964 (*Das Leben von Adolf Hitler*, 1961). Złożyły się nań starannie wybrane i do tej pory nieznane zdjęcia filmowe, które miały ukazać, jak powstawał kult A. Hitlera. Zdaniem tygodnia „Der Spiegel" rezultat tych starań był jednak rozczarowujący. Żadna osoba, żaden epizod, żaden plac bitwy nie pomógł widzowi w zrozumieniu epoki Hitlera [43]. Odmiennego zdania była krytyka w Polsce [44].

Ogólnie można powiedzieć, że do połowy lat sześćdziesiątych widz polski miał okazję zetknąć się z różnorodną ofertą kina zachodnioniemieckiego, chociaż nie obejmowała ona wszystkich nurtów. W tzw. nurcie rozrachunkowym otrzymaliśmy obrazy wartościowe, w pozostałych dobór filmów był dość przypadkowy, stąd w Polsce raczej powierzchowna znajomość dorobku kina zachodnioniemieckiego.

III

Początek młodego kina zachodnioniemieckiego zwykle odnosi się do drugiej połowy lat sześćdziesiątych, ale inspiracją intelektualną był bunt młodych reżyserów w Oberhausen w 1962 r. Dzięki ich twórczości kino zachodnioniemieckie zaczęło zdobywać renomę na arenie międzynarodowej. Przy czym były to raczej osiągnięcia artystyczne niż komercjalne. Do Polski trafiły niestety tylko niektóre filmy związane z tym kinem.

Jedno z najbardziej znaczących nazwisk w kinematografii zachodnioniemieckiej to Alexander Kluge, prekursor i ojciec duchowy młodego kina. Do Polski dotarły dwa jego filmy. Pierwszy z nich to *Pożegnanie z dniem wczorajszym*, 1967 (*Abschied von gestern*, 1966) Treścią filmu były perypetie życiowe młodej Żydówki, która przeżywszy wojnę jako dziecko, nie mogła sobie znaleźć miejsca w życiu ani na terenie NRD, ani później w Niemczech Zachodnich. Film oddziaływał nie tylko przez sposób narracji, ale przez krytykę społeczną, sceptyczną ironię i zaangażowanie [45]. W następnym obrazie *Mocny Ferdynand*, 1977 (*Der starke Ferdinand*, 1976), A. Kluge przedstawiając historię dowódcy straży przemysłowej dowodził, iż bezrobotni „specjaliści od bezpieczeństwa" są najbardziej „wybuchowym materiałem" [46].

Kolejnym reprezentantem „młodego filmu" niemieckiego był Volker Schlöndorff. Kształcony we Francji już pierwszym filmem zwrócił na siebie uwagę. *Niepokoje wychowanka Törlessa*, 1967 (*Der junge Törless*,

---

[43] „Der Spiegel" nr 38/1961.
[44] Z. Kałużyński, *Salon dla miliona*. Warszawa 1966, s. 273.
[45] „Der Spiegel" nr 38/1966.
[46] „Filmowy Serwis Prasowy" nr 12/1977.

Przegląd Zachodni, nr 3, 1992 Instytut Zachodni

1966), to dramat psychologiczno-obyczajowy o sadystycznym znęcaniu się grupy chłopców z internatu nad słabszym kolegą. W Polsce odczytano ten obraz jako ukazanie bezradności ofiary, wyzwalającej u jej katów urzekający niemiecką duszę smak ujarzmiania [47] albo bardziej jako piękne studium zbrodni niż początków narodzin hitleryzmu [48]. Ponownie nazwisko V. Schlöndorffa pojawiło się w Polsce dziesięć lat później wraz z filmem nakręconym wspólnie z Margarethe von Trotta *Utracona cześć Katarzyny Blum*, 1977 (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975), w którym ukazano metody dziennikarstwa brukowego, niszczącego niewygodnych ludzi za pomocą niewybrednych metod. Zdaniem T. Sobolewskiego film kompromitował wolność prasy, szczególnie gdy kolidowała ona z wolnością jednostki [49].

