FILM OWA EUROPA

pod redakcją
Michała Pabisia-Orzeszyny
Moniki Rawskiej
Piotra Sitarskiego

FILM OWA

EUROPA

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

FILM OWA EUROPA

pod redakcją
Michała Pabisia-Orzeszyny
Moniki Rawskiej
Piotra Sitarskiego

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2020

Michał Pabiś-Orzeszyna, Monika Rawska, Piotr Sitarski – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Witold Wołowski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciątkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Małgorzata Szymańska

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: A scene from the film "L'uomo dalla croce"
– Roberto Rossellini (1943), źródło: commons.wikimedia.org

© Copyright by Authors, Łódź 2020
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki
w ramach projektu nr 12H 11 0004 80

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06956.15.0.K

Ark. wyd. 17,8; ark. druk. 18,0

e-ISBN 978-83-7969-572-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Od Redakcji 7

Victoria de Grazia
Kino europejskie i idea Europy 1925–1995 9

Deniz Göktürk
How modern is it? Ruchome obrazy Ameryki we wczesnym kinie niemieckim 29

Joseph Garncarz
Hollywood w Niemczech. Rola amerykańskich filmów w Niemczech w latach 1925–1990 47

Petr Szczepanik
Zniemczony Hollywood w Pradze. Recepcja „niemieckich wersji" a popularność filmów zagranicznych w praskich kinach na początku lat trzydziestych XX wieku 91

Francesco Bono
Italiener w Berlinie. Augusto Genina i firma produkcyjna Nero-Film 123

Maria Wyke
Neron: spektakle prześladowań i nadmiaru 139

Rob Kroes
Odrzucenie czy akceptacja? Hollywood w Holandii 179

John Sedgwick, Clara Pafort-Overduin
Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku 203

Richard Maltby
'O' jak obrzydliwe. Kultura amerykańska i angielska krytyka 225

Thomas Elsaesser
Sieć festiwali filmowych 241

Tino Balio
Rynek kina artystycznego w Nowym Hollywood 269

Wykaz źródeł 287

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.01

OD REDAKCJI

W roku 2001 w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego ukazała się antologia *Kino Europy*. Klimat, który wówczas panował, był zupełnie inny od dzisiejszego. Unia Europejska zmierzała zdecydowanym krokiem ku wielkiemu rozszerzeniu, a nad światem nie wisiał jeszcze mrok zagrożeń terrorystycznych. Zawartość tamtej antologii nie była jednak tak optymistyczna, zgromadzone teksty wskazywały raczej na historyczne trudności w tworzeniu kulturowej wspólnoty „kina europejskiego", na specyfikę uwarunkowań ekonomicznych Starego Kontynentu, a wreszcie na napięcia pomiędzy kinem europejskim a kinematografiami narodowymi.

Niniejsza antologia zostaje wydana, gdy idea europejska ponosi porażkę za porażką. Zarazem jednak rozpędzone mechanizmy integracji ekonomicznej i kulturalnej prą skutecznie do przodu. Doświadcza tego także kinematografia, korzystająca z programów wspierających europejskie projekty filmowe. W krajach Europy funkcjonują także krajowe systemy dofinansowywania filmów oraz silne przedsiębiorstwa medialne oparte na stacjach telewizyjnych, co umożliwia rozwój kinematografii narodowych. Produkcja ponadnarodowa zderza się więc lub uzupełnia z działaniami na poziomie krajowym. Dwa z zamieszczonych w tym zbiorze artykułów dostarczają historycznej perspektywy dla tego rodzaju przedsięwzięć, w których różne kinematografie krajowe konkurują ze sobą lub wchodzą w alianse (Petr Szczepanik, Francesco Bono). Autorzy dwóch kolejnych tekstów rozważają tworzenie się tożsamości kina europejskiego (Victoria de Grazia i Thomas Elsaesser), natomiast Maria Wyke śledzi konstruowanie cech narodowych filmu poprzez odwołanie zarówno do wielkiej spuścizny antycznej, jak i do aktualnej kultury popularnej. John Sedgwick i Clara Pafort-Overduin badają preferencje publiczności kin Londynu i Amsterdamu, odpowiadając na pytanie, jakie filmy oglądała Europa lat 30.

Drugi ważny temat niniejszego tomu to cień wielkiego konkurenta zza Atlantyku. Kino Europy próbuje konkurować z Hollywoodem w „niewypowiedzianej wojnie", jak określił to brytyjski producent David Puttnam. Jednocześnie nieustannie określa w tej konfrontacji swoją tożsamość. To skomplikowane połączenie konkurencji i zależności analizują autorzy kilku zamieszczonych tu artykułów (Deniz Göktürk, Joseph Garncarz, Rob Kroes i Richard Maltby). W perspektywie skierowanej w przeciwną stronę Richard Maltby rozważa funkcjonowanie kina artystycznego w Hollywood.

Choć przedstawiony wybór tekstów ma wyraźne nastawienie historyczne, nie sposób nie odnosić go do sytuacji aktualnej. Dotyczy to jednak nie tylko kwestii politycznych, ale także – mamy nadzieję, że przede wszystkim – zagadnień metodologicznych. Tematyka europejska jest bowiem obszarem, na którym chętnie rozwijają się najnowsze ujęcia badawcze. Dotyczy to szczególnie badań produkcji i badań widowni (czy szerzej – kultury filmowej), które z natury rzeczy muszą być lokalne, nawet jeśli uwzględniają szerszy kontekst międzynarodowy. Stąd bardzo silna reprezentacja takich perspektyw badawczych w przedstawianym tomie.

Połączenie kontekstów ideologicznych, aktualności ujęć historycznych i nowoczesności metodologicznej sprawia, że tematyka europejska jest w filmoznawstwie niezmiernie atrakcyjna. Mamy nadzieję, że tom ten przyczyni się do rozwoju badań nad tą dziedziną w polskim filmoznawstwie.

Michał Pabiś-Orzeszyna
Monika Rawska
Piotr Sitarski

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.02

Victoria de Grazia

KINO EUROPEJSKIE I IDEA EUROPY 1925–1995

I. Kino i tożsamość europejska

Rok 1995 obchodzony był jako stulecie kina europejskiego. Za jego początek uznano rok 1895 – paryską premierę kinematografu braci Lumière, pierwszego opatentowanego urządzenia rejestrującego, kopiującego i wyświetlającego film. Obchody rocznic służą na ogół konstruowaniu rodowodów, określaniu granic włączania lub wykluczania oraz organizowaniu dziedzictwa, wobec którego proweniencji mogą istnieć pewne wątpliwości. Uroczystości te stały się szczególnie istotne w czasach polityki tożsamości[1], a wspomniana rocznica nie jest wyjątkiem. Choć nie tak kontrowersyjna jak inne jej podobne (ot, choćby dwóchsetlecie rewolucji francuskiej lub pompatyczne celebrowanie sześćsetlecia bitwy o Kosowo przez Serbów), również buduje genealogię i niesie określone przesłanie[2]. Warto zauważyć, że Festiwal Filmowy w Wenecji, który uczcił to wydarzenie, pokazując sto filmów europejskich, jest też pierwszym festiwalem filmowym Starego Kontynentu. Gdy w 1934 roku przy silnym poparciu reżimu faszystowskiego zorganizowano go po raz pierwszy, głównym celem była promocja renesansu europejskiego przemysłu filmowego jako alternatywy dla kina hollywoodzkiego.

---

[1] Zob. *Commemoration and the Politics of National Identity*, ed. J. Gillis, Princeton University Press: Princeton 1994.

[2] Już sama decyzja, którą rocznicę z dziejów kinematografii celebrować, była poważnym wyzwaniem. Odzwierciedlała nie tyle dylematy badawcze dotyczące sekwencji wydarzeń, ile rywalizację o „palmę pierwszeństwa" między Amerykanami i Europejczykami. Wyścig zaczął się zresztą już wcześniej, wraz z ogłoszeniem pierwszej „setnej rocznicy" – nie kina, lecz taśmy filmowej – przez Eastman Kodak (firmy nie zraziło to, że w tamtych czasach nie było kina, w którym można ją było wyświetlić…). Następnie celebrowano poszczególne etapy prac Edisona: pierwszy patent, pierwszy działający kinetograf, pierwszy pokaz kinetoskopu w Nowym Jorku – wszystkie przed 1895 rokiem. Interpretacja europejska (z którą zgadza się również wielu amerykańskich badaczy) mówi jednak o tym, że nic z tego, co robił Edison i jemu podobni przed rokiem 1895, nie było właściwym „kinem", oznacza ono bowiem nie tylko ruchome obrazy, ale też proces publicznej projekcji.

Odwoływanie się do Europy lub do idei przynależności do cywilizacji europejskiej z reguły jest częstsze, gdy Europejczycy stają w obliczu kryzysu. Czasy współczesne, pełne eurosceptycyzmu oraz krytyki eurokratów wraz z obroną europejskiej przestrzeni kulturowej – a konkretnie sfery audiowizualnej i filmowej – nie są wyjątkiem. „J'entends parler d'Europe, la guerre n'est pas loin" („Słyszę, że mówi się o Europie – to znaczy, że wojna jest bliska") – brzmiała uwaga, którą François Perroux (wybitny francuski ekonomista polityczny) usłyszał od swojego przyjaciela w 1954 roku, gdy powiedział mu, że właśnie skończył pisać książkę na temat jedności Europy. Przenikliwe (i ciągle aktualne) dzieło nosiło tytuł *L'Europe sans rivages* (*Europa bez brzegów*) i poświęcone było analizie siły przemysłu i handlu wielkich europejskich państw narodowych, w szczególności Francji i Niemiec, które, za czasów Napoleona, a następnie Hitlera, w swoich katastrofalnych i skazanych na klęskę wysiłkach odwoływały się do idei zjednoczonej Europy, by legitymizować swoje dążenia do hegemonii[3].

Najnowszy renesans idei Europy, w kontekście którego obchodzone jest stulecie europejskiego kina, stoi w kontrze do wspomnianych katastrofalnych doświadczeń unifikacji i rozłamu. Obecna debata o kondycji kontynentu, podobnie jak w pierwszej połowie stulecia, nieuchronnie sugeruje wysokość stawki. Czy Europa będzie duża czy mała, zamknięta czy otwarta, biurokratyczna czy zdecentralizowana, zachodnia czy transkontynentalna? Czy będzie zjednoczona jedynie ekonomicznie i politycznie, czy także kulturowo? Znacznie mniej niż od zdefiniowania charakterystycznych dla niego cech, kino europejskie i jego istnienie jako kategorii zależy właśnie od powyższej, szerszej perspektywy. Czy etykieta „europejski" powinna stosować się tylko do produktów wytworzonych na terytorium Europy i przy udziale europejskiego kapitału? Czy może też powinna odwoływać się do dzieł reżyserów pochodzących z krajów europejskich, nawet jeśli finansowane były przez inwestorów innych niż europejscy? Czy sugeruje jakość twórczej ekspresji albo artystyczną tradycję, wyrażając niejako estetykę danej kultury? Jeśli istnieje kino europejskie, to czy jego „innym" jest kino amerykańskie, a konkretnie Hollywood? Jeśli przyjmiemy perspektywę globalną, to czy przypadkiem kino europejskie nie byłoby w jakiś sposób połączone z ideą Zachodu, w opozycji do kina „Wschodu" albo kina kolonialnego? Czy powinno znajdować się w opozycji do kina afrykańskiego, południowoamerykańskiego, indyjskiego czy azjatyckiego? Wreszcie, jeśli istnieje kino europejskie, jakie są jego związki z kinematografiami „narodowymi", jakie elementy łączą, przykładowo, kino artystyczne z produkcją komercyjną, filmy eskapistyczne z dziełami propagandowymi, żeby można było stworzyć z nich jeden, specyficznie europejski amalgamat?[4]

---

[3] F. Perraux, *L'Europe sans rivages*, Presses Universitaires de France: Paris 1955, s. 15.

[4] Europejscy badacze kultury popularnej i mediów znacząco przyłożyli się do debaty o amerykanizacji i związkach między lokalnym, narodowym, transeuropejskim

Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania ma długą historię. Zaczyna się ona w Europie po zakończeniu Wielkiej Wojny, gdy rządy, przywódcy, intelektualiści oraz (w różnym stopniu) publika kinowa zareagowali na szerokie możliwości nowego przemysłu oraz na wyzwanie rzucone przez produkcje hollywoodzkie[5]. Choć wpływ konkurencji ze strony Stanów Zjednoczonych na poszczególne państwa europejskie był bardzo różnorodny, a krajowe przemysły filmowe nie były jeszcze postrzegane jako „narodowe" ani jednolite w swych strategiach biznesowych, intelektualiści natychmiast określili, wynikającą z napływu amerykańskich produkcji, zmianę warunków gry handlowej jako początek walki na śmierć i życie między dwiema cywilizacjami[6]. W latach międzywojennych transeuropejskie

---

i globalnym. Zob. publikacje redagowane przez R. Kroesa i in., zwłaszcza *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, VU Press: Amsterdam 1993. Ważne materiały znajdują się również w podręczniku wydanym z okazji konferencji zorganizowanej w październiku 1994 roku: *GATT, the Arts, and Cultural Exchange between United States and Europe*, ed. A. van Hemel. Można również wskazać teksty P. Schlesingera, zwłaszcza *On National Identity: Some Conceptions and Misconceptions Criticized*, „Social Science Information" 1987, Vol. 26, No. 2, s. 219–264. Artykuł G. Rochu *Marché commun contre Hollywood*, „Libération" 1992, 12 May, prezentuje klarowną ocenę trudności w stosowaniu terminu „europejski" w opozycji do „amerykański". Autor zauważa, że filmy takie jak *Zamek pułapka* (*Le Diable par la queue*, 1969) De Broca czy *Miłość Adeli H.* (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975) Truffauta zostały wyprodukowane przy udziale amerykańskiego kapitału. Na temat koncepcji „kina narodowego" zob. T. Elsaesser, *Holland to Hollywood and Back: or Do We Need a National Cinema?*, [w:] *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*, eds. J. C. H. Bloom, J. Th. Leerssen, P. de Rooy, Amsterdam University Press: Amsterdam 1993, s. 81–95.

[5] Na temat szerokiego zasięgu amerykańskiej ekspansji zagranicznej zob. I. Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950*, Cambridge University Press: Cambridge 1992, oraz K. Thompson, *Exporting Entertainment*, British Film Institute: London 1985. Badania na temat wpływu na kinematografie europejskie zob. V. de Grazia, *Sovereignty and the Star System: the American Challenge to the European Cinemas, 1920–1960*, „Journal of Modern History" 1989, Vol. 61, No. 1, s. 53–87, oraz doskonałą analizę T. Saundersa, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar*, University of California Press: Berkeley 1994.

[6] Pierwszy International Motion Picture Congress został zorganizowany w Paryżu, w dniach 27 września– 2 października 1926 roku, i odbywał się pod auspicjami International Institute of Intellectual Co-operation. Jego celem było wypracowanie międzynarodowych standardów pod przywództwem „bloku europejskiego". Wspomniany instytut był agendą Ligii Narodów, do której USA nie przynależało. Tym samym Stany Zjednoczone i amerykański handel były zupełnie nieobecne w trakcie kongresu (przynajmniej częściowo z powodu zwerbalizowanego przez dyrektora generalnego Ufy: żaden biznesmen nie mógł sobie wtedy pozwolić – bez naprawdę ważnego powodu – na czterotygodniowy przyjazd do Europy). Czołowe europejskie gazety handlowe były krytycznie

sojusze, tworzone by stawić czoła ekonomicznemu „wrogowi" i kulturowemu „obcemu", okazały się ulotne. Te, które rozwinęły się pod przywództwem potężnego przemysłu niemieckiego, zostały ostatecznie podporządkowane agresywnemu ekspansjonizmowi Niemiec.

W przeciwieństwie do tamtego okresu, po II wojnie światowej dążenie do europejskiego zjednoczenia definiowane było przede wszystkim pod względem ekonomicznym. Poszukiwanie wspólnej tożsamości kulturowej było w Europie Zachodniej celem drugorzędnym. Porozumienia zawarte w ramach Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej w 1957 roku nie zawierały ani słowa o wspólnej, europejskiej kulturze ani o wspieraniu kina jako dziedziny przemysłu (pierwsza dyrektywa dotycząca tego ostatniego pochodzi z 1963 roku)[7]. Dopiero niedawno w wyniku traktatu z Maastricht i dalszej konsolidacji Unii Europejskiej potrzeba definiowania Europy przez wspólną tożsamość kulturową znalazła oddźwięk. Kwestia ta, zrodzona z dysput na temat zakresu i natury zjednoczenia, jak również w reakcji na nową, ogromną presję amerykańskich przedsiębiorstw medialnych, skupiła uwagę na losie europejskiej przestrzeni audiowizualnej. Wszystko to składa się na szerszy kontekst obchodów stulecia kina europejskiego.

Zamierzam prześledzić genealogię idei „kina europejskiego", koncentrując się na dwóch momentach europejskiej historii, gdy termin ten został przywołany jako odpowiedź nie tylko na kryzys przemysłu jako takiego, ale również na kryzys tożsamości kulturowej. Wynikał on z wewnątrznarodowych konfliktów, które z kolei były skutkiem nowego miejsca Europy na rynkach światowych. Problem obrony „narodowych" rynków i kultury, najpierw w latach 30. nazistowskiego Nowego Porządku, następnie w latach 60., czyli w czasach budowania tzw. „Europy narodów" pod zwierzchnictwem amerykańskiego hegemona, został przekształcony w kwestię „obrony Europy", choć przy użyciu innych środków. Jestem tu szczególnie zainteresowana rozbieżnością między nacjonalizmem i europeizmem, czego konsekwencją było funkcjonowanie pojęcia „Europa" i „europejskość" jako odwołania do nacjonalistycznej tożsamości, celem utrzymania wielkoformatowych interesów poszczególnych sektorów gospodarki, wzmocnie-

---

nastawione do kongresu, traktując całe przedsięwzięcie jako zdominowane przez intelektualistów (wśród nich był „London Renter and Moving Picture News", gdzie napisano: „Przemówienia w niejasny sposób tłumaczyły, co chciano zrobić z kinem, i były pełne zwyczajowych nonsensów na temat podnoszenia moralnych i intelektualnych standardów kinematografii"), zwracały uwagę, że z racji na dominującą pozycję Stanów Zjednoczonych w przemyśle filmowym, żadne takie zgromadzenie nie będzie efektywne bez udziału ich przedstawicieli. Zob. National Archives, Department of Commerce, Bureau of Foreign and Domestic Trade, F. 151, France, 4, October–December 1926. Report G. Canty, 12 October 1926.

[7] T. H. Guback, *Cultural Identity and Film in the European Economic Community*, „Cinema Journal" 1974, Vol. XIV, No. 1, s. 2–17.

nia solidarności etnicznej i narodowej oraz ograniczenia partykularyzmów kulturowych. Analiza definicji „Europy", pojawiających się w tych dwóch momentach, gdy odpowiadano na wyzwanie rzucone przez Stany Zjednoczone (które same uległy znaczącym przemianom), podkreśla trudności, jakie europejskie przedsiębiorstwa kulturowe i komunikacyjne miały w pogodzeniu interesów lokalnych z narodowymi i ponadnarodowymi oraz w poszukiwaniu wspólnych strategii. Niniejsze studium wskazuje również na przemiany w przypisywaniu kulturze filmowej sposobu wpływania na budowanie narodowych i europejskich tożsamości. Na przykład, w latach 30. kino – wyłączając jego oczywistą funkcję rozrywkową i komercyjną – traktowano jako narzędzie państwowej propagandy i główny masowy środek przekazu dla narodowej estetyki. W latach 60. film odzwierciedlał energię w odbudowywaniu Europy i koncentrację Europy Zachodniej na wspólnym, wysokim standardzie konsumpcji. Dziś wkład przemysłu filmowego w lokalne gospodarki w zakresie zatrudnienia oraz produktu krajowego brutto jest o wiele mniejszy niż kiedyś i prezentuje się skromnie na tle potęgi i zysków sektora informacyjnego. Niemniej wkład kina w kulturę narodową zyskał istotne znaczenie – tak duże, iż argumenty dotyczące obrony kinematografii europejskiej zasadzają się na traktowaniu kina nie jako produktu komercyjnego, tylko jako prawdziwego pomnika kultury wysokiej, na równi z operą, orkiestrami symfonicznymi lub dziełami malarskimi wielkich mistrzów. Jednocześnie kinematografię uznaje się za artefakt popularnych subkultur, niezbędny w kształtowaniu wielokulturowej tożsamości w ramach „europejskiej ojczyzny", rozciągającej się od Atlantyku aż po Ural.

Aby poddać analizie poszczególne definicje europejskości i kina europejskiego, przejdziemy od czasów recesji, przez kapitalistyczny Złoty Wiek, aż do dzisiejszej Europy, rozdartej między procesami zjednoczenia regionalnego i świeżo narastającymi lokalizmami, transglobalnymi prądami oraz przyciąganiem ze wschodu i południa w kierunku Rosji i Bałkanów. W latach 30. europejski system państwowy, nigdy do końca nie odbudowany po Wielkiej Wojnie, znajdował się w kryzysie. Samozwańczym czempionem jego odrodzenia były nazistowkie Niemcy: proponowały one, obejmujący cały kontynent, zamknięty, zdominowany przez Niemców rynek (*Grosswirtschaftsraum*). Ich kulturowym postulatem było ustanowienie „Europy duchowej" na drodze oczyszczenia przestrzeni geopolitycznej z „judeo-bolszewizmu". Kino było uznawane w tym kontekście za główne narzędzie. Natomiast w latach 60. roszczenie do wypowiadania się w imieniu Europy, podzielonej granicami zimnej wojny, było wysuwane w ramach współpracy wielkiej europejskiej Szóstki, której przewodziły Francja i Republika Federalna Niemiec. Motywacja towarzysząca politykom tworzącym wówczas europejskie regulacje była pragmatyczna, dyktowana chęcią rywalizacji ze Stanami Zjednoczonymi, przy jednoczesnym utrzymaniu ich ochrony militarnej i przywództwa ekonomicznego. Gdy idealistyczne wizje duchowej jedności zostały pokonane przez twarde zasady porozumień gospodarczych, polityczni

decydenci wyobrazili sobie europejską tożsamość jako naturalny wynik połączenia poszczególnych państw na wspólnej drodze ku modernizacji. Była to idea silnie wspierana przez przekonania amerykańskich specjalistów od nauk społecznych o sposobie funkcjonowania procesów narodowej i kulturowej integracji, w których oddolne organizacje społeczne i wartości obywatelskie przesycone są – za sprawą wpływu masowej komunikacji – poczuciem narodowej misji[8]. Stosownie do niej rządy zaprojektowały rolę służby publicznej dla sektora kultury audiowizualnej. Do tego czasu rolę tę najlepiej odgrywała telewizja; wśród wielu zalet – w przeciwieństwie do kina – była możliwość wspierania jej przez rządowe monopole. To właśnie utrata wiary w dotychczas obowiązujący pogląd jakoby ujednolicony rynek wytwarzał równie ujednoliconą tożsamość kulturową, skutkującą podzielanym przez wszystkich poczuciem obywatelstwa, stanowi podłoże dzisiejszego powszechnego kryzysu „tożsamości".

II. Europa Nowego Ładu

Niezdolność kinematografii europejskich do sprostania wyzwaniu rzuconemu przez USA w pierwszej połowie XX wieku wynikała, mówiąc wprost, z nieumiejętności przeformułowania się suwerennych i tradycyjnie zwaśnionych państw europejskich w regionalną siłę ekonomiczną. Taka skala operacji była niezbędne do stworzenia wspólnych strategii, będących w stanie odpowiedzieć na wymagania rynkowe i produkcyjne, których spełnienie było konieczne do odniesienia sukcesu w gospodarce światowej. Niektórzy pragmatycy – chociażby John Maynard Keynes, w 1919 roku przenikliwie piszący o katastrofalnych skutkach traktatu wersalskiego – stanowczo przekonywali, że nie będzie trwałego pokoju w Europie bez poszerzenia rynków narodowych i stworzenia międzynarodowych struktur mogących dostosować się do Niemiec, najpotężniejszej gospodarki kontynentu[9]. Wpływowy wizjoner, Erich Pommer, szef produkcji w Ufie w okresie Republiki Weimarskiej, mógł wyobrazić sobie działanie na skalę całego regionu. Już w 1925 roku, jeszcze przed swoim pobytem w Hollywood, Pommer popierał tworzenie „filmów europejskich, które nie byłyby już francuskie, angielskie, włoskie czy niemieckie, ale kontynentalne", przez co rozumiał „dzieła szybkiej i szerokiej europejskiej dyfuzji, która pozwoliłaby na amortyzację zbyt wysokich

---

[8] Na temat kultury obywatelskiej, wpływu mediów oraz integracji społecznej zob.: G. Almond, S. Verba, *The Civic Culture*, Princeton University Press: Princeton 1963; *National Building and Citizenship*, ed. R. Bendix, John Wiley and Sons: New York 1964; K. Deutsch, *Nationalism and Social Communication*, 2nd ed., MIT Press: Cambridge 1966.

[9] J. M. Keynes, *The Economic Consequences of the Peace*, Harper and Row: New York 1971. Tę samą tezę lansował mocno Perroux.

gdzie indziej kosztów”[10]. Jednak dla każdego europejskiego przedsiębiorstwa pokonanie głębokich, dziedziczonych od dawna podziałów było bardzo trudne. Trudniejsze niż nowe konflikty wynikające z alianckich kar wobec Niemiec, pozornego odizolowania bolszewickiej Rosji, rozpadu wielonarodowych imperiów Europy Wschodniej na liczne, małe państwa narodowe, wreszcie wycofania się Wielkiej Brytanii i Francji w obręb silnie strzeżonych granic swoich kolonialnych imperiów. Dwuznaczna postawa Ameryki – mieszanina ekonomicznego zaangażowania i politycznego wycofania – tylko potęgowała europejski zamęt.

W tych warunkach europejskie przedsiębiorstwa zostały postawione w trudnej sytuacji. Z jednej strony, amerykańskie korporacje wyraźnie wspierały wizję przyszłości Europy jako wschodzącego rynku. Działo się tak przynajmniej do czasu Wielkiej Depresji, podczas której wiele z tych firm wycofało się ze swoich zagranicznych przedsięwzięć. Producenci artykułów trwałego użytku i wyposażenia biurowego, tak jak i filmów, wyobrażali sobie Europę od Londynu i Rotterdamu przez Barcelonę i Bukareszt, aż do Aleksandrii w Egipcie. Podobną perspektywę, ze swoimi *attaché* handlowymi i rozległą siatką kontaktów, prezentował amerykański Departament Handlu[11]. Przysłowiowy amerykański biznesmen był albo (w optyce amerykańskich pisarzy i filmowców) wizjonerem w typie Sama Dodswortha, albo (z punktu widzenia Europejczyków) nieokrzesanym oportunistą, lekceważącym na przykład subtelności kultury francuskiej, z irytacją powtarzającym „nie zawracaj mi głowy takimi szczegółami”. Z drugiej strony niektóre z najbardziej konkurencyjnych przedsiębiorstw europejskich poszukiwały sojuszów z amerykańskim przemysłem, chcąc wedrzeć się na rynek amerykański albo skorzystać z jego zagranicznej ekspansji. Tą drogą podążał nawet niemiecki magnat medialny o jawnie nacjonalistycznych poglądach, Alfred Hugenberg. Po przejęciu sterów Ufy w 1927 roku ten weimarski samozwańczy car telekomunikacji ponownie zatrudnił w koncernie Pommera. Hugenberg miał nadzieję, że ten przyniesie ze sobą swoje hollywoodzkie doświadczenia w tworzeniu filmów pod gusta międzynarodowego konsumenta i wykorzysta je w eksporcie niemieckiej

---

[10] Cyt. za M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma–Berlino*, Libreria Sapere: Neapol 1986, s. 30. Na temat sylwetki Pommera zob. U. Hardt, *Erich Pommer: Film Producer for Germany*, University of California Press: Los Angeles 1993.

[11] Zob. M. Wilkins, F. E. Hill, *American Business Abroad: Ford on Six Continents*, Wayne State University Press: Detroit 1964. Kulisy państwowych strategii handlowych odsłaniają przeróżne dokumenty *attaché* Departamentu Handlu, stacjonujących w Europie od 1921 do 1941, znajdujące się w National Archives, Department of Commerce, Bureau of Foreign and Domestic Trade F. 151. Na temat strategii jednego z głównych amerykańskich reklamodawców, J. Waltera Thompsona, zob. V. de Grazia, *The Arts of Purchase: How American Publicity Subverted the European Poster 1920–1940*, [w:] *Remaking History*, „DIA Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture”, No. 4, Bay Press: Seattle 1989, s. 221–257.

produkcji na rynki międzynarodowe oraz – co najbardziej pożądane – że dzięki swoim amerykańskim kontaktom pomoże w wejściu na nieprzyjazny i silnie protekcjonistyczny rynek Stanów Zjednoczonych[12].

W czasie Wielkiej Depresji amerykańscy biznesmeni zrezygnowali ze swoich władczych zapędów, zaś państwa europejskie podniosły cła, by chronić swoje niestabilne waluty oraz płytkie rodzime rynki. Od wczesnych lat 30. wzmogły się ze strony europejskich przedsiębiorców, zwłaszcza niemieckich, poszukiwania bardziej ochronnego modelu dla regionalnego przemysłu filmowego. Zyskały one także znaczący wymiar kulturowy wraz z rosnącą popularnością faszystowskiego nacjonalizmu i protekcjonizmu ekonomicznego oraz pojawieniem się produkcji dźwiękowych, które stworzyły nową przestrzeń dla twórczości kinematografii narodowych[13].

Z punktu widzenia wpływu kulturowego i potencjału ekonomicznego Niemcy pozostawały państwem najlepiej przygotowanym do przewodzenia. Populacja niemieckojęzyczna w Europie wynosiła około 80 milionów ludzi, z szerokimi wpływami także w Europie Środkowej i Wschodniej, gdzie niemiecka kultura i technika cieszyła się wielkim prestiżem. Niemcy były w stanie samodzielnie – dzięki wielkiemu, zintegrowanemu konglomeratowi, jakim była Ufa – wywierać swoim przemysłem filmowym silny wpływ na całą Europę. Co więcej, niemieccy nacjonaliści chwalili kino nie tylko za jego wartości rozrywkowe i propagandowe, ale także za zdolność do kreatywnego wyrażania supremacji Niemiec jako *Kulturnation*. Poza tym niemiecki przemysł faktycznie pełnił już wtedy rolę unifikującą, z Berlinem jako centrum bogatej, środkowoeuropejskiej kultury filmowej, przyciągającym reżyserów, aktorów i techników z całej Europy Środkowej. Począwszy od 1930 inicjowane przez Niemcy porozumienia monopolistyczne wspomogły między innymi słabnące francuskie firmy dystrybucyjne i zaopatrzeniowe, by mogły ponownie skutecznie konkurować na rynku europejskim[14].

W następstwie objęcia przez Hitlera funkcji kanclerza w lutym 1933 roku, gdy nazistowscy przywódcy rozpoczynają okres niemieckiego *revanche*, przemysł filmowy podjął kroki formalne w celu konsolidacji wpływów. Pierwszym ruchem było przekonanie decydentów pozostałych kinematografii narodowych do zin-

---

[12] Zob. T. J. Saunders, *Hollywood in Berlin*, s. 89 i nast., zwłaszcza s. 90.

[13] R. Maltby, R. Vasey, *The International Language Problem: European Reactions to Hollywood Conversion to Sound*, [w:] *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, eds. D. Ellwood, R. Kroes, VU Press: Amsterdam 1994.

[14] Wśród ostatnich tekstów na temat niemieckiego kina w okresie międzywojennym (zwłaszcza w latach 30.) zob. K. Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzern*, Hanser: Munich–Vienna 1992; A. M. Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Grossdeutsche" Film*, Herbig: Munich 1985; E. Rentschler, *German Feature Films, 1933–1945*, „Monatshefte" 1990, Vol. 82, No. 3, s. 257–266.

tegrowania przemysłu pionowo, na wzór niemiecki (modelem było SPIO) – by przeciwdziałać wpływom Hollywood's Motion Pictures Producers' and Distributors' Assocation (MPPDA). W 1935 roku podczas Festiwalu Filmowego w Wenecji przedstawiciele rozlicznych środowisk europejskiego filmu utworzyli – z niemieckiej inicjatywy – International Film Chamber (IFC). Skład członkowski organizacji był międzynarodowy – na liście dwudziestu czterech członków były między innymi Indie oraz Japonia – najwięksi producenci filmowi tamtego czasu. Główne cele IFC miały jednak przede wszystkim charakter kontynentalny: pierwszy prezes, Fritz Scheuemann, był również prezydentem niemieckiego *Reichsfilmkammer,* wiceprezesem zaś był Giuseppe Volpi di Misurata, założyciel Festiwalu Filmowego w Wenecji i lobbujący w kuluarach za ideą włoskiej „przestrzeni życiowej" (*spazio vitale* – włoski odpowiednik nazistowskiej *Lebensraum*) na Bałkanach. IFC skusiło również Francję, organizując w 1937 roku w Paryżu spotkanie, podczas którego to właśnie Francuzowi zaoferowano stanowisko kolejnego prezesa IFC. Włosi natomiast, z uwagi na słabość swojego przemysłu filmowego, próbowali zredukować antyamerykańskie uprzedzenia IFC. Mimo to, przedstawiciele amerykańskiego handlu, ze swoimi brytyjskimi sojusznikami byli wyczuleni na zagrożenie ze strony niemieckiej Ententy. W rezultacie doszło ze strony Amerykanów i Brytyjczyków do bojkotu spotkania w Paryżu, a także wszystkich kolejnych[15].

Nie jest jasne, czy IFC od początku zakładało jakąkolwiek kulturową misyjność europejskiego filmu. W latach 20. twórcy filmowi i krytycy byli sceptyczni co do tego, czy jakakolwiek europejska produkcja mogłaby stać się taką samą marką jak utwory hollywoodzkie. Próby pisania scenariuszy łączących niemieckich odtwórców głównych ról i francuskie wokalistki (*chanteuses*) z austriackimi komikami, amerykańskimi *ingénues* i włoskimi wampami były zaś wyśmiewane jako sztuczny i pozorny kosmopolityzm[16]. Natomiast gdy burżuazyjna Europa w późnych latach 30. skręciła ostro w kierunku nacjonalizmu, wielu ludzi kultury zaczęło – w obliczu amerykańskiego i bolszewickiego materializmu – przychylnie patrzyć na faszystowską ideę „trzeciej drogi", mającej doprowadzić do odnowy cywilizacji europejskiej. W tej atmosferze propagatorzy kina europejskiego – a przynajmniej ci, którzy uczęszczali na wenecki festiwal i brali udział w ceremoniach rozdania nagród, zdominowanych przez Niemcy i Włochy – wydawali się ulegać opinii o kulturowym, a nie tylko ekonomicznym, wymiarze europejskiego kina.

Dopiero po wybuchu II wojny światowej i zastosowaniu na szeroką skalę niemieckich praw rasowych tego typu głosy rozległy się także w innych państwach narodowych, konkretyzując etniczno-polityczną naturę tej wersji europejskości. Według relacji Vittorio Mussoliniego, syna Duce, któremu powierzono obowiązki

---

[15] M. Argientieri, *L'asse cinematografico*…, s. 30–36.

[16] V. de Grazia, *Cinema and Sovereignity*…, s. 74–75.

w zakresie kultury filmowej i w przemyśle kinematograficznym, europejscy widzowie byli bardzo wdzięczni, że kino zostało „wyrwane z rąk żydowskiej finansjery i ich masońskich sługusów". Cytując dalej: „Gdy [kino] zostało uformowane na nowo za sprawą europejskiej ogłady", otrzymało „antidotum na żydowską truciznę, [która] subtelnie fałszowała historię, rozluźniała moralność i obyczaje [oraz] z premedytacją szerzyła mylne interpretacje pojęcia dobra i zła"[17].

Trudno wyobrazić sobie sukces tego, zdominowanego przez Niemcy, europejskiego bloku bez wykluczenia z rynku filmów amerykańskich. Jasno pokazują to liczby – całkowita produkcja hollywoodzka wynosiła w 1939 roku pięćset dwadzieścia siedem filmów, w porównaniu do tylko stu sześćdziesięciu wyprodukowanych łącznie przez Niemcy i Włochy[18]. Sytuacja zmieniła się gwałtownie po 1940 roku, gdy Niemcy przez podboje i sojusze rozciągnęły swoją kontrolę na całą Europę. Wtedy to niemiecki przemysł filmowy, z rozkazu Goebbelsa, zaczął reorganizować lokalne kinematografie państw podbitych przez III Rzeszę. To, wraz z czynnikami ekonomicznymi i militarnymi oraz ideologią i polityką rasową spowodowało anihilację przemysłu filmowego w niektórych krajach, a rozkwit innych. Po zajęciu Polski niemiecki rząd okupacyjny praktycznie unicestwił polskie kino. Po 1938 roku, w odwecie za antyniemieckie kwoty wyborcze lat 30., nazistowscy okupanci zredukowali czeską produkcję do 20 procent poziomu przedwojennego. Eksterminacja rasowa wyniszczyła żywiołową kulturę filmową żydowskiej społeczności Europy Wschodniej. Jednocześnie zaś, niemiecki Nowy Porządek stymulował narodziny kin narodowych Chorwacji, Słowenii, Słowacji, Bułgarii i Rumunii oraz zdecydowanie zwiększył witalność kinematografii włoskiej, węgierskiej i francuskiej.

Paradygmatyczny jest przypadek francuski, analizowany przez Evelyn Ehrlich[19]. Zreorganizowany na wzór scentralizowanego modelu włoskiego i pod protekcją UFI (gigant składający się z Ufy oraz innych, niemieckich i zagranicznych koncernów), z olbrzymim zastrzykiem niemieckiego kapitału, francuski przemysł filmowy wyprodukował w ciągu czterech lat okupacji dwieście dwadzieścia filmów pełnometrażowych. Co więcej, wielu obserwatorów twierdziło, że francuskie kino doświadczyło również „rozkwitu kulturalnego". Początkowo niemieccy nadzorcy nie byli pewni, czy nie należałoby ograniczyć możliwości francuskich filmowców tylko do produkcji przeciętnych, jak ujął to Goebbels, „lekkich, banalnych i, jeśli to możliwe, oklepanych obrazów" na potrzeby konsumpcji wewnętrznej[20]. Ostatecznie zdecydowano o wykorzystaniu francuskie-

---

[17] M. Argientieri, *L'asse cinematografico*, s. 16.

[18] *Ibidem*, s. 20–21.

[19] E. Ehrlich, *Cinema of Paradox: French Filmmaking under the German Occupation*, Columbia University Press: New York 1985.

[20] *Ibidem*, s. 80.

go przemysłu jako źródła produkcji wysokiej klasy filmów na eksport przez sieci dystrybucyjne UFI. Powodzenie tej strategii polegało na całkowitym wykluczeniu z rynku filmów amerykańskich. Zakładała ona również wywłaszczenie sieci dystrybucyjnych należących do osób pochodzenia żydowskiego, co przyczyniło się do powstania oligopolistycznej struktury i redukcji liczby produkcji z czterystu dziesięciu w 1939 roku do czterdziestu dwóch w roku 1942. Struktura ta wraz z tanią siłą roboczą, zakazem podwójnych seansów, brakiem alternatywnych rozrywek (co spowodowało gwałtowny wzrost liczby kinowej publiczności) oraz niemieckim systemem luźnej cenzury stworzyły idealne warunki do budowy tego, co miejscowi zwolennicy francuskiego przemysłu postrzegali jako prawdziwe „kino narodów".

Krytycy omawianego systemu organizacji przemysłu filmowego w czasach nazistowskiego Nowego Porządku (który zasługuje na dokładniejsze zbadanie przy wykorzystaniu udostępnionych niedawno dokumentów) zwracają niekiedy uwagę, że był on tworem całkowicie sztucznym, powołanym do istnienia siłą przez władze nazistowskie i bez szans na przetrwanie pod naporem amerykańskiej konkurencji. Jego działanie faktycznie nie byłoby możliwe bez wykluczenia amerykańskiej produkcji. Niemniej zarządcy UFI, wraz ze swoim przełożonym, ministrem propagandy i oświecenia publicznego Josephem Goebbelsem, doskonale wiedzieli, że widzów nie da się zmusić do uczęszczania na pokazy filmowe. Kinematografia funkcjonowała według zasad biznesowych, mając na uwadze gusta publiczności. W związku z tym zdecydowana większość filmów miała charakter eskapistyczny. Robienie interesów pod zwierzchnictwem agresora trudno jednak określić jako zwyczajny biznes. Konfiskaty mienia żydowskiego można przecież określić jako co najmniej niesprawiedliwe praktyki biznesowe. Niemniej w poszukiwaniach genealogii francuskiego kina narodowego tego typu okoliczności wydawały się nieistotne, przynajmniej dla tych, którzy zachwycali się renesansem francuskiego kina za rządów Vichy.

Czy nazistowskie rządy byłyby w stanie długo tolerować wewnętrzne napięcie między wytwarzaniem produktów dopasowanych do potrzeb rynku a promocją nacjonalistycznego (a nie zaledwie narodowego) kina służącego legitymizacji Trzeciej Rzeszy, wydaje się mało prawdopodobne. Podobnie jak niemożliwe okazało się – gdy wojna była już prawie przegrana – uniknięcie splądrowania państw satelickich i niedawnych sojuszników. W Stanach Zjednoczonych problem „denacjonalizacji" rodzimych produktów kulturowych na potrzeby eksportu rozwiązał się w niejako sam – przemysł filmowy wchłonął pracowników i tematy z ogromnej grupy imigrantów, a krajowa publiczność była bardziej etnicznie różnorodna i przy tym mniej społecznie rozwarstwiona niż europejska. Co więcej, Hollywood nie rościło sobie pretensji do bycia *Kultur* w głębokim, niemieckim sensie tego słowa. Ostatecznym testem jakości danej produkcji była popularność, jaką cieszyła się na rynku i jej bilans handlowy.

Walka aliantów z zamkniętymi, imperialistycznymi systemami europejskimi tylko potwierdzała tę wizję. W okresie międzywojennym amerykańscy producenci filmowi, wraz z rządowymi propagatorami handlu zagranicznego, lansowali ideę handlu podążającego za filmem, *per analogiam* do handlu podążającego za flagą. Innymi słowy, amerykański styl życia miał być promowany przez pobudzanie handlu dobrami pokazywanymi w filmach[21]. Zwycięstwo w wojnie szło w parze z wygraną Hollywood – amerykańskie wytwory medialne traktowane były jako coś, co posiada immanentną wartość kulturalną. Misja Hollywood od tego momentu przekraczała promowanie stylu życia opartego na dobrach matarialnych. Kinematografia amerykańska nie musiała już walczyć z kinematografiami zamkniętych systemów gospodarczych. Ta „wroga" kinematografia była z definicji kulturowo gorsza – nie z powodu swojego skażenia totalitaryzmem, ale braku ewaluacji rynku i opinii publicznej. Cechą charakterystyczną „wolnego świata" wyzwolonego przez wojska alianckie był swobodny przepływ dóbr, nie tylko kulturowych. Jakakolwiek była natura danego „dobra" (bez znaczenia czy była to coca-cola, wystawa sztuki ekspresjonistycznej, czy magazyn „Readers' Digest"), cyrkulacja towarów nie tylko umożliwiała kontakty międzyludzkie, ale i istotnie przyczyniała się – przez wystawianie zastygłych wspólnot lokalnych na kontakt z nowymi prądami kultury masowej – do prawdziwego kulturowego postępu. Dlatego też amerykański przemysł uznawał za uzasadnione, zarówno ze względów kulturowych, jak i ekonomicznych, używanie siły (w tym również agencji rządowych) w wywieraniu presji na państwa, które nie chciały otworzyć swoich rynków[22].

---

[21] Stanowisko to prezentuje najlepiej *Review of Foreign Film Markets during 1938*, US Bureau of Foreign and Domestic Commerce, Washington, D.C. 1939.

[22] W trakcie zimnej wojny wsparcie w forsowaniu wolnorynkowych zasad opierało się na potężnej mobilizacji instytucjonalnej Stanów Zjednoczonych w kwestiach kulturowych. Przejawiała się ona nie tylko w zleceniu słynnej agencji J. Waltera Thompsona kampanii reklamowej Planu Marshalla, ale również w przedsięwzięciach mniej oficjalnych, służących promocji amerykańskiego stylu życia, od Kongresu Wolności Kulturalnej do samoobsługowych supermarketów. Ostatecznie jednak względy polityczne zadecydowały o wycofaniu się z dogmatycznych pozycji wolnorynkowych przez Amerykanów. Porozumienie Blum-Byrnes, traktowane jako przykład sprzedania się Stanom Zjednoczonym, zostało zreinterpretowane by podkreślić ustępstwa ze strony USA na rzecz utrzymania społecznego spokoju i odsunięcia widma inspirowanych przez komunistów protestów przeciwko zniesieniu regulacji protekcjonistycznych. Zob. J.-P. Jeancolas, w: *Hollywood and Europe: Economics, Culture and National Identity 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, British Film Institute/UCLA: London 1998, oraz J. Portes, *Les Origines de la legende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinema*, „Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine" 1986, Vol. XVIII, April–June, s. 314–329. Innymi słowy, amerykański rząd zrozumiał, że forsowanie reguł wolnorynkowych, stojących w sprzeczności z lokalnymi tożsamościami i przemysłem, mogło się okazać przeciwskuteczne i zwiększyć popularność komunistycznych ruchów protestu.

III. Europa państw narodowych

Lata 60. – dwie dekady po tym, jak europejskie społeczeństwa zostały podzielone, a następnie scalone pod przewodnictwem nowych supermocarstw – charakteryzuje zupełnie inny scenariusz. Na Zachodzie wciąż dominujący był model amerykański, ze swoim naciskiem na otwarte rynki, masową konsumpcję i konserwatywną wizją demokracji. Ale jego wpływ, w obliczu spadającej produktywności rodzimej gospodarki, wojny w Wietnamie oraz dążenia państw europejskich do większej niezależności (których wyrazem był zarówno Wielki Plan de Gaulle'a, otwarcie na Europę Wschodnią, jak i Ostpolitik Willy'ego Brandta), wyraźnie malał. Lata 60. były czasem nadziei i trwogi dla kina Europy Zachodniej. Frekwencja kinowa znajdowała się pod wyraźną presją ze strony telewizji, mimo to była wciąż relatywnie duża, szczególnie w Europie Południowej. Jednocześnie, dzięki młodej generacji utalentowanych twórców, ożywiła się kultura filmowa. Do tego, przez swoją sztywną strukturę, w kłopotach znalazło się Hollywood, nie radząc sobie z konkurencją telewizji, wysokimi kosztami produkcji i zmianą gustów. Te okoliczności dawały nadzieję na nową szansę dla europejskiego przemysłu filmowego – i faktycznie, lata 60. to czas wzrostu liczby produkcji we Francji i Włoszech. Był to jednak trend trudny do utrzymania nawet siłami wspólnej europejskiej strategii. Nie wpłynął również na skonstruowanie nowej, trwalszej europejskiej tożsamości kulturowej.

Główna przeszkoda wynikała z samej natury powojennej, europejskiej wspólnoty. Polegała ona zarówno na większym interwencjonizmie poszczególnych rządów w polityce wewnętrznej, jak i większych, wzajemnych podobieństwach europejskich społeczeństw. Mówiło się, że państwa europejskie, na czele z Francją i RFN, zrzekły się części swoich państwowych praw i suwerenności na rzecz tworzenia podstawy do trwałej współpracy międzypaństwowej. Jednak obecnie jeden z głównych historyków europejskiego procesu zjednoczeniowego, Alan Milward, przekonuje, że delegowanie niektórych procesów decyzyjnych (dotyczących polityki handlowej i surowcowej) na rzecz Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej służyło w istocie wzmocnieniu suwerenności[23]. Wyjaśniałoby to wytrwałość protekcjonistów i partykularystyczną legislację, zdecydowanie większą spójność wewnętrzną państw europejskich oraz rozbieżności polityczne lat 70., wraz z osłabieniem się międzynarodowej ekonomii i kryzysem naftowym. Podkreślając suwerenność wraz z implikowaną przez nią autonomią i odrębnością, nie można jednak zapominać o postępującej wspólnotowości. Na początku lat 60. społeczeństwa europejskie były już o wiele mocniej złączone globalnymi powiązaniami i rozbudowanymi rządowymi regulacjami. W tym sensie były

[23] A. Milward, *The European Rescue of The Nation-State*, University of California Press: Berkeley 1992.

silniejsze jako państwa narodowe. Z drugiej strony te symultanicznie zachodzące zmiany, następujące w wyniku szerokiej odpowiedzi na rozszerzanie się rynków pod egidą Stanów Zjednoczonych, zimnowojennych podziałów oraz wzrostu gospodarczego, doprowadziły do zbliżenia się europejskich społeczeństw.

Kładąc nacisk na „suwerenność" i „konwergencję", możemy lepiej wytłumaczyć znaczenie polityki kulturalnej tamtego okresu, zwłaszcza dotyczącej kinematografii. Państwa członkowskie EWG cechował brak jakiejkolwiek wspólnej polityki kulturalnej. Jest to zrozumiale, jeśli weźmiemy pod uwagę względy historyczne. Ci wszyscy, którzy przypisują dziś Jeanowi Monnetowi znaną sentencję: „gdybym zaczynał to [tj. proces zjednoczeniowy] dziś, rozpocząłbym od kultury" – zapominają, że narody Europy musiały najpierw odzyskać siły po wyczerpującej wojnie i okupacji zanim mogły podjąć próby zjednoczenia. Mając to na uwadze, należy nadmienić, że państwa EWG mimo wszystko tworzyły programy o znaczących konsekwencjach kulturalnych. Można wymienić cztery, związane bezpośrednio z kinem. W ramach pierwszego, mającego za zadanie ułatwienie handlu między krajami Szóstki, zdefiniowano pojęcie „narodowy" w kontekście przemysłu. W przypadku kina definicja musiała być na tyle szeroka, by móc objąć koprodukcje. Oznaczało to uznanie wszystkich firm utworzonych zgodnie z powszechnie obowiązującym prawem. Nieuchronne było pojawienie się wśród przedsiębiorstw krajowych takich, które w przeważającej liczbie były finansowane przez Stany Zjednoczone. Drugi polegał na milczącym przyzwoleniu krajów EWG na otoczenie lokalnych przemysłów filmowych opieką (również finansową), jednak bez jasnego określenia jej natury. Była ona oferowana ze względów ekonomicznych, takich jak utrzymanie zatrudnienia czy strategiczna rozbudowa tej gałęzi gospodarki, czy też może ze względów kulturowych. Trzeci wiązał się z faktem, że telewizja była traktowana jako usługa publiczna, narzędzie powszechnej edukacji oraz sposób kontrolowania przepływu informacji. Również tu doszło do milczącego porozumienia: zdecydowano się podzielić sektor audiowizualny według dwóch modeli: przemysł filmowy miał być organizowany według modelu rynkowego, podczas gdy telewizja była objęta państwowym monopolem. Podział ten powstrzymał państwa członkowskie przed stworzeniem wszechstronnej, kompletnej polityki audiowizualnej – czy to na poziomie narodowym, czy ponadnarodowym. Konsekwencją ostatniego było wspólne przekonanie, że nowoczesna gospodarka zrodzi nowy, ponadnarodowy system wartości.

Opisywany system ekonomiczny, jeśli można tak go nazwać, bazował na swoistej logice: teoretycznie otwarty, a jednak protekcjonistyczny, służył integrowaniu europejskich społeczeństw wokół wspólnej kultury materialnej, jednocześnie przysługując się rządowym wysiłkom na rzecz większej autonomii i niezależności od słabnącej wtedy amerykańskiej hegemonii. Osiągnięcia w dziedzinie światowego kina wpisują się w powyższy kontekst. Do połowy lat 60. dziewięć państw tworzących ówczesne EWG mogło się pochwalić publicznością i możliwościami produkcyjnymi większymi od amerykańskich. Dzięki znacznym in-

westycjom w przemysł filmowy nastąpił wzrost liczby produkcji, a w przypadku Francji i Włoch doszło również do restrukturyzacji sektora na wzór amerykański. Wzrostowi ekonomicznemu towarzyszył niesłychany rozwój artystyczny będący skutkiem pojawienia się zarówno nowej generacji twórców wychowanych na kulturze filmowej Europy i Stanów Zjednoczonych, jak i z licznego grona widzów urodzonych po wojnie (często o sympatiach lewicujących) i nowych ruchów społecznych lat 60. i 70., na które wpływ miały gwałtowne przemiany w sferze norm społecznych, seksualnych i kulturowych.

Problemem tego „europejskiego" rozwoju było to, że w rzeczywistości miał niewiele wspólnego z Europą, czy to pod względem źródeł finansowania, czy też w perspektywie jego głównych aktorów. Najmniej zaś był on „europejski" w oczach samej widowni (o ile możemy w ogóle zakładać wiedzę na temat jej poglądów).

Europejski *boom* filmowy doby lat 60. faktycznie był ściśle związany z kryzysem roli Stanów Zjednoczonych. Na globalnym rynku pozycja dolara była przeszacowana, podczas gdy – ze względu na ulgi podatkowe na zagraniczne inwestycje – następował odpływ kapitału ze Stanów Zjednoczonych. W porównaniu ze zniedołężniałym systemem studyjnym w Hollywood, kino europejskie było, dzięki niskim kosztom pracy, licznym talentom i wciąż dużemu rynkowi konsumenckiemu, rajem dla inwestorów. Co najważniejsze, jeśli inwestorzy ze Stanów zdecydowali się na założenie firmy w Europie, stając się częścią lokalnego rynku, mogli korzystać z tych samych ulg podatkowych i chroniło ich to samo prawo handlowe, co miejscowe przedsiębiorstwa. Jednocześnie jednak obecność amerykańskich firm w Europie doprowadziła do nadużyć. Na ogół zawyżały one koszty produkcji, co więcej – starały się omijać związki zawodowe. W końcu, gdy spadła frekwencja kinowa, wzrosła inflacja i doszło do dewaluacji dolara, Amerykanie wycofali swoje inwestycje, pogrążając lokalne rynki[24].

Ci, którzy poszukiwali wspólnej definicji europejskiej kultury mieli w tych warunkach nie lada orzech do zgryzienia. W odniesieniu do starych pretensji Europy do reprezentowania uniwersalistycznej, unifikującej kultury, tylko Francja

---

[24] Zob. bardzo ważny tekst T. H. Guback, *Cultural Identity and Film in the European Economic Community*, „Cinema Journal" 1974, Vol. XIV, No. 1, Fall. Zob. też idem, *The International Film Industry,* Indiana University Press: Bloomington 1969. W osobistej rozmowie Heide Fehrenbach sugerowała, że przemysł Niemiec Zachodnich podążał inną drogą. Zob. również H. Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler,* University of North Carolina Press: Chapel Hill 1995. Na temat finansowania produkcji filmowych zob. E. Monaco, *The Financing of Film Production in Europe*, „Cinema Journal" 1974, Vol. XIV, No. 1, Fall, s. 18–25.Odnośnie do zbieżności stylistycznych i ekonomicznych między amerykańską i europejską twórczością filmową, zob. P. Lev, *The Euro-American Cinema*, University of Texas Press: Austin 1993.

i jej kulturalny establishment wytrwali w tym zadaniu. Pod przewodnictwem de Gaulle'a i ówczesnego ministra świeżo powołanego Ministerstwa Kultury, André Malraux, francuscy intelektualiści wypowiadali się jako rzecznicy „cywilizacji europejskiej". W przeciwieństwie do niemieckiego *Kulturnation* – wykluczającego, rasistowskiego i irracjonalnego – wizja francuska była uniwersalistyczna i racjonalna. Przewidywała ona współpracę oświeconej, państwowej biurokracji z siłami rynkowymi, mającą na celu ochronę i promocję kina oraz innych sfer kultury wysokiej. Lewica, równie eurocentryczna w swych założeniach, choć o innych intencjach, chciała stworzenia kultury internacjonalistycznej, takiej, która sprzymierzyłaby się z amerykańską kulturą popularną, marksizmem oraz trzecioświatowym populizmem, która rzuciłaby wyzwanie hierarchicznej, autorytarnej i rasistowskiej kulturze starej Europy. Być może jedyną tego typu jednoczącą siłą kulturową, o ile można ją nazwać „europejską", była międzynarodowa kultura młodzieżowa, która – choć wywodziła się z USA – rozwinęła się w latach 60. za sprawą europejskich zespołów popowych i rockowych[25]. Napędzana powszechnym, konsumpcjonistycznym stylem życia wywodzącym się z lat boomu gospodarczego przebyła całą Europę, od Liverpoolu do Leningradu, podważając tradycyjne rozumienie narodowych granic i przynależności. Można powiedzieć, że stworzyła nowy typ tożsamości euroamerykańskiej, niemieszczącej się w żadnych ówczesnych ramach politycznych.

Podsumowując sytuację z lat 60., należy stwierdzić, że nie było wtedy żadnej wspólnej wizji europejskiej kultury, poza tą definiowaną terminami ekonomicznymi. Amerykańska przewaga technologiczna stanowiła wyzwanie dla Europy, która w widoczny sposób próbowała jej dorównać. Wzywając rządy państw europejskich do podjęcia rękawicy, Jean-Jaques Servan Schreiber wykształcił projekt dynamizacji rozwoju na polu komunikacyjnym z towarzyszącymi mu ogólnymi reformami systemu edukacji i zwiększonymi inwestycjami w sfery badań i projektowania[26].

IV. W kierunku Europy wielokulturowej?

Niedawne badania wskazały, że obecny nacisk na jedność Europy nie wynika z sukcesu poprzednich tego typu starań, ale z porażki projektów opartych na unifikacji ekonomicznej w starciu z nową fazą globalizacji światowej gospodarki.

---

[25] O internacjonalizmie kultury młodzieżowej, stymulowanej trendami amerykańskimi, zob. artykuły A. Portelli, F. Minganti, K. Maase, M. van Elteren, S. Fox, R. Kroes, w: *Cultural Transmissions and Receptions*, ed. R. Kroes [i in.], oraz T. Ryback, *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford University Press: New York 1990.

[26] *The American Challenge*, Atheneum: New York 1968.

By przeciwdziałać odśrodkowym tendencjom państw Europy Zachodniej, które próbowały indywidualnie reagować na kryzys naftowy lat 70., konwergencja wymagała pełniejszej integracji gospodarczej. Mogła ona odnieść sukces jednak tylko wtedy, gdyby decydenci polityczni dostrzegli konieczność promowania integracji na wszystkich poziomach, także kulturowym[27]. W obliczu dochodzących do głosu lokalnych partykularyzmów towarzyszących restrukturyzacji globalnej ekonomii, rozpadu bloku sowieckiego i szybkiego wzrostu liczby państw narodowych i mniejszości etnicznych oraz migracji, a także ogromnego oporu w obrębie samej Europy, wymiar kulturowy integracji zyskał jeszcze większe znaczenie. W tych okolicznościach powiązania stworzone przez europejski przemysł audiowizualny – w wymiarze komunikacyjnym, informacyjnym i kulturalnym – wydawały się kluczowe dla budowania wspólnej tożsamości. Obserwacji tej towarzyszyły jednak dwa pesymistyczne spostrzeżenia. Po pierwsze, reorganizacja rynku pociągnęła za sobą niezwykle wysokie koszty ludzkie (w postaci cięć socjalnych, wysokiej migracji, bezrobocia i silnej segmentacji siły roboczej) – te zaś przyczyniły się do zwielokrotnienia i fragmentacji tożsamości. Po drugie, uświadomiono sobie, że nawet zjednoczona Europa nie ma łatwej kontroli nad przestrzenią audiowizualną, ponieważ jest zdominowana z zewnątrz. Powyższa argumentacja prowadzi więc do wniosku, że Europejczycy pozbawieni są tego, czego najbardziej potrzebują, by pokonać obecny kryzys tożsamości i obdarzyć zaufaniem instytucje europejskie[28].

Kino europejskie, niebędące współcześnie znaczącym graczem na obszernym medialnym rynku, dobrze symbolizuje powyższe dylematy. Żądania ochrony dla kinematografii ze względu na jej „europejskość" są zapowiedzią szerszych wymagań dotyczących ochrony tożsamości jako takich[29]. Zrozumiałe, z wielu powodów, jest również przodownictwo francuskiej kultury i świata filmu. Po pierwsze, francuskie elity posiadają długą tradycję myślenia w kategoriach europejskich; po drugie, ze względu na ugruntowaną pozycję kinematografii (wynikającą między innymi z silnego wsparcia państwa); po trzecie, z popierania ruchów kulturowych

---

[27] G. Ross, *Confronting the New Europe*, „New Left Review" 1992, Vol. 191, s. 49–68; A. Minc, *The Great European Illusion*, Blackwell: London 1987 – tekst zawiera proroczą analizę wagi kulturowego wymiaru europejskiego procesu zjednoczenia.

[28] Debaty na ten temat podsumowuje *Les Médias face á l'Europe*, „Médiaspouvoirs" 1994, janvier–juin, s. 3–34.

[29] Jeśli chodzi o typowy przykład, zob. Ch. Adriani, *Pour le cinéma français et le cinéma en France*, „La Penseé" 1993, novembre–décembre, Vol. 296. Ważną konkluzję czyni Dominique Wolton, stwierdzając, że o ile w przeszłości tożsamość stanowiła problem w komunikacji, o tyle współcześnie jest w niej czymś niezbędnym – zob. D. Wolton, *L'Europe aux risques de la communication*, „Médiaspouvoirs" 1994, janvier–juin, s. 63–70. Przegląd kondycji kina oferuje D. Hancock, *Cinema in Europe: A Panorama*, „Communications et Stratégies" 1992, 2me Trimestre, No. 6, s. 139–153.

w Europie Środkowo-Wschodniej będących mocnym wsparciem dla idei zjednoczonej Europy (z reguły jako przeciwwagi dla pozycji Rosji); a w końcu – ze względu na słabość francuskich przedsiębiorstw medialnych wobec zakusów potężnych międzynarodowych konglomeratów, przyćmiewanych przez niemieckiego Bertelsmanna czy amerykańskich Time Warner, Disney, Newscorp czy ICI.

Wraz ze wzrostem konkurencyjności oraz mnożeniem się debat na temat europejskiej tożsamości możemy spodziewać się jeszcze więcej dyskusji dotyczących tego, czym Europa powinna być kulturowo. W propozycjach francuskiego przywództwa, albo osi Paryż–Berlin uznającej nowe wpływy Niemiec w Europie Środkowo-Wschodniej i służącej zjednoczeniu gospodarczej potęgi obu państw („by utwardzić kręgosłup europejskiego mięczaka", jak to ujął jeden z francuskich komentatorów), słychać wyraźnie echa przeszłości[30].

Dylematy dotyczące tożsamości europejskiej nie były i nie są ściśle ograniczone do samej Europy. Obecnie interesy medialne Stanów Zjednoczonych, wspierane przez rządową politykę, stoją za wizją wolnego rynku diametralnie przekształcającego kulturowe i społeczne wartości lokalnych tożsamości. Za presją amerykańskich negocjatorów wywieraną na zniesienie praktyk protekcjonistycznych chroniących kinematografię stoją oczywiście powody ekonomiczne – produkcje filmowe znajdują się na drugim miejscu w rankingu opłacalności eksportowej USA, ustępując jedynie technologiom powietrzno-kosmicznym i produktom rolniczym. Pokonując opór przed uwolnorynkowieniem przemysłu filmowego, Amerykanie chcą również złamać opór w całym ogromnym sektorze rynku medialnego i jego działach: telewizji cyfrowej i kablowej, informacji oraz pozostałych, dynamicznie się rozwijajacych.

Abstrahując od partykularnych interesów ekonomicznych, nowym amerykańskim i europejskim modelom urynkowionego społeczeństwa przyjdzie się znowu zmierzyć. Zgodnie ze scenariuszem Stany Zjednoczone w interesie globalnego rozwoju ponownie proponują model czystego rynku, zaś Europa stoi po stronie „kapitalizmu reńskiego" – gospodarek jeszcze protekcjonistycznych, wciąż rozwijając społeczną wizję rynku i celowości ingerencji państwowej[31].

Obydwa modele przewidują zupełnie odmienne relacje między rynkiem a kulturą: amerykański, spod znaku ekonomii neoklasycznej, jest wręcz karykaturą obrazu sił rynkowych pustoszących XIX-wieczne społeczeństwo brytyjskie, nakreślonego przez Karla Polanyi'ego[32]. Jego funkcjonowanie przypomina ustawę New Poor Law wymierzoną w arystokratyczne *noblesse oblige*: rynek będzie prawdziwie wolny tylko wtedy, gdy usunięte zostaną wszelkie pozostałości

---

[30] J.-M. Frodon, *Le Cinéma en panne*, „Le Monde" 1994, 11 juin.

[31] Termin „kapitalizm reński" rozwinął M. Albert, *Capitalism vs. Capitalism* (*Capitalisme contre capitalisme*), Whurr Publishers Ltd: London 1993.

[32] K. Polanyi, *The Great Transformation*, Beacon Press: Boston 1985.

starych instytucji, od fabryk Forda i nieefektywnych sieci dystrybucyjnych po państwowe systemy emerytalne i zdrowotne. Warto zauważyć, że amerykańskie elity biznesowe nie zawsze sympatyzowały z tą perspektywą. W przeszłości rozumiały one, że wszelkim wielkim reformom gospodarczym musiało towarzyszyć – w imię spójności społecznej – zaangażowanie kwestii tożsamości. Dlatego też za każdą większą restrukturyzacją rynku szła społeczna innowacyjność i kampanie na rzecz „amerykańskich wartości", wyrażanych przez natywizm, ruch przeciw występkowi moralnemu (np. prohibicjonizm) oraz fundamentalizm religijny.

Z punktu widzenia wyrównywania szans sugeruje się Europie (a także Meksykowi i Rosji) coś, czego amerykańskie elity nigdy nie akceptowały na swoim terenie: czystą kartę w perspektywie instytucji i tożsamości[33]. Pamięć historyczna stała się najwyraźniej za krótka, by pamiętać o tym, że za każdą wielką reformą kapitalizmu idzie zachwianie tożsamości kulturowych wraz z towarzyszącymi jej destabilizującymi ideologiami, generującymi nowe społeczne sytuacje i nieprzewidziane zmiany polityki, niosące często katastrofalne konsekwencje dla Europy.

Teraz jednak, inaczej niż w latach 30. i na nowy sposób nawiązując do lat 60., definicja znaczenia „tożsamości" i „kultury europejskiej" jest szczęśliwie wciąż otwarta i podatna na zmiany. Dyskusja nad tym, czy istnieje coś takiego jak kino europejskie jest jak najbardziej uzasadniona, a z pewnością dużo bardziej niż debata na temat kanonicznej europejskiej kultury. Tak samo jak uzasadnione jest zwracanie uwagi na niebezpieczeństwa stojące za wykorzystywaniem tych pojęć w polityce tożsamościowej. Niemniej ruchy dążące do pielęgnacji obfitej, europejskiej przestrzeni kulturowej, w której można eksperymentować z ideami wielokulturowości i innowacyjności, są potrzebne, intrygujące i zasługują na szacunek.

Z angielskiego przełożył Mateusz Mirys

---

[33] Antagonistyczne stanowiska w tej debacie prezentuje wymiana zdań Regisa Debraya i zwolennika wolnego rynku Mario Vargasa Llosy. Ten ostatni sugeruje, że wolny rynek promuje sobą określone idee, przeciwstawiając otwartość rynku trybalizmowi, neutralność stronniczości, gościnność wrogości i otwartość zamknięciu. Zob. *Quelles tribus? Cher Mario*, „Libération" 1994, 5 décembre.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.03

Deniz Göktürk

HOW MODERN IS IT? RUCHOME OBRAZY AMERYKI WE WCZESNYM KINIE NIEMIECKIM[1]

W styczniu 1914 roku Erich Schlaikjer opublikował artykuł zatytułowany *Amerikanismus*, który stanowił podsumowanie raczej typowych dla tamtych czasów postaw, a jednocześnie zapowiadał późniejszą krytykę, znanej dobrze do dziś, „amerykańskiej inwazji". Autor ubolewał nad schyłkiem kulturowej tradycji, będącym efektem „barbarzyńskich" wpływów zajmująco przez niego opisanego amerykanizmu. Po odniesieniu się do drapaczy chmur jako symbolu braku tradycji Ameryki, a także do niedorzecznego wzrostu ilości kosztem estetycznej jakości jako ogólnie amerykańskiej cechy, autor kontynuował relacjonowanie najnowszej, nadmiernej żądzy zysku w Berlinie:

> Jeśli niemiecki właściciel pubu umieści karuzelę w swoim ogrodzie, nie będzie to przejaw amerykańskiego zachowania. Jednak, jeśli bogata berlińska gazeta zamontuje siedemdziesiąt pięć karuzeli na pustym polu w Marchii Brandenburskiej; jeśli tę scenę grozy łączy z Berlinem specjalny pociąg, a prenumeratorom tegoż czasopisma przysługuje darmowy transport i gorący posiłek – to jest to klasyczny przykład amerykanizmu w Niemczech[2].

Ta „scena grozy" przypomina parki rozrywki, które na przełomie wieków powstawały nie tylko w amerykańskich miastach. Berlin miał swój lunapark wzorowany na Coney Island już w 1904 roku[3]. Niemniej jednak dla Schlaikjera

---

[1] Tekst przedstawiony na sympozjum American Mass Culture in Europe, które odbyło się w Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) w Wassenaar, 24 stycznia 1992 roku.

[2] E. Schlaikjer, *Amerikanismus*, „Kunstwart und Kulturwart" 1914, Bd. XXVII, H. 8, s. 102–104.

[3] Na temat pojawienia się i o społecznych funkcjach amerykańskich parków rozrywki zob. J. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of Century*, Hill and Wang: New York 1978. Lunapark Terrasen am Halensee otwarty w 1904 r. na Kurfürstendamm w Berlinie.

Por. H. Lethen, *Chicago und Moskau, Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskirse*, [w:] *Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, Bd. II, Hrsg. J. Boberg, T. Fichter, E. Gillen, Beck: München 1986, s. 190–213, cytat ze s. 202.

„mięsista atrakcyjność" („raw attractions") sztuk scenicznych wywodziła się z Ameryki, gdzie – jak doniesiono – sekretarz stanu pojawił się niedawno na scenie *varieté*. Wreszcie, degradowanie wartościowego dzieła sztuki przez przemysł filmowy przyciągający widzów nazwiskiem słynnego twórcy również zostało uznane za strategię amerykańską. Prawdopodobnie był to przytyk do ważnego wydarzenia filmowego roku 1913, premiery filmu *Atlantis* – kosztownej produkcji duńskiej wytwórni Nordisk. Film, będący adaptacją powieści Gerharta Hauptmanna, opowiada o niemieckim rozbitku, który w drodze do Ameryki poszukuje samego siebie. Schlaikjer nie miał wątpliwości: „Cała kinematografia w ogóle ma w sobie coś amerykańskiego"[4].

Zatem nawet przed I wojną światową Ameryka była uznawana przez niektórych za ojczyznę nowej kultury masowej czy też „barbarzyństwa", które było wówczas bliskie opanowania całego świata. W istocie, dysputa o amerykanizacji Europy liczy sobie cały wiek i towarzyszyła Stanom Zjednoczonym w procesie stawania się światową potęgą gospodarczą. William T. Stead, brytyjski publicysta, który doceniał animusz Ameryki oraz popierał zjednoczenie ludności mówiącej w języku angielskim, w stworzonym w 1902 roku pamflecie, zatytułowanym *The Americanization of the World or The Trend of the Twentieth Century*, pisze:

> Centrum oporu wobec amerykańskich zasad znajduje się w Berlinie, natomiast czołowym zwolennikiem, a jednocześnie przeciwnikiem amerykanizacji jest Cesarz Niemiec. Jest coś daremnego w heroicznej postawie władcy Niemiec, wzbraniającego się przed amerykańską powodzią. […] Przez cały czas piasek, na którym stoi cesarz, przesiąka wodą, podmywającą fundamenty, w których zakorzeniły się stopy, więc mimo odżegnywania się od amerykanizującego wpływu, jest on osobiście nań podatny. W Europie nie znajdziemy bardziej zamerykanizowanych miast niż Berlin i Hamburg. Są one amerykańskie w gwałtownym rozwoju, są amerykańskie w swym impecie, są amerykańskie w prędkim wprowadzaniu udogodnień dla szybkiego transportu […] Niemiecki fabrykant, niemiecki konstruktor statków, niemiecki inżynier, wszystkim śpieszno do nabycia i używania najnowszych amerykańskich automatów. Amerykańska maszyna do pisania jest wiodącą zarówno w Niemczech,

---

[4] E. Schlaikjer, s. 104. Erich Schlaikjer opublikował później zbiór esejów: *Im Kampf mit der Schande: Gesammelte Aufsatze aus dunkler Zeit*, Verlag der Taglichen Rundschau: Berlin 1920. Po przegranej wojnie Schlaikjer bronił swych nacjonalistycznych i konserwatywnych poglądów na rzecz *Alldeutschen* (najprawdopodobniej autorka ma na myśli Ligę Pangermańską, niem. Alldeutscher Verband, niemiecką organizację nacjonalistyczną – przyp. tłum.). Dziennikiem, którego szczególnie nienawidził za „pacyfistyczne" i „liberalne" nastawienie oraz za redaktora naczelnego żydowskiego pochodzenia, był „Berliner Tageblatt". Prawdopodobnie pisząc o „klasycznym przypadku amerykanizmu", odnosił się do kampanii reklamowej tej gazety.

jak i w Wielkiej Brytanii. Co istotniejsze, amerykański farmer zwiększa ilość wyrabianego chleba i bekonu, które trafią później na niemieckie stoły[5].

Film uchodził za dominujące narzędzie „amerykanizacji". Choć kinematografia zrodziła się jednocześnie w kilku różnych krajach – pierwsze pokazy filmowe w Niemczech, Francji czy Stanach Zjednoczonych odbyły się w 1895 roku – samo medium zaczęto szybko utożsamiać z Ameryką, a Thomas Alva Edison został zapamiętany jako legendarny ojciec ruchomych obrazów. Nowe badania dowiodły, iż mit hollywoodzkiej hegemonii nie zawsze był potwierdzony danymi empirycznymi[6]. Mimo to ufność w globalną dominację amerykańskiej kultury masowej, formującej się u zarania kinematografii, a utrwalającej przez całe stulecie, jest nadal kluczowa dla naszego dzisiejszego odbioru kina amerykańskiego. Na przykład znacząca część produkcji „Nowego Kina Niemieckiego" została zrealizowana w toku nieustannej utarczki z wszechobecną wizją amerykańską. W filmie drogi *Z biegiem czasu* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) Wima Wendersa jeden z jego bohaterów mówi: „Jankesi skolonizowali naszą nieświadomość". Jak to wszystko się zaczęło? Kiedy po raz pierwszy amerykańskie filmy wkroczyły do niemieckich kin oraz do niemieckiej świadomości kulturowej? Jak wówczas postrzegano amerykański film i jak o nim dyskutowano?

Powstaniu kina w Niemczech towarzyszyły różnorodne refleksje o proweniencji literackiej. W nowej, oferowanej przez kino (*Kintopp*) rozrywce pisarze upatrywali zarówno zagrożenia, jak i wyzwania. Prawdopodobnie w żadnym innym kraju kwestia statusu filmu jako dzieła sztuki nie sprowokowała aż tak wzmożonej dyskusji. Na zasięg sporu *Kino-Debatte*, którego najbardziej żywotny okres przypada na pierwszą dekadę XX wieku, wskazało kilka zbiorów tekstów[7].

---

[5] William T. Stead, *The Americanization of the World or the Trend of the Twentieth Century*, Gerland Pub. Inc.: New York–London 1972 (reprint wersji z 1902 roku). Również w Niemczech, od około 1902 roku, ekonomiczna ekspansja Ameryki była postrzegana jako groźba. Książka Reinera Pommerina, *Der Kaiser und Amerika: Die USA in der Politik der Reichsleitung 1890–1917*, Böhlau Verlag: Köln/Wien 1986, dostarcza refleksji na temat wczesnych tekstów o *Die amerikanische Gefahr*, s. 207–220. W kontekście badań na temat niemieckich zastosowań „amerykanizmu" por. Theodor Lüddecke, *Amerikanismus als Schlagwort und Tatsache*, „Deutsche Rundschau" 1930 (März), Bd. 222, s. 214–221; Otto Basler, *Amerikanismus: Geschichte des Schlagwortes*, „Deutsche Rundschau" 1930 (August), Bd. 224, s. 142–146.

[6] Zob. Joseph Garncarz poniżej.

[7] Szczególnie Jörg Schweinitz, Hrsg., *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Reclam: Leipzig 1992; Anton Kaes, Hrsg., *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, Niemeyer: Tübingen 1978; Fritz Güttinger, Hrsg, *Kein Tag ohne Kino: Schritseller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum: Frankfurt a.M. 1984. *Hätte ich das Kino! Die Schriftseller und der Stummfilm*,

Więcej źródeł można znaleźć w czasopismach filmowych, periodykach literackich, a nawet w ówczesnej beletrystyce. Piśmiennictwo rozwijające się wraz z rosnącym w siłę nowym medium przyczyniło się do zaistnienia dyskursu, w ramach którego kino jako instytucja kulturalna zyskało na znaczeniu[8]. Jako że do dziś przetrwał jedynie niewielki ułamek filmów z epoki kina niemego, zaś te, które ocalały, są trudno dostępne, współcześnie powinno dążyć się do rekonstrukcji ówczesnego krajobrazu kulturowego. Pozostaje oczywiście pytanie, czy wspomniane dokumenty dotyczące recepcji są reprezentatywne dla szerokiej widowni? Czy milczące masy, w szczególności kobiety, miały inne upodobania niż intelektualiści i literaci?

Niemieckie reakcje na wczesne kino często bywały przeplatane utopijną bądź dystopijną projekcją Ameryki. Filmy powstające w Stanach Zjednoczonych w fascynująco natychmiastowy sposób transmitowały odbicia Ameryki, które uchodziły za bardziej „autentyczne" od dotychczas proponowanych przez prasę. W tym samym czasie bieżące teksty traktujące o amerykańskim stylu życia tworzyły kontekst percypowania tych nowych obrazów. Poprzez polityczne spektrum Ameryka służyła jako wysoce ambiwalentny symbol łączący fascynację i lęk spowodowane gwałtowną modernizacją dokonującą się po obu stronach Atlantyku. Wiele elementów fundamentalnych dla niemieckiego postrzegania Ameryki jako wzorca nowoczesności oraz stosownego porozumienia hierarchii kulturowych broni się po dziś dzień. Poglądy te ukształtowały się na początku XX wieku, gdy rodził się film: nowe medium kultury masowej. Podczas gdy *Schreckbild Amerika* tłumaczyło wszystko, co dla konserwatywnej krytyki było odpychające we wschodzącej kulturze masowej, identyfikowanie filmu z Ameryką było wykorzystywane także w pozytywny sposób. W 1913 roku dramaturg Walter Hasenclever napisał apologię *Kintoppu*. Niemiecki pisarz przekonywał, iż nawet nieprzychylne rozpatrzenie kina w kategoriach tradycyjnej sztuki nie wpływa na jego wartość:

> *Kintopp* pozostaje amerykański, pomysłowy i kiczowaty zarazem. Temu właśnie zawdzięcza swoją popularność i sukces. I żadna ustawa Reichstagu nie wpłynie negatywnie na dochodowość *Kintoppu*, ponieważ jego nowoczesność polega na umiejętności zadowolenia zarówno idiotów, jak i *mózgowców* zgodnie z ich psychologiczną naturą[9].

Klett, Stuttgart 1976, katalog wystawy w Schiller-Nationalmuseum, Marbach nad Neckar, zawiera również obszerną liczbę dokumentów na temat wczesnego kina.

[8] Podejście zaproponowane również przez Miriam Hansen w *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?*, „New German Critique" 1983, Spring/Summer, No. 29, s. 147–184.

[9] Walter Hasenclever, *Der Kintopp als Erzieher, Eine Apologie*, [w:] *Kino-Debatte*, s. 47–49. Tłumaczenie własne autorki.

W amerykańskim filmie podziwiano rzeczowy i zwięzły styl narracji. W 1911 roku Karl Hans Strobl, autor powieści przygodowych, określił kino jako „teatr na najwyższych obrotach", do którego to przystawała „amerykańska reguła instant". „Niecierpliwy, nerwowy krok" nowej sztuki, która była niczym „automat z napojami wzrokowej przyjemności", dopasował się idealnie do „naszego życia pełnego napięć, w końcu każdy wie, jak trudno wytrwać do końca Wagnerowskiej opery po całym dniu pracy"[10].

Sceny przedstawiane w filmach niekoniecznie były aż tak nowoczesne. Oczywiście, na przykład około 1903 roku wśród produkcji Edison Manufacturing Company zdarzały się „aktualności", krótkie filmy dokumentalne obrazujące nowoczesne, wielkomiejskie sceny, jak na przykład korek uliczny w Nowym Jorku, widoki na Coney Island, budowa wieżowców i metra czy nowe szybkie środki transportu: samoloty, pociągi, samochody[11]. Ameryka była przedstawiana jako ojczyzna postępu technicznego nie tylko w filmach dokumentalnych, ale także w gatunku *science fiction*. Dobrym tego przykładem jest ciepło przyjęta powieść autorstwa Bernharda Kellermana pod tytułem *Tunel* (*Der Tunnel*), opublikowana w 1913 roku i sfilmowana na przełomie 1914 i 1915 roku, która była niejako zapowiedzią *Metropolis* (1927) Fritza Langa. Jednakże gatunkiem powszechnie uznanym za typowo amerykański, odnoszącym największe sukcesy wśród publiczności, był western. Wiele dawnych mitów dotyczących surowego życia na Zachodzie doczekało się wdzięcznego odrodzenia w kinie. Niczym awers i rewers Amerykę wytyczały pełne drapaczy chmur metropolie z jednej strony oraz legendarny *Far West* z drugiej. Nierzadko jedna ze stron była postrzegana poprzez pryzmat drugiej[12]. Nakładanie na siebie nowoczesnych i archaicznych scenariuszy było charakterystyczne dla niemieckich wyobrażeń na temat Ameryki. Zjawisko to było szczególnie zauważalne w popularności postaci kowboja, klasycznej amerykańskiej ikony. Jako jedna z „wielkich osobowości", wytwór współczesnej kultury masowej, swoją archaiczną siłą i wolnością wyznaczył elementarne cechy nowoczesnej męskości znanej do dziś nie tylko z reklam Marlboro.

---

[10] Karl Hans Strobl, *Der Kinematograph*, [w:] *Kein Tag ohne Kino*, s. 52.

[11] Kemp Niver, *Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Library of Congress: Washington 1985, zawiera duży zbiór wczesnych dokumentów wraz z opisami i ilustracjami.

[12] Beeke Sell Tower, *Asphaltcowboys and Stadtindianer: Imaging the Far West*, [w:] *Envisioning America: Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933*, Harvard University, Busch-Reisinger Museum, 1990, s. 17. Katalog ten jest bardzo interesującym źródłem utopijnych i dystopijnych odczytań Ameryki w ramach niemieckiego dyskursu modernizacji wraz z towarzyszącymi mu artystycznymi odtworzeniami tego złożonego obrazu.

Western był jednym z pierwszych gatunków w historii kina[13]. Na początku XX wieku amerykański Zachód był romantyzowany przez przedstawicieli „młodego Wschodu": Theodore'a Roosevelta, malarza Frederica Remingtona oraz Owena Wistera, autora *Wirgińczyka* (*The Virginian*, 1902) pierwszej modelowej powieści o Dzikim Zachodzie[14]. Prawie w tym samym czasie Edwin S. Porter wyreżyserował dla studia Edisona *Napad na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903), który ustalił klasyczny schemat westernu oparty na przestępstwie, pościgu i wyroku[15]. Ten pierwszy film fabularny traktujący o Dzikim Zachodzie Lewis Jacobs określił mianem „biblii każdego reżysera" – obraz Portera wprowadził bowiem nową technikę montażu równoległego[16]. Przez najbliższe lata *Napad na ekspres* odnosił niepowtarzalny sukces w nickelodeonach, a także doczekał się szeregu remake'ów. W Niemczech wyświetlany był pod tytułami: *Der große Zugüberfall* czy *Der Überfall auf einen amerikanischen Expresszug*. Począwszy od 1894 roku Edison Manufacturing Company doczekało się przedstawicielstwa w Europie, najpierw w Londynie, a z 1906 rokiem – także w Berlinie.

Gilbert M. Anderson *alias* Broncho Billy (właściwie Max H. Aronson, 1882–1971[*]) zagrał w *Napadzie na ekspres* jedną ze swoich pierwszych ról – zastrzelonego przez bandytów pasażera. W 1907 roku wraz z Georgem K. Spoorem założył wytwórnię Essanay, a następnie stworzył postać gruboskórnego kowboja, Broncho Billy'ego, która przez siedem lat pojawiła się w serii przeszło trzystu pięćdziesięciu filmów[17]. Nazwisko bohatera pojawiało się w tytule każdego filmu jako swoisty znak firmowy. Stał się on gwiazdą jeszcze zanim przemysł filmowy ustanowił „system gwiazd". W Kalifornii zespół Andersona produkował w przybliżeniu jeden film tygodniowo. Powstające wówczas obrazy nie tworzyły wspólnie serii z ciągłością fabularną, każdy film stanowił niezależną historię w formie krótkiego metrażu. Broncho Billy wcielał się w różne role. Czasem był czarnym charakterem, czasem szeryfem, a najczęściej dwoistym, szorstkim typem o go-

---

[13] Zob. Peter Stanfield, *The Western 1909–14: A Cast of Villains*, [w:] *Film History*, Vol. I, 1987, s. 97–112. Również Jon Tuska, *The Filming of the West, Doubleday*, Garden City: New York 1976.

[14] Zob. G. Edward White, *The Eastern Establishment and the Western Experience: The West of Frederic Remington, Theodore Roosevelt, and Owen Wister*, Yale UP: New Haven 1968.

[15] Zob. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, California UP: Berkeley–Los Angeles/Oxford 1991.

[16] Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, Harcourt, Brace and Co.: New York 1939, s. 43. Zob. również Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (*History of the American Cinema*, Vol. I), California UP: Berkeley–Los Angeles–London 1990, *The Transition to Story Films: 1903–1904*, s. 337–369.

[17] Dla filmografii zob. ed. Edward Buscombe, *The BFI Companion to the Western*, André Deutsch/BFI: London 1988.

łębim sercu – archetyp ten w przyszłości rozwijać będą William S. Hart i inni ekranowi kowboje. Wiele filmów z Broncho Billym wyświetlanych było również w Niemczech: w 1911 roku Essanay założył swoją filię w Berlinie. Jednakże cenzura i dystrybucja w tamtych czasach często działała niekonsekwentnie w różnych miastach.

Zanim jednak pójdziemy dalej w rozważaniach nad rolą kowboja w niemieckiej kulturze, należy wspomnieć o kilku podstawowych informacjach na temat obiegu amerykańskich filmów w Niemczech w epoce kina niemego. Przed I wojną światową Niemcy głównie importowały filmy z zagranicy. Jak wykazały badania Kristin Thompson na temat dystrybucji filmowej w latach 1912–1913 – w okresie, gdy środowiska literackie odkrywały kino – około 30 procent dramatów pokazywanych w Niemczech pochodziło ze Stanów Zjednoczonych. Amerykański przemysł filmowy zajmował zatem czołową pozycję w eksporcie filmów, pozostawiając w tyle między innymi Francję czy Włochy[18]. Prekursorskie badania Emilie Altenloh poświęcone socjologii widowni potwierdzają te informacje[19].

Wybuch I wojny światowej spowodował zamknięcia rynku krajowego. Import zagranicznych filmów znacznie się zmniejszył, choć nigdy nie upadł całkowicie. Już w 1914 roku, po wybuchu wojny, naczelnictwo berlińskiej policji wprowadziło rozporządzenie o dostosowaniu wszelkich wydarzeń i seansów filmowych do wagi ówczesnej sytuacji. W listopadzie 1914 roku organizacja na rzecz ochrony kinematografii, Verein zur Wahrung der Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen, doradziła właścicielom kin, aby podczas wojny nie wyświetlali ani filmów pochodzących z wrogich krajów, ani tych zrealizowanych w wytwórniach, których kapitał pochodził z państw nieprzyjaznych. Niemiecki przemysł filmowy dostrzegł w tej sytuacji szansę zwiększenia produkcji oraz stanowczego zaznaczenia swojego miejsca na rynku filmowym. Wraz z początkiem wojny nastąpił *boom* tematów nacjonalistycznych. W styczniu 1915 roku, na mocy ustawy Bundesratu, filie zagranicznych wytwórni zostały przejęte przez niemiecką administrację. Jednakże filmy zagraniczne nadal trafiały do Niemiec drogą przez kraje neutralne, takie jak Dania czy Holandia. Zapisy cenzury wykazują, że amerykańskie filmy produkowane przez wytwórnie Kalem, American Biograph, Selig, Tannhouser czy Independent Motion Picture Company Carla Laemmle w dalszym ciągu wchodziły do niemieckiej dystrybucji, jako że Stany Zjednoczone aż do 1917 roku były państwem neutralnym[20]. Niemniej,

---

[18] Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–34*, BFI: London 1985, s. 37.

[19] Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Eugen Diederichs: Jena 1914, s.10.

[20] Zob. Herbert Birett, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme: Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920*, Saur: Berlin–Hamburg–München–Stuttgart 1980.

zakaz mocno skomplikował ówczesny import. Ostatecznie więc niemiecki przemysł filmowy zyskał na wybuchu wojny. Musiało też minąć kilka lat, aby waluta mogła się odrodzić i reaktywować import zagranicznych filmów.

18 grudnia 1917 roku, z inicjatywy Ericha Ludendorffa i dzięki kapitałowi dwudziestu pięciu milionów reichsmarek, powstała wytwórnia Universum-Film AG (w skrócie UFA)[21]. Powojenna sytuacja gospodarcza oraz wysoka wartość dolara amerykańskiego oznaczały, że już w połowie lat 20. kino USA ponownie podbiło ziemie niemieckie. Przed 1925 rokiem UFA popadła w kryzys finansowy i była zmuszona do nawiązania współpracy z Paramountem i MGM. Skutkiem tego co drugi film wyświetlany w kinach UFA pochodził z Hollywood. Powódź przeciętnych amerykańskich obrazów wzbudziła oburzenie nawet wśród niemieckich krytyków niepodzielających nacjonalistycznych poglądów. W 1926 roku Herbert Jhering, lewicowy krytyk filmowy i teatralny, pisał:

> Liczba ludzi oglądających filmy, ale nieczytających żadnych książek, sięga już milionów. Wszyscy oni są podporządkowani amerykańskiemu gustowi, wszyscy są ujednoliceni i zunifikowani […]. Amerykański film to nowy, rozwijający się, światowy militaryzm. Jest groźniejszy niż pruskie wojska. Nie pochłania on pojedynczej indywidualności, pochłania *Völkerindividuen* (indywidualność zbiorową)[22].

Twórczość Davida Warka Griffitha stanowi dobry przykład zakłócenia spowodowanego wojną. W okresie pracy w wytwórni Biograph (1908–1914) Griffith wyprodukował około czterystu pięćdziesięciu filmów. Jak podają zapisy cenzorskie, wiele z nagranych na kilku rolkach taśmy wczesnych westernów takich jak *Leather Stocking* (1911), *Telegrafistka z Lonedale* (*The Lonedale Operator*, 1911), *The Last Drop of Water* (1911), *The Battle at Elderbush Gulch* (1913) oraz dramatów społecznych podobnych do *Muszkieterów z Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912) odniosło sukces w Niemczech. Częstym problemem jest rozpoznanie filmu po tytule, ponieważ cenzura pozostawiała jedynie tytuł niemiecki, pomijając oryginalny[23]. W tym samym czasie filmy w różnych miastach Niemiec poddawane były wstępnej cenzurze ze strony funkcjonariuszy policji, którzy często dochodzili

---

[21] Dla szczegółowego raportu historii UFA zob. Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hrsg.), *Das Ufa-Bunch*, Zweiausendeins: Frankfurt a.M. 1992, oraz Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, Hanser: München–Wien 1992.

[22] Herbert Jhering, *UFA und Buster Keaton*, [w:] *Von Reinhardt bis Brecht*, Bd. II, Berlin 1961, s. 509. Tłumaczenie własne autorki.

[23] Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*, Winterberg: München 1991, podaje 109 filmów autorstwa Davida Warka Griffitha. Zob. również Helmut H. Diederichs, *Frügheschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Załącznik: *Griffith' Biograph-Filme in Deutschland*, [praca doktorska], Universität Münster, 1991, s. 626–631.

do odmiennych wniosków. Należałoby przeprowadzić skomplikowane badania, aby móc odpowiedzieć, czy, kiedy i gdzie filmy te były rzeczywiście wyświetlane i które sceny musiały zostać wycięte. Producenci ze Stanów Zjednoczonych byli oczywiście zainteresowani zaspokojeniem potrzeb niemieckiego rynku. W archiwach wytwórni Biograph z 1908 roku, przechowywanych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, nadal można znaleźć karty z niemieckimi „planszami tytułowymi" do niektórych filmów. Najwyraźniej, mając przed sobą perspektywę dystrybuowania na obcym rynku, amerykańskie wytwórnie produkowały filmy sygnowane tytułami w zagranicznych językach. Brakuje, niestety, danych, aby generalizować na podstawie tego przypuszczenia. Ostatnim dziełem Griffitha w Biographie była *Judyta z Betulii* (*Judith of Bethulia*, 1914), średniometrażowy dramat kostiumowy, zaprezentowany w Berlinie w kwietniu 1914 roku jako „największy triumf nowoczesnej sztuki filmowej". Jednakże nazwisko reżysera nie było jeszcze wówczas marką, a więc nie zostało wymienione w reklamach prasowych. Dwa tytuły, które przyniosły sławę Griffithowi, *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915) oraz *Nietolerancja* (*Intolerance*, 1916), nie doczekały się dystrybucji w Niemczech aż do 1924 roku, gdy nazwisko twórcy było już znane w pismach branżowych. Wojenny obraz *Serca świata* (*Hearts of the World*, 1918) rozpoczął wzmożoną dysputę, której głównym zagadnieniem była wątpliwość czy filmy Griffitha należy rozpatrywać w kategoriach sztuki, czy też propagandy.

Kulturowe znaczenie, jakie niosło za sobą w niemieckim kontekście kino amerykańskie, jest szczególnie widoczne w ilości zapożyczeń i przekształceń wątków westernu, rozciągających się od takich sfer kultury, jak „sztuka wysoka" aż po kulturowe „śmieci". W dalszej części moich rozważań przedstawione zostaną przykłady różnych artystycznych, literackich, krytycznych i kinematograficznych odpowiedzi na ten amerykański gatunek.

Dla młodych artystów, obojętnych na niechęć okazywaną amerykańskim filmom przez *Bildungsbürgertum*[**], były one popularną rozrywką i służyły jako wehikuł umożliwiający przeniesienie się do Ameryki, krainy marzeń, której sami nigdy jeszcze nie widzieli. Malarz George Grosz, którego autobiografia stanowi żywy obraz epoki, był zupełnie niezainteresowany takimi kategoriami jak „kultura" i „śmieci". Wspomina on:

> Lepsze kinoteatry pokazywały głównie amerykańskie filmy. Jakże się śmialiśmy z zabawnego, grubego Johna Bunny'ego i jego dowcipów. Chociaż widzieliśmy również wiele francuskich filmów, na przykład te Pathé z Maxem Linderem i małym Fritzchenem Abélardem, żadne nie posiadały dramaturgicznego napięcia i nie odpowiadały lepiej naszym młodzieńczym fantazjom niż amerykańskie filmy tamtych czasów[24].

---

[24] George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rewohlt: Reinbek bei Hamburg 1986 (pierwsza edycja 1955), s. 220 i nast. Tłumaczenie własne autorki.

Dla Grosza i jego przyjaciół Ameryka była ekscytującą, wyimaginowaną przestrzenią, którą znali z powieści przygodowych swojego dzieciństwa – Grosz mając dziewięć lat podobno ręcznie przepisał cały tom *Opowieści Skórzanej Pończochy* Jamesa Fenimore'a Coopera – i którą teraz odnaleźli ożywioną w filmach. Przebierali się za miejskich kowbojów na studyjne przyjęcia, portretowali się w amerykańskim stylu czy nawet amerykanizowali swoje imiona. George Grosz, Rudolf Schlichter, Otto Dix oraz im współcześni przedstawiali amerykańskie sceny w swoich rysunkach i obrazach. W latach 1910–1925 Dziki Zachód budził szczególną fascynację wśród tej generacji, a elementy popularnego mitu starego pogranicza były przepuszczone przez nową soczewkę doświadczenia kinowego. Rudolf Schlichter, jak wzmiankował w swoich wspomnieniach, często szkicował podczas oglądania[25]. Ich obrazy, czerpiące ze świata powieści przygodowych i filmów, były fantazjami wyzwolenia i ucieczki z ciasnego i ograniczonego świata małomiasteczkowego wychowania, jak i od horroru wojny, do której Grosz, będąc dwa razy powołanym, a następnie zwolnionym, nie był entuzjastycznie nastawiony. Jednocześnie prace te urozmaicone były refleksją nad życiem w miejskiej dżungli. Zarysowane cechy brutalnych i szemranych indywiduów zaludniających typowe graniczne miasteczko były ugruntowane na doświadczeniu przemocy i zbrodni wojennej Europy, gdzie ulice, knajpy i kina wypełniali żołnierze i prostytutki. Swoją drogą, słowo „apasze" było powszechnym określeniem na miejskich przestępców i półprzestępców, które ujawnia, jak miejski półświatek i amerykański Zachód stapiały się w jedno w przestrzeni spragnionej przygód wyobraźni.

Amerykę George Grosz przedstawiał również w swojej poezji. Jego whitmanowski wiersz *The Song of Golddiggers,* opublikowany w 1917 roku na łamach *Die Neue Jugend*, jest doskonałym uzupełnieniem jego rysunku *The Golddiger* (1916)[26]. Przytłaczające uczucie bycia otoczonym przez świat przemysłowej siły, która kumuluje się w „światowych konfliktach" i „wojnach" jest wyrażone w potoku pospiesznych, fragmentarycznych wykrzykнień. W tej futurystycznej wrzawie jest jednakże ukryta nuta archaicznej symboliki. Irracjonalne siły znoszą zracjonalizowany amerykański świat biznesu; inżynierowie zdają się być „czarnoksiężnikami w amerykańskich trzyczęściowych garniturach". Co więcej, inżynier, paradygmatyczny dla industrialnego, racjonalnego świata, jest utożsamiony z poszukiwaczem złota. Współczesne ucieleśnienie kontroli i mocy jest zatem kojarzone z cechami preindustrialnego typu męskości spragnionej przygód. Tak jak i wiersz, również rysunek sytuuje figurę poszukiwacza złota, znaną z filmów i historii kowbojskich, we współczesnym, technicznym, miejskim krajobrazie. Na pierwszym planie widzimy śmiałego poszukiwacza w jednej dłoni trzymającego

---

[25] Zob. *Envisioning America*, s. 23.

[26] Zob. Hans Hess, *George Grosz*, Yale University Press: New Heaven–London 1985, s. 62 i nast.

łopatę, a w drugiej fajkę, przedstawionego na tle przestrzeni niezagospodarowanej, będącej nieużytkiem. Ze swoimi tatuażami, naszyjnikiem oraz pistoletem i nożem zatkniętymi za pasek, przypomina on marynarza. Za nim widoczna jest butelka likieru i strzykawka z morfiną – elementy stanowiące powiązanie z miejskim podziemiem przestępczym, na które transponowane jest doświadczenie pogranicza. Na drugim planie znajduje się port morski. W centrum rzędu budynków wyróżnia się napis „Kino", wskazujący na źródło tych wyimaginowanych przygód.

Johan Huizinga w eseju *Man and the Masses in America* z 1918 roku był już świadom zawłaszczenia Zachodu przez kulturę masową oraz rosnącej wymiany handlowej między wolnym i otwartym Zachodem a cywilizowanym Wschodem. Przemysł związany z wypasem bydła na zachodnich preriach Mississippi, zwanych również państwem krów, zaczął się w 1860 roku. „W ciągu kilku lat kowboj przerodził się w typ, ze swoim własnym, nowiutkim romantyzmem, który wciąż żyje w filmach". W ślad za wynalezieniem drutu kolczastego i ogrodzeń, „wolny wybieg bydła był stopniowo ograniczany przez proces grodzenia […]. Kiedy pułkownik Cody – 'Buffalo Bill' – organizował swój Wild West Show w 1883 roku, był to już jedynie fragment kulturowej historii"[27]. Huizinga kontynuuje omawianie wielkich interesów zaangażowanych w przemysł hodowlany: pasterzy bydła na preriach, pakowaczy mięsa w Chicago, firm kolejowych oraz związku przedsiębiorców produkujących drut kolczasty. Fatalne warunki panujące w magazynach, w których pakowano mięso, były częstym obiektem krytyki, rozciągającej się na cały amerykański kapitalizm już od czasu powieści Uptona Sinclaira *Grzęzawisko* (*The Jungle*, 1906; niemieckie tłumaczenie ukazało się w tym samym roku). Barbarzyńska fabryka mięsa była w rzeczywistości drugą stroną romantyzowanych wolnych i nieskończonych prerii państwa krów. Choć życie w obu środowiskach na pierwszy rzut oka mogło wydawać się kompletnie różne, wzajemne powiązanie dzikości (*wilderness*) i cywilizacji, otwartej przestrzeni i zindustrializowanego miasta zaczynało kształtować się w świadomości intelektualistów i artystów początku dwudziestego stulecia.

Odkąd około 1830 roku przetłumaczono powieści Jamesa Fenimore'a Coopera, amerykańskie pogranicze stało się popularnym tematem w literaturze niemieckiej. Od lat 90. XIX wieku powieści Karola Maya, twórcy germańskiego superbohatera Old Shatterhanda i jego brata krwi Winnetou, szlachetnego Indianina, były wprost pochłaniane przez niemiecką młodzież. Ale to filmy obudziły nową fascynację amerykańskim Zachodem, zarówno w pisarzach, jak i malarzach pierwszego dziesięciolecia XX wieku. W poczytnym raporcie z podróży *Amerika Heute und Morgen* (1913), który miał znaczący wpływ na Franza Kafkę i innych

[27] Johan Huizinga, *America: A Dutch Historian's Vision, from Afar and Near*, transl. Herbert H. Rowen, Harper & Row: New York 1972, s. 12 i nast.

pisarzy tamtych czasów, Arthur Holitscher opisał kręcenie filmów Vitagraphu w Kolorado. Został też uwieczniony na zdjęciu wraz z jednym z kowbojów[28]. Ekspresjonistyczni autorzy pisali kowbojskie nowele, wykazujące pokrewieństwo z filmowym rodzajem intryg i gestów. Na przykład *Der Lazo* Kasimira Edschmida (opublikowana w *Die sechs Mündungen* w 1915 roku) opowiada historię młodzieńczego buntu przeciwko majętnemu i uporządkowanemu życiu w mieście, które jako doświadczenia związane z prędkością, formę zabicia czasu i przerwę od nudy, oferuje jedynie jazdę konną i wyścigi samochodowe. Raoul Perten, apatyczny miejski młodzieniec, widzi statek parowy na plakacie i szybko wyrusza w podróż, by między pokładami przekroczyć Atlantyk. W czasie podróży wyzbywa się swoich starych nawyków, przybiera nowe gesty i nowy chód, by wzbudzać respekt w brutalnym, męskim świecie. Nie zatrzymuje się na długo w Nowym Jorku, lecz spieszy na zachód, gdzie zostaje kowbojem. Heroicznie opiera się powabom córki farmera i po pojedynku z niemieckim baronem, który jakimś cudem skończył na farmie, odjeżdża: dumny, samotny, wyprostowany. Postać osamotnionego kowboja zmierzającego w kierunku horyzontu wydaje się naśladować kompozycję obrazu filmowego.

Pierwsi ekranowi kowboje tacy jak Broncho Billy Anderson, Tom Mix i William S. Hart rozwinęli ikonografię bohatera Dzikiego Zachodu wraz z męskimi gestami i minami, które staną się powszechnie znajome dzięki licznym westernom wyprodukowanym w kolejnych dekadach. Jednakże we wczesnych westernach Davida Warka Griffitha akcja niekoniecznie była zogniskowana wokół postaci męskiego bohatera. Jego westerny często przedstawiały rodziny pionierów mozolnie posuwających się na zachód i napotykających niebezpieczeństwa, takie jak brak wody czy źli Indianie. W dramatach kolejowych (*railroad dramas*), takich jak *Dziewczyna i powierzone jej dobro* (*The Girl and Her Trust*, 1912), główne role mogły przypadać kobietom. Stopniowo jednak western rozwinął się w gatunek męski, w którym kobiety pojawiały się jako postacie podrzędne. To że we wczesnych westernach posiadały bardziej znaczącą pozycję, sugerowała również Emilie Altenloh, opisując cieszącą się powodzeniem formułę, którą powielały wczesne amerykańskie dramaty. Według Altenloh postacie kobiet bądź dziewcząt często pojawiały się w centrum akcji, broniąc drewnianej chatki przed wrogimi Indianami i nie poddając się, aż do przybycia ratunku w ostatniej chwili. Wraz z odsieczą pojawiał się też amant w typie „dobrego chłopca"[29]. Najwyraźniej więc western nie zawsze był zdominowany przez zadowolone z siebie męskie gwiazdy. Być może również legendarne „panny sklepowe" miały swoje miejsce we wczesnych dramatach kowbojskich.

---

[28] Arthur Holitscher, *Amerika Heute und Morgen*, S. Fisher: Berlin 1913, s. 266–269.

[29] Zob. E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*…, s. 11 i nast.

W retrospektywnym komentarzu Siegfrieda Kracauera poświęconym wczesnemu kinu niemieckiemu, Zachód jest w większym stopniu męską domeną. Według niego popularność amerykańskich ekranowych kowbojów wśród niemieckiej młodzieży i intelektualistów była skutkiem zaburzeń psychologicznych tych ostatnich:

> Szczególnie dużym powodzeniem cieszyły się amerykańskie filmy cowboyskie. Broncho Bill i Tom Mix podbijali serca młodzieży niemieckiej, pochłaniającej tom za tomem powieści Karola Maya, których akcja obfitowała w niezwykłe wydarzenia, rozgrywające się na wyimaginowanym Dzikim Zachodzie z jego Indianami, krytymi furgonami, kupcami, myśliwymi, włóczęgami i awanturnikami. […] Również wielu inteligentów cierpiących na brak jakiegoś celu w życiu chętnie uczęszczało na filmy cowboyskie, a to z uwagi na prosty sposób bycia, beztroski wygląd, ciągłą aktywność i bohaterskie wyczyny amerykańskich cowboyów filmowych. Żyjąca w stałej rozterce inteligencja akceptowała uproszczone sytuacje w westernach, życie, w którym bohater miał tylko jeden kierunek przed sobą[30].

Ekranowi kowboje ze swoimi sformalizowanymi gestami mocy, kontroli i pewności siebie w wyraźny sposób przemawiali do kompensacyjnych fantazji. Podczas gdy w prawdziwym życiu, we współczesnych industrialnych społeczeństwach, siła jednostki była coraz bardziej ograniczona, wyobraźnia znalazła ucieczkę w archaicznych cechach męskości. Front albo pogranicze były jedynymi miejscami, gdzie mężczyzna mógł jeszcze potwierdzić swoją siłę i męskość. Co znamienne, niemiecki ekspert w zakresie amerykańskiej filozofii, Eduard Baumgarten, przyrównywał swoje doświadczenie bycia młodym studentem na froncie I wojny światowej z doświadczaniem pogranicza przez Amerykanów. Podczas swojej drogi do sławy w latach 30. XX wieku wyraźnie chwalił „front" pierwszych osadników i ich męskie ideały[31].

To co było wizualną przyjemnością dla jednych, dla drugich było cierniem. Podczas gdy filmy niosły za sobą wyzwalające impulsy dla chłopców w wieku szkolnym czy czeladników, marzących, aby wyrwać się spod surowej dyscypliny ich codziennego życia, szacowni i przyzwoici obywatele nie akceptowali westernowego szaleństwa, które opanowało młodzież. W kampanii przeciwko „śmieciom" religijny Ruch Reformowania Kina (*Kinoreformbewegung*) zaangażował się w ochronę kobiet i dzieci przed niekorzystnym zainteresowaniem i dekadenckim wpływem „obscenicznych" i „krwiożerczych" westernów czy filmów

---

[30] Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza: Warszawa 1958, s. 22.

[31] Zob. Eduard Baumgarten, *Amerikanische Philosophie und Deutscher Glaube*, „Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht" 1934, H. 33, s. 96–102.

detektywistycznych. Twierdzono, że dzieciom na skutek oglądania brutalnych filmów grozi stępienie wrażliwości i kryminalizacja. Konrad Lange, profesor historii sztuki z Tybingi, był jednym z wielu żądających, by narodowe kino niemieckie pozostało wolne od obcych wpływów i niezepsute przez nie. Krytykował fakt, że właściciele kin nie brali na poważnie praw i regulacji zakazujących wpuszczania dzieci na filmy uznane przez cenzorów za szkodliwe. Jako przykład posłużyły Langemu pokazy *Rote Rache: Farmerdrama in 5 Akten* (*Red Revenge, Farmer Drama in 5 Acts*) w kinie w Tybindze. Najwyraźniej profesor był wystarczająco niepopularny, aby nie wpuszczono go do kina, a lokalna prasa odmówiła opublikowania jego propagandowego podjudzania. W swojej książce *Das Kino in Gegewart und Zukunft* zacytował zatem raport napisany przez swojego studenta:

> Dzika Indianka z fantazyjną fryzurą, twarzą wykrzywioną w zwierzęcym grymasie, tajemniczo grasuje wokoło samotnego domu w górach. Nagle w wąskim przejściu pod nią pojawia się Bill (farmer), trzymając nerwowo broń w dłoni. Tam – napięcie osiąga szczyt, szalejąca muzyka smaga nerwy widzów – Pitjana chwyta ofiarę na dobrze wymierzone lasso i dusi ją z radością, gdy ta męczy się w bólach. W ostatniej minucie żona przybywa mu na ratunek. Pitjana znika tylko po to, by ponownie pojawić się po kilku minutach i zasztyletować żonę. Koniec aktu trzeciego. Sala kinowa zostaje oświetlona. Widzę kilkoro dzieciaków siedzących przede mną. Mała dziewczynka, około pięciu lat (!), walczy ze łzami, reszta pozostaje poważna. Wydaje się, że to głęboko wpłynęło na dusze dzieci. Być może była to pierwsza martwa osoba, jaką kiedykolwiek zobaczyły, i uwierzyły, że to wszystko było rzeczywiste…[32]

Już w 1911 roku wiele krajowych „dramatów z Dzikiego Zachodu" było reklamowanych takimi tytułami jak *Der Pferdedieb* lub *Wild-West-Romantik*. Choć żaden z nich się nie zachował, rzadkim przykładem kinowej recepcji tych klasycznych amerykańskich gatunków był *Bull Arizona, der Wüstenadler* (*Bull Arizona, the Desert Eagle*), wyprodukowany w Heidelbergu w 1919 roku. Równie dobrze możemy go jednak nazwać: „Dziki Zachód – *made in Germany*" albo „Jak niemiecki jest Heidelberg?", albo „Jak amerykański jest western?". Firma produkcyjna Chateau-Kunst-Film wyprodukowała całą serię *Bull Arizona* – filmów, z których najwyraźniej zachował się tylko jeden z sequeli, *Das Vermächtnis der Prärie* (*The Legacy of the Praire*)[33]. Chateau-Kunst-Film było małą, rodzinną firmą, która funkcjonowała w latach 1912–1925. Hermann Basler, wcielający się w postać tytułową serii, urodził się w Ludwigshafen w 1896 roku, przejął firmę po swoim

---

[32] Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Enke: Stuttgart 1920, s. 41.

[33] Więcej filmograficznych informacji na temat obu filmów oraz uszczegółowione rozważania dotyczące niemieckiego przetwarzania westernów por. Denis Göktürk, *Neckar-Western statt Donau-Walzer: Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino*, „KINtop" 1993, Nr. 2, s. 117–142.

ojcu i zaczął pracę jako scenarzysta, reżyser i aktor zarazem. Jego matka również występowała w filmach, choćby w roli starszej damy w *Bull Arizona, der Wüstenadler.* Kino było popularną rozrywką nie tylko w metropoliach takich jak Berlin, ale również w prowincjonalnych miasteczkach, w których mieściły się także małe firmy produkcyjne, dziś zupełnie zapomniane, jednak niegdyś zaspokajające lokalne lub regionalne zapotrzebowanie[34].

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki zasięg miały te filmy, ponieważ właściwie nie przetrwały żadne informacje dotyczące liczby pokazów, widzów oraz składu widowni. Cenzorzy zabraniali dzieciom oglądania *Bull Arizona, der Wüstenadler,* ale nie wiemy, jak poważnie owe regulacje były traktowane i czy się do nich stosowano. Jedyny dokument, który pozwala nam założyć pozytywny odbiór filmu, to list napisany przez właściciela kina w Stuttgarcie, gdzie *Bull Arizona, der Wüstenadler* miał premierę 17 listopada 1919 roku za pośrednictwem firmy dystrybucyjnej Efes-Film. Właściciel kina wyraził zadowolenie z rekordowej popularności filmu i chciał przedłużyć pokazy o kolejny tydzień. W ciągu kolejnych tygodni zaaranżował również pokazy w pozostałych kinach, które posiadał w małych południowych miasteczkach, jak Ravensburg i Reutlingen[35].

Bull Arizona, der Wüstenadler stanowi dobry przykład tego, jak konwencje amerykańskiego westernu były adaptowane w niemieckich remake'ach. Seria *Bull Arizona* w wyraźny sposób nawiązuje do wczesnych westernów z Williamem S. Hartem, jedną z pierwszych wielkich gwiazd tego gatunku. Hart rozpoczął swoją karierę kowboja w 1905 roku produkcją sceniczną *The Squaw Man*, następnie główną rolą w *The Virginian*. W swoich filmach był szczególnie znany jako podwójny rewolwerowiec (*two-gun-man*). Z kolei Hermann Basler, jako Bull Arizona, również przedstawiał się jako *Zwei-Revolver-Mann*. Co więcej, widoczne są również podobieństwa w sposobie gry aktorskiej, konstrukcji wątków i w tematyce. William S. Hart grywał też „nawróconych banitów", twardzieli o miękkim sercu ukrytym pod twardą skorupą, którzy pod wpływem niewinnej i kulturalnej kobiety ze wschodniego wybrzeża daliby się przywrócić społeczeństwu[36]. Zakończenie *Bull Arizona, der Wüstenadler* jest celebracją męskiej samotności typowej

---

[34] Standardowa filmografia niemieckiego kina niemego (Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1903–1931*, 9 tomów i spis treści, Berlin 1970–1976) nie uwzględnia *Bull Arizona, der Wüstenadler.* Więcej informacji dotyczących wczesnej produkcji filmowej w Heidelbergu; por. Wolfgang Jacobsen, *Das Glashaus am Neckar: Heidelberg und der Film*, „epd Film" 1985, Nr. 7, s. 15–19.

[35] List został przedrukowany w celach reklamowych w dzienniku „Der Film" 1919, 23 November.

[36] Więcej informacji poświęconych Williamowi S. Hartowi zob. Diane Kaiser Koszarski, *The Complete Films of William S. Hart: A Pictorial Record*, Dover Publications Inc.: New York, 1980.

dla westernów. Po ocaleniu wędrującej grupy pionierów od śmierci z rąk Indian czy z pragnienia na pustyni, po walce z innym kowbojem w saloonie, nasz bohater przemierza niemieckie lasy. Spoglądając w dół na dolinę rozkłada ramiona: „Powraca do matki, która jako jedyna całkowicie go rozumie – do dzikości".

Nie sposób ustalić, czy pierwsze westerny z Williamem S. Hartem były pokazywane w niemieckich kinach przed wojną, czy w jakiś sposób trafiły do Niemiec w jej pierwszych latach. Wydaje się bardziej prawdopodobne, że aktor Hermann Basler, który stworzył postać tytułową serii *Bull Arizona*, widział filmy Harta podczas swojego pobytu w Ameryce w latach 1916–1918. Po powrocie prawdopodobnie dostrzegł dla siebie szansę wynikającą z niedostępności amerykańskich produkcji na niemieckim rynku, szybko przystąpił do filmowania ersatz-westernów i stworzył własną westernową gwiazdę. Ogólnoświatowe upodobanie do postaci „podwójnego rewolwerowca" jako modelu męskości chyba najlepiej wyraził Akira Kurosawa:

> Filmy Williama S. Harta mają delikatny męski odcień (*masculine touch*), taki jak w późniejszych filmach Johna Forda [...]. W moim umyśle obraz pozostaje ozdobiony twarzą Williama S. Harta. W obu dłoniach trzyma pistolety, jego skórzane opaski na ramionach są przyozdobione złotem, na głowie zaś ma kapelusz z szerokim rondem i siedzi okrakiem na koniu. Albo jedzie przez ośnieżone lasy Alaski, mając na sobie futrzane ubranie i czapkę. To, co pozostaje w moim sercu z tych filmów, to niezawodny męski duch i zapach potu[37].

Oczywiście sukces westernu oraz jego modelowe funkcje cech męskości nie były ograniczone jedynie do publiczności amerykańskiej. Jak zauważyliśmy, elementy westernu, a ponad wszystko postać kowboja, były chętnie przywłaszczane w Niemczech od wczesnych lat dwudziestego stulecia oraz przepracowywane w różnych mediach, takich jak malarstwo, film, literatura i krytyka kultury. Przytoczone przykłady pokazują, że przejawy westernowych tematów i motywów występowały zarówno w sztuce „wysokiej", jak i tej „niskiej", „śmieciowej", a między różnymi mediami i sferami kultury istniały wzajemne relacje. Zarówno historia literatury, jak i sztuki ograniczone do ustalonego kanonu, zdawały się o tym zapominać. Skupienie uwagi raczej na społecznej funkcji wytworów kultury i konkretnym historycznym momencie niż na kwestii ich estetycznej oceny potwierdza, że granica między kulturą masową a wysoką jest w istocie raczej nieszczelna.

Po wprowadzeniu nowego kontekstu symbole kulturowe często obarczane są nowym znaczeniem. W Stanach Zjednoczonych, gdy Zachód został już zromantyzowany przez ludzi ze Wschodu, takich jak Owen Wister, Frederic Remington czy Theodore Roosevelt, szorstcy, lecz uczciwi i męscy, całkiem zgodni z rządo-

---

[37] Akira Kurosawa, *Something like an Autobiography*, Vintage Books: New York 1983, s. 39.

wą polityką, ekranowi kowboje pokroju Williama S. Harta mogli stać po stronie „dobrych", amerykańskich wartości. Jednak grupy, które przejęły kowbojów w Niemczech, były często mniej tradycyjne i patriotyczne. Podczas gdy konserwatywni krytycy byli głęboko zatroskani „amerykanizacją" i rewolucją hierarchii kulturowych spowodowanymi nowymi formami masowej rozrywki, artyści tacy jak George Grosz czy ekspresjonistyczni pisarze jak Kasimir Edschmid, pod wieloma względami reprezentujący młodzież wilhelmińskich Niemiec i lubujący się w filmach, stwarzali w wyobraźni Amerykę jako przestrzeń wolności i przygód. Dla nich kowboj był popularnym emblematem młodzieńczego buntu. A więc pytanie, jakie z tego wynika, brzmi: jak bardzo nowoczesny jest kowboj?

Z angielskiego przełożyli Adam Cybulski i Monika Rawska

Przypisy tłumacza i redakcji

* Wiele źródeł internetowych, w tym Internet Movie Database, podaje inną datę urodzin aktora: 21 marca 1880 r. (przyp. tłum.).

** Niemiecki termin oznaczający zamożne i wykształcone mieszczaństwo (przyp. red.).

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.04

Joseph Garncarz

HOLLYWOOD W NIEMCZECH ROLA AMERYKAŃSKICH FILMÓW W NIEMCZECH W LATACH 1925–1990[1]

Wprowadzenie

Historia filmu w danym kraju jest najczęściej sprawozdaniem z rodzimej produkcji[2]. Zgodnie z tą tradycją filmy amerykańskie odgrywają niewielką rolę w historii filmu niemieckiego. Jednakże, ponieważ filmy zagraniczne, a zwłaszcza amerykańskie, stanowią duży procent filmów pokazywanych w Niemczech, ich wpływ wyraźnie wykracza poza granice kraju, który odpowiada za ich produkcję. Tradycyjny sposób uprawiania historii filmu uwzględniający tylko rodzimą produkcję filmową należy postrzegać jako zbyt jednostronny.

Wątpliwości pojawiają się, kiedy interesujące nas zjawiska w historii filmu mogą być wyjaśnione tylko na drodze badań recepcji zarówno rodzimych, jak i zagranicznych filmów. Na przykład, dlaczego amerykańskie filmy nie spotkały się z równym sukcesem na całym rynku europejskim? Dlaczego niemiecka widownia decyduje się oglądać konkretne amerykańskie filmy z całej oferty hollywoodzkiego kina? Dlaczego struktura montażowa i dialogi w amerykańskich filmach zmieniane są, aby zwiększyć atrakcyjność dla widowni innych narodowości? Dlaczego od lat 70. niemieckie filmy komercyjne upodabniały się stopniowo

---

[1] Niniejszy artykuł przygotowany został na podstawie referatu wygłoszonego 25 listopada 1992 roku na Uniwersytecie Amsterdamskim. Chciałbym podziękować Thomasowi Elsaesserowi za zaproszenie i cenne uwagi. Szczególne podziękowania należą się też Sabine Gottgetreu, Peterowi Krämerowi i Karlowi Heinzowi Reubandowi za ich bezcenne sugestie, a także Bercie Joncus, która zredagowała i przetłumaczyła tekst.

[2] Określam film jako niemiecki, amerykański etc., jeśli był identyfikowany jako taki przez współczesnych mu widzów. Taka klasyfikacja zakłada aktywny udział państwa w produkcji filmu, choć jego natura może mieć różny charakter. Ponadto reżyser, aktorzy etc. mogą być uznani za niemieckich czy amerykańskich, mimo iż nie urodzili się w tych krajach. Tożsamość narodowa aktora czy filmowca zostaje przypisana do kraju, w którym on lub ona zrobili karierę.

do amerykańskich filmów komercyjnych? Aby znaleźć odpowiedzi na te pytania, należy przeanalizować konkurencję na rodzimym rynku pomiędzy krajowymi i zagranicznymi filmami.

Amerykańskie filmy w Niemczech

W swoich studiach badacze często błędnie interpretowali rolę amerykańskich filmów w Niemczech. Thomas Guback i Kristin Thompson sugerują, że widzowie kinowi w Niemczech, a nawet w całej Europie, woleli amerykańskie filmy od niemieckich praktycznie odkąd kino stało się medium masowym[3]. Przekonanie to oparte jest na fakcie, że tradycyjnie amerykańskie filmy przewyższały liczebnie niemieckie filmy zrealizowane w Niemczech. Jednakże, jeśli przyjmiemy, że preferencje dla amerykańskich filmów powinny być poparte ich sukcesem komercyjnym, a nie tylko samą dostępnością, wówczas nasz ogląd tego, jak niemieccy widzowie odbierali amerykańskie filmy, radykalnie się zmienia.

Statystyki dotyczące komercyjnego sukcesu filmów w Niemczech wskazują, że od roku 1925 do 1971 niemiecka widownia preferowała niemieckie filmy. Co więcej, w tym okresie amerykańskie filmy miały problemy z „zadomowieniem się" na niemieckim rynku filmowym. W latach 70. ten trend uległ odwróceniu: niemieckie filmy przeszły proces amerykanizacji, a zapotrzebowanie na amerykańskie filmy gwałtownie wzrosło, praktycznie wypierając niemieckie filmy z ich własnego, rodzimego rynku. Lata 50. i 60. wydają się okresem transformacji, w trakcie którego przygotowywany był grunt pod proces amerykanizacji w obrębie niemieckiego rynku filmowego, co miało nastąpić w latach 70.

Moja teoria zakłada, że w latach 1925–1971, kiedy to niemieckie filmy były bardziej popularne na krajowym rynku niż amerykańskie, niemiecka widownia kinowa wybierała amerykańskie filmy zgodne ze standardami stworzonymi przez rodzimy przemysł filmowy. Po dekadzie lat 70., gdy amerykańskie filmy ustanowiły swoją pozycję kina preferowanego przez publiczność, niemieckie filmy komercyjne zaczęły coraz bardziej przypominać filmy amerykańskie, rozpoczynając tym samym trend utrzymujący się do dziś. Tym co zmieniło się w Niemczech, są narodowe źródła konwencji wykorzystywanych w filmie. Niemiecki przemysł filmowy definiował konwencje do początku lat 70. Później tę rolę przejął przemysł amerykański.

---

[3] T. H. Guback, *The International Film Industry. Western Europe and America since 1945*, Indiana University Press: Bloomington 1969; K. Thompson, *Exporting Entertainment*, BFI: London 1986; zob. też T. Elsaesser, *New German Cinema. A History*, BFI/Macmillan: London 1989, s. 9–13, i A. Higson, *The Concept of National Cinema*, „Screen" 1989, Vol. 30, No. 4, Autumn, s. 36–46.

Różnica pomiędzy dostępnością i popularnością filmów

Popularność amerykańskiej kinematografii w Niemczech była dotychczas oceniania ze względu na liczbę filmów dostępnych widzom[4]. Liczba amerykańskich filmów wypuszczonych na rynek niemiecki w okresie Republiki Weimarskiej praktycznie równa jest liczbie niemieckich filmów[5] –kina oferowały widzom rocznie w przybliżeniu dwieście filmów z każdego kraju. Po II wojnie światowej liczba amerykańskich filmów dystrybuowanych w Niemczech podwoiła się w stosunku do liczby dystrybuowanych filmów niemieckich. W roku 1955 było to dwieście jedenaście filmów amerykańskich na sto dwadzieścia cztery filmy niemieckie; w 1985 roku stu czterdziestu sześciu amerykańskim filmom odpowiadały na rynku sześćdziesiąt cztery niemieckie produkcje. Ponieważ w Niemczech wprowadzano na ekrany więcej filmów amerykańskich niż niemieckich, badacze przyjęli, że Amerykanie zdominowali niemiecki rynek filmowy, a co za tym idzie, że niemiecka widownia wolała filmy amerykańskie. Błędem jest jednak założenie, że jeśli film trafia do kin, to na pewno również przyciąga widownię. W dużej ofercie dostępnych filmów zachodzi proces selekcji.

Zdecydowanie lepszym sposobem oceny popularności filmu jest branie pod uwagę statystyk sukcesu komercyjnego. Od połowy lat 20. do dziś jedyne statystyki w Niemczech wskazujące komercyjny sukces filmów[6] możemy odnaleźć w pismach branżowych: „Film-Kurier", „Filmblätter" i „Film-Echo"[7]. Oceniają one filmy z jednego roku lub z jednego sezonu w oparciu o pozycję

---

[4] Artykuł M. Loiperdingera, *Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der fünfziger Jahre* stanowi wyjątek od tradycyjnych interpretacji statystyk. Zob. „TheaterZeitSchrift" 1979, Nr. 28, Sommer, s. 50–60.

[5] Statystyki dotyczące filmów wyświetlanych w Niemczech opieram na: A. Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft*, Bd. I–III, Berlin, 1930–1932; *Filmstatistische Taschenbücher*, Hrsg. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, Wiesbaden 1957.

[6] W Niemczech nie istnieją żadne rejestry wpływów z filmów. Przychody uzyskane przez dystrybutorów wyrażone są w liczbie procentów zdobytych przez daną grupę filmów klasyfikowanych w oparciu o ich pochodzenie narodowe. Te statystyki są dostępne dopiero od 1955 roku (*Filmstatistische Taschenbücher*). Są to najważniejsze wskaźniki całościowej popularności filmów, z rozróżnieniem na poszczególne kinematografie narodowe. Pomimo to, bazując wyłącznie na danych od dystrybutorów, niemożliwe jest stwierdzenie, które dokładnie filmy osiągnęły największy sukces komercyjny.

[7] Zob. „Film-Kurier" (Berlin 1. 1919–27. 1945), „Filmblätter" (Berlin 1. 1949–22. 1969) i „Film-Echo" / katalogi dystrybucyjne opublikowane przez „Film-Echo" (Berlin 1. 1947/1948–). Statystyki „Film-Kurier" (1925/1926–1931/1932) i „Film-Echo" (1952–) obejmują cały niemiecki rynek (z wyjątkiem byłej Niemieckiej Republiki Demokratycznej). Statystyki „Filmblätter" (1949–1967/1968) obejmują tylko duże niemieckie miasta (w 1949 tylko Berlin).

w zestawieniu kasowym lub liczbę widzów[8] – najpopularniejsze filmy przynoszą albo największe zyski, albo przyciągają najliczniejszą widownię. Wszystko wskazuje na to, że przed 1925 rokiem takie statystyki nie były prowadzone. Z tego co wiem, nie były prowadzone również w byłej Niemieckiej Republice Demokratycznej[9]. Od 1932/1933 do 1948 roku nie są dostępne żadne komercyjne statystyki dotyczące filmów zagranicznych i z tego powodu muszę pominąć ten okres[10].

Jak precyzyjnie wskaźniki komercyjnie zwycięskich filmów odzwierciedlają popyt? Statystyki „Film-Echo" są lepiej potwierdzone zewnętrznymi źródłami informacji niż te publikowane przez „Filmblätter"[11]. Także statystyki komercyjnego

---

[8] Pisma branżowe kilkakrotnie zmieniały metody badania liczby widzów i przychodu kinowego. Zob. Apendyks.

[9] Chciałbym podziękować Wolfgangowi Mühl-Benninghausowi z Uniwersytetu Humboldta w Berlinie za jego pomoc w tej kwestii.

[10] Informacje odzwierciedlające popularność niemieckich filmów są dostępne w Federalnym Archiwum w Koblencji i Poczdamie. Do tej pory nie pojawiły się żadne informacje o popularności zagranicznych filmów w Niemczech w tym okresie. Chciałbym podziękować Gardowi Albrechtowi z Niemieckiego Instytutu Filmoznawczego i Michaeli Krützen z Uniwersytetu w Kolonii za ich pomoc.

[11] Można to potwierdzić, porównując liczby z dwoma zewnętrznymi źródłami: nagrodami filmowymi i informacjami pochodzącymi z Filmförderungsanstalt (Rada ds. Subsydiów Filmowych). Niestety, informacje o nagrodach i te pochodzące z archiwów Rady ds. Subsydiów Filmowych są dostępne tylko dla niektórych filmów lub dla niektórych okresów. Oba te zewnętrzne źródła dostarczają bardziej obiektywnych narzędzi oceny informacji pochodzących z „Film-Echo". Przykładowo, Bambi Awards przyznawane były zagranicznym i rodzimym największym hitom kasowym w danym roku; Goldene Leinwand Award przyznawane były filmom, które w ciągu osiemnastu miesięcy przyciągnęły do kin ponad trzy miliony widzów. Dane z archiwów Rady ds. Subsydiów Filmowych, pochodzące z dokumentacji dystrybutorów, ujawniają informacje o frekwencji widowni dla wszystkich filmów od 1985 roku. Dane dotyczące frekwencji widzów były właściwie gromadzone od 1980 roku, jednak te wcześniejsze informacje nie były regularnie publikowane. Oba te źródła w znacznym zakresie potwierdzają statystyki pochodzące z „Film-Echo".

Dziewięćdziesiąt jeden procent wszystkich filmów między 1949 a 1968 rokiem, które otrzymały nagrodę Bambi i 86 procent wszystkich filmów między 1964 i 1984, które otrzymały Goldene Leinwand Award, można znaleźć na listach pierwszej dziesiątki „Film-Echo". 86 procent topowych filmów wymienionych w statystykach Rady ds. Subsydiów Filmowych pojawia się też w zestawieniach „Film-Echo".

Statystyki „Filmblätter" są mniej pomocne w prezentacji czytelnego obrazu narodowych trendów. W okresie, w którym te statystyki zostały skompilowane, zaledwie 32 procent filmów, które zdobyły Goldene Leinwand Award, i 67 procent tych, które otrzymały nagrodę Bambi, pojawiło się w listach pierwszych dziesiątek.

sukcesu filmów w „Film-Kurier" wydają się równie lub bardziej precyzyjne od tych w „Film-Echo"[12].

Z tego powodu wydrukowane tu listy dziesięciu najlepszych filmów oparte są na statystykach z „Film-Kurier" i „Film-Echo"[13]. Wskaźniki oparte na informacjach pochodzących z „Film-Kurier" drukowane są po raz pierwszy. Dalej znajdują się listy najlepszych dziesięciu filmów według statystyk z „Film-Echo". Warto odnotować, że ta lista różni się od skompilowanej wcześniej przez Klausa Sigla[14], która wydaje się zniekształcać obraz historii[15].

---

[12] „Film-Kurier" i „Film-Echo" składały swoje listy odnoszących komercyjne sukcesy filmów, wykorzystując kwestionariusze wypełniane przez właścicieli kin (zob. Apendyks). Ponieważ więcej właścicieli kin wzięło udział w badaniach przeprowadzonych przez „Film-Kurier", ich szacowania powinny być równie lub bardziej rzetelne od tych, które prezentuje „Film-Echo". Zakładam, że warunki kinowe (ich wielkość, lokalizacja geograficzna etc.) był porównywalne. W latach 1977–1983 średnio 10,5 procent wszystkich właścicieli kin brało udział w badaniach prowadzonych przez „Film-Echo" (mogło ich być trochę mniej w latach 50.), podczas gdy w latach 1925/1926–1931/1932 blisko dwukrotnie większa liczba właścicieli kin wzięła udział w badaniach przeprowadzonych przez „Film-Kurier" (19 procent). Należy też pamiętać, że w okresie Republiki Weimarskiej mniej niż połowa wszystkich kin pokazywała filmy codziennie i że praktycznie wszystkie liczące się kina premierowe zostały uwzględnione w ankiecie.

[13] Statystyki z lat 1950/1951–1951/1952 oparte są na danych pochodzących z „Filmblätter", ponieważ żadne inne źródło informacji nie było dostępne dla tego okresu.

[14] K. Sigl, W. Schneider, I. Tornow, *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit, Filmpreise und Kassenerfolge 1949–1985*, Filmlandpresse: München 1986.

[15] Przegląd najlepszych dziesięciu filmów z lat 1952–1972 był konieczny z trzech powodów (bardziej szczegółowe wyjaśnienie wykorzystanej metody analizy danych pochodzących z pism branżowych zob. Apendyks):

1) Sigl ułożył listy filmów z pierwszej dziesiątki zgodnie z rokiem kalendarzowym, a nie z sezonem, w którym filmy faktycznie były grane (czyli od lata jednego roku do lata kolejnego roku). W rezultacie filmy, które krótko cieszyły się popularnością w pierwszej lub drugiej połowie roku, trafiały ostatecznie do listy najlepszych dziesięciu filmów, gdy tymczasem uwzględnienie całego sezonu wskazuje, że sukces tych filmów nie jest wystarczający, aby umieścić je w zestawieniu. Ponadto filmy, które cieszyły się sukcesem przez cały sezon (od jednego lata do kolejnego) mogą się pojawiać w listach Sigla w dwóch latach kalendarzowych.

2) Ostateczna wersja zestawień komercyjnego sukcesu filmów „Film-Echo" była publikowana w ich katalogach w celu poinformowania kin, które filmy były osiągalne od dystrybutorów. Sigl rzadko odwołuje się do tych danych; zamiast tego opiera swoje kalkulacje na mniej rzetelnych doraźnych statystykach publikowanych w „Film-Echo".

3) W latach 1952–1972 „Film-Echo" oceniało komercyjny sukces filmów w zależności od wyników sondaży przeprowadzonych wśród właścicieli kin. Aby uzyskać obiek-

A zatem statystyki pochodzące z tych dwu źródeł, „Film-Kurier" i „Film--Echo", pozwalają na precyzyjną analizę komercyjnego sukcesu filmów. Co ciekawe, statystyki nie tylko wskazują na to, z których krajów pochodziły filmy cieszące się największą popularnością w Niemczech; ukazują również paralele między sukcesem filmów z pierwszej dziesiątki a sukcesem amerykańskich i niemieckich filmów na całym rynku w danym okresie. Można więc stwierdzić, że zestawienia najlepszych dziesięciu filmów często ukazują ogólne tendencje na rynku filmowym.

Konstatacja powyższa znajduje potwierdzenie zarówno w odniesieniu do okresu Republiki Weimarskiej, jak i lat 1970–1990. Na podstawie informacji o całkowitej sprzedaży biletów na filmy z pierwszej dziesiątki można ustalić, że stosunek sprzedaży biletów na filmy amerykańskie i niemieckie odpowiada liczbie sprzedanych biletów na filmy amerykańskie oraz niemieckie na całym rynku[16].

---

tywny obraz popularności filmu, należy porównać oceny każdego filmu z całkowitą liczbą uczestników głosowania. W innym przypadku filmy, które były często oglądane w kilku mniej liczących się kinach (np. kinach artystycznych czy erotycznych) mogą sprawić wrażenie, jakby cieszyły się szerokim zainteresowaniem. Sigl jednakże uważa filmy, które zdobyły zaledwie dziesięć głosów za komercyjnie udane, w rezultacie czego w jego rankingu pojawiają się filmy popularne wśród wąskiej grupy widzów.

„Film-Echo" zaprzestało pozyskiwania informacji od właścicieli kin w grudniu 1972 roku i w kwietniu 1973 zaczęło opierać zestawienia komercyjnego sukcesu filmów na wielkości sprzedaży (zob. Apendyks). Czasopismo podzieliło rok na kwartały i publikowało wyniki komercyjnego sukcesu filmów pod koniec piątego kwartału [„at the end of five quarters"], i tak np. za okres od 1 października 1973 publikowano wyniki 31 grudnia 1974. Sigl odjął pierwszy kwartał od tego pięciokwartałowego [„five quarter period"] okresu, aby skompilować listę pierwszej dziesiątki filmów dla roku kalendarzowego. W tym przypadku zmiana sposobu liczenia sezonu przez Sigla jest dopuszczalna, ponieważ pozwala na sprawdzenie czy odjęcie jednego kwartału zmienia oceny, jakie film otrzymał. Listy Sigla za ten okres wydają się precyzyjne. Wykorzystałem je w zestawieniach filmów z pierwszej dziesiątki (zob. Apendyks). Chciałbym mu podziękować za wspaniałomyślność w udostępnieniu mi zebranych informacji.

[16] Termin „liczba sprzedanych biletów" nie jest do końca precyzyjny, ponieważ liczba sprzedanych biletów rzadko jest dokumentowana. W ciągu całej historii filmu w Niemczech sprzedaż biletów i uzyskany przychód kin mierzone były w różny sposób (zob. Apendyks: *Określanie komercyjnego sukcesu filmów*). Wykorzystałem dane o przychodzie uzyskanym przez dystrybutorów za wypożyczanie filmów w tym okresie, ponieważ są to jedyne dostępne informacje mogące zilustrować poziom sprzedaży biletów na filmy wyprodukowane przez poszczególne kraje. Zob. też przypis 6. Ponieważ ceny u poszczególnych dystrybutorów za wypożyczanie różniły się czasem w przypadku filmów niemieckich i amerykańskich, kwoty uzyskanego przychodu dystrybutorów za wypożyczanie jedynie sygnalizują w przybliżeniu liczbę widzów czy przychód kin.

Rozbieżność, którą dostrzec możemy między dwiema przywołanymi wyżej statystykami jest zdumiewająco mała[17].

Stosunek liczby sprzedanych biletów na filmy amerykańskie do liczby sprzedanych biletów na filmy niemieckie w latach 50. i 60. odzwierciedla ilość sprzedanych biletów na filmy niemieckie i amerykańskie na rynku ograniczonym do komercyjnie udanych filmów (a więc tych, z których przychód równał się lub przekraczał średnie koszty związane z produkcją niemieckiego filmu)[18]. Dziesiątka

---

Koprodukcje przysparzają kolejnego problemu, gdy chcemy porównać przychód kin za niemieckie lub amerykańskie filmy z pierwszej dziesiątki z całkowitym przychodem uzyskanym przez dystrybutorów za wypożyczanie filmów (zob. przypis 17 i 18). Ponieważ każde państwo zaangażowane w koprodukcję rościło sobie prawa do całkowitego przychodu uzyskanego przez dany film i ponieważ dystrybutorzy wrzucali do jednej puli zarobki uzyskane przez koprodukcje z uzyskanymi przez filmy wyprodukowane niezależnie przez pojedyncze kraje, przychód uzyskany przez dystrybutorów za wypożyczanie filmów jest nieco niedokładny. Aby porównać przychód kin z uzyskanym przez dystrybutorów przychodem za wypożyczanie filmów w sposób bardziej precyzyjny, uwzględniałem koprodukcje w komercyjnym sukcesie wszystkich krajów, które brały udział w produkcji. W tych konkretnych przypadkach ignorowałem kryteria przedstawione w przypisie 2. dotyczącym narodowej identyfikacji filmów.

[17] To twierdzenie oparte jest na dwóch losowych testach: w sezonach od 1926/1927 do 1929/1930, 69,4 procent głosów właścicieli kin na dziesięć najbardziej udanych komercyjnie filmów przypadło filmom niemieckim i tylko 20,9 procent filmom amerykańskim. Patrząc na całkowitą liczbę głosów oddanych przez właścicieli kin na wszystkie komercyjnie udane filmy („Film-Kurier" 1930, nr 129), dowiadujemy się, że 68,6 procent głosów oddanych zostało na filmy niemieckie i 19,2 procent na filmy amerykańskie. A zatem, różnica między liczbą głosów oddanych na filmy z pierwszej dziesiątki a tą uwzględniającą cały rynek filmowy, wynosi niespełna 2 punkty procentowe.

W przypadku filmów z pierwszej dziesiątki od 1981 do 1984 roku amerykańskie filmy pozyskały 56,9 procent całkowitej frekwencji widowni, przy 15,4 procentach uzyskanych przez filmy niemieckie. Na całym rynku przychód z filmów amerykańskich stanowił 58,6 procent całkowitego przychodu uzyskanego przez dystrybutorów za ten okres, podczas gdy filmy niemieckie przyniosły 15,2 procent (Filmstatistische Taschenbücher). Podobnie więc różnica pomiędzy efektywnością rynkową filmów niemieckich i amerykańskich w przypadku filmów z pierwszej dziesiątki na rodzimym rynku jest niezwykle mała (mniej niż 2 punkty procentowe).

[18] Posłużyłem się poziomem zarobków, który był równy wydatkom niemieckiego filmu, jako powszechną miarą komercyjnego sukcesu zarówno amerykańskich, jak i niemieckich filmów. Właściwie to niemieckie filmy musiały mieć duża lepszą sprzedaż w zestawieniu kasowym niż amerykańskie, aby wykazać zysk, ponieważ niemieckie filmy musiały pokryć całkowite koszty produkcji. Z kolei filmy amerykańskie pokrywały swoje koszty za sprawą rodzimego sukcesu kasowego i musiały jedynie pokryć koszty dubbingu, kopii, reklamy etc., aby opłacalne było skierowanie [release] filmów na rynek

najlepszych filmów z lat 50. i 60. nie jest informacją o nawyku chodzenia do kina odnośnie do całego niemieckiego rynku filmowego. Ponieważ amerykańscy dystrybutorzy w tym okresie zalali Niemcy swoimi filmami, niemiecka widownia chodziła do kina na więcej amerykańskich filmów. Mimo to komercyjny sukces filmów amerykańskich był zwykle dość ograniczony[19]. Co istotne, udział w sprzedaży, którym mogą się pochwalić niemieckie filmy w stosunku do całościowej sprzedaży filmów z pierwszej dziesiątki, przekracza procent ich całościowego udziału w rynku. Z kolei procent ze sprzedaży biletów na filmy amerykańskie z pierwszej dziesiątki jest niższy niż procent całościowego udziału tych filmów w rynku.

Jeśli przyjrzeć się pochodzeniu narodowemu filmów z pierwszej dziesiątki w latach 1925–1990, można zauważyć, że stosunek niemieckich i amerykańskich filmów pozostaje na względnie niezmienionym poziomie aż do początku lat 70., kiedy to następuje drastyczna zmiana (zob. wykres w Apendyksie). Do 1971 roku najpopularniejsze w Niemczech filmy produkowane były na rodzimym rynku,

---

niemiecki. Według redaktorów „Film-Echo" wynik 3,5 w zestawieniu kasowym dla niemieckiego filmu wskazuje, że zwróciły się przynajmniej koszty produkcji (zob. Apendyks).

Od 1959/1960 do 1963/1964 niemieckie filmy z pierwszej dziesiątki zarobiły w sezonie średnio 49,8 procent całkowitego przychodu kin, podczas gdy filmy amerykańskie ustabilizowały się na poziomie średnio 24,8 procent. W tym okresie dwieście osiemdziesiąt pięć filmów osiągnęło ocenę 3,5 lub lepszą od minimum trzydziestu właścicieli kin. To daje średnio pięćdziesiąt siedem udanych komercyjnie filmów rocznie. Z tych dwustu osiemdziesięciu pięciu, 46,9 procent przychodu zapewniały filmy niemieckie i 20,3 procent filmy amerykańskie. Co ciekawe, procent sprzedaży osiągnięty przez filmy z pierwszej dziesiątki i przez wszystkie komercyjnie udane filmy różni się o mniej niż 5 punktów procentowych dla filmów niemieckich i amerykańskich.

[19] O ile się orientuję, są trzy możliwe powody, dla których tendencje ilustrowane przez zestawienia filmów z pierwszej dziesiątki w latach 50. i 60. nie odpowiadają tendencjom na całym rynku, jak to było w przypadku Republiki Weimarskiej czy dekady lat 70. i 80.: 1) dane pochodzące z „Film-Echo" są nierzetelne; 2) dane o całkowitym przychodzie uzyskanym przez dystrybutorów są nierzetelne; 3) zalew niemieckiego ryku amerykańskimi filmami doprowadził do zaburzeń na rynku. Ostatni powód wydaje się najbardziej prawdopodobny. W przypadku „Film-Echo" listy komercyjnie udanych filmów są dobrze ugruntowane w zewnętrznych źródłach (zob. przypis 11.). Przychód uzyskany przez dystrybutorów za wypożyczanie filmów jest być może nawet bardziej wiarygodny, ponieważ od 1955 roku w przybliżeniu 95 procent wszystkich dystrybutorów składało raporty o swoich zyskach, wyraźnie wskazując narodowe pochodzenie filmów. Uwzględnienie przychodu zarówno z rodzimych filmów, jak i koprodukcji, może spowodować niewielkie zaburzenia w danych (zob. przypis 16.). Chciałbym podziękować Manfredowi Göllerowi z Verband der deutchen Filmverleiher e.V. w Wiesbaden za tę informację. Pan Göller odpowiada za zebranie danych na temat przychodu uzyskanego przez dystrybutorów za wypożyczanie filmów w Niemczech od lat 50.

natomiast po roku 1972 to filmy amerykańskie są bardziej popularne. W okresie Republiki Weimarskiej filmy niemieckie z pierwszej dziesiątki przynosiły kinom 75,1 procent całkowitego przychodu, podczas gdy filmy amerykańskie zaledwie 15,7 procent. Z lat 50. wyłania się podobny obraz: 63,3 procent przychodu z filmów niemieckich z pierwszej dziesiątki i tylko 14,7 procent z filmów amerykańskich. Ta tendencja przyjmuje nawet bardziej skrajny wymiar, jeśli w kalkulacji uwzględnimy inne niemieckojęzyczne filmy (tj. austriackie). Niemieckie i austriackie filmy z pierwszej dziesiątki w latach 50. przyniosły kinom 75,4 procent całkowitego przychodu, w stosunku do 14,7 procent uzyskanych przez filmy amerykańskie. Jednakże w latach 80. ta sytuacja uległa odwróceniu. Zaledwie 20,4 procent całkowitego przychodu za filmy z pierwszej dziesiątki zostało wygenerowane przez filmy niemieckie, podczas gdy filmy amerykańskie przyniosły kinom 65 procent.

Jeśli porównamy liczbę niemieckich i amerykańskich filmów dostępnych na rynku z liczbą niemieckich i amerykańskich filmów, które odniosły sukces komercyjny, zainteresowanie niemieckiej widowni pokazuje wyraźne trendy (zob. wykres w Apendyksie). Procent rodzimych filmów z pierwszej dziesiątki do końca lat 60. znacznie przekracza ich procent w całej puli filmów dystrybuowanych na rynku niemieckim; jednocześnie ograniczony komercyjny sukces filmów amerykańskich nie odzwierciedlał ich licznej obecności na niemieckim rynku. Od lat 70. trend był odwrotny. Procent niemieckich filmów z pierwszej dziesiątki spadł poniżej poziomu procentowego całkowitej liczby niemieckich filmów w Niemczech. Z drugiej strony procent amerykańskich filmów z pierwszej dziesiątki wzrósł powyżej poziomu procentowego amerykańskich filmów obecnych w całkowitej liczbie filmów w Niemczech.

Informacje dotyczące popularności poszczególnych gwiazd filmowych potwierdzają ten trend. Między 1923 a 1926 rokiem na listach dziesięciu największych gwiazd, opartych na sondażach przeprowadzonych wśród grup 12–15 tysięcy czytelników magazynów filmowych, nie pojawia się ani jedna gwiazda amerykańska[20]. W latach 50., kiedy w takich badaniach wzięło udział między 22 a 180 tysięcy czytelników, 22,9 procent wszystkich głosów na dziesięć największych gwiazd kina zdobyli aktorzy amerykańscy[21]. Sądząc po zmianach, jakie zaszły w opiniach widzów, można przyjąć, że w latach 50. nastąpił wzrost popularności amerykańskich gwiazd w Niemczech. Wydaje się oczywiste, że od lat 70. amerykańskie gwiazdy dowiodły, że są bardziej popularne wśród niemieckiej widowni niż gwiazdy niemieckie.

---

[20] „Neue Illustriert Filmewoche" 1924, Nr. 23; „Deutsche Filmwoche" 1925, Nr. 19; 1926, Nr. 19; 1927, Nr. 11.

[21] „Film-Revue" 1950, Nr. 26; 1951, Nr. 26; 1952, Nr. 25; 1954, Nr. 1; 1955, Nr. 6; 1956, Nr. 7; 1957, Nr. 6; 1958, Nr. 6; 1959, Nr. 6; 1960, Nr. 6.

Dwie fazy

Historia popularności amerykańskich filmów w Niemczech może być podzielona na dwie fazy: od 1925 do 1971 i od 1972 do współczesności. Niemiecka widownia preferowała rodzime filmy w trakcie pierwszej fazy i amerykańskie w trakcie drugiej.

Popularne niemieckie i amerykańskie filmy na przestrzeni obu tych okresów mają przynajmniej jedną cechę wspólną. Praktycznie wszystkie realizują klasyczny model, wykorzystując gatunkowe konwencje, gwiazdy, fikcyjne anegdoty idące w parze z czytelną, linearną strukturą fabularną. Anegdoty są zasadniczo napędzane łańcuchem przyczyn i skutków i najczęściej koncentrują się na pojedynczej postaci, która ma za zadanie osiągnięcie celu przez pokonanie przeszkód. Także kilka filmów dokumentalnych, takich jak *Weltkrieg I* (1927/1928)[22] i *Serengeti nie może umrzeć* (*Serengeti darf nicht sterben*, 1959/1960), zdobyło popularność zanim telewizja stała się ważnym medium. Tylko kilka europejskich filmów artystycznych, np. *Powiększenie* (*Blow-Up*, 1966/1967), odniosło komercyjny sukces.