Do nurtu młodego kina zachodnioniemieckiego został także zaliczony film *Kot i mysz*, 1967 (*Katz und Maus*, 1967) Hansjürgena Pohlanda, nakręcony przy współpracy z warszawskim Zespołem Filmowym „Rytm" na podstawie powieści Güntera Grassa i przyjęty z mieszanymi uczuciami. Przedstawiał on grupę młodzieży (perypetie szkolne i zabawy młodzieży na zatopionym okręcie w Gdańsku w latach wojny). Filmowi zarzucono zagmatwaną fabułę (przedstawianie poszczególnych postaci raz jako lalek, a raz jako żywych aktorów) [50].

Interesujący okazał się film Petera Fleischmanna *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*, 1970 (*Jagdszenen aus Niederbayern*, 1969). Ten dramat obyczajowy stanowił istotny wkład w rozważania o naturze Niemców, aczkolwiek wymowa filmu miała wymiar o wiele szerszy. Głównym bohaterem była wiejska społeczność i jej stosunek do młodego mechanika o skłonnościach homoseksualnych. W opinii jednych z tej społeczności emanowała przede wszystkim zwierzęca nietolerancja wobec wszystkiego co obce [51], dla innych ten prymitywny biologizm nie był nieestetyczny czy okrutny, był naturalny [52].

Za reżysera nowej fali uchodzi też Haro Senft, którego film *Łatwa droga*, 1972 (*Der sanfte Lauf*, 1967), zaliczany jest do dziesiątki filmów „młodego kina" niemieckiego. Film dotykał problemu przystosowania się młodego człowieka do istniejącej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej. Kontestujący młodzieniec po bogatym ożenku zastanawia się, czy konty-

---

[47] J. Płażewski, *Filmy, o których się mówi*. „Film" nr 28/1966.
[48] A. Jackiewicz, *Schlöndorff*. „Film" nr 8/1967.
[49] T. Sobolewski, *Stracony honor Katarzyny Blum*. „Film" nr 8/1976.
[50] „Filmkritik" nr 3/1961.
[51] J. Płażewski, *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*. „Film" nr 25/1969.
[52] S. Grzelecki, *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*. „Kino" nr 12/1969.

nuować bunt, czy ulec urokom wygodnego życia. J. Płażewski wskazał przy okazji na formę jako podstawowy wyróżnik kina nowej fali [53].

Bardzo zdolnym i płodnym reżyserem zachodnioniemieckim był Rainer Werner Fassbinder. W przeważającej mierze kręcił dramaty psychologiczno-społeczne. Do Polski trafiło pięć jego filmów [54]. *Handlarz czterech pór roku*, 1979 (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) opowiadał o człowieku, któremu nie udało się życie ani studia, ani małżeństwo, ani obwoźny handel owocami, dlatego postanawia umrzeć. *Strach zżerać duszę*, 1975 (*Angst essen Seele auf*, 1974), to historia miłości 60-letniej sprzątaczki i młodszego od niej robotnika najemnego z Maroka. A. Ledóchowski napisał, że o ile przesłanie o losie robotników cudzoziemskich było banałem, to skomplikowane powiązania międzyludzkie budziły głębszą refleksję [55]. Trzeci film nosił tytuł *Opowieść o Effi Briest*, 1979 (*Fontane Effi Briest*, 1974), i ukazywał oblicze moralne i mentalność pruskiej szlachty. Kurt Hubernoll napisał, że Fassbinderowi udało się w sposób godny podziwu pod względem artystycznym i estetycznym [56] przenieść na ekran powieść Theodora Fontane. W filmie *Matka Küsters*, 1979 (*Mutter Küsters Fahr zum Himmel*, 1975) głównej bohaterce, wdowie po zmarłym robotniku, w walce o dobre imię męża najpierw próbowali pomóc działacze komunistyczni, a potem anarchistyczni. Okazało się jednak, że jej sprawa była potrzebna tym ugrupowaniom tylko do walki politycznej. I wreszcie *Małżeństwo Marii Braun*, 1982 (*Die Ehe der Maria Braun, 1978*), traktujące o losach młodej Niemki w pierwszych powojennych latach. Stąd niektórzy krytycy byli skłonni uznać, że jej losy symbolizowały społeczeństwo niemieckie, zdruzgotane wojną i dążące do późniejszego dobrobytu. W opinii o filmie podkreślano, że był niewątpliwym osiągnięciem reżysera, który na los Niemiec spojrzał oczami kobiety [57].