Nurty w kinie niemieckim, takie jak Kino Weimarskie, Młode Kino Niemieckie, Nowe Kino Niemieckie, wychowały wielu nowych reżyserów. Zwykle ich dzieła osiągały powszechne uznanie tylko wówczas, gdy tworzyli filmy gatunkowe. Dla przykładu, dwa największe hity Fritza Langa zrealizowane między 1925 a 1932 rokiem to filmy *science fiction*: *Metropolis* (1927/1928) i *Kobieta na księżycu* (*Die Frau im Mond*, 1929/1930). Młodzi filmowcy niemieccy w latach 60. zdobyli ograniczone uznanie kilkoma udanymi komediami, jak *Engelschen oder die Jungfrau von* (1967/1968) czy *Do rzeczy, Skarbie* (*Zur Sache, Schätzchen*, 1968/1969).

Faza 1 (1925–1971)

„Niemieckie standardy" filmowe na niemieckim rynku

Wydaje się, że narodowy socjalizm wywarł niewielki wpływ na preferencje niemieckiej widowni. Potwierdza to fakt, że stosunek procentowy niemieckich i amerykańskich filmów na listach pierwszej dziesiątki pozostaje zasadniczo stały od roku 1925 do 1971 (zob. Apendyks). Filmy amerykańskie nie były pokazywane w Niemczech od 1941 do 1945 roku ze względu na zakaz nałożony na kino amerykańskie przez ministra propagandy Josepha Goebbelsa. Nie wpłynęło to jednak na wzrost zainteresowania rodzimymi produkcjami. Można by nawet

[22] Rok wskazany w nawiasie odnosi się do czasu, w którym każdy film pojawił się w pierwszej dziesiątce (zob. Listy Top 10 filmów w Niemczech, Apendyks).

uznać, że zakaz nałożony na amerykańskie filmy leżał u podstaw preferencji dla kina amerykańskiego po wojnie. Porównanie najbardziej popularnych filmów w latach 20. i 50. wyraźnie to ilustruje, do czego wrócę później. Przeciwnie do tego, co twierdzono w przeszłości, kultura filmowa lat 50. nie wykazuje ani kontynuacji programu politycznego narodowego socjalizmu, ani też nie stanowi początku nowej ery. Co zaskakujące, wydaje się istnieć stosunkowo łagodne przejście z kultury filmowej lat 20. w kulturę lat 50.

Ciągłość

Powtarzający się w Niemczech do połowy lat 60. komercyjny sukces remake'ów popularnych rodzimych produkcji wskazuje na istnienie i popularność narodowych standardów filmowych. Te standardy, ustanowione przez krajowy przemysł filmowy, bazowały na kulturze niemieckiej, tworząc paradygmaty, z którymi mogła się identyfikować niemiecka widownia. Wiele niemieckich filmów z lat 20. zostało ponownie wyprodukowanych w latach 30. Popularne nieme filmy realizowano jako *talkies*. Przykładem *Die vom Niederrhein* (1925/1926, remake w 1933) lub *Die Elf Schillschen Offiziere* (1926/1927, remake w 1932). Wiele weimarskich hitów filmowych zostało ponownie zrealizowanych w latach 50. i pierwszej połowie lat 60. Przynajmniej 20 procent pierwszej dziesiątki filmów w Niemczech w tym okresie stanowiły nowe wersje przedwojennych niemieckich filmów, takich jak *Schwarzwaldmädel* (1950/1951, poprzednia wersja w 1933). Niektóre filmy były ponownie zrealizowane w pierwszej połowie lat 60. z uwagi na popularność remake'ów z lat 50. Przykładem takiego fenomenu jest *Charleys Tante* (sukces w 1955/1956, ponownie zrealizowany w 1963). Niektóre historie były wielokrotnie filmowane z sukcesem przez cały okres, w którym filmy niemieckie były bardziej popularne od amerykańskich. Przykładowo, w latach 1926–1962 operetka *Die Försterchristl* została przeniesiona na ekran czterokrotnie.

Amerykańskie filmy w Niemczech: przegląd

Widownia, która jest jasno zdefiniowana demograficznie, z zasady preferuje rozrywkę podążającą za ustalonymi normami i unikającą tego, co nieznane. Fakt, że praktycznie wszystkie amerykańskie filmy, które trafiły do pierwszej dziesiątki w okresie Republiki Weimarskiej, powielały cechy charakterystyczne dla współczesnych im popularnych filmów niemieckich, potwierdza tę teorię. Na przykład, amerykańskie filmy z pierwszej dziesiątki wykorzystują inscenizacje typowe dla niemieckich filmów. Amerykańskie filmy z pierwszej dziesiątki z okresu weimarskiego albo rozgrywają się w Europie, zwłaszcza w Rosji (np. *The Volga Boatman*), albo w czasach biblijnych na Bliskim Wschodzie (np. *Ben Hur*; *The Volga Boatman* i *Ben Hur* odniosły sukces odpowiednio w 1926/1927 i 1927/1928). Tylko

jeden amerykański film, który był popularny w Niemczech w okresie Republiki Weimarskiej, rozgrywa się USA[23].

Istnieją również inne związki między amerykańskimi filmami z tego okresu i niemiecką tradycją filmową. Podobnie jak w kinie niemieckim, tak i w kinie amerykańskim mieliśmy filmy oparte na historiach biblijnych (*Ben Hur*, *Arka Noego*, *'Noah's Ark'*, 1929/1930) i adaptacje wielkiej literatury europejskiej (film *Love*, 1928/1929, oparty jest na *Annie Kareninie*[*]), z uznanymi europejskimi gwiazdami w obsadzie (takimi jak Greta Garbo w *Annie Kareninie* czy Emil Jannings w *Ostatnim rozkazie*, *'The Last Command'*, 1928/1929). Ponadto w okresie Republiki Weimarskiej europejskie pochodzenie aktorów i reżyserów było podkreślane w programach filmowych wyświetlanych wówczas w niemieckich kinach: Michael Curtiz, reżyser *Arki Noego*, pojawia się pod swoim węgierskim nazwiskiem, Kertész[24], autor zekranizowanej przez de Mila powieści *The Volga Boatman*, Konrad Bercovici, przedstawiony jest jako autor rumuński[25].

W fabułach kilku amerykańskich filmów, które osiągnęły sukces w latach 50., także próbowano odnosić się w różny sposób do doświadczeń wojennych niemieckiej widowni. Akcja dotyczyła zwykle wydarzeń z okresu II wojny światowej lub odnosiła się do niej poprzez historyczne paralele. Wśród przykładów wymienić można *Pustynnego lisa* (*The Desert Fox: The Story of Rommel*, bardzo popularny film, choć nie znalazł się w pierwszej dziesiątce), historię niemieckiego marszałka polowego Rommla, czy *Panią Walewską* (*Conquest*, film zrealizowany w 1938 roku, sukces w Niemczech odniósł w 1950/1951), historię próby podbicia Europy przez Napoleona, co stanowiło analogię do ambicji Hitlera.

Niemniej jednak kilka amerykańskich filmów rozgrywających się w USA, takich jak *Na nabrzeżach* (*On the Waterfront*, 1954/1955), *Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*, 1955/56) czy *Rock Around the Clock* (1956/1957), odniosło komercyjny sukces w Niemczech w latach 50. Jest mało prawdopodobne, że filmy te były lubiane przez ogół społeczeństwa, które było w tym czasie znacznie starsze niż dzisiejsza widownia. Filmy te były prawdopodobnie pozytywnie przyjęte przez młodsze niemieckie pokolenie, określone przez socjologa Helmu-

---

[23] Tym filmem jest *Into the net* (1925/1926), którego fabuła koncentruje się wokół prób złamania międzynarodowej siatki przestępczej w Nowym Jorku. Sądząc po sukcesie tego filmu, można powiedzieć, że wśród niemieckiej widowni amerykańskie filmy były bardziej popularne przed 1925 rokiem niż później. Ponieważ jednak lista największych gwiazd w roku 1924 i 1925 wskazuje wyraźnie preferencję dla narodowej kultury filmowej, to założenie wydaje się jednak wątpliwe.

[24] „Illustrierter Film-Kurier", Nr. 1179.

[25] „Illustrierter Film-Kurier", Nr. 500a.

ta Schelsky'ego mianem „sceptycznego"[26]. Również w tym wypadku popularność amerykańskich filmów, wśród ograniczonej widowni, odpowiada przesunięciu w upodobaniach publiczności na rzecz amerykańskich filmów w latach 50.

Gatunki

Chciałbym teraz przyjrzeć się dwóm gatunkom osiągającym największe sukcesy w Niemczech: filmowi wojennemu i musicalowi. Filmy wojenne były bardzo popularne od 1925 do 1932 roku – 25 procent całkowitego przychodu z filmów z pierwszej dziesiątki przynosił niemieckim kinom w tym okresie ten właśnie gatunek, tzn. jeśli wziąć pod uwagę również wojenne komedie. Fabuły oparte na wojnach napoleońskich i I wojnie światowej praktycznie odpowiadają sobie liczebnie. Dwa wyraźne wzorce fabularne wyłaniają się z filmów o I wojnie światowej. Pierwszy typ, który pojawia się tylko w popularnych niemieckich filmach, koncentruje się na działaniach bohatera wojennego. Przykładami tego typu opowieści byłyby *Unsere Emden* (1926/1927) i *Góry w płomieniach* (*Berge in Flammen*, 1931/1932). Drugi typ intrygi zgłębia raczej cierpienia protagonistów aniżeli przedstawia heroiczne działania, i to właśnie ten odnajdziemy zarówno w niemieckich – np. *Powrót z niewoli* (*Heimkehr*, 1928/1929) i *Front zachodni 1918* (*Westfront 1918*, 1930/1931) – jak i amerykańskich filmach = np. *Arka Noego*, 1929/1930; *Na Zachodzie bez zmian*, '*All Quiet on the Western Front*', 1931/1932.

Filmy wojenne odzyskały swoją popularność w Niemczech w mniej więcej dziesięć lat po zakończeniu II wojny światowej. W przeciwieństwie do filmów wojennych z okresu Republiki Weimarskiej, te zrealizowane po II wojnie światowej nie przedstawiają już patriotycznego bohatera bez osądzania jego motywacji. Głównymi tematami jest poczucie winy i odkupienie, niezależnie od tego czy protagonista sprzeciwia się narodowemu socjalizmowi, jak w *Canaris* (1954/1955), czy działa jako bohater wewnątrz politycznego systemu, jak to jest w *Der Stern von Afrika* (1956/1957). Fakt, że w Niemczech nie były już kręcone filmy ślepo opiewające patriotyzm, nie oznacza, że nie było na nie zapotrzebowania. Anglojęzyczne filmy sławiące niemieckiego żołnierza, jak na przykład *Pustynny lis*, *Bitwa o ujście rzeki* (*The Battle of the River Plate*, 1957/1958) czy *The One That Got Away* (1957/1958), spełniały tę funkcję. Ponieważ niemiecki bohater pojawiał się w filmach zagranicznych, ich patriotyczna tonacja była niejako usankcjonowana i widownia mogła odłożyć na bok moralne dylematy związane z celebrowaniem patriotyzmu.

Zasadniczo, aby osiągnąć sukces w Niemczech, zagraniczne filmy muszą odnosić się bezpośrednio do doświadczenia wojny przez Niemców. Amerykańskie filmy, które osiągnęły sukces w USA, takie jak *Ci, których przewidziano na*

---

[26] H. Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Sozologie der deutschen Jugend*, Euglen Diederichs: Düsseldorf, Köln 1957.

straty (*They Were Expendable*, 1945), nie miały szans na zdobycie popularności w Niemczech (o tym filmie, dystrybuowanym w Niemczech w 1956, nie ma nawet wzmianki w zestawieniach kasowych). Fabuły tych filmów nie ukazywały niemieckich żołnierzy; nie opowiadały też o wydarzeniach w Europie i pomijały tematy takie jak wina, odkupienie czy kwestie moralne związane z niekwestionowaniem wojskowej lojalności[27].

Między 1925 a 1932 rokiem musicale z pierwszej dziesiątki przyniosły kinom 20,3 procent całkowitego przychodu. W przypadku tego gatunku tylko rodzime produkcje osiągały sukces. Popularne niemieckie musicale bazowały na długiej tradycji wiedeńskich operetek (przykładem *Die Försterchristl*, 1926/1927; *Ein Walzertraum*, 1926/1927; *Das Land des Lächelns*, 1930/1931). Nowa tendencja w musicalu, polegająca na włączaniu w narrację współczesnych musicalowych hitów, wyłoniła się właśnie z tej wiedeńskiej tradycji operetkowej (np. *Walc miłości*, '*Liebeswalzer*', 1929/1930; *Trzech przyjaciół*, '*Die Drei von der Tankstelle*', 1930/1931; *Bomben auf Monte Carlo*, 1931/1932). W przeciwieństwie do operetek, nowe hity muzyczne zawsze odzwierciedlały najnowsze trendy i były nawet komponowane dla konkretnych gwiazd, które monopolizowały je swoim wykonaniem. Kompozytor Werner Richard Heymann napisał muzykę do większości z tych „muzycznych hitów filmowych" (niem. *Schlagerfilme*); wymienione wyżej tytuły są przykładem jego pracy.

Niemieckie musicale z lat 50. i pierwszej połowy lat 60. mogą być podzielone na dwie grupy: operetki i *Schlagerfilme*[28]. Do drugiej grupy zaliczyć można filmy z takimi gwiazdami, jak Peter Alexander (*Liebe, Tanz und 1000 Schlager*, 1955/1956) i Freddy Quinn (*Freddy unter fremden Sternen*, 1959/1960; *Freddy und das Lied der Südsse*,1962/1963). Do filmowych adaptacji popularnych operetek zaliczamy *Schwarzwaldmädel* (1950/1951). *Schlagerfilme* wywodzące się z tradycji Republiki Weimarskiej wykorzystują fabuły jako pretekst do pokazania nowych piosenek skomponowanych dla gwiazd. Kiedy w latach 60. widownia stała się młodsza, *Schlagerfilme* zdetronizowały operetki.

Amerykańskie musicale nie były dobrze przyjmowane do lat 70., o czym świadczy fakt, że poza jednym wyjątkiem[29], we wcześniejszych okresach nie zna-

---

[27] Anglojęzyczne filmy, których tematy skoncentrowane były na konflikcie między żołnierskim obowiązkiem wobec armii i wobec wyższego porządku społecznego, okazały się popularne wśród niemieckiej publiczności (np. *Most na rzece Kwai*, '*The Bridge on the River Kwai*', 1957/1958) lub *Bunt na okręcie* (*The Caine Mutiny*, dystrybuowany w Niemczech w 1954). Ten drugi nie znalazł się w pierwszej dziesiątce.

[28] Pomijam tutaj musicale rewiowe (niem. *Revuefilme*), które osiągnęły szczyt popularności w latach 30. i 40. Na początku lat 50. niewiele musicali rewiowych osiągnęło sukces (np. *Sensation in San Remo*, 1951/1952, z Mariką Rökk).

[29] *Rock Around the Clock* (1956/1957) jest wyjątkiem – trafił do pierwszej dziesiątki z trzydziestoma jeden głosami oddanymi przez właścicieli kin. Mimo to, jeśli wziąć pod uwagę, że najlepszy film w sezonie, *Die Trapp-Familie*, zdobył sto dwadzieścia trzy

lazły się one w żadnym zestawieniu filmów z pierwszej dziesiątki. Nawet *Deszczowa piosenka* (*Singin' in the Rain*, 1952) została zignorowana przez niemiecką publiczność w latach 50. Dopiero w 1978 *Gorączka sobotniej nocy* (*Saturday Night Fever*, 1977) i *Grease* (1978) znalazły się w zestawieniach filmów z Top 10.

Jak sprawić, aby amerykański film spodobał się niemieckiej widowni?

Amerykańskie filmy, które produkowano z myślą o dystrybucji w Europie, często funkcjonowały w dwóch wersjach. Jedna z nich odpowiadała przyzwyczajeniom widzów amerykańskich, druga miała sprostać standardom europejskim. Na przykład europejskie wersje *Anny Kareniny* (1928/1929) i *Gorączki złota* (*The Gold Rush*, 1925) miały tragiczne finały, podczas gdy ich amerykańskie odpowiedniki kończyły się bardziej optymistycznie. W europejskiej *Gorączce złota* romans Charliego z Georgią przedstawiony jest jako miłość złudna, zaś w wariancie amerykańskim ta sama historia ma nieoczekiwanie szczęśliwy finał i kończy się pomyślnie dla Charliego[30]. W kontynentalnej odmianie *Anny Kareniny* główna bohaterka popełnia samobójstwo, rzucając się pod pociąg, natomiast wersję amerykańską zamyka happy end.

Tego rodzaju praktyka miała swoją kontynuację w latach 50. i zagraniczne filmy nadal zmieniano tak, by pasowały do uznanych niemieckich wzorów narracyjnych. Inaczej jednak niż w latach 20. i 30. – gdy hollywoodzkim zwyczajem było produkowanie dodatkowej wersji przeznaczonej na rynek europejski – w latach 50. powstawała tylko jedna wersja. Amerykańscy dystrybutorzy w Niemczech przerabiali potem dany film tak, aby odpowiadał niemieckiemu gustowi. Na przykład hollywoodzkie produkcje, w których negatywny bohater przedstawiany był jako „zły Niemiec", przemontowywano lub zmieniano w nich dialogi, by stały się akceptowalne dla niemieckiej widowni. Postać „złego Niemca" konsekwentnie usuwano aż do końca lat 50. (np. w *Urzeczonej*, '*Spellbound*', 1945, czy *Casablance*,1942)[31].

---

głosy, popularność *Rock Around the Clock* nie wydaje się być szczególnie powszechna (zob. Apendyks).

[30] Zob. J. Garncarz, *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*, Peter Lang: Frankfurt a.Main 1992, s. 58–65. Zob. też podsumowanie teorii filmowych wersji w języku angielskim; idem, *Fritz Lang's M: A Case of Significant Film Variation*, „Film History" 1990. Vol. 4, No. 4.3, s. 219–226.

[31] Zob. idem, *Filmfassungen*…, s. 94–133; idem, *„Nicht zeitgemäß und nicht zur Vorführung in Deutschland geeignet…" Die deutschen Casablanca-Fassungen*, „film--dienst" 1992, Bd. 45, Nr. 9, s. 36–39. Zob. też referat wygłoszony przeze mnie na konferencji *Popular European Cinema Conference*, University of Warwick, England, 1989, *„The Ugly German": Significant Variations in American Films Shown in the Federal Republic of Germany*.

Gwiazdy

Kwestia wizerunku amerykańskich gwiazd w Niemczech stanowi paralelę ogólnej sytuacji popularnych filmów hollywoodzkich na tamtym rynku. Występują tu te same kryteria selekcyjne: pomiędzy 1925 a 1971 rokiem najsławniejsze były te amerykańskie gwiazdy, które przypominały gwiazdy niemieckie.

W okresie Republiki Weimerskiej żadna amerykańska gwiazda nie zdobyła szerokiej sławy, co pokazują ówczesne listy pierwszych dziesiątek najbardziej lubianych aktorów. W latach 50., gdy hollywoodzcy celebryci zyskali w Niemczech pewną rozpoznawalność, ich sukces był zależny od tego, na ile przypominali ówczesne gwiazdy niemieckie. Rodzimy przemysł filmowy promował określony – i skuteczny na domowym rynku – rodzaj publicznego wizerunku kobiecych gwiazd. Najpopularniejsze aktorki lat 50., Maria Schell i Ruth Leuwerik, to dobre przykłady najbardziej rozpowszechnionego typu. Ich cechami charakterystycznymi były wdzięk, uczciwość i niezaprzeczalny urok, zaś atrakcyjność wynikała z dojrzałości, matczynej troskliwości oraz niepodważalnej moralnej integralności. Ponieważ jednak składnikiem tego obrazu był również aktorski profesjonalizm, mogły one grać role wykraczające poza oczekiwania odbiorców[32]. Co znaczące, w latach 50. Ingrid Bergman – której wizerunek bliski był Marii Schell i Ruth Leuwerik – stała się w Niemczech najbardziej lubianą „amerykańską" aktorką[33]. Z drugiej strony Marylin Monroe i Jane Mansfield miały ograniczoną liczbę wielbicieli.

Można tu zauważyć pewien mechanizm funkcjonujący w stosunku do amerykańskich gwiazd zdobywających sławę w Niemczech zarówno w latach 20., jak i 50. Jeśli rodzaj wizerunku danej gwiazdy nie był szerzej znany niemieckim widzom, wówczas pozostawali oni wobec niej obojętni. Dobrze to ilustrują kariery Harolda Lloyda i Johna Wayne'a. Lloyd zaczynał jako mało znany aktor ze Środkowego Zachodu USA, potem jednak wypracował sobie pozycję jednej z największych gwiazd Hollywood. W filmach często wcielał się w postać self-made mana, osiągającego swoje cele z wigorem i uśmiechem na ustach. John Wayne

---

[32] Mam tu na myśli publiczny wizerunek przedstawiany w ówczesnych pismach oraz gazetach. Moje stanowisko opiera się na artykułach z gazet znalezionych w Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt a.Main.

[33] Maria Schell siedmiokrotnie zdobyła nagrodę Bambi dla najpopularniejszej aktorki, Ruth Leuwerik pięć razy. Ingrid Bergman cztery razy odebrała Bambi dla najpopularniejszej aktorki zagranicznej i jest jedyną aktorką, która czterokrotnie zwyciężyła w tej kategorii w latach 1950–1959. Zob. „Filmblätter" 1969, Nr. 5. Na temat badań nad procesem budowania i rozwoju gwiazdorskiego wizerunku Bergman w USA zob. J. Garncarz, *Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur*, [w:] *Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hrsg. R. Möhrmann, Insel: Frankfurt a.Main 1989. s. 321–344.

natomiast był bohaterem całej Ameryki, reprezentującym narodowe cnoty nieugiętości, męskości oraz indywidualizmu. Idee te wcielał w życie w ramach tradycyjnego mitu pionierów, w którym dobro i sprawiedliwość zawsze triumfują nad złem[34]. Zarówno Lloyd, jak i Wayne – w swoich czasach największe gwiazdy w USA – budowali swój wizerunek wokół specyficznie amerykańskich ideałów, które dla niemieckiego widza pozostawały jako takie nie do zaakceptowania.

Dowodzi tego fakt, iż pomiędzy 1925 a 1932 rokiem żaden z dziewięciu dystrybuowanych w Niemczech filmów z Lloydem nie trafił choćby do pierwszej pięćdziesiątki najpopularniejszych filmów tamtego okresu[35]. Lloyd również nie znalazł miejsca w czołówce gwiazd. Jeśli zaś chodzi o Johna Wayne'a, to w latach 50. pokazano w Niemczech trzydzieści osiem filmów z jego udziałem[36]. Żaden z nich nie awansował jednak do najpopularniejszej dziesiątki, a jedynie siedmiu spośród nich udało się dostać na publikowaną każdego sezonu listę stu pięćdziesięciu najbardziej dochodowych produkcji[37]. Z tej grupy tylko trzy – *Morski pościg*

---

[34] Zob. E. Levy, *John Wayne: Prophet of the American Way of Life*, The Scarecrow Press: Metuchen 1988.

[35] Były to filmy: *Why Worry?* (1923), *Ach, te dziewczęta* (*Girl Shy*, 1924), *W gorącej wodzie kąpany* (*Hot Water*, 1924), *Niech żyje sport!* (*The Freshman*, 1925), *For Heaven's Sake* (1926), *Braciszek* (*The Kid Brother*,1927), *Speedy* (1928), *Witaj niebezpieczeństwo* (*Welcome Danger*, 1929) i *Feet First* (1930). Informacja pochodzi z K. Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie*, Berlin 1923/1925.

[36] Były to filmy: *Dyliżans* (*Stagecoach*, 1939), *Czarny oddział* (*Dark Command*, 1940), *Zdradzieckie skały* (*Reap the Wild Wind*, 1942), *Zdobywcy* (*The Spoilers*, 1942), *W starej Kalifornii* (*In Old California*, 1942), *Latające tygrysy* (*Flying Tigers*, 1942), *Wojny drapieżców* (*In Old Oklahoma*, 1943), *The Fighting Seabees* (1944), *Płomień Barbary Coast* (*Flame of Barbary Coast*, 1945), *Powrót do piekła* (*Back to Bataan*, 1945), *Ci, których przewidziano na straty* (1945), *Dakota* (1945), *Tycoon* (1947), *Masakra Fortu Apache* (*Fort Apache*, 1948), *Rzeka czerwona* (*Red River*, 1948), *Trzej ojcowie chrzestni* (*3 Godfathers*, 1948), *Wake of the Red Witch* (1948), *Strzelec z Kentucky* (*The Fighting Kentuckian*, 1949), *Nosiła żółtą wstążkę* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Piaski Iwo Jimy* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), *Rio Grande* (1950), *Operacja Pacyfik* (*Operation Pacific*, 1951), *Latający marynarze* (*Flying Leathernecks*, 1951), *Spokojny człowiek* (*The Quiet Man*, 1952), *Big Jim McLain* (*Jim McLain*, 1952), *Island in the Sky* (1953), *Hondo* (1953), *Noc nad Pacyfikiem* (1954), *Morski pościg* (1955), *Chiński szlak* (*Blood Alley*, 1955), *Zdobywca* (1956), *Poszukiwacze* (*The Searchers*, 1956), *Na skrzydłach orłów* (*The Wings of Eagles*, 1957), *Pilot odrzutowca* (*Jet Pilot*, 1957), *Legenda zaginionego miasta* (*Legend of the lost*, 1957), *Barbarzyńca i gejsza* (*The Barbarian and the Geisha*, 1958), *Rio Bravo* (1959), *Konnica* (*The Horse Soldiers*, 1959). Informacje pochodzą z red. Katholisches Institut für Medieninformation e.V., *Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot im Kino und Fernsehen seit 1945*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1987.

[37] Były to filmy: *Noc nad Pacyfikiem*, *Morski pościg*, *Chiński szlak*, *Zdobywca*, *Poszukiwacze*, *Rio Bravo*, *Konnica*.

(*The Sea Chase*, 1955), *Noc nad Pacyfikiem* (*The High and the Mighty*, 1954) oraz *Zdobywca* (*The Conqueror*, 1956) – odniosły znaczący sukces[38]. Co więcej, były one dość nietypowe dla Wayne'a. Role w *Morskim pościgu* i *Zdobywcy* wyraźniej odbiegają od ugruntowanego wizerunku aktora[39]. Ostatecznie więc również i John Wayne nie pojawił się w rankingach najbardziej popularnych aktorów lat 50.

Faza 2 (od 1972 roku do dziś)

Amerykanizacja niemieckich standardów filmowych

Amerykańskie filmy w Niemczech: przegląd

W latach 70. niemiecka widownia filmowa nie wybierała już amerykańskich filmów pod kątem rodzimych wzorców, co czyniła jeszcze w latach 50. W ciągu ostatnich dwudziestu lat filmy, które odniosły sukces w USA zyskiwały niemal taką samą popularność w Niemczech. Podczas gdy w latach 50. tylko 7 procent filmów z amerykańskiej pierwszej dziesiątki trafiło do niemieckiej Top 10, w latach 80. wspólne dla tych list jest 30 procent tytułów[40]. Filmy, które odniosły sukces na podobnym poziomie w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech, to: *E.T.* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1983), *Flashdance* (1983), *Rambo I, II* (*First Blood*, 1983; *Rambo: First Blood Part II*, 1985), *Gremliny rozrabiają, Gremliny II* (*Gremlins*, 1984; *Gremlins 2: The New Batch*, 1990), *Akademia policyjna, Akademia Policyjna 2: Pierwsze zadanie, Akademia Policyjna 3: Powrót do szkoły* (*Police Academy*, 1984; *Police Academy 2: Their First Assignment*, 1985; *Police Academy 3: Back in Training*, 1986), *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*, *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), *Gliniarz z Beverly Hills I, II* (*Beverly Hills Cop*, 1985, 1987), *Powrót do przyszłości I, III* (*Back to the Future*, 1985, 1990) i *Krokodyl Dundee I, II* (*Crocodile Dundee*,1987, 1988).

---

[38] Tylko te filmy uzyskały notę wyższą od 3,5 od właścicieli kin w liczbie większej od 30.

[39] W obu tych filmach Wayne gra cudzoziemca. W *Zdobywcy* gra Czyngis-chana, w *Morskim pościgu* zaś bohaterskiego niemieckiego kapitana z II wojny światowej. Morski pościg realizuje wzór opisany powyżej, w którym heroizm niemieckiego żołnierza jest legitymizowany pojawieniem się w zagranicznym filmie (w tym przypadku w amerykańskim). Warto zauważyć, że wszystkie trzy filmy prezentują właściwe dla formatu CinemaScope spektakularne możliwości techniczne. Na przykład *Noc nad Pacyfikiem* to zapowiedź filmów katastroficznych z lat 70. Sposób realizacji tego filmu mógł być główną przyczyną jego komercyjnego sukcesu.

[40] Zob. Cobbett Steinberg, ed., *Reel Facts. The Movie Book of Records*, Vintage Books: New York 1978; „The Velvet Light Trap" 1991, No. 27, Spring, s. 81–82. Listy Top Ten amerykańskich filmów pojawiają się w obu publikacjach.

Przed latami 70. niemieccy widzowie preferowali te amerykańskie filmy i gwiazdy, które odwoływały się do wzorców utrwalonych w rodzimym przemyśle filmowym. Jednak od lat 70. akceptowany zaczął być styl kultywowany i promowany głównie przez kinematografię amerykańską. Od tamtego czasu komercyjny sukces odniosło wiele niemieckich filmów, które wpisywały się w konwencje rozpoznawane jako „hollywoodzkie".

Dynamika procesu selekcyjnego pozostała jednakowoż bez zmian. Bez względu na kraj pochodzenia filmów, które uzyskały największe uznanie wśród widzów, to one właśnie wyznaczały standardy oceny wszystkich innych produkcji. W przypadku niemieckim zmianie uległo to, kto ustanawiał reguły. Widać wyraźnie, że niemiecki przemysł filmowy definiował filmowe konwencje do lat 70., natomiast później rolę tę przejął przemysł amerykański.

Oczywiście niemiecka widownia czerpała przyjemność również z oglądania innych filmów – takich, które nie były ani amerykańskie, ani „zamerykanizowane". W tej rynkowej niszy swoje miejsce znalazły filmy z gwiazdami rodzimej telewizji, bardzo często odwołujące się do specyficznie niemieckiego rodzaju humoru. Dwie piąte produkcji, które w latach 80. dostały się do Top 10, należy właśnie do tej kategorii. Przykładem mogą być filmy takie jak seria o Otto (*Otto – der Film*, 1985; *Otto – Der neue Film*, 1987; *Otto – Der Außerfriesische*, 1989), filmy z Loriotem (np. *Ödipussi*, 1983; *Pappa ante Portas*, 1991) czy *Die Supernasen* (1983) i *Die Supernasentanken Super* (1984) z udziałem artystów komediowych Thomasa Gottschalka i Mike Krügera.

Obecna w niemieckim przemyśle tendencja do naśladowania konwencji wytworzonych w głównej mierze przez kinematografię amerykańską to tak naprawdę zjawisko nowe. Trend ten pojawił się dopiero w latach 70., a jego świadectwem jest zwiększająca się liczba niemieckich filmów realizowanych w języku angielskim. Podobnie jest zresztą w przypadku produkcji odwołujących się do tradycji gatunkowej filmów akcji i *fantasy*, rozumianej głównie na sposób hollywoodzki (np. *Okręt*, '*Das Boot*', 1981, czy *Niekończąca się opowieść*, '*Die Unendliche Geschichte*', 1984).

Gatunki

Stopień, w jakim popularne niemieckie gatunki filmowe zniknęły z Top 10 filmów w Niemczech, jest proporcjonalny do liczby gatunków amerykańskich, które się tam pojawiły. Operetki i tak zwane *Schlagerfilme* nie odgrywają już żadnej roli w rodzimej kinematografii. Popularne musicale na niemieckich ekranach są natomiast zawsze amerykańskie, na przykład *Gorączka sobotniej nocy* czy *Flashdance*. Również liczba filmów wojennych na listach Top 10 się zmniejszyła. Wprawdzie wciąż mają swoją widownię, jednak nie koncentrują się już na kwestiach winy i pokuty. W zamian podążają za angloamerykańskim modelem, widocznym w produkcjach takich jak *O jeden most za daleko* (*A Bridge Too Far*, 1977) czy *Tora! Tora! Tora!* (który to film odniósł sukces w sezonie 1970/1971,

ale nie wszedł do pierwszej dziesiątki). Temat wojny to zatem pretekst do prezentowania spektakularnych scen, obecnych na przykład w *Żelaznym krzyżu* (*Cross of Iron*, 1977) czy w *Okręcie*[41].

Amerykańskie westerny po raz pierwszy pojawiły się na niemieckich listach Top 10 w drugiej połowie lat 60. i byli to *Zawodowcy* (*The Professionals*, 1966/1967) oraz *Niebieski żołnierz* (*Soldier Blue*, 1970/1971). Wcześniej, w latach 50., westerny nie cieszyły się wielką popularnością, choć miały niewielką widownię. Wprawdzie wysokie zyski *W samo południe* (*High Noon*, 1952), *Poszukiwaczy* (1956) czy *Rio Bravo* (1959), osiągnięte z dystrybucji w małej liczbie wielkomiejskich kin, wskazują, że były one w tych miejscach popularne, jednak ten ograniczony sukces amerykańskich westernów nie przyczynił się do zwiększenia popularności samego gatunku w Niemczech lat 60. Zanim hollywoodzkie westerny zostały w pełni zaakceptowane, niemiecka odmiana tego esencjalnie amerykańskiego gatunku pomogła widzom zaznajomić się z tym rodzajem kina. Pierwsze westerny, które trafiły do pierwszych dziesiątek, były adaptacjami dzieł niemieckiego powieściopisarza Karola Maya[42]. Począwszy od 1962 roku takie „filmy Karola Maya" jak *Winnetou: Skarb w Srebrnym Jeziorze* (*Der Schatz im Silbersee*, 1962/1963), *Winnetou: Złoto Apaczów* (*Winnetou, Teil 1*, 1963/1964), *Winnetou II: Ostatni renegaci* (*Winnetou – 2. Teil*, 1964/1965), *Winnetou III: Ostatnia walka* (*Winnetou – 3. Teil*, 1965/1966) czy *Winnetou i Old Shatterhand* (*Old Shatterhand*,1963/1964) okazały się bardzo popularne. Są to eurowesterny z akcją rozgrywającą się w USA, w których niektórzy Indianie, na przykład Winnetou, odgrywają pozytywne role. A zatem, tak jak amerykańskie westerny pomogły w latach 50. w formowaniu się widowni dla niemieckich filmów Karola Maya, tak filmy Karola Maya w pierwszej połowie lat 60. dalej popularyzowały ten gatunek, co zaowocowało cieplejszym przyjęciem hollywoodzkich westernów w drugiej połowie tej dekady.

Przystosowywanie amerykańskich filmów do potrzeb niemieckiego konsumenta

Przeciwnie do dystrybucyjnych praktyk stosowanych w okresie 1925–1971, od lat 70. amerykańskie filmy dystrybuowane w Niemczech z zasady nie są już zmieniane, aby lepiej trafiać w gusta widowni. W tym samym czasie starsze filmy,

---

[41] *Żelazny krzyż* nie pojawia się na liście Top 10 z 1977 roku, ponieważ pismo „Film-Echo" nie uwzględniło rynkowych wyników filmów z pierwszych trzech miesięcy tego roku. Film ten dowiódł swojej popularności, zdobywając nagrodę Golden Leinwand przyznawaną filmom, które przyciągnęły do kina ponad trzy miliony widzów w mniej niż osiemnaście miesięcy.

[42] Eurowestern stał się popularny w Niemczech później (np. *Żegnaj, gringo*, '*Adiós gringo*', 1966/1967), *Texas, addio*, '*Adiós, Texas*', 1967/1968).

takie jak *Casablanca* (1942) czy *Urzeczona* (1945) – które wcześniej modyfikowano, by uniknąć ewentualnych złych reakcji rodzimej publiczności – trafiają na ekrany telewizorów w wersjach nieprzemontowanych i z dubbingiem zgodnym z tłumaczonymi z list dialogami[43].

Gwiazdy

Wydaje się oczywiste, że obecnie to amerykańskie gwiazdy filmowe są w Niemczech gwiazdami z prawdziwego zdarzenia. Co więcej, nie wydaje mi się, aby można było dziś mówić o jakichkolwiek niemieckich gwiazdach filmowych, kinematografia zaś odgrywa bardzo ograniczoną rolę w procesie zdobywania popularności. Aktorzy najczęściej zyskują sławę dzięki telewizji, czego dowodzą kariery Götza Georgego, Loriota czy Ottona. Dopiero w następstwie sukcesu w telewizji lub na rynku muzycznym gwiazdy świata rozrywki mogą ugruntować swoją pozycję gwiazd kina. Przykładem tego procesu jest postać Georgego. Wprawdzie w 1961 roku zdobył on nagrodę Bambi dla najlepszego debiutu aktorskiego, jednak aż do lat 80. grał przede wszystkim role epizodyczne (np. w „filmach Karola Maya" w latach 60.). Dopiero rola Schimanskiego w serialu *Tatort* (1981–1991) sprawiła, że stał się publicznie rozpoznawalny, potem zaś powszechnie doceniony za swój występ w filmie *Schimanski – Zahn um Zahn* (1985), będącym kinową rozwiniętą wersją jednego z odcinków *Tatort*.

W latach 70. nowy status w Niemczech zyskały również te amerykańskie gwiazdy, które nie były popularne w latach 20. i 50. Sława takich aktorów jak Harry Lloyd czy John Wayne zaczęła się wraz z emisją ich filmów w niemieckiej telewizji. Klasyczne westerny z Johnem Wayne'em, takie jak *Rzeka czerwona* (1948) czy *Nosiła żółtą wstążkę* (1949) – choć w latach 50. poniosły frekwencyjną porażkę – potrafiły zgromadzić połowę całej niemieckiej widowni, gdy pod koniec lat 60. i w połowie 70. po raz pierwszy pokazano je w telewizji. Z kolei aktorski status Lloyda ustaliła retrospektywa jego filmów, zorganizowana na początku lat 80. przez niemiecką stację ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen).

Rynek europejski

Chciałbym zwrócić tutaj uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, proces amerykanizacji nie ogranicza się jedynie do Niemiec. Po drugie, wpłynął on nie tylko na standardy filmowe, ale również na filmową produkcję oraz pisarstwo krytycznofilmowe.

---

[43] Zob. J. Garncarz, *Filmfassungen*…, s. 94–133.

Ad 1. Chociaż w przeszłości zarówno francuscy, jak i włoscy widzowie zdawali się preferować produkcje rodzime, oni również począwszy od lat 70. zaadoptowali standardy wyznaczane głównie przez amerykański przemysł filmowy. Co więcej, Niemcy, Francja oraz Włochy w latach 70. i 80. odnosiły więcej filmowych sukcesów komercyjnych niż w dekadach lat 50. i 60.[44] We wcześniejszych latach jedynie w wyjątkowej sytuacji ten sam film dostawał się do pierwszej dziesiątki we wszystkich trzech krajach (np. *Most na rzece Kwai*, 1958). Przeciwnie w latach 80., gdy od 30 do 40 procent tytułów powtarza się na listach Top 10 tych trzech krajów (np. w 1978 roku: *Gorączka sobotniej nocy*; *Grease*; *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, '*Close Encounters of the Third Kind*'; w roku 1988: *Kto wrobił Królika Rogera*, '*Who Framed Roger Rabbit*'; *Książę w Nowym Jorku*, '*Coming to America*'; *Fatalne zauroczenie*, '*Fatal Attraction*'; *Niedźwiadek*, '*L'Ours*'). Można tu mówić o konwergencji europejskich gustów filmowych, a skoro wspólny komercyjny sukces odniosły w zasadzie tylko filmy amerykańskie, można też powiedzieć, że kino tego pochodzenia jest najważniejszym medium w tym procesie. Idąc jeszcze dalej, jeśli zauważymy, że te same filmy, które w ciągu ostatnich dwudziestu lat dostały się na listy pierwszej dziesiątki w Niemczech, Francji i we Włoszech praktycznie co do jednego weszły do pierwszych dziesiątek najbardziej kasowych produkcji w USA (jedyne wyjątki z powyższej listy to *Gorączka sobotniej nocy* oraz *Niedźwiadek*), możemy zaryzykować stwierdzenie o konwergencji gustów północnoamerykańskich oraz zachodnioeuropejskich.

Ad 2. Gdy gusta po obu stronach Atlantyku stały się do siebie bardziej podobne, zmianie uległy też europejskie i amerykańskie metody produkcji. Filmy tworzy się teraz raczej z myślą o międzynarodowej, nie zaś narodowej widowni. Co znaczące, począwszy od lat 60. radykalnie wzrosła liczba koprodukcji europejskich, odnoszących kasowy sukces. Podczas gdy w latach 50. europejskie koprodukcje stanowiły jedynie 4 procent filmów z niemieckich list Top 10, w latach 60. zajmowały one 20 procent. W dodatku, w tym okresie amerykańskie metody produkcji filmowej upowszechniły się na międzynarodową skalę i chociaż tamtejszy przemysł filmowy zawsze był zainteresowany rynkiem europejskim (czego dowodem były specjalne wersje filmów przygotowywane do dystrybucji na Starym Kontynencie), to w zasadzie nie istniała wtedy realna konieczność zdobywania europejskiej widowni. Działo się tak, gdyż wówczas koszty produkcji filmu hollywoodzkiego ciągle mogły się zwrócić się ze sprzedaży biletów w USA. Dzisiaj, aby zrekompensować niebotyczne nakłady finansowe, musi on być skierowany również na rynek europejski. Olbrzymie koszty produkcyjne hollywoodzkich filmów mają

[44] Listy komercyjnych sukcesów we Francji można odnaleźć w piśmie branżowym „Le Film Français", we Włoszech zaś w „Giornale dello Septtacolo".

ekonomiczny sens, ponieważ Hollywood wie, że może liczyć na europejskich widzów.

W sytuacji, w której amerykańskie filmy zdobywają coraz więcej miejsca na europejskim rynku, tutejsi krytycy oraz cenzorzy zaakceptowali na własnym gruncie standardy ustalone przez Hollywood. W latach 50. niemieccy krytycy porównywali niemieckie filmy do rodzimych produkcji sprzed II wojny światowej. Tymczasem począwszy od połowy lat 70. niemieckie filmy (np. *Żelazny krzyż* czy *Okręt*) są zazwyczaj ocenianie wedle miary swoich amerykańskich odpowiedników[45]. Co więcej, zmieniły się nie tylko kryteria, za pomocą których dokonuje się ewaluacja, ale również sposób, w jaki się to czyni. W latach 50. niemiecka prasa opisywała amerykańskie kino zazwyczaj jako tanią rozrywkę. W latach 80. zarzut ten kierowano częściej wobec kina niemieckiego.

Przyczyny zmian

Nie potrafię dokładnie stwierdzić, jakie są powody zwiększającego się upodobania do filmów amerykańskich kosztem niemieckich, możliwego do zaobserwowania w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Wydaje mi się jednak, że istnieją dwa powiązane ze sobą wyjaśnienia tego fenomenu: po pierwsze, zmieniły się niemieckie gusta, preferujące dziś amerykańskie filmy; po drugie, filmy niemieckie nie wychodzą już naprzeciw potrzebom rodzimej widowni, zmuszając ją do zwrócenia się ku produkcjom zza Atlantyku.

Olbrzymia widownia filmowa lat 50. wraz z końcem dekady zaczęła się kurczyć. Na przykład, o ile w ciągu lat 50. roczna sprzedaż biletów sięgała ośmiuset milionów, w 1968 roku sprzedano ich mniej niż dwieście milionów. W tym samym czasie obniżył się wiek przeciętnego widza kinowego. Na początku lat 70., gdy liczba nastoletnich widzów przeważyła liczbę dwudziestoletnich, do pierwszych dziesiątek weszło więcej filmów amerykańskich niż niemieckich[46]. Niewątpliwie kino stało się instytucją zdominowaną przez nastolatków, a w świetle parametrów komercyjnej kultury młodzieżowej odgrywa ono mniejszą rolę niż inne media, takie jak muzyka pop czy disco.

Podobne tendencje można zaobserwować w sferze preferencji słuchaczy muzyki popularnej. W chwili gdy niemieckie hity zaczęły mieć problemy z dotarciem do nastolatków, na popularności zyskała angloamerykańska muzyka pop i disco. Niemieckie przeboje były chętniej słuchane w latach 60., przeciwnie do końcówki tej dekady i początku lat 70., kiedy to angloamerykańskie pop i disco

---

[45] Zob. na przykład kopie faksymilowe recenzji, w: red. G. Albrecht, *Die großen Filmerfolge*, Edition Achteinhalb Lothar Just: Ebersberg 1985.

[46] Zob. S. Henseler, *Soziologie des Kinopublikums*, Peter Lang: Frankfurt a.Main 1987, s. 33–38.

stały się znakiem przemiany pokoleniowej[47]. Jeśli zatem prawdą jest, że muzyka pop i disco odgrywa ważniejszą rolę w transmisji młodzieżowej kultury popularnej niż kino, równoległa preferencja dla amerykańskich filmów wydaje się w pełni zrozumiała. Wygląda na to, że rynek filmowy jest zmuszony do podążania za ogólnym komercyjnym trendem, który swoim wpływem obejmuje coraz więcej obszarów kultury masowej.

W latach 70. zmieniła się nie tylko kwestia tego, z jakiego kraju pochodzą filmowe wzorce, powstał również nowy rodzaj filmu odnoszącego komercyjny sukces. Określam go mianem „filmu-spektaklu/filmu bohaterskiego", który zazwyczaj ukazuje atletyczne zdolności męskiego superbohatera w połączeniu z efektami specjalnymi, będącymi często główną atrakcją. Wzór ten może realizować wiele gatunków, w tym filmy akcji, *science fiction*, przygodowe, katastroficzne, taneczne czy thrillery.

Amerykański przemysł jest wyjątkowo sprawny w produkowaniu „bohaterskich filmów/filmów-spektakli". Jednakże filmy takie dostarczane są również przez Wielką Brytanię, Francję i Włochy. Seria o Jamesie Bondzie to przykład wkładu brytyjskiego. Począwszy od sezonu 1971/1972 wszystkie jedenaście filmów bondowskich trafiło na niemieckie listy Top 10, podczas gdy w latach 60. jedynie trzy z sześciu dostały się do pierwszych dziesiątek. Z kolei osiemnaście włoskich filmów z Budem Spencerem oraz/lub z Terencem Hillem osiągnęło popularność w Niemczech między 1976 a 1982 rokiem[48], a cztery francuskie filmy akcji z Jeanem-Paulem Belmondo cieszyły się podobną popularnością w latach 1976–1982.

Moim zdaniem, w porównaniu z innymi krajami niemiecki przemysł tworzy względnie mało „bohaterskich filmów/filmów-spektakli". Jeśli mam rację, logiczne byłoby założenie, iż wzrastające w niemieckiej kinematografii oparcie na państwowych instytucjach oraz publicznej telewizji jako źródłach finansowania działa wbrew samym niemieckim twórcom. Państwowe instytucje filmowe i publiczna telewizji starają się promować kulturę narodową i raczej nie podążają za trendami przemysłu rozrywkowego. W sytuacji, w której gusta niemieckiej widowni otwierają się na wpływy zza granicy, brak niemieckich filmów odpowiadających rodzimym preferencjom zmusza widzów, aby zwrócili się ku filmom innym niż niemieckie, ku takim, które podążają za popularnymi wzorcami ustalonymi głównie przez przemysł amerykański. Tak więc rynkowa nieobecność niemieckich „bohaterskich filmów/filmów-spektakli"

---

[47] Zob. *Jugend. Bildung und Freizeit*, Hrsg. Jugendwerk der Deutschen Shell, bmw, 1966, s. 29–31, 135–137, oraz *Jugend '92. Lebenslagen, Orientierungen und Entwicklungsperspektiven*, Hrsg. Jugendwerk der Deutschen Shell, s. 297–304.

[48] Niemiecka kinematografia brała udział w czterech z tych produkcji, zaś amerykańska w jednej.

wraz z ogólnym wzrostem popularności amerykańskiej popkultury w Europie współgrają w procesie przyciągania niemieckiego widza do amerykańskich filmów.

Konkluzja

Można tu sformułować wniosek, że liczba niemieckich filmów skonfrontowana z liczbą amerykańskich produkcji na niemieckich ekranach niewiele mówi o preferencjach rodzimej widowni. Biorąc bowiem pod uwagę proporcję produkcji niemieckich do amerykańskich, począwszy od 1925 roku, hollywoodzkie filmy powinny były zdominować niemiecki rynek w zasadzie od razu, a na pewno od lat 50., co – jak starałem się udowodnić – wcale się nie wydarzyło. Widzowie dokonują selekcji spośród wszystkich dostępnych filmów i aż do lat 70. preferowali te, które podążały za wzorcami ustalonymi przez niemiecki przemysł filmowy. Począwszy od lat 70. nastąpił gwałtowny wzrost popularności filmów, które replikowały standardy określane głównie przez kinematografię amerykańską. Z jakiegokolwiek jednak kraju filmy by nie pochodziły, to one – jako zdobywające największe uznanie wśród publiczności – będą definiowały konwencje, w świetle których ocenia się wszystkie pozostałe dzieła. Wcześniej, gdy na rynku dominowały reguły niemieckie (w okresie 1925–1971), kasowe filmy amerykańskie wpisywały się w konwencje popularnych rodzimych produkcji. Począwszy od 1972 roku publiczność niemiecka zaczęła faworyzować standardy filmów hollywoodzkich. W rezultacie komercyjnie udane filmy niemieckie przyjęły standardy z USA. Odkąd jednak niemiecki przemysł filmowy produkuje coraz mniej dzieł korespondujących z tymi nowymi normami, niemieckie filmy mają mniejszy udział na niemieckim rynku.

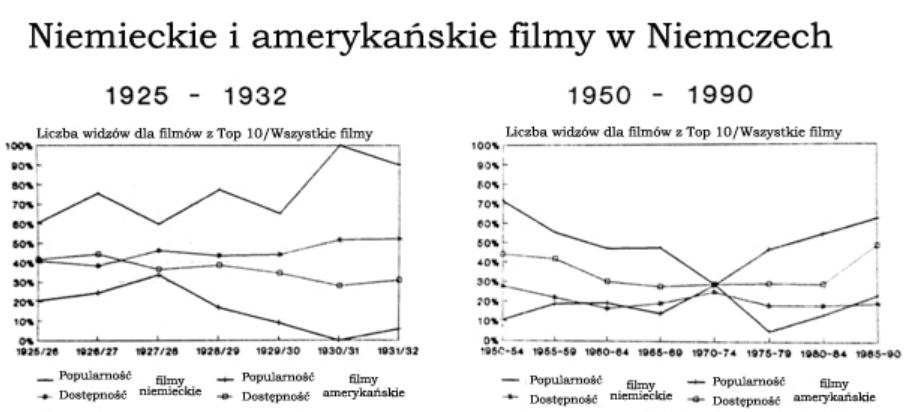
Apendyks

O wykresach

Przykład:

W sezonie 1926/1927 z USA pochodziło 44,3 procent wszystkich filmów obecnych na niemieckim rynku, podczas gdy 38,2 procent wyprodukowano w Niemczech. W tym samym okresie 75,6 procent głosów oddanych przez kiniarzy na najbardziej dochodowy film roku wskazywało na filmy niemieckie, zaś 24,4 procent na produkcje amerykańskie.

W okresie 1980–1984 filmy niemieckie stanowiły 18,1 procent rynku domowego, amerykańskie zaś 29,1 procent. Tym razem 54,5 procent widzów oglądających filmy z ówczesnych Top 10 wybrało filmy amerykańskie, niemieckie zaś 13,5 procent.



Kryteria wyznaczania komercyjnego sukcesu filmów

Branżowe pisma śledzą komercyjny sukces filmu przez jeden sezon lub w pojedynczym roku kalendarzowym. We wszystkich przypadkach właściciele kin z własnej woli współpracowali z pismami, aby ustalić skalę popularności danego filmu. Różne pisma stosowały różne metody przy badaniu komercyjnego sukcesu filmów. Poniżej zamieszczam krótki opis procedur stosowanych przez pisma, na które powoływałem się w artykule.

„Film-Kurier" (1925/1926–1931/1932).

Właściciele kin wymieniali pięć tytułów, które osiągnęły najlepszy wynik sprzedaży w sezonie. Redakcja pisma zestawiała i porządkowała listy, tak aby zobrazować sukces frekwencyjny.

„Filmblätter" (1950/1951–1951/1952).

Właściciele kin podawali pismu informację na temat tego, jak długo dany film był wyświetlany. Redaktorzy dodawali do siebie całkowitą liczę dni zgłoszonych przez kina w przypadku danego tytułu i szeregowali filmy, biorąc pod uwagę to, który z nich był wyświetlany najdłużej.

„Film-Echo" (1952/1953–1972).

Właściciele kin oceniali w skali od jednego do siedmiu komercyjny sukces filmów, które u siebie wyświetlali. Wyniki poszczególnych produkcji były dodawane do siebie, a potem dzielone przez liczbę oddanych głosów, tak aby wyciągnąć średnią. Następnie listę układano stosownie do uzyskanej średniej.

W rzeczonym okresie filmy w katalogu dystrybucyjnym „Film-Echo" są najczęściej uporządkowane alfabetycznie, nie zaś ze względu na ich komercyjny wynik. Oznacza to, że badacz lub badaczka musi przegrupować tytuły filmowe, tak aby ich kolejność obrazowała kwestię kasowego sukcesu. Dane

z tego katalogu nie muszą jednak automatycznie odzwierciedlać popularności danego filmu. Są one oparte na ocenie właścicieli kin, ale nie odnoszą się do statystyk sprzedażowych, wobec czego należy porównać wynik danego filmu z liczbą osób uczestniczących w głosowaniu. Dopiero wtedy można uzyskać precyzyjny obraz popularności danej produkcji. W przeciwnym przypadku filmy popularne w niewielkiej liczbie marginalnych kin (np. w kinach studyjnych lub erotycznych) będą sprawiać wrażenie powszechnie lubianych. Z tego powodu wybrałem jedynie te filmy, które otrzymały trzydzieści lub więcej głosów.

Co więcej, odkąd w 1973 roku pismo „Film-Echo" przeszło od podsumowań sezonowych (obejmujących okresy od lata do lata) do kryterium roku kalendarzowego, powstał problem z drugą połową 1972 roku. Ze względu na niewielką liczbę oddanych w tym okresie głosów, wybrałem filmy, które otrzymały piętnaście głosów, nie zaś trzydzieści.

Aby lepiej mierzyć komercyjny sukces filmów, „Film-Echo" zmieniło swoje metody dwukrotnie, z czego sprawę zdaję poniżej. Z powodu tych zmian nie posiadamy danych na temat pierwszych trzech miesięcy 1973 roku oraz pierwszych trzech miesięcy 1977 roku. Brak informacji na temat tych lat oznacza, że odpowiednie listy najpopularniejszych filmów są mniej wiarygodne niż w przypadku pozostałych okresów.

„Film-Echo" (1973–1976).

Każdemu właścicielowi kina przypisano numer obrazujący liczbę miejsc na widowni. Numer ten był przemnażany przez dystans czasowy, w którym grano dany film, tak aby wziąć pod uwagę wielkość kina oraz liczbę dni, w których film był obecny w repertuarze. Redaktorzy dodawali do siebie otrzymane wyniki każdego filmu z osobna i pod tym względem je oceniali.

„Film-Echo" (1977–1990).

Od 1977 roku redaktorzy wybierali pewne kina jako reprezentatywne dla całego rynku. Kina te raportowały, ile biletów sprzedano na wyświetlane filmy. W drugiej połowie 1985 roku pismo zwiększyło o 30 procent liczbę kin biorących udział w ankiecie. Ze względu na tę zmianę nie dysponujemy wiarygodnymi statystykami na temat tego okresu.

Wobec powyższego należy stwierdzić, że przy ewaluacji komercyjnego sukcesu filmów pisma branżowe w różnych sezonach opierały się na różnych źródłach informacji. Źródła te można podzielić następująco:

– głosy oddawane przez właścicieli kin, wskazujące najbardziej kasowe filmy pokazywane w ich kinach: „Film-Kurier" (1925–1932);

– dane, jak długo konkretne filmy były wyświetlane w poszczególnych kinach: „Filmblätter" (1950–1952);

– oceny wystawiane filmom przez kiniarzy: „Film-Echo" (1952/1953–1972);

– obliczenia uwzględniające liczbę miejsc na widowni oraz liczbę dni wyświetlania danego filmu: „Film-Echo" (1973–1976);

– sprzedaż biletów: „Film-Echo" (1977–1990);

Wyniki przedstawiam poniżej w postaci Top 10. Dodałem też informację o liczbie właścicieli kin, którzy wzięli udział w ankietach „Film-Echo" w latach 1952/1953–1972. Czytelnicy i czytelniczki muszą sami ocenić relację między wynikiem danego filmu a liczbą osób, które wzięły udział w ankiecie, biorąc pod uwagę fakt, że dobry wynik produkcji jest mniej wiarygodny, jeśli niewielu kiniarzy wypełniło ankietę.

Listy Top 10 filmów w Niemczech w latach 1925–1932, 1950–1990

1925/1926

1	88	D	*Die Verrufenen*
2	87	D	*Rosenmontag*
3	82	I	*Quo vadis?*
4	76	D	*Die vom Niederrhein*
5	76	USA	*Into the Net*
6	75	D	*Die Konigsgrenadiere*
7	59	USA	*Biała siostra* (*The White Sister*)
8	37	DK	*Takt, tone og tosser*
9	37	D	*O alte Burschenherrlichkeit*
10	35	D	*Liebe und Trompetenblasen*

1926/1927

1	198	D	*Nad pięknym modrym Dunajem* (*An der schönen blauen Donau*)
2	192	D	*Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren*
3	148	USA	*The Volga Boatman*
4	99	USA	*Ben Hur*
5	93	D	*Die elf Schillschen Offiziere*
6	80	D	*Unsere Emden*
7	57	D	*Die Försterchristel*
8	52	D	*Kreuzzug des Weibes*
9	50	D	*In Treue stark*
10	44	D	*Ein Walzertraum*

1927/1928

1	174	USA	*Ben Hur*
2	146	D	*Der Katzensteg*
3	116	D	*Roztańczony Wiedeń* (*Das tanzende Wien*)
4	106	D	*Metropolis*
5	102	D	*Der Weltkrieg, 1. Teil – Des Volkes Heldengang*
6	95	USA	*The Volga Boatman*
7	74	USA	*Cyrk* (*The Circus*)
8	72	D	*Königin Luise*
9	68	F	*Cassanova*
10	67	D	*Wochenendzauber*

1928/1929

1	258	D	*Die Heilige und ihr Narr*
2	190	D	*Wolga, Wolga*
3	162	D	*Węgierska rapsodia* (*Ungarische Rhapsodie*)
4	139	D	*Der Kampf ums Matterhorn*
5	133	USA	*Anna Karenina* (*Love*)
6	102	D	*Zwei rote Rosen*
7	95	D	*Powrót z niewoli* (*Heimkehr*)
8	90	USA	*Ostatni rozkaz* (*The Last Command*)
9	85	D	*Asphalt*
10	80	DK	*Filmens helte*

1929/1930

1	280	D	*Kobieta na księżycu* (*Die Frau im Mond*)
2	243	D	*Białe piekło na Piz Palü* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*)
3	184	F	*Verdun, visions d'histoire*
4	121	USA	*Arka Noego* (*Noah's Ark*)
5	118	D	*Andreas Hofer*
6	97	D	*Kłamstwo Niny Petrowny* (*Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna*)
7	87	GB	*Atlantic*
8	87	DK	*Halo, Afrika forude*
9	87	D	*Mutterliebe*
10	77	D	*Walc miłości* (*Liebeswalzer*)

1930/1931

1	530	D	*Trzech przyjaciół* (*Die Drei von der Tankstelle*)
2	346	D	*Drei Tage Mittelarrest*
3	288	D	*Das Flötenkonzert von Sans-souci*
4	237	D	*Das Land des Lächelns*
5	217	D	*Sekretarka osobista* (*Die Privatsekretärin*)
6	210	D	*Zwei Herzen im Dreivierteltakt*
7	199	D	*Dreyfus*
8	142	D	*Burza nad Mont Blanc* (*Stürme über dem Mont Blanc*)
9	134	D	*Front zachodni 1918* (*Westfront 1918*)
10	117	D	*Błękitny anioł* (*Der blaue Engel*)

1931/1932

1	720	D	*Kongres tańczy* (*Der Kongreß tanzt*)
2	554	D	*Bomben auf Monte Carlo*
3	385	D	*Reserve hat Ruh*
4	346	D	*Yorck*
5	284	D/F	*Góry w płomieniach* (*Berge in Flammen*)
6	174	USA	*Na Zachodzie bez zmian* (*All Quiet on the Western Front*)
7	167	D	*Viktoria und ihr Husar*
8	139	D	*Der Schrecken der Garnison*
9	132	D	*Donaumont*
10	127	GB	*A Little Bit of Fluff*

1950/1951

1	1 674	D	*Schwarzwaldmädel*
2	1 607	D	*Grzesznica* (*Die Sünderin*)
3	1 558	D	*Das doppelte Lottchen*
4	1 519	D	*Die Dritte von rechts*
5	1 384	GB	*Trzeci człowiek* (*The Third Man*)
6	1 179	USA	*Ślicznotka w kąpieli* (*Bathing Beauty*)
7	1 099	D	*Hochzeitsnacht im Paradies*
8	1 050	USA	*Pani Walewska* (*Conquest*)
9	1 038	D	*Gabriela*
10	998	D	*Herrliche Zeiten*

1951/1952

1	2 283	D	*Die Verschleierte Maja*
2	2 258	D	*Fanfaren der Liebe*
3	2 235	D	*Dom w Montevideo* (*Das Haus in Montevideo*)
4	1 996	D	*Grün ist die Heide*
5	1 597	D	*Sensation in San Remo*
6	1 442	D	*Wenn die Abendglocken läuten*
7	1296	D	*Die Frauen des Herrn S.*
8	1295	D	*Nachts auf den Straßen*
9	1265	USA	*Rebeka*
10	1248	D	*Johannes und die 13 Schönheitskönigin*nen

1952/1953

1	1,30	41	D	*Sauerbruch – Das war mein Leben*
2	1,40	45	D	*Ein Herz spielt falsch*
3	1,54	42	D	*Ferien vom Ich*
4	1,60	39	S	*Ona tańczyła jedno lato* (*Hon dansade en sommar*)
5	1,70	31	D	*Die große Versuchung*
6	1,75	37	A	*Die Wirtin vom Wörthersee*
7	1,79	31	D	*Am Brunnen vor dem Tore*
8	1,86	48	D	*Tausend rote Rosen blühn*
9	1,87	59	F/I	*Mały światek Don Camilla* (*Don Camillo*)
10	1,87	31	USA	*Największe widowisko świata* (*The Greatest Show on Earth*)

1953/1954

1	1,43	34	D	*Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt*
2	1,50	76	USA	*Stąd do wieczności* (*From Here to Eternity*)
3	1,50	35	D	*Meines Vaters Pferde, 1. Teil: Lena und Nicoline*
4	1,55	39	A/YU	*Ostatni most* (*Die letzte Brücke*)
5	1,60	56	D	*Der Klosterjäger*
6	1,67	40	A	*Kaiserwalzer*
7	1,82	33	D	*Meines Vaters Pferde, 2. Teil: Seine dritte Frau*
8	1,84	41	D	*Sterne über Colombo*
9	1,90	51	D	*Królewska wysokość* (*Königliche Hoheit*)
10	1,99	40	D	*Film Wenn der weiße Flieder wieder blüht*

1954/1955

1	1,20	79	D	*08/15 I*
2	1,39	95	A	*Der Förster vom Silberwald*
3	1,40	98	A	*Mädchenjahre einer Königin*
4	1,56	108	D	*Canaris*
5	1,59	97	D	*Gitarren der Liebe*
6	1,60	57	D	*Die große Starparade*
7	1,63	45	D	*Schloß Hubertus*
8	1,71	51	A	*Kaisermanöver*
9	1,74	87	D	*08/15 II*
10	1,79	49	USA	*Na nadbrzeżach* (*On the Waterfront*)

1955/1956

1	1,24	120	A	*Sissi*
2	1,30	110	D	*Der Hauptmann von Köpenick*
3	1,40	105	A	*Die Deutschmeister*
4	1,48	91	D	*Charleys Tante*
5	1,70	56	D	*Das Schweigen im Walde*
6	1,83	101	D	*Die Fischerin vom Bodensee*
7	1,85	96	D	*Liebe, Tanz und 1000 Schlager*
8	1,87	34	USA	*Tatuowana róża* (*The Rose Tattoo*)
9	1,94	38	USA	*Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*)
10	1,96	55	F	*Rififi* (*Du rififi chez les hommes*)

1956/1957

1	1,20	123	D	*Die Trapp-Familie*
2	1,30	75	A	*Sissi – młoda cesarzowa* (*Sissi – die junge Kaiserin*)
3	1,42	79	USA	*Trapez* (*Trapeze*)
4	1,51	35	USA	*Olbrzym* (*Giant*)
5	1,66	85	D	*Dziewczyna z dżungli* (*Liane, das Mädchen aus dem Urwald*)
6	1,70	31	USA	*Rock Around the Clock*
7	1,82	35	USA	*Battle Hymn*
8	1,86	75	D	*Der Stern von Afrika*
9	1,86	60	D	*Rose Bernd*
10	1,94	44	F	*I Bóg stworzył kobietę* (*Et Dieu… créa la femme*)

1957/1958

1	1,40	88	GB	*Most na rzece Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*)
2	1,55	68	GB	*The One That Got Away*
3	1,66	78	A	*Sissi – losy cesarzowej* (*Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*)
4	1,74	71	D	*Der Arzt von Stalingrad*
5	1,75	61	GB	*Bitwa o ujście rzeki* (*The Battle of the River Plate*)
6	1,84	131	D	*Das Wirtshaus im Spessart*
7	1,85	47	USA	*Dziesięć przykazań* (*The Ten Commandments*)
8	1,90	93	D	*Rekin i drobne rybki* (*Haie und kleine Fische*)
9	1,90	61	D	*Das haut hin*
10	2,02	98	D	*Weißer Holunder*

1958/1959

1	1,70	116	D	*Der Pauker*
2	1,71	92	D	*Rosemarie wsród milionerów* (*Das Mädchen Rosemarie*)
3	1,74	103	D	*Freddy, die Gitarre und das Meer*
4	1,81	108	SU	*Lecą żurawie* (*Letyat zhuravli*)
5	1,90	76	D/F/I	*Indyjski grobowiec* (*Das Indische Grabmal*)
6	1,92	40	F	*Incognito*
7	1,94	78	D	*Hunde, wollt ihr ewig leben*
8	2,00	113	D	*Wenn die Conny mit dem Peter*
9	2,01	90	D/F/I	*Tygrys z Esznapuru* (*Der Tiger von Eschnapur*)
10	2,09	136	D	*Żołnierz i bohater* (*Helden*)

1959/1960

1	1,57	130	D	*Freddy unter fremden Sternen*
2	1,63	129	A	*A lasy wiecznie śpiewają* (*Und ewig singen die Wälder*)
3	1,89	133	D	*Die Brücke*
4	2,00	66	USA	*Historia zakonnicy* (*The Nun's Story*)
5	2,13	89	D	*Buddenbrooks I* (*Buddenbrooks* – 1.Teil)
6	2,27	57	USA	*Nadzy i martwi* (*The Naked and the Dead*)
7	2,28	47	D	*Serengeti nie może umrzeć* (*Serengeti darf nicht sterben*)
8	2,29	60	D	*Strafbataillon 999*
9	2,32	39	USA	*Salomon i królowa Saby* (*Solomon and Sheba*)
10	2,36	86	D	*Buddenbrooks II* (*Buddenbrooks* – 2.Teil)

1960/1961

1	1,96	111	D	*Duchy zamku Spessart* (*Das Spukschloß im Spessart*)
2	1,97	31	USA	*Ben Hur*
3	2,03	113	D	*Der brave Soldat Schwejk*
4	2,21	98	A	*Im weißen Rößl*
5	2,28	35	SU	*Artisti cirka*
6	2,31	83	D	*O sole mio*
7	2,31	82	A	*Das Erbe von Björndal*
8	2,37	77	D	*Weit ist der Weg*
9	2,40	97	D	*Ich zähle täglich meine Sorgen*
10	2,43	83	A	*Die Abenteuer des Grafen Bobby*

1961/1962

1	1,84	33	S	*Czy wierzycie w anioły* (*Änglar, finns dom?*)
2	2,22	89	D	*Via Mala*
3	2,38	97	A	*Unsere tollen Tanten*
4	2,45	61	USA	*Kochanku wróć* (*Lover Come Back*)
5	2,55	99	A	*Mariandl*
6	2,62	71	D	*Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln gehn*
7	2,65	65	USA	*Latający profesor* (*The Absent Minded Professor*)
8	2,67	39	I/F	*Il conquistatore di Corinto*
9	2,77	86	D	*Adieu, Lebewohl, Goodbye*
10	2,80	92	A	*Zemsta nietoperza* (*Die Fledermaus*)

1962/1963

1	1,40	88	D/YU	*Winnetou: Skarb w Srebrnym Jeziorze* (*Der Schatz im Silbersee*)
2	1,86	75	D	*Kohlhiesels Töchter*
3	2,11	92	D	*Heimweh nach St. Pauli*
4	2,26	52	D	*Das Gasthaus an der Themse*
5	2,36	67	USA	*Sergeants 3*
6	2,37	48	USA	*Najdłuższy dzień* (*The Longest Day*)
7	2,40	53	D	*Freddy und das Lied der Südsee*
8	2,46	67	A	*Der Musterknabe*
9	2,48	63	USA	*Taras Bulba*
10	2,58	51	USA	*Powiew luksusu* (*That Touch of Mink*)

1963/1964

1	1,51	90	D/F/YU	*Winnetou: Złoto Apaczów* (*Winnetou, Teil 1*)
2	1,77	109	USA	*Słodka Irma* (*Irma la Douce*)
3	1,77	72	D/F/I	*Winnetou i Old Shatterhand* (*Old Shatterhand*)
4	2,29	75	D	*Der Zinker*
5	2,46	78	D	*Czarny opat* (*Der schwarze Abt*)
6	2,47	48	USA	*Przesuń się, kochanie* (*Move Over, Darling*)
7	2,55	32	USA	*Kleopatra* (*Cleopatra*)
8	2,61	80	GB	*Pozdrowienia z Rosji* (*From Russia with Love*)
9	2,64	57	I	*La donna nel mondo*
10	2,71	71	D	*Hinduskie sukno* (*Das indische Tuch*)

1964/1965

1	1,37	67	S	*Milczenie* (*Tystnaden*)
2	1,55	92	GB	*Goldfinger*
3	1,69	85	D/YU	*Winnetou II: Ostatni renegaci* (*Winnetou – 2. Teil*)
4	1,84	91	D/F	*Winnetou w Dolinie Sępów* (*Unter Geiern*)
5	1,85	44	DK	*Det Tossede paradis*
6	1,88	32	DK	*Baronessen fra benzintanken*
7	2,02	75	D/A	*Die große Kür*
8	2,03	83	D/F/I	*Pod ostrzałem* (*Der Schut*)
9	2,05	64	I/F	*Wczoraj, dziś, jutro* (*Ieri, oggi, domani*)
10	2,28	56	D/YU	*Winnetou i król nafty* (*Der Ölprinz*)

1965/1966

1	1,73	79	GB	*Operacja „Piorun"* (*Thunderball*)
2	1,94	45	GB	*Ci wspaniali mężczyźni w swych latających maszynach* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines, or How I Flew from London to Paris in 25 Hours 11 Minutes*)
3	1,96	53	D/YU	*Winnetou III: Ostatnia walka* (*Winnetou – 3. Teil*)
4	2,30	58	E/I/F	*Estambul 65*
5	2,42	36	F/I	*Fantômas contre Interpol*
6	2,60	50	I/H/D	*Za kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*)
7	2,63	50	D	*Der unheimliche Mönch*
8	2,70	40	GB	*Na pomoc!* (*Help!*)
9	2,71	46	D/YU	*Winnetou i Old Surehand* (*Old Surehand*)
10	2,73	53	S	*Käre John*

1966/1967

1	1,42	58	USA	*Doktor Żywago* (*Doctor Zhivago*)
2	2,17	38	JAP	*Kobieta diabeł* (*Onibaba*)
3	2,36	67	USA	*Zawodowcy* (*The Professionals*)
4	2,41	38	GB	*Powiększenie* (*Blow-Up*)
5	2,42	66	D	*Ono* (*Es*)
6	2,46	71	D	*Der Bucklige von Soho*
7	2,58	57	GB	*Narzeczone Fu Manchu* (*The Brides of Fu Manchu*)
8	2,62	44	D	*Der Mörderclub von Brooklyn*
9	2,63	33	D	*Die Nibelungen I*
10	2,65	30	I/F/E	*Żegnaj, gringo* (*Adiós gringo*)

1967/1968

1	1,58	70	D	*Helga – Vom Werden des menschlichen Lebens*
2	1,90	45	D	*Die Lümmel von der ersten Bank I*
3	2,00	64	GB	*Żyje się tylko dwa razy* (*You Only Live Twice*)
4	2,00	51	A	*Die Wirtin an der Lahn*
5	2,32	32	D	*Engelchen – oder die Jungfrau von Bamberg*
6	2,36	38	S	*Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* (*Jag är nyfiken – en film i gult*)
7	2,50	35	USA	*Planeta małp* (*Planet of the Apes*)
8	2,51	44	I/E	*Texas, adio* (*Adiós, Texas*)
9	2,51	36	D	*Ucieczka z Tajgi* (*Liebesnächte in der Taiga*)
10	2,58	31	I/E	*I Cinque della vendetta*

1968/1969

1	1,60	53	D/I	*Die Nichten der Frau Oberst*
2	1,61	51	D	*Die Lümmel von der ersten Bank II*
3	1,71	48	USA	*Księga dżungli* (*The Jungle Book*)
4	1,75	61	D	*Oswalt Kolle: Das Wunder der Liebe I*
5	1,84	42	D	*Immer Ärger mit den Paukern*
6	2,10	42	S/D	*Pippi Langstrumpf – Powrót Pippi* (*Här kommer Pippi Langstrump*)
7	2,18	47	D	*Zur Sache, Schaetzchen*
8	2,10	49	D	*Oswalt Kolle: Das Wunder der Liebe II*
9	2,26	55	D	*Der Arzt von St. Pauli*
10	2,28	32	S	*Heemer***

1969/1970

1	1,43	80	USA	*Kochany Chrabąszcz* (*The Love Bug*)
2	1,83	69	D	*Die Lümmel von der ersten Bank IV*
3	1,94	57	USA	*Swobodny jeździec* (*Easy Rider*)
4	2,00	59	D	*Oswalt Kolle – Zum Beispiel: Ehebruch*
5	2,13	51	D	*Heintje – Ein Herz geht auf Reisen*
6	2,16	95	I	*Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (*C'era una volta*)
7	2,18	48	D	*Oswalt Kolle: Dein Kind, das unbekannte Wesen*
8	2,20	43	D	*Die Lümmel von der ersten Bank III*
9	2,28	41	GB	*Bitwa o Anglię* (*Battle of Britain*)
10	2,29	37	D	*Technik der körperlichen Liebe*

1970/1971

1	1,40	94	D	*Raport o szkolnych dziewczętach 1: Co dla rodziców jest niemożliwe* (*Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten*)
2	1,71	43	USA	*Love story*
3	2,06	43	USA	*Niebieski żołnierz* (*Soldier Blue*)
4	2,09	67	F/B	*Asterix i Kleopatra* (*Astérix et Cléopâtre*)
5	2,13	59	D	*Wenn die tollen Tanten kommen*
6	2,21	53	D	*Liebesmarkt in Dänemark*
7	2,26	56	D	*Die Lümmel von der ersten Bank V*
8	2,40	54	I	*La Monaca di Monza*
9	2,44	50	D	*Unsere Pauker gehen in die Luft*
10	2,48	46	D	*Nachbarn sind zum Ärgern da*

1971/1972

1	1,79	35	DK	*Why?*
2	1,83	53	F/B	*Przygody Galla Asteriksa* (*Astérix le Gaulois*)
3	1,88	54	GB	*Diamenty są wieczne* (*Diamonds Are Forever*)
4	1,92	50	D/CH	*Blutjunge Verführerinnen I*
5	1,95	50	D	*Hausfrauen Report I: Unglaublich, aber wahr*
6	2,00	60	D	*Schulmädchen-Report II: Was Eltern den Schlaf raubt*
7	2,14	61	I	*Lo chiamavano Trinità*
8	2,15	57	USA	*Aryskotraci* (*The Aristocats*)
9	2,16	41	D	*Gefährlicher Sex frühreifer Mädchen*
10	2,23	31	F/I/D	*Szmery w sercu* (*Le souffle au coeur*)

1972

1	1,00	20	USA	*Ojciec chrzestny* (*The Godfather*)
2	1,10	46	I	*Continuavano a chiamarlo Trinità*
3	1,60	16	GB	*Chato* (*Chato's Land*)
4	1,66	18	USA	*The Pig Keeper's Daughter*
5	1,70	25	USA	*Szał* (*Frenzy*)
6	2,10	19	D	*Schulmädchen-Report IV: Teil: Was Eltern oft verzweifeln läßt*
7	2,23	31	USA	*Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*)
8	2,25	18	D	*Laß jucken, Kumpel!*
9	2,35	29	USA	*Southern Comforts*
10	2,36	33	D	*Bettkarriere*

1973

1	37 242	I/F	*Ostatnie tango w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*)
2	28 984	I	*Più forte ragazzi!*
3	21 866	I/F/E	*Przestępstwo nie popłaca* (*Anche gli angeli mangiano fagioli*)
4	21 718	GB	*Żyj i pozwól umrzeć* (*Live and Let Die*)
5	19 948	F/I	*Wielkie żarcie* (*La grande bouffe*)
6	10 576	D	*Liebesgrüße aus der Lederhose*
7	8 845	USA	*No i co, doktorku?* (*What's Up, Doc?*)
8	8 169	USA	*Kot Fritz* (*Fritz the Cat*)
9	7 264	USA	*Dyktator* (*The Great Dictator*)
10	6 869	D	*Laß jucken, Kumpel II: Das Bullenkloster*

1974

1	41 647	I/F/D	*Nazywam się Nobody* (*Il Mio nome è Nessuno*)
2	35 231	USA	*Żądło* (*The Sting*)
3	29 953	USA	*Motylek* (*Papillon*)
4	27 952	USA	*Egzorcysta* (*The Exorcist*)
5	23 406	I/E	*Z nami nie ma żartów* (*…altrimenti ci arrabbiamo!*)
6	20 597	F/I	*Przygody Rabina Jakuba* (*Les aventures de Rabbi Jacob*)
7	19 237	F	*Tajemniczy blondyn w czarnym bucie* (*Le grand blond avec une chaussure noire*)
8	15 638	I/F	*Wielka Stopa i zbiry* (*Piedone lo sbirro*)
9	13 857	F/I/D	*Le trio infernal*
10	13 571	USA	*Życzenie śmierci* (*Death Wish*)

1975

1	36 994	USA	*Młody Frankenstein* (*Young Frankenstein*)
2	29 262	USA	*Robin Hood*
3	23 834	F	*Emmanuelle*
4	19 145	I/E/F	*Dwóch misjonarzy* (*Porgi l'altra guancia*)
5	18 630	GB	*Człowiek ze złotym pistoletem* (*The Man with the Golden Gun*)
6	15 822	S	*Sceny z życia małżeńskiego* (*Scener ur ett äktenskap*)
7	15 197	USA	*Mandingo*
8	13 814	F/GB	*Wielka włóczęga* (*La Grande vadrouille*)
9	13 028	USA	*Trzęsienie ziemi* (*Earthquake*)
10	12 211	USA	*Chinatown*

1976

1	44 142	USA	*Szczęki* (*Jaws*)
2	28 313	F	*Niepoprawny uwodziciel* (*L'incorrigible*)
3	28 071	USA	*Lot nad kukułczym gniazdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)
4	21 004	F	*Dwanaście prac Asteriksa* (*Les douze travaux d'Astérix*)
5	17 588	USA	*Królewna Śnieżka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*)
6	16 343	F	*Historia O* (*Histoire d'O*)
7	14 155	I/F/D	*Un genio, due compari, un pollo*
8	9 028	USA	*Intryga rodzinna* (*Family Plot*)
9	9 020	GB	*Barry Lyndon*
10	6 986	USA	*Omen* (*The Omen*)

1977

1	1 471 733	GB	*Szpieg, który mnie kochał* (*The Spy Who Loved Me*)
2	422 762	USA	*Port lotniczy '77* (*Airport '77*)
3	402 485	I	*Łapizbiry* (*I due superpiedi quasi piatti*)
4	398 319	F	*Dubler* (*L'animal*)
5	341 083	D	*Droga Hitlera do władzy* (*Hitler – eine Karriere*)
6	340 788	USA	*O jeden most za daleko* (*A Bridge Too Far*)
7	299 334	USA	*Na lodzie* (*Slap Shot*)
8	268 641	USA	*Chrabąszcz jedzie do Monte Carlo* (*Herbie Goes to Monte Carlo*)
9	228 017	D/USA	*Jajo węża* (*The Serpent's Egg*)
10	225 469	USA	*Głębia* (*The Deep*)

1978

1	2 360 504	USA	*Bernard i Bianka* (*The Rescuers*)
2	1 234 857	USA	*Gwiezdne Wojny* (*Star Wars*)
3	1 156 592	USA	*Gorączka sobotniej nocy* (*Saturday Night Fever*)
4	1 102 381	USA	*Grease*
5	936 641	I/D	*Lo chiamavano Bulldozer*
6	616 508	USA	*Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*)
7	549 856	I/D	*Wielka stopa w Afryce* (*Piedone l'africano*)
8	493 756	GB	*Dzika gęś* (*Wild Geese*)
9	485 966	IL	*Lody na patyku* (*Eskimo Limon*)
10	469 986	F	*Panowie, dbajcie o żony* (*La Zizanie*)

1979

1	1 205 888	F	*Żandarm i kosmici* (*Le Gendarme et les extra-terrestres*)
2	1 061 935	I	*Hazardowe szaleństwo* (*Pari dispari*)
3	1 040 801	GB/F	*Moonraker*
4	917 429	D/F	*Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*)
5	899 536	GB	*Superman*
6	799 760	USA	*Czas Apokalipsy* (*Apocalypse Now*)
7	704 400	USA	*Pete's Dragon*
8	586 598	F	*Glina czy łajdak?* (*Flic ou voyou*)
9	526 941	I	*Uno sceriffo extraterrestre – poco extra e molto terrestre*
10	517 162	F/I	*Klatka szaleńców* (*La cage aux folles*)

1980

1	1 833 603	USA	*Księga dżungli* (*The Jungle Book*)
2	1 134 389	I	*Io sto con gli ippopotami*
3	602 953	USA	*Sprawa Kramerów* (*Kramer vs. Kramer*)
4	591 169	I/USA	*Kaligula* (*Caligola*)
5	532 366	USA	*Końcowe odliczanie* (*The Final Countdown*)
6	492 551	I/USA	*Atomowy glina* (*Poliziotto superpiù*)
7	461 357	USA	*1941*
8	442 197	USA	*Czarna dziura* (*The Black Hole*)
9	423 029	AUS	*Mad Max I*
10	401 288	D	*Theo gegen den Rest der Welt*

1981

1	1 248 339	GB	*Tylko dla Twoich oczu* (*For Your Eyes Only*)
2	980 448	USA	*Arystokraci* (*The Aristocats*)
3	949 568	USA	*Wyścig Armatniej Kuli* (*The Cannonball Run*)
4	891 985	D	*My, dzieci z dworca ZOO* (*Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*)
5	801 373	USA	*Imperium kontratakuje* (*Star Wars: The Empire Strikes Back*)
6	724 018	D	*Okręt* (*Das Boot*)
7	675 560	I	*Chissà perché… capitano tutte a me*
8	504 606	USA	*Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from New York*)
9	486 654	D	*Lili Marleen*
10	451 977	USA	*Błękitna laguna* (*The Blue Lagoon*)

1982

1	745 681	USA	*Lis i pies* (*The Fox and the Hound*)
2	637 817	F	*Zawodowiec* (*Le professionnel*)
3	612 242	I	*Il Bisbetico domato*
4	552 100	USA	*Conan Barbarzyńca* (*Conan the Barbarian*)
5	464 497	I/USA	*Przyjaciel to prawdziwy skarb* (*Chi trova un amico, trova un tesoro*)
6	388 035	USA	*Dzielna pani Brisby* (*The Secret of NIMH*)
7	361 108	USA	*Historia świata: część pierwsza* (*History of the World: Part I*)
8	357 810	F/CND	*Walka o ogień* (*La Guerre du feu*)
9	349 092	F	*Kapuśniaczek* (*La soupe aux choux*)
10	321 315	AUS	*Mad Max II*

1983

1	1 464 341	USA	*E.T.* (*E.T. the Extra-Terrestrial*)
2	1 197 339	USA	*Tootsie*
3	1 073 475	GB	*Ośmiorniczka* (*Octopussy*)
4	828 721	USA	*Flashdance*
5	645 782	GB/IND	*Gandhi*
6	545 180	D	*Die Supernasen*
7	452 247	USA	*Rambo: pierwsza krew* (*First Blood*)
8	447 059	USA	*Robin Hood*
9	421 639	E	*Carmen*
10	414 417	D	*Płonąca kobieta* (*Flambierte Frau*)

1984

1	1 169 528	D	*Niekończąca się opowieść* (*Die unendliche Geschichte*)
2	925 054	USA	*Powrót Jedi* (*Star Wars: Return of the Jedi*)
3	913907	USA	*Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*)
4	909 195	USA	*Akademia policyjna* (*Police Academy*)
5	859 091	GB/USA	*Nigdy nie mów nigdy* (*Never Say Never Again*)
6	853 989	USA	*Nazajutrz* (*The Day After*)
7	677 939	USA	*Wyścig Armatniej Kuli II* (*Cannonball Run II*)
8	508 859	USA	*Gremliny rozrabiają* (*Gremlins*)
9	489 599	D	*Zwei Nasen tanken Super*
10	433 276	USA	*Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time in America*)

1985

1		D	*Otto der Film*
2		USA	*Gliniarz z Beverly Hills I* (*Beverly Hills Cop*)
3		USA	*Pogromcy duchów I* (*Ghost busters*)
4		USA	*Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*)
5		USA	*Akademia Policyjna 2: Pierwsze zadanie* (*Police Academy 2: Their First Assignment*)
6		USA	*Powrót do przyszłości I* (*Back to the Future*)
7		GB	*Zabójczy widok* (*A View to a Kill*)
8		USA	*Amadeusz* (*Amadeus*)
9		USA	*Miłość, szmaragd i krokodyl* (*Romancing the Stone*)
10		D	*Schimanski – Zahn um Zahn*

1986

1	2 067 211	D	*Mężczyźni…* (*Männer…*)
2	1 674 071	USA	*Pożegnanie z Afryką* (*Out of Africa*)
3	1 446 453	D/I/F	*Imię róży* (*Der Name der Rose*)
4	1 001 772	USA	*Top Gun*
5	910 565	USA	*Rocky IV*
6	846 442	USA	*Akademia Policyjna 3: Powrót do szkoły* (*Police Academy 3: Back in Training*)
7	821 460	F	*Trzech mężczyzn i dziecko* (*3 Men and a Baby*)
8	734 910	F	*Asteriks kontra Cezar* (*Astérix et la surprise de César*)
9	701 687	D	*Momo*
10	626 602	USA	*Czarny kocioł* (*The Black Cauldron*)

1987

1	1 891 647	D	*Otto – Der neue Film*
2	1 747 280	AUS	*Krokodyl Dundee* (*Crocodile Dundee*)
3	970 320	USA	*Gliniarz z Beverly Hills II* (*Beverly Hills Cop II*)
4	918 786	GB/USA	*W obliczu śmierci* (*The Living Daylights*)
5	715 371	USA	*Wielki mysi detektyw* (*The Great Mouse Detective*)
6	690 730	USA	*Pluton* (*Platoon*)
7	667 726	USA	*Złote dziecko* (*The Golden Child*)
8	646 684	D/I/F	*Imię róży* (*Der Name der Rose*)
9	526 800	USA/GB	*Full Metal Jacket*
10	515 043	GB	*Ostatni cesarz* (*The Last Emperor*)

1988

1	1 989 554	USA	*Dirty Dancing*
2	1 548 826	USA	*Księga dżungli* (*The Jungle Book*)
3	1 517 622	D	*Ödipussi*
4	1 473 767	USA	*Fatalne zauroczenie* (*Fatal Attraction*)
5	1 123 079	D	*Ja i on* (*Ich und Er*)
6	1 065 806	USA	*Kto wrobił Królika Rogera* (*Who Framed Roger Rabbit*)
7	1 044 502	USA	*Książę w Nowym Jorku* (*Coming to America*)
8	1 018 241	USA/AUS	*Krokodyl Dundee II* (*Crocodile Dundee II*)
9	818 677	USA	*Interkosmos* (*Innerspace*)
10	747 920	D	*Man spricht deutsh*

1989

1	2 103 456	USA	*Rainman*
2	1 465 832	USA	*Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*)
3	1 379 886	GB	*Rybka zwana Wandą* (*A Fish Called Wanda*)
4	1 111 885	D	*Otto – Der Außerfriesische*
5	990 441	GB	*Licencja na zabijanie* (*Licence to Kill*)
6	924 365	USA	*Naga broń: Z akt Wydziału Specjalnego* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*)
7	805 883	USA	*Pradawny ląd* (*The Land Before Time*)
8	797 001	USA	*Koktajl* (*Cocktail*)
9	702 330	F/D	*Wielka bitwa Asteriksa* (*Astérix et lecoup du menhir*)
10	668 112	F	*Niedźwiadek* (*L'Ours*)

1990

1	8 558 652	USA	*Pretty Woman*
2	5 129 839	USA	*I kto to mówi* (*Look Who's Talking*)
3	4 046 650	USA	*Wojna państwa Rose* (*The War of the Roses*)
4	3 656 348	USA	*Powrót do przyszłości II* (*Back to the Future Part II*)
5	3 207 580	USA	*Stowarzyszenie umarłych poetów* (*Dead Poets Society*)
6	2 785 272	USA	*Uwierz w ducha* (*Ghost*)
7	2 679 255	D	*Niekończąca się opowieść II: Następny rozdział* (*The Never-Ending Story II: The Next Chapter*)
8	2 503 569	USA	*Gremliny II* (*Gremlins 2: The New Batch*)
9	2 278 669	USA	*Turner i Hooch* (*Turner & Hooch*)
10	2 234 297	USA	*Kochanie, zmniejszyłem dzieciaki* (*Honey, I Shrunk the Kids*)

Z angielskiego przełożyli Michał Pabiś-Orzeszyna i Bartosz Zając

---

Przypisy redakcji

* Film w Europie był dystrybuowany jako *Anna Karenina* i pod takim tytułem występuje w dalszej części tekstu.

** Prawdopodobnie chodzi o film *Jag – en oskuld*. Co zaskakujące, *Heemer* był tytułem filmu w dystrybucji kanadyjskiej. W RFN film był dystrybuowany pod tytułem *Inga – Ich habe Lust*.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.05

Petr Szczepanik

ZNIEMCZONY HOLLYWOOD W PRADZE RECEPCJA „NIEMIECKICH WERSJI" A POPULARNOŚĆ FILMÓW ZAGRANICZNYCH W PRASKICH KINACH NA POCZĄTKU LAT TRZYDZIESTYCH XX WIEKU

Niniejsze studium[1] poświęcone jest obecności i recepcji zagranicznych filmów na czechosłowackim rynku w okresie wczesnej kinematografii dźwiękowej. Głównym przedmiotem badań są tu tzw. niemieckie wersje głównie amerykańskich filmów, na których przykładzie spróbuję ukazać relatywną popularność produkcji niemieckiej i amerykańskiej z uwzględnieniem ich atrybutów kulturowych, a nie jedynie językowych. Niemieckie wersje, pokazywane w praskich kinach w latach 1929–1934, odegrały istotną rolę w publicznej polemice dotyczącej kulturalnych i politycznych aspektów filmu dźwiękowego, jak również w dyskusjach o międzynarodowej orientacji czechosłowackiego rynku filmowego i czechosłowackiej produkcji. Często uważane były za zagrożenie dominacji języka czeskiego w sferze publicznej oraz przyszłego istnienia kinematografii czechosłowackiej jako takiej.

Popularność filmu jako narzędzie historii recepcji

Kiedy w studiach historycznych traktujących o handlu filmami ustalało się udział produkcji różnych proweniencji oraz rolę importerów na rynkach lokalnych, zwykle opierano się na danych o cenzurowanych filmach i o liczbie tytułów zgłaszanych do dystrybucji. Z takiej interpretacji statystyk na ogół wynikał wniosek o długotrwałej dominacji Stanów Zjednoczonych na poszczególnych narodowych rynkach filmowych Europy od lat 20. do współczesności, dominacji przerywanej jedynie chwilowymi zmianami regulujących import przepisów w różnych państwach (wskazać tu należy np. na kontyngenty, kwoty i następujący

[1] Studium powstało dzięki wsparciu Agencji Grantów Republiki Czeskiej (projekt grantowy zarejestrowany pod numerem 408/03/D174). Chodzi o zmienioną i rozszerzoną wersję referatu *The Practicies of Exhibition and Reception of German Films in Czechoslovakia of the Early 1930s*, przedstawionego na konferencji *18. Internationaler Filmhistorischer Kongress* (Cinegraph, Hamburg,16–20.11.2005).

w wyniku ich wprowadzenia amerykański bojkot europejskich rynków w okresie wczesnego filmu dźwiękowego, później zaś na ograniczenia w okresie II wojny światowej oraz planowanie centralne i orientację programową na określone państwa w okresie panowania komunistycznego reżymu totalitarnego)[2]. Jak pokazał w mającym przełomowe znacznie studium o roli amerykańskich filmów w Niemczech (a w czasach powojennych w Republice Federalnej Niemiec) w latach 1925–1955 Joseph Garncarz, takie podejście zaczyna się wydawać problematyczne przede wszystkim w chwili, kiedy z ilościowej podaży filmów wyciąga się wnioski dotyczące największego sukcesu handlowego, preferencji widowni i ogólnej ekonomicznej i kulturalnej supremacji Hollywood w Europie[3]. Garncarz dokonał radykalnej zmiany, jeśli chodzi o posługiwanie się źródłami i danymi statystycznymi: poddawszy krytyce i ocenie dostępne informacje o handlowych rezultatach dystrybucji, sprzedaży biletów, czasie grania tytułu w kinach i upodobaniach widzów (przeważnie ich świadectwem były listy popularności w pismach poświęconych kinu i wykazy nagród filmowych), i doszedł do wniosku, że w Niemczech aż do roku 1971 wyraźnie najpopularniejsze były filmy niemieckie, a nie amerykańskie, i to one przynosiły największe zyski. Wprawdzie już od lat 60. przebiegał proces amerykanizacji produkcji niemieckiej i sukcesywnego skłaniania się publiczności do amerykańskiego kina gatunkowego, ale pod względem sukcesu komercyjnego i popularności Hollywood zaczął dominować dopiero w następnym dziesięcioleciu. Jeśli przedtem jakieś hollywoodzkie filmy dostawały się do „pierwszej dziesiątki", chodziło o obrazy, które w ten czy inny sposób odpowiadały normom niemieckiej kultury popularnej (dzięki tematowi, gatunkowi, typowi gwiazd aktorskich itp.). Ta konkluzja może prowadzić do dalekosiężnej zmiany szeroko przyjmowanego przekonania o globalnej hegemonii Hollywoodu jako uniwersalnej formy rozrywki[4].

---

[2] Zob. Z. Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939)*, [w:] *Filmový sborník historický 3*, red. Ivan Klimeš, ČFU: Praha 1992, s. 5–48; G. Heiss, I. Klimeš, *Kulturní průmysl a polityka. Československé a rakouské filmové hospodařství v politické krizi třicátých let/Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*, Praha–Brno: NFA–Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, odbočka Brno–PVS Verleger 2003, s. 302–391; z publikacji zagranicznych por. np. K. Thopson, *Exporting Entertainment: America in World Film Market, 1907–1934*, BFI: London 1986.

[3] J. Garncarz, *Hollywood w Niemczech. Rola amerykańskich filmów w Niemczech w latach 1925–1990*, w niniejszym tomie. Do publikacji Garncarza niedawno nawiązał P. Krämer w artykule *Hollywood in Germany: Notes on a History of Cultural Exchange*, przedstawionym na konferencji *Media in Transition: Globalization and Convergence*, Massachusets Institute of Technology, Cambridge MA, 10–12 May 2002. W sieci: http://ems.mit.edu/confl/mit2/Abstracts/PeterKramer.pdf.

[4] Por. np. studium Richarda Maltby'ego i Ruth Vasey, *„Temporary American Citizens": Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Ci-*

Przesunięcie uwagi z danych o dystrybucji i cenzurze na dane o sukcesie komercyjnym i preferencjach widzów, które jest podstawowym metodologicznym punktem wyjścia niniejszego studium, może się przyczynić do przewartościowania całościowego obrazu narodowej kultury filmowej. Prezentacja i recepcja bowiem określają tożsamość kinematografii narodowej w nie mniej istotny sposób niż sfera produkcji albo tradycja narodowa obecna w filmach jako tekstach kultury[5]. W niniejszej pracy wyznaczono sobie jednak cel skromniejszy. Analiza popularności produktów filmowych według ich proweniencji narodowej w praskich kinach w latach 1929–1934 nie może tu zostać przeprowadzona w całej pełni i kompleksowo, ponieważ dla wykonania tego zadania trzeba by zdobyć jeszcze inne typy danych, na co dotychczas wykorzystywane przeze mnie źródła nie pozwalają. Skoncentruję się jedynie na uproszczonym kryterium popularności, mierzonej przeciętnym okresem prezentacji w premierowych kinach praskich, który zrekonstruuję na podstawie dostępnych danych statystycznych i z którego pomocą postaram się określić relatywne różnice popularności najważniejszych produkcji narodowych na miejscowym rynku w danym odcinku czasowym.

Jak pokazały badania historyka filmu brytyjskiego lat 30., Johna Sedgwicka, używającego do swych obliczeń tzw. indeksu POPSTAT, popularność filmów na określonym rynku narodowym trzeba oceniać na podstawie szeregu kolejnych parametrów, uzyskanych przede wszystkim dzięki pieczołowitej dyferencjacji cykli dystrybucyjnych kin: należałoby uwzględnić rozróżnienie na przedpremiery, premiery, wznowienia i ponowne prezentacje, wielkość kina, jego status komercyjny na rynku filmowym (to znaczy stosunek do dystrybutorów: czy kino zwykle przedstawia filmy przedpremierowe, premierowe czy wznowienia; jaka jest związana z tym cena biletów), potencjalną wysokość utargu, poziomą strukturę własności kin i tzw. pionową integrację (powiązania między producentami, dystrybutorami i sieciami kin)[6]. Zastosowanie tego modelu wymagałoby dalszych samodzielnych badań, toteż ograniczę się tu do ogólnych i globalnych oszacowań

---

nema, [w:] *„Film Europe" and „Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, eds. A. Higson, R. Maltby, University of Exeter Press: Exeter 1999, s. 32–55. Jego autorzy opierają się jednak przeważnie na źródłach brytyjskich, a Wielka Brytania w tej kwestii prawdopodobnie różniła się od Niemiec i innych krajów europejskich, stopień popularności filmów brytyjskich i amerykańskich był tu w latach 30. mniej więcej taki sam. Zob. J. Sedgwick, *Cinema-going Preferences in Britain in the 1930s*, [w:] *The Unknown 1930s: An Alternative History of British Cinema 1929–1939*, ed. J. Richards, I.B. Tauris: London–New York 1998, s. 1–36.

[5] Por. A. Higson, *The Concept of National Cinema*. „Screen" 1989, Vol. 30, No. 4, s. 36–46.

[6] W równaniu Sedgwicka także figuruje czas grania filmu, ale tylko jako jedna ze zmiennych. Por. J. Sedgwick, *Cinema-going*…

popularności poszczególnych całostek produkcji narodowych (nie zaś konkretnych gwiazd, gatunków lub producentów, co uwzględnia Sedgwick), kryterium będą obliczenia przeciętnej długości premierowej prezentacji w Pradze (w tygodniach, przy czym jeśli premiera odbyła się w większej liczbie kin, podaję sumę tygodni). Taką metodę usprawiedliwiam tym, że przy utrzymaniu homogeniczności szablonu (fabularne filmy dźwiękowe grane w praskich kinach premierowych) i wysokiego poziomu ogólności (produkcje narodowe jako całość) minimalizuje się błędy wynikające z nierozróżniania innych parametrów.

Zaletą informacji zawartych w gospodarczych podsumowaniach Jiřiego Havelki[7], którymi się tu posługuję, jest to, że są stosunkowo nieselektywne i homogeniczne: obejmują wszystkie przedstawiane w kinach premierowych filmy. Wadą danych Havelki zaś jest ograniczenie się tylko do premier filmów dźwiękowych przeważnie w premierowych kinach stolicy (bez uwzględnienia wznowień, prezentacji filmów niemych oraz mniejszych i pozapraskich kin), dzielenie materiału zgodnie z latami kalendarzowymi a nie z sezonami, a przede wszystkim absencja informacji o frekwencji i zyskach z prezentacji filmów według ich proweniencji narodowej; te informacje Havelka zaczyna selektywnie podawać dopiero w bilansie roku 1937, a tymczasem gdyby udało się je zrekonstruować, mogłyby pomóc uściślić wnioski wyciągane z przeciętnej długości grania danego filmu.

Metoda oceny popularności na podstawie przeciętnej długości prezentacji w kinach premierowych z pewnością nie należy do najdokładniejszych (najdokładniejsze jest kryterium sukcesu kasowego, czego dowodzi Sedgwick). Dodajmy, że nie jest ona bynajmniej rzadka ani dziwna, wykorzystał ją sam Havelka[8], a z czeskich historyków filmu Zdeněk Štábla[9], stosowano ją też w statystykach zagranicznych, na przykład na listach popularności w niemieckim piśmie fachowym „Filmblätter". Jeśli chodzi o nastawienie na nowości filmowe w Pradze, to Havelka nie bez kozery wybrał je do swych statystyk czasu grania poszczególnych obrazów. Ogromna większość tych premier odbywała się w tzw. salach premierowych, które, rzecz jasna, nie mogą reprezentować całego spektrum kin, ale wobec niedostatku innych źródeł dają relatywnie czysty wzór, dobry do analizy, zwłaszcza w warunkach kraju, w którym sieć kinowa była mocno heterogeniczna, a integracja pionowa nie istniała[10]. Ta grupa mniej więcej dwudziestu dwóch kin

---

[7] J. Havelka, *Čs. filmové hospodařství I. Zvukové období 1929–1934*, Čefis: Praha 1935.

[8] Idem, *Čs. filmové hospodařství IV*, Knihovna filmového kurýru: Praha 1938, s. 67.

[9] Z. Štábla, *Vývoj filmového obchodu…*, s. 28.

[10] Fakt, że kina prowadziły u nas stowarzyszenie, a nie wytwórnie filmowe, to jeszcze jeden powód, by uznawać przeciętny czas grania filmu za relatywnie pewny wskaźnik popularności, ponieważ dzięki temu obniża się prawdopodobieństwo nierynkowych manipulacji ze strony kin na rzecz filmów określonej proweniencji.

nie powstała przypadkiem ani *ad hoc*, chodziło o instytucje mające własną organizację, mianowicie Stowarzyszenie Kin Premierowych (Sdružení premiérových kin), agendę Głównego Związku Kinematografów (Ústřední svaz kinematografu), który stawiał na „wspólne działania i wspólną politykę cenową"[11].

Wyliczenie przeciętnej długości grania filmu nie może zastąpić badania popularności ani recepcji kulturowej w ich całokształcie, dostarcza jednak wyobrażenia o inklinacjach krajowej publiczności i jej stosunku do poszczególnych narodowych i językowych kategorii filmowej podaży oraz o przemianach tych inklinacji w okresie tzw. wczesnego filmu dźwiękowego. Najważniejszym wkładem tych nowo wygenerowanych informacji jest to, że przynoszą rozwiązanie jakościowe, inne niż na ogół proponowane dane ilościowe mówiące o obecności poszczególnych importerów na czeskim rynku filmowym; przesunięcie akcentu z dystrybucji na przedstawianie filmu pomoże doprecyzować niektóre wyobrażenia o pozycji filmów różnej proweniencji narodowej na czeskich ekranach.

Najważniejsza różnica między tworzeniem bloków filmów – z jednej strony – w celu ustalenia popularności, z drugiej zaś dla potrzeb zwykłych filmografii, to inne datowanie: zasadą grupowania i datowania filmów może być tu jedynie moment premiery, a nie rok produkcji albo data zezwolenia na dystrybucję, te ostatnie bowiem nie mają żadnego wpływu na recepcję (chociaż sam wiek filmu wpływ taki ma, było tak zwłaszcza w okresie błyskawicznych przemian technicznych na początku lat 30.). Różnice powstałe w wyniku tej zmiany zasady są poważniejsze niż mogłoby się wydawać, ponieważ często dochodziło do tego, że film był przedstawiany wiele miesięcy po przejściu przez krajową cenzurę (nierzadko dopiero w następnym roku), w wyjątkowych przypadkach mogło dojść nawet do opóźnienia kilkuletniego. Drugą specyficzną właściwością użytych poniżej danych jest wprowadzenie osobnej kategorii na mówione po niemiecku wersje amerykańskich, brytyjskich, francuskich i innych zagranicznych produkcji, co może uszczegółowić obraz preferencji widzów w odniesieniu do filmów według proweniencji narodowej. Przy ocenie danych o liczbie i prezentacji tych wersji trzeba jednak uwzględnić fakt, że podsumowania Havelki, które służyły mi jako główne źródło informacji, pod nazwą „wersja" zawierają nie tylko tzw. wersje wielojęzykowe (*multiple-language versions*), ale również dubbing i synchronizację komentarza zza kadru w filmach dokumentalnych. Trzecia z dołączonych do niniejszego tekstu tabel zawiera listy najpopularniejszych dźwiękowych filmów fabularnych, granych w praskich kinach premierowych w latach 1929–1934. Ten rodzaj podsumowania, dokonanego na podstawie danych tego samego typu, pozwoli wzbogacić gamę produkcji narodowych o czynnik konkretnych przebojów komercyjnych.

---

[11] J. Havelka, *Čs, filmové hospodařství IV*, s. 67.

Historia recepcji filmów i preferencji widzów pozwala też uwzględnić propozycje współczesnej społecznej i kulturowej historiografii kina (inspirowanej przez Szkołę Annales), która proponując swój model multitemporalnych i wielowymiarowych dziejów kinematografii, wprowadziła kwestię porównania różnych historycznych perspektyw (mikro/makro, lokalne/globalne) i wielości czasów historycznych i która próbuje rozwiązywać problemy wielkich całości za pomocą tworzenia serii homogenicznych danych. Na przykład włoski historyk filmu Gian Piero Brunetta podkreśla, że na różnych płaszczyznach kinematografii znajdują zastosowanie różne czasowe szybkości: czas przemian języka artystycznego różni się od rytmu zmian technicznych, przesunięć w poglądach krytyków czy od „biorytmów" publiczności i inercji życia społecznego jako całości[12]. Zgodnie z tym wyobrażeniem braudelowskiemu krótkiemu trwaniu odpowiadałyby jednorazowe wydarzenia, jak na przykład oczarowanie technicznym wynalazkiem dźwięku synchronicznego, pierwszeństwo amerykańskich filmów mówionych w Europie, wprowadzenie kontyngentu* czy niepokoje publiczne wyrażające protest przeciwko językowi niemieckiemu w kinach czeskich, podczas gdy w warstwie głębszej, w rytmie długiego trwania czasu społecznego działałyby tendencje rozwojowe mentalności, nawyków i inklinacji określonych grup widzów, całości geopolitycznych i szerszych struktur społecznych. W przypadku kinematografii czeskiej początku lat 30. można różnym szybkościom czasowym przyporządkować różne płaszczyzny konstruowania tożsamości narodowej i preferencji międzynarodowych.

Prezentacja filmów zagranicznych i frekwencja w kinach

W krótkim okresie drugiej połowy roku 1929 i pierwszej połowy 1930, kiedy szybko zostały udźwiękowione dziesiątki kin na terytorium Czechosłowacji, choć nie zainstalowano jednocześnie aparatury dźwiękowej w żadnej z krajowych wytwórni, wydawało się, że czeski rynek filmowy będzie zorientowany przede wszystkim na Stany Zjednoczone. Jak dobrze wiadomo, w 1929 roku doszło do ekspansji hollywoodzkich *talkies* w większości krajów Europy Zachodniej, gdzie filmy te zdobyły ogromną popularność jako nowinki techniczne i spowodowały przyśpieszenie rozwoju własnej produkcji obrazów dźwiękowych. Jeśli przyjrzymy się liczbom dotyczącym projekcji filmów dźwiękowych w roku 1929 w Pradze, przekonamy się, że do największych szlagierów należały zdecydowanie produkcje amerykańskie, które osiągały aż dwanaście tygodni projekcji w kinach

[12] Por. G. P. Brunetta, *History and Historiography of Cinema*, „Cinema & Cie" 2001, No. 1, s. 98–108; G. Lacasse, *Cent temps de cinema ou le cinema dans les temps de l'historie*. „Cinémas" (numer specjalny „Les Temps au cinema") 1994, Vol. 5, No. 1–2 (automne), s. 15–39.

premierowych (*Śpiewający błazen***, *Białe cienie*). Nawet odnoszące największe sukcesy czeskie nieme filmy z roku 1929 grane były znacznie krócej: sześć tygodni pokazywano w stolicy *Erotikon* i *Praskie szwaczki* (*Pražské švadlenky*)[13].

Już jednak w następnym roku sytuacja gwałtownie się zmieniła. Do kin trafiły pierwsze dźwiękowe filmy niemieckie i natychmiast zdobyły wielką popularność, przy czym najbardziej rzucającą się w oczy grupą szlagierów stały się filmowe operetki Gézy von Bolváry (*Dwoje serc w takcie na trzy czwarte*, 17 tygodni, *Koniec pieśni*, 8 tygodni, *Tango dla ciebie*, 7 tygodni). Filmy amerykańskie utrzymały przewagę kwantytatywną i często stale odnosiły sukcesy (*Parada miłości*, *Na zachodzie bez zmian*), ale nie tak spektakularne, jak *Dwoje serc w takcie na trzy czwarte*, i przeciętnie grane były o tydzień krócej niż filmy niemieckie. Mniej więcej dwudziestosiedmioprocentowa różnica w popularności filmów niemieckich i amerykańskich utrzymała się potem jako konstanta w całym okresie wczesnego filmu dźwiękowego, to znaczy do roku 1934. Obliczenia dotyczące przeciętnego czasu wyświetlania w kinach premierowych różnych produkcji zagranicznych (amerykańskich, niemieckich, francuskich, brytyjskich) dowiodły, że filmy niemieckie były w tym okresie bezkonkurencyjnie najpopularniejsze i to mimo antyniemieckich wycieczek dziennikarzy i polityków oraz mimo akcji nacjonalistów w kinach i na ulicach w połowie roku 1930[14]. Przeciętny czas wyświetlania filmów amerykańskich w roku 1930 wynosił 2,5 tygodnia, a w wypadku niemieckich 3,4, zaś czeskie filmy dźwiękowe z 9,6 tygodnia osiągnęły bezdyskusyjnie największą popularność w całej gamie produkcji narodowych. Do spektakularnych szlagierów należały *Fałszywy marszałek* (*C. a K. polní maršalek*)[***] i *Szewskie święto* (*Fidlovačka*); pierwszy z nich stał się symbolem nieoczekiwanego tryumfu produkcji krajowej. Popularność czeskich filmów w stosunku do obrazów pochodzących z innych krajów wprawdzie w kolejnych latach spadała proporcjonalnie do wzrostu liczby produkowanych w Czechosłowacji tytułów, ale i tak suwerennie utrzymały one pierwszą pozycję.

W latach 1930–1934 w praskich kinach dało się w stosunkowo dużej mierze zauważyć nowe zjawisko, które mogło dostarczyć dodatkowy klucz do ustalenia tożsamości narodowej czeskiej publiczności filmowej i jej preferencji międzynarodowych. W roku 1930 do dystrybucji trafił pierwszy zestaw nieniemieckich filmów w niemieckim opracowaniu językowym. Nasuwa się pytanie, czy kalkulacje

---

[13] Pewną rolę w ekstremalnej długości wyświetlania w premierowych kinach filmów amerykańskich mógł odgrywać brak szerszej oferty, niemieckie filmy dźwiękowe dotarły do Pragi w roku 1930, a dopiero co udźwiękowione kina musiały szybko postarać się zdobyć pieniądze na spłatę kredytów przeznaczonych na zakup aparatury dźwiękowej.

[14] Por. N. M. Wingfieldová, *Film jako otázka národní identity*, „Iluminace" 1996, vol. 8, nr 4, s. 8.

niektórych producentów i dystrybutorów zagranicznych, zakładających większą inklinację miejscowej publiczności do niemieckiego niż angielskiego lub jakiegokolwiek innego języka obcego, odzwierciedlały rzeczywiste preferencje czeskich widzów.

Praktyki przedstawiania zagranicznych filmów na rynku czechosłowackim można schematycznie podzielić na siedem kategorii; wszystkie te kategorie były obecne w praskich kinach już od roku 1930:

– oryginalne wersje z napisami;
– wersje językowe;
– dubbing;
– postsynchronizacja komentarza w filmach dokumentalnych;
– tzw. wersje międzynarodowe czy kontynentalne, ewentualnie wersje kombinowane (wersje dźwiękowe ze śpiewem, ruchami i nieartykułowanymi wypowiedziami, gdzie nieśpiewane obcojęzyczne dialogi zastępowane są muzyką i napisami);
– wersje oryginalne z czeskimi wstawkami;
– nieme wersje filmów dźwiękowych.

Jak pośrednio dowodzą wyraźne skargi na brak napisów dialogowych w dziennikarskich tekstach zamieszczanych w czeskich gazetach, opatrywanie napisami zagranicznych filmów było w Pradze najpóźniej od 1930 roku ogólnie przyjmowaną normą, aczkolwiek niektóre z pierwszej fali filmów dźwiękowych, granych w drugiej połowie roku 1929 i w 1930, mogły być pokazywane bez przekładu albo z minimalną ilością napisów. Dziennikarze uważali czeskie napisy za standard i pisali o nich tylko w przypadku, kiedy chcieli zwrócić uwagę na ich brak lub skrytykować zły przekład czy błędy językowe[15]. Jeśli pominiemy tę standardową kategorię, czyli wersję oryginalną z napisami, za najważniejszą i najszerzej dyskutowaną z punktu widzenia recepcji należy uznać grupę filmów prezentowanych w roku 1930 oraz trochę wcześniej i później jako „czeskie wersje", nie tyle czeskie wersje językowe (w znaczeniu *multiple-language versions*)[16], ile raczej wersje z czeskimi wstawkami i tzw. wersje międzynarodowe[17]. Ogólnie

---

[15] Na przykład dystrybutor niemieckiej wersji filmu *Atlantic* był wielokrotnie krytykowany za to, że dostarczył kopię bez czeskich napisów. Zob. *Odpor proti německým zvukovým filmům. Nové snahy po třech porażkach německé verse*, „České slovo" 1930, 14 březen, nr 63, s. 9; J. V. J., *Atlantic bricht alle Rekorde (Ale o jeho osud metali los…)*, „České slovo" 1930, 7 březen, nr 57, s. 15.

[16] Takie przygotowano tylko cztery; są to trzy czeskojęzyczne wersje filmów wyprodukowane przez wytwórnię Paramount w studiach w Joinville – *Tajemnica lekarska* (czes. *Tajemství lékařovo*), *Świat bez granic* (czes. *Svět bez hranic*) i *Śmiejąca się kobieta* (czes. *Žena, která se směje*) – oraz *Štvaní lidé* (*Szczuci ludzie*), czeska wersja *Gehetzte Menschen* Friedricha Fehéra.

[17] Do licznych wersji międzynarodowych należały na przykład niemal wszystkie produkcje wytwórni Fox z roku 1930, jak również niektóre tytuły innych amerykańskich

można powiedzieć, że język angielski rozbrzmiewał w praskich kinach rzadziej niż można by się tego spodziewać na podstawie liczby importowanych filmów, ponieważ w wersjach międzynarodowych mowa zastępowana była synchronizowaną muzyką i napisami. Najważniejszą – z punktu widzenia recepcji – grupę filmów należącą do kategorii wersji językowych w węższym znaczeniu tworzyły nie wersje mówione po czesku, ale wersje niemieckie filmów amerykańskich, wyprodukowane przez producentów z USA. To samo można powiedzieć o dubbingu: pierwsze filmy fabularne z czeskim dubbingiem przedstawiono w roku 1934, ale pierwszy film amerykański z dubbingiem niemieckim grano w Pradze już w styczniu 1930. Inna była sytuacja w dziedzinie pełnometrażowych filmów dokumentalnych, w latach 1930–1934 pokazano aż 70 procent zagranicznych tytułów w wersjach oryginalnych i niemal 30 procent (12 z 42) z postsynchronizowanym komentarzem czeskim, a tylko jeden amerykański dokument przełożony był na niemiecki.

Według moich obliczeń, dla których potrzeby posługiwałem się zarówno statystykami Havelki, jak i wzmiankami o ścieżkach dźwiękowych cenzurowanych filmów w „Biuletynie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych" („Věstník ministerstwa vnitra")[18], w latach 1930–1934 do praskich kin trafiło 50 niemieckich

---

producentów grane w Pradze w latach 1930 i 1931; przykładem niech będą tu *Mężczyźni bez kobiet* (*Men Without Women*, czes. *Ponorka S 13*) Johna Forda czy *Szczęśliwe dni* (*Happy Days*, czes, *Karneval umělců*) z Charlesem Farrellem, wyprodukowane przez Foxa, czy *Statek komediantów* (czes. *Loď komediantů*) Universalu, niekiedy też filmy niemieckie (na przykład *Sensacja* Karla Lamača), ale także zagraniczne kroniki filmowe z roku 1930. Zob. comiesięczne wykazy ocenzurowanych filmów (*Filmové hlídky*, w: Věstník ministerstwa vnitra Republiky československé). W kwestii dyskusji o wersjach międzynarodowych por. ksž [Karel Smrž], *Všechny předváděné Foxovy filmy…*, „Rozpravy Aventina" 1930, 5 červen, nr 36, s. 461; ksž [Karel Smrž], *Předvádění Foxfilmu…*, „Rozpravy Aventina" 1930, 9 řijen, nr 3, s. 34–35; ksž [Karel Smrž], *Rozdíl mezi původní mluvenou verzi…*, „Rozpravy Aventina" 1930, 19 listopad, nr 9, s. 106. Do najszerzej komentowanych filmów z czeskimi wstawkami należały *Hollywood Revue* i *Paramount Revue*, ale czeskie wstawki czy prologi pojawiały się i w innych tytułach.

[18] Spisy filmów dopuszczonych do czechosłowackiej dystrybucji lub, przeciwnie, zakazanych przez cenzorów, były publikowane w tzw. „Filmowej rubryce" (Filmová hlídka) „Biuletynu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Republiki Czechosłowackiej". W spisach zawartych w „Filmowej rubryce" już od drugiej połowy 1930 roku pojawiały się cenne uściślające informacje o ścieżce dźwiękowej, np. „dźwiękowy z niemieckim dialogiem", „dźwiękowy bez dialogu", „dźwiękowy z czeskim wstępem i angielskim dialogiem", „dźwiękowy z angielskim dialogiem i francuskimi piosenkami", „dźwiękowy z częściowo angielskim, częściowo niemieckim dialogiem". Dzięki porównaniu z ówczesnymi reklamami i z podsumowaniami Havelki, gdzie poza wyjątkowymi przypadkami określone są wszystkie „wersje", można osiągnąć znaczną ścisłość w rozróżnianiu zagranicznych filmów z czeskimi wstawkami, „wersji międzynarodowych" oraz wersji językowych lub dubbingu.

wersji zagranicznych fabularnych filmów pełnometrażowych. Jedenaście z nich było dubbingowanych lub opatrzonych zsynchronizowanym komentarzem, dwa były wyprodukowane tylko w niemieckiej wersji, pozostałe były niemieckimi realizacjami wersji wielojęzykowych. Największą grupę tworzyły filmy wyprodukowane i dystrybuowane przez wytwórnie amerykańskie i ich filie: Paramount (11), MGM (7), Fox (4), kolejną dobrze widoczną grupę stanowiły produkcje spółki British International Pictures (6), których dystrybucję w Czechosłowacji zapewniała firma Slavia.

Pozycja wersji niemieckich w praskich kinach zdecydowanie zmieniła się na przełomie lat 1934 i 1935. W rozporządzeniu Ministerstwa Handlu nr 131,126/34 z 14 listopada 1934 (z uzupełnieniem nr 6320/35 obowiązującym od 24 stycznia 1935) ustalono, że na import filmu „zezwoli się jedynie w językowej wersji czechosłowackiej i w językowej wersji kraju pochodzenia". Odpowiedni paragraf dotyczył dubbingu: „Dubbingowanie importowanych filmów w celu przedstawiania ich w Czechosłowacji z użyciem innego języka dozwolone jest tylko w przypadku, kiedy filmy te były dubbingowane przede wszystkim z użyciem języka czechosłowackiego"[****]. Jednoznacznie ustalano tu także obowiązek opatrywania napisami wszystkich zagranicznych filmów z oryginalną ścieżką dźwiękową: „Wszystkie kopie importowanych filmów, prezentowane w językowej wersji którejś z mniejszości narodowych, muszą być opatrzone napisami w języku czechosłowackim. Napisy winny być przygotowane w kraju". Ogłoszenie określało również możliwości wyjątków związanych ze specyficznymi sytuacjami. O jaki typ wyjątków chodziło przede wszystkim, widać w następującej wersji rozporządzenia z 23 stycznia 1937: „Filmy z dubbingiem niemieckim mają być prezentowane tylko w miejscach, gdzie mieszka więcej niż 50 procent osób narodowości niemieckiej"[19]. Havelka w komentarzu do tego postanowienia podaje, że zakazowi mają podlegać przede wszystkim niemieckie wersje filmów amerykańskich[20]. W roku 1935 cenzura dopuściła jeszcze do dystrybucji 16 takich wersji filmów amerykańskich, brytyjskich, francuskich i włoskich, ale żadna z nich nie doczekała się praskiej premiery. Zaprezentowano jedynie kilka produkcji węgierskich i duńskich, które Havelka nazywa wersjami niemieckimi. Wersje filmów amerykańskich i angielskich wróciły do praskich kin dopiero w roku 1938 (wersje sześciu obrazów amerykańskich i jednego angielskiego). W specyficznych warunkach podczas II wojny światowej niemieckie wersje nieniemieckich produkcji

---

[19] J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství I*, s. 5–9. Idem, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*, Knihovna Filmového kurýru: Praha 1937, s. 19. Spis 342 miejsc (254 w Czechach, 78 na Morawach, 10 na Słowacji), gdzie wolno było wyświetlać niemieckie wersje, publikowany był w: idem, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*, Knihovna Filmového kurýru: Praha 1937.

[20] Idem, *Čs. filmové hospodářství III*, s. 40.

(głównie włoskich i francuskich) dosłownie zalały czeskie kina, a nieniemieckie filmy zagraniczne w wersji oryginalnej stały się mniejszością[21].

Starania o zakaz czy przynajmniej regulację przedstawiania wersji niemieckich w Pradze pojawiały się wprawdzie już przed rokiem 1934, ale nie były zbyt skuteczne. 26 września 1930 roku z inicjatywy Krajowego Związku Kinematografów (Zemský svaz kinematografů) wobec wrześniowych demonstracji utworzono Komisję ds. Dystrybucji Importowanych Filmów Dźwiękowych, w której zasiadali przedstawiciele Urzędu Ziemskiego, komendy policji, Izby Handlowej i Krajowego Związku Kinematografów. Zadaniem komisji było ograniczenie projekcji filmów z dialogami niemieckimi do trzech lub czterech premier w wielkiej Pradze[22]. W grudniu tegoż roku Związek opublikował nadzwyczajne obwieszczenie, w którym nakazywał, by kina we wszystkich reklamach i programach podawały, jaką wersję językową wyświetlają i jaki jest język dialogów[23]. Komisja deklarowała też zakaz przedstawiania wszystkich wersji niemieckich, a w kwietniu 1932 oznajmiła, że „będzie bezwarunkowo trzymać się pierwotnego postanowienia, zgodnie z którym nie dopuści w Pradze do wyświetlania filmów produkcji amerykańskiej, angielskiej, francuskiej i innych, jeśli mają one dialogi niemieckie"[24]. Na podstawie tej enuncjacji można wywnioskować, że zakaz ten po raz pierwszy został wydany co najmniej o rok wcześniej i rozesłany właścicielom kin jako osobny okólnik. Jednakże działalność tej starającej się o samoregulację rynku komisji od początku spotykała się z niechęcią dystrybutorów, którzy chcieli eksploatować wszystkie zakupione przez siebie niemieckie wersje. Toteż wpływ komisji był słaby już w momencie jej założenia i słabł jeszcze bardziej od początku roku 1931[25]. Najlepszym dowodem prawdziwości tego twierdzenia jest spojrzenie na wykaz wersji niemieckich, które wyświetlano w latach 1931 i 1932 w praskich kinach (zob. tabelę 4.)[26]. Od roku 1932 starania komisji stały się bezprzedmiotowe ze względu na wprowadzenie kontyngentu.

---

[21] Zob. idem, *Filmové hospodářství v Zemich českých a na Slovensku 1939–1945*, Čs. filmové nakladatelství: Praha 1946, s. 40.

[22] Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin Čs. Kinematografie 1896–1945*, III, ČSFU (druk wewnętrzny) Praha 1990, s. 164; *Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů*, „Filmový kurýr" 1930, 28 listopad, vol. 4, nr 48, s. 1.

[23] „Filmový kurýr" 1930, 5 prosinec, vol. 4, nr 49, s. 1.

[24] *V Praze se nesmějí předvádět německé verse*, „Filmový kurýr" 1932, 29 duben, vol. 6, nr 18, s. 1.

[25] H., *Kdo je vinen?* „Filmový kurýr" 1931, 30 březen, vol. 5, nr 12, s. 1.

[26] Wyjątkowym wypadkiem był pod tym względem skandal związany z policyjnym zakazem niemieckiej wersji czeskiego filmu *Afera pułkownika Redla* (*Aféra plukovníka Redla*). Zob. H., *Těžká prace distribuční komise*, „Filmový kurýr" 1931, 13 březen, vol. 5, nr 11, s. 1.

Zniemczony Hollywood: recepcja „wersji niemieckich"

Popularność „wersji niemieckich" od początku aż do roku 1934, kiedy ich prezentacja w Pradze w gruncie rzeczy się skończyła, była zdecydowanie niska. Mimo to już w roku 1931 pojawiło się ich trzy razy więcej niż w poprzednim, co w wyraźny sposób pokazuje, jak producenci i dystrybutorzy oceniali tożsamość narodową czeskiej publiczności i charakter kulturowy lokalnego rynku[27]. W kolejnych latach liczba niemieckich wersji nieniemieckich filmów stopniowo spadała nieomal do zera[28]. Jedynym tytułem, który wszedł do grupy cieszących się największym powodzeniem obrazów była niemiecka wersja francuskiego filmu *Nietoperz* (*La chauve-souris*, niem. *Die Fledermaus*), która jednak swoją popularność zawdzięczała chyba temu, że grała w niej Anny Ondráková, a reżyserował ją Karel Lamač.

Niemieckie wersje miały szczególne znaczenie kulturowe w związku z obecnością języka angielskiego w czeskich kinach, co najlepiej widać na przykładzie stosunku do brytyjskich tytułów w okresie kontyngentu. Gdybyśmy oparli się na informacjach o dystrybucji, wydawałoby się, że brytyjskie wytwórnie, korzystające z embarga głównych eksporterów amerykańskich, wręcz zalały Pragę w tym czasie swoimi produktami, ale jeśli pominiemy niemieckie wersje brytyjskich filmów, okaże się, że brytyjska odmiana języka angielskiego rozbrzmiewała w czechosłowackich kinach sporadycznie, nawet rzadziej niż niemiecki w produkcjach nieniemieckich. Jednocześnie jednak jest oczywiste, że pod względem popularności niemieckie wersje nie mogły się równać z filmami amerykańskimi z oryginalną ścieżką dźwiękowa i – a różnica jest tu znacznie większa – z filmami produkcji niemieckiej. Czeska publiczność wyraźnie więc rozróżniała wartości kulturalne i estetyczne związane z filmami niemieckiej produkcji z jednej strony i filmami przełożonymi na niemiecki z drugiej i nie kierowała się tylko kryterium lepszej zrozumiałości.

Chociaż wielka część dziennikarzy prasy codziennej, a niekiedy nawet publicyści pism fachowych, zdawali się w swych publikacjach nie dostrzegać długotrwałej atrakcyjności produkcji niemieckiej dla czeskich widzów i podkreślali interesy narodowe i obawy przed tzw. germanizacją, w ówczesnej prasie pojawiały się też wypowiedzi, które dowodzą, że harmonia między czeską publicznością i produkcjami niemieckimi kontrastowała z obcością odczuwaną w stosunku do

---

[27] Niemieckich wersji było wtedy w praskich kinach więcej niż filmów z USA i Niemiec oraz wszystkich innych krajów razem.

[28] W roku 1932 natomiast zaczynają się mnożyć zagraniczne dokumenty przyrodnicze i podróżnicze z postsynchronizowanym czeskim komentarzem, z których to dokumentów pierwszy pojawił się już w 1930, a od roku 1934 filmy fabularne z czeskim dubbingiem.

filmów amerykańskich, i że było to ogólnie znanym faktem. Jego świadomość znajdowała odbicie przede wszystkim w periodykach nastawionych krytycznie wobec prawicowych tendencji nacjonalistycznych, takich jak „Právo lidu" i „České slovo":

> Widać, że mimo wszystkich politycznych sympatii i antypatii z okresu wojny i przewrotu, mimo masowych wyjazdów do krajów zachodnich, mimo pełnej entuzjazmu nauki francuskiego i angielskiego w latach powojennych, stale tkwimy głęboko w sferze wpływów niemieckich, niemieckiej atmosfery ideowej i uczuciowej. Trzeba zobaczyć i usłyszeć, jaką rozkoszą reaguje na ten film czeska publiczność, kiedy słyszy niemiecki język, rozumie niemieckie słowo i niemiecki dowcip, nie musząc czekać na czeskie napisy. W wypadku angielskich i francuskich filmów dźwiękowych, choćby były artystycznie najwartościowsze, nigdy nie zetkniecie się z niczym podobnym. Niebezpieczeństwo tkwi obecnie przede wszystkim w tym, żeby wielka międzynarodowa produkcja filmowa, tworząca różnojęzyczne wersje, widząc ten niewątpliwy sukces niemieckiego filmu dźwiękowego u nas, nie włączyła automatycznie Pragi i Czechosłowacji do niemieckiej sfery odbiorczej. Po co ryzykować tworzenie wersji czeskich, zwiększając w ten sposób wydatki, skoro tak łatwo można u nas sprzedać wersję niemiecką![29]

Powyższy cytat pokazuje, że już w roku 1930 niemieckie wersje stały się szczególnym przedmiotem obaw w sferze kultury i że ogniskowała się na nich dyskusja o gospodarczej przyszłości kinematografii czechosłowackiej[30].

Praktyka wyświetlania niemieckich wersji spotkała się w czeskiej prasie z przyjęciem jednoznacznie negatywnym i stała się powodem różnych działań ze strony związanych z kinematografią związków i stowarzyszeń, jak również urzędów państwowych. Niemieckie wersje zwłaszcza na początku (w roku 1930) jawiły się jako dowód na to, że zagraniczni producenci i dystrybutorzy mają tendencję do włączania Czechosłowacji do kategorii rynków niemieckojęzycznych i że – mimo rzekomych obietnic niektórych z nich – nie planują bardziej systematycznej produkcji wersji czeskich. Karel Smrž wymownie wyraził swoje rozgoryczenie, widząc zagrożenie zastąpieniem wersji oryginalnych tego rodzaju hybrydami na czeskim rynku:

---

[29] *O německých filmech a jejich nabezpečí kulturném*, „České slovo" 1930, 25 září, nr 227, s. 5.

[30] W odróżnieniu od terminu *multiple-language versions*, który jest używany we współczesnych pracach z historii filmu, ówczesny termin „niemiecka wersja" odwoływał się do znacznie szerszego pola semantycznego, to znaczy do jakiegokolwiek zjawiska zastępującego pierwotny język filmu, przy czym termin „wersja" mógł mieć w ówczesnym dyskursie jeszcze bardziej ogólne znaczenie, a mianowicie mógł oznaczać jakikolwiek film, w którego wypadku określano sposób jego prezentacji (włączając w to „wersję oryginalną").

> Jeśli tutejsza filia M.G.M. postanowi przedstawić ten film [*Kobieta warta miłości*, ang. *A Lady to Love*] na terytoriach niemieckich albo mieszanych, nie można nic temu pomysłowi zarzucić. Jeśli jednak miałby on być wyświetlany w Pradze albo w innych czeskich miastach, trzeba by przeciw jego prezentacji bardzo stanowczo zaprotestować. Nikt nie będzie się zastanawiał nad tym, że po niemiecku grany jest film wyprodukowany w Berlinie, ale jeśli pozwolimy na to, żeby mówione po angielsku filmy amerykańskie były u nas grane w wersjach niemieckich, sami zakwalifikujemy się do niemieckiej sfery i po pierwszym próbnym baloniku zaleją nas niemieckimi wersjami wszystkie amerykańskie wytwórnie[31].

Podobny pogląd wielokrotnie pojawiał się w artykułach pisma „Filmový kurýr", które reprezentowało przede wszystkim interesy Krajowego Związku Kinematografów w Czechach. Podstawowym argumentem krytyków była tu „jawna chęć Ameryki, by z Czechosłowacji uczynić obiekt eksploatacji, niemiecką kolonię"[32]. Dla właścicieli kin, którzy w roku 1930 z niechęcią obserwowali spadek zainteresowania amerykańskimi *talkies*, główną motywacją krytyki nie były wcale obawy przed germanizacją, ponieważ protesty przeciwko wyświetlaniu popularnych filmów niemieckich byłyby z punktu widzenia ekonomicznego nieproduktywne, ale raczej teoria, że produkcja niemieckich wersji hamuje przyjście języka czeskiego do kin, a po nim obiecywali sobie zwiększenie zysków:

> Jeśli będą u nas dalej wyświetlane mówione po niemiecku filmy, nie dojdzie nigdy do produkcji czeskich wersji za granicą [...]. W takim wypadku zagranica przywoziłaby do nas filmy mówione po niemiecku, ewentualnie tylko niemieckie wersje, jak próbowali to już robić Amerykanie[33].

„Národní polityka" wyraziła tę samą obawę w duchu nacjonalistycznym:

> W tych niemieckich wersjach filmów amerykańskich tkwi według krajowych kręgów filmowych wielkie niebezpieczeństwo, gdyż amerykańskie wytwórnie po sukcesie niemieckich wersji w Pradze mogłyby łatwo zaliczyć nasz kraj do niemieckiej sfery swych interesów i postulat stworzenia czeskich wersji nie zostałby już przez amerykańskich producentów spełniony[34].

---

[31] Ksž [Karel Smrž], *Touha každé ženy*, „Lidové noviny" 1930, 6 červen, vol. 38, nr 284, s. 11.

[32] *Troufalost Ameriky: Pro ČSR stačí přece německá verse!* „Filmový kurýr" 1930, vol. 4, nr 22 s. 2.

[33] *Provedou kina generální stávku? Před zakazem německých mluvených filmů*, „Filmový kurýr" 1930, 30 květen, vol. 4, nr 22, s. 1.

[34] *Předvádění německých versí amerických filmů v pražských biografech*, „Národní polityka" 1930, 24 září, nr 263.

Pierwsze artykuły o niemieckich wersjach, odzwierciedlające ich recepcję, pojawiły się w związku z projekcją filmu *Prosta dusza* 14 stycznia 1930 w kinie Passage. Była to produkcja United Artists pod oryginalnym tytułem *Lummox*, którego niemiecka wersja dubbingowana nosiła tytuł *Der Tolpatsch*. To paradoksalne, że ta amerykańska produkcja była komentowana w gazetach jako pierwszy niemiecki film dźwiękowy w Pradze. Dzięki szybkości, z jaką dotarł do stolicy Czechosłowacji, dysponujemy czeskimi recenzjami, które stanowią wyjątkowe świadectwo wczesnej recepcji kulturowej dubbingu:

> Praska społeczność filmowa miała wczoraj w południe w kinie Passage małą sensację: pierwszy mówiony po niemiecku film, który przywieźli United Artists. Jako że Niemcy są perfekcjonistami, jest to stuprocentowy film mówiony. A więc przede wszystkim bez muzyki i jej akompaniamentu, siedzicie jak na widowni teatralnej i słuchacie płaczliwej melodramatycznej amerykańskiej historii o niezgrabnej, serdecznej, pełnej miłości, okrutnie doświadczonej przez los służącej, która w czeskiej transkrypcji przechrzczona została na *Prostą duszę*, podczas gdy niemiecka wersja nazywa ją bardziej szorstko *Tolpatsch*, co znaczy chyba „fajtłapa". Gra ją wspaniale nowa aktorka amerykańska Winifred Westover, chwilami przypominająca potężną panią Lehmann, chwilami delikatną i cierpiąca panią Bergner. Gra ją jednak wspaniale tak długo, póki się nie odezwie. Bowiem wskutek dodatkowego nagrania niemieckiego tekstu w miejsce oryginalnego angielskiego powstaje nieprzyjemna dysharmonia: ruch mówiących ust nie zgadza się ze słowem, które z nich wychodzi. Aktorka na ekranie otwiera usta, by wypowiedzieć inne sylaby i inne zestawienia głosek niż te, które dobiegają z głośników. Tak samo jest ze wszystkimi rolami w tym filmie. W dodatku głosy mają martwą, pozbawioną ducha barwę i chwilami zdają się brzmieć w naszych uszach obco, dochodzić z całkiem innej odległości niż ta, którą wyznacza iluzja obrazu. Technicznie jest to znacznie mniej doskonałe niż amerykańskie filmy dźwiękowe i mówione, które do nas do tej pory dotarły, i wydaje się, że winą za to należy obarczyć wymuszoną niemiecką synchronizację. Ten, kto sądził, że niemiecki film mówiony może być naszemu społeczeństwu bliższy niż angielski, będzie bardzo rozczarowany: ten niemiecki jest chwilami równie niezrozumiały jak angielski dla ludzi, którzy go nie znają. Byłoby pewnie inaczej, gdyby był to niemiecki film grany przez niemieckich aktorów. A tak nie jest to ni rak, ni ryba, a już z pewnością nie jest to żaden problem polityczny. Większość zaproszonych czeskich widzów poczuła ulgę, kiedy pod koniec odezwało się trochę muzyki, przynajmniej z katarynki […][35].

W kwietniu 1930 pojawił się w kinie Avion kolejny, prawdopodobnie dubbingowany film, tym razem brytyjski, obraz ze sławną parą komików Carlem Schenstrømem i Haroldem Madsenem, *Pat i Patachon w rakietowym omnibusie*. W następnym miesiącu miała w kinie Passage premierę pierwsza niemiecka wer-

---

[35] Í, *Poněmčený film v Praze*, „České slovo" 1930, 15 leden, nr 13, s. 5.

sja językowa brytyjskiego filmu, *Hai Tang*. Jeszcze jednak w maju 1930 stale mówiło się o „niemieckich wersjach" przede wszystkim jako o filmach dubbingowanych, a nie wersjach językowych:

> Trzeba bowiem odróżniać film mówiony wyprodukowany w Niemczech od amerykańskich filmów w wersji niemieckiej. […] Owe wersje robi się na ogół metodą dodatkowej synchronizacji angielskiego filmu. Osoby na ekranie mówią innym językiem, niż ten, który odzywa się z aparatu dźwiękowego. Mniejszość filmów produkowana jest rzeczywiście tak, że w każdej z wersji grają inni aktorzy. Ameryka, uznając, że większość naszych widzów włada raczej niemieckim niż jakimkolwiek innym językiem, próbowała eksportować do nas te niemieckie wersje. Spontanicznie przeciw nim protestowano […] dopiero wtedy, kiedy pojawiły się tu prawdziwe wersje niemieckie. Przeciwko filmom mówionym po angielsku, o ile nam wiadomo, nie odezwał się nikt. A przecież, jeśli protestuje się dopiero teraz, to protest zabrzmi raczej jako sprzeciw wobec tego, że jest to język niemiecki, a nie jako proste opowiedzenie się za filmem w wersji czeskiej[36].

Bardziej drobiazgową uwagę poświęcono językowej wersji amerykańskiego filmu Victora Sjöstrema z czeskim tytułem dystrybucyjnym *Touha každé ženy* (*Pragnienie każdej kobiety*), którą przedstawiono dziennikarzom w czerwcu 1930 (premiery jednak doczekała się ona dopiero w roku następnym). Czescy dziennikarze zauważyli, że Vilma Bánky i Henry Armetta, którzy wystąpili w głównych rolach amerykańskiego oryginału i wersji niemieckiej, nie mówią po niemiecku jak *native speakerzy*: „jej niemiecki jest okropny, podobnie jak niemiecki odtwórcy roli Włocha, który właściwie przez cały film mamrocze, a jego gra jest nader kiepska"[37].

Pierwszą językową wersją, która stała się powodem konfliktu politycznego między dystrybutorem a czeskimi nacjonalistami, był *Atlantic* E. A. Duponta, wyjątkowy przykład jeśli chodzi o językowe wersje z uwagi na bogatą oprawę i duże wydatki na produkcję. Film pokazany został 15 sierpnia 1930 roku w kinie Feniks. Mówiąc dokładniej, chodziło o konflikt między firmą dystrybucyjną a właścicielem kina, Czechosłowackim Czerwonym Krzyżem, który wstrzymał projekcję i skrytykował praktykę wyświetlania niemieckojęzycznych filmów w Pradze[38].

Cała kwestia wyświetlania niemieckich filmów w stolicy Czech uległa potem zaognieniu wskutek antyniemieckich demonstracji pod koniec września 1930. Te wydarzenia zostały już dokładnie opisane[39], toteż nie będę im poświęcał uwagi. Skoncentruję się jedynie na wymownym szczególe z informacji, które

---

[36] J. Trojan, *Proti německému mluvícímu filmu?* „Právo lidu" 1930, 31 květen.

[37] *Troufalost Ameriky*, s. 2.

[38] Zob. N. M. Wingfieldová, *Film jako otázka*…, s. 8.

[39] Zob. *ibidem*; D. Moravcová, *Československo, Německo a evropská hnutí 1929–1932*, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku: Praha 2001.

do Berlina posyłała o demonstracjach niemiecka ambasada w Pradze. Chociaż ambasador Walter W. Koch brał antyniemieckie wystąpienia w ramach tzw. Tonfilmaffäre ogólnie bardzo poważnie i był nastawiony krytycznie wobec reakcji na nie urzędów i polityków, także i on uświadamiał sobie, że negatywny stosunek do niemieckojęzycznych filmów mają jedynie wąskie, motywowane politycznie grupy mieszkańców i że szerokie kręgi czeskich widzów kinowych wprost przeciwnie, bardzo lubią niemieckie obrazy. Swoją hipotezę, że za niepokojami stoją amerykańskie biura wynajmu, które utraciły na czeskim rynku zbyt dla swych towarów, wspierał obserwacją, że „w dwu znanych praskich kinach amerykańskie filmy dźwiękowe wielokrotnie wyświetlane były przy pustej widowni". Popularność filmów niemieckich uznał za dużo wyższą:

> W Pradze mieszka mniej więcej trzydzieści tysięcy Niemców. Liczba widzów na seansach niemieckich filmów dźwiękowych pozwala wyciągnąć logiczny wniosek, że wielka część czeskiej społeczności chodzi na niemieckie filmy. Wytłumaczenie jest takie, że Czesi w większości jeśli nawet nie mówią po niemiecku, to przynajmniej język ten rozumieją, natomiast angielskiego nie znają[40].

Aczkolwiek jeszcze około 23 września Masarykowski Instytut Oświaty Narodowej (Masarykův lidovýchovný ústav) skarżył się urzędom państwowym na wyświetlanie niemieckich wersji[41], to ogólnie rzecz biorąc, wersje te nie należały bynajmniej do głównych tematów debaty publicznej już w okresie antyniemieckich demonstracji, gdyż uwaga skoncentrowała się na wyprodukowanych w Niemczech przebojach typu *Dwoje serc w takcie na trzy czwarte* i *Nieśmiertelny lump*, które przyciągnęły do kin zaskakująco wielu czeskich widzów: „Dzisiaj jednak, kiedy wyświetla się w Pradze mówione filmy z Niemiec w wersjach niemieckich, te gazety, które rozpoczęły walkę z filmami niemieckimi, walkę o skądinąd przewidywalnym rezultacie, milczą, a nawet filmy te reklamują"[42]. Chociaż problem wersji niemieckich odsunęły w cień dyskusje o oryginalnych filmach mówionych z Niemiec i pierwszych takich filmach czeskich, których sukces zmienił wyobrażenia publiczności o przyszłości krajowej kinematografii, publiczne dyskusje o niemieckich wersjach żywe były przez cały rok 1930, a w osłabionym

---

[40] *Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag*, Teil III., Hrsg. Manfred Alexander, s. 298, rękopis (zostanie opublikowany w: „Veröffentlichungen des Collegium Carolinum", Bd. 49/III). Gdzie indziej Koch podaje, że film *Dwoje serc w takcie na trzy czwarte* obejrzało trzysta tysięcy widzów, aczkolwiek liczbę praskich Niemców szacuje się na trzydzieści do trzydziestu pięciu tysięcy. Zob. D. Moravcová, *Československo, Německo…*, s. 201.

[41] *Předvádění německých versí amerických filmu v pražských biografech*, „Národní politika" 1930, 29 září, nr 263.

[42] *Zbytečné národnostní nedorozumění*, „Filmový kurýr" 1930, 5 září, vol. 4, nr 36, s. 1.

stopniu przetrwały nawet do roku 1933. Niemniej aż do II wojny światowej wersje już nigdy nie skupiły na sobie uwagi prasy codziennej ani fachowej.

Poza kilkoma wyjątkami poglądy na przedstawianie oraz wartość ekonomiczną i estetyczną niemieckich wersji prezentowane w prasie codziennej i specjalistycznej były jednoznacznie negatywne. Powody takiej oceny i argumenty mogły być jednak różne. Pierwszy typ podejścia do tej kwestii mieszał filmy niemieckie z niemieckimi wersjami i razem uznawał je za narzędzie germanizacji, uważanej za największe zagrożenie dla rozwoju kultury czeskiej i jedności narodowej. Niektóre z wypowiedzi odwoływały się nawet do czasów Austro-Węgier i ówczesnej praktyki dwujęzyczności, która dobiegła kresu po powstaniu Czechosłowacji; nakazano wówczas przetłumaczenie wszystkich napisów w przestrzeni publicznej, dotyczyło to również napisów w obcojęzycznych filmach.

Drugi, bardziej wyrafinowany typ krytyki pojawiał się w pismach fachowych, których przykładem jest zwłaszcza „Filmový kurýr"; ze względu na powiązania z właścicielami kin, co logiczne, sprzeciwiał się on wszelkim restrykcjom, także tym dotyczącym produkcji niemieckiej. Według właścicieli kin główne niebezpieczeństwo, jakie stanowiły wersje niemieckie, polegało, o czym była już mowa, na zahamowaniu produkcji czeskich wersji językowych oraz czeskiego dubbingu tytułów amerykańskich.

Trzeci typ podejścia do kwestii, charakterystyczny dla krytyki filmowej, podkreślał estetyczną i kulturalną podrzędność wersji w ogóle i domagał się dystrybucji oryginałów:

> Milieu i atmosfera nakręconego za granicą filmu nie odpowiadały mentalności narodu, w którego języku film powstawał. Poza tym, co się tyczy wersji filmów amerykańskich, zwłaszcza niemieckich, które mieliśmy okazję zobaczyć u nas, to właściwy jest im brak dobrych ról aktorskich; nie można było ich osiągnąć ze względu na kiepską ofertę aktorów grających w Ameryce w innym języku niż angielski[43].

Aczkolwiek recenzje konkretnych wersji niemieckich często mówiły o obecności języka niemieckiego tonem neutralnym, niekiedy już sam wybór wersji zamiast innych możliwości stawał się powodem negatywnej oceny. Było to częste w przypadku filmów, w których występowali aktorzy niemówiący po niemiecku jak native speakerzy, na przykład Buster Keaton w niemieckojęzycznej wersji językowej filmu *Salon, sypialnia i łazienka*:

> Ta amerykańska farsa jest nam pokazywana, nie wiadomo dlaczego, w kiepskiej wersji niemieckiej, Keaton mówi w niej całkiem amerykańskim językiem niemieckim, a niemieccy aktorzy są tu przeważnie nader nędzni [...][44].

---

[43] *Problem řečí a versí*, „Filmový kurýr" 1931, 17 červenec, vol. 5, nr 29, s. 1.

[44] Dr. O. R., *Nové filmy v Praze. Frigo musi mluvit*, „České slovo" 1931, 6 listopad, nr 258, s. 11.

> Rozumiemy w końcu, że przy tej koncepcji filmu miejscowa filia zamiast na wersję angielską, która byłaby całkowicie niezrozumiała, zdecydowała się raczej na niemiecką, z której dialogów widz dowie się przynajmniej, o co chodzi. Dla Bustera Keatona, który zaciekle wojuje z najprostszymi niemieckimi słowami, jest to jednak niestety kolejny *handicap*[45].

Jako przykład krytyki nakierowanej na specyfikę kulturową oryginalnego miejsca akcji, które kłóci się z niemieckimi dialogami, można podać recenzję niemieckiej wersji filmu *Marius* Kordy i Pagnola; obraz ten miał praską premierę 6 maja 1932 roku w kinie Adria:

> Szkoda, że wyświetlana jest niemiecka wersja opracowana przez Alfreda Polgara: widzieć sceny z prawdziwej Marsylii z jej Starym Portem, z jej lokalami, przed którymi wyłożone są ostrygi, widzieć rozmaitych przedstawicieli wielobarwnej marsylskiej społeczności i słyszeć jednocześnie Alberta Bassermana i [Jakoba] Tiedtke mówiących po niemiecku to coś bezsensownego i przeszkadzającego w odbiorze filmu. Skoro są czeskie napisy, znacznie bardziej logicznym rozwiązaniem byłoby wyświetlanie oryginalnej wersji francuskiej[46].

Reakcje prasy, czeskich urzędów, związków zawodowych i przedsiębiorców na wersje niemieckie można scharakteryzować jako wyjątkowy wyraz procesu oswajania filmu dźwiękowego i radzenia sobie z problemem obcych języków, którego obecność w życiu publicznym film dźwiękowy uwidocznił i uwydatnił. Ponieważ czeskie wersje zagranicznych filmów tworzą możliwą do pominięcia cząstkę przedstawianej widzom produkcji i ponieważ czeski dubbing zaczął się rozwijać z dużym opóźnieniem, to reakcje na wersje niemieckie są cennym dokumentem ukazującym, jak kultura czeska i czeski przemysł filmowy dawały sobie radę z rozszczepieniem ciała i głosu, przekładu i adaptacji kulturowej, tak charakterystycznych dla wczesnego filmu dźwiękowego jako całości.

Długie trwanie w historii recepcji filmowej

Liczby dotyczące popularności różnych produkcji narodowych jednoznacznie dowodzą, że duże wzięcie, jakim cieszył się amerykański film dźwiękowy, miało charakter krótkotrwałego boomu, jednorazowego sensacyjnego wydarzenia, będącego pewnym powierzchownym wychyleniem się, naruszeniem orientacji krajowej recepcji, która już od roku 1930 zaczęła nabierać charakteru stabilniejszego schematu preferencji: na długo pierwsze miejsce zajął w nim film czeski,

---

[45] ksž, *Frigo – svůdce žen*, „Rozpravy Aventina" 1931, vol. 7, nr 9, s. 70–71.