Kolejnym wybitnym reżyserem zachodnioniemieckim, którego niektóre filmy trafiły do Polski był Werner Herzog. *Zagadka Kaspara Hausera*, 1976 (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), przedstawiała znaną historię zagadkowego Kaspra Hausera, który pojawił się w Norymberdze w 1828 r. W. Herzog zajął się głównie osobowością swego bohatera. Angażując do głównej roli Brunona S., wywodzącego się ze społecznego margi-

[53] J. Płażewski, *Czy pożegnanie z dniem wczorajszym*. „Miesięcznik Literacki" nr 3/1968.

[54] Szerzej o twórczości R. W. Fassbindera por.: J. Raciborski, *Polityczno-społeczna problematyka w twórczości Rainera Wernera Fassbindera*. „Przegląd Zachodni" nr 1 - 6/1982.

[55] A. Ledóchowski, *Ali mieć żonę*. „Kino" nr 9/1974.

[56] „Film-Echo/Filmwoche" nr 39/1974.

[57] Z. Kałużyński, *Hitler to tylko zły sen*. „Polityka" nr 43/1982.

nesu, chciał pokazać nie tylko odwieczny dramat kultury i natury, ale także dzisiejsze społeczeństwo zdehumanizowane, obojętne, wrogie wobec wszystkich, którzy są odmienni [58].

Widzowie polscy mieli też możliwość obejrzenia filmu W. Herzoga *Szklane serce*, 1979 (*Herz aus Glas*, 1976), o proroczych wizjach jasnowidzącego bawarskiego pasterza bydła i zbiorowym szaleństwie społeczności pracowników huty szkła. Bardziej współczesnym dramatem społeczno-psychologicznym był film W. Herzoga *Stroszek*, 1979 (*Stroszek*, 1977). Była to historia prostego człowieka żyjącego w cynicznym i brutalnym społeczeństwie. Jego przekonanie, że wyjazd do wyśnionej Ameryki da mu szczęście, kończy się tragicznie. J. Fuksiewicz pisał, że Herzog konsekwentnie drąży marginesy społeczeństwa, by tam szukać odpowiedzi na dręczące go egzystencjalne pytania [59]. Jako *remake* słynnego dzieła F. W. Murnaua należy potraktować film W. Herzoga *Nosferatu-Wampir*, 1980 (*Nosferatu Phantom der Nacht*, 1978). Reżyser wierny swemu stylowi uduchowionego wizjonera nadał filmowi specyficzny nastrój i niesamowity klimat. Jego wampir, w doskonałej interpretacji Klausa Kinskiego, poszukuje uczucia, a zło, które roztacza dzieje się jakby wbrew jego woli.

W miarę upływu lat pojawiali się coraz to nowi, zdolni reżyserzy realizujący zadania ambitnego kina. I tak np. Wim Wenders, przedstawiciel najmłodszego pokolenia filmowców, będący pod wyraźnym wpływem kina amerykańskiego, nakręcił film *Z biegiem czasu*, 1977 (*Im Lauf der Zeit*, 1976). Treścią filmu były przeżycia dwóch mężczyzn, którzy poznali się w drodze po kraju. Dla Jürgena Eberta była to podróż urojona, kończąca się nie śmiercią, lecz trwaniem, które zawsze oznacza początek nowego [60]. Także następny film W. Wendersa *Paris, Texas*, 1985 (*Paris, Texas* 1984), był „amerykański" nie tylko dlatego, że scenariusz napisał Sam Shepard, ale także dlatego, że dotyczył Stanów Zjednoczonych i tam został nakręcony. Był to film o człowieku, który w obronie przed światem zewnętrznym wybrał milczenie, a jego powrót do syna i żony odbywał się z niezwykłym trudem [61].

Dwa swoje filmy przedstawił także w Polsce Alfred Vohrer. Pierwszy z nich to *Odpowiedź zna tylko wiatr*, 1977 (*Die Antwort kennt nur der Wind*, 1974), typowa historia detektywistyczna nakręcona przy udziale francuskim i rozgrywana w plenerach francuskiej Riwiery. Drugim filmem A. Vohrera była ekranizacja znanej powieści Hansa Falladyego

---

[58] B. Michałek, *Zagadka Kaspara Hausera*. „Kino" nr 9/1975.
[59] J. Fuksiewicz, *Stroszek*. „Kino" nr 12/1977.
[60] „Filmkritik" nr 235/1976.
[61] A. Baranowski, *Paris, Texas*. „Kultura" nr 23/1985.