[46] F.K., *Marius*, „Lidové noviny" 1932, 10 květen, nr 238, s. 5.

drugie zaś – niemiecki, a od roku 1935 amerykański. Ta hierarchia nie miała już charakteru krótkotrwałego wydarzenia, tylko dłuższego procesu toczącego się w wolniejszym rytmie czasowym, który zachował swoją naturę także po początkowym ekstremalnym wahnięciu, kiedy to w 1930 roku filmy czeskie okazały się aż czterokrotnie popularniejsze niż amerykańskie z tego samego roku i dwukrotnie popularniejsze od amerykańskiej produkcji z poprzedniego, „amerykańskiego" roku 1929. Tej stabilniejszej tendencji nie zmienił specjalnie nawet koniec okresu kontyngentu, który to koniec oznaczał wznowienie importu nowych produktów wytwórni zrzeszonych w Motion Pictures Association of America, co na pierwszy rzut oka mogłoby wyglądać na bodziec sprzyjający większemu zainteresowaniu czeskiej publiczności filmami hollywoodzkimi, pośród których znowu w większej mierze pojawiły się wielkie produkcje o wysokim budżecie. Jednakże w roku 1935 popularność filmu amerykańskiego wzrosła tylko o 8 procent w stosunku do roku poprzedniego, z 2,3 tygodnia do 2,5. W roku następnym jeszcze lekko się zwiększyła – do 2,6 tygodnia, a w latach 1937 i 1938 znów spadła do 2,5 i 2,2 tygodnia. Wyraźnie zmienia się natomiast popularność filmu niemieckiego. Poczynając od roku 1935, zainteresowanie czeskiej publiczności produkcją niemiecką gwałtownie się obniża: najpierw spada o 30 procent w roku 1935 (2,1 tygodnia), potem po niewielkim zwiększeniu w roku następnym (2,3 tygodnia) znowu mocno zniżkowała, do 1,8 tygodnia (1937) i 1,5 tygodnia (1938). Produkcja czeska trwale utrzymuje pierwszą pozycję, chociaż i w jej wypadku dochodzi do lekkiego spadku – do 4 tygodni (1935), 3,5 tygodnia (1936), 3,9 tygodnia (1937) i 3,6 tygodnia (1938)[47]. Powodów zmniejszenia popularności filmu niemieckiego po roku 1934 w niniejszym studium, dotyczącym głównie wczesnego okresu dźwiękowego, nie mogę w pełni ukazać, niemniej można sądzić, iż znaczną rolę odegrały zmiany w samym niemieckim przemyśle filmowym, które na zagranicznym rynku nie znalazły odzwierciedlania zaraz po dojściu nazistów do władzy, ale dopiero kilka lat później. Kolejnym powodem skracania się czasu wyświetlania w kinach premierowych nie tylko w wypadku niemieckich, ale i czeskich filmów, mógł być koniec kontyngentu, kiedy to ogólnie wyższa liczba filmów (zwłaszcza amerykańskich, o które w poprzednich latach widownia była częściowo zubożona) mogła wywierać pewien nacisk, podpowiadając szybszą zmianę repertuaru.

Taką samą krzywą rozwojową – na początku dwa silne wahnięcia (wyjątkowa popularność filmu amerykańskiego, a potem czeskiego), następnie zaś stabi-

[47] W tych dodatkowych wyliczeniach ograniczam się do okresu przed początkiem II wojny światowej i jako źródła używam roczników Havelki: *Čs, filmové hospodařství II.–V.*, Knihovna filmového kurýru: Praha 1935–1939. Od roku 1936 opieram się na własnych obliczeniach Havelki, który określa liczbę tygodni okresu wyświetlania premierowego, jeśli chodzi o poszczególne produkcje narodowe. Odejmuję od nich dane dotyczące wersji.

lizacja hierarchii: film czeski/niemiecki/amerykański – mamy w badanym okresie (1929–1934), jeśli chodzi o największe przeboje kasowe. W pierwszym roku z amerykańskimi filmami nie konkurowała żadna inna dźwiękowa produkcja narodowa, ale ich wielką popularność mierzyć można przez porównanie z frekwencją na czeskich filmach niemych z tego samego okresu (przeciętnie 3,1 tygodnia). W następnych latach filmy amerykańskie dostawały się na najwyższe miejsca „list przebojów" jedynie wyjątkowo.

Jak możemy zinterpretować relatywne powodzenie „niemieckich wersji"? „Niemieckie wersje" były przede wszystkim znacznie mniej popularne niż niemieckie filmy w całym tego słowa znaczeniu, a więc produkcje oznaczane i rozumiane jako niemieckie – średnio o 25 procent. Na podstawie tych danych można z dużą dozą pewności stwierdzić, że kalkulacje amerykańskich producentów i dystrybutorów, którzy podobno zastanawiali się nad włączeniem Czechosłowacji do grupy rynków niemieckojęzycznych, nie odzwierciedlały rzeczywistych preferencji krajowych widzów. Większa popularność filmów niemieckich, a nawet i amerykańskich w oczywisty sposób dowodzi, że po pierwsze, publiczność stawiała estetyczne i kulturalne wartości filmu wyżej niż samą zrozumiałość (którą zapewniały wersje zmieniające język angielski na niemiecki), po drugie zaś, że filmy niemieckie tworzyły najpopularniejszą grupę produkcji importowanych nie tylko z powodu znajomości języka, ale przede wszystkim z powodu bliskości kulturowej. Jeśli ustalimy lokalne kryterium przeboju, uznając, że jest nim 8 tygodni wyświetlania w kinach premierowych (ta liczba wydaje się najwłaściwsza dla czeskiego rynku filmowego pierwszej połowy lat trzydziestych), jedyną wersją niemiecką w grupie hitów będzie *Nietoperz* Lamača, który od innych wersji różni się przede wszystkim tym, że wśród odtwórców znalazła się czeska gwiazda Anny Ondráková.

Także w przypadku filmów amerykańskich możemy stwierdzić, że po początkowym krótkotrwałym boomie w drugiej połowie 1929 roku, w latach 1930–1934 hollywoodzkie produkty dostały się do grupy przebojów już tylko trzykrotnie (wobec 27 hitów czeskich i 10 niemieckich), mianowicie w latach 1931–1932 amerykańskimi hitami były *Parada miłości*, *Uśmiechnięty porucznik* i *Na zachodzie bez zmian*. Wszystkie te filmy są w rzucający się w oczy sposób „europejskie" czy wręcz „niemieckie", już to ze względu na swój styl, już to ze względu na pomysł scenariuszowy, gatunek czy gwiazdy w obsadzie. *Uśmiechnięty porucznik* i *Parada miłości* to filmowa operetka i komedia romantyczna, oba obrazy są dziełem reżysera Ernsta Lubitscha, w obu w roli głównej występuje Maurice Chavalier. Natomiast *Na zachodzie bez zmian* to adaptacja powieści Ericha Marii Remerque'a, której akcja toczy się w niemieckim miasteczku i na niemiecko-francuskim froncie podczas I wojny światowej. Nie były to więc westerny, horrory, musicale ani rewie, ale filmy typu, do którego czeski widz był przyzwyczajony dzięki produkcjom europejskim, przede wszystkim niemieckim. Główną część zagranicznych przebojów w czeskich kinach, tworzoną przez filmy niemieckie, takie jak *Dwoje*

serc w takcie na trzy czwarte, *Front zachodni 1918*, *Prywatna sekretarka* czy *Kongres tańczy*, można znaleźć również w zestawieniach najpopularniejszych filmów na rynku niemieckim tego okresu, które opracował Joseph Garncarz[48]. Czołowa pozycja czeskiej produkcji dźwiękowej z lat 1930–1934 w zestawie przebojów jest jeszcze wyraźniejsza niż w liczbach wziętych z ogólnego obrazu produkcji narodowej. Czeskich hitów pojawiło się wtedy trzy razy więcej niż amerykańskich, przy czym bezkonkurencyjną supergwiazdą praskich kin stał się Vlasta Burian, filmy z jego udziałem zajęły pierwsze miejsca w latach 1930–1933.

Wydaje się więc, że rolę filmu amerykańskiego w czeskich kinach w okresie wczesnego filmu dźwiękowego trzeba w świetle popularności oceniać inaczej niż dotychczas i że znaczenie produkcji niemieckiej dla wykształcenia się obrazu filmu dźwiękowego w Czechosłowacji było większe niż może wydawać się na podstawie danych o przedstawianych filmach i dystrybucji. „Wersje niemieckie", badane dla porównania, wskazują na to, że większa popularność filmów niemieckich nie była spowodowana większą zrozumiałością języka, tylko raczej bliskością kulturową opowiadanych historii oraz ikonografii niemieckiej kultury popularnej, której oswajanie przez czeską publiczność trwało dłużej i w biegnącym wolniej czasie historycznym niż w dobie nowości technicznych i sensacji, oferowanych przez amerykańskie *talkies* z drugiej połowy roku 1929. Płaszczyzna społeczna mentalności odznacza się zdecydowanie wolniejszym czasem historycznym[49]: w tej płaszczyźnie Czechy i Morawy były stale częścią austriacko-niemieckich obszarów wpływu, co przejawiało się – niezależnie od znanych demonstracji przeciw filmom niemieckojęzycznym – wysoką frekwencją na seansach niemieckich obrazów dźwiękowych, która dla ówczesnych publicystów filmowych była rzeczą niezrozumiałą.

Dla głębszego zrozumienia historycznych prawideł recepcji w historii czeskiej kinematografii trzeba jednak przeprowadzić dalsze badania, uwzględniając szerszą gamę źródeł i danych niż ta, którą można było wykorzystać na potrzeby niniejszego studium. Dotychczasowe rezultaty prezentowanych tu badań pozostawiają bowiem wiele zagadnień otwartymi. Gdybyśmy punkt widzenia popularności, czyli popytu, skonfrontowali wtórnie z danymi o podaży, to natrafimy na pytanie, jakie właściwie były stosunki przyczynowo-skutkowe między wielkością podaży i popytu, dlaczego dystrybutorzy nie reagowali prężniej na preferencje widzów. Czy umożliwiały taką sytuacje konkretne praktyki filii amerykańskich w Pradze, które nawet na rynku czeskim[50] umiały filmom

---

[48] J. Garncarz, publikacja w niniejszym tomie, s. 75–76.

[49] Por. analizy różnych przejawów tego zjawiska w głównych narodowych kulturach filmowych Europy w: P. Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*, Routledge: London 1991.

[50] W kwestii problemu braku terminów wyświetlania i wielkiej przewagi dystrybucyjnych propozycji w stosunku do realnych potrzeb, z którym zmagali się importerzy od

hollywoodzkim zapewnić ilościowe preferencje, aczkolwiek produkty niemieckie były bardziej pożądane? Do tych agresywnych praktyk, mających za cel wyeliminowanie konkurencji nawet za cenę obniżenia zysków, należało przede wszystkim tzw. *block-booking*, przymusowe dystrybuowanie filmów w całych zestawach za bardzo niską cenę. Zestaw zwykle zawierał jeden „pewny" przebój oraz grupę mniej atrakcyjnych obrazów, przy czym mogło go tworzyć 10, 15, ale i 40 tytułów. Aczkolwiek ten zabieg znali już od początku XX wieku również producenci i dystrybutorzy europejscy, tylko Amerykanie potrafili go efektywnie wykorzystać, ponieważ produkowali wystarczająco dużo filmów i dzięki rynkowi krajowemu wydatki zwracały im się bez względu na dystrybucję na rynkach zewnętrznych, mogli więc za granicą oferować filmy za wyjątkowo niskie ceny. We Francji owa taktyka prowadziła do wypierania produkcji krajowej, na co miejscowi producenci skarżyli się w roku 1929 ambasadzie USA. Z Amerykanami, ich zdaniem, nie dało się konkurować, ponieważ „oferowali filmy za dowolną cenę, nawet taką, która nie pokrywała kosztów eksploatacji kopii, tylko po to, żeby w ten sposób zablokować naszą drogę do kin"[51]. Związaną z tym zabiegiem inną strategią amerykańskich producentów i dystrybutorów było tzw. *blind-booking*, przymusowe dystrybuowanie filmów, których właściciele kin nie mogli jeszcze widzieć ani uzyskać informacji o ich treści i jakości, ponieważ często nie były jeszcze nawet dokończone. Obu metod zakazało prawo brytyjskie, mianowicie Cinematograph Films Act of 1927. W samych Stanach Zjednoczonych w tym samym czasie zaczęły one być przedmiotem sporów prawnych, ale na przykład we Francji pozostały legalne do roku 1934[52]. W Czechosłowacji

---

drugiej połowy lat 20. do wprowadzenia kontyngentu, por. G. Heiss, I. Klimeš, *Kulturní průmysl a polityka*…, s. 310.

[51] Cyt. za: J. Ulff-Møller, *Hollywood's „Foreign War": The Effect of National Commercial Policy on the Emergence of American Film Hegemony in France, 1920–1929*, [w:] *„Film Europe" and „Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, eds. A. Higson, R. Maltby, Exeter University Press: Exeter 1999, s. 202.

[52] Za zwrócenie mi uwagi na możliwość wpływu tych amerykańskich metod dystrybucyjnych podziękowania zechce przyjąć Ivan Klimeš. W kwestii amerykańskich zmagań prawnych o *block-booking* zob. J. A. Aberdeen, *Block Booking Battle in Congress*. W sieci: http:///www.cobbles.com/simpp_archive/blockbook_neely,htm. W kwestii zakazu *block-booking* przez Cinematograph Films Act of 1927 por. „British Official Publications Collaborative Reader Information Service". W sieci: http://www.bopcris.ac.uk/cgi-bin/sisplayrec.pl?search text=Cinematograph+Films+Act&record=/bopall/ref8001.html. W kwestii współczesnego omawianym zjawiskom czeskiego opisu tego aktu prawnego i zakazu *blind-booking* por. „uzasadnienie" propozycji prawa filmowego z roku 1929, w: *Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby*, red. I. Klimeš, „Iluminace" 1997, vol. 9, nr 4, s. 159. W kwestii sporów francusko-amerykańskich o *block-booking* zob. J. Ulff-Møller, *Hollywood's „Foreign War"*…, s. 187–188.

wprawdzie w wytycznych Ministerstwa Handlu z roku 1931 w kwestii praktyki importu znajdował się zakaz „wiązania programów" i „sprzedaży na ślepo", ale jak w związku z tymi zakazami zwrócił uwagę w 1935 Jiří Havelka, przepisów nie przestrzegano lub je obchodzono[53].

Gdyby udowodniono znaczący wpływ tych strategii dystrybucyjnych na długość wyświetlania filmów amerykańskich w praskich kinach, hipoteza o realnie mniejszej popularności, a więc i mniejszym kulturowym wpływie hollywoodzkich produktów w stosunku do filmów niemieckich i czeskich znalazłaby mocniejsze potwierdzenie. Pojawia się kolejne pytanie: jaki był właściwie skutek bojkotu czeskiego rynku ze strony wielkich producentów amerykańskich w okresie kontyngentu (1932–1934), który to okres poprzedziło gwałtowne obniżenie zainteresowania widzów filmami z USA, i czy Amerykanie pod jego koniec wynegocjowali jakieś szczególne warunki, które nie wynikają z rozporządzeń? Czy ten bojkot i czasowy spadek podaży amerykańskiej produkcji miał za cel wywołanie przesytu czeskiej publiczności towarem niemieckim i czy był powodem odrodzenia się popytu na wyroby z Hollywood po roku 1934? Te pytania musimy tu jednak pozostawić bez odpowiedzi, ponieważ kwestię tę można by wyjaśnić jedynie na podstawie dalszych badań w archiwach producentów amerykańskich i w źródłach dokumentujących funkcjonowanie lokalnej dystrybucji i prezentacji filmów.

Tabela 1. Długometrażowe fabularne filmy dźwiękowe w czeskiej dystrybucji (na podstawie danych z cenzury)

Kraj	1929	1930	1931	1932	1933	1934
Czechosłowacja	–	8	23	24	44	37
Niemcy	–	74	151	82	87	74
USA	48	149	145	36	19	24
Francja	–	10	20	21	29	22

[53] Wytyczne wymagały przestrzegania rozporządzenia Ministerstwa Przemysłu, Handlu i Rzemiosła (MPOŽ) z 9 listopada 1931 roku, nr 129.606/31, które uzależniało import dźwiękowych filmów fabularnych od wydania pozwolenia. Zakaz „wiązania programów" i „sprzedaży na ślepo" pokazuje, że praktyki te w poprzednich latach były na czeskim rynku typowe. Tekst rozporządzenia zob. „Věstník ministerstwa průmyslu, obchodu a živností", 1931, rocznik 12, s. 686. Por. J. Havelka, *Čs, filmové hospodařství I.*, s. 4. Por. też propozycję wytycznych w kwestii udzielania pozwoleń na import, w: Archiv Ministerstva zahraničních věcí, III. sekce 1918–1938, k. 408, č.j. 139497/31.

Tabela 2. pokazuje:

1) liczbę fabularnych filmów dźwiękowych danej proweniencji narodowej przedstawianych w praskich kinach premierowych (osobno podane są dane o niemieckich wersjach filmów nieniemieckich);

2) średni czas wyświetlania w kinach premierowych (w tygodniach zaokrąglonych do jednego miejsca po przecinku)[54].

Tabela 2. Popularność pełnometrażowych dźwiękowych filmów fabularnych według proweniencji narodowej

	1929		1930		1931		1932		1933		1934	
Czechosłowacja	–	–	5	9,6	18	6,2	3	7	29	5,1	32	5,1
Niemcy	–	–	36	3,4	106	2,7	121	2,9	73	3,9	81	3
USA	20	4,8	136	2,5	116	2,1	45	2	24	2,7	24	2,3
Francja	–	–	14	2	11	1,5	13	2,8	24	3	26	33
Wersje niemieckie	–	–	7	2	21	2	15	2,4	4	–	3	–

Średnia popularność w latach 1929 (1930)–1934	
1. Czechosłowacja	6,6
2. Niemcy	3,2
3. USA	2,7
4. Francja	2,5
5. Wersje niemieckie	2,4

[54] Jeśli liczba filmów w danej kategorii jest niższa niż pięć, nie podaję średniego czasu wyświetlania, ponieważ przy tak niskiej liczbie dane o średnim czasie mogłyby być mylące. W liczbach filmów amerykańskich nie są uwzględnione wersje niemieckie, hiszpańskie i włoskie filmów z USA; to samo dotyczy filmów francuskich; w ocenie popularności filmów czeskich nie są uwzględniane niemieckie wersje produkcji z CSR, amerykańskie wersje z czeskimi mówionymi wstawkami ani synchronizowane wersje filmów niemych, zostały natomiast uwzględnione czeskie wersje językowe (nie wersje dubbingowane) filmów zagranicznych. Do niemieckich wersji filmów zagranicznych nie włączałem tytułów, które Havelka (*Čs. filmové hospodařství I*) oznacza jako niemieckie wersje austriackich i szwajcarskich filmów ani niemieckich wersji zagranicznych obrazów dokumentalnych. Datowanie filmów nie opiera się, jak podstawowe podsumowania Havelki, na dacie podanej przez cenzurę, lecz na dacie premiery (według spisu premier na s. 177–198).

Tabela 3. Spis najpopularniejszych dźwiękowych filmów fabularnych granych w praskich kinach w latach 1929–1934[55]

Rok	Film	Kraj	Liczba tygodni
1929	*Śpiewający błazen* (*Singing Fool*; Lloyd Bacon, 1928)	USA	12
	Białe cienie na morzach południowych (czes. *Bílé stiny, White Shadows in the South Seas*; W.S. Van Dyke, 1928)	USA	12
	Cztery diabły (czes. *Čtyři ďablové, Four Devils*; Friedrich Murnau, 1928–1929, udźwiękowiona wersja)	USA	11
	Statek komediantów (czes. *Loď komediantů, Show Boat*; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929)	USA	9
	Arka Noego (czes. *Archa Noemova, Noah's Ark*; Michael Curtiz, Darry F. Zanuck, 1928)	USA	8
1930	*Fałszywy marszałek* (czes. *C. a k. polní maršálek*; Karel Lamač, 1930)	Czechosłowacja	22
	Dwoje serc w takcie na trzy czwarte (czes. *Dvě srdce ve ¾ taktu, Zwei Herzen im Dreiviertel Takt*; Géza von Bolváry, 1930)	Niemcy	17
	Parada miłości (czes. *Přehlídka lásky, The Love Parade*; Ernst Lubitsch, 1929)	USA	12
	Szewskie święto (czes. *Fidlovačka*; Svatopluk Innemann, 1930)	Czechosłowacja	12
	Nieśmiertelny lump (czes. *Nesmrtelný lump, Der Unsterblische Lump*; Gustav Ucicky, Joe May, 1930)	Niemcy	9
	Na zachodzie bez zmian (czes. *Na západní frontě klid, All Quiet on the Western Front*; Levis Milestone, 1930)	USA	9
	Front zachodni 1918 (czes. *Na západní frontě 1918, Westfront 1918*, Georg Wilhelm Pabst, 1930)	Niemcy	8
	Koniec pieśni (czes. *Dozněla píseň, Das Lied ist aus*; Géza von Bolváry, 1930)	Niemcy	8

[55] W każdym roku wybieram tytuły, które osiągnęły przynajmniej osiem tygodni wyświetlania w kinach premierowych. Jeśli liczba tygodni jest taka sama, o kolejności decyduje to, który tytuł miał praską premierę wcześniej. Podając czeskie przekłady, używam wyłącznie tytułów podawanych przez dystrybutorów. Oznaczenia „n" i „f" wskazują, że chodzi odpowiednio o wersję niemiecką i francuską.

1931	*Tego pan nie zna, panie Hadimrška* (czes. *To neznáte Hadimršku*; Karel Lamač i Martin Frič, 1931)	Czecho-słowacja	14
	Uśmiechnięty porucznik (czes. *Kouzlo valčíku, The Smiling Lieutnant*; Ernst Lubitsch, 1931)	USA	12
	Na spalonym (czes. *Muži v offsidu*; Svatopluk Innemann, 1931)	Czecho-słowacja	12
	Prywatna sekretarka (czes. *Privátní sekretářka, Die Privatsekretärin*; Wilhelm Thiele, 1931)	Niemcy	9
	Ulubieniec pułku (czes. *Miláček pluku*; Emil Artur Longen, 1931)	Czecho-słowacja	9
	Trzecia kompania (czes. *Třetí rota*; Svatopluk Innemann, 1931)	Czecho-słowacja	9
	On i jego siostra (czes. *On a jeho sestra*; Karel Lamač i Martin Frič, 1931)	Czecho-słowacja	8
	Ostatni cygan (czes. *Poslední bohém*; Svatopluk Innemann, 1931)	Czecho-słowacja	8
	Kongres tańczy (czes. *Kongres tančí, Der Kongress tanzt*; Erik Charell, 1931)	Niemcy	8
1932	*Lelíček na usługach Sherlocka Holmesa* (czes. *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa*; Karel Lamač, 1932)	Czecho-słowacja	17
	Szynkarka w gospodzie „Pod Szalonym Pięknem" (czes. *Šenkýřka „U divoké krásy"*; Svatopluk Innemann, 1932)	Czecho-słowacja	12
	Piosenkarz (czes. *Písničkář*; Svatopluk Innemann, 1932)	Czecho-słowacja	12
	Strzelec Anton Špelec (czes. *Anton Špelec, ostrostřelec*; Martin Frič, 1932)	Czecho-słowacja	11
	Przed maturą (czes. *Před maturitou*; Vladislav Vančura, 1932)	Czecho-słowacja	10
	Grabarz (czes. *Funebrák*; Karel Lamač, 1932)	Czecho-słowacja	9
	Nietoperz (czes. *Netopýr, La Chauve-souris*; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931)	Francja (n)	8
	Biuro matrymonialne (czes. *Sňatková kancelář*; Svatopluk Innemann, 1932)	Czecho-słowacja	8
	Muszkieterowie z Malej Strany (czes. *Malostranští mušketýři*; Svatopluk Innemann, 1932)	Czecho-Słowacja	8
	Quick (Robert Siodmak, 1932)	Niemcy	8

1932 cd.	*Modry Dunaj* (czes. *Cikánská simfonie, The Blue Danube*; Herbert Wilcox, 1932)	Wielka Brytania (f)	8
	Idealny belfer (czes. *Kantor Ideál*; Martin Frič, 1932)	Czecho-słowacja	8
	Pod cudzą flagą (czes. *Pod cizí vlajkou, Unter falscher Flagge*; Johannes Meyer, 1932)	Niemcy	8
	Fantomas (*Fantômas*; Pál Fejös, 1932)	Francja	8
	Patrioci z zakątka (czes. *Zapadlí vlastenci*; Miroslav J. Krňanský, 1932)	Czecho-słowacja	8
1933	*Adiutant Jego Wysokości* (czes. *Pobočník jeho výsosti*; Martin Frič, 1933)	Czecho-słowacja	15
	Madla z cegielni (czes. *Madla z cihelny*; Vladimír Slavínský, 1933)	Czecho-słowacja	10
	Okienko (czes. *Okénko*; Vladimír Slavínský, UFA, 1933)	Czecho-słowacja	9
	Bezdomni (czes. *Cesta do života, Putiovka w życń*; Nikołaj Ekk, 1931)	ZSRR	8
	Pieśń dla ciebie (czes. *Píseň pro tebe, Ein Lied für dich*; Joe May, 1933)	Niemcy	8
	Restauracja „U świętego Antosia" (czes. *U svatého Antonička*; Svatopluk Innemann, 1933)	Czecho-słowacja	8
	Prywatne życie Henryka VIII (czes. *Šest žen Jindřicha VIII., The Private Life of Henry VIII*; Alexander Korda, 1933)	Wielka Brytania	8
	Chatka z piernika (czes. *Perníková chaloupka*; Oldřich Kmínek)	Czecho-słowacja	8
1934	*Złota Katarzyna* (czes. *Zlatá Kateřina*; Vladimír Slavínský, 1934)	Czecho-słowacja	12
	Rozpustna Csibi (czes. *Rozpustilá Čibi, Csibi, der Fratz/Früchtchen*; Max Neufeld, Richard Eichberg, 1934)	Austria	11
	Dopóki masz mamę (czes. *Dokud máš maminku*; Jan Sviták, 1934)	Czecho-słowacja	9
	Moskiewskie noce (czes. *Moskevské noci, Les Nuits moscovites*; Alexis Granovsky, 1934)	Francja	9
	Moje serce tęskni za tobą (czes. *Mé srdce touží po lásce, Mein Herz ruft nach dir*; Carmine Gallone, 1934)	Niemcy	8

	Bitwa (czes. *Bitva*, *La Bataille*; Nicolas Farkas, Viktor Tourjansky, 1988)	Francja	8
	Życie żołnierskie – wesołe życie (czes. *Život vojenský – Život veselý*; Jan Sviták, 1934)	Czechosłowacja	8
	Nie denerwować dziadunia (czes. *Nezlobte dědečka*; Karel Lamač, 1934)	Czechosłowacja	8

Wykaz niemieckich wersji, wyświetlanych w praskich kinach w latach 1930–1934[56]

1930

Prostá duše (*Der Tolpatsch – Lummox*; Herbert Brenon, 1930) dubbing, USA, Passage, 14.01.1930.

Pat a Patachon v raketovém omnibusu (*Pat und Patachon im Raketenomnibus – The Rocket Bus / Alf's Carpet*; W. P. Kellino, 1929) dubbing [?], Wielka Brytania, Avion 2; 25.04.1930.

Hai Tang (*Hai-Tang. Der Weg zur Schande*; Richard Eichberg, 1929/1930 – *The Flame of Love*; Richard Eichberg i Walter Summers, 1929/1930) MW, Wielka Brytania, Passage 3; 9.05.1930.

Atlantic (*Atlantic*; A. Dupont, 1929 – *Atlantic*; A. Dupont, 1929) MW, Wielka Brytania; Fénix 5; 15.08.1930.

Kibic (*Der Kibitzer – The Kibitzer*; Edward Sloman, 1930) dubbing [?], USA; Kotva 1; 29.08.1930.

Sensace divadla Tivoli (*Sensation des Theaters Tivoli – Gold Diggers of Broadway*; Roy del Ruth, 1929) dubbing [?], USA; Passage 1; 3.10.1930.

Moc a marnost milionů (*Millionen sind nicht alles – Such Men Are Dangerous*; Kenneth Hawks, 1930) częściowo MW [?], częściowo „wersja międzynarodowa", USA, Fénix 1; 17.10.1930.

---

[56] Wykaz ten został sporządzony na podstawie porównania szeregu źródeł, m.in. podsumowań Havelki, „Rubryki filmowej" „Biuletynu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych", baz danych American Film Institute, filmograficznych baz danych o wersjach językowych, które opracował niemiecki historyk filmu Hans-Michael Bock (dziękuję mu w tym miejscu za pomoc), a także recenzji i reklam w czeskiej prasie z intersującego mnie okresu. Tytuły są ułożone według dat praskich premier; przy każdym wymieniony jest najpierw czeski tytuł dystrybucyjny, potem w nawiasie: tytuł wersji niemieckiej, reżyser wersji niemieckiej (jeśli chodzi o wersję językową), tytuł oryginalny, reżyser wersji oryginalnej, rok produkcji, za nawiasem: typ wersji (MW czyli wersja językowa albo dubbing, ewentualnie „tylko niemiecka wersja", co oznacza, że chodzi o niemiecki film nakręcony tylko po niemiecku), kraj produkcji, praskie kino premierowe, liczba tygodni wyświetlania w premierowym kinie, data premiery. Jeśli brakuje informacji o długości premierowego wyświetlania, oznacza to, że w podsumowaniach Havelki film nie został wspomniany; znak zapytania wskazuje na niepewność dotyczącą typu wersji (czy szło o dubbing, czy MW, czy o niemiecki film wyprodukowany tylko w wersji niemieckiej).

1931

Neděle života (*Sonntag des Lebens*; Leo Mittler, 1930 – *The Devil's Holiday*; Edmund Goulding, 1930) MW, USA; Olympic 1; 13.02.1931.

Touha každé ženy (*Die Sehnsucht jeder Frau*; Victor Sjöström, 1930 – *A Lady to Love*; Victor Sjöström, 1930) MW, USA; Kotva 1; 6.03.1931.

Olympia (*Olympia*; Jacques Feyder, 1931 – *His Glorious Night*; Lionel Barrymore, 1929) MW, USA; Metro 1; 20.03.1931.

Anna Christie (*Anna Christie*; Jacques Feyder, 1930 – *Anna Christie*; Clarence Brown, 1929/1930) MW, USA; Lucerna 4; 3.04.1931.

Mys ztracených lidí (*Menschen im Käfig*; E. A. Dupont, 1930 – *Cape Forlorn*; E. A. Dupont, 1930) MW, Wielka Brytania; Fénix 1; 27.04.1931.

Poslední píseň (*Liebeslied*; Constantin J. David i Gennaro Righelli, 1930 – *La canzone dell'amore*; Gennaro Righelli, 1930) MW, Włochy; Valdek 1; 15.05.1931.

Znáš-li onen kraj pohádkový (*Kennst Du das Land… Der Roman zweier Menschen*; Constantin J. David, 1931 – *Terra madre*; Alessandro Blasetti, 1931) MW, Włochy; Avion 1; 3.07.1931.

Monsieur le Fox (*Monsieur Le Fox*; Hal Roach, 1931 – *Men of the North*; Hal Roach, 1930) MW, USA; Hollywood 1; 17.07.1931.

Čokoládová princezna (*Kopfüber ins Glück*; Hans Steinhoff, 1930 – *Chacun sa chance*; Hans Steinhoff i René Pujol, 1930) MW, Francja; Metro 1; 14.08.1931.

Jeho přítelkyně Anetta (*Seine Freundin Annette*; Felix Basch, 1930 – *The Lady Lies*; Hobart Henley, 1929) MW, USA; Avion 1; 14.08.1931.

Je Mary Duganová vinna? (*Mordprozess Mary Dugan*; Arthur Robison, 1930 – *The Trial of Mary Dugan*; Bayard Veiller, 1930) MW, USA; 2 (Koruna 1, Radio 1); 14.08.1931.

Maska padá (*Die Maske fällt*; Wilhelm Dieterle, 1930 – *The Way of All Men*; Frank Lloyd, 1930) MW, USA; Olympic 2; 28.08.1931.

Snoubencova vdova (*Die Bräutigamswitwe*; Richard Eichberg, 1931 – *Let's Love and Laugh*; Richard Eichberg, 1931) MW, Wielka Brytania; Avion 3; 4.09.1931.

Přepojme na Hollywood (*Wir schalten um auf Hollywood*; Frank Reicher, 1931; z wykorzystaniem scen z filmu *The Hollywood Revue of 1929*; Charles Reisner, 1929) tylko niemiecka wersja, USA; Hollywood 1; 18.09.1931.

Va banque! (*Va Banque. Alles oder Nichts*; Erich Waschneck, 1930 – *Le joker*; Erich Waschneck, 1930) MW, Francja; Koruna 2; 25.09.1931.

Tropické noci (*Tropennächte*; Leo Mittler, 1930 – *Dangerous Paradise*; William A. Wellman, 1930) MW, USA; Radio 1; 2.10.1931.

Frigo, svůdce žen (*Casanova wider Willen*; Edward Brophy, 1931 – *Parlor, Bedroom and Bath*; Edward Sedgwick, 1931) MW, USA 5 (Radio 1, Roxy 2, Světozor 2); 30.10.1931.

Provdám se za svého muže (*Ich heirate meinen Mann*; E. W. Emo, 1931 – *Her Wedding Night*; Frank Tuttle, 1930) MW, USA, Passage 2; 27.11.1931.

Rozhodná noc (*Die Nacht der Entscheidung*; Dimitri Buchowetzki, 1931 – *The Virtuous Sin*; George Cukor i Louis Gasnier, 1930) MW, USA; 3 (Avion 2, Olympic 1); 27.11.1931.

Lidé za mřížemi (*Menschen hinter Gittern*; Paul Fejos, 1930/1931 – *The Big House*; George Hill, 1930), MW, USA Alfa 3; 4.12.1931.

Co s autem bez peněz (*Ein Auto und kein Geld*, Luise Fleck i Jacob Fleck, 1931) tylko niemiecka wersja, Niemcy; 4 (Hollywood 2, Světozor 2); 11.12.1931.

1932

Koncert (*Das Konzert*; Leo Mittler, 1931 – *Fashions in Love*; Victor Schertzinger, 1929) MW, Francja; Světozor 1; 15.01.1932.

Netopýr (*Die Fledermaus*; Karel Lamač, 1931 – *La Chauve-souris*; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931) MW, Francja; 8 (Fénix 2, Hollywood 3, Světozor 3); 29.01.1932.

Konec světa (*Ende der Welt / La Fin du monde*; Abel Gance, 1931) dubbing [?], Francja; Fénix 2; 11.03.1932.

Madame má vycházku (*Madame hat Ausgang. Ein verliebtes Abenteuer*; Wilhelm Thiele, 1931 – *L'Amoureuse aventure*; Wilhelm Thiele, 1931) MW, Francja; Metro 2; 8.04.1932.

Dnes líbá Paříž (*Heut' küsst Paris / Die nackte Wahrheit*; Karel Anton, 1931 – *Nothing But the Truth*; Victor Schertzinger, 1929) MW, Francja; Praha 2; 22.04.1932.

Seržant X (*Sergeant X*; Wladimir von Strischewski [= Vladimir Strijevski], 1931 – *Le Sergent X*; Vladimir Strijewski, 1931) MW, Francja; Alfa 2; 29.04.1932.

Marius (*Zum goldenen Anker*; Alexander Korda, 1931 – *Marius*; Alexander Korda i Marcel Pagnol, 1931) MW, Francja; Adria 1; 6.05.1932.

Matčino srdce (*Seed*; John M. Stahl, 1931) dubbing, USA; 2 (Hollywood 1, Skaut 1); 6.05.1932.

Děvče z Montparnassu (*Das Mädel vom Montparnasse*; Hanns Schwarz, 1932 – *La petite de Montparnasse*; Hanns Schwarz i Max de Vaucorbeil, 1932) MW, Francja; Gaumont 2; 13.05.1932.

Dědic krve (*Väter und Söhne*; Victor Sjöström, 1930 – *Markurells i Wadköping*; Victor Sjöström, 1931) MW, Szwecja; Avion 2; 3.06.1932.

Dobrodružství gardového důstojníka (*Kampf um die Frau* (*Die Tundra*)); Friedrich von Maydell, 1931/1932 – *Erämaan turvissa*; Kalle Kaarnai – Friedrich von Maydell, 1931), MW, Finlandia; Praha 1; 22.07.1932.

Každá žena něčím vábí (*Jede Frau hat etwas*; Leo Mittler, 1930 – Honey; Wesley Ruggles, 1930) MW, USA; Passage 1; 5.08.1932.

Pochodem pochod (*Schritt u. Tritt – I kantonnement*; Lau Lauritzen, 1932) niemiecka synchronizacja, Dania; 3 (Radio 1, Světozor 2); 5.08.1932.

Muži kolem Lucie (*Die Männer um Lucie*; Alexander Korda, 1931 – *Laughter*; Harry d'Abbadie D'Arrast, 1930) MW, USA; 3 (Olympic 1, Skaut 2); 11.11.1932.

Bum bác! (*Knall und Fall / Krudt med knald*; Lau Lauritzen, 1931) niemiecka synchronizacja, Dania; 4 (Koruna 2, Louvre 2); 2.12.1932.

1933

Ingagi (*Ingagi*; William Campbell, 1931) niemiecka synchronizacja, USA; Skaut 4; 17.02. 1933.

Stíny londýnských nocí (*Der Greifer*; Richard Eichberg, 1930 – *Night Birds*; Richard Eichberg, 1930) MW, Wielka Brytania; 4 (Koruna 2, Praha 2); 31.03.1933.

Dobrodružství krále Pausola (*Die Abenteuer des Königs Pausole*; Alexis Granowsky, 1933 – *Les aventures du roi Pausole*; Alexis Granowsky, 1933) MW, Francja; 6 (Kotva 3,

Lucerna 3); 27.10.1933.

Pan Saval milionář (*Rund um eine Million*; Max Neufeld, 1933 – *Une fois dans la vie*; Max de Vaucorbeil, 1933) MW, Francja; 6 (Juliš 3, Passage 3); 1.12.1933.

1934

Krok s cesty (*Schritt vom Weg – The Man Who Came Back*; Raoul Walsh, 1931) dubbing, USA; Světozor 1; 10.08.1934.

Yankee dvorním radou (*Ein Yankee als Hofrat – A Connecticut Yankee*; David Butler, 1931) dubbing, USA; Fénix 3; 10.08.1934.

Plující svět (*Die schwimmende Welt*, 1931/1932 – *Transatlantic*; William K. Howard, 1931) dubbing [?], USA; Juliš 1; 17.08.1934.

Inne wspomniane filmy (poza tytułami uwzględnionymi w wykazach przebojów oraz wersji niemieckich):

Aféra plukovníka Redla (Karel Anton, 1931); *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929); *Der Fall des Generalstabs – Oberst Redl* (Karel Anton, 1931); *Gehetzte Menschen* (Friedrich Fehér, 1932); *Hollywood Revue* (*The Hollywood Revue of 1929*; Charles Reisner, 1929); *Karneval umělců* (*High Society Blues*; David Butler, 1930); *Paramount Revue* (*Paramount on Parade*; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Ernst Lubitsch i in..; reżyseria czeskich wstawek Charles de Rochefort, 1930); *Ponorka S 13* (*Men Without Women*; John Ford, 1930); *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929); *Sensace* (*Die vom Rummelplatz*; Karel Lamač, 1930); *Svět bez hranic* (Julius Lébl, 1931); *Štvaní lidé* (Friedrich Fehér, 1933); *Tajemství lekařovo* (Julius Lébl, 1930); *Tango pro tebe* (*Ein Tango für dich*; Géza von Bolváry).

Z czeskiego przełożył Leszek Engelking

Przypisy tłumacza

* W roku 1932 wprowadzony został w Czechosłowacji system kontyngentowy, trzykrotnie nowelizowany i ustalający ostatecznie zasadę, że na każde pięć importowanych filmów biuro wynajmu musi zaoferować kinom jeden film krajowy. Za pozwolenie wwozu płaciło się od każdego filmu 20 000 koron czechosłowackich. Na skutek wydania ustawy kontyngentowej i protestów Amerykanów przeciw niej, wycofano z Czechosłowacji filmy amerykańskie, z wyjątkiem produkcji małych, niezależnych wytworni.

** Czeskie i oryginalne tytuły znaleźć można w dołączonych do teksty artykułu tabelach.

*** Film znany w Polsce również pod tytułami *C.K. marszałek polny* i *C.K. feldmarszałek*.

**** W okresie międzywojenny często mówiono w Czechosłowacji o jednym języku czechosłowackim, zwłaszcza w dokumentach oficjalnych.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.06

Francesco Bono

*ITALIENER** W BERLINIE AUGUSTO GENINA I FIRMA PRODUKCYJNA NERO-FILM

„Po Rosjanach, Włosi tworzą najsilniejszą kolonię filmowców w Berlinie" – pisał Ferruccio Biancini na łamach „Kines" pod koniec lat 20.[1] Kilka miesięcy wcześniej Raoul Quattrocchi zauważył, że „dobre filmy produkowane aktualnie w Niemczech w 95% realizowane są przez reżyserów włoskich"[2]. To oczywista przesada – w tej opinii pobrzmiewają jednak echa żarliwej dyskusji tamtych lat dotyczącej odrodzenia włoskiego kina, które na początku lat 20. znalazło się w kryzysie. Jednocześnie stwierdzenie to odsyła do epizodu historii włoskiego kina z okresu międzywojennego, który jak dotąd nie został należycie zbadany.

W latach 20. wielu włoskich reżyserów, aktorów i operatorów przeniosło się do Niemiec[3]. Lista jest długa i zawiera wiele nazwisk wybitnych twórców włoskiego kina przedwojennego. Byli wśród nich między innymi Guido Brignone, Carmine Gallone, który jako pierwszy w Niemczech zrealizował film dźwiękowy *Das Land ohne Frauen* (1929), Nunzio Malasomma, Guido Parish i Gennaro Righelli. Ten ostatni wyróżniał się na tle innych intensywnością, z jaką pracował w Berlinie (w latach 1923–1929 wyreżyserował tu 15 filmów). Lista obejmuje również, obok aktorów drugoplanowych, sporą liczbę gwiazd. Pomijając Franceskę Bertini, która w 1927 roku zagrała w Niemczech w filmie *Mein Leben für das Deine* (reż. M. Luitz-Morat), wśród diw, które osiągnęły największy sukces po drugiej stronie Alp, należy wymienić Dianę Karenne, Marcellę Albani i Marię Jacobini. Ponadto w Berlinie aktywnie działało wielu z ważniejszych operatorów włoskiego kina przedwojennego: Vittorio Armenise, Gaetano Ventimiglia i Giuseppe Vitrotti.

---

[1] F. Biancini, *I misteri della Friedrichstrasse*, „Kines" 1929, n. 26. Cyt. za: M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Edizioni Libreria SAPERE: Napoli 1986, s. 85.

[2] R. Quattrocchi, *La tragedia dell'Opera di Mario Bonnard*, „Kines" 1929, n. 12. Cyt. za: M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, s. 85.

[3] Na ten temat zob. m.in. V. Martinelli, *I gastarbeiter fra le due guerre*, „Bianco e Nero" 1978, n. 3, s. 3–93. *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, [w:] *Cinema italiano in Europa 1907–1929*, ed. V. Martinelli, Associazione italiana per ricerche di storia del cinema: Roma 1992, s. 131–159.

Wśród reżyserów zaangażowanych w produkcję niemiecką byli również Mario Bonnard, Augusto Genina i Amleto Palermi. Wszyscy trzej w latach 1926–1928 pracowali dla Nero-Film, jednej z największych niemieckich firm produkcyjnych tamtych lat, należącej do Heinricha i Seymoura Nebenzahlów[4]. Nero-Film stała się szczególnie sławna dzięki współpracy z Georgem Wilhelmem Pabstem na początku lat 30. – począwszy od filmu *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora,* 1929) – oraz dzięki filmom Fritza Langa: *M – morderca* (*M,* 1931) i *Testament doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933). Współpraca, którą Nero-Film nawiązała z Bonnardem, Geniną i Palermim obejmuje pięć filmów, będących przedmiotem niniejszego artykułu.

Źródeł migracji do Niemiec należy szukać w kryzysie, jaki nastąpił we włoskim kinie pod koniec wojny, po okresie międzynarodowego prestiżu, którym kinematografia ta cieszyła się w pierwszej dekadzie XX wieku. W krótkim czasie produkcja filmowa w Italii skurczyła się do zaledwie kilku realizacji w roku. Nie bez znaczenia jest tu ostateczna klęska projektu Włoskiej Unii Filmowej (Unione Cinematografica Italiana) – konsorcjum, które jeszcze w 1919 roku zrzeszało większość firm produkcyjnych. Schyłek włoskiego kina jest, rzecz jasna, efektem wielu rozmaitych, wpływających na siebie wzajemnie czynników[5]: od braku organizacji przemysłowej, który negatywnie wpływał na branżę filmową po wojnie, poprzez wzrost kosztów produkcji i stopniowe znikanie włoskich filmów z rynku zagranicznego, aż po rosnącą konkurencję Hollywood i kina Niemieckiej Rzeszy (między rokiem 1920 i 1921 liczba niemieckich filmów docierających do Włoch wzrosła z czterdziestu czterech do dwustu siedemdziesięciu)[6]. Swoją rolę odegrał także z pewnością regres techniczny oraz niezdolność włoskiego kina do dostosowania się do oczekiwań nowej publiczności.

W obliczu kryzysu wielu artystów wyjechało za granicę. Na początku lat 20. do Berlina przenieśli się między innymi atletycznie zbudowani aktorzy znani z popularnych we Włoszech „kolosali" historyczno-mitologicznych: Luciano Albertini, Carlo Aldini, Bartolomeo Pagano, którzy swego czasu cieszyli się dużą popularnością. W ich ślady poszli Marcella Albani z Guido Parishem, który pracował z diwą już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, a następnie Maria Jacobini z reżyserem Gennaro Righellim, którzy debiutują w Berlinie filmem *Bohème – Künstlerliebe* (1923), adaptacją powieści Henriego Murgera. Zjawisko emigracji szybko prowadzi do powstania włoskiej diaspory.

---

[4] O firmie produkcyjnej Nero-Film traktuje m.in. *M wie Nebenzahl. Nero-Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*, Hrsg. E. Wottrich, Edition Text + Kritik: Monaco 2002.

[5] Na ten temat zob. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Vol. 1, *Il cinema muto 1895–1929*, Editori riuniti: Roma 1993, s. 245 i *passim.*

[6] M. Argentieri, *L'asse cinematografico Roma–Berlino*, s. 88.

Wspominając tamten czas, Genina wyraża swój podziw dla produkcji zza Alp. Źródeł sukcesu niemieckiego kina włoski reżyser upatruje w umiejętności odrodzenia się niemieckiej kinematografii pod koniec wojny, w odróżnieniu od tego, co nastąpiło we Włoszech: „Filmy niemieckie wyraźnie odcięły się od konformizmu kina już minionego”[7]. Co więcej, w Niemczech, jak wspomina Genina, kino „stanowi jeden z największych przemysłów narodowych; otoczone należytą opieką, jest cenione na równi z przemysłem stalowym”[8]. Berlin reżyser przyrównuje zaś do filmowego Eldorado, w którym „kino reprezentowało oazę bogactwa, euforii i światowości”.

> Wielka kinematografia niemiecka […] dominowała w tamtym okresie dzięki swej oryginalności, środkom, wspaniałym interpretacjom aktorskim i olbrzymim kompleksom przemysłowym. […] Mnie, który przybywał z kraju, w którym fabryki zostały niemal kompletnie zredukowane do magazynów przestarzałych towarów, przyjazd do Niemieckiej Rzeszy wydawał się przejściem od śmierci do życia[9].

Z myślą o *Kunstfilm* i kinie kasowym

Współpraca Nero-Film z włoskimi filmowcami w Niemczech (tzw. *Italiener*) rozpoczyna się w 1926 roku filmem Palermiego *Die Flucht in die Nacht*, będącego luźną adaptacją dramatu Luigiego Pirandella *Henryk IV* (realizacja ta również w Italii znana była pod niemieckim tytułem). Bezpośrednio przed opuszczeniem Włoch, reżyser – wspólnie z Gallone – realizuje natomiast remake *Ostatnich dni Pompei* (*Gli ultimi giorni di Pompei,* 1926), do produkcji którego Gallone i Palermi zakładają spółkę S.A. Grandi Film, zdobywając część filmowego budżetu między Berlinem a Wiedniem. Fakt ten ma wpływ na obsadę filmu: pojawiają się w nim między innymi Maria Korda, Mihàly Vàrkonyi (który w Hollywood przyjął nazwisko Victor Varconi) oraz Bernhard Goetzke – gwiazdor niemieckojęzycznych filmów lat 20.[10] Jeszcze wcześniej, przy produkcji kolejnej wersji *Quo vadis?* (1925), również UCI (Unione Cinematografica Italiana) próbuje współpracy z Niemcami, umieszczając Gabriellino D’Annunzio u boku reżysera Georga Jacoby oraz angażując Emila Janningsa do roli Nerona. Wreszcie film *L’uomo più allegro di Vienna* (reż. A. Palermi, 1925), w którym pojawiają się znowu Korda

---

[7] A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, [w:] S. Grmek Germani, V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Edizioni Biblioteca dell‘Immagine: Pordenone 1989, s. 61.

[8] *Ibidem*, s. 187.

[9] *Ibidem,* s. 61.

[10] V. Martinelli, *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, s. 146.

i Vàrkonyi (przed emigracją do Berlina), zrealizowany zostaje przy udziale Niemiec. Te doświadczenia prawdopodobnie otworzyły drogę Palermiemu do nawiązania współpracy z Nero-Film.

Na temat *Die Flucht in die Nacht* prasa wyrażała się chłodno. W „Der Bildwart" napisano, że „biorąc pod uwagę całość, film – niestety – okazał się porażką"[11], zaś w „Deutsche Filmwoche" realizację oceniono jako totalną klapę[12]. Jednocześnie krytyka doceniła grę Conrada Veidta w roli szlachcica tracącego zmysły, który wierzy, że jest Henrykiem IV. W „Die Filmwoche" aktorstwo Veidita nazwano „interpretacją popisową i diabelnie dobrą. Veidit z wirtuozerią godną uznania odgrywa najpierw rolę prawdziwego szaleńca, by następnie stać się bohaterem, który jedynie szaleństwo udaje"[13]. „Należałoby wyciąć i ocalić z filmu cały szereg scen potwierdzających mistrzostwo gry Veidta" – napisano w „Der Bildwart"[14]. „Jawi nam się wielki artysta, który z nadzwyczajną umiejętnością odgrywa przypowieść o życiu owładniętym przez demony obłąkania"[15] wtórowano na łamach „Reichsfilmblatt".

Szczególnie doceniona została scena, w której bohater budzi się z szaleństwa. W zbliżeniu widzimy twarz Veidta wykrzywioną skurczem. Bohater rozgląda się wokoło i nie poznaje otoczenia. Później przypomina sobie minione wydarzenia – w retrospekcji widać konną przejażdżkę, w trakcie której mężczyzna spada z konia i traci świadomość. Teraz podnosi się, odsłania kotarę (w której łatwo dopatrzyć się aluzji do zasłony spowijającej umysł bohatera) i spogląda w lustro. Dziś scena ta wydaje się bardzo teatralna za sprawą nadekspresyjnej gry aktora: Veidt rozpościera szeroko ramiona podobne do suchych, obnażonych gałęzi i toczy błędnym wzrokiem dookoła, w czym ewidentnie pobrzmiewa echo ekspresjonizmu.

> Przed lustrem, w zbliżeniu przez kilka pełnych napięcia sekund widać namysł bohatera nad swoim „ja". Szaleniec z przyprószonymi siwizną włosami zdaje sobie sprawę, że stał się stary, ale jednocześnie uświadamia sobie, że jest przy zdrowych zmysłach[16].

W przeciwieństwie do obsypywanej pochwałami gry Veidta, cały film w ocenie prasy nie zasługiwał na uznanie. Krytyka ganiła Palermiego – który był również autorem scenariusza – za zbyt dosłowną próbę transpozycji dramatu na ekran. „Temat zrozumiany w sposób mistrzowski […] po mistrzowsku wygrany przez Veidta" – pisano na łamach „Kinematograph"; „tylko przez reżysera nie

---

[11] *Die Flucht in die Nacht*, „Der Bildwart" 1927, Nr. 2, s. 110.
[12] H. Halle, *Die Flucht in die Nacht*, „Deutsche Filmwoche" 1926, Nr. 52, s.11.
[13] *Flucht in die Nacht*, „Die Filmowoche" 1926, Nr. 53 s. 60.
[14] *Die Flucht in die Nacht,* „Der Bildwart" 1927, Nr. 2, s. 110.
[15] F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*, „Reichsfilmblatt" 1926, Nr. 51, s.66.
[16] *Die Flucht in die Nacht*, „Film-Kurier" 1926, Nr. 292.

został zrealizowany w sposób filmowy"[17]. W opinii tej wybrzmiewa nieufność wobec ekranowych adaptacji dzieł literackich, której można doszukać się także w ocenie filmu we Włoszech[18]. Odwołując się do doświadczeń ekspresjonizmu i gatunku *Kammerspiel*, kino w Niemczech domagało się niezależności w stosunku do literatury. Ganiono zatem literackość, która przydaje ciężaru *Die Flucht in die Nacht*: między innymi „wierne pisanemu oryginałowi sceny dialogu zrealizowane bez świadomości filmowej"[19]. „Zamiast filmu, reżyser oferuje widzom wygłaszany z elegancją monolog aktora" – pisano na łamach „Film-Kurier"[20].

Po części porażkę filmu przypisywano trudności, którą literacki oryginał stawiał przed filmowym medium. „Tematem przewodnim jest dość skomplikowana kwestia psychologiczna […] jej przekonujące przedstawienie w kinie wydaje się niemożliwe", komentowano w „Der Bildwart"[21]. Ale odpowiedzialność za klęskę realizacji przypisywano przede wszystkim Palermiemu, piętnując przestarzały sposób inscenizowania wydarzeń. Kamera w *Die Flucht in die Nacht* w większości przypadków ustawiona jest bowiem frontalnie, prezentując plany ogólne bądź zbliżenia i z wyjątkiem nielicznych przypadków jest całkowicie statyczna. Jeśli się porusza, robi to tylko po to, by podążyć za postaciami. Realizację celnie podsumowano w „Kinematograph" stwierdzając, że Palermi próbuje swym dziełem „w 1926 roku podbić świat, wykorzystując technikę kręcenia filmów z roku 1910"[22].

Pomimo tego docenia się film jako próbę „niepodążania utartymi ścieżkami" jak napisano w „Kinematograph"; „i taka próba jest zawsze mile widziana"[23]. Według „Reichsfilmblatt" film można przyrównać do eksperymentu, który – chociaż częściowo jest porażką – jawi się „jednak jako manifestacja woli artystycznej", a przez to jest „godny uznania"[24]. Jedynie w „Paimann's Filmlisten" oceniono film jako „dzieło wysokiej jakości przeznaczone dla dojrzałej publiki"[25].

Przywołana opinia sugeruje cel, jaki firma produkcyjna Nero-Film chciała prawdopodobnie osiągnąć realizacją *Die Flucht in die Nacht*. Dla spółki działającej zaledwie od roku – dla której przywołany film jest trzecią z kolei produkcją po

---

[17] *Die Flucht in die Nacht*, „Kinematograph" 1926, Nr. 1035, s. 18.

[18] Zob. np. recenzję w „Rassegna del Teatro e del Cinematografo" 1927, vol. 4, s. 59, w której można przeczytać: „Nie można wykluczyć, ze gdyby naprawdę dzieło to przenieść z desek teatru na ekran i wykorzystać medium kina, film byłby sukcesem".

[19] F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*, „Reichsfilmblatt"1926, Nr. 51.

[20] *Die Flucht in die Nacht*, „Film-Kurier" 1926, Nr. 292.

[21] *Die Flucht in die Nacht*, „Der Bildwart", 1927, Nr. 2, s. 110.

[22] *Die Flucht in die Nacht*, „Kinematograph" 1926, Nr. 1035, s. 18.

[23] *Ibidem*.

[24] F. H-t, *Die Flucht in die Nacht*.

[25] *Die lebende Maske*, „Paimann's Filmlisten" 1926, Nr. 559, s. 210. *Die lebende Maske* to tytuł, pod którym film wyświetlano w Austrii.

debiucie *Dürfen wir schweigen?* (reż. R. Oswald, 1926) i komedii z Harrym Liedkte, *Die Welt will belogen sein* (reż. P. Felner, 1926) – *Die Flucht in die Nacht* stanowi wyraźnie próbę nobilitowania filmowej produkcji. Dzięki *Kunstfilm* (filmowi artystycznemu), Nero-Film usiłuje zerwać z produkcją wyłącznie filmów rozrywkowych, której Heinrich Nebenzahl poświęcił się na początku lat 20. Celowi temu podporządkowany zostaje nie tylko wybór tematu filmu, ale także dobór reżysera oraz odtwórcy pierwszoplanowej roli. Nebenzahl stawia bowiem na Veidta (gwiazdę i ikonę kina ekspresjonistycznego; aktor wystąpił także w *Dürfen wir schweigen?*), tekst Pirandella (pisarza, który już wówczas cieszył się międzynarodowym prestiżem) będący swoistym gwarantem „artystyczności" projektu, oraz angażuje Palermiego (reżysera pracującego w pierwszej dekadzie XX wieku z gwiazdami wielkiego formatu, między innymi Lydą Borelli, Soavą Gallone i Ledą Gys).

Ale model, na którym Nero-Film wzoruje *Die Flucht in die Nacht* – nurt *Literaturfilm,* a zatem transpozycji arcydzieł literatury na ekran, które były w modzie w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, oraz doświadczenia ekspresjonizmu – w połowie lat 20. staje się przestarzały. Wówczas bowiem kino niemieckie zwraca się w stronę realizmu i tym właśnie można tłumaczyć oziębłość, z jaką film został przyjęty przez krytykę. Jednocześnie *Die Flucht in die Nacht* zapowiada strategię Nero-Film polegającą na zaangażowaniu w produkcję kina autorskiego, którą spółka z powodzeniem zajęła się pod koniec lat 20., współpracując z Pabstem i Langiem.

Współpracę Nero-Film z *Italiener* kończy film *Das letzte Souper* (1928) Mario Bonnarda. Aby go zrealizować, spółka wiąże się z producentem Jakobem Karolem, który na początku lat 20. przyczynił się do przyjazdu do Niemiec Luciana Albertiniego i Bartolomea Pagano. Bonnard należał do gwiazd włoskiego kina przedwojennego; swój pierwszy film reżyseruje w 1917 roku. W 1925 przenosi się do Niemiec, gdzie realizuje kilkanaście filmów, a w sześć lat później wraca do Włoch. *Das letzte Souper* sytuuje się w nurcie *poliziesco*, a rozgrywa się w świecie opery. Fabuła zogniskowana jest wokół zabójstwa kompozytora, który – wedle recenzji zamieszczonej w „Film-Kurier" – „nienawidzi kobiet i niszczy je, do momentu, gdy za swoją osobliwą namiętność płaci życiem"[26]. O morderstwo podejrzewani są diwa i jej kochanek, operowy baryton.

Rolę diwy powierzono Marcelli Albani, która w Niemczech cieszyła się dużą popularnością; wystąpiła tu w 25 filmach, pracując między innymi z Joe Mayem, Wilhelmem Dieterle i Aleksandrem Volkoffem. W zapowiedziach promujących *Das letzte Souper* nazwisko Albani pojawia się jako pierwsze i drukowane jest pogrubioną czcionką[27]. Aktorska interpretacja diwy zostaje doceniona: „Albani,

---

[26] G. Herzberg, *Das letze Souper*, „Film-Kurier" 1928, Nr. 265.

[27] Dobrym przykładem jest tu zapowiedź filmu umieszczona w „Kinematograph" 1928, Nr. 1176, s. 4.

która swoją aparycją robi ogromne wrażenie, […] odtwarza rolę Violi w sposób niezwykle przekonujący" – pisano na łamach „Kinematograph"[28]. Krytykę pozytywnie zaskakuje także gra Heinricha Georgego w roli kompozytora. W magazynie „Filmtechnik" napisano:

> Niewątpliwym walorem filmu jest postać grana przez Georgego, którego naturalność, żywiołowość i siła sprawiają, że bohater przez niego kreowany wydaje się charakterologicznie pełny; jest człowiekiem z krwi i kości[29].

Szczególnie chwalona jest scena morderstwa kompozytora w trakcie trwania opery. Niestety, film nie utrzymuje tak wysokiego poziomu w swej dalszej części. Na łamach „Filmtechnik" komentowano:

> Pełna suspensu – choć to nic nowego – jest sekwencja ataku na teatralnej scenie, w której kompozytor traci życie. W porównaniu z impetem tych obrazów późniejsze ujęcia śledztwa prowadzonego przez policję wydają się mniej udane, szczególnie z uwagi na ich rozwlekłość[30].

Ogólnie rzecz biorąc, prasa wyraża się dość ostrożnie, stwierdzając, że *Das letzte Souper* obiecuje więcej niż oferuje w rzeczywistości. Krytyka docenia jednak sposób, w jaki Bonnard prowadzi akcję, rekompensując tym samym scenariusz, oceniony jako słaby. „Udało mu się podbić swym filmem publiczność dzięki rytmowi i kompozycji obrazów" – komentowano w „Neue Berliner"[31]. Docenić należy opanowanie techniki montażu oraz „dobre oko do szczegółów"; *Das letzte Souper* to „kasowy film dobrego rzemiosła"[32].

Pod znakiem komedii

Wśród filmów wyprodukowanych przez wytwórnię Nero-Film z udziałem *Italiener* wyróżniają się komedie *Wynajęta żona* (*Der Sprung ins Glück*)[33], *Das Mädchen der Strasse* oraz *Liebeskarneval,* które Augusto Genina nakręcił dla spółki w latach 1927–1928. Genina to jeden z bohaterów włoskiego kina – z powodzeniem przeszedł on z epoki kina niemego do kina dźwiękowego (debiutował w 1914 roku krótkometrażowym filmem *La moglie di sua eccelenza* i był aktywny zawodowo jeszcze na początku lat 50.).

---

[28] *Das letzte Souper*, „Kinematograph" 1928, Nr. 1179, s. 3.
[29] *Das letzte Souper*, „Filmtechnik" 1928, Nr. 24, s. 472.
[30] *Ibidem*.
[31] *Der Schule in der grossen Oper*, „Neue Berliner" 1928, 4 November.
[32] G. Herzberg, *Das letze Souper*.
[33] Film ten wyświetlano we Włoszech pod tytułem *La storia di una piccola parigina*.

Genina zajmował się również produkcją filmów. W 1921 roku zakłada spółkę Films Genina, dzięki której począwszy od *Debito d'odio* realizuje znaczną część filmów tej dekady, częściowo finansując swe produkcje z dystrybucji zagranicznej. Walter Slezak, pierwszoplanowa postać niemieckojęzycznego kina w okresie międzywojennym, pojawia się w obsadzie ostatniego filmu nakręconego przez Geninę we Włoszech – *Addio, giovinezza!* (1927). I to właśnie dzięki Slezakowi reżyser nawiązuje kontakty w Niemczech.

> W tej trudnej sytuacji pozostawała do zrobienia jedna rzecz: produkcja filmów na własną rękę. Tak robiło wielu – również ja. Firmy dystrybucyjne pomagały mi, kupując awansem moje filmy. Zarabiałem, sprzedając je głównie za granicą […]. Później, gdy sytuacja we Włoszech stała się trudniejsza, udałem się do Niemiec, by tam sprzedawać moje filmy[34].

W przywołanej opinii można dostrzec motywy działania, które zawiodły Geninę do Berlina i którymi prawdopodobnie reżyser kierował się, pracując jako pośrednik dla firmy produkcyjnej Westi-Film. Powstała ona w Berlinie pod koniec 1923 roku – z inicjatywy magnata przemysłowego Hugona Stinnesa oraz rosyjskiego producenta, Vladimira Vengerova, działającego w Niemczech od początku lat 20. – i szybko przekształciła się w konsorcjum obejmujące swymi wpływami połowę Europy[35]. Firma ta posiadała również swoją filię w Rzymie: Westi-Film S.A. Italiana; zajmowała się przede wszystkim dystrybucją kina niemieckiego we Włoszech. W ramach strategii, która wyznaczała rozwój współpracy między Rzymem a Berlinem, Westi-Film wsparła również – przy udziale Società Anonima per le Industrie oraz Commercio Cinematografico – produkcję filmu Carmine Gallone *La cavalcata ardente* (1925). O kontaktach z Westi-Film Genina napomyka przy okazji wspomnień o swojej działalności w Niemczech:

> Ledwo dotarłem do Berlina, stawiłem się w jednej z najbardziej znaczących firm w tamtych czasach – Westi-Film, założonej przez Wengeroffa [sic!] oraz Stinnesa […]. Była to niesamowita firma, która sprzedawała filmy na całym świecie. Znałem Wengeroffa i byłem pewien, że mi pomoże[36].

Zaczynając w Republice Niemieckiej od sprzedaży filmów, które reżyser nakręcił we Włoszech na początku lat 20., Genina następnie zajmuje się w Berlinie reżyserią. Jego „biletem wstępu" za granicą staje się film *Il focolare spento* (1925),

---

[34] A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 61.

[35] O firmie Westi-Film zob. D. Otto, *Die Filmindustrie Europas retten! Wengeroff, Stinnes und das „Europaische Filmsyndicat"*, [w:] *Fantasies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920–1930*, Hrsg. J. Schöning, Edition Text + Kritik: Monaco 1995, s. 59–82.

[36] A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 62.

„olśniewający klejnot włoskiego kina" wedle recenzji „Il Tevere"[37]; film ten – dystrybuowany pod tytułem *Mutter, verzeih mir!* – odnosi w Niemczech ogromny sukces. Latem 1927 roku Genina realizuje swój pierwszy film w Berlinie – *Die weisse Sklavin*, w koprodukcji niemiecko-francuskiej, w której bierze udział Société des Films Artistiques (Sofar). Firma ta zaangażowana jest także w produkcję filmu *Der Sprung ins Glück,* który staje się symbolicznym początkiem współpracy pomiędzy Geniną a Nero-Film.

Nawiązana współpraca prawdopodobnie angażuje Geninę również w sam proces filmowej produkcji. Znamienne, że *Der Sprung ins Glück* pojawił się we Włoszech pod marką firmy produkcyjnej Films Genina[38], co sugeruje, że reżyser zajmował się w ojczyźnie sprzedażą filmu zrealizowanego w Berlinie. Tym samym Genina powrócił na znajomą ścieżkę, lecz w innej roli – wcześniej sprzedawał bowiem za granicą filmy zrealizowane we Włoszech. W trakcie pracy w Berlinie Genina brał również udział w tworzeniu włoskiej firmy produkcyjnej Adia (z siedzibą w Italii). Firma ta wyprodukowała między innymi film *La grazia* (reż. A. De Benedetti, 1929) we współpracy z francuską Sofar oraz z niemiecką Orplid-Film. Z tą ostatnią Genina zrealizował film *Quartier Latin* (1929) pod koniec współpracy z Nero-Film. Znaczący jest również udział Nero-Film u boku włoskiej spółki Sacia przy produkcji filmu *Szyny* (*Rotaie*, 1929) Mario Cameriniego, w której uczestniczy również Adia (od 1929 roku połączona ze spółką Sacia)[39]. W splocie tych wydarzeń można zatem dostrzec potwierdzenie rozszerzenia działalności Geniny w zakresie filmowej produkcji na terytorium Niemiec.

Na obszarze produkcji filmów działają także inni przedstawiciele włoskiego kina, pracujący w Niemczech w latach 20. Są to między innymi Carlo Adlini, Guido Parish i Gennaro Righelli, którzy założyli firmę produkcyjną w Berlinie. Prawdopodobny wydaje się również udział Palermiego w produkcji filmu *Die Flucht in die Nacht*. Został on bowiem częściowo zrealizowany we Włoszech i figuruje jako produkcja włoska. W „La Rivista Cinematografica" napisano: „Wreszcie mogliśmy uczestniczyć w projekcji prawdziwie włoskiego filmu"[40], a wedle „Rassegna del Teatro e del Cinematografo" *Die Flucht in die Nacht* „jest bez wątpienia jedną z najlepszych włoskich realizacji, mimo iż obsada zdominowana została przez obcokrajowców"[41].

Kontynuując strategię działania podtrzymywaną od połowy lat 20. dzięki współpracy z *Italiener,* wytwórnia Nero-Film wyznacza sobie za cel dalszą

---

[37] „Il Tevere" 1925, 10 marzo. Cyt. za: R. Redi, *Ti parlerò… d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, ERI: Torino 1986, s. 36.

[38] *La storia di una piccola parigina*, „La Rivista Cinematografica" 1928, n. 7, s. 15.

[39] S. Grmek Germani, V. Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, s. 186. Zob. także R. Redi, *Cinema muto italiano (1986–1930)*, Marsillo: Venezia 1999, s. 201.

[40] *Enrico IV*, „La Rivista Cinematografica" 1927, n. 20, s. 35.

[41] *Enrico IV*, „Rassegna del Teatro e del Cinematografo" 1927, n. 4, s. 59.

internacjonalizację produkcji. Punkt kulminacyjny tej taktyki stanowią filmy Pabsta *Opera za trzy grosze* (*Die-3-Groschen-Oper*, 1931), *Braterstwo ludów* (*Kameradschaft*, 1931), *Atlantyda* (*Die Herrvin von Atlantis*, 1932) i *Testament doktora Mabuse* Langa, które wyprodukowane zostały we współpracy z Francją i przygotowane w dwóch wersjach językowych. Jednocześnie firma Nero-Film szykuje się do wejścia na ważny rynek, jakim w połowie lat 20. są Włochy. Do tej pory jej obecność w Italii była sporadyczna; jedynie kilka filmów z udziałem Harry'ego Piela wyprodukowane przez Nero-Film na początku dziesięciolecia dotarło na Półwysep Apeniński[42]. Sytuacja szybko ulega zmianie. Wedle Giana Piera Brunetty, „w latach 1924–1927 wartość kasowa wzrasta we Włoszech prawie dwukrotnie – w 1927 roku wpływy z pokazów filmowych stanowią 50 procent wszystkich innych form spektakli (teatralnych, muzycznych i sportowych)"[43]. Dane te skutecznie unaoczniają apetyt Włoch na niemieckie kino, które rywalizuje z Hollywood o dominację na półwyspie.

Razem z Geniną do Berlina przybywa aktorka Carmen Boni, która w ciągu trzech lat w Niemczech gra w około dwunastu filmach, uzyskując szybko status gwiazdy. Poza udziałem w komediach Geniny zrealizowanych dla wytwórni Nero-Film, na której zlecenie występuje również w *Die Gefangene von Shanghai* (1928) w reżyserii Gézy von Bolvary'ego, aktorka pojawia się w filmach Richarda Oswalda, Franza Seitza, Roberta Landa i Karla Grüne'a. Po debiucie w 1919 roku w filmie Mario Corsiego *La scimitarra di Barbarossa*, Boni rozpoczyna współpracę z Geniną przy filmie *La moglie bella* (1925), osiągając międzynarodowy sukces rolą w realizacjach *L'ultimo lord* (1926) oraz *Addio, giovinezza!* (filmy te przynoszą Boni sławę od Berlina po Paryż). Błyskotliwa kariera aktorki trwa do początku lat 30. – przełom dźwiękowy wyznacza kres jej sławy. Boni występuje w czterech z pięciu filmów zrealizowanych przez Geninę w Berlinie (oprócz trzech komedii wyprodukowanych przez Nero-Film, pojawia się w obsadzie *Quartier Latin*, który kończy współpracę włoskiej pary w Niemczech). To właśnie tym filmom diwa zawdzięcza w pierwszej kolejności swój międzynarodowy sukces i to one dają jej możliwość ukazania swojego temperamentu. Wedle Vittorio Martinelliego[44], aktorka uosabiała typ kobiety wyemancypowanej, modny w tamtych czasach w Hollywood. Genina wspominał:

> Nie była najpiękniejsza, ale reprezentowała nowy typ kobiet ówczesnego kina: wysoka, szczupła, o ciemnej karnacji, z dużymi, ciemnymi oczami. Podsumowując, typ chłopczycy z dużą ilością sex appealu[45].

---

[42] Pełną listę tych filmów zawiera: V. Martinelli, *Dal dott. Caligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Cineteca Del Friuli: Gemona 2001.

[43] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, s. 260.

[44] V. Martinelli, *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, s. 143.

[45] A. Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, s. 62.

Komedie, w których aktorka występuje na zlecenie Nero-Film, są skrojone na jej miarę. Zarówno w *Der Sprung ins Glück*, jak i w *Das Mädchen der Strasse* – jest ona niezmiennie dziewczyną o poczciwym sercu (w pierwszym filmie wciela się w pracującą w domu manikiurzystkę, a w drugim w praczkę), która zakochuje się w mężczyźnie. Ten ostatni ulega jej urokowi, ale coś staje na przeszkodzie szczęściu bohaterów (bądź ojciec milioner, który chciałby, żeby syn poślubił dziedziczkę; bądź kochanek; praca oraz szereg niedomówień); nie ma mowy o happy endzie. Krytykując Boni za brak naturalności, prasa jednocześnie doceniała, iż aktorka ma urok i wdzięk[46]. „Boni niezdarnie zachowuje się przed kamerą"[47] – skomentowano w „Filmtechnik" jej grę w filmie *Das Mädchen der Strasse* (adaptacji komedii Dario Niccodemiego *Scampolo*[**]), podczas gdy w „Film-Kurier"o tej samej roli napisano: „Boni spełniła w tym filmie wszystkie oczekiwania. Nigdy nie była tak doskonała od czasów swojego debiutu. […] Od razu nawiązała kontakt z publicznością"[48].

W filmie *Das Mädchen der Strasse* Boni często ma włosy w nieładzie, a niesforny loczek opada jej na twarz. Łobuzerski sposób bycia kontrastuje z jej ubiorem. Aby złożyć wizytę baronowi bohaterka ubiera się niczym dama, ale siada na oparciu fotela jak chłopak. Bawi się swoimi nogami, uwodząc barona, a jednocześnie trzymając go na dystans. „Film-Kurier" tak opisuje aktorską interpretację Boni: „Ma odwagę bycia nieelegancką, a co za tym idzie, nie boi się wyrazistej charakterystyki postaci. Nie jest »słodka« jak Pickford; jest za to bardziej figlarna"[49]. Postaci przez nią grane często zakładają męskie ubrania. W filmie *L'ultimo lord* udaje w ten sposób nieistniejącego wnuczka, by oszukać dziadka i zdobyć serce księcia, zaś w *Liebeskarneval* „staje się" na chwilę mężczyzną, by uwieść młodzieńca, który wpadł jej w oko, i pozbyć się konkurentki. W filmie tym bohaterka

> zakochuje się w pisarzu i pozbywa się jego kochanki w następujący sposób: zbliża się do niej w męskim przebraniu i od pierwszej chwili osiąga sukcesy, których pozazdrościłby sam Casanova[50].

Nawet jeśli schemat fabularny, wedle którego Genina buduje intrygi w komediach, jest konwencjonalny, to niewątpliwą atrakcję stanowi sposób narracji. Krytycy wypowiadają się na ten temat bardzo pochlebnie, doceniając wyczucie gatunku przez reżysera. „*Der Sprung ins Glück* to komedia, która wyróżnia się komizmem sytuacyjnym i wieloma zwrotami akcji rodem z farsy"[51] – pisano na

---

[46] Zob. np. Ernst Jäger, *Der Sprung ins Glück*, „Film-Kurier" 1928, Nr. 27.
[47] *Das Mädchen der Strasse*, „Filmtechnik" 1928, Nr. 10, s. 191.
[48] Ernst Jäger, *Das Mädchen der Strasse*, „Film-Kurier" 1928, Nr. 92.
[49] *Ibidem*.
[50] G. Herzberg, *Liebeskarneval*, „Film-Kurier" 1928, Nr. 176.
[51] E. Jäger, *Der Sprung ins Glück*.