Każdy umiera w samotności, 1977 (*Jeder stirb für sich allein*, 1975). Była to opowieść o niemieckiej rodzinie, która po śmierci syna na froncie próbowała walczyć z hitleryzmem poprzez pisanie ulotek. Filmowi zarzucano, że nie dorównuje pierwowzorowi literackiemu, ponieważ ukazuje Berlin lat wojny jako miasto, w którym funkcjonuje zorganizowana opozycja antyhitlerowska [62]. Natomiast „Tygodnik Powszechny", dostrzegając również nadmierne wyeksponowanie oporu ludności Berlina, wskazał na godny szacunku sposób ukazania cichego bohaterstwa dwojga samotnych ludzi, którzy nie chcieli poddać się przemocy kłamstwa i gwałtu [63].

Jeden film pokazał w Polsce Eberhard Pieper. Była to *Heca*, 1974 (*Zoff*, 1971), w której głównymi bohaterami było czworo młodych ludzi mających trudności z dostosowaniem się do wymogów przeciętnego życia. Dramatem społeczno-politycznym okazał się film Petera Handke *Leworęczna kobieta*, 1979 (*Die linkshändige Frau*, 1978), studium samotności w nowoczesnym społeczeństwie. W roku zjednoczenia Niemiec widzowie polscy obejrzeli jeden, wysoko oceniony film *Bagdad Cafe*, 1990 (*Out of Rosenheim/Bagdad Cafe*, 1987). Nakręcił go reżyser, scenarzysta i aktor rodem z Monachium — Percy Adlon. Było to kolejne spojrzenie na Amerykę oczami europejskiego twórcy filmowego. Opowiedział on przygodę kobiety, która po kłótni z mężem, pozostawiona na pustkowiu w Arizonie, trafia do podrzędnego motelu „Bagdad Cafe". Przyjęta początkowo nieufnie, wkrótce przekształca motel w kwitnący pomysłami interes.

Dla pełni obrazu trzeba przedstawić jeszcze kilka filmów zachodnioniemieckich nakręconych przy dużym współudziale obcym. Przebojem dla dorosłych i dla dzieci był film Wolfganga Petersena *Nie kończąca się opowieść*, 1987 (*Die unendliche Geschichte*, 1984). Pozostali realizatorzy i dziecięcy wykonawcy wywodzili się z W. Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Oni właśnie w sferze scenografii, efektów specjalnych, kostiumów i animacji nadali filmowi rozmach typowy dla amerykańskich filmów *fantasy*.

Filmem zachodnioniemieckim nakręconym wspólnie z Amerykanami przez polskiego reżysera Jerzego Skolimowskiego był obraz zatytułowany *Na samym dnie*, 1972 (*Deep End*, 1970). Treścią filmu była nieudana miłość 15-letniego Mike'a do 19-letniej Susan. Dla A. Jackiewicza było to najlepsze dzieło J. Skolimowskiego [64]. Z kolei Andrzej Wajda w filmie *Piłat i inni*, 1975 (*Pilatus und andere — ein Film für Karfreitag*, 1971), zrealizował własną wizję jednego z wątków powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. A. Drawicz ocenił film jako doskonały, zarówno co

---

[62] J. Schönborn, *Nie potrafił, czy nie chciał?* „Film" nr 43/1977.
[63] JJS, *Każdy umiera w samotności*. „Tygodnik Powszechny" nr 40/1977.
[64] A. Jackiewicz, *Miłość w łaźni*. „Życie Literackie" nr 32/1972.

do pomysłu przeniesienia w dzisiejszą rzeczywistość sytuacji historycznej, jak i sposobu rozegrania poszczególnych sekwencji oraz gry aktorskiej [65].