łamach „Film-Kurier". Pozytywnie zaskakuje także zdolność Geniny do przełożenia intrygi powieści na „język filmu". „W tym filmie byliśmy zachwyceni… filmem"[52], napisano w „Film-Kurier" o *Das Mädchen der Strasse*, podkreślając niezależność, z jaką reżyser postępuje wobec literackiego oryginału. W „Filmwoche" komentowano zaś, że „powieść posłużyła tylko za swego rodzaju opakowanie, podczas gdy wszystko inne jest owocem samego filmu"[53]. Za przykład podano (nieobecną w literackim oryginale) walkę milionera z kołnierzykiem koszuli, który bogacz chce zapiąć na guzik. Po daremnym wysiłku majordomusa i wielu nieudanych próbach, milionerowi udaje się wreszcie przezwyciężyć opór szyi i dopina (sic!) swego.

Raoul Quattrocchi w recenzji *Der Sprung ins Glück* na łamach „Kines" zauważa, że Genina wprowadza do swych komedii wątek uczuciowy, w którym humor zostaje wyciszony, ustępując na chwilę miejsca emocjom i melancholii. Reżyser pozostaje jednak na tyle baczny, by ustrzec się ryzyka sentymentalizmu[54]. Dobrym przykładem tej ostrożności jest scena, w której René, syn milionera, oświadcza się manikiurzystce. W sercu dziewczyny szczęście gwałtownie miesza się ze strachem. Tę burzę uczuć film zawiera jednak tylko w jednym pytaniu, które dziewczyna kieruje do wybranka: „Mais vous m'aimerez un peu?"(„Ale czy będziesz mnie choć trochę kochać?")[55].

Jednocześnie prasa porównuje osiągnięcia Geniny z komedią jako gatunkiem uprawianym w Niemczech pod koniec lat 20. Konfrontacja ta wychodzi na korzyść reżysera, który „umiał oderwać się od niezmiennego schematu komedii niemieckiej"[56]. Przede wszystkim komentowano sposób, w jaki Genina modeluje zebrany materiał i buduje opowiadanie na ekranie. W „Film-Kurier"pisano: „Temat filmu sam w sobie nie jest ważny […], istotny pozostaje filmowy pomysł oraz jego optyczno-techniczna wizualizacja w całej realizacji"[57]. Czasami jednak podchodzono z rezerwą do osiągnięć Geniny, krytykując między innymi brak spójności intrygi: „Nie zaszkodziłby […] drugi scenarzysta"[58] – komentowano film *Der Sprung ins Glück*. Realizacji *Liebeskarneval* zarzucano zaś, że „akcja miejscami z nonszalancją pomija tak nieznaczące elementy filmowego opowiadania jak jego wiarygodność i prawdopodobieństwo"[59]. Niemniej jednak prasa doceniała, że reżyser posiadał zdolność opowiadania historii w sposób filmowy.

---

[52] E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.
[53] *Das Mädchen der Strasse*, „Filmwoche" 1928, Nr. 18, s. 491.
[54] R. Quatrocchi, *La storia di una piccola parigina*, „Kines" 1928, n. 12, s. 4.
[55] Cytuję tu napisy w wersji francuskiej filmu: *Totte et sa chance*.
[56] E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.
[57] *Ibidem*.
[58] E. Jäger, *Der Sprung ins Glück*.
[59] G. Herzberg, *Liebeskarneval*.

Przykładem tej umiejętności ma być między innymi film *Das Mädchen der Strasse*. Radość Scampolo w domu inżyniera – u którego skrycie zakochana w nim dziewczyna jest na służbie – spowodowana wiadomością o późnym powrocie kochanki mężczyzny, wyrażona zostaje za pomocą dzikiego tańca. Kłótnia Scampolo kończy się zaś innym tańcem, kiedy to bohaterka uderza pięścią w toaletkę, wzbijaja białą chmurę z pudru, a następnie w niej znika. „Komedia, w której akcja wyraża się w samym filmie, a nie w napisach umieszczonych na planszach, jak to ma miejsce w przeciętnej komedii niemieckiej"[60] – chwaliła krytyka. Innym przykładem jest film *Liebeskarneval*, gdzie Genina „dogłębnie wykorzystuje możliwości tematu, nie przekraczając jednak granicy dobrego smaku"[61]. Krytyka doceniła wyczucie reżysera, „którego, niestety, nie posiada wielu niemieckich twórców"[62], porównując wysoki poziom jego filmów do komedii hollywoodzkich.

Paralela ta prowadzi do pytania, które staje się zasadniczą kwestią w zakresie badań nad działalnością *Italiener.* Mianowicie: czym różnią się filmy włoskich reżyserów tworzących na emigracji od produkcji niemieckich? Jeżeli taka różnica istnieje, czym się objawia? Czy włoscy reżyserzy pozostawili trwały ślad w kinie Republiki Weimarskiej? Jeżeli tak, na czym on polega? Jest to pytanie, na które przy obecnym stanie badań nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Zawężając jednak pole zainteresowania do współpracy Bonnarda, Geniny i Palermiego z firmą produkcyjną Nero-Film, możliwe jest postawienie pewnych hipotez.

Poprzez współpracę z *Italiener* firma Nero-Film prawdopodobnie dążyła do realizacji „produktu w stylu śródziemnomorskim", który wyróżniałby się egzotycznym charakterem na tle aktualnych produkcji niemieckich. Strategia ta nie ograniczała się jedynie do zatrudnienia reżysera cudzoziemca, ale znalazła odzwierciedlenie w wyborach dotyczących obsady, tematu filmu i miejsca realizacji zdjęć, co miało rzecz jasna wpływ na charakter całego przedsięwzięcia. Znamienne jest, że poza aktorkami (Boni i Albani występujące w czterech z pięciu filmów, które Bonnard, Genina i Palermi zrealizowali dla Nero-Film), w produkcjach tych pojawiają się także włoscy aktorzy (między innymi Oreste Bilancia, Angelo Ferrari i Raimondo van Riel), w rolach pierwszo- i drugoplanowych. Co więcej, zwraca uwagę fakt, że w filmie *Das Mädchen der Strasse* włoskiej diwie, Carmen Boni partneruje jej rodak, Livio Pavanelli.

Poza tematem, który w przypadku *Die Flucht in die Nacht* oraz *Das Mädchen der Strasse* zaczerpnięto z włoskiej literatury, również zdjęcia realizowano często w Italii. I tak, jak podaje „La Rivista Cimenatografica"[63], zdjęcia do *Die Flucht in die*

---

[60] E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.
[61] G. Herzberg, *Liebeskarneval*.
[62] *Ibidem*.
[63] *Enrico IV*, „La Rivista Cinematografica".

Nacht były kręcone w willi w Fiesole; park z kolumnami i cyprysami, które odcinają się na tle nieba, stanowił udane tło dla ekranowego dramatu. *Liebeskarneval* toczy się częściowo nad jeziorem Maggiore[64], zaś historia Scampolo zahacza o Rzym. Genina wplata tu migawki ze stolicy, ukazując między innymi słynne schody na Piazza di Spagna, gdzie znajduje się budka z kwiatami, w której śpi Scampolo. Obecny jest także Piazza del Popolo (widać go z pokoju, w którym mieszka inżynier) oraz Bazylika św. Piotra, której zarys góruje nad miastem. „Wieczne miasto w tle. Otwierają się oczy na niebo. […] To sukces kinematografii[65]" – zachwycano się w „Film-Kurier". Odwołanie do włoskich utworów literackich i otoczenia oraz zaangażowanie *Italiener* w roli reżyserów i aktorów tych filmów być może miało zarazem inny cel – ułatwienie sprzedaży filmów we Włoszech.

Pytanie o różnice pomiędzy filmami zrealizowanymi przez *Italiener* a produkcjami niemieckimi ujawnia także problem ich wzajemnych wpływów. Czym różnią się filmy, które Włosi kręcą w Berlinie, od zrealizowanych przed wyjazdem z ojczyzny? Wraz z pojawieniem się w filmach dźwięku większość włoskich reżyserów powraca do kraju. Czy doświadczenie zdobyte w kinie po drugiej stronie Alp znajduje odzwierciedlenie w filmach, które twórcy ci realizują na początku lat 30. we Włoszech, przyczyniając się do ożywienia rodzimej produkcji?

Wśród komentarzy na temat filmu *Das Mädchen der Strasse* pojawia się stwierdzenie, iż „wśród realizatorów włoskich, którzy wyemigrowali za granicę, Genina jest jedynym, który nic nie stracił ani nie zyskał". Konstatuje się przy tym z satysfakcją, że „jego wyrazisty styl i zrozumiały język wizualny […] nie zostały zwyciężone ani zepsute przez obce wpływy"[66]. Jednocześnie prasa docenia zmianę jakości „emigracyjnych dzieł" w porównaniu z filmami wyprodukowanymi w kraju. O *Der Sprung ins Glück* w „La Rivista Cinematografica"napisano:

> Jest to film, który oprócz tego, że zawiera bezsprzeczny podpis Geniny; odcina się jednoznacznie od tego, co wykonano do tej pory we Włoszech. Genina przeszedł samego siebie[67].

Trudno z aptekarską precyzją odmierzyć wpływ kina Republiki Weimarskiej na reżyserów emigrantów pracujących w Niemczech. W dużej części ich filmy są dziś niedostępne dla współczesnego widza. Z pewnością jednak można stwierdzić, iż doświadczenie zdobyte przez Włochów poza granicami kraju spełniło ważną funkcję w ożywieniu filmowej produkcji we Włoszech na początku lat 30.

---

[64] Zob. informacje na temat realizacji filmu, w: G. Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1927–1931*, Bd. 9, Deutsche Kinemathek: Berlin 1967, s. 379.

[65] E. Jäger, *Das Mädchen der Strasse*.

[66] R. Quatrocchi, *La storia di una piccola parigina*.

[67] *La storia di una piccola parigina*, „La Rivista Cinematografica".

Stanowiło swoisty pomost między kryzysem, który dotknął włoskie kino po wojnie, a okresem, gdy odzyskało ono swój dawny wigor.

„Nie ulega wątpliwości, że to praca Włochów za granicą pozwoliła na utrzymanie profesjonalnego poziomu rodzimej kinematografii" – twierdzi Brunetta[68]. To dzięki reżyserom działającym w latach 20. między Berlinem a Paryżem włoskie kino – mimo przełomu dźwiękowego – było w stanie „szybko zniwelować stylistyczną przepaść oraz zapóźnienie w zakresie produkcji, dzielących je od ówczesnego kina europejskiego i amerykańskiego"[69]. To dzięki *Italiener* włoskie kino obudziło się z letargu.

Z włoskiego przełożyła Anna Miller-Klejsa

Przypisy tłumacza i redakcji

* *Italiener* to termin używany przez Niemców na określenie Włochów mieszkających i pracujących w Niemczech (przyp. tłum.).

** Również pod takim tytułem był dystrybuowany (przyp. red.).

[68] G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, s. 237.

[69] *Ibidem*, s. 236.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.07

Maria Wyke

NERON: SPEKTAKLE PRZEŚLADOWAŃ I NADMIARU[1]

Kuszący Antychryst

Postać Nerona zaczęła być utożsamiana z komercyjnym sukcesem dzięki popularności roli Petera Ustinova w hollywoodzkiej ekranizacji powieści *Quo vadis* z 1951 roku. Amerykański rynek został wówczas zalany reklamami samego filmu i związanymi z nim produktami oraz gadżetami. Katalogi promocyjne MGM-u skierowane do menadżerów kin w Stanach Zjednoczonych zawierały na przykład próbki reklam bokserek ze sztucznego jedwabiu. Miały one wabić potencjalnych klientów intrygującym nagłówkiem: „bądź jak Neron… w szortach QUO VADIS". Pod napisem widoczna była sylwetka współczesnego amerykańskiego mężczyzny radośnie grającego na skrzypcach, z uwielbieniem obserwowanego przez własną „cesarzową". Mężczyzna miał na sobie sandały, podkoszulkę i wspomniane bokserki ozdobione rysunkami rzymskich włóczni oraz zbroi wojskowych – wszystko w ramach „ośmiu ognistych palet kolorów firmy Munsingwear"[2]. Neron stał się symbolem męskości, luksusu i przyjemności konsumpcjonizmu Ameryki lat 50.

Otwierający film *voice-over* zapowiada jednakże hollywoodzką adaptację *Quo vadis* jako coś innego – prostą opowieść o powstaniu chrześcijaństwa i jego triumfie nad siłami zła reprezentowanymi przez Rzym czasów Nerona:

> To Droga Appijska, najznamienitsza z dróg prowadzących do Rzymu, jako że wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. Po drodze tej maszerowały zwycięskie legiony. Wprawdzie cesarski Rzym to środek Imperium oraz niekwestionowany Pan Świata, niemniej jednak z wielką władzą nieuchronnie związana jest korupcja. Nikt nie może czuć się bezpieczny. Jednostka pozostaje na łasce Republiki. Sprawiedliwość zastąpiona jest przez gwałt. Podbite narody są niewolnikami. Dobrze i źle urodzeni jednakowo stają się zakładnikami Rzymian. Nie ma ucieczki przed batem i mieczem. Wydawało się niemożliwe, by pewnego dnia coś zachwiało fundamentami piramidy władzy

[1] Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją artykułu Marii Wyke, *Make like Nero! The Appeal of a Cinematic: Emperor*, [w:] *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, eds. J. Elsner, J. Masters, Duckwort: London 1994.

[2] Kopia katalogu promocyjnego dostępna w archiwum USC Film Library.

> i korupcji, ludzkich nieszczęść i niewolnictwa, niemniej jednak trzydzieści lat temu wydarzył się cud. Na rzymskim krzyżu w Judei zmarł człowiek po to, by zbawić innych ludzi i szerzyć Ewangelię miłości i odkupienia. Wkrótce ten niepozorny krzyż zajmie miejsce dumnego orła zdobiącego zwycięskie rzymskie sztandary. Oto historia tego nieśmiertelnego konfliktu. Wczesnym latem roku 64 n.e., w okresie panowania Antychrysta znanego historii jako cesarz Neron, zwycięski czternasty legion rzymski dowodzony przez Marka Winicjusza, wraca do Rzymu…[3]

W tym samym czasie, gdy reklamy MGM-u wzywały do „bycia jak Neron" i promowały szorty oraz piżamy ozdobione symbolami imperialnej władzy, prolog filmu nazywał cesarza „Antychrystem" i zapowiadał nadchodzący przewrót mający zastąpić dumnego orła krzyżem Chrystusa. Pod koniec filmu Neron popełnia samobójstwo, a jego następca, Galba, maszeruje na Rzym, by przejąć władzę. Biorący udział w obaleniu cesarza Marek Winicjusz zrzuca mundur żołnierza, by odbyć duchową wędrówkę mającą uwolnić go z miasta grzechu, do którego przybył na początku filmu. Finałowy kadr *Quo vadis* ukazuje, że sztandary legionów wzdłuż Drogi Appijskiej zastąpiono pastuszym kijem świętego Piotra. Magicznie przybity do ziemi kij zapowiada przyszły tryumf Chrystusa i Kościoła Rzymskiego.

Tytuł hollywoodzkiego filmu oraz sposób ukazania w nim postaci Nerona jako Antychrysta pokonanego przez rzymskiego ochrzczonego żołnierza są zapożyczone z powieści Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?*. Powieść Sienkiewicza ukazywała się w odcinkach między rokiem 1894 a 1896 w „Gazecie Polskiej" (w polskim oryginale), odnosząc później, w licznych przekładach, znaczny międzynarodowy sukces[4]. Zgodnie z konwencją dziewiętnastowiecznych powieści historycznych polski autor szukał inspiracji do literackiej kreacji rządów Nerona wśród pism antycznych historyków – Tacyta i Swetoniusza[5]. Jednakowoż Sienkiewiczowska wizja Nerona jako Antychrysta pozostającego w konflikcie z wczesnymi adeptami wiary chrześcijańskiej nie pochodzi bezpośrednio z historycznych źródeł. Według rzymskich historyków chrześcijaństwo było jedną z wielu uciążliwych, przykrych i zakazanych religii w granicach Imperium[6]. We-

---

[3] Na temat filmowej narracji ponadkadrowej i jej strategii retorycznej zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester University Press: Manchester 1993, s. 181–185.

[4] M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?'*, [w:] *Nel Centenario di Enrico Sienkiewicz 1846–1946*, Libreria dell'800 Editrice: Roma 1946, s. 119.

[5] Zob. M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz*, Twayne Publishers: New York 1968, s. 127–128, M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?'*…, s. 120, W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz: A Retrospective Synthesis*, Mouton and Co.: Hague 1960, s. 55. Pojawiają się tam źródła, na które powoływał się Henryk Sienkiewicz.

[6] B. H. Warmington, *Nero: Reality and Legend*, Chatto and Windus: London 1969, s. 127; A. Wallace-Hadrill, *Suetonius: The Scholar and his Caesars*, Duckworth: London

dług Tacyta prześladowania chrześcijan, jakich dopuścił się Neron, miały na celu odsunięcie od niego podejrzenia co do wywołania słynnego pożaru, który przez kilka dni trawił Rzym w 64 roku n.e. Służyły one również jako kolejny przykład skorumpowanego charakteru rzymskiej elity i szybkiego zapadania się cesarza w otchłań szaleńczej tyranii:

> By stłumić tę plotkę, Neron wybrał kozły ofiarne i z wielką pieczołowitością karał zdeprawowanych niewiernych… W pierwszej kolejności kazał aresztować wszystkich, którzy przyznawali się do bycia chrześcijanami. Potem, dzięki ich zeznaniom, pojmał dziesiątki innych – nie za podpalenia, ale za skłonność do podjudzania ludu. Ich śmierć miała być groteskowa. Przebrani w zwierzęce skóry byli rozdzierani na strzępy przez psy, krzyżowani lub podpalani niczym pochodnie mające stanowić substytut światła dziennego. Chrześcijanom, mimo ich rzekomej winy i zasłużonej kary, okazywano współczucie. Panowało powszechne przeświadczenie, że nie ginęli oni dla dobra Imperium, a byli ofiarami bezwzględności jednego człowieka [*Roczniki*, 15.44][7].

Sienkiewiczowska wizja triumfu chrześcijańskiej wiary nad Neronem-Antychrystem nie wywodzi się z oceny pogańskiego charakteru cesarza dokonanej przez samego pisarza, ale z wizerunku zawartego we wczesnych pismach eschatologicznych. Niedługo po upadku Nerona w 68 roku n.e. kilka źródeł pochodzących z pogańskich kultów, zwłaszcza z prowincji grekojęzycznych, głosiło, że Neron nie umarł, tylko zbiegł na Wschód, by rychło powrócić na czele armii Partów.

Apokalipsa św. Jana, której powstanie datuje się na okres między końcem lat 60. a latami 90. wydaje się odnosić do tych podań, tworząc mit Rzymu i jego cesarza, wskrzeszonego pod postacią kobiety „pijanej krwią świętych", jeżdżącej na „Bestii", która „żyje, mimo ran od miecza wbitego w cielsko". Postać ta wywołuje wojnę ze zmartwychwstałym Jezusem, by zostać przez niego ostatecznie pokonaną. Pod koniec pierwszego stulecia niektórzy chrześcijańscy kronikarze łączyli opisaną wizję terroru z rządami Antychrysta, które miały

---

1983, s. 131; M. Sordi *The Christians and the Roman Empire*, tłum. A. Bedini. Croom Helm: London 1983, s. 31–33.

[7] Tacitus, *The Annals of Imperial Rome*, tłum. M. Grant, Penguin: Middlesex 1979, s. 365–366. Na temat Tacyta i jego polemicznego portretu Nerona jako kanonicznego tyrana zob. J. G. Virgil, [w:] *The Legacy of Rome: A New Appraisal*, ed. R. Jenkyns, Oxford University Press: Oxford 1992, s. 125–150, oraz J.-P. Rubiés, *Nero in Tacitus and Nero in Tacitism: the historian's craft*, [w:] *Reflections of Nero: Culture, History, and Representation*, eds. J. Elsner, J. Masters, Duckwoth: London 1994, s. 35–40. Dodatkowo u Geralda Waltera (*Nero*, George Allen and Unwin: London 1957, s. 268–269) znajduje się obszerna lista tragedii, oper, baletów i pantomim powstałych od XVI wieku, których motywem przewodnim jest tyrania Nerona.

nastać przed powtórnym przyjściem Chrystusa na Ziemię. Choć w *Księdze Objawienia* nie ma wzmianki o Neronie ani o Antychryście jako takim, przez kilka wieków legenda Nerona „wskrzeszonego" była kojarzona przez część chrześcijańskich apologetów z figurą Antychrysta, który uosabiał Bestię z *Apokalipsy* Jana 13–17[8]. Stąd też Kommodian pisze wprost „dla nas Neron to Antychryst", a Wiktoryn z Patawii w *Komentarzu do Apokalipsy* określa Nerona mianem Bestii i Antychrysta[9]. Ta identyfikacja nie była jednak długotrwała, a jej ślady nie wykraczają poza V wiek n.e. Do tego zaś czasu wielu uczonych, w tym Laktancjusz, Sulpicjusz Sewer czy Augustyn, dystansowało się od owego poglądu lub podawało w wątpliwość jego znaczenie[10]. Jednakowoż pod koniec XIX wieku francuski humanista i badacz Ernest Renan zredefiniował utożsamienie Nerona z Antychrystem.

W 1873 roku został opublikowany czwarty tom *Histoire des Origines du Christianisme* Ernesta Renana. Odnoszący się do prześladowań w okresie panowania Nerona dosadny podtytuł publikacji brzmiał: *Antychryst*. Jednakże celem autora było przede wszystkim szukanie historycznej prawdy we wczesnochrześcijańskich podaniach dotyczących ukrzyżowania Piotra i ścięcia Pawła w Rzymie za czasów Nerona oraz badanie historycznych źródeł *Księgi Objawienia*. Według Renana uciekający przed okrucieństwami Nerona Jan – świadek zbrodni cesarza – miał powziąć szybką zemstę poprzez włączenie imperatora w tekst Apokalipsy. W wyobraźni chrześcijan historia upadku Nerona szybko stała się opowieścią o wiecznym konflikcie między okrutnym cesarzem a apostołami – Piotrem i Pawłem, pomiędzy Kościołem chrześcijańskim a imperialnym Rzymem, Chrystusem a Antychrystem:

> Rozeszła się wieść, że nadejście prawdziwego Chrystusa zostanie poprzedzone przyjściem jego piekielnego odpowiednika, który we wszystkim będzie przeciwieństwem prawdziwego Jezusa. Nikt nie mógł dłużej w to wątpić – Antychryst, Chrystus zła, istniał. Antychryst był potworem o ludzkiej twarzy stworzonej z okrucieństwa, hipokryzji, wyuzdania, pychy. Paradował przed światem jak absurdalny heros, chełpił się swoim zwycięstwem niczym woźnica rydwanu z pochodniami z ludz-

---

[8] Legendy *Neron zmartwychwstały, Objawienie,* oraz mit Antychrysta pojawiają się u G. Waltera, *Nero…*, s. 257–262; J. M. Lawrence'a (*Nero Redivivus*, „Fides et Historia" 1978, Vol. 11.1, s. 54); W. B. Gwyna (*Cruel Nero: the concept of the tyrant and the image of Nero in western political thought*, „History of Political Thought" 1991, No. 12.3, s. 452–453); G. C. Jenksa (*The Origins and Early Development of the Antichrist Myth*, de Gruyter: Berlin 1991, s. 240–253).

[9] Zob. B. McGinn (*Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, Columbia University Press: New York 1979, s. 22–23) oraz J. M. Lawrence'a, *Nero Redivivu…*, s. 60–63.

[10] J. M. Lawrence, *Nero Redivivu…*, s. 60–63.

kiego mięsa, odurzał się krwią świętych i być może robił dużo, dużo gorsze rzeczy. Prawdziwe imię Nerona zostało odkryte – BESTIA. Kaligula był Anty-Bogiem. Neron będzie Anty-Chrystusem, zapowiedzią Apokalipsy[11].

Choć przeciwny Kościołowi Renan traktował boskość Chrystusa jako historyczny konstrukt i poszukiwał racjonalnej egzegezy biblijnej tradycji (w myśl metody zastosowanej wcześniej w XIX wieku przez Davida Straussa w jego dziele *Życie Jezusa*), to jego żywa opowieść z czasów formowania się wczesnego chrześcijaństwa wydaje się być znana Henrykowi Sienkiewiczowi w momencie pisania *Quo vadis?*. Służyła mu tym samym za potwierdzenie i uzasadnienie demonicznego wizerunku Nerona. Pisarz pominął ironiczny wydźwięk komentarza Renana do *Księgi Objawienia*, uznając czwarty tom *Origines du Christianisme* za dokument o olbrzymim znaczeniu dla historycznej rekonstrukcji czasów Nerona[12].

Ożywiając wczesne chrześcijaństwo

Jednym z powodów pojawienia się kinowych przedstawień ery Nerona była popularność dziewiętnastowiecznych powieści historycznych oraz sztuk pisanych w opozycji do panującego wówczas religijnego sceptycyzmu. Opisywały one konflikt pomiędzy chrześcijańskimi i pogańskimi ideałami toczący się w realiach rzymskiego Imperium[13]. Podobnie jak *Ostatnie dni Pompei* Edwarda Bulwera-Lyttona (1834), *Fabiola* Nicholasa Wisemana (1854), *Ben-Hur* Lewisa Wallace'a (1880) czy bardziej współczesna sztuka kostiumowa *The Sign of the Cross* Wilsona Barretta (1895), *Quo vadis?* było próbą skonkretyzowania i ożywienia słabo udokumentowanych i budzących wiele emocji czasów początków Kościoła poprzez umieszczenie chrześcijan na scenie szerzej opisywanej i udokumentowanej rzymskiej historii[14]. Zgodnie z tą zasadą powieść

---

[11] E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme, Volume 4. = Oeuvres Completes. Volume 25*, Calmann-Levy: Paris 1873, s. 178–179. Wzmianki o *Histoire des Origines du Christianisme* Renana znaleźć można u H. W. Wardmana (*Ernest Renan: A Critical Biography*, The Athlone Press: London 1964, s. 134–138); R. M. Chadbourne'a (*Ernest Renan*, Twayne Publishers: New York 1968, s. 71–72); G. Waltera, *Nero*…, s. 261; G. C. Jenksa, *The Origins and Early Development of the Antichrist Myth*…, s. 252–253.

[12] Z listu z 1901 roku, cytowanego u W. Lednickiego, *Henryk Sienkiewicz*, s. 55.

[13] G. Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Clarendon Press: Oxford, 1949 s. 462–464; W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz*…, s. 55.

[14] Zob. F. M. Turner, *Rome versus Greece: the politics of culture*, wystąpienie podczas University of Bristol Reception of Rome Conference w lipcu 1995 roku; D. Mayer,

Sienkiewicza rozpoczyna się w końcowym okresie panowania Nerona i opisuje miłość pogańskiego żołnierza Marka Winicjusza i jego ukochanej Ligii, córki barbarzyńskiego wodza z plemienia Ligów, zakładniczki Rzymu i chrześcijanki. Ich związek jest błogosławiony przez Piotra, Namiestnika Chrystusa w Rzymie, ale zagraża mu Antychryst – Neron. Pogańskie i chrześcijańskie tradycje są w równym stopniu opisywane i personifikowane poprzez melodramatyczny wątek zakazanej miłości. Czytelnik *Quo vadis?* pierwszy raz styka się z postacią Nerona poprzez spojrzenie z perspektywy chrześcijańskiej służącej, którą siłą zabrano do jego rezydencji:

> Ligia, która na początku uczty widziała go ze zmieszania jak przez mgłę, a potem, pochłonięta przez obecność i rozmowę Winicjusza, nie patrzyła nań wcale, teraz zwróciła także ku niemu zarazem ciekawe i przestraszone oczy. Akte mówiła prawdę. Cezar pochylony nad stołem i zmrużywszy jedno oko, a trzymając palcami przy drugim okrągły, wypolerowany szmaragd, którym stale się posługiwał, patrzył na nich. Na chwilę wzrok jego spotkał się z oczyma Ligii i serce dziewczyny ścisnęło się przerażeniem. Gdy, dzieckiem jeszcze, bywała w wiejskiej sycylijskiej posiadłości Aulusów, stara niewolnica egipska opowiadała jej o smokach zamieszkujących czeluści gór, i otóż teraz wydało jej się, że nagle spojrzało na nią zielonawe oko takiego smoka. Dłonią chwyciła rękę Winicjusza, jak dziecko, które się boi, a do głowy poczęły jej się cisnąć bezładne i szybkie wrażenia. Więc to był on? Ten straszny i wszechmocny?*.

W podobny sposób Piotr, Namiestnik Pana, jest ukradkiem obserwowany przez (niewierzącego) rzymskiego żołnierza Winicjusza poszukującego swej zaginionej ukochanej.

> Starzec zaś wzniósł do góry dłoń i znakiem krzyża przeżegnał zgromadzonych, którzy tym razem padli na kolana. Towarzysze Winicjusza i on sam, nie chcąc się zdradzić, poszli za przykładem innych. Młody człowiek nie umiał na razie pochwytać swych wrażeń, albowiem wydało mu się, że owa postać, którą przed sobą widział, jest i dość prostaczą, i nadzwyczajną, a co więcej, że ta nadzwyczajność wypływa właśnie z jej prostoty. Starzec nie miał ani mitry na głowie, ani dębowego wieńca na skroniach, ani palmy w ręku, ani złotej tablicy na piersiach, ani szat usianych w gwiazdy lub białych, słowem, żadnych takich oznak, jakie nosili kapłani wschodni, egipscy, greccy lub flaminowie rzymscy. I znów uderzyła Winicjusza taż sama różnica, którą odczuł słuchając pieśni chrześcijańskich, albowiem i ten „rybak" wydał mu się nie jakimś arcykapłanem biegłym w ceremoniach, ale jakby prostym, wiekowym i niezmiernie czcigodnym świadkiem, który przychodzi z daleka, by opowiedzieć

Playing out the Empire: „Ben-Hur" and Other Toga Plays and Films, 1883–1908. A Critical Anthology, Clarendon Press: Oxford 1994, s. 1–20; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 177–205.

jakąś prawdę, którą widział, której dotykał, w którą uwierzył, jak wierzy się w oczywistość, i ukochał właśnie dlatego, że uwierzył. Była też w jego twarzy taka siła przekonania, jaką posiada prawda sama. I Winicjusz, który będąc sceptykiem, nie chciał się poddać jego urokowi, poddał się jednakże jakiejś gorączkowej ciekawości, co też wypłynie z ust tego towarzysza tajemniczego „Chrestosa" i jaka jest ta nauka, którą wyznają Ligia i Pomponia Grecyna[15].

Po pożarze Rzymu (w powieści, mimo wątpliwości wyrażonych przez Tacyta, jednoznacznie odpowiada za niego Neron), wskutek prześladowań cesarza niewinna Ligia zostaje przywiązana do grzbietu byka i wysłana na arenę w ramach jednego z wielu zwyrodniałych, mitologicznych spektakli wymyślonych przez Nerona[16]. Ursus, siłacz i oddany obrońca Ligii, ratuje ją, a Winicjusz (teraz już nawrócony) apeluje do ludu o ułaskawienie ukochanej. Powieść kończy się nie tylko ukazaniem szczęśliwej przyszłości zakochanych, ale też samobójstwem Nerona i zapowiedzą przyszłego triumfu Kościoła Piotrowego w Rzymie.

Częścią zamysłu Renana w czwartym tomie *Origines du Christianisme* było zabranie głosu w toczącej się debacie zapoczątkowanej przez szesnastowiecznych protestanckich teologów, a dotyczącej męczeńskiej śmierci Piotra i Pawła. Renan badał wczesnochrześcijańskie legendy narosłe wokół obydwu apostołów, których popularność doprowadziła w IV wieku do rozpoczęcia budowy bazylik: świętego Piotra i świętego Pawła. To co dla niego było historycznie niepotwierdzonymi przypuszczeniami, dla Sienkiewicza stało się kluczowym aspektem całej opowieści, dodatkowo wzbogaconym przez cud wywiedziony z tradycji Ojców Kościoła[17]. Tytuł powieści odnosi się do chrześcijańskiego przekazu Piotra, któremu na Drodze Appijskiej w czasie ucieczki z Rzymu przed prześladowaniami objawia się Chrystus. Kiedy Piotr pyta „Quo vadis, Domine?" („dokąd zmierzasz, Panie?"), otrzymuje odpowiedź: „Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano raz wtóry". Piotr zawraca więc, by zginąć męczeńską śmiercią, co przyczyni się do stworzenia tradycji Rzymu jako miasta Chrystusa, stolicy „rządzącej zarówno duszami, jak i ciałami ludzi".

Przedstawienie legend z okresu rządów Nerona jako prawdziwych wydarzeń historycznych w ramach powieści było szczególnie atrakcyjne dla dziewiętnastowiecznych czytelników. W 1899 roku, czyli roku pierwszego wydania

---

[15] *Ibidem*, s. 88.

[16] Sienkiewiczowskie spojrzenie na mękę Ligii na arenie zdaję się być oparte na pierwszym Liście do Koryntian odwołującym się do egzekucji chrześcijańskiej kobiety ubranej w strój mitycznej Dirke. Zob. T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, Routledge: London 1992, s. 87; E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*…, s. 170–172.

[17] Dyskusję na temat ograniczeń historycznych dowodów znaleźć można u M. Sordi, *The Christians and the Roman Empire*…, s. 23–37; W. H. C. Frend, *The Rise of Christianity*, Darton, Longman and Todd: London 1984, s. 109.

powieści Sienkiewicza we włoskim tłumaczeniu, Rzymski Kościół Katolicki – wobec jej żywiołowego przyjęcia przez czytelników – zwołał konferencję w kościele świętego Ambrożego w Genui, podczas której kler debatował nad kwestiami poruszanymi w *Quo vadis?* niczym nad poważnym tekstem apologetycznym[18]. Powszechne zainteresowanie powieścią utrzymywało się także dzięki wykopaliskom prowadzonym na masową skalę w Rzymie między 1870 a 1914 rokiem. Teksty chrześcijańskich archeologów Giovanna Battisty de Rossiego i Rodolfiego Lancianiego, publikowane w opracowaniach naukowych i gazetach, wzbudzały szerokie zainteresowanie, stanowiły bowiem próbę wsparcia teoretycznej doktryny, w myśl której Piotr i Paweł zginęli męczeńską śmiercią w Rzymie w okresie rządów Nerona. Publikując fakty na temat prowadzonych wykopalisk i nowo odkrytych inskrypcji chrześcijańskich, archeolodzy potwierdzili prawdziwość licznych, dotyczących męczenników, legend, zawartych w chrześcijańskich przekazach od II wieku n.e. Teksty de Rossiego i Lancianiego stały się przyczyną uniesień religijnych, a w nowo odkrytych podziemnych bazylikach zaczęto odprawiać msze święte[19].

W 1900 roku archeolog Orazio Marucchi opublikował naukową rozprawę potwierdzającą tradycję Piotrową (*S. Pietro e S. Paolo in Roma*). Równocześnie napisał archeologiczny wstęp nt. historii wczesnego chrześcijaństwa w Rzymie czasów Nerona do nowego tłumaczenia powieści Sienkiewicza na język włoski[20]. Wykopaliska w rzymskich katakumbach miały stanowić potwierdzenie wizji społeczności chrześcijan opisanej w *Quo vadis?*, w powieści, która tchnęła nowe życie w wizerunek prześladowań i męczeństwa za czasów panowania Nerona. Argumenty odnoszące się do tradycji Piotrowej były nagłaśniane co najmniej do 1913 roku, kiedy to pastor George Edmundson wygłosił cykl wykładów na Uniwersytecie Oksfordzkim pod tytułem „Kościół w Rzymie pierwszego stulecia". W kolejnych kazaniach, posiłkując się pismami Lancianiego i de Rossiego, Edmundson uznał życie oraz egzekucję Piotra i Pawła w Rzymie pod koniec panowania Nerona za fakty „bezsprzeczne"[21]. Możliwe, że mimo-

---

[18] M. d' Amico, *II 'Quo Vadis?'…*, s. 121–122.

[19] Zob. *Notes from Rome*, eds. A. L. Cubberley, R. Lanciani, British School at Rome: Rome 1988; C. Moatti, *In Search of Ancient Rome*, transl. A. Zielonka, Thames and Hudson: London 1993, s. 112–114; R. Barber, *Classical art: discovery, research and presentation*, 1890–1930, [w:] *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, eds. E. Cowling, J. Mundy, Tate Gallery Publications: London 1990, s. 392.

[20] Zob. wstęp Orazio Marucchiego do *Quo vadis* w tłumaczeniu E. Salvadoriego. Do 1923 roku wydanie wznawiane było siedem razy.

[21] G. Edmundson, *The Church in Rome in the First Century: An Examination of Various Controverted Questions Relating to its History, Chronology, Literature and Traditions*, Longmans: London 1913, s. 47–51 oraz s. 118.

wolna wiara Edmundsona w cud *quo vadis?* spowodowana była wielokrotnym potwierdzaniem go na kartach kolejnych edycji powieści Sienkiewicza oraz w scenach filmowych adaptacji (takich jak na przykład włoska wersja *Quo vadis?*, która zyskała powszechne uznanie w tym samym roku, gdy Edmundson wygłosił cykl kazań)[22].

Znaczącym dla nowych odczytań filmowego wizerunku Nerona jest fakt, że Sienkiewiczowska opowieść o upadku cesarza i triumfie chrześcijaństwa była niedługo po swojej publikacji interpretowana nie tylko jako chrześcijańska apologia, ale także jako patriotyczny manifest o bardziej współczesnym charakterze. Już Renan w swoich *Origines du Christianisme* wyraził pogląd, że obalenie tyranii Nerona przez rewoltę zapoczątkowaną w Galii było „dla Francji jednym z powodów do dumy"[23]. I choć *Quo vadis?* jest jedyną powieścią Sienkiewicza, której akcja dzieje się poza granicami Polski, to imiona dwójki całkowicie fikcyjnych bohaterów – Ligii i Ursusa – pochodzą od nazwy plemienia Ligów, mającego wywodzić się z terenów między Odrą a Wisłą, które autor powieści utożsamiał z antyczną Polską. Niewinna chrześcijanka i jej olbrzymi obrońca mieli być przez czytelników *Quo vadis?* utożsamiani kolejno z katolicką Polską i Polakami. Lud, symbolizowany przez postać Ursusa, ratuje swoją umęczoną ojczyznę z macek strasznej bestii, na którą składają się trzej zaborcy Polski: Niemcy, Rosja i Austria:

> Twarz mu pobladła, włosy polepiły się od potu, barki i ramiona zdawały się być zlane wodą. Przez chwilę stał jakby na wpół przytomny, po czym jednakże podniósł oczy i począł patrzeć na widzów. A amfiteatr oszalał. Ściany budynku poczęły drżeć od wrzasku kilkudziesięciu tysięcy widzów. Od czasu rozpoczęcia widowisk nie pamiętano takiego uniesienia. Siedzący na wyższych rzędach poopuszczali je i poczęli zstępować na dół, tłocząc się w przejściach między ławkami, aby bliżej przypatrzeć się siłaczowi. Zewsząd ozwały się głosy o łaskę, namiętne, uparte, które wkrótce zmieniły się w jeden powszechny okrzyk. Ów olbrzym stał się teraz drogim dla tego rozmiłowanego w sile fizycznej ludu i pierwszą w Rzymie osobą. On zaś zrozumiał, że tłum domaga się, by darowano mu życie i zwrócono wolność, lecz widocznie nie chodziło mu tylko o siebie. Przez chwilę rozglądał się dokoła, po czym zbliżył się do cesarskiego podium i kołysząc ciało dziewczyny na wyciągniętych ramionach, podniósł oczy z wyrazem błagalnej prośby, jakby chciał mówić: – Nad nią się zmiłujcie! Ją ocalcie! Jam dla niej to uczynił! Widzowie pojęli doskonale, czego żądał. Na widok zemdlonej dziewczyny, która przy ogromnym ciele Liga wydawała się małym dzieckiem, wzruszenie ogarnęło tłum, rycerzy i senatorów. Jej drobna postać, tak biała jakby wycięta z alabastru, jej zemdlenie, okropne niebezpieczeństwo, z którego uwolnił ją olbrzym, a wreszcie jej piękność i jego przywiązanie wstrząsnęły serca.

---

[22] *Ibidem*, s. 151–153.

[23] E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*…, s. 305–306.

> Niektórzy mniemali, że to ojciec żebrze o zmiłowanie nad dzieckiem. Litość buchnęła nagle jak płomień. Dość już miano krwi, dość śmierci, dość mąk. Zdławione łzami głosy poczęły wołać o łaskę dla obojga[24].

Następujący nieuchronnie upadek Nerona (innej powieściowej „Bestii") i zwycięstwo Kościoła katolickiego służyć ma za ostrzeżenie dla oprawców Polski – dowód na siłę powszechnego oporu przeciwko tyranii imperiów XIX wieku. W osobie Petroniusza – który w powieści wysuwa się na pierwszy plan (w miejsce bardziej zachowawczego Seneki) jako odważny krytyk i komentator zwyczajów cesarza – można dopatrywać się z kolei paraleli z samym Sienkiewiczem i jego sytuacją dziewiętnastowiecznego pisarza, obawami przed artystyczną cenzurą i wszelkimi utrudnieniami, jakich mógł doświadczyć, a którym dał wyraz w losie antycznego autora popełniającego w finale dzieła samobójstwo[25]. W filmowych wizerunkach Nerona Sienkiewiczowskie pokłady symbolicznego znaczenia zostały wzmocnione – cesarz przedstawiany był jako figura teraźniejszego i przeszłego terroru oraz prześladowań.

Powieściowy mit Nerona jako Antychrysta, bachanta i podpalacza, który w trakcie pożaru Rzymu śpiewa o upadku Troi, pierwszego prześladowcy chrześcijan, mordercy Piotra i Pawła oraz symbolu tyranii obalonej siłami ludu, uzyskał zaskakujący rozgłos jak na produkt dziewiętnastowiecznej fikcji literackiej. *Quo vadis?* stało się światowym bestsellerem niedługo po wydaniu, a w 1905 roku jej autor otrzymał literacką nagrodę Nobla. Do 1933 ukazało się ponad sto przekładów powieści. Zawarte w dziele motywy inspirowały twórców operowych, a sama powieść była przenoszona na deski teatrów zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie, gdzie w pierwszych latach XX wieku na przykład w Teatro Manzoni w Rzymie grywana była wielokrotnie. Ta religijna i polityczna powiastka stała się tak popularna, że imionami antycznych wierzchowców należących do bohaterów powieści nazwano parę francuskich koni wyścigowych, a jej wymowa na tyle pouczająca, że przez wiele lat figurowała na liście lektur polecanych studentom amerykańskich uczelni[26].

---

[24] H. Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, s. 259.

[25] M. d'Amico, *Il 'Quo Vadis?'…*, s. 125; E. Damiani, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] *Nel Centenario…*, s. 15–22; G. Highet, *The Classical Tradition…*, s. 462–463; M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz…*, s. 131.

[26] Sukces powieści Sienkiewicza i jej wpływ na kulturę opisany jest u M. B. Begeya, *La fortuna di E.S. in Italia*, [w:] *Nel Centenario…*, s. 77–80; M. d'Amico, *Il 'Quo Vadis?'…*, s. 121–122; D. Robinson, *Spectacle*, „Sight and Sound" 1955, No. 25, s. 24; W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz…*, s. 11; G. Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano*, Edizioni Maccari: Parma 1967, s. 69; M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz…*, s. 145; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano: 1913*, „Bianco e Nero" 1993, n. 1–4, s. 182; D. Mayer, *Playing out the Empire…*, s. 18.

Filmowy cesarz

Zaledwie w kilka lat po publikacji książki Sienkiewicza *Quo vadis?* podchwyciła rodząca się kinematografia. W 1901 roku w studiu Pathé wyprodukowano jednorolkową krótkometrażówkę składającą się z serii wybranych z powieści scen, przedstawionych w formie statycznych *tableaux*[27]. Literacka tradycja powieści historycznych miała olbrzymie znaczenie dla nowego medium jakim był film, była bowiem bogatym źródłem opowieści i dawała możliwość wizualnie spektakularnej reprezentacji historii. Popularność samych powieści gwarantowała natomiast reżyserom szerokie grono odbiorców. Jednakowoż strategie reprezentacji stosowane we wczesnych filmach historycznych sięgały poza samą powieść historyczną – twórcy korzystali z bogatego repertuaru XIX-wiecznych form estetycznych, do których należały głośne spektakle cyrkowe i pirodramy, teatralne i operowe kody artystyczne czy w końcu sztuki wizualne. Formy te wykorzystywane były w celu dostarczenia publiczności przyjemności oraz legitymizowały poczucie obcowania z kulturą wysoką[28]. We wszystkich tych dziewiętnastowiecznych przedstawieniach Neron był postacią wszechobecną.

W jednej z pierwszych prób przeniesienia rzymskiej historii na ekran – w wyprodukowanym przez włoską spółkę producencką jednoszpulowym filmie *Nerone* (Luigi Maggi, Ambrosio, 1909) – prześladowania chrześcijan ukazane są w formie historycznej refleksji. Krótkometrażówka ta to synteza wątków znanych z tradycji dramatycznych tekstów o Neronie – od imponujących wystawień opery Monteverdiego *L'incoronazione di Poppea* (premiera w 1642 roku) do bardziej współczesnej adaptacji populistycznej tragedii Pietra Cossy *Nerone* (premiera w 1871 roku), w których cesarz funkcjonował nie jako Antychryst, ale jako bezwzględny syn, który pozbawia życia swoją matkę Agrypinę; nieczuły mąż, odtrącający swoją żonę Oktawię, i namiętny kochanek Poppei i Akte.

---

[27] J. Cary, *Spectacular! The Story of Epic Films*, Hamlyn: London 1974, s. 6; D. Elley, *The Epic Film: Myth and History*, Routledge: London 1984, s. 124.

[28] E. Lindgren, *1908–1914: the years of the industrial revolution*, „Bianco e Nero" 1963, n. 1–2, s. 17; A. Farassino, T. Sanguineti, *Anatomia del cinema muscolare*, [w:] *Gli uomini forti*, eds. A. Farassino, T. Sanguineti, Mazzotta: Milan 1983, s. 29; D. Elley, *The Epic Film…*, s. 124; J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press: Bloomington 1987, s. 11, 168; G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, „Bianco e Nero" 1988, n. 49.1, s. 9–10; G. P. Brunetta, *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, [w:] *Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930)*, ed. R. Renzi, Cappelli Editore: Bologna 1991 s. 14–15; D. Mayer, *Playing out the Empire…*, s. 90–95.

Oparty na konwencji włoskiego teatru *Nerone* składa się z szeregu niezależnych od siebie scen, w których aktorzy odtwarzający role Nerona, Oktawii i Poppei grają, stojąc na tle dekoracji z *papier-mâché*, gestykulując majestatycznie przed wyimaginowaną publicznością. Końcowe sceny przedstawiające ucieczkę i samobójstwo przerażonego Nerona poprzedzone są krótką sekwencją, podczas której cesarz nękany jest przez wyrzuty sumienia. Demony prześladujące Nerona zostają wyeksponowane poprzez wyświetlenie na ścianie sypialni – są to wizje cierpienia i niezłomności chrześcijan, których rozmieszczenie na arenie w ramach statycznego *tableau* przypomina kompozycję zastosowaną w słynnym obrazie *Ostatnia modlitwa chrześcijańskich męczenników* Jeana-Leona Gerome'a. Popisy innowacyjnej siły kina zarezerwowano dla ukazania widowiskowego pożaru Rzymu oraz paniki jego obywateli. Ta wirażowana czerwienią sekwencja zrobiła wielkie wrażenie na publiczności we Włoszech i za granicą[29]. Według recenzenta z „Moving Picture World" z 6 listopada 1909 roku dawała ona „tak wspaniale realistyczny efekt, że siedzieliśmy i oglądaliśmy tę część filmu, mając wrażenie, że zaraz usłyszymy krzyki i płacz ofiar".

W celu ukazania na ekranie bardziej współczesnego wymiaru antycznej historii wczesne kino czerpało z dziewiętnastowiecznej tradycji obrazowania czasów Nerona i tym samym przyczyniło się do rozpowszechnienia wizerunku cesarza w dwudziestowiecznej kulturze popularnej. Odmienność technik i praktyki produkcyjnej przemysłu kinematograficznego wymagała jednak nieuchronnej przemiany figury samego Nerona – z dziewiętnastowiecznej tradycji powieści historycznej w nowego cesarza dla nowego medium[30]. Badacze wczesnego kina historycznego zwyczajowo uznają *Quo vadis?* w reżyserii Enrico Guazzoniego (Cines, 1913) za pierwszy film, który rozwinął filmowe zasady prezentowania przeszłości dla masowej publiczności we Włoszech i poza nimi. Korzystając z dorobku dziewiętnastowiecznej historiografii, Guazzoniemu udało się w *Quo vadis?* powtórzyć, a może nawet przekroczyć jej sukces w łączeniu rekonstrukcji przeszłości z przyjemnością oglądania. Kinematograficzna nowość tego dzieła polegała na pełnym metrażu, na przeniesieniu literackiej złożoności w ramy filmowej struktury, która (za pomocą użycia zbliżeń i pla-

[29] Zagadnienie obecności postaci Nerona we włoskiej tradycji dramatycznej porusza Gerard Walter, *Nero…*, s. 268–270; *The Eternal City: Roman Images in the Modern World*, ed. P. Bondanella, University of North Carolina Press: Chapel Hill and London 1987, s. 103–105; B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 2, Laterzi: Bari 1914, s. 152–154. Zob. *Le cinéma italien de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, ed. A. Bernardini, J. A. Gili, Centre Georges Pompidou: Paris 1986, s. 188.

[30] Por. J. Staiger, *Mass-produced photoplays: economic and signifying practices in the first years of Hollywood*, [w:] *The Hollywood Film Industry*, eds. P. Kerr, P. Kegan, Routledge: London 1986, s. 97.

nów dalszych) na przemian ukazywała poszczególne jednostki i całe masy ludności Imperium Rzymskiego, na bardziej naturalistycznym stylu aktorstwa, na pieczołowicie przygotowanych trójwymiarowych dekoracjach i na ewokowaniu głębi ostrości (szczególnie poprzez uchwycone na ekranie ruchy wielkich ilości statystów). Innowacyjna estetyka *Quo vadis?* Guazzoniego szybko stała się wzorem dla podobnych produkcji z gatunku kina historycznego[31]. Nowa forma spowodowana była po części pojawieniem się we włoskim przemyśle filmowym nowego rodzaju przedsiębiorców, dla których praca przy filmach była zajęciem nie tylko komercyjnym, ale i prestiżowym. Dokonana przez Guazzoniego adaptacja *Quo vadis?*, flagowa produkcja rzymskiej spółki Cines, wprowadzona do kin na początku 1913 roku, miała niespotykaną wówczas długość sześciu szpul (czyli blisko dwóch godzin projekcji). Pozwoliło to stworzyć linię narracyjną oddającą sprawiedliwość złożoności powieściowego pierwowzoru, umożliwiając widzom doznanie uczucia obcowania z tekstem kultury, długości bliskiej czasowi trwania sztuki teatralnej czy przedstawienia operowego. Dwa lata później film dalej był wyświetlany we Włoszech, a jego status dzieła będącego w stopniu porównywalnym do powieści częścią kultury wysokiej wzmocniło ukazanie się w Mediolanie nowego wydania powieści Sienkiewicza ilustrowanej reprodukcjami kadrów z dzieła Guazzoniego. Filmowy Neron zapożyczał swój nowy wizerunek zarówno z literatury, jak i malarstwa[32].

Pochodząca z 1913 roku adaptacja *Quo vadis?* w pełni wykorzystywała możliwości ówczesnego kina, natomiast przestrzeń areny stała się centralnym punktem dla rozwoju nowej narracji na temat czasów Nerona. Wygląd areny i organizacja *mise-en-scène* w scenach walk gladiatorów (oddających cześć, ścierających się i ginących na oczach siedzącego w loży cesarza) wskazują, że Guazzoni musiał inspirować się malarstwem Jeana-Lèona Gèrôme'a, szczególnie zaś jego dziełami *Ave Caesar, Morituri Te Salutant* (1859) i *Pollice Verso* (1872). Publiczność miała, według przekazów, klaskać ilekroć rozpoznała wizualne nawiązania do tych popularnych przykładów neoklasycyzmu w malarstwie[33]. Przyjemność, jaką Guazzoni oferował publiczności, wykraczała jednak poza proste nawiązania do najbardziej rozpoznawalnych przykładów rzymskiej ikonografii w dziewiętnastowiecznym malarstwie. Gèrôme, ukazując w *Ave Caesar* gladiatorów, których czeka rychła śmierć na arenie, salutujących cesarzowi Witeliuszowi, umieścił odbiorcę w niepokojącym położeniu znajdującego się na arenie uczestnika wydarzeń. W *Pollice Verso*, w którym dziki tłum żąda krwi leżącego bezradnie na ziemi sieciarza, nad

---

[31] R. Paolella, *Storia del cinema muto*, Giannini: Naples 1956, s. 163–166.

[32] Wydanie opublikowane w 1914 roku przez F. Treves. Zob. A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. 3: *Arte, divismo e mercato 1910–1914*, Editori Laterza: Rome–Bari, 1982, s. 149.

[33] Według J. Cary'ego, *Spectacular!…*, s. 7 i 102.

którym triumfuje zwycięski murmillo, pozycja widza jest jeszcze bliższa krwawemu widowisku[34].

Film Guazzoniego zestawia ze sobą i ożywia obrazy Gèrôme'a – powiększa przestrzeń zamkniętą w ich ramach i obdarza ją jednocześnie wymiarem czasowym, ruchem i muzyką, mnożąc punkty widzenia w nich zawarte. Umieszczona początkowo na poziomie punktu widzenia gladiatorów kamera ukazuje ich biegnących po arenie w kierunku cesarskiej loży, by zasalutować Neronowi. Podczas końcowego pojedynku cięcie montażowe przenosi widza od gladiatorów do Nerona siedzącego w loży razem z dworem, eksponując również ujęcia zebranego tłumu i żywiołowe reakcje westalek. Kiedy zwycięski murmillo staje nad swoją ofiarą, montaż sceny pozwala widzowi kontemplować wydarzenie zarówno z poziomu areny, jak i z voyerystycznej perspektywy wnętrza cesarskiej empory. Sekwencja ratunku Ligii czerpie z kolei inspirację z obrazu Gèrôme'a *Ostatnia modlitwa chrześcijańskich męczenników* (1883). Grupa chrześcijan zostaje odprowadzona przez rzymskich żołnierzy na arenę. Charakterystyczny dla filmu Gauzzoniego rozmach w ewokowaniu przestrzeni zostaje wzmocniony w ujęciu z ledwo widocznymi w kadrze żołnierzami bezlitośnie popychającymi chrześcijan na tyły areny. Co najmniej kilka punktów widzenia zostaje zaprezentowanych widzowi – zbliżenia chrześcijan zostają zestawione z długimi ujęciami wściekłych lwów i z przerażającym zbliżeniem Nerona spokojnie spoglądającego na stworzony przez siebie spektakl. W ten sposób *Quo vadis?* Gauzzoniego ożywiło statyczność podobnych dziewiętnastowiecznych spektakli za pomocą sekwencji złożonej z „obrazów-ruchów"[35]. Sekwencja walki na arenie czerpała inspirację z kilku innych źródeł popularnych dziewiętnastowiecznych spektakli – hippicznych i cyrkowych. Ponad dwadzieścia lat przed ekranizacją powieści dokonaną przez Gauzzoniego cyrk Barnuma zwiedził Europę i Stany Zjednoczone z przedstawieniem zatytułowanym *Neron i spalenie Rzymu*, którego główną atrakcją były walki gladiatorów i wyścigi rydwanów, rzeź chrześcijan i ogłoszenie rewolty przez

---

[34] Zobacz opisy Geralda M. Ackermana (*Jean-Léon Gérôme (1824–1904). Exhibition Catalogue*, Dayton Art Institute: Dayton, Ohio 1972), odpowiednio s. 44–45 oraz 68–69. Zagadnienie niezwykłej popularności tych obrazów w Europie i Stanach Zjednoczonych porusza Norman Vance, *The Victorians and Ancient Rome*, Blackwell: Oxford 1997, s. 112–113.

[35] Określenie obraz-ruch (*movement-image)* występuje u Gilles'a Deleuze'a, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008. Zagadnienia związku wczesnych filmów historycznych i sztuk wizualnych poruszają A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher Editore: Turin 1991, s. 15 i 150; C. Duntant, *Olympian dreamscapes: the photographic canvas. The wide-screen paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema*, [w:] *Melodrama: Stage Picture Screen*, eds. J. Bratton, J. Cook, C. Gledhill, British Film Institute: London 1994, s. 82–93.

Galbę; a wszystko to w ramach zrekonstruowanego Circus Maximus[36]. Przedstawienie czerpało też zresztą z powieści Sienkiewicza – zawierało sceny ujarzmiania byków, zaś znani cyrkowi siłacze nosili charakterystyczne imiona sceniczne, np. „Francisco Ursus". Czerpiąc z ikonografii i technik cyrkowych przedstawień podobnego rodzaju, Gauzzoni w scenie rzezi na arenie inspirował się jednak przede wszystkim dziewiętnastowiecznym malarstwem i praktyką teatralną. Użycie scenografii zbudowanej na otwartej, szerokiej przestrzeni poszerzyło ramy – tradycyjnie teatralnej – powierzchni filmowego planu z proscenium i namalowanymi kotarami. Dzięki zatrudnieniu dużej liczby statystów do ról mordowanych chrześcijan i rzymskich świadków ich męczeństwa, Gauzonni położył nacisk na ukazanie rządów Nerona w nowy sposób – jako kultury spektaklu. Warstwa kinematograficzna tej sekwencji została ulepszona poprzez zastosowanie względnie nowych technik wyrazu, takich jak długie ujęcia i krótkie panoramy tłumu widzów. Sympatia widzów kinowych była kierowana w stronę wypychanych na arenę chrześcijan dzięki użyciu ujęć z punktu widzenia postaci i akompaniamentowi muzycznemu pięćdziesięcioosobowego chóru z rzymskich kościołów, obecnemu zresztą na włoskiej premierze filmu. Publiczność również i na tym pokazie miała czuć się, jakby stanęła oko w oko z lwami[37].

Nowy sposób ukazania Nerona – jako prześladowcy chrześcijan – spotkał się z szerokim i entuzjastycznym przyjęciem wśród krajowych i zagranicznych recenzentów, którzy opisywali scenę na arenie w filmie Gauzzoniego jako „wierną" i „odpowiednią". W „Bioscope" z 20 lutego 1913 pisano na przykład:

> W tej konkretnej scenie dali nam absolutnie wierne odwzorowanie największej osobliwości Rzymskiego Imperium – dokładne i adekwatne aż do ostatniego kamienia amfiteatru. To spektakl dalece przewyższający możliwości, jakie ma do zaoferowania turyście miasto dzisiejsze, przybliżający nam przeszłość w sposób, w jaki dotychczas tego jeszcze nie zrobiono. Gdyby kinematograf wynaleziono tysiąc lat temu i film wtedy nakręcony przetrwałby do dzisiaj, niczym bardziej fascynującym i pożądanym nie mógłby zaskoczyć widzów niż produkcja spółki Cines[38].

---

[36] M. Verdone, *Preistoria del film storico*, „Bianco e Nero" 1963, n. 1–2, s. 20–25; A. Farassino, *Anatomia del cinema muscolare…*, s. 30–31; G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento…*, s. 14–15; M. dall'Asta, *Un cinéma musclé: le surhomme dans le cinéma muet italien (1913–1926)*, trad. F. Arnò, C. Tatum, Jr., Editions Yellow Now: Banlieues, Belgium 1992, s. 32–33.

[37] J. Cary, *Spectacular!…*, s. 7; A. Bernardini, *Cinema muto italiano…*, s. 150; D. Elley, *The Epic Film…*, s. 124.

[38] Zob. inne recenzje *Quo vadis?* Guazzoniego: D. Turconi, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, „Bianco e Nero" 1963, n. 1–2, s. 48–49, i V. Martinelli, *Il cinema muto italiano…*, s. 175–182.

Pożar Rzymu i objawienie jakiego doznał Piotr również stały się oznaką nowego podejścia do historii Nerona, publiczność kinowa miała bowiem okazję zobaczenia na ekranie prawdziwego ognia i doznania boskich wizji, możliwych do ukazania za pomocą efektów specjalnych i podwójnej ekspozycji. Ogień, wyścigi rydwanów, walki gladiatorów, rzeź, Chrystus i Antychryst – wszystko to ożywało na ekranie i w sposób szczególny angażowało zgromadzonych przed nim widzów. Nowe możliwości kina jako medium pomogły zwiększyć wrażenie autentyzmu historii o Neronie, a filmowe odwzorowanie przedstawień samego cesarza dowiodło innowacyjnej roli, jaką kino może odgrywać w ukazywaniu przeszłości.

Kościół i władza we współczesnych Włoszech

Historyczne filmy ery kina niemego wykorzystywały możliwości medium w rozpowszechnianiu najważniejszych ustaleń – oraz często pretensjonalnych tonów – dziewiętnastowiecznej historiografii w sposób bardziej zrozumiały dla szerokiej, często niepiśmiennej widowni[39]. Ukazywane w *Quo vadis?* Gauzzoniego bezmierne tłumy widzów, imperialne orły trzepoczące na sztandarach, rzymskie pozdrowienia i *fasces* oraz pokaz siły ludowego osiłka Ursusa miały w 1913 roku dla masowego włoskiego widza znaczenie silnych historycznych symboli. Wyrażały one aspiracje młodego włoskiego narodu poprzez odwołania do minionej chwały Rzymu. Według Monici dall'Asty ukazana w *Quo vadis?* publiczność oglądająca walki na arenie idealnie oddaje szowinizm panujący we włoskim społeczeństwie, które niedługo przed premierą filmu odbyło swoją libijską przygodę. Jednakże, jak zauważa badaczka, podobnego rodzaju społeczne interpretacje sekwencji walki na arenie muszą uwzględniać złożoność identyfikacji widzów z rzymskimi żołnierzami Imperium i ich chrześcijańskimi ofiarami[40].

Jeśli decydującym aspektem stanowiącym o mariażu włoskich wyobrażeń o rzymskiej historii z nacjonalistyczną ideologią był wybuch pierwszej wojny włosko-tureckiej i późniejsze podbicie Libii, wówczas opowieść o upadku Nerona opisana w *Quo vadis?* wydaje się nie ustanawiać podobnej relacji między kinową historią fenomenu *romanita* a współczesnymi włoskimi aspiracjami imperialnymi. W filmie Gauzzoniego rzymskie orły, *fasces*, pozdrowienia i triumfalne pochody są częścią świata dekadenckiego cesarza, którego nieuchronne obalenie i śmierć musi nastąpić dzięki heroizmowi prześladowanych chrześcijan. Historia zaprezentowana w *Quo vadis?* – w przeciwieństwie do późniejszej

---

[39] J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*…, s. 168.

[40] M. dall'Asta, *Un cinéma musclé*…, s. 25, oraz s. 28–29. Zob. też G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza: Rome 1991, s. 64–65; A. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton: New Jersey 1992, s. 36.

produkcji Gauzzoniego *Marcantonio e Cleopatra* (1913) czy *Cabirii* (1914) Giovanniego Pastrone – nie była pretekstem do ukazania moralnej i politycznej jedności współczesnych Włoch zwyciężających w walce z zewnętrznymi przeciwnikami. Ukazujące upadek Nerona *Quo vadis?* Gauzzoniego można zamiast tego postrzegać jako metaforę możliwego rozwoju wewnętrznych starć nowej władzy.

Już w XIX wieku opowieści o panowaniu Nerona i męczeństwie Piotra były nierozerwalnie związane z szerszym politycznym kontekstem walki o przejęcie władzy nad papiestwem, mającej wówczas miejsce we Włoszech. W swoim *Origines du Christianisme* przeciwny klerowi Renan sprzeciwił się teologicznej doktrynie zwierzchnictwa Kościoła rzymskiego. Według Renana Jezus nie uważał Rzymu za odpowiednie miejsce dla zbudowania rządu wierzących, nie chciał tworzyć episkopalnej hierarchii w jednym mieście, nie chciał nawet wskazywać przywódcy tej hierarchii. Odpowiedzialnym za stworzenie mitu „świętego miasta" był w opinii Renana nie Bóg, ale Neron. Zwierzchnictwo Kościoła w Rzymie było historycznym przypadkiem spowodowanym masakrami zarządzonymi przez Nerona i wynikiem współcześnie wymuszonej chęci politycznego zadośćuczynienia. Stąd w *Origines*… Renan odrzuca doktrynę wiary o absolutnym zwierzchnictwie Kościoła rzymskiego, wyrażając jednocześnie uznanie dla „wyzwalającego" zajęcia tronu papieskiego przez króla Italii, co miało miejsce jeszcze w 1870 roku[41]. Późniejsza obrazowa rekonstrukcja legendy *quo vadis* w powieści Sienkiewicza była silną odpowiedzią na zarzuty o przygodny charakter władzy papieża. Po objawieniu się Piotrowi Chrystusa na Drodze Appijskiej ten wzmacnia się w wierze, iż „wszystkie legiony cesarza nie zniszczą żyjącej prawdy" oraz że Rzym jako miasto Chrystusa przeznaczone jest do rządu nad „duszami i ciałami ludzi". W dyskursywnej warstwie powieści Sienkiewicza to Piotr reprezentuje Kościół katolicki, Neron natomiast władzę świecką, a cud objawienia się Chrystusa Piotrowi na rogatkach Rzymu potwierdza zarówno antyczne, jak i boskie prawo do trwania władzy Watykanu we współczesnych Włoszech.

W samych Włoszech XIX wieku polityczna walka między papiestwem i narodowcami prowadzona była przez obie strony za pomocą figury *romanita* – jako ciągłego sporu między krzyżem a *fasces*. Gdy rewolucjoniści ery *risorgimento* chcieli zlaicyzować Włochy poprzez powrót do antycznej idei republiki rządzonej przez triumwirów i konsulów, Watykan przeciwdziałał tego rodzaju symbolom władzy politycznej poprzez obraz chrześcijańskiego triumfu nad pogańskim Rzymem, programowo dedykując w tym celu Koloseum wczesnochrześcijańskim męczennikom. Papiestwo usiłowało przekształcić tworzącą się szlachetną wizję cesarstwa spod znaku *risorgimento* w wizję imperialnej tyranii historycznie

[41] E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*…, s. 549. Zob. także H. W. Wardman, *Ernest Renan*…, s. 102.

skazanej na obalenie przez heroiczną postawę zwolenników wczesnego Kościoła katolickiego[42].

W *Quo vadis?* Guazzoniego jest ciekawa scena, która wydaje się skłaniać widzów filmu do szukania podobieństw między kinową bajką z czasów Nerona a sytuacją Włoch w pierwszej dekadzie XX wieku. Podobnie jak w powieści Sienkiewicza, rzymski żołnierz Winicjusz staje się chrześcijaninem dzięki swojej miłości do niewinnej Ligii. Jednak w filmie, gdy bohater klęka obok ukochanej w skromnym domku chrześcijan, by zostać pobłogosławionym przez apostoła Piotra, symbol przypięty do kotary na tylnej ścianie jest niemalże w centrum kompozycji kadru – wydaje się, że jest nim sierp i topór, których wzajemny układ stanie się szeroko rozpoznawalny w dwudziestym wieku. *Quo vadis?* mimochodem zawarło w sobie antyczną alegorię przedłużającego się współczesnego konfliktu między Kościołem i świecką władzą we Włoszech. Od czasu zjednoczenia w 1861 roku Watykan odmawiał uznania istnienia nowej świeckiej władzy, w związku z czym powstawały masowe ruchy dążące do przywrócenia katolicyzmu jako narodowej religii. Pod koniec XIX wieku liberalny włoski rząd traktował „kler" i działaczy socjalistycznej międzynarodówki jako jednakowo politycznie wywrotowych, zakazywał zebrań wielu chrześcijańskim i socjalistycznym organizacjom, a część ich członków więził[43]. Poprzez prosty zabieg wizualny i użycie symbolu widzowie byli nakłaniani do zrównania chrześcijan z czasów Nerona z grupami szykanowanymi przez liberalny rząd w 1898 roku (a więc z katolikami i socjalistami). Metaforyczna wykładnia powieści Sienkiewicza dla ówczesnych celów politycznych Włoch ukazuje Piotra jako reprezentanta Kościoła, Nerona zaś jako członka świeckiego rządu odpowiedzialnego za prześladowania. W spektakularnym finale filmu siłacz Ursus ratuje symbolizującą katolicką Italię niewinną niewiastę ze szponów bestii laickiego królestwa[44].

Do roku 1913, czyli do premiery *Quo vadis?*, rola katolików w życiu narodu włoskiego zdążyła stać się czołowym zagadnieniem debaty publicznej. Milczący rozejm zawarty między Kościołem a państwem (zamiast powszechnego pojednania) umożliwił katolickim kandydatom start w wyborach rządowych, a katolickim wyborcom – branie udziału w głosowaniach w większości okręgów[45]. Kinowa

---

[42] C. Springer, *The Marble Wilderness: Ruins and Representation in Italian Romanticism, 1775–1850*, Cambridge University Press: Cambridge 1987, s. 3–8, oraz 66–74. Por. M. Wyke, *Projecting The Past*, Routledge: Ney York 1997, s. 14–34.

[43] R. Webster, *The Cross and the Fasces: Christian Democracy and Fascism in Italy*, Stanford University Press: Stanford 1960, s. 3–9; A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950*, transl. David Moore, Blackwell: Oxford 1960, s. 134–135.

[44] M. D. Cammarota w *Il cinema peplum* (Fanucci Editore: Rome 1987, s. 15–16) polemizuje z takim sposobem odczytania filmu.

[45] R. Webster, *The Cross and the Fasces…*, s. 3–9; A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950…*, s. 134–135.

opowieść o prześladowaniu chrześcijan przez Nerona i jego późniejszym upadku została wyprodukowana przez Cines, spółkę założoną i sponsorowaną przez katolickie banki, dla których produkowanie filmów było sposobem na zwiększenie swojego oddziaływania na włoskie społeczeństwo[46]. *Quo vadis?* Gauzzoniego ukazuje kulturę Rzymian i erę chrześcijan jako następujące po sobie coraz wspanialsze etapy rozwoju Włoch. Posiadający kapitał inwestorzy Cines mogli czerpać przyjemność z oglądania aspiracji współczesnego im Kościoła zawartych w wieloaspektowej historycznej rekonstrukcji manichejskiego konfliktu między chrześcijańskimi ofiarami a laicką tyranią. Finałowe zwycięstwo Kościoła nad państwem rzymskim zawarte w *Quo vadis?* mogło być dla widzów dowodem na konieczność przewartościowania roli i miejsca Kościoła w społeczeństwie włoskim[47].

Kult *romanita* nie przybierał jednolitego kształtu we włoskiej kulturze jako takiej ani tym bardziej w filmowych przedstawieniach rzymskiej historii. Skoro *romanita* sama w sobie była dwuznaczna jako kulturowy koncept – wymyślona tradycja mająca przyswoić współczesnej Italii wartości i cnoty starożytnego Rzymu oraz wspaniałości jego Imperium, a także wartości i tradycje chrześcijańskie, mające zniszczyć i wyprzeć wcześniejsze tradycje pogańskie – wówczas nie jest niczym zaskakującym, że część tej dwuznaczności przedostała się do kinowych przedstawień antycznej przeszłości Włoch. Pomimo użycia w *Quo vadis?* figury *fasces* i innych atrybutów rzymskiej władzy jako symboli narodu włoskiego, materiały promocyjne filmu podkreślały jego wartość jako dzieła sztuki kinematograficznej, ale też jako powód do dumy dla narodu włoskiego.

Adaptacja *Quo vadis?* dokonana przez Gauzzoniego odniosła wielki międzynarodowy sukces, a jej pokazy były uważane za prestiżowe wydarzenie. W Londynie premiera filmu odbyła się w Royal Albert Hall w obecności króla Jerzego V. W Nowym Jorku był to pierwszy film wyświetlany na Broadwayu (którego sceny tradycyjnie zarezerwowane były dla „prawdziwych" sztuk), a na afiszach widniał przez blisko dwadzieścia dwa tygodnie. W samym Rzymie premiera odbyła się w Teatro Constanzi, w obecności ambasadorów, polityków i pisarzy, a w całych Włoszech film prezentowany był na pokazach aż do zakończenia I wojny światowej. Premiery filmu opisywano w najważniejszych dziennikach i nowo wydawanych magazynach dotyczących kina, takich jak „Motion Picture World", opisujących strona po stronie związane z tym filmem wydarzenia[48]. We wszystkich tych

---

[46] D. Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era 1880–1980: Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press: Manchester 1990, s. 50.

[47] Por. G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*…, s. 26.

[48] G. Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano*…, s. 95; J. Cary, *Spectacular!*…, s. 6–7; M. Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press: Berkeley 1984, s. 9; A. Bernardini, *Cinema muto italiano*…,

okołofilmowych tekstach więcej miejsca poświęcano estetyce filmu niż kontekstowi politycznemu. W „Bioscope" z 20 lutego 1913 roku przy opisywaniu edukacyjnych wartości dzieła Gauzzoniego stwierdzono wprawdzie, że obraz ten to „wciągający dramat traktujący o losach wiernych i narodu", jednak bardziej podkreślano czysto kinematograficzne wartości włoskiego filmu:

> Zrobi on więcej dla postrzegania wartości filmowego fachu i jego dzieł, niż którakolwiek z dotychczasowych produkcji. Wartości tego obrazu nikt nie może zanegować. Raz na zawsze film ten ustanowi prawo kinematografu do bycia postrzeganym jako aparat o nieskończonych możliwościach artystycznych, do właściwego rozpoznania jego znaczenia.

Zaprezentowany na ekranie sposób przedstawienia Nerona był chwalony w kraju i za granicą, a postać samego cesarza zaczęła uosabiać nowy artystyczny rys kina, przyjemności jego doświadczania i związanego z tym rodzaju spojrzenia.

Włoska praktyka posługiwania się *romanita* jako sposobem wyrażania współczesnego poczucia przynależności narodowej w czasach faszystowskich rządów skomplikowała sposób reprezentacji postaci Nerona na ekranie. Nawet przed marszem na Rzym w 1922 roku partia faszystowska tworzyła własną tożsamość i usprawiedliwiała swoje czyny w oparciu o ideę wskrzeszenia chwały antycznego Rzymu. W swojej nazwie nawiązywała do symbolicznego autorytetu rzymskiego *fasces*. Partyjne wezwanie do narodowej jedności i siły Włoch było łączone z dyscypliną i bojowością postrzeganymi jako tradycyjne cechy starożytnego Rzymu. Gdy Mussolini w końcu wkroczył do Rzymu, akt tejże agresji mógł być gloryfikowany poprzez nawiązanie do Juliusza Cezara przekraczającego Rubikon[49]. Sekwencja napisów początkowych rozpoczynająca remake *Quo vadis?* z 1924 roku jest jednak przykładem niedopasowania kinowego wizerunku Nerona i politycznej retoryki nowo utworzonego faszystowskiego reżimu. Jedna z pierwszych

---

s. 149–150; D. Elley, *The Epic Film*…, s. 124; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano*…, s. 9, 183.