Kilka filmów nakręcił w RFN szwedzki reżyser Ingmar Bergman. Pierwszym był film *Jajo węża*, 1980 (*Das Schlangenei*, 1977), w którym reżyser umieszczając akcję w Berlinie w 1923 r. usiłował ukazać narodziny faszyzmu. Kolejnym filmem była *Jesienna sonata*, 1979 (*Herbstsonate*, 1978). Stanowił on introspekcję psychologiczną, rozgrywającą się przeważnie w jednym miejscu między dwoma kobietami, matką i córką. Wymienić trzeba także film *Z życia marionetek*, 1983 (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), o psychicznych przeżyciach młodego przemysłowca, który pewnego dnia udusił prostytutkę. K. Mętrak zarzucił I. Bergmanowi, że w swoich filmach zajmuje się nie tyle ludźmi, co przypadkami ludzkimi [66].

Słynny amerykański reżyser Billy Wilder nakręcił w międzynarodowej obsadzie film *Fedora*, 1980 (*Fedora*, 1978). Praktycznie był to film hollywoodzki, nie tylko przez osobę reżysera, ale treść i klimat. Był to film o przemijaniu świetności gwiazdy filmowej.

Ekranizacji powieści Umberto Eco dokonał Jean-Jacques Annaud w filmie *Imię Róży*, 1988 (*Der Name der Rose*, 1986). Akcja rozgrywa się na początku XIV w. w klasztorze Benedyktynów w północnych Włoszech i ma charakter na poły kryminalny.

W Polsce pokazano też w omawianym okresie kilka filmów dokumentalnych. Najbardziej interesujący był fabularyzowany film popularnonaukowy o tematyce seksuologicznej *Helga*, 1973 (*Helga*, 1967). Z kolei Harald Reinl w filmie *Wspomnienia z przyszłości*, 1972 (*Erinnerungen an die Zukunf*, 1970), starał się odpowiedzieć na pytania stawiane przez Ericha von Dänikena o źródła ziemskiej cywilizacji. Podobnie jak w następnym filmie *Posłannictwo z innej planety*, 1977 (*Botschaft der Götter. Rätsel, die die Welt erregen*, 1976), zastanawiał się nad ingerencją pozaziemskich cywilizacji w życie na ziemi.

IV

Zastanawiając się do jakiego stopnia widz polski w ciągu 35 lat kontaktu z filmem zachodnioniemieckim miał szansę poznać bliżej dorobek tej kinematografii, można powiedzieć, że raczej powierzchownie. Początkowo sprowadzano filmy różnych gatunków, które dla widza polskiego miały wartość głównie poznawczą. Ich poziom artystyczny był sprawą

[65] A. Drawicz, *Afraniusz, Mateusz i inni*. „Film" nr 5/1975.
[66] K. Mętrak, *Przypadek do rozpoznania*. „Kino" nr 9/1981.

drugorzędną. Gdy do Polski zaczęły trafiać filmy „młodego kina" sytuacja się odmieniła. Zdobyliśmy kontakt ze sztuką filmową, a straciliśmy dostęp do przeciętnej produkcji. Wniosek o powierzchownej znajomości kina zachodnioniemieckiego jest tym bardziej zasadny, że na około trzy tysiące filmów wyprodukowanych w tym kraju do Polski dotarło tylko trzy procent. Jak już zaznaczono na wstępie na taką politykę repertuarową złożyły się przyczyny natury politycznej, ideologicznej i finansowej.

FUNDACJA „INSTYTUT ZACHODNI"

Fundację „Instytut Zachodni" powołano w Poznaniu w dniu 21 marca 1991 r. Jej głównym celem jest:

— wspieranie działalności naukowo-badawczej, organizacyjnej i promowanie wydawnictw Instytutu Zachodniego w kraju i za granicą,

— honorowanie wybitnych osiągnięć naukowych w zakresie studiów niemcoznawczych i europejskich w Polsce,

— popieranie różnych form działalności mających na celu zbliżenie Polaków i Niemców.

Zapraszamy wszystkich zainteresowanych rozwojem badań niemcoznawczych i europejskich oraz dobrosąsiedzkich stosunków z Niemcami do zasilania konta Fundacji.

FUNDACJA „INSTYTUT ZACHODNI"
61-772 POZNAŃ, STARY RYNEK 78/79
Konto: WIELKOPOLSKI BANK KREDYTOWY
356211-2408-132