[49] M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo Libri: Bari 1979; L. Canfora, *Ideologic del classicismo*, Piccola Biblioteca Einaudi: Turin 1980, s. 76–146; P. Bondanella, *The Eternal City*…, s. 172–181; E. Braun, *Political rhetoric and poetic irony: the uses of classicism in the art of fascist Italy*, [w:] *On Classic Ground*…, s. 344–350; R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità*, „Journal of Contemporary History" 1992, No. 27, s. 5–21; L. Quartermaine, *'Slouching towards Rome': Mussolini's imperial vision*, [w:] *Urban Society in Roman Italy*, eds. T. J. Cornell, K. Lomas, University College Press: London 1995, s. 203–215; T. Benton, *Rome reclaims its empire*, [w:] *Art and Power: Europe under the Dictators 1930–45*. Hayward Gallery Exhibition Catalogue, eds. D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. Boyd White, Cornerhouse Publications: Manchester 1995, s. 120–129; S. Fraquelli, *All roads lead to Rome*, [w:] *Art and Power*…, s. 130–136.

plansz była jeszcze w stanie usatysfakcjonować faszystów: „Rzym był stolicą świata. Jego orły i sztandary, wbijane przez zwycięskie legiony, znaczyły granice znanego ludziom świata", kolejne już nie: „W Rzymie zbiegały się niezliczone siły i interesy, zwyczaje i religie, występki i cnoty całego świata. Symbolem tej mikstury władzy i korupcji, piękna i grzechu, był jeden człowiek, cesarz – Neron".

Choć dopiero w latach 30. ideologiczne konotacje *romanita* stały się bardziej dosadne i opresyjne, to już w 1924 roku postać Nerona była dla faszystów wyraźnie nieodpowiednim wzorem. Figura ta pozbawiona była bowiem ideałów narodowej jedności czy słusznego panowania nad innymi ludami. Neron reprezentował szaloną dyktaturę, sadystyczne prześladowania, powszechną niezgodę i brak porozumienia. Co więcej, przypomniana na kinowym ekranie gorzka walka między krzyżem a *fasces*, między dobrodusznością Piotra a okrucieństwami Nerona, mogła obecnie przywoływać na myśl nie tylko wszczęte przez liberałów represje wymierzone w organizacje katolickie, ale również szykany Czarnych Koszul Mussoliniego wobec Katolickiej Partii Ludowej. Rzymska premiera nowego *Quo vadis?* (wyreżyserowanego przez Gabiellina d'Annunzia i Georga Jacoby) miała miejsce w marcu 1925 roku. Po mocno krytykowanych wiosennych wyborach faszystowska przemoc i prześladowania skierowane przeciwko Partii Ludowej przybrały na sile, szczególnie po złożonej przez Mussoliniego w styczniu 1925 roku deklaracji o dyktatorskich rządach faszystów. W okresie kiedy rzymska publiczność mogła obejrzeć nowe *Quo vadis?*, partie opozycyjne, prasa i związki pracy były poddawane represjom albo rozwiązywane, a jawni przeciwnicy faszystów więzieni[50]. Choć jednocześnie reżim próbował uspokoić Kościół, między innymi poprzez powrót nauczania religii do szkół, to krwawe szykanowanie Katolickiej Partii Ludowej dawało widzom filmu okazję do porównywania dyktatora Mussoliniego z tyranem Neronem.

Quo vadis? nie mogło więc zadowolić przedstawicieli faszystowskiego reżimu, ale nie odpowiadało też w pełni ani Kościołowi, ani katolickiej opozycji. Film d'Annunzia i Jacoby'ego w dużo większym stopniu ukazywał bowiem okropności dworu Nerona niż cnoty chrześcijańskiej wiary. Scena otwierająca film ukazuje cesarskie pałace z rzymskim dworem zebranym przed imponującą fontanną. Kamera celebruje brutalny, ale zmysłowy obraz nagiej młodej dziewczyny, która przez okrutne zarządzenie cesarza zostaje wrzucona na pożarcie wściekłym węgorzom czającym się w wodach fontanny. Utrzymana w stylu kina Republiki Weimarskiej, z którym niemiecki współreżyser – Georg Jacoby – oraz czołowy niemiecki aktor – Emil Jannings – byli silnie związani, adaptacja *Quo vadis?* kładła nacisk na ukazywanie przyjemności i strachu poprzez figurę spojrzenia. Kiedy Neron spogląda przez swój

[50] Związki pomiędzy Kościołem a państwem w faszystowskich Włoszech zob. R. Webster, *The Cross and the Fasces* …, s. 57–106 oraz A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950*…, s. 182–209.

szmaragdowy pierścień na torturowaną niewolnicę – niewinną Ligię – czy na innych chrześcijan, kamera odwzorowuje jego punkt widzenia, co pozwala widzom odczuwać zarówno wstręt, jak i przyjemność, doskonale oddając przy tym lubieżność oraz sadystyczne skłonności odrażającego władcy[51].

Niewygodna zarówno dla państwa, jak i Kościoła ekranizacja *Quo vadis?* Jacoby'ego i d'Annunzia nie mogła nawet równać się z wcześniejszą ekranizacją dziewiętnastowiecznej powieści dokonaną przez Gauzzoniego. Remake został źle przyjęty przez publiczność i krytykę. Uznano go za schematyczną i męczącą powtórkę filmu Gauzzoniego, a rozwiązania techniczne określono jako zachowawcze i niezbliżające się nawet do wspaniałości wcześniejszego dzieła włoskiej kinematografii[52]. Po artystycznej i komercyjnej porażce *Quo vadis?* we Włoszech sprzed upadku Mussoliniego pojawił się jeszcze tylko jeden film o Neronie – film nienależący do artystycznej tradycji kinowego spektaklu. Od 1917 roku, lecz jeszcze zanim ukonstytuował się reżim faszystowski, komik Ettore Petrolini zaczął umieszczać w swoim scenicznym repertuarze pełne zabawnych anachronizmów skecze parodiujące dwór Nerona. Przebrany jednocześnie za Nerona i klauna – nosząc wieniec, czerwony nos i workowate spodnie – Petrolini podpalał Rzym za pomocą pudełka zapałek i tłumaczył strażakom przez telefon, że chce go odbudować tylko za pomocą cementu. Skecz w jasny sposób parodiujący włoską retorykę *romanita* nawiązywał do jej literackich, teatralnych i kinowych manifestacji bazujących na *Quo vadis?* oraz na innych wariacjach na temat tej powieści[53]. Petrolini wykonywał swój numer we włoskich teatrach przez całe lata 20., a w 1930 roku na ekranach kin w całym kraju ukazał się film dokumentujący jedno z jego wystąpień. Jego tytuł, *Nerone*, wskazywał, że aktor znalazł sposób na ukazanie parodii *romanity* i związanej z nią dumy.

Pozostaje przedmiotem sporów, czy przedstawienie *Nerone*, które Petrolini odgrywał na scenie w latach 20. było naprawdę subwersywną krytyką faszystowskiej dyktatury, tym bardziej że Petrolini publicznie wyrażał swoje uznanie dla

---

[51] Zob. T. Elsaesser, *Film history and visual pleasure: Weimar cinema*, [w:] *Cinema Histories, Cinema Practices*, eds. P. Mellencamp, P. Rosen, University Publications of America 1984, s. 47–84. Autor analizuje waloryzację wyglądu i spojrzenia w okresie kina weimarskiego. Na temat *Quo vadis* (1924) zob. J. Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinema*, Editions Henri Veyrier: Paris 1985, s. 24–25; G. Miro Gori, *Patria diva: la storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher: Florence 1988, s. 17–18; M. dall'Asta, *Un cinéma musclé…*, s. 30.

[52] Zob. R. Chiti, M. Quargnolo, *La malinconica storia dell'U.C.I.*, „Bianco e Nero" 1957, n. 18.7, s. 21–35, s. 30–34; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1923–31*, „Bianco e Nero" 1981, n. 4–6, s. 186–189; M. dall'Asta, *Un cinéma musclé…*, s. 153 oraz 159–60.

[53] *Petrolini: la maschera e la storia*, ed. F. Angelini, Laterza: Rome 1984, s. 2, 18; G. Petrocchi, *Nerone mancato centurione*, [w:] *Petrolini…*, s. 173–182, s. 181; A. M. Calò, *Ettore Petrolini*, La Nuova Italia Editrice: Florence 1989, s. 133. Transkrypcja skeczu zob. F. Angelini, *Petrolini…*, s. 103–118.

Mussoliniego i otrzymywał nagrody od reżimu, a sam Mussolini miał być wielkim miłośnikiem talentu komika. Podczas jednego z występów *duce* miał nawet zaśmiewać się do rozpuku, kiedy Neron Petroliniego wygłosił przemówienie przypominające styl jego własnych przemówień. Co ważne, skecze te dawały włoskiej publiczności chwilowe przyzwolenie na pośmianie się z ciągle obecnej figury *romanita*; mogły też służyć samemu reżimowi, ukazując obywatelom jego rzekomą otwartość i dystans do samego siebie[54]. Jednakże kiedy *Neron* Petroliniego przeniósł się z desek teatru na ekrany kin w 1930 roku, nieprzystawalność jego przedstawienia, różniącego się od oficjalnej retoryki władzy, stała się rażąco zauważalna. W chwili premiery *Nerone* gazeta „Giornale d'Italia" napisała z oburzeniem, że ukazywanie Nerona w ten sposób – w łachmanach, nikczemnego i głupiego zarazem – jest skandalem na cały świat[55].

Nawet po upadku Mussoliniego i zakończeniu II wojny światowej włoski przemysł filmowy nie zainwestował już w produkcję ukazującą postać Nerona dla masowej, międzynarodowej widowni. Dopiero w 1985 roku, kiedy telewizja przejęła rolę kina w produkowaniu wystawnych produkcji historycznych, kanał Rai podjął się koprodukcji gigantycznego, utrzymanego w estetyce Felliniego remake'u *Quo vadis?*, będącego sześciogodzinnym miniserialem. Przez sześćdziesiąt lat kinowy Neron pojawiał się we włoskich filmach tylko w produkcjach drugorzędnych, niewyszukanych parodiach i w ramach filmów z gatunku zwanego „sexy", przeznaczonego dla tanich kin. Od lat 30. kinematograficzne spektakle spod znaku Nerona stały się przywilejem Hollywoodu, a opowieści o nim samym były budowane w sposób odpowiadający wymaganiom tej kinematografii, a także świadomości historycznej innego kontynentu.

Rzymski orzeł i amerykański krzyż

Najwcześniejsze wersje opowieści o Neronie wyprodukowane przez amerykański przemysł filmowy nie opierały się na inspirowanej naukami Kościoła katolickiego powieści Sienkiewicza, ale na angielskich, wywiedzionych z tradycji ewangelickiej sztukach kostiumowych. W okolicach świąt Bożego Narodzenia 1932 roku Paramount wypuścił film Cecila B. DeMilla *Pod znakiem krzyża*. Była to już druga ekranizacja sztuki Wilsona Barretta pod tym samym tytułem, w której prefekt Rzymu, Marek Superbus, musi wybierać między lojalnością wobec zdeprawowanego cesarza i miłością do chrześcijanki, Mercii[56].

---

[54] A. M. Calo, *Ettore Petrolini*…, s. 134–135; F. Angelini, *Petrolini*…, s. 17.

[55] „Giornale d'Italia" 1930, 14 novembre. Zob. F. Angelini, *Petrolini*…, s. 19.

[56] Poprzednie filmowe wersje sztuki wyreżyserowane były przez Fredericka Thompsona i wpuszczone do dystrybucji w 1914 roku przez Famous Players Lasky, prekursora wytwórni Paramount.

Począwszy od 1895 roku sztuka była często pokazywana w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Akcja dzieła toczy się w czasach, gdy prześladowania chrześcijan w Rzymie już trwają, kończy się zaś nie poprzez szczęśliwe uratowanie Mercii z areny Nerona i ukazanie polityczno-religijnych konsekwencji tegoż aktu dla „świętego miasta", ale poprzez konwersję rzymskiego żołnierza na wiarę chrześcijańską oraz jego zbawienie poprzez męczeńską śmierć na arenie u boku ukochanej:

> MERCIA: Żegnaj, Marku.
>
> MAREK: Nie, nie żegnamy się – śmierć nie może nas rozdzielić – ja także jestem gotów. Światłość nadeszła – wiem to teraz – On wskazał mi drogę. Moje wątpliwości już się rozwiały [bierze Marcię za rękę]. Idźcie do Cesarza – powiedzcie mu, że Chrystus zwyciężył – Marek, on też został chrześcijaninem [Przyciąga ją bliżej do siebie]. Chodź, moja najdroższa…
>
> MERCIA: Mój najdroższy…
>
> MAREK: Idziemy więc na nasz ślub, złączeni [wstają]. Śmierć dla nas nie istnieje, Chrystus zwyciężył śmierć. Światłość nadeszła. Chodź, ukochana. Chodź – do światłości i poza nią. [Wychodzą na arenę trzymając się za dłonie] [Kurtyna][57].

W swojej autobiografii DeMille opisuje filmową adaptację sztuki Berretta jako naturalną konsekwencję ewolucji jego własnej twórczości składającej się z filmów biblijnych, będących ekranizacjami melodramatycznych sztuk teatralnych (dodatkowo inspirowanych wiktoriańskim piktorializmem). W filmografii reżysera *Dziesięć przykazań* (*The Ten Commandements*, 1923) opowiadało o nadaniu Prawa, *Król królów* (*The King of Kings*, 1927) o przestrzeganiu Prawa, a *Pod znakiem krzyża* (1932) o nauczaniu Prawa. Według samego DeMilla *Pod znakiem krzyża* i zawarta w nim wizja rzymskiej przeszłości wiele zawdzięczała trudnym warunkom społecznym ery kryzysu w miesiącach poprzedzających wprowadzenie przez Franklina D. Roosevelta polityki *new deal*[58]. W wywiadzie dla „New York American" z 15 czerwca 1932 roku DeMille podkreślał znaczenie, jakie film, który ma zamiar nakręcić, będzie miał dla Stanów Zjednoczonych:

---

[57] Skrypt do sztuki Barretta pt. *The Sign of the Cross*, dyskusję na jej temat oraz innych *toga dramas* znaleźć można u Davida Mayera w *Playing out the Empire*…

[58] Retrospektywne komentarze Cecila B. DeMille'a na temat swojego filmu zob. *The Autobiography of Cecil B. De Mille*, eds. D. Hayne, W. H. Allen: London 1960, s. 280, 297. Na temat jego filmów biblijnych z lat 20., zob. R. Maltby, *The King of Kings and the Czar of all the rushes: the propriety of the Christ story*, „Screen" 1990, No. 31.2, s. 188–213; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…; S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press: Los Angeles 1994.

> Czy dostrzega pan bliskie podobieństwo między obecnymi warunkami w naszym kraju, a sytuacją tuż sprzed upadku Imperium Rzymskiego? Obywatele Rzymu byli ograniczeni restrykcyjnymi prawami, obłożeni za dużymi podatkami i rządzeni przez garstkę wybranych. Jeśli Ameryka nie powróci do ideałów naszych legendarnych przodków, popadnie w zapomnienie, tak jak popadł Rzym[59].

Charakterystyczny dla DeMille'a rodzaj kinowej nostalgii za moralną jednoznacznością, poczuciem wspólnoty i czystością chrześcijańskich cnót, został sprawnie wydobyty z narracyjnej struktury sztuki Barretta. Pod koniec wieku *Pod znakiem krzyża* określany był jako „wystrzałowe kazanie" albo „tragedia godna Armii Zbawienia" (szczególnie przez wiktoriańskich krytyków podkreślających melodramatyzm obecny w ukazaniu realiów skorumpowanego Imperium – uosabianego przez Superbusa – które zostaje odkupione przez chrześcijańskie ideały, ucieleśniane przez współczującą Mercię)[60]. W czytelnie metaforycznym świecie sztuk kostiumowych szukające odkupienia dekadenckie Imperium Rzymskie funkcjonowało nieodmiennie jako symbol współczesnych mocarstw. Sztuka Barretta wyrażała zarówno wątpliwości na temat sił brytyjskiego establishmentu potrzebnych dla trwania imperium, jak i obawy przed amerykańskim imperializmem, który podważał jednoczącą naród siłę chrześcijańskiej kultury i prowadził w stronę Armagedonu[61].

Pod znakiem krzyża Barretta dostarczył DeMille'owi wizję przeszłości bardziej wyrazistą od *Quo vadis?* Sienkiewicza. Widzowie historycznej adaptacji dostrzegli w niej parabolę czasów Wielkiej Depresji, w której biedni i uciśnieni stają się reprezentantami chrześcijańskich cnót. Udaje się im jednak uniknąć katastrofy i uzyskać zbawienie dzięki wyrzeczeniu się „ziemskości" i rezygnacji z przyjemności na rzecz „transcendentalnej światłości". Rozwiązanie problemów nie jest możliwe w świecie doczesnym. Wybór dziewiętnastowiecznej sztuki zamiast powieści jako materiału dla amerykańskiej wersji narracji o Rzymie Nerona oznaczał nieobecność w filmie DeMille'a św. Piotra i legendy *quo vadis?*, które we włoskiej adaptacji sankcjonowały zwierzchnictwo Kościoła w Rzymie i wzmacniały korzystny dla włoskich katolików wydźwięk całości.

Luźniejsze przywiązanie do doktryn i ceremoniału charakteryzujące ewangelicyzm sztuki spodobało się widzom w Ameryce, a wśród masowej publiczności nie zabrakło protestantów, religijnych fundamentalistów oraz mieszczan katolików. Dzięki temu potrzeby wyrażenia religijnej paraboli i finansowych zysków zostały zaspokojone[62].

---

[59] Cyt. za Ch. Higham, *Cecil B. De Mille*, Dell: New York 1973, s. 216.

[60] D. Mayer, *Playing out the Empire*…, s. 16–17.

[61] *Ibidem*, s. 7–15.

[62] *Ibidem*, s. 1–5 oraz 109–110, dla ewangelicznych motywów w sztuce Barretta oraz częstych do niej odwołań. Na temat filmu *Król królów* DeMille'a zob. R. Maltby, *The King of Kings and the Czar of all the rushes*…

Retoryka dbałości o rekonstrukcję historycznych realiów – sugerowana poprzez zatrudnienie znacznej liczby konsultantów – była głównym składnikiem kampanii prasowej filmowego eposu DeMille'a, choć jednocześnie jego wartość stanowiło również typowo amerykańskie podejście do kinowej rekonstrukcji antyku[63]. Był to pierwszy amerykański film dźwiękowy na dużą skalę. Technologia zapisu dźwięku pozwoliła na znalezienie nowego rodzaju łączności z widownią, co znacząco odróżniało ten obraz od wcześniejszych, włoskich kinowych spektakli Nerona. Heroiczny protagonista Marek przemawiał więc z amerykańską kadencją Fredrica Marcha, a znienawidzony cesarz z angielskim akcentem Charlesa Laughtona. Językowy paradygmat amerykańskiego bohatera walczącego z brytyjskimi złoczyńcami został następnie wpisany w powojenne narracje hollywoodzkich filmów dotyczących antycznego Rzymu. W *Pod znakiem krzyża* Neron – figura nawiązująca do wcześniejszych włoskich filmów – zostaje ukazany jako reprezentant „zagranicznych" demonów, przeciwko którym toczy się krucjata sił współczesnej Ameryki. Historyczny film DeMille'a dawał widowni satysfakcjonującą wizję bitwy skazanej na zwycięstwo. Okrutnego cesarza mogli oni identyfikować z brytyjskim kolonializmem, a niewinnych chrześcijan z amerykańskimi buntownikami występującymi przeciwko rządom Anglików. Sugerowano, że tym, co jest niezbędne do zwycięstwa – tak dla Marka, jak i współczesnej Ameryki – jest powtórka z rewolucji[64].

Pod znakiem krzyża posługuje się czytelnym kodem wizualnym w celu ukazania sukcesu amerykańskiego katolicyzmu nad zagraniczną i obcą *romanita* w walce o duszę Marka Superbusa. Otwierająca film sekwencja rozpoczyna się od zbliżenia na krzyż nakreślony na piasku rzymskiej ulicy przez chrześcijanina, który za chwilę zostanie zdeptany przez przechodniów. Rzymski symbol orła widoczny na ścianie podziemnego więzienia (w którym niewinny chłopiec Stephan jest brutalnie torturowany w imię rzymskiej sprawiedliwości) w kolejnych scenach zostaje zestawiony z krzyżem zrobionym z gałązek, który Marek ogląda z ciekawością po przerwanym zebraniu chrześcijan w zagajniku. Kiedy Mercia zostaje siłą wyciągnięta z domu ukochanego Marka i wrzucona do lochów pod areną, bohater staje na progu swojego domu bezradnie wyciągając ramiona, jednak cofa się widząc, że cień jego sylwetki tworzy na podłodze kształt krzyża. Pod nieobecność ujmującego Petroniusza i współczującego Piotra, zamerykanizowana powiastka z czasów Nerona w jeszcze większym stopniu koncentruje się na arenie jako miejscu końcowej spektakularnej walki między orłem a krzyżem, imperium a jed-

---

[63] F. Hirsch, *The Hollywood Epic*, A. S. Barnes: New Jersey 1978, s. 18.

[64] Zob. M. Wood, *America in the Movies: Or „Santa Maria, it had Slipped my Mind"*, Seeker and Warburg: London 1975, s. 183–184, gdzie omawia takie strategie hollywoodzkiego ujęcia historii Rzymu. Zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 10 oraz M. Wyke, *Projecting the Past*…, rozdział 2.

nostką, tyranią a religijnym oddaniem. Trzymający w napięciu finał filmu ukazuje skarlałego Nerona w cieniu rzymskiego orła (którego rzeźba króluje nad tronem cesarza w jego loży). Obraz ten zestawiony zostaje z widokiem Marka i Mercii wychodzących po raz ostatni z lochu na arenę w radosnej i wzniosłej poświacie w kształcie krzyża. W *Pod znakiem krzyża* DeMille'a rzymski orzeł był oznaką opresji i moralnego upadku, wiązanych nieodmiennie z zagranicą, a zwycięstwo krzyża było nierozerwalnie łączone ze Stanami Zjednoczonymi. Amerykańskość jest więc utożsamiana z dogmatami chrześcijaństwa i z oddaniem Bogu[65].

Znaczenie Nerona z filmu DeMille'a jako symbolu zagranicznego zła, z którym Ameryka ma walczyć, stało się jasne w momencie powtórnej dystrybucji filmu w 1944 roku. W trakcie kampanii aliantów we Włoszech (kiedy Mussoliniego odsunięto już od władzy) Paramount, dostrzegając potencjał komercyjny *Pod znakiem krzyża*, zdecydował się na dokręcenie kosztownego prologu podkreślającego dodatkową, uzyskaną nagle aktualność. Dzięki technologii i praktyce właściwej przemysłowi kinematograficznemu studio było w stanie ożywić i rozszerzyć udział postaci Nerona w kinowych przedstawieniach współczesnej historii. W specjalnie sfilmowanym prologu dwóch kapelanów armii amerykańskiej – katolik i protestant – leci na pokładzie powietrznej fortecy, aby zrzucić ulotki na temat alianckiej inwazji na Rzym. Jako reprezentanci chrześcijańskiej Ameryki wyjaśniają sceptycznemu, niewierzącemu snajperowi oraz pilotowi samolotu zawiłą historię miasta. Konkluzja prologu brzmi: „Neron myślał, że jest panem świata. Nie dbał o życie innych ludzi, podobnie jak Hitler". Gdy samolot zawraca, dym przeciwlotniczy wypełniający kadr zamienia się w pożar trawiący Wieczne Miasto rządów Nerona. Scenie towarzyszy demoniczny śmiech władcy. Pod koniec filmu, gdy Marek i Mercia mają ponieść śmierć i dostąpić zbawienia, dokręcony epilog przedstawia aliancką eskadrę bombowców lecącą w formacji na kształt krzyża[66]. Poprzez dodanie prologu i epilogu współczesne zniszczenia Rzymu stają się w oczach widowni kontynuacją tych antycznych, a kampania walk o wyzwolenie miasta staje się paralelą losów wczesnochrześcijańskich męczenników. DeMille już wcześniej posłużył się podobnego rodzaju chwytem wykorzystującym przeszłość historyczną dla propagandy wojennej. Jego *Joan the Woman* (1916) zawierała współcześnie osadzony prolog oraz epilog, oba dziejące się w okopach Francji. Film opisywał losy wojny stuletniej, znajdując w nich odbicie ówczesnej sytuacji rozdartego wojną kraju[67].

---

[65] S. Higashi, *Cecil B. De Mille: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall: Boston 1985, s. 33.

[66] B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 183–184. Babington i Evans zauważają także, że w tej reprezentacji współczesnej Ameryki nie ma miejsca dla Żydów oraz czarnych. Por. F. Hirsch, *The Hollywood Epic*…, s. 62.

[67] S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture*…, s. 126–127.

Kiedy niedługo po nakręceniu nowego prologu i epilogu do *Pod znakiem krzyża* Rzym został zdobyty przez aliantów, Paramount niezwłocznie skierował film do dystrybucji. Wytwórnia rozesłała również *pressbook* do dyrektorów kin, w którym zaznaczono, iż film jest komentarzem na temat zmieniających się układów sił na arenie międzynarodowej. Książeczka zawierała następującą reklamę dla lokalnego dystrybutora:

> Wieczny Rzym – dziś wyzwolony mocą alianckich wojsk – przez wieki był świadkiem wojen. Został nocą podpalony na rozkaz morderczego tyrana Nerona. Oto film, który pokaże wam, dlaczego prawda nigdy nie zostanie uznana przez tyrana i dlaczego znak krzyża na zawsze pozostanie symbolem ostatecznego zwycięstwa człowieka nad brutalnością oraz barbarzyństwem. Będzie on świecił w całej swojej wspaniałości wieki po tym, gdy ludzie zapomną już o złamanym krzyżu dawnego tyrana.

Na plakacie promocyjnym, nad obrazami rozpusty Nerona, umieszczono napis: „Chłopcy, dodaliście wspaniały rozdział do najwspanialszej historii jaką kiedykolwiek opowiedziano!". Powyżej widniał rząd bombowców lecących w formacji na kształt krzyża. W obliczu podobnych – doszukujących się w filmie nowych znaczeń – strategii promocyjnych nie wydaje się niczym zaskakującym, że w „Variety" z 24 kwietnia 1944 roku napisano:

> wcześni chrześcijanie oddawali swoje życie tak, jak dziś amerykańscy żołnierze oddają je za tolerancję i wolność. Dobór praktyk, za pomocą których kino może manipulować widzami, pozwolił filmowi DeMilla i ukazanemu w nim Neronowi na uzyskanie elastyczności metafory czasów współczesnych[68].

Niezależnie od moralizujących metafor, do których Paramount przywiązywał tak dużą uwagę, DeMillowska wizja opowieści o Neronie była samoświadomą demonstracją biegłości kina w tworzeniu spektaklu jako takiego. W finałowej scenie widz raczony jest widokiem mrowia gladiatorów, zapaśników i bokserów, słoni, niedźwiedzi, tygrysów i byków, walką dziewczyny z gorylem, amazonkami i pigmejami, a wszystko to zanim dane mu będzie zobaczyć cierpienia chrześcijan wydanych na pożarcie lwom. W czasach Wielkiej Depresji, gdy *Pod znakiem krzyża* został wyprodukowany i po raz pierwszy pokazany, kino służyło głównie jako miejsce prezentacji wygód i dóbr materialnych. Zestawienie kasowe z lat 1932–1933 dowodzi, że hollywoodzkie studia filmowe, na przykład Paramount,

---

[68] Por. J. A. Gili, *Film storico e film in costume*, [w:] *Cinema italiano sotto il fascismo*, eds. R. Redi, M. Editori, Venice 1979, s. 133, oraz zob. S. Neale, *Questions of genre*, „Screen" 1990, No. 31.1, s. 48–49, gdzie opisywana jest rola filmoznawczego dyskursu w odniesieniu do pozafilmowej dystrybucji filmów.

starały się przyciągnąć widzów oferując im obrazy seksu i sadyzmu wykraczające poza restrykcyjne ramy kodeksu produkcyjnego lat 30.[69]

W ujęciu DeMilla tak zwane „zachowanie prawa" polegało na przeniesieniu ekstrawaganckiej konsumpcji w przestrzeń starożytnego Rzymu, a atrakcyjne dla widza tematy miały być podejmowane w ramach legitymizującej opowieści o religijnych uniesieniach. Poprzez zastosowanie drobiazgowo przemyślanego oświetlenia, scenom perwersji rozgrywającym się w stolicy Imperium nadano blask. Uwodząc oko zmysłowymi przyjemnościami powierzchni, estetyka filmu podkopywała jego natchnione przesłanie[70].

Pomimo dotkliwego ograniczenia budżetu, *Pod znakiem krzyża* stał się kinowym spektaklem w najlepszym wydaniu. Ekskluzywne pałace, przepych, stylowe szaty, erotyczne obrazy kobiecego ciała, orgie – wszystkie walory produkcyjne filmu – przynależą do świata oprawców. Jak zwięźle zauważył Michael Wood, nikt inny, tylko Neron urządza przyjęcia[71]. Ambiwalencja kinowej opowieści o cesarzu, szczególnie jej warstwy metaforycznej, staje się czytelna, jeśli spojrzeć na strategie marketingowe zawarte w katalogach promocyjnych z 1944 roku, które zalecały menadżerom kin sprzedawać religijne elementy wierzącym, historyczne elementy uczniom szkół, dla mas natomiast przeznaczono „spektakl" – „blask, podniecenie, dreszcze emocji charakteryzujące Rzym u szczytu jego potęgi i na dnie jego deprawacji". Film wzbudził oburzenie wielu grup religijnych i organizacji kobiecych w Stanach Zjednoczonych. Zarobił jednak miliony dolarów dla Paramountu, któremu właśnie groziło bankructwo[72].

Konflikt interesów wywołany przez *Pod znakiem krzyża* częściowo został zażegnany dzięki figurze samego reżysera. To właśnie on jest zewnętrznym twórcą wewnętrznego spektaklu. Antyczny Neron reżyserował spektakle horroru, współczesny Neron tworzy spektakle dużo łagodniejsze. W obszernym artykule Dorothy Donnell opublikowanym w „Motion Picture Magazine" w listopadzie 1932 roku, DeMille wchodzi w rolę nowego, niemalże dobroczynnego Nerona dającego zatrudnienie bezrobotnym statystom, którzy stracili pracę w wyniku

---

[69] R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, Vintage Books: New York 1975, s. 161–162, oraz s. 176–178; *The American Film Industry*, ed. T. Balio, University of Wisconsin Press: Madison 1985, s. 255–256 oraz 268–269; G. D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press: Cambridge 1994, s. 58–59.

[70] O stylistyce wczesnych filmów DeMille'a pisze S. Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture*…, s. 115; S. Hagishi, *Cecil B. DeMille: A Guide to References and Resources*…, s. 36–37 oraz 71–72; F. Hirsch, *The Hollywood Epic*…, s. 72; G. D. Black, *Hollywood Censored*…, s. 65–70.

[71] Ch. Wood, *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters 1860–1914*, Constable: London 1983, s. 184–185; zob. M. Wyke, *Projecting the Past*…, rozdział 2.

[72] G. D. Black, *Hollywood Censored*…, s. 70.

pogłębiającego się Wielkiego Kryzysu. Głodne westalki i gladiatorzy – pisze autorka – zamawiają teraz słodzone mleko i kanapki z szynką w kafeterii studia, a sam DeMille stara się zapobiec rozpaczy pracowników, gdy spośród nich wybiera ludzi mających pojawić się tylko w jednej scenie. Artykuł i fotografie ukazujące proces tworzenia na ekranie antycznego świata demonstrują, w jaki sposób Hollywood wykorzystuje kinowe spektakle jako metaforę samego siebie i ogólnie: przemysłu filmowego. Po raz kolejny retoryka fabuły o Neronie ulega zmianie w zależności od pozakinowego kontekstu i nowych samoświadomych praktyk kinowych. Hollywoodzkie filmy stają się współczesną areną spektaklu, a opowieści snute na ich temat ukazują reżyserów jako nowych, tym razem bohaterskich, Neronów.

Bądź jak Neron!

Począwszy od końca lat 30. Metro Goldwyn Mayer planowało produkcję filmu, który okazał się ostatnią do dnia dzisiejszego produkcją ukazującą mit Nerona w spektakularnym stylu. Chodzi o wyreżyserowaną w końcu przez Mervyna LeRoy'a w 1951 roku adaptację powieści *Quo vadis?*. Kosztująca siedem milionów dolarów kolosalna produkcja w technikolorze osiągnęła komercyjny sukces i osiem nominacji do Oscara. Film był w oczach publiczności wieloaspektową i poniekąd sprzeczną metaforą współczesnej Ameryki, w szczególności zaś samego amerykańskiego przemysłu kinowego. Retoryka historycznej autentyczności przyjęta przez MGM sprawiła, że film był wyjątkowo ekstrawagancki i w związku z tym ukazywał w portretowanych na ekranie zachowaniach dominującą ideologię władzy. Studio przywiązywało szczególną wagę do opinii jednego z konsultantów, Hugh Graya. Ten romanista z Oxfordu, posługujący się greką i łaciną, miał w ramach swojej pracy badawczej sprawować pieczę nad „historycznym" aspektem filmu. Do jego zadań należała dogłębna analiza dzieł Owidiusza, Petroniusza, Tacyta, Juwenalisa i Swetoniusza. Jej owoc, w postaci czterech tomów tekstu, miał zostać przekazany bibliotece Uniwerystetu Rzymskiego (lub, ewentualnie, bibliotece w UCLA) zaraz po zakończeniu produkcji filmu. Nawet tytuł filmu został tak zmieniony, by zwracać uwagę na skrupulatność przeprowadzonych przez studio badań. Nie zawiera on znaku zapytania, gdyż według doniesień prasowych „taki znak przestankowy nie był znany w antyku"[73]. Niemniej jednak *voice-over* na początku *Quo vadis* opisuje Nerona jako Antychrysta. Czerpie

[73] Agencja prasowa wytwórni wydaje zebraną w księgę promocyjną z dystrybucji *Quo vadis* z 1951 roku. Pojawiają się ponownie artykuły prasowe, takie jak ten w „Los Angeles Times" z 22 maja 1949 czy „New Yorker" z 10 lipca 1950 roku. Agencje prasowe, magazyny i gazety zamieszczają artykuły o *Quo vadis*; dostępne są one w archiwach Amercian Academy of Motion Pictures.

więc – w sposób bezpośrednio odnoszący się do powieści Henryka Sienkiewicza – z tradycji tekstów komentujących Apokalipsę św. Jana. Korzysta też z ikonografii zaproponowanej przez dzieło DeMille'a, zgodnie z którą widz symultanicznie ogląda rzymskiego orła i górujący nad nim katolicki krzyż. Słowa narratora prologu filmu – wypowiadane męskim głosem z amerykańskim akcentem i nieprecyzyjnie określające 64 rok n.e. jako czasy, kiedy „jednostki pozostają na łasce stanu, morderstwa zastępują sprawiedliwość, a rządzący podbitymi nacjami poddają podległych represjom" – ujawniają konotacyjne bogactwo silnie już wtedy skonwencjonalizowanych amerykańskich filmów z Neronem[74].

Wraz z *Pod znakiem krzyża* stosowana przez hollywoodzkie studia praktyka publikowania w prasie informacji sprzed i po produkcji filmu – wieści często dosłownie reprodukowanych w gazetach codziennych i magazynach – miała przygotowywać widownię do odbioru historii Nerona tak, aby wiązać ją z triumfami ówczesnej Ameryki. Już w kwietniu 1943 roku pismo promujące nowości MGM-u opisywało epos historyczny jako „nigdy bardziej aktualny", gdyż mający opowiadać o prześladowaniach chrześcijan i „opresji, która groziła ich zniszczeniem, uosabianej przez Nerona, despotycznego tyrana, Hitlera swoich czasów". W samym *Quo vadis* narodowa perspektywa znalazła wyraz dzięki wykorzystaniu dźwięku, zastosowanego już przez DeMille'a w *Pod znakiem krzyża*. Producent filmu, Sam Zimbalist, miał ponoć zażądać przepisania scenariusza filmu tak, by ukazywał on wydarzenia z punktu widzenia protagonisty granego przez amerykańskiego aktora Roberta Taylora. Czarny charakter, odtwarzany na ekranie przez mówiącego z brytyjskim akcentem Petera Ustinova, po raz kolejny jest bezpośrednio kojarzony z „zagranicznym" zagrożeniem[75]. Dodatkowo, w chwili wejścia filmu na ekrany w 1951 roku wybór dziewiętnastowiecznej powieści zamiast dziewiętnastowiecznej sztuki kostiumowej jako podstawy adaptacji mógł sugerować widzom oczekiwany przez nich i zarazem trafny rys historycznego rozwoju. O ile wyprodukowany przed II wojną światową *Pod znakiem krzyża* ukazywał zwycięstwo nad tyranią Nerona osiągnięte dzięki osobistemu, duchowemu odkupieniu, o tyle powojenne *Quo vadis* obrazowało zwycięstwo zdobyte przez kolektyw, na drodze wojskowego przewrotu. Pod koniec *Pod znakiem krzyża* władza Nerona ciągle trwa; pod koniec *Quo vadis* tyrania jest martwa. Narracja drugiego filmu przedstawia historię Ameryki i jej teraźniejszy, skuteczny opór wobec europejskiego imperializmu i dyktatury.

Notatka prasowa MGM-u dotycząca produkcji filmu informowała, że powojenny rząd włoski wspaniałomyślnie dostarczył filmowcom *Forma Urbis,* gipsową makietę Rzymu, potrzebną przy realizacji sceny, w której Neron przedstawia zdumionemu Petroniuszowi swoją megalomańską wizję budowy nowego miasta na

---

[74] Zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 181–185.

[75] Według raportu opublikowanego w „New York Times" 1950, 7 May.

ruinach starego. Być może niektórzy z amerykańskich widzów filmu rozpoznali ten model, wcześniej wykorzystany w kulminacyjnym punkcie – zorganizowanej przez rząd Mussoliniego w 1937 roku i ukazującej zjawisko *romanita* – Augustiańskiej Wystawy Rzymskiego Ducha (Mostra Augustea della Romanita)[76]. Podczas gdy model stolicy imperium wystawiony na faszystowskiej wystawie miał ukazać podobieństwa między miastem *duce* a majestatem Rzymu Augusta, jego funkcja w *Quo vadis* polegała na symbolizowaniu urbanistycznych planów szaleńca. Prawie wszyscy widzowie w 1951 roku rozpoznawali ekranowe obrazy rozpusty Imperium i samego Nerona – orły z rozpostartymi skrzydłami zdobiące jego pomniki, tron, a nawet szaty – jako ugruntowaną w praktykach Mussoliniego ikonografię *romanita* (orzeł z rozłożonymi skrzydłami zdobił jedną z czapek wodza). Działo się tak, ponieważ widzowie – zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie – podczas wojny dobrze poznali faszystowskie konotacje tej figury (stało się tak dzięki kronikom filmowym i dokumentom opisującym samego *duce* i jego popularny wizerunek)[77].

Podczas drugiej dekady rządów Mussoliniego (od 1932 do 1942 roku) wykorzystywanie przez reżim figury *romanita* przybrało na sile, w szczególności jako sposób na wywołanie entuzjazmu dla faszystowskich ambicji imperialnych. Rzymski orzeł i *fasces* stały się symbolami włoskiego państwa – pozdrowienie i marszowy krok stały się nieodzownymi elementami partyjnych wieców, masowych demonstracji i publicznych ceremonii, takich jak imponujące parady wojskowe na trasie między Koloseum a kwaterą rządu *duce* na placu Weneckim (jest to droga sugerująca przejście od antycznego do współczesnego imperium – specjalnie w tym celu wybudowano *via dell'impero* otwartą w październiku 1932 roku)[78].

Według jednego z ówczesnych krytyków filmowych, dzięki temu włoska publiczność *Quo vadis* mogła identyfikować tłumy zebrane na ekranie przed lożą Nerona z tymi, które jeszcze niedawno zbierały się na placu Weneckim. W powojennych Włoszech widzowie mogli czerpać nawet przyjemność z tego porównania, ponieważ zakładali, że w tłumie wiwatujących ku czci władcy znajdują się dysydenci, z których prawdomównością chcieliby się sukcesywnie identyfikować.

Wśród widzów zaniepokojonych pokazem militarnej siły Nerona w *Quo vadis* jest apostoł Piotr. Podczas II wojny światowej krypta Bazyliki św. Piotra w Rzymie była przedmiotem archeologicznych badań niemających precedensu w histo-

---

[76] Na temat Mostry, zob. *The Eternal City*…, s. 189–191, oraz R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità*…, s. 15–17.

[77] Zob. np. J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*…, s. 222, oraz fotos Mussoliniego z dokumentów LUCE, s. 227.

[78] P. Bondanella, *The Eternal City*…, s. 181–206; R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità*…; C. Moatti, *In Search of Ancient Rome*…, s. 130–140; L. Quartermaine, '*Slouching towards Rome*'… Zob. M. Wyke, *Projecting the Past*…, rozdz. 3.

rii. Wstępne raporty ukazywały się we włoskich czasopismach już od 1941 roku, zaś w ciągu kolejnych lat doniesienia o odkryciach drukowano w prasie większości państw Zachodu, w tym Stanów Zjednoczonych. Pod koniec roku, w którym wprowadzono *Quo vadis* na ekrany, oficjalny raport ujawnił ostatecznie, że pod papieskim ołtarzem znaleziono antyczne mauzoleum, w którym czczono św. Piotra co najmniej od drugiego stulecia. Jednakże żadna z notatek MGM-u ani żaden z amerykańskich artykułów dotyczących produkcji filmu *Quo vadis* nie wspominają o watykańskich poszukiwaniach grobu Apostoła.

Zamiast tego film wydaje się poruszać temat kolaboracji Kościoła katolickiego z faszystowskim rządem (mającej miejsce od podpisania traktatów laterańskich w 1929 roku aż do późnych lat 30., kiedy Mussolini stał się oddanym sprzymierzeńcem nazistowskich Niemiec)[79]. Pojawienie się odzianego w purpurowe szaty Nerona na balkonie loży konotuje nie tylko przestrzeń związaną z siedzibą Mussoliniego, ale również papieską obecność na balkonie Bazyliki św. Piotra. Szkocki aktor Finlay Currie gra uroczyście wyglądającego, ubranego w białe szaty Apostoła, stojącego w tłumie obserwującym triumf Nerona. Uosabia on cnoty protestantyzmu w miejsce naznaczonego kolaboracją katolicyzmu. Oddzielając postać św. Piotra od papiestwa, narracja *Quo vadis* nie ukazuje zwycięstwa katolicyzmu nad świecką władzą, ale zwycięstwo protestantyzmu nad europejską tyranią.

W samoświadomej strategii prasowej promocyji MGM-u, to właśnie wytwórnia jawiła się – dosłownie bądź symbolicznie – jako zwyciężający bohater. Począwszy od scenariusza po włoskie studia, w których kręcono *Quo vadis,* wszystko funkcjonowało jako sporne ziemie odebrane przez amerykański przemysł filmowy włoskiemu dyktatorowi. W 1938 roku Mussolini miał ponoć oferować studiu pokaźną kwotę za prawa do ekranizacji powieści; ofertę jednak patriotycznie odrzucono. Zwracano uwagę i szeroko komentowano fakt, że film został nakręcony w rzymskim studiu Cinecitta, zbudowanym na rozkaz Mussoliniego jako wyzwanie rzucone dominacji Hollywoodu[80]. Prasowe artykuły o pierwszej po wojnie amerykańskiej produkcji we Włoszech miały znaczące nagłówki w rodzaju *Amerykanie w Rzymie* i wspierały wysiłki studia w łączeniu wojennych zwycięstw Amerykanów z hollywoodzkim przemysłem filmowym[81]. Podobnie materiały promocyjne rozprowadzane przez MGM przed premierą w 1951 roku pełne były odniesień do sfery militarnej: dowodzenie tłumami statystów i techników zostało określone jako „problem logistyczny godny tego, przed którym staje generał na polu bitwy", natomiast realizacja finałowej

---

[79] A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950…*, s. 266–267; R. Webster, *The Cross and the Fasces…*, s. 109–118.

[80] „Los Angeles Times" 1949, 22 May; „Films in Review" 1952, April.

[81] „New York Times" 1950, 14 May.

sekwencji miała charakteryzować się „przywiązaniem do najmniejszych detali, które cechuje współczesną armię szykującą się do lądowej i wodnej inwazji". Jednakże na początku *Quo vadis* Marek Winicjusz jest bohaterem, który dopiero co wrócił z wojny do domu po to, by spostrzec, że toczy się tam kolejna wojna; wojna między pokornym krzyżem chrześcijan i dumnym rzymskim orłem. Zarówno narracja rozpoczynająca film, jak i sam późniejszy przebieg wydarzeń pobrzmiewają amerykańską retoryką czasów wojny z europejskimi tyraniami oraz ostrzejszymi tonami aktualnego i wywierającego presję konfliktu zimnowojennego[82]. Dwunastego marca 1947 roku prezydent Harry Truman oficjalnie przyjął antykomunistyczną doktrynę amerykańskiej polityki zagranicznej. W przemówieniu do członków Senatu zarysował wizję konfliktu między „wolnymi" i „totalitarnymi" sposobami życia, dowodząc także, iż celem Stanów Zjednoczonych powinno być „wspieranie wolnych ludzi stawiających opór próbom podboju"[83]. Rok 1950, w którym nakręcono *Quo vadis*, był zatem też kulminacją antykomunistycznej krucjaty, w której religia stała się oznaką patriotyzmu. Przybywało członków fundamentalistycznych sekt protestanckich, a ich przywódcy, tacy jak pastor Billy Graham, opisywali zimną wojnę w sposób apokaliptyczny i porównywali Stalina do Antychrysta. Katolicy tymczasem żywiołowo reagowali na szykany, którym poddawani byli ich współwyznawcy w krajach bloku wschodniego. Wiara i chodzenie do kościoła stały się metodą realizacji „amerykańskiego sposobu życia" (przeciwnego systemowi politycznemu postrzeganemu przede wszystkim jako bezbożny). W 1953 roku, dwa lata po premierze *Quo vadis*, w swojej inauguracyjnej mowie prezydent Dwight Eisenhower wspomniał o „dążeniu do Boga", zaznaczając, że „uznanie Istoty Wyższej jest pierwszym, najbardziej podstawowym warunkiem amerykańskości"[84].

Wiele z biblijnych eposów wyprodukowanych w ciągu lat 50. – *Tunika* (*The Robe*, 1953), *Dziesięć przykazań* (*The Ten Commandements*, 1956) czy *Ben-Hur* (1959) – stało się wyczekiwaną okazją do wsparcia biblijnym autorytetem amerykańskiej ideologii zimnowojennej. Wprost ukazuje to prolog do *Dziesięciu przykazań*, w którym sam DeMille pojawia się na ekranie, by poinformować publiczność, że:

---

[82] Zob.. D. Elley, *The Epic Film*…, s. 125–126.

[83] L. Wittner, *Cold War America: From Hiroshima to Watergate*, Praeger Publishers: New York 1974, s. 34.

[84] S. Whitifield, *The Culture of the Cold War*, John Hopkins University Press: Baltimore 1991, s. 77–100; L. Wittner, *Cold War America*…, s. 123; P. Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Pluto Press: London 1983, s. 115–117; A. Nadel, *God's law and the wide screen: The Ten Commandments as Cold War 'Epic'*, „Publications of the Modern Languages Association of America" 1993, No. 108.3, s. 416.

> Tematem filmu jest pytanie o to, czy człowiek powinien być rządzony przez prawo boskie czy przez kaprysy dyktatora takiego jak Ramzes. Czy ludzie są własnością władzy czy są wolnymi duszami, podlegającymi jedynie Bogu? Te dylematy pozostają ciągle aktualne w dzisiejszym świecie[85].

Reklamy promowanego przez studio *Quo vadis* (bardziej nawet niż sam film) zwracały uwagę na ten dodatkowy aspekt opowieści o Neronie spod znaku MGM-u – jako współczesnego symbolu pogaństwa, dyktatury stalinizmu, która przeniesiona na taśmę filmową zostaje całkowicie pokonana przez chrześcijan. Wśród materiałów promocyjnych z 1951 roku znalazła się ulotka informująca, że przesłanie *Quo vadis* może przydać się społeczeństwu w „mrocznych dniach, które wydają się nam zagrażać", film stanowi bowiem „wezwanie do zaniechania przemocy i do oporu przeciwko bezbożnej agresji"[86]. Wydział spraw społecznych Motion Picture Association of America, ulegając wpływom wytwórni, wystosował list do przywódców filmowej społeczności, w którym w następujących słowach bronił filmu przed zarzutami o brutalność i błędy historyczne:

> Co ważne, to końcowe, pewne i zostające w pamięci wrażenie rewolucji przeciwko siłom zła i dyktaturze, która wzbrania obywatelom poczucia bezpieczeństwa i wyklucza wolność, by wielbić domiemaną boskość jednostki według jej własnego uznania.
>
> *Quo vadis* jest wielkim spektaklem i wspaniałą rozrywką tym bardziej, ponieważ nie starając się o to, daje nam wielką lekcję o przeszłości, lekcję, której potrzebujemy teraz bardziej niż kiedykolwiek wcześniej[87].

Tego rodzaju zimnowojenny dydaktyzm prowadzony za pomocą środków właściwych kinu okazał się niezwykle skuteczny. Według „Gazety Wyborczej" z 31 maja 1991 roku, film ten traktowany był przez włodarzy komunistycznego reżimu w Europie Wschodniej jako groźna broń obcej ideologii i zakazany na dziesięciolecia[88].

Angażująca widza, sympatyczna i ironiczna postać Petroniusza sprawia jednak, że *Quo vadis* odsłania jeszcze jeden wymiar, wskazując sposób, w jaki Hollywood używało kinowych opowieści o Neronie do kreowania własnego wizerunku. Dyskryminowany i zmuszony do samobójstwa Petroniusz funkcjonuje jako

---

[85] Zob. A. Nadel, *God's law and the wide screen*…, s. 416–417; S. Whitifield, *The Culture of the Cold War*…, s. 218; S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture*…, s. 202–203.

[86] Zob.. „Hollywood Citizen News" 1951, 27 November.

[87] List podpisany jest przez Arthura H. DeBre i datowany na 28 listopada 1951. Kopia dostępna w archiwach MGM w USC.

[88] Dziękuję Laurze Gibbs-Wichrowskiej za kopię i tłumaczenie artykułu prasowego.

symbol ofiary, figura krytyczna względem bezwzględności polowań na czarownice, które właśnie się rozpoczęło, także wobec osób podejrzanych o wywrotową działalność w samym Hollywood. W 1947 roku Komisja Izby Reprezentantów ds. Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) rozpoczęła śledztwo w sprawie politycznych układów wewnątrz przemysłu filmowego. Scenarzyści i reżyserzy, którzy odmawiali zeznań przed Komisją i nie chcieli tłumaczyć się z poglądów oraz sympatii politycznych, skazywani byli na rok pozbawienia wolności i umieszczani na czarnej liście, w konsekwencji czego nie mogli nadal w Hollywood pracować[89]. Wedle słów, których w odniesieniu do *Tuniki* użyli Bruce Babington i Peter Evans, *Quo vadis* jest „politycznie dwuznaczne". Film powiela i tym samym wzmacnia retorykę zimnej wojny, utożsamiając bezbożnego tyrana Nerona-Antychrysta ze Stalinem, z kolei śmierć Petroniusza, prawdziwego artysty, funkcjonuje w *Quo vadis* po części jako oddanie sprawiedliwości talentom przemysłu filmowego, których ofiary wymagała czujna walka z komunizmem[90].

W roku pojawienia się *Quo vadis* na ekranach rozpoczęło się, zakończone po trzech latach, drugie odnośnie do Hollywood dochodzenie Komisji Izby Reprezentantów ds. Działalności Antyamerykańskiej. Środowisko filmowe, bojąc się kontrowersji i chcąc uchodzić za politycznie poprawne, prezentowało *Quo vadis* jako patriotyczny produkt patriotycznego studia. Jeden z szefów MGM-u, Louis B. Mayer, potwierdził swój status „zaprzyjaźnionego" świadka, przyznany mu przez Komisję podczas przesłuchania w 1947 roku, czym zapewnił MGM-owi status wytwórni dbającej, by do filmów nie przedostały się żadne wywrotowe idee. Co więcej, Robert Taylor wcielający się w główną męską rolę w *Quo vadis* był członkiem prawego skrzydła Filmowego Stowarzyszenia Ochrony Amerykańskich Ideałów, współodpowiedzialnego za powołanie Komisji ds. Działalności Antyamerykańskiej. Taylor pojawił się też jako „zaprzyjaźniony" świadek na przesłuchaniach w 1947 roku[91]. Ukryta przesłan-

---

[89] Przesłuchania HUAC oraz „czarną listę" odnaleźć można u L. Ceplaire'a i S. Englunda, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, University of California Press: Berkeley 1979. Zob. R. Sklar, *Movie Made America*…, s. 256–68; L. Wittnera, *Cold War America*, s. 86–110.

[90] B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 210–213; Znaczenie figury Petroniusza wyjaśnia D. Elley (*The Epic Film*…, s. 125) oraz recenzja *Quo vadis* w „Newsweeku" z 19 listopada 1951 roku, gdzie Petroniusz porównywany jest do felietonisty Waltera Lippmanna.

[91] R. Sklar, *Movie Made America*…, s. 261–262; J. Cogley, *HUAC: the mass hearings*, [w:] *The American Film Industry*…, s. 487; T. Balio, *The American Film Industry*…, s. 408–412; J. H. Lenihan, *Hollywood laughs at the Cold War, 1947–1961*, [w:] *Hollywood as Mirror: Changing Views of „Outsiders" and „Enemies" in American Movies. Contributions to the Study of Popular Culture 38*, ed. R. B. Toplin, Greenwood Press: Westport, Conn. 1993, s. 140–141.

ka *Quo vadis* – usprawiedliwianie się kierownictwa MGM i całego przemysłu filmowego – tworzona była też poprzez działania promocyjne samej wytwórni. MGM powszechnie propagowało swój obraz jako wytwórni, która w niewielkiej mierze, aczkolwiek patriotycznie, przyczyniła się do realizacji Planu Marshalla w powojennej Europie i wspomogła tamtejsze gospodarki. Detale produkcyjne i niezbędne dla powstania spektaklu koszty, takie jak uszycie kostiumów, wyrobienie sandałów, hełmów i pucharów czy zbudowanie drogich dekoracji, na przykład pałacu Nerona czy Circus Maximus, zatrudnienie tysięcy statystów w studiu Cinecittà – wszystko to tworzyło wizerunek Hollywood wspaniałomyślnie wspomagającego zubożałą włoską gospodarkę, nadto zaś działającego na korzyść systemu ekonomicznego, który miał na celu trzymanie komunizmu z dala od Europy Zachodniej[92]. W ulotkach promocyjnych wytwórni chwalono się, że siedemset funtów jedzenia ze scen przedstawiających uczty i zabawy Nerona zostało przekazanych potrzebującym dzieciom we Włoszech. Podobnie jak w przypadku wizerunku niemal dobroczynnego Nerona/DeMille'a, *Quo vadis* LeRoy'a zostało określone przez „Hollywood Reporter" z 25 maja 1950 roku jako film „tchnący nowe życie we włoską gospodarkę"[93]. Neron, szalony architekt Rzymu, stał się hojnym twórcą dekoracji filmowego starożytnego Rzymu, szczodrze wspomagającym powojenną sytuację miasta dobroczyńcą.

Dzięki *Quo vadis* Hollywood rozpowszechniło w wyobraźni i kulturze popularnej lat 50. wizerunek Nerona jako Antychrysta. Identyfikowano go z aktualnymi wrogami Stanów Zjednoczonych, czyli kolejno z Mussolinim, Hitlerem i Stalinem. Postać Nerona była szczególnie atrakcyjna dla przemysłu filmowego, ponieważ opowieść o nim była doskonałym pretekstem do ukazywania na ekranie charakterystycznego dla Hollywood materialnego zbytku i nadmiaru oraz kuszących przyjemności konsumpcjonizmu. Podkreślanie walorów produkcyjnych *Quo vadis* miało na celu obronę reputacji MGM-u, ale też przemysłu filmowego jako takiego. Jako flagowa hollywoodzka produkcja, mająca pomóc w walce o dochody z rosnącą w siłę telewizją, *Quo vadis* promowano w reklamach prasowych i artykułach gazetowych jako największy i najdroższy film wszechczasów, którego produkcja wymagała stworzenia największej liczby dekoracji, kostiumów i rekwizytów oraz zatrudnienia największej liczby aktorów i zwierząt; większej, niż w jakikolwiek filmie dotychczas – za wszystko to zaś szczodrze zapłaciła wytwórnia MGM, dając tym samym tak potrzebny całemu przemysłowi bodziec do rozwoju. W tym celu stworzono nawet specjalnego

---

[92] O Planie Marshalla jako części antykomunistycznej krucjaty w Europie pisze L. Wittner, *Cold War America*…, s. 44–46; P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*, Penguin: Harmondsworth 1990, s. 115–116.

[93] Podobne uwagi miał sam producent; zob. „Daily News" 1950, 12 December.

rodzaju kampanię reklamową, która promowała film i wszelkie produkty z nim związane w iście cyrkowej atmosferze[94].

Zabiegi promujące *Quo vadis* z 1951 roku – mimo że film ukazywał zwycięstwo chrześcijan jako triumf ducha nad materią – zachęcały też widzów do postrzegania Rzymu czasów Nerona pozytywnie: jako miejsca imponujących wizualnie spektakli, większych, bardziej luksusowych i przepełnionych erotyką. Skłaniały też do utożsamiania tych przyjemności z samą praktyką oglądania filmów w kinie. Według ulotek promocyjnych MGM-u kierownictwo kina Astor w Nowym Jorku kazało przed wejściem wywiesić przymocowany do ośmiopiętrowego słupa górującego nad Times Square plakat z Deborah Kerr. W tym samym czasie płonące neony i lampy metaforycznie obrazowały pożar Rzymu. Podczas transmitowanej w telewizji premiery modele przebrani w stroje żołnierzy rzymskich rozdawali program widowiska, a ich koledzy noszący mundury pretorian obwieszczali przybycie kolejnych gwiazd filmowych. Rzym czasów Nerona nie jako symbol prześladowań, ale przyjemności nadmiaru, został przeniesiony z kadrów filmu i umieszczony we foyer kina oraz na ulicach Nowego Jorku i innych miast, do których zawitała kampania promocyjna filmu.

MGM zaopatrzyło ponadto kierowników kin w próbki reklam związanych z gadżetami i towarami promującymi spektakularny i kosztowny film. Reklamy te interpretowały *Quo vadis* i wzywały widzów do przyjęcia podobnej perspektywy, będącej w sprzeczności z tym, jak w filmie konstruowano warstwę antyczno-historycznej metafory. Zarówno w latach 30., jak i 50., „kiniarskie" rozdziały hollywoodzkich katalogów reklamowych składały się z wybranych kadrów, które reprodukowano tak, by nadawały się na plakaty wiszące na wystawach sklepów. Kadry te wskazywały związek z odpowiednio dobranymi (czasem wręcz bliźniaczymi) produktami[95]. Wśród reklam produktów nawiązujących do *Quo vadis* jest ulotka z kadrem z Peterem Ustinovem wskazującym w kierunku *Forma Urbis*, pod spodem zaś widnieje następujący napis:

> To ekscytując chwila, w której cesarz Neron razem ze swoim dworem ogląda plany budowy nowego Rzymu w produkcji MGM-u „QUO VADIS". Jeśli jesteś zmęczony swoim starym lokum i pragniesz przenieść się do nowego mieszkania, odwiedź

---

[94] J. Cary, *Spectacular!*…, s. 105–106; por. artykuły o filmach historycznych lat 50.: Ch. Wood, *Olympian Dreamers*…, 168–73; J. Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press: Cambridge 1992, s. 70–74; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics*…, s. 7.

[95] M. A. Doane, *The economy of desire: the commodity form in/of the cinema*, „Quarterly Review of Film and Video" 1989, No.11, s. 26–27; zob. także C. Eckert, *The Carole Lombard in Macy's window*, „Quarterly Review of Film Studies" 1978, No. 3.1, s. 11–21; J. Gaines, *The Queen Christina tie-ups: convergence of show window and screen*, „Quarterly Review of Film and Video" 1989, No. 11, s. 35–60.

Crest Manor. Przekonaj się sam, co mamy do zaoferowania w dziedzinie domków jedno- i wielorodzinnych budowanych według najbardziej aktualnych wzorów.

Na podobnej zasadzie w ulotkach promocyjnych MGM-u „utowarowienie" starożytnego Rzymu miało miejsce poprzez sprowadzenie wizerunku orła z rozpostartymi skrzydłami – funkcjonującego w samym filmie jako symbol tyranii i dyktatur europejskich – do roli orzełków z banknotów dolarowych, których używano jako wzorów w reklamach piżam *Quo vadis*. Ostatni z filmowych Neronów Hollywoodu sprzedawany był masowej widowni jako symbol przyjemności nadmiaru zgodnych z powszechną wizją samej „fabryki snów". Wzory grafik inspirowanych *Quo vadis* miały pomóc w sprzedaniu Amerykanom produktów tak różnych, jak płaszcze przeciwdeszczowe, polisy od pożaru, koszule sportowe, tapety, obrusy, kapcie, piżamy, biżuteria, klipsy i oczywiście bokserki ze sztucznego jedwabiu firmy Musingwear. Jeśli reklamy nawoływały klientów do „bycia jak Neron", to hollywoodzki przemysł filmowy sam jako pierwszy na to wezwanie odpowiadał.

Z angielskiego przełożyły Diana Dąbrowska i Magdalena Zakolska

---

Przypis tłumacza

* W oryginale fragment odnosi się do brytyjskiego wydania *Quo vadis* z 1989 roku w serii Continental Classic, w tłumaczeniu C. J. Hogartha. Ja natomiast powołuje się na polski oryginał: H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1976, s. 35.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.08

Rob Kroes

ODRZUCENIE CZY AKCEPTACJA? HOLLYWOOD W HOLANDII[1]

Podobnie jak fotografia, film jest mechaniczną formą sztuki. Debata o statusie filmu jako sztuki jest nierozerwalnie połączona z debatą o mechanizacji i standaryzacji kultury, która rozgorzała w Europie i Ameryce na początku XX wieku. Głównie ze względu na fakt, iż Ameryka wyprzedzała Europę w tym, co holenderski historyk Johan Huizinga nazywa „instrumentalizacją życia", wielu miało zwyczaj przypisywania tych apokaliptyczny trendów właśnie Ameryce. Rzadko kiedy decydowano się w spokoju rozważyć, czy procesy mechanizacji i standaryzacji – niezależnie od źródła ich pochodzenia – mogły mieć odmienne efekty w Europie i Ameryce oraz czy mogły one przynieść różne skutki w zależności od kontekstu historycznego i różnych sposobów myślenia dominujących w danych kulturach. Tymczasem przeważały tendencje do zajmowania pozycji, wedle której proces mechanizacji przyjął postać amerykańską, a Europa może się z nim zetknąć tylko w takiej postaci.

Warto też dostrzec, że również wielu obrońców kultury w samej Ameryce martwiło się komercjalizacją, mechanizacją i standaryzacją. Wystarczy wspomnieć Henry'ego Adamsa, potomka jednej z najważniejszych amerykańskich rodzin, i jego obawę o utratę duchowości przez kulturę jego ojczyzny. Adams miał głębokie poczucie otaczającego go rozkładu i degeneracji, które dzielił z innymi Amerykanami o podobnym statusie społecznym. Kolejny „ekscentryk z Nowej Anglii", Charles Ives, tak wyrażał się w swoich dziennikach:

> Ale zamierają nie tylko wiece religijne (*camp meetings*). Co z korzeniami 1776 roku? Istnieje prawdopodobnie kilka powodów tego stanu rzeczy. Być może najbardziej oczywistym, jeśli nie najbardziej szkodliwym, jest komercjalizacja pchająca w kierunku mechanizacji i standaryzacji procesów umysłowych i życiowych (czyniąca zarówno śniadanie, jak i śmierć nieznośnie lekkimi). Kastrowanie Ameryki dla pieniędzy! Czy Anglosasi stają się pantoflarzami?[2]

W wypowiedzi tej można wyczuć obawę, iż dumna anglosaska część narodu staje się jałowa w obliczu nowo powstającej kultury konsumpcji i jej płytkich przyjemności.

---

[1] Niniejszy tekst jest znacznie rozbudowaną wersją artykułu opublikowanego w „American Studies International" 1990, Vol. XXXVIII, s. 37–52.

[2] *Memos*, eds. J. Kirkpatrick, Ch. E. Ives, New York 1972, s. 120.

W Europie narzekał podobny chór zgodnych głosów. W 1927 roku Francuz André Siegfried stwierdził:

> za taki luksus w zasięgu każdego robotnika trzeba zapłacić wysoką cenę. Jest ona niczym innym, jak transformacją milionów pracowników w automaty. Fordyzm, czyli esencja amerykańskiego przemysłu, skutkuje standaryzacją robotnika jako takiego. W Nowym Świecie nie ma już miejsca dla kunsztu. Razem z nim zniknęły te koncepcje człowieka, które w Europie uważamy za podstawę cywilizacji[3].

To co w przypadku Ivesa nadal było postrzegane jedynie jako rezultat procesu mechanizacji, z punktu widzenia Siegfrieda przyjmuje postać amerykańsko-europejskiego starcia. Z tego względu Johan Huizinga, patrzący z szerszej perspektywy, dostrzega w Ameryce pierwsze oznaki znacznie bardziej ogólnych zmian cywilizacyjnych: „Organizacja staje się mechanizacją; to jest ten fatalny moment we współczesnej historii cywilizacji"[4]. Jednakże szerokość jego spojrzenia nie łagodzi poczucia upadku kultury. Co więcej, Huizinga jest świadom, że bez mechanizacji nie będzie cywilizacji w ogóle: „Proces udoskonalania kultury jest nierozerwalnie połączony z instrumentalizacją". Niemniej wywołuje on dwa odmienne skutki: ma siłę wiązania i siłę uwalniania. Teraz pojawia się („Ameryka jest tego perfekcyjnym przykładem"), jak gdyby równowaga skierowała się bardziej w stronę tego pierwszego, ku uległości i uwiązaniu jednostki, zamiast w kierunku jej wyzwolenia. Huizinga przechodzi następnie do rozważań, czy instrumentalizacja amerykańskiego życia mogłaby działać tam inaczej niż w Europie.

> Organizacja w duchu standaryzacji oznacza ustanowienie jednolitej, dobrze określonej nomenklatury technicznej […] dla Amerykanów nie jest to zło konieczne, ale indywidualna potrzeba, a nawet ideał kulturowy […]. Zrozumie to każdy, kto zna zna ich poczucie konformizmu i zbiorowej tożsamości. Amerykanin *chce* być taki sam jak jego sąsiedzi. Czuje się duchowo bezpieczny tylko w normatywnie urządzonym środowisku, przy czym z tego drugiego wynika także „efektywność".

---

[3] A. Siegfried, *Préface*, [w:] A. Phillip, *Le problème ouvrier aux Etats-Unis*, Librairie Félix Alcan: Paris 1927, s. XIII.

[4] Na temat poglądów Huizingi w sprawie mechanizacji współczesnego życia warto zajrzeć do jego *Mensch en menigte in Amerika* (Tjeenk Willink: Haarlem 1918, rozdz. II) oraz *Denkend Mensch en Menigte* (Tjeenk Willink: Haarlem 1927, s. 14). Obie książki zostały przetłumaczone na język angielski przez Herberta H. Rowena i wydane w jednym tomie zatytułowanym *America: A Dutch Historian's Vision – From Afar and Near,* Harper and Row: New York 1972.

Siegfried rozwija ten kontrast:

> Zaś co do przedstawicieli ras, które są indywidualistami w pracy – Francuza, który kładzie nacisk na myślenie o sobie i przez siebie; przedstawiciela kultury śródziemnomorskiej z jego talentem do ogrodnictwa i uwielbieniem ziemi – oni wszyscy agresywnie podkreślają swoją indywidualność, tak jakby nie mogli wpasować się w amerykańską MASZYNERIĘ[5].

Prowadzi nas to z powrotem do jednej z klasycznych opozycji, które Europejczycy mają skłonność dostrzegać między nimi samymi a „Ameryką": indywidualna heterogenia przeciwko jednolitości mas. Opozycja ta, podobnie jak w wielu innych przypadkach, jest taktycznym kuglarstwem przeznaczonym do utrzymywania amerykańskiego zagrożenia na bezpieczny dystans. Według tego poglądu Europa jest po prostu odporna na wpływ amerykańskiego stylu.

Jedynie Georges Duhamel dawno zrezygnował z tej nadziei. Według niego Ameryka była przyszłością Europy. Społeczeństwo masowe pojawiłoby się w Europie w formach, które już przyjęły się w Ameryce. To stamtąd miały one przejść niczym niszcząca fala przez Stary Świat. W jego apokaliptycznej wizji „maszynizm" (*le machinisme*) i „człowiek instrument" (*l'homme outil*) zajmują centralne miejsce. Również i on był skłonny ujmować mechanizację jako utratę ludzkiej indywidualności i kreatywności[6].

W niemieckim spojrzeniu na zagrożenia płynące z mechanizacji można znaleźć ten sam motyw człowieka maszyny, sporadycznie nazywanego *Chauffeurmenschen*. A jednak nacisk zdaje się tu położony na coś odrobinę innego, na ochronę „ducha narodu" (*Volksgeist*) i kultury (*Kultur*), przede wszystkim z ich kolektywnym, nie zaś indywidualistycznym aspektem. Dobrze znanym przykładem z 1920 roku jest książka autorstwa Adolfa Halfelda *Amerika und der Amerikanismus*[7] o wybitnie oskarżającym podtytue *Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers*. Na obwolucie wydawca wyłożył sprawę jasno: „Antidotum na Henry'ego Forda. Ktokolwiek przeczyta tę książkę, będzie chroniony przed propagandą amerykanizmu" („Das Gegenstück zu Henry Ford. Wer dieses Buch gelesen hat, ist dagegen gefeit, den Amerikanismus zu predigen!"). Kultura europejska, niemiecka zaś w szczególności („insbesondere der deutschen Kultur"), była skazana na zagładę z rąk Ameryki nastawionej na materializm i mechanizację życia („durch das auf Materialismus und Lebensmechanisierung eingestellte Amerika"). Racjonalizacja w żyłach Amerykanów była na porządku dziennym, choćby zabijała to, co ludzkie, w Człowieku („einerlei ob sie den Menschen im

---

[5] A. Siegfried, *Préface*, s. XI.

[6] G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France: Paris 1931.

[7] A. Halfeld, *Amerika und der Amerikanismus: Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers*, Eugen Diederichs: Jena 1927.

Menschen tötet"). Wydawca przedstawił książkę jako kontrę w stosunku do znacznie bardziej pozytywnej opinii o Ameryce, która przeważała w niemieckich kręgach przemysłowych (zarówno wśród przedsiębiorców, jak i wśród organizacji robotniczych) – opinii, która postrzegała Amerykę jako urzeczywistnienie racjonalnej organizacji ekonomicznej. Halfeldt i inni konserwatywni krytycy kultury przeciwstawiali się temu poglądowi, podając za przykład wiele negatywnych skutków mechanizacji i racjonalnej organizacji. Halfeld, Niemiec i Europejczyk („Deutscher und Europäer"), w następujący sposób ujął kontrast pomiędzy Europą a Ameryką:

> europejski świat charakterów i wspólnoty duchowej wrośnięty w narodową tożsamość [„Europäische Welt der Charaktere, der plastischen Symbole und des im Volkstrum wurzlenden Gemeinschaftsgeistes"] stoi naprzeciw Ameryki ludzi maszyn, którzy z jednej podstawowej zasady sukcesu czerpią porządek wartości – napastliwy w swym ubóstwie i okradający życie z jego odwiecznych sekretów [„ein Amerika der Maschinenmenschen, das aus dem einen Grundprinzip des Erfolges eine Wertordnung von beleidigendster Dürftigkeit ableitet und das Leben seinen ewigen Geheimnisse beraubt"].

Najwyraźniej niewielkie znaczenie ma to, że europejscy komentatorzy, od Karola Marksa do Maksa Webera, swoje wielkie teorie o racjonalizacji i demistyfikacji (*Entzauberung*) świata tworzyli opierając się wyłącznie na osiągnięciach europejskich. Halfeld czuł, że może opisywać Europę jako kontynent, na którym blask i magia życia pozostają nietknięte.

> Oglądany z lepszej perspektywy naszego zachodniego stadium rozwoju, amerykanizm jawi się jako próba skoordynowania wszystkich sił społecznych w nowoczesnym kształcie, przy tym czyni to, ustanawiając jednowymiarowy cel ekonomiczny, co działa przeciwko ludzkim umysłom, ich potencjałowi krytycznego myślenia i zdolności do sprzeciwiania się [„Von der höheren Warte unserer abendländischen Entwicklung gesehen, erscheint der Amerikanismus geradezu als ein Versuch, die Zusammenfassung aller gesellschaftlichen Kräfte in moderner Form zu verwirklichen – und zwar durch eine gegen den Geist und seine stets wachen Bedenken gerichtete, einseitig wirtschaftliche Zwecksetzung"].

Wariacje na temat głównego motywu mechanizacji i ekonomicznej racjonalizacji – jako zagrożeń dla europejskiego ducha – rozwijali też inni niemieccy autorzy. Raz za razem wykorzystywano cały metaforyczny repertuar antyamerykanizmu. Z artykułu Richarda Müllera-Freienfelsa *Der deutsche Gedanke* z 1927 roku jasno wynika, że dla autora niebezpieczeństwo przeniesienia amerykanizacji do Europy leży nie tyle „we wprowadzeniu amerykańskiej mechanizacji jako takiej" („in der Einführung amerikanischer Maschinen ans ich"), ile „w zniwelowaniu duchowości, co wydarzyło się w samej Ameryce" („in der Nivellierung des Geistes, die diese in Amerika selbst gezeitigt haben"). Autor wyróżnia ogólny

amerykanizm jako rozwojową fazę, której doświadcza także Europa, i bardziej określony amerykanizm, któremu Europa miałaby się sprzeciwić. Jako elementy tego drugiego, oprócz duchowego zrównania, postrzega bezmyślną pogoń za każdym nowym rekordem, ubóstwianie sportu, sprowadzenie człowieka do funkcji maszyny. To jest to, co Europa powinna odeprzeć; w opozycji do tego Europa musi zaakcentować „wartość, jaką wiąże z jakością przeciwnie do ilości, z życiem organicznym zamiast z mechanizacją, z osobowością, a nie z konformizmem" („ihre Wetung der Qualität gegenüber der Quantität, organisches Leben gegen Mechanisierung, Persönlichkeit gegen Nivellierung").

Inny ówcześnie żyjący Niemiec, filozof hrabia Hermann Keyserling, holista w tradycji Carla Junga, doszukiwał się krytyki zmechanizowanego społeczeństwa przede wszystkim w idealnym typie człowieka w całej jego okazałości. Ale on także, zwłaszcza w dziele *Amerika: Der Aufgang einer neuen Welt* (we Francji wydanym jako *Psychanalyse de l'Amerique* i mającym wpływ na tamtejszy wizerunek Ameryki), w istocie powiązał ogólniejszą krytykę kultury z Ameryką. Podobnie jak Huizinga, Keyserling uciekł się do retorycznego podstępu, aby utrzymać Amerykę na dystans. Dostrzegł istnienie wśród Amerykanów wrodzonego socjalizmu, wiążąc go z faktem, iż „społeczne skłonności rzeczywiście dominują w amerykańskiej duszy" („die sozialen Tendenzen in der amerikanischen Seele wirklich vorherschen"). Świadczą o tym amerykańskie ideały, takie jak „normalność", „jednomyślność" i „standardy". Jednak w rzeczywistości stanowi to powrót z wyższego na niższy poziom rozwoju cywilizacji. Biorąc pod uwagę ich sposób myślenia, który ogranicza się do poziomu „ledwie wykrywalnego intelektu" („dem Intellekt erfaszbare"), praktycznej inteligencji i zdrowego rozsądku, Amerykanie nastawieni są ku przyszłości, mają jednak tendencję do ignorowania „nierozerwalnych więzów pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością"(„unzerreiszbare Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft"). Wizerunek człowieka w Ameryce odzwierciedla się w pojęciach mechanizacji i fizycznej kontroli nad światem. W psychologii behawioralnej – według Keyserlinga jest to typowo amerykański pogląd na człowieka – istoty ludzkie zachowują się jak zwierzęta, jak szczury biegające w kołowrotku. Wszystkie ludzkie zachowania mogą zostać zredukowane do nabytych, ustalonych zwyczajów, które z kolei mogą być postrzegane jako w pełni zdeterminowane przez czynniki zewnętrzne i tym samym otwarte na zewnętrzną manipulację i kontrolę. Zatem Amerykanin jawi się jako gatunek dobrze czujący się w świecie komercji, mechanizacji, manipulacji poprzez reklamę, w świecie racjonalnej organizacji. Jest on doskonałym trybikiem w perfekcyjnej maszynie.

Musimy poczynić tu jeszcze jedną uwagę. W argumentach podsumowanych powyżej widać niezwykłą spójność, do tego stopnia, że trafność zdaje się być wzmacniana przede wszystkim przez powtarzanie ich w nieskończonych wariantach. Jednak ten sam dyskurs wypowiadany przez innych autorów może nagle ukazać się w innym świetle. To, co dotąd zaobserwowaliśmy w przypadku

Europejczyków, którzy mieli skłonności do łączenia Ameryki z laickimi trendami mechanizacji i industrializacji, było też gotowością do przyznania amerykańskiej organizacji ekonomicznej, racjonalności i sprawności. Jak to ujął Huizinga: „Ta wasza doskonała organizacja…". Istnieją jednak także przykłady ilustrujące przeciwstawny pogląd. Rozważmy przypadek H. G. Wellsa, który po przyjeździe do Nowego Jorku stwierdził: „Hałas i ludzki pośpiech, i bezmiar sposobów, i ich wspólnotowy rezultat zamiast ogromu sukcesu jest cechą przenikającą Nowy Jork. Wspaniałą rzeczą jest rzecz mechaniczna, mimowolna rzecz, która napędza tych wszystkich ludzi…". Dzień później pisał, że „nadal utrzymuje się wrażenie niezmiernie potężnego ruchu naprzód i potrzeby szybkiego rozwoju", ale po dobrze przespanej nocy był już skłonny napisać także, iż „ludzka istota znaczy mniej niż rozgnieciona mucha". Był więc w stanie wyraźniej dostrzec element ludzkiego rozwoju i kwestię kontroli, a więc zbiorowe ćwiczenia woli w tym, co zaledwie dzień wcześniej uderzyło go jako „mechaniczna rzecz, mimowolna rzecz". Obraz zmechanizowanego świata, bez sensu lub celu, w ciągłym ruchu, w końcu też poza „ogromem sukcesu", może nam przypominać Henry'ego Adamsa, który niemal w tym samym czasie projektował na amerykańską scenę swoją metaforę entropii. A jednak Wells był ulepiony z innej gliny. Był socjalistą, który sądził, że przyszłość leży w gigantycznej technice udostępnianej równie gigantycznemu kolektywnemu duchowi przedsiębiorczości. Sentymentalizm i nostalgia były mu obce. Nad wodospadem Niagara najbardziej zachwyciły go elektryczne turbiny: „To one są unaocznieniem woli, myślą przemienioną w rzeczy proste i majestatyczne". W Bostonie wreszcie odnalazł to poczucie celu, planowania i przewidywania, zastosowane do rozwiązania problemów gwałtownej urbanizacji. Swoją wycieczkę po mieście opisał jako eksplorację „świeżej i dość rozmyślnej fazy tej znakomitej amerykańskiej symfonii, symfonii Wzrostu". Wzrost go ekscytował, „mechaniczne rzeczy" wprawiały go w ekstatyczny szał, o ile towarzyszył temu „namysł", intencjonalność. W tym sensie było mu bliżej do entuzjazmu głoszonego przez Amerykański Ruch Postępu (Progressive Movement in America) niż do poczucia wydziedziczenia i alienacji, które charakteryzowały estetów takich jak Henry Adams i Henry James[8].

Zatem mechanizacja i jej oddziaływanie na kulturę mogły być widziane z zupełnie różnych perspektyw: jako zagrożenie dla tradycji i indywidualności, zwłaszcza we Francji; jako podkopywanie tak cenionych w Niemczech *Volksgeist* i *Kultur*, jako siła odnowienia, która przyniosłaby dobrobyt i wolność (w opinii przywódców związków zawodowych i socjalistów w wielu europejskich krajach); i wreszcie jako nosicielka nowej estetyki, piękniejszej niż wodospad Niagara. Jak

[8] H. G. Wells, *The Future in America: A Search After Realities*, Bernard Tauchnitz: Leipzig 1907, s. 42.

zobaczymy, debata o nowych formach mechanicznej sztuki, takich jak fotografia i film, wykorzystywała te różnorodne perspektywy. Ale z którejkolwiek strony podejmowana była debata, Ameryka pozostawała punktem odniesienia.

Film, Hollywood i Holandia: lata międzywojenne

Recepcja amerykańskich filmów w Holandii i krytyczna eksploracja ich amerykańskości przebiegały na różnych poziomach, ujawniając rozmaite dyskursy krytyczne, które charakteryzowały każdą z wielu samozwańczych społeczności obrońców kultury. Jedna z takich społeczności skupiała swój dyskurs wokół estetyki filmu jako nowej formy sztuki. Grupa filmowców i krytyków filmowych założyła stowarzyszenie Film Liga. Ich celem było opracowanie zestawu kryteriów estetycznych, które pomogłyby definiować film jako poważną, autonomiczną formę sztuki w obliczu rozpowszechnionego pogardliwego spojrzenia na to medium jako wehikułu zwykłej, masowej rozrywki. Debata w środowisku elity kulturalnej – nastawiająca młodsze pokolenie kulturowych buntowników przeciwko strażnikom ugruntowanych poglądów na „kulturę wysoką" – zmusiła adwokatów filmu jako nowej formy sztuki do odpowiedzi na argumenty i do określenia własnego stanowiska względem zalewu produkcji amerykańskiego przemysłu rozrywkowego. W pewnym sensie odzwierciedlali oni hierarchiczne poglądy swoich oponentów: ich własna krytyczna perspektywa estetyczna również koncentrowała się wokół porównania wysokiego i niskiego, wulgarnego i wysublimowanego, a więc wokół tego, co doprowadziło ich polemistów do odrzucenia filmu w ogóle. Do tego stopnia, że sami rozwinęli krytyczny język, aby wyplenić to, co niskie, z odnoszącej sukcesy produkcji filmowej. Film amerykański był ich typowym celem. Krytyka jego komercyjnego charakteru, systemu studyjnego, fenomenu gwiazd filmowych i przemysłowej standaryzacji produktu ujawniała nie tylko ich estetyczne obawy, ale także zestaw – powszechnych wśród europejskich elit kulturalnych – uprzedzeń wobec kultury amerykańskiej.

Pojawiały się także inne reakcje obrońców kultury, tym razem skupiające się bardziej na kryteriach moralnych niż na estetyce. W różnorodności holenderskiego krajobrazu kulturowego, z jego podzielonym wzorem wyznaniowym i obyczajowo-politycznymi blokami, każda grupa rozwijała swój własny język w rozpoznawaniu zgubnego wpływu filmu jako nowej formy masowej rozrywki. Była to tylko jedna z praktyk w kontekście szerszych kampanii kulturowych. Przeciw nowym formom rozrywki – wprowadzonym przez nową kulturę konsumpcji i będącym poza opiekuńczym zasięgiem każdego ze społecznych bloków – każda grupa próbowała rozwinąć intensywną i edukacyjną formę wypoczynku, czerpiąc na przykład z repertuaru ludowego czy skupiając się na aktywnościach fizycznych na świeżym powietrzu, pomyślanych tak, żeby trzymać młodzież pod stałym nadzorem kulturowym. W tym, co tak naprawdę było kolektywną refleksją nad

wydolnością moralnie kojących form kultury popularnej, po raz kolejny możemy dostrzec szersze poglądy na wpływ amerykańskiej kultury masowej na dyskusję o amerykańskich filmach.

Film Liga – estetyka kontra komercjalizacja

W Holandii w okresie międzywojennym obrona filmu jako nowej formy sztuki zawsze służyła do równoczesnego promowania innych celów. Każdy z nich na swój własny sposób nadawał debacie ton niecierpliwości, oferując dyskusji szersze znaczenie w walce o przetrwanie kultury lub nawet jej odnowienie. Jednym z kontekstów bojowej tezy był głos początkującego pokolenia młodych intelektualistów, próbujących przebić się przez ograniczenia ustanowionych dyskursów kulturowych. Eksplorowanie przez nich ekspresywnego potencjału filmu było częścią szerszego badania nowych metod wyrazu i nowej estetyki w wieku, w którym ustanowione kanony sztuki zostały nieodwracalnie rozbite przez wojnę, rewolucję i masowe przemiany społeczne. Ci, którzy uważali się za członków międzynarodowej awangardy, jak na przykład Theo van Doesburg – założyciel czasopisma poświęconego sztuce współczesnej, „De Still" – powitali film jako medium zdolne do zaprzęgnięcia współczesnej techniki do służby w imię pomysłów na „nowe obrazowanie" (*nieuwe beelding*), czyli „neoplastycyzm"[9]. Włączenie przez van Doesburga filmu w ramy ogólniejszych poglądów estetycznych – awangardowych, antyburżuazyjnych i antynaturalistycznych – nie zawsze bywało akceptowane przez innych reprezentantów jego pokolenia, podzielali oni jednak pilną potrzebę wypracowania krytycznego języka, który oddałby sprawiedliwość filmowi jako nowej formie sztuki. Powrócimy do nich na dłużej nieco dalej.

Drugie powszechne twierdzenie, często implicytnie zawarte w krytycznych tekstach o filmie, było nie tyle związane z młodszym pokoleniem narzucającym swoje poglądy na kulturę, ile z potrzebą umocnienia tożsamości kulturowej wobec niszczycielskich sił. W tym drugim przypadku nacisk położony jest bardziej na przetrwanie kultury niż na jej odnowienie. Jednak te dwa cele nie wykluczają się wzajemnie. Wielu przedstawicieli zarówno młodszego, jak i starszego pokolenia argumentowało równolegle – w obronie cenionej, ale zagrożonej tożsamości kulturowej oraz na rzecz radykalnej redefinicji estetyki. Zatem byli w Holandii ludzie tacy jak Johan Huizinga i Menno ter Braak, reprezentanci dwóch różnych pokoleń, dyskutujący nad kwestią obrony kultury w imię „Europy" przeciwko „Ameryce". Później ter Braak – jako młody buntownik – będzie poszukiwał nowej estetyki filmowej. Walczył zatem na dwóch frontach jednocześnie. Ale tak samo zrobił Huizinga, aczkolwiek z mniejszym wigorem ze względu na wiek i temperament.

---

[9] T. van Doesburg, *Lich ten tijdsbeelding* (film), „De Still" 1923, no. 6, s. 5 i 62.

Poglądy Huizingi na film są charakterystycznie ambiwalentne. Odwzorowują jego mieszane odczucia wobec Ameryki. Z jednej strony w swojej kolekcji podróżniczych wrażeń z 1927 roku doszedł do akceptacji filmu jako sztuki, dla której powinna się znaleźć nowa muza lub święty patron. Z drugiej strony jednak łagodzi też swoją postawę, wskazując że *movies* – jak je określił w holenderskim tekście – są zaledwie ilustracjami, jakkolwiek najważniejszymi, złowieszczej przemiany naszej cywilizacji: od czytania do oglądania, od słowa drukowanego do informacji „ideograficznej". Zarazem jednak Huizinga był ambiwalentny. Rozmyślając nad wpływem filmu, którego doświadczył w Ameryce, był świadomy demokratycznego potencjału tego medium. Film był jak styl Walta Whitmana ze zdolnością do odświeżenia demokratycznej perspektywy, pozwalając ludziom na pełny, lecz zapośredniczony ogląd różnorodności życia w społeczeństwie. Jednocześnie bardziej pesymistyczne poglądy Huizingi na mechanizację współczesnej kultury zakłócały te wielkie nadzieje. Jako jedno z nowych mediów masowych, film, podobnie jak radio, skierowany był do masowej publiczności, odpowiadając jej przeciętnemu gustowi. Miał tendencję do upraszczania i stereotypizowania przekazu. Mógł rozszerzyć ludzkie poglądy na społeczeństwo, ale tylko fałszywie, przez schlebianie społecznemu i kulturowemu krajobrazowi.

> [Film] wdraża cały naród – od wysokich stanów do niskich – do jednego wspólnego poglądu na życie. Ze względu na ograniczone środki wyrazu, na podkreślanie tego, co zewnętrzne oraz z powodu konieczności przypodobania się szerokiej publiczności, film wyłącza całe wielkie obszary duchowej aktywności. Narzuca ograniczoną ilość standardowych opinii o życiu, które w końcu staną się masowym poglądem[10].

Tak więc film był jedną z działających w Ameryce współczesnych sił kulturowej erozji. Jako odmiana sztuki, choćby nawet wizualna, nigdy nie wykreowałby trwałych, samodzielnych form, takich jak rzeźba czy malarstwo. Nie ma u Huizingi żadnych marzeń o „neoplastycyzmie". Ze swoją narracyjną płynnością film był dla niego bardziej jak literatura czy dramat. Zarazem film był nastawiony na masowy rynek, podobnie jak radio, mógł więc zniewalająco przykuć uwagę swojej publiczności, ale tylko przejściowo, na ulotne momenty. W przeciwieństwie do dramatu czy literatury, nigdy nie mógłby spowodować, by publiczność zatrzymała się i oddała się refleksji.

Pomimo sprzecznych odczuć, jakie Huizinga mógł mieć wobec filmu, zdołał on jednak przenikliwie zdefiniować wewnętrzną siłę medium w sposób, który do dzisiaj inspiruje krytyczną refleksję o filmie. Nawet teraz akademickie badanie filmu jest źródłowo uwikłane w intrygującą wymianę pomiędzy wyobrażonym światem srebrnego ekranu a poczuciem tożsamości jednostek, które nań patrzą.

---

[10] J. Huizinga, *Denkend Mensch en Menigte…*, s. 28.

Proces identyfikacji z cieniami pojawiającymi się na ekranie prowadzi publiczność do wyjścia poza siebie. Huizinga poczynił w tym temacie następującą obserwację:

> [Film] pokazuje mieszkańcowi miasta sielskie życie, a przynajmniej jego wyobrażenie; pokazuje też mieszkańcowi wsi życie miejskie, daje biednym pogląd na luksus, a bogatym na nędzę, wszystko bardzo stylizując dla ułatwienia odbioru. Film działa więc tak, by łagodzić, a nie zaostrzać klasowe urazy. Powtarzana iluzja życia zamożnych pozwala biednym dzielić wspólnotę luksusu i wyrafinowania, których fantazyjne wyobrażenie staje się częścią ich codziennej egzystencji. Publiczność dowartościowuje się poprzez bohatera, a poza tym ekranowe gwiazdy filmowe oferują nowy model naśladowania, nowatorskie zapewnienie o możliwościach dostępnych dla wszystkich…[11]

Oczywiście, są to idiosynkratyczne poglądy jednostki. Są one swobodnymi rozważaniami człowieka, który nigdy nie był istotnie zaangażowany w intensywną debatę o filmie. Mimo to, jako ważny krytyk kultury, Huizinga czytelnie odwoływał się do społecznych i kulturowych trendów, które służyły jako rama dyskusji o kwestiach podniesionych przez młodsze pokolenie. Jednak, inaczej niż on sam, wielu młodszych i współczesnych mu odrzuciło typową ostrożność i ambiwalencję. Mieli skłonność do obwieszczania nadejścia nowych form sztuki, jak film czy fotografia, które wykorzystywały techniki mechanicznej reprodukcji w celu zdobycia masowej publiczności. Tam gdzie w mechanizacji kultury Huizinga dostrzegał napięcie pomiędzy obietnicą demokratycznej sztuki a jej fałszywą realizacją w kulturze masowej, obrona filmu przez młodsze pokolenie koncentrowała się na technicznych warunkach produkcji filmowej. Jeśli film dotrzymałby obietnicy, byłby to dla nich jeden z przywróconych sojuszy pomiędzy światami wynalazków technicznych i kreacji artystycznej, pomiędzy kulturą a maszyną, które od tak dawna były od siebie odłączone. Podczas I wojny światowej maszyna objawiła światu europejskiej kultury swój destrukcyjny potencjał. Ale w tym samym czasie, wśród zbiorowego wysiłku walczących, pojawiła się nowa wizja maszyny jako zwiastuna nadchodzącej cywilizacji technicznej. Intelektualiści, pozostający w rolach strażników i krytyków kultury, nie mogli dłużej pozwolić sobie na ignorowanie nowego poczucia euforii, wynikającego z niespokojnej prędkości i energii, jakie spowodowała technika. Również dla nich film był nowym medium idealnie nadającym się do przekazania tej nowej świadomości egzystancjalnej. Zamiast odrzucać film jako techniczną zabawkę niezdolną nigdy do dostarczenia czegoś więcej niż tylko płytką rozrywkę dla mas oraz zamiast kontynuować fałszywy podział między intelektualnym obszarem kulturalnego życia i przyziemnym królestwem inżyniera, pokolenie młodszych intelektualistów uczyniło film

[11] *Ibidem*.

obiektem refleksji krytycznej. Byli świadomi tego, że film jeszcze nie wykorzystał w pełni swojego artystycznego potencjału. Ich odpowiedzialnością, jak to widzieli, było krzewienie nowo powstałej formy sztuki, tworzenie nowego krytycznego języka, doskonalenie nowej estetyki i edukowanie szerszej publiczności.

Ich walka rozgrywała się zawsze na więcej niż jednym froncie. Istniał aspekt walki pokoleniowej – młodszego pokolenia przekornie rzucającego wyzwanie formom dyskursu dominującym na rynku idei. Podczas gdy Huizinga i jego pokolenie oraz inni myślący w ten sam sposób nadal mieli tendencje do trzymania się dychotomicznego, jeśli nie manichejskiego, poglądu na życie umysłowe w zmechanizowanym świecie, wielu z młodszego pokolenia całkowicie zaadaptowało maszynę jako potężny składnik współczesnej kultury. Ta druga postawa miała raczej podłoże pokoleniowe, nie zaś ideologiczne. Niezależnie od politycznych podziałów, wszędzie odnajdujemy młodych autorów broniących film przed wieloma krytykami.

Zatem na przykład w „Communisme" – teoretycznym czasopiśmie Holenderskiej Partii Komunistycznej – można znaleźć opinię G. de Walla przemawiającego za stanowiskiem, które bez wątpienia było poprawne politycznie, ale jednocześnie zostało odczytane jako bardzo oryginalna obrona przemysłowej produkcji filmowej. Przeciwko wszystkim tym, którzy orzekli, że film jako sztuka został skazany na industrializację i standaryzację tworzenia, dowodził on, że przemysłowa produkcja na dużą skalę to jedyny tryb zgodny z dominującymi siłami wytwórczymi. Przeciwko elitarystom, których ulubione filmy powstały dla kilku szczęśliwców w małych warsztatach i pracowniach, użył w zasadzie tych samych argumentów, wskazując, że ich poglądy reprezentują przestarzały etap rozwoju. Jego zdaniem to nie sposób produkcji był niewłaściwy, ale jej kapitalistyczne dążenia. Stojąca za produkcją filmową chęć zysku sprawiła, że film nie mógł wykorzystać w pełni swojego potencjału[12].

Inni, niekoniecznie mający tak lewicowe poglądy, byli równie optymistyczni w kwestii postrzegania filmu jako mechanicznej sztuki. Tak więc Leendert Jurriaan Jordaan, socjalista i jeden z pierwszych „filmowych" intelektualistów w Holandii, widział technikę jako kluczową cechę swoich czasów. Miała ona głęboki wpływ na warunki codziennego życia, a mimo to była ignorowana jako obiekt refleksji kulturowej. Film doskonale ucieleśniał ducha epoki techniki i podobnie jak technika miał się zakorzenić na stałe. W tekście pełnym batalistycznych metafor – i wymownie zatytułowanym *Walka o srebrny ekran*[13] – Jordaan wzywał intelektualistów, by potraktowali film poważnie i za pośrednictwem prasy dostarczyli

---

[12] G. de Waal, *De ontwikkeling van de filmkunst in de kapitalistische maatschappij I*, „Communisme" 1926, 2 April; *De ontwikkeling van de filmkunst in de kapitalistische maatschappij II*, „Communisme" 1926, 2 juni.

[13] L. J. Jordaan, *De strijd om het witte doek*, „NU" 1927, 1 oktober, s. 71–75.

krytycznych wskazówek szerokiej publiczności. Forum, które Jordaan wybrał dla swojego apelu, było krótko żyjącym pismem „NU" („teraz"), które, podobnie jak dziesięć lat wcześniej w Stanach Zjednoczonych „The Seven Arts", miało być wezwaniem do ożywienia i odmłodzenia życia kulturalnego. Jak ujął to jeden z dwóch redaktorów pisma, socjalista Adrianus Michiel de Jong, we wstępie do pierwszego numeru, sztuka nie może już być prywatnym dziełem jednostki: „Braterstwo jako dewiza nowych czasów odbija się echem na całym świecie. To wezwanie młodej, gorliwej rasy, gotowej na każde poświęcenie, nie dla swojej własnej wielkości, ale w imię wspólnego dobra[14]".

Chociaż starcie generacji było jedną z powracających cech debaty na temat filmu, zawsze obecny był też drugi plan bitwy. Gdy celem była obrona filmu jako nowej formy sztuki, wówczas potrzebowała ona negatywnego układu odniesienia oraz nowego krytycznego języka i nowej estetyki (dla właściwego docenienia medium na jego własnych zasadach, aby wyemancypować je spod dominacji starszych form sztuki). Liczni z wczesnych zwolenników filmu zgadzali się, że stosowna obrona zmusza do dezawuowania jego niskich, przeznaczonych dla masowej rozrywki form. Implicytny elitaryzm przekształcił się w polemiczne odrzucenie „amerykanizmu". Tę postawę dzielili z wieloma przedstawicielami starszych krytyków kultury, co pozwoliło zbliżyć pokolenia dotychczas trzymające się z dala od siebie.

Zatem Jordaan w cytowanym wyżej artykule zaznacza, że walka o srebrny ekran („jeden z najbardziej naglących problemów naszego czasu – problem TERAZ!") nie oznaczała tylko potyczki z zewnętrznymi przeciwnikami, lecz powinna być także rozumiana jako wewnętrzna czystka.

Oznacza to, oprócz wielu pozostałych kwestii, walkę przeciw „amerykanizmowi" – przeciw bezsensownemu i bezmyślnemu zaszczepianiu nijakości, infantylnej mentalności oraz przeciwko powodzi energii kultury młodej, dopiero co wprowadzonej na rynek, zalewającej nasz stary, doświadczony i umęczony stan umysłu[15].

W późniejszym wydaniu „NU" Jordaan jeszcze raz podejmuje ten motyw, czyniąc go swoim głównym argumentem. Tekst nosi tytuł *Amerykanizm i film*:

> My, dzieci starej Europy, nie przepadamy za Amerykanami. […] Nie lubimy ich, ponieważ przeciwko nim buntuje się to, co w nas najlepsze: nasza kultura i nasza tradycja. […] Dla nas ten biały brat „skądś tam" pozostaje hałaśliwym, ograniczonym, zarozumiałym, aroganckim i bardzo wulgarnym nowobogackim. Ogólnie jest to krewniak, któremu życzymy jak najlepiej, dopóki się nam nie narzuca. Właśnie to – co przykro nam mówić – przez ostatnie lata działo się poprzez film.

---

[14] A. M. de Jong, *Ter inleiding*, „NU"1927, 1 oktober, s. 8.

[15] L. J. Jordaan, *De strijd om het witte doek…*, s. 73.

Gdy film „w jego szlachetniejszych formach" – nie trzeba dodawać, że Jordaan ma tu na myśli kinematografię niemiecką, francuską i rosyjską – zaczynał zdobywać uznanie pośród lepiej wykształconych klas społecznych i stawał się sam w sobie kulturalną potęgą, amerykański przemysł filmowy osiągnął pozycję hegemona kontrolującego światową produkcję filmową. W rezultacie mentalność, choć „made in America", zaczęła być eksportowana ogólnoświatowo. „Teraz jest to zgubne, absurdalne, nie do przyjęcia!". Jeśli Europa to dom, „stary, być może zagrzybiały, lecz szacowny", rozświetlony blaskiem Rembrandta, Bacha, Beethovena, Dantego i Szekspira, to zostaje on najechany przez obcego, „który bezwstydnie przypina na ścianach obrazki ślicznotek z opakowań po mydłach i wypełnia pokój rykiem charlestona oraz *dirty-dig*". Jednak nie tylko masy były przetrzymywane w niewoli i zamknięciu przez „chroniczne masowe zatrucie". Również intelektualiści interesujący się filmem musieli przezwyciężyć ten potop[16].

Głos Jordaana był jednym z mniej subtelnych w chórze przeciwników amerykanizmu w latach 20. Na początku 1925 roku miesięcznik literacki i kulturalny „De Stem" przeprowadził ankietę dotyczącą poglądów holenderskich intelektualistów na temat filmu. Wydawcy narzucili wymowę badania, nazywając film niegodziwą wiedźmą, „opuchniętą przez wszelkie złe soki naszej cywilizacji". Jak nietrudno się domyślić, pojawiło się wiele krytycznych odpowiedzi, kładących nacisk na mechaniczność, naturalizm i standaryzujące cechy filmu. Głównym winowajcą były filmy amerykańskie. Młody poeta Slauerhoff gotów był dać nowemu medium szansę pod warunkiem, że przez najbliższe dwadzieścia pięć lat import tytułów ze Stanów Zjednoczonych zostanie wstrzymany. W tym samym 1925 roku podczas konferencji podejmującej „problem kin" – zorganizowanej przez VCSJ, chrześcijańską organizację młodzieżową – H. C. Verkruysem, dyrektor szkoły artystycznej w Harleemie, zanegował możliwość, aby film mógł kiedykolwiek stać się formą sztuki. Również jego argumenty były skierowane głównie przeciw filmom amerykańskim[17]. W 1927 roku manifest Amsterdamskiej Ligi Filmowej napisany przez jednego z jej członków założycieli, J. Scholte'a, zakładał, że „raz na sto przypadków oglądamy film, poza tym oglądamy same filmidła. Ten tabun, komercyjny reżim, Amerykę, kicz". Inny współtwórca Ligi, Menno ter Braak, również miewał mniej subtelne wypowiedzi. W tekście, który napisał jako redaktor „Propia Cures", satyrycznego tygodnika dla amsterdamskim studentów, swoim jednoczącym zawołaniem uczynił hasło „Europa dla Europejczyków!". Z prawdziwie walecznym zapałem nawoływał, by do ostatniego tchu bronić kultury starej Europy. „Umysł obdarza życiem, amerykanizm zabija […] Amerykanizm przemienia człowieka w bezmyślną maszynę, podczas gdy pieniądz się mnoży.

---

[16] Idem, *Het Americanisme en de film*, „NU" 1928, no. 1, s. 418–422.

[17] *Jaarboek Media Geschiedenis*, Stichting Mediageschiedenis: Amsterdam 1989, s. 75.

Przenika wszystko, przeżera wszystko, deprawuje wszystko aż do samego środka"[18]. W 1930 roku, pracując jako krytyk filmowy w jednym z najważniejszych holenderskich dzienników, ter Braak napisał artykuł zatytułowany *„Amerykanizm" w świecie filmu*[19]. Tym razem ton jest spokojniejszy, ale osąd równie surowy. Jego zdaniem jedynym trwałym osiągnięciem amerykańskich filmów – naiwnie nieświadomych konkurencyjnych form sztuki i produkowanych po prostu dla masowej rozrywki – było ich zetknięcie się z podstawowymi zasadami kinematografii, „podczas gdy Europejczycy wciąż niezdarnie trenowali stosowanie obiektywów w Comédie Française lub pokładali nadzieje w niezwykle ekspresyjnych dekoracjach". Bez naiwności Amerykanów (ter Braak przedstawia ich niemal jako szlachetnych dzikusów), bez ich braku wewnętrznego rozdarcia, film jako sztuka „tak bliska bardziej skomplikowanym Europejczykom, był skłonny ukształtować się na podstawie pozostałych form sztuki". Jednak dla dalszego rozwoju poważnej kultury filmowej Ameryka stała się obciążeniem. A dokładniej nie Ameryka, lecz amerykanizm. Amerykanizm jako mentalny nawyk znacząco przekroczył geograficzne granice konkretnego kraju. W samej Ameryce, w ramach dalece rozwiniętej standaryzacji produkcji filmowej, „mogło to osiągnąć najbardziej przerażające apogeum, jednakże jako mentalność może znaleźć się wszędzie". To mentalność „ogólników, truizmu".

Czymś nadzwyczajnym w całej tej gorączkowej „nobilitacji" kultury amerykańskiej jako głównego zagrożenia dla wszystkiego, co autorzy uważali za sobie drogie, nie był w rzeczywistości kulturowy instynkt przetrwania. Chodzi tu raczej o język, w jakim wyrażali główne ramy konfliktu. To nie holenderska kultura była zagrożona amerykanizmem, lecz kultura europejska, europeizm. Jest w tym wiele ironii. Jeśli jednym z najbardziej potężnych efektów przeciwstawienia się amerykańskiej kulturze była reaktywacja szeregu narodowych dyskursów w Europie – wykorzystujących jako punkt odniesienia Europę raczej niż różnorodne narodowe konteksty – to europejscy krytycy Ameryki mają za co jej dziękować. Obecnie ten fakt jest zazwyczaj pomijany.

Nie tylko mniejsze kultury narodowe miały skłonność do formułowania krytyki Ameryki z pozycji ogólnoeuropejskich, choć w ich przpadku mogło zdarzać się to częściej. Również wśród przodujących krytyków amerykanizmu w Niemczech czy Francji najważniejszą opozycją była ta pomiędzy Ameryką a Europą. Jednak – i tym razem nie bez ironii – widzimy, że na Europę przywoływaną w pismach francuskich (chociażby przez Duhamela lub André Siegfrieda) albo niemieckich (na przykład Oswalda Spenglera, Halfelda czy Keyserlinga) zawsze pada charakterystyczne francuskie bądź niemieckie światło. Francuscy autorzy

---

[18] M. ter Braak, *De Propria Cures artikelen*, Amsterdam 1978, s. 216–217.

[19] Idem, *"Americanisme" in de filmwereld*, „Nieuwe Rotterdanische Courant" 1930, 15 februari.

zwykli projektować na szerszy europejski ekran typowe francuskie obrazy indywidualizmu, aby podkreślić kontrastującą z nim amerykańską standaryzację produkcji, która trafiła w przeciętne gusta mas. Z kolei niemieccy autorzy argumentowali w ramach kolektywnego „Ducha", „Kulturvolku", jako centralnego elementu definiującego cywilizację „Abendlandu", a więc Zachodu. Według nich właśnie to konstytuowało europejską antytezę amerykanizmu.

Wizerunek Europy był przez tych pisarzy przedstawiany w charakterystyczny, narodowy sposób, a w dodatku „Europa" służyła im jako nietrwała fasada retoryczna. Bardzo często nie mogła ona zamaskować pęknięć pomiędzy odmiennymi kulturami narodowymi. Zabawny przykład takiej praktyki można znaleźć w tekstach André Siegfrieda. W 1927 roku napisał on przedmowę do rozprawy André Philipa na temat kondycji klasy robotniczej w Ameryce *Le problème ouvrier aux Etats Unis*. Wywód dotyczy miejsca pracowników w przemyśle, który został zorganizowany zgodnie z założeniami fordyzmu, tayloryzmu, standaryzacji, masowej produkcji i przede wszystkim „maszynizmu" (*le machinisme*). Siegrfried wychwala Philipa jako „zacnego Europejczyka" (*bon européen*), który wyruszył ocenić warunki pracy amerykańskich robotników wedle miary europejskich wartości humanistycznych. Przypomina też, jak sam dopiero w Ameryce zorientował się, że „europejski świat stanowi integralną całość" („le monde européen comme un ensemble").

„Dopiero tam można nabrać świadomości, że jest rzeczywistość, która nam umyka, a mianowicie, że istnieje europejski umysł oraz amerykański umysł stanowiący dla niego niejednokrotnie perfekcyjną antytezę" („on prend conscience d'une réalité qui nous échappe ici, c'est qu'il existe un esprit européen, dont l'esprit américain est souvent la parfaite antithèse"). Z moralnego punktu widzenia Ameryka w swojej obecnej postaci została odcięta od dwóch tysięcy lat naszej tradycji przez lukę wywołaną emigracją za ocean. W rezultacie nie łączy jej już wiele ze starą Europą, wciąż pozostającą w jedności z Rzymem, Grecją, a nawet Indiami. Do tego momentu Siegfried wyraźnie pojmuje Europę jako integralną całość („comme un ensemble"). Jednak niedługo potem zaczyna dodawać do swojego wyobrażenia dystynktywny szczegół: „spośród Europejczyków Francuzi mają największą świadomość tego, co ustanawia jednostkę, pojedynczego człowieka" („Parmi les peuples européens, le français est celui qui a eu, le plus, la conscience de ce qu'est un individu, un homme…"). Francja niewątpliwie zajmuje w europejskiej wspólnocie godne miejsce, ucieleśniając niektóre z rdzennych wartości europejskich, Siegfried idzie jednak dalej. Postanawia wytypować europejski kraj będący odpowiednikiem Ameryki – Niemcy.

Niemcy, tak podobni pod wieloma względami do współczesnych Amerykanów, zamotali się w standaryzację z tą samą pasją, z jaką podejmują się innych czynności; nie ma dziś Niemca, który nie wyśpiewywałby z przekonaniem hymnów na cześć „racjonalizacji"; wyraźnie koresponduje ona z ich geniuszem

dyscypliny i – pozwólmy sobie to przyznać – ich brakiem osobowości („Les Allemands, al. Semblables à tant d'égards aux Américains modernes, se sont jetés dans la standardisation avec une sorte de passion, comme ils font toutes choses; il n'est point d'Allemand, aujourd'hui, qui ne chante avec conviction l'hymne de la 'rationalisation'; celle-ci répond évidemment à leur genie de discipline, avouons-le aussi, à leur manque de personnalité").

To tyle na temat europejskiej wspólnoty.

Choć retoryczna fasada Europy mogła być powierzchowna, to pozostaje wart odnotowania fakt, iż w wielu europejskich krajach ludzie chcieli uwierzyć w swoją opozycję wobec Ameryki właśnie na takich zasadach. Tak czy owak, w każdym narodowym kontekście znajdujemy również odniesienia do przetrwania kultury narodowej i jej obrony. Jednak w Holandii jest ich zaledwie kilka, w dodatku odległych od siebie. W okresie kina niemego nie znalazłem żadnego przykładu. Gdy filmy zaczęły mówić, sztywne narodowe ramy debaty o kinie stały się bardziej czytelne. Film sam w sobie stracił transnarodowy charakter. Nie mógł już przekraczać barier językowych, jak miało to miejsce w przeszłości. Filmy musiały być dubbingowane lub zawierać napisy. Wszystkie większe europejskie kraje optowały za dubbingiem. Jako droższe z rozwiązań nie był on jednak komercyjnie atrakcyjny w mniejszych obszarach językowych. Jak na ironię, w Holandii dystrybutorzy przez krótki okres testowali pomysł wykorzystania wersji niemieckojęzycznych. Wskazywać by to mogło na brak świadomości zagrożenia dla języka i kultury Holandii. Co ciekawe, gdy w 1931 roku niderlandzki producent kronik filmowych, firma Polygoon, ogłosiła w Harleemie wprowadzenie do swoich filmów holenderskich ścieżek dźwiękowych, jej prezes D. Hamburger uznał tę okazję za wystarczająco istotną, aby osobiście pojawić się na ekranie. Z dumą oświadczył, że odtąd wykorzystywanie języka holenderskiego będzie ważnym narzędziem obrony przeciwko „szeregowi obcych prób naporu na język holenderski, za które w szczególności odpowiada amerykański film dźwiękowy". W nieco późniejszym momencie tej dekady, w socjalistycznym miesięczniku „Socialisme en Democratie", H. Brugmans recenzował holenderskojęzyczny film pełnometrażowy. Nie znalazł, co prawda, podstaw by go pochwalić, docenił za to samą próbę.

> Bez wątpienia stworzenie własnego przemysłu filmowego leży w naszym interesie narodowym. Jest to rzecz oczywista, podobnie jak to, że przebicie się Francji przez amerykańską dominację było dobrodziejstwem dla artystycznego poziomu filmów wyświetlanych w Holandii. […] niewątpliwie korzyścią będzie, gdy Holandia zyska pewną niezależność w tej dziedzinie[20].

---

[20] H. Brugmans, *Nederlandse filmkunst*, „Socialisme en Democratie" 1939, 7 april, s. 237.

Z pewnością podobnych przykładów jest więcej, jednakże w debacie na temat filmu obrona suwerenności holenderskiej kultury jako takiej odegrała relatywnie małą rolę, zwłaszcza jeśli porównamy ją z gorącą dyskusją skoncentrowaną na niezależnej estetyce filmowej.

Ta druga sprawa może zostać podsumowana w następujący sposób: w ramach walki o niezależność estetyki filmowej grupa młodych entuzjastów z Holandii publikująca w wielu różnych miejscach, lecz skupiona przede wszystkim wokół Ligi Filmowej i jej periodyku prowadziła starcia na dwóch frontach jednocześnie. W ramach eksploracji nowego medium próbowali ukształtować kanon filmu czystego, przydzielając mu należne miejsce wśród pozostałych form sztuki. Jednocześnie byli też jednak zmuszeni bronić swojego kanonu przed siłami standaryzacji i przed rutyną produkcji filmowej, którą utożsamiali z amerykańskim przemysłem filmowym, czy też ogólniej: ze szkodliwym i wszechobecnym amerykanizmem.

Ich standardy były zazwyczaj przeintelektualizowane. Prowadzona na dwóch frontach walka o wyzwolenie medium ze stanu prymitywnych początków mogła czynić ich perspektywę otwarcie elitarną w podejściu do filmu jako medium masowego. Aż do późnych lat 20. niewiele amerykańskich filmów spotkało się z ich uznaniem; były one postrzegane jako wyjątki od ustabilizowanej – urzeczywistnionej przez zestaw *Nibelungi* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritza Langa przeciwko *Dziesięciu przykazaniom* (*The Ten Commandements*, 1923) Cecila B. DeMille'a – opozycji „film europejski kontra amerykański". Wśród recenzji Manna ter Braaka tylko jedna naprawdę docenia amerykańską produkcję, film *Jazz* (1925) Jamesa Cruze'a. Ponad dziesięć lat później w nekrologu szanowanego niemieckiego reżysera Waltera Ruttmanna, L. J. Jordaan przypomniał, że to właśnie Ruttmann podczas przemowy dla amsterdamskiej Ligi Filmowej zaskoczył wszystkich zebranych, otwarcie chwaląc film Cruze'a. Ruttmann jako „wielki innowator" mógł wypowiadać się na temat Hollywood bez często spotykanego gniewu, oddając honor nielicznym, którzy nigdy nie złamali swoich zasad w tej wspaniałej filmowej metropolii. Stopniowo w latach 30. krytycy filmowi zaczynali przyjmować coraz bardziej wyważony pogląd na filmy amerykańskie. Na przykład A. van Domburg w kolekcji esejów filmowych opublikowanych w 1936 roku jako jeden z pierwszych umieścił D. W. Griffitha wśród innowatorów awangardy filmowej, wskazując na kreatywne wykorzystanie przez niego montażu. Na nieco ogólniejszym poziomie, argumentuje van Domburg, europejscy twórcy i krytycy w swoich próbach chronienia filmu jako autonomicznej formy sztuki mieli w zwyczaju przesadnie odrzucać wszystko, co amerykańskie. Powodowana najlepszymi intencjami, ich awersja jest wprawdzie zrozumiała, lecz słabo uargumentowana. Istniała więc potrzeba nie tylko większego zrównoważenia, ale też całkowitego podwyższenia poziomu holenderskiej krytyki.

Zbyt rzadko dowiadujemy się, co czyni film dobrym i które z jego cech czynią go autonomiczną formą ekspresji; dlaczego film nie powinien zawierać serii

fotografii, lecz raczej dynamiczno-rytmicznie uporządkowane ruchy i dlaczego ruch na ekranie nie ma nic wspólnego z filmem, podczas gdy ruch poza ekranem łączy z nim wszystko.

Pojawiają się tu echa wcześniejszych refleksji ter Braaka nad estetyką filmu, na przykład takie samo zastosowanie czasoprzestrzennych metafor zakorzenionych w muzyce i balecie (jako bliskich, aczkolwiek odmiennych formach sztuki). Niemniej nie znajdziemy tu już tonu wojowniczego manifestu. Rozmyślania van Domburga czyta się jak ogólnie zaakceptowane mądrości[21].

Pomimo że poczucie konieczności prowadzenia bitwy wciąż trwało, zmieniła się linia konfrontacji. Jak określił to van Domburg, zwracając się do swoich katolickich współwyznawców w Holandii: „Generalnie, katolicka krytyka filmowa – w formie, w której objawia się w prasie – nadgorliwie skupiała się na moralnych aspektach kina". Nie tylko pośród katolików, ale też wśród innych holenderskich społeczności połączonych wiarą czy filozofią, krytyczna reakcja na film wykształciła wyobrażenie filmu bardziej jako etycznego problemu niż jako obietnicy estetycznej. W istocie było to trzecim polem, na którym obrońcy filmu musieli działać. O ile do tej pory widzieli się w roli świadków zeznających w obronie filmu jako sztuki, teraz musieli spotkać się z oskarżycielami w innej sprawie. Jeżeli film był wciąż zagrożony, to bez wątpienia przez obrońców moralności, którzy dostrzegali w nim zagrożenie etyczne.

Holenderski *Verzuiling* i amerykańskie filmy Debata na temat etyki

W okresie międzywojennym w Holandii dokonał się proces segmentacji życia społecznego i politycznego, który rozpoczął się w późnym XIX wieku. Opisuje się go bardzo rozmaicie: jako reakcję na uprzemysłowienie i jego wykorzeniający wpływ na społeczność, jako reakcję na sekularyzację społeczeństwa, jako próbę przeciwstawienia się urokowi, który socjalizm wywierał na wyłaniającą się klasę pracowniczą albo jako odpowiedź na oczekiwanie na masową demokrację. Z pewnością była to reakcja z natury samonapędzających się rozruchów. Starsze wspólnotowe tożsamości, które od wieków określały strony konfliktu w holenderskim społeczeństwie – konfliktu liberalnej, wolnomyślnej elity mieszczańskiej przeciwko obrońcom kalwinistycznej ortodoksji oraz kalwinizmowi przeciw katolicyzmowi – zostały reaktywowane pod wpływem sił modernizacji. Grupy, które pojawiły się później, jak na przykład pracownicy przemysłowi, nie miały wyboru i musiały przyjąć logikę starszych. W rezultacie wyłoniły się rywalizu-

[21] A. van Domburg, *Levende schaduwen: Aantekeningen over film*, Uitgeverij Het Spectrum: Utrecht 1936, s. 25, 80.

jące bloki czy też „filary" (*zuilen*), jak nazywano je w Holandii. Organizując się w partie polityczne, walczyły one o władzę w rozpoczynającej się erze masowej demokracji. Zdecydowały się także szukać siły w pewnej izolacji, otaczając się kordonem elektoratu przed zewnętrznymi – społecznymi i kulturowymi – wpływami. Ten aspekt kulturowej izolacji w jest szczególnie istotny dla naszej analizy.

Wśród propagatorów poglądów politycznych były tradycyjne media, takie jak prasa, ale też nowsze, jak radio czy film. Naturalną skłonnością każdego ze wspominanych społeczno-kulturalnych segmentów była chęć przejęcia kontroli nad mediami i przepływem informacji. To właśnie stało się z prasą i radiem. Istniały na przykład gazety liberalne i socjalistyczne, kalwińskie i katolickie. Również w późnych latach 20. fale radiowe były poprowadzone wzdłuż linii oddzielających poszczególne segmenty społeczne. Zarówno produkcja, jak i nadawanie programów radiowych były w pełni kontrolowane przez korporacje założone pod organizacyjną egidą różnorakich „filarów".

Z filmem było inaczej. Po pierwsze, „filary" nigdy nie odniosły sukcesu w wydzieraniu części rynku dystrybucji filmów, głównie ze względu na fakt, iż nie miały ekonomicznego zaplecza, aby je produkować. We wczesnych latach 30. rynek zdominowany był przez filmy importowane, mniej więcej na równi niemieckie i amerykańskie, zaś po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku, przez Amerykanów. W latach 1938–1939 udział USA w holenderskim rynku wynosił około 60 procent[22].

Niebędące w stanie kontrolować ani produkcji, ani dystrybucji filmów, różnorodne społeczno-kulturalne segmenty holenderskiego społeczeństwa musiały samodzielnie wymyślić odpowiedź na wyzwania niezależnego rynku filmowego w ramach przemysłu rozrywkowego. Czasami, mając na horyzoncie utworzenie prawnych regulacji, udawało im się połączyć siły. Ale jedynym przekonaniem, które dzielili wszyscy, był tak zwany „problem kin" (*bioscoopvraagstuk*). W 1926 roku, dzięki jednogłośnie udzielonemu wsparciu, przyjęto ustawę, której zadaniem było „odeprzeć moralne i społeczne zagrożenia płynące z kin". Powołano narodową komisję recenzencką. Miała ona sprawdzać wszystkie filmy przed ich premierą, aby ustalić kryteria powiązane z wiekiem odbiorców, a nawet zakazać wyświetlania tytułów naruszających publiczną moralność.

Bez wątpienia nie było to nic innego jak podstawowa forma obrony w obliczu zagrożenia, które zdaniem wielu wymagało szerszej kulturowej kontrofensywy. Tradycyjne ramy kulturowego nadzoru zostały rozerwane, jak na ironię, przez te same zmiany, które wielu przyjmowało jako postęp: zmniejszenie liczby godzin pracy, zwiększenie dochodów pozostających do dyspozycji, szerszy zakres wyboru dla indywidualnego konsumenta. Konsumpcja i odpoczynek stały się nowymi obszarami wyrastającymi poza ustabilizowane ramy kulturowej kontroli.

---

[22] Zob. *Filmliga 1917–1931*, ed. J. Heijs, SUN: Nijmegen 1982.

W odpowiedzi, każdy ze społeczno-kulturowych bloków w Holandii gorączkowo próbował opracować strategię zdobycia kontroli nad nową kulturą konsumpcji. W ramach prób, aby zorganizować konsumpcję kultury wśród przedstawicieli swoich elektoratów, najczęstszym negatywnym punktem odniesienia stawała się rzeczywistość komercyjnej rozrywki, oferującej tanie doznania, konsumpcję zamiast spełnienia, zapomnienie zamiast uskrzydlenia poprzez edukację.

Zdaniem socjalistów celem polityki kulturowej zawsze powinna być edukacja prowadząca do lepszego świata. Socjalistycznej młodzieży zapewniali więc alternatywne ramy spędzania wolnego czasu, wakacji, tak by czerpała radość z natury i aby wyostrzyła poczucie dystansu do otaczającej ją kapitalistycznej kultury. Jak na ironię, socjalistyczni obserwatorzy, tacy jak na przykład Willem Adriaan Bonger, odnotowywali, że to, co się naprawdę wydarzyło, było niczym więcej, jak tylko repliką ruchu emancypacji kulturowej dokonującego się nieco wcześniej w tym samym stuleciu pod zwierzchnictwem liberalnej burżuazji[23]. Awersja wobec kulturowej erozji przyniesionej przez – zazwyczaj amerykański – przemysł rozrywkowy była jednak popierana znacznie szerzej niż wielu socjalistów zwykło uważać. Wybór języka i argumentów, jakimi się posługiwali, ustanawiając własną wizję socjalistycznej kultury przeciwko kapitalistycznej, przeważnie produkowanej w Ameryce, dał kulturalnej ofensywie dystynktywny posmak. Ukształtował on część szerszej międzynarodowej dyskusji pomiędzy samymi socjalistami, która skupiała się na konturach „Socjalizmu jako ruchu kulturowego", zgodnie z tym, jak przedstawiał to jeden z najważniejszych belgijskich teoretyków socjalizmu, Hendrik de Man.

Co więcej, zdaniem socjalistów istniała jedna typowa dla nich strategia obrony moralności, która nie mogłaby się narodzić w kręgach liberalno-burżuazyjnych: strategia socjalizowania produkcji i dystrybucji filmowej wraz z uspołecznianiem kin. Propozycję w tym duchu zaprezentowano w 1922 roku w magazynie „De Socialistische Gids" w artykule Davida van Staverena, który później został długoletnim członkiem narodowej komisji recenzenckiej. Wówczas zrezygnował on ze swoich wczesnych radykalnych poglądów, jednak w 1922 roku mógł sobie jeszcze pozwolić na stwierdzenie, że:

> Źródłem naszego obecnego stanu jest fakt, iż przemysł filmowy oraz kina są kapitalistyczne, prowadzone i organizowane w celu zbijania kapitału. Prowadzi to do tego, że głównym zmartwieniem nie jest, co jest dobre, co ma największą wartość edukacyjną, ale raczej: jakie filmy pozwolą mi na przyciągnięcie największych tłumów?[24]

---

[23] Zob. T. Beckers, *Planning voor vrijheid: Een historisch-sociologische studie van de overheidsinterventie in rekreatie en vrije tijd*, Vakgroep sociologie: Wageningen 1983, s. 130.

[24] Davis van Staveren, *Een bioscoopwetsontwerp*, „De Socialistische Gids" 1922, no. 7, s. 947–959.

Socjaliści mieli swoją własną, ideologicznie inspirowaną, odporność na film jako przemysł rozrywkowy. W wyimaginowanym świecie srebrnego ekranu i w ciemnościach sali kinowej współcześni uczniowie Karola Marksa dostrzegali „opium dla mas". W artykule z 1931 roku o Marlenie Dietrich, opublikowanym w „De Socialistische Gids", H. G. Cannegiete stawia sprawę następująco:

> w istocie kino, palarnia opium Zachodu, jest schronieniem broniącym umysł przed niszczycielskimi napaściami, którym musi się on przeciwstawiać w realnym życiu. Tu pozbawieni samokontroli ludzie pogrążają się w marzeniach, niesieni przez odbicia ich własnych pożądliwości i nastrojów ujętych w kształt cieni poruszających się na ekranie. To jest prawda, żywiołowy, naturalny proces chwytania wszystkiego, czego nie przyjąłby racjonalny intelekt[25].

Jeśli zignorujemy drwiące skojarzenie z palarnią opium, stanowisko to okazuje się niezwykle trafne i może przypominać wcześniejsze obserwacje Huizingi dotyczące wymyślonych światów filmowej publiczności.

Podobne próby kontrolowania aktywności elektoratu w czasie wolnym podejmowali też holenderscy kalwiniści. I tak jak socjaliści, posiadali oni dystynktywny element w swoich staraniach. W przeciwieństwie do innych bloków społeczno-kulturalnych – wśród których wszystkie w ten czy inny sposób zaakceptowały film jako formę sztuki oraz jako medium służące rozrywce – holenderscy kalwiniści dążyli jednak do całkowitego odrzucenia kina. Od okresu reformacji kształtowali tradycję przeciwną przedstawieniom obrazowym. Byli ludźmi Słowa oraz Księgi. Byli najbardziej krytycznie nastawieni wobec, jak określił to Huizinga, zwrotowi ku kulturze ejdetycznej, przejściu od słowa drukowanego do obrazów. Nawet w latach 30. w liberalno-reformatorskim czasopiśmie „Tijd en Taak" Tjeerd Lichthart odnosił się do kina jako „duchowego salonu dla proletariatu":

> Tak długo jak kina będą trwać w dotychczasowej formie, tak długo nie będziemy ich odwiedzać. Dla naszego własnego dobra i dla dobra pozostałych osób. Z określonych powodów nie czujemy się tam jak w domu, mamy wrażenie, że nie przynależymy do tego miejsca. Głównie z poczucia obowiązku wobec poszukujących i pozbawionych wskazówek młodych ludzi w tych pozbawionych głębi czasach.

Aż do zakończenia II wojny światowej kalwiniści nie traktowali jednak filmu poważnie.

Katolicy, podobnie jak liberałowie i burżuazja, dość wcześnie zaakceptowali film jako medium istotne dla kultury. W równym stopniu jak wspomniane dwa pozostałe bloki, dołączyli oni do poszukiwań nowego krytycznego języka oraz estetyki

---

[25] H. G. Cannegieter, *Marlene Dietrich*, „De Socialistische Gids" 1931, no. 16, s. 888–894.

pasującej do filmu jako nowatorskiej formy sztuki. Jeśli ter Braak i Huizinga wypowiadali się w imieniu elitarnej kultury burżuazyjnej inteligencji, to Jef Last i L. J. Jordaan mediowali pomiędzy obrońcami filmu jako sztuki oraz socjalistami skoncentrowanymi na utrzymywaniu integralności kultury socjalistycznej. Podobnie było wśród katolików, osoby takie jak van Domburg czy jego młodszy kolega B. J. Bertina próbowali przyłączyć się do debaty o filmie ze swoimi przekonaniami estetycznymi i krytycznymi. Jednakże, jak wiadomo, stanowili oni jedynie mniejszość. Katolicy, silniej niż pozostałe grupy, rozpoczęli mocną ofensywę moralną nie tylko po to, by bronić swej trzódki przed zgubnym wpływem produkowanych na masową skalę filmów rozrywkowych, ale także aby tworzyć katolickie filmy przydatne do szerzenia właściwej wizji moralności. Podobnie jak holenderscy socjaliści, których debata stała się częścią międzynarodowej dyskusji na temat „socjalizmu i ruchu kulturowego", katolicy również znajdowali inspiracje za granicą. W 1936 roku ogłoszona została poświęcona filmowi papieska encyklika *Vigilanti Cura*. Istnieje też wcześniejszy amerykański przykład Legionu Przyzwoitości inspirowanego przez amerykańskich biskupów. Lecz nawet w przypadku braku takich wzorców, w późnych latach 20. holenderscy katolicy wypracowali sposób moralnej obrony przeciwko komercyjnemu rynkowi filmowemu (poprzez zdobycie prawa do ponownej selekcji tytułów kierowanych do dystrybucji w konserwatywnych katolickich regionach kraju). Później, bardziej otwarcie niż inne grupy społeczne, katolicy umieszczali moralne wskazówki w magazynie filmowym „Het Witte Doek", założonym w 1937 roku przez Katolicką Akcję Filmową. Ton moralnej perswazji można wyczuć na każdej stronie:

> *Wee Willie Winkie* może być obejrzany przez czternastoletnie dzieci. Jednakże niektóre kina wykorzystują to jako okazję do zamieszczania reklam Klubu Shirley Temple. Nasi holenderscy ojcowie i matki są jednak wystarczająco rozsądni, by zabronić swoim dzieciom angażowania się w taką idolizację filmowych gwiazd.

Stała kolumna „O filmie i młodzieży" daje taki przykład:

> Wiele przemawia za tym, iż kiedy głód obrazu, głód filmu zostanie zaspokojony oszczędnie i z pedagogiczną intencją oraz pod opieką dorosłych, powinien zostać wyuczony właściwy szacunek dla słowa. Zaleca się więc trenowane młodych zwłaszcza w rozumieniu języka i posługiwaniu się nim. Taki jest wymóg cywilizacji.

Po roku „Het Witte Doek" połączyło się z „Filmfront", magazynem małej grupy katolickich estetyków filmowych. Czasopismo pod nowym tytułem „Katholiek Filmfront" w twórczym napięciu utrzymywało przy sobie estetyków i obrońców moralności[26]. W porównaniu z innymi grupami społecznymi kato-

[26] P. Slot, *'Een vloeken een zegen': De Katholieken en film in Nederland, 1912–1942*, University of Amsterdam, M. A. Thesis, 1986.

licki pogląd na Amerykę i jej produkcję filmową odzwierciedlał pewien ważny szczegół. Ameryka nie była tak łatwo stawiana w roli kulturowego złoczyńcy, być może przez inspirującą pozycję tamtejszego Kościoła Katolickiego.

To zaledwie ogólny zarys różnorodnych frontów kulturowej samoobrony w obliczu wyzwania stwarzanego przez film i kino. Do tego stopnia, że można wręcz mówić o krucjacie przeciwko siłom ciemności, ciemności w sali projekcyjnej. I za każdym razem, gdy ludzie zwykli ulegać tym siłom, poddając się wymarzonemu światu Hollywood, Ameryka znów stawała się celem opozycji. Tylko tym razem nie była to jednak krytyka przeprowadzana na gruncie estetyki i przeciwko Ameryce psującej film jako sztukę, lecz na gruncie moralności, przeciwko Ameryce psującej sferę publiczną. Bez wyraźnego wskazania drogi ludzie nie powinni być wprowadzani (czy raczej: wpuszczani) do mroków kina. Wiele negatywnych poglądów na temat amerykańskiego społeczeństwa i kultury, które inspirowały powszechne odrzucenie amerykańskich filmów przez wielu z czystych estetów, w rzeczywistości powtarzano wśród tych, dla których przedmiotem troski był film jako wyzwanie moralne. Jednakże nasza eksploracja dwóch oddzielnych dyskursów – estetów i moralistów – nie ukazuje jedynie samych analogii.

Esteci do tego stopnia odczuwali potrzebę zdefiniowania swoich ideałów przeciwko wszechobecnemu amerykanizmowi, iż mieli w zwyczaju wznosić sztandar elitarnych norm kulturowych i szerzyć swoją wizję europejskiego dziedzictwa. Podczas gdy esteci zwracali się ku transcendencji niderlandzkiego krajobrazu kulturowego, coś przeciwnego działo się w przypadku moralnej odpowiedzi na film. Ameryka nadal mogła służyć jako obiekt negatywnych skojarzeń – jako prosta metafora dla anonimowych sił społecznych i zmian – jednak gdy trzeba było zdefiniować standardy, moraliści zwykli wycofywać się za linie dzielące holenderskie społeczeństwo. W ich różnorodnych stanowiskach można dostrzec coś innego niż wyłanianie się konturów zagrożonej kultury europejskiej. Chodziło raczej o kształt holenderskiego krajobrazu kulturowego, który – podczas próby zachowania kulturowej specyfiki wobec niszczącego naporu modernizacji – utwardzał się wokół fundamentalistycznie i bojowo nastawionych grup.

Z angielskiego przełożyli Marcin Chojnacki i Dominika Staszenko

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.09

John Sedgwick, Clara Pafort-Overduin

ZNAJOMOŚĆ ZACHOWAŃ WIDOWNI NA PODSTAWIE DANYCH STATYSTYCZNYCH: LONDYN I AMSTERDAM W POŁOWIE LAT 30. XX WIEKU

> Chodźmy obejrzeć dobry film, albo do drugiego domu w Finsbury Park, czy coś w tym rodzaju, usiądźmy na najlepszych miejscach, dla siebie kupisz cygaro, a dla mnie – chociaż raz – czekoladki, i zróbmy to należycie. No, chodźmy. Co ty na to?
>
> Pani Smeeth do pana Smeetha w powieści *Angel Pavement* J. B. Priestleya[1].

Dwójka bohaterów powyższego monologu to postacie fikcyjne, a mimo to swą rozmową dają nam wiarygodny obraz procesu decyzyjnego pary przedstawicieli klasy robotniczej w średnim wieku, która decyduje się na wyjście do kina w określonym miejscu i w określonym czasie. Co ciekawe, w monologu nie pada tytuł głównego filmu z repertuaru – tak jakby projekcja była jedynie tłem dla całego rynsztunku kina i jego personelu. W istocie, można pomyśleć, iż najważniejszą atrakcją w oczach naszej pary był tytoń dla pana Smeetha oraz słodycze dla pani Smeeth.

W 1930 roku, kiedy opublikowana została powieść *Angel Pavement*, w leżącym na przedmieściach północnego Londynu Finsbury Park znajdowały się dwa kina: mający długą historię, mieszczący 2092 osoby Finsbury Park, będący częścią brytyjskiej sieci Gaumont, a także, od września, utrzymane w nowym, „atmosferycznym" stylu kino Astoria (na 3000 miejsc, które wkrótce założycielom odebrać miał Paramount)[2]. W Finsbury Park wyświetlano filmy natychmiast po ich otrzymaniu, zazwyczaj kilka miesięcy po premierze w londyńskim West Endzie. Po pierwszych pokazach na przedmieściach Londynu filmy te rozprzestrzeniały się, trafiając do niższej klasy kin drugiego obiegu, które na ogół odznaczały się niewielkim rozmiarem i niskimi cenami, wyświetlając jednocześnie więcej filmów tygodniowo niż ich prestiżowe odpowiedniki. Ten kaskadowy proces trwał

---

[1] J. B. Priestley, *Angel Pavement*, Heinneman: London 1930, s. 306.

[2] A. Eyles, *Gaumont British Cinemas*, British Film Institute: London 1996, s. 206. Astoria zamieni się później w Rainbow Room, a do dziś przetrwa jako kościół zielonoświątkowców, podczas gdy Finsbury Park w rejestrze figurować będzie jako kręgielnia.

aż do osiągnięcia najniższego poziomu. W latach 30. w Wielkiej Brytanii okres między premierami największych filmowych atrakcji a ich definitywnym wycofaniem z obiegu mógł trwać nawet rok, jednakże dane te znacznie się od siebie różniły, podobnie jak liczba kin wyświetlających którykolwiek z tych filmów[3].

W sposób przypominający zaproponowany przez Priestleya literacki opis procesu decyzyjnego, Douglas Gomery utrzymuje, iż dla widowni odwiedzającej w latach 20. chicagowskie kina Balaban & Katz największą atrakcją nie był główny pokaz filmu, ale sam splendor kin wraz z wysokiego kalibru występami na żywo będącymi częścią repertuaru[4]. A więc, jeśli podjęcie decyzji przez państwo Smeeth byłoby w jakikolwiek sposób typowe dla widzów odwiedzających kina, wówczas dochód z biletów w Finsbury Park byłby w mniejszym lub w większym stopniu stały, a większego wpływu nie miałby nań repertuar. Jeśli chodzi o kina Balaban & Katz, na zróżnicowanie poziomu zysków w większym stopniu miała wpływ prawdopodobnie atrakcyjność występów na żywo. Jednakże na podstawie naszej wiedzy na temat dalece niesymetrycznego rozłożenia dochodów ze sprzedaży biletów – odnotowanego w Stanach Zjednoczonych, w cotygodniowych z raportach sprzedażowych kin premierowych całego kraju, publikowanych w „Motion Picture Herald" i „Variety"[5] na tygodniowych fakturach kin sieci Stanley Warner Theaters w Filadelfii[6], a także w Wielkiej Brytanii, w księgach głównych poświęconych Empire na Leicester Square[7] oraz Regent w Portsmouth[8] – należy stwierdzić, iż ogromna część widowni odwiedzającej kina premierowe była w dużej mierze przyciągana przez same filmy, jakkolwiek w kinach o niższej hierarchii grupa ta wydaje się być mniejsza. Według Richarda Maltby'ego Hollywood najwyraźniej to zrozumiało, produkując szeroki wachlarz filmów „skierowanych do wielu zróżnicowanych grup widzów"[9].

---

[3] J. Sedgwick, *Popular Fimgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter University Press: Exeter 2000, tabele: 5.4, 6.1, 6.6 oraz 6.7.

[4] D. Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, British Film Institute: London 1992, s. 55.

[5] H. M. Glancy, J. Sedgwick, *Cinema Going in the United States in the Mid-1930s: A Study Based on the Variety Dataset*, [w:] *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, eds. R. Maltby, M. Stokes, R. Allen, Exeter University Press: Exeter 2007, oraz J. Sedgwick, M. Pokorny, *The Film Business in the U.S. and Britain During the 1930s*, „Economic History Review" 2005, No. 58, s. 79–112.

[6] J. Sedgwick, M. Pokorny, *Film Consumer Decision-Making: The Philadelphia Story 1935–36*, „Journal of Consumer Culture" 2012, No. X.

[7] A. Eyles, *The Empire That Was, 1928–61*, „Picture House" 1989, No. 13.

[8] J. Sedgwick, *Cinemagoing in Portsmouth During the 1930s*, „Cinema Journal" 2006, No. 46, s. 52–85.

[9] R. Maltby, *Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences*, [w:] *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, eds. M. Stokes, R. Maltby, British Film Institute: London, s. 25.

Tego typu informacje o publiczności są istotne dla filmoznawców. Stanowią rodzaj wspólnego mianownika dla decyzji podejmowanych przez najważniejsze podmioty – producentów filmowych, dystrybutorów, kiniarzy i widownię. Dostarczają tym samym solidnych podstaw do zrozumienia zachowań tychże podmiotów i teoretycznego ich ujęcia. W odniesieniu do typów widowni, które były mocno zróżnicowane w zależności od filmów, możemy na podstawie liczby widzów zbadać ich upodobania: dlaczego, na przykład, czasem poszczególne obrazy wzbudzały duże zainteresowanie tylko w niektórych kinach, podczas gdy w innych przypadkach w tej samej miejscowości różnic we frekwencji nie odnotowano w ogóle?

Autorzy przeprowadzili badania, aby ustalić, do jakiego stopnia „wielkie wydarzenia" filmowe, a więc realizacje, które – w porównaniu ze średnią frekwencją w danym kinie – przyciągały w czasie premiery niezwykle dużą liczbę widzów; były też atrakcyjne dla publiczności, gdy wchodziły do kin niższej klasy. Naszą uwagę zwraca zatem funkcja pierwszego obiegu w wydobywaniu kasowego potencjału. Filmy te były następnie przekazywane do kin niższej klasy i kierowane do innych typów widowni – do widzów, dla których sama wizyta w kinie była prawdopodobnie największą atrakcją, tak jak w przypadku państwa Smeeth. Niemniej jednak, w obliczu braku danych na temat zysków ze sprzedaży biletów, niemożliwe jest przeanalizowanie rzeczywistych różnic w upodobaniach publiczności odwiedzającej konkretne kina[10]. Można tego dokonać poprzez przedstawienie na – wykresach i w pomiarach – rozprzestrzeniania się filmów w kinach, w konkretnym obszarze geograficznym: krajowym, regionalnym bądź lokalnym.

Odwołując się do metody POPSTAT[11], autorzy niniejszego artykułu najpierw przeanalizują dystrybucję filmów, które miały swoją premierę w Empire na Leicester Square, po czym trafiły do kin w Bolton w północno-zachodniej Anglii (populacja: około 180 000 mieszkańców) oraz do znajdującego się na południowym wybrzeżu Brighton (populacja: około 200 000 mieszkańców). Podobny zabieg zostanie wykonany w odniesieniu do Holandii, tym razem koncentrując się na zapisach dotyczących pokazów w kinie Tuschinski w Amsterdamie oraz na liczbie pokazywanych tam filmów, które następnie były wyświetlane w Tilburgu (populacja: 84 967 mieszkańców w 1934 roku) leżącym w południowej części Holandii, nieopodal granicy z Belgią, oraz w Utrechcie, leżącym w centrum kraju (populacja: 159 895 mieszkańców w 1934 roku). W ten sposób zestawieni ze sobą zostaną zamieszkujący metropolie widzowie kin pierwszego obiegu w obu krajach, ale też formuły rozprowadzania filmów w dużych, prowincjonalnych miastach.

---

[10] Podobnie jak w przypadku archiwów wielu innych historycznych przedsiębiorstw, wydaje się, że znaczna większość głównych ksiąg kas biletowych została zniszczona. Wspomnimy o tej liczbie w dalszej części badania.

[11] Na temat POPSTAT zob. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain…*, s. 70–73.

Dane z kas biletowych (1932–1937)

Empire na Leicester Square było kinem wytwórni MGM w Wielkiej Brytanii. Szczęśliwie jesteśmy w posiadaniu publikacji Allena Eylesa, dotyczącej tygodniowych repertuarów i frekwencji w kinach. Frekwencja ta – zgodnie z naszą wiedzą – nie była dotychczas systematycznie analizowana. Mogące pomieścić 3226 widzów Empire było największym londyńskim kinem w obszarze West End. W połowie lat 30. ceny w Empire wynosiły od 1/6 (18 pensów) do 6/– (72 pensy)[12]. Dla porównania, Browning i Sorrell oszacowali średnią cenę biletów w Wielkiej Brytanii w tym okresie na ponad 10 pensów[13]. W latach 1932–1937 Empire wyświetliło 303 filmy. Dwieście z nich pochodziło z hollywoodzkiego studia MGM, podczas gdy siedem (sześć obrazów z Laurelem i Hardym oraz *Niewidzialne małżeństwo*, 1937) przypisanych jest studiu Hala Roacha. Niemal wszystkie realizacje MGM miały swoje pierwsze pokazy w Empire[14]. Wszystkie największe filmy pokazywano w ramach pojedynczych seansów, których w przeciągu sześciu lat było 149. Pozostałe 154 wyświetlano w formie podwójnych seansów, będących odpowiedzią na wymogi ustawy o kinematografii z 1927 roku, zmuszającej kiniarzy i dystrybutorów do zwiększania liczby rodzimych produkcji, przez co ich liczba wzrosła o 20 procent w 1936 roku[15]. MGM pokazywał więc niskobudżetowe filmy produkowane w mniejszych brytyjskich studiach, zanim jeszcze w 1938 roku wprowadzono ustawę o kinematografii wraz z – powiązanymi z budżetem – wytycznymi na temat minimalnej liczby wyświetlanych produkcji rodzimych.

Wykres 1. odnosi się do grupy filmów, które w ramach zintegrowanej rozrywki wyświetlane były w formie podwójnych pokazów w Empire w latach 1932–1937. Obejmuje on 225 osobnych, pionowych słupków – po jednym dla każdej pakietu[16]. Niewielka liczba tych filmów nie miała swojej premiery w Em-

---

[12] Jeden (szyling) i sześć (pensów) (18 pensów sprzed systemu dziesiętnego) do sześciu (szylingów) (72 pensy sprzed systemu dziesiętnego). Na funta w ówczesnym systemie składało się 240 pensów.

[13] Zob. H. E. Browning, A. A. Sorrell, *Cinemas and Cinema-Going in Great Britain*, „Journal of the Royal Statistical Society, Series A (General)" 1954, No. 117.

[14] Z jakiegoś powodu film *Gdy kwitną bzy* (*Maytime*, 1937) wytwórni MGM miał swoją premierę w Carlton, co może dziwić, ponieważ kino to należało do sieci Paramount i zazwyczaj wyświetlało „hity" tejże wytwórni.

[15] Zob. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*…, s. 51–54.

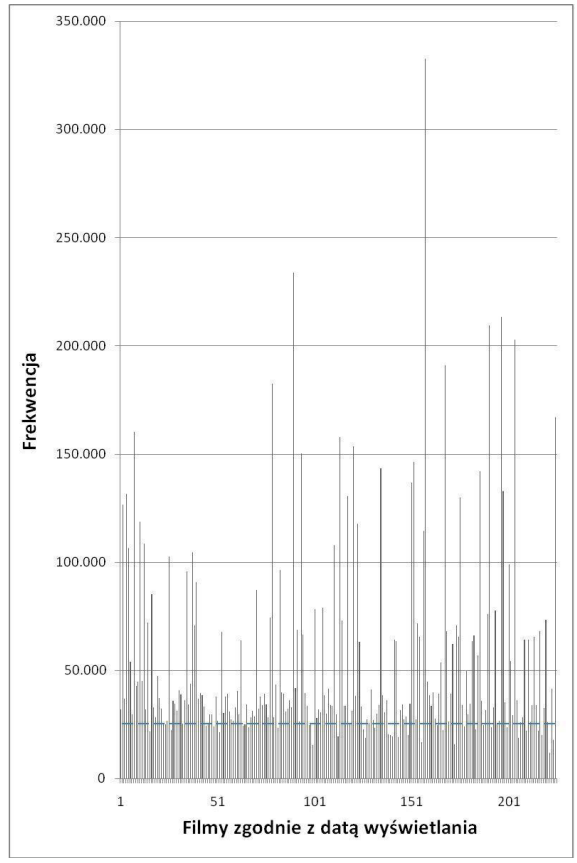
[16] Brakuje zapisów dotyczących dwóch filmów. Jeśli chodzi o *Pilnuj swojego męża* (*Tugboat Annie*, 1933), którego premiera odbyła się 8 września 1933 roku, nie posiadamy danych z kas biletowych z pierwszego tygodnia pokazów. Jednakże liczba 37 020 sprzedanych biletów w ciągu drugiego tygodnia pozwala mi zakładać, iż w trakcie pierwszego wyniosła ono około 50 000. Zapisów dotyczących filmu *Another Language* (1933) brakuje natomiast w całości. Eyles, „The Empire That Was" 1928, No. 61, s. 27.

pire, ale w tak zwanych kinoteatrach o „dobrej renomie" (w teatrologii termin ten wywodzi się z Licensing Act z 1737 roku, w którym dokonano podziału na teatry o dobrej i złej renomie – na deskach tych pierwszych wystawiano poważne utwory, prawdopodobnie podlegające politycznej cenzurze, natomiast te drugie oferowały beztroską rozrywkę uważaną jednak ówcześnie za nieszkodliwą). Choć dzisiaj podział ten nie ma związku z cenzurą, często jest wykorzystywany przez podmioty dobrze znające tajniki show-biznesu, takie jak *Variety*, w celu zwykłego odróżnienia kinoteatru od teatru wystawiającego na ogół produkcje na scenie – przykładem tych drugich na londyńskim West Endzie były Palace, teatr His Majesty's oraz Hippodrome. Do takich realizacji należały (w porządku zgodnym z datą premiery): *Kolacja o ósmej* (*Dinner at Eight*, 1933) (osiem tygodni w Palace, a następnie dwa tygodnie w Empire), *David Copperfield* (1935) (osiem tygodni w Palace, a następnie dwa tygodnie w Empire), *Wielki Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, 1936) (sześć tygodni w His Majesty's, a następnie siedem tygodni w Hippodrome oraz dwa tygodnie w Empire), *Romeo i Julia* (*Romeo and Juliet*, 1936) (osiem tygodni w His Majesty's, a następnie tylko jeden tydzień, w ramach podwójnego seansu, w Empire) i w końcu *Ziemia błogosławiona* (*The Good Earth*, 1937) (dwanaście tygodni w Palace, a następnie dwa tygodnie w Empire). W ten sposób filmy te – zanim jeszcze trafiły do Empire, wizytówki MGM – miały organizowane dodatkowe pokazy. Logika, jaka kryła się za tą praktyką, polegała przede wszystkim na tym, że oczekiwany poziom popytu na te filmy pozwalał dystrybutorowi przypuszczać, iż „wyższe sfery" Londynu będą gotowe zapłacić za bilet w kinoteatrach „o dobrej renomie", dużo znakomitszych od tych znajdujących się przy Empire. Dowody na to można znaleźć w aneksie, który obrazuje fakt, iż ceny biletów na pięć wyżej wymienionych filmów w kinoteatrach „o dobrej renomie" spadały w trakcie ich wyświetlania, prawdopodobnie dlatego, że widownia wykupywała już tańsze miejsca. Niemniej jednak ceny te – sięgające kwot od 35,25 do 58,20 pensów, ale zazwyczaj powyżej 40 – nadal były znacznie wyższe niż średnia, jaką trzeba było zapłacić w Empire. Na przykład, w trakcie sześciu tygodni wyświetlania *Buntu na Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1935) średnia cena wynosiła od 29,95 (pierwszy tydzień) do 27,20 pensów (szósty tydzień)[17].

Wykres 1. przedstawia też, w jakim stopniu udział w niewielkiej liczbie wydarzeń filmowych w Empire w okresie tego badania przewyższał średnią frekwencję. Dwanaście filmów – przełamując ogólną tendencję – znajduje się w przedziale gromadzącym przeszło 150 000 widzów, podczas gdy średnia wartość wynosi jedynie 34 305. Spadek frekwencji powiązany z pozycją w rankingu filmów/programów wyświetlanych w Empire jest przedstawiony na wykresie 2., wykazującym również zależność, według której gwałtownie spada część dystrybucji

[17] Informacje na temat dochodów z pokazów *Buntu na Bounty* pochodzą z Allen Eyles Collection.

filmów mających wysoki poziom. Można więc zaobserwować znaczące różnice w zestawieniu z postępującym spłaszczeniem poziomu dystrybucji, generującym to, co statystycy nazywają pozytywną krzywą dystrybucji, w ramach której między pozycjami zachodzą coraz mniejsze różnice w dochodach[18].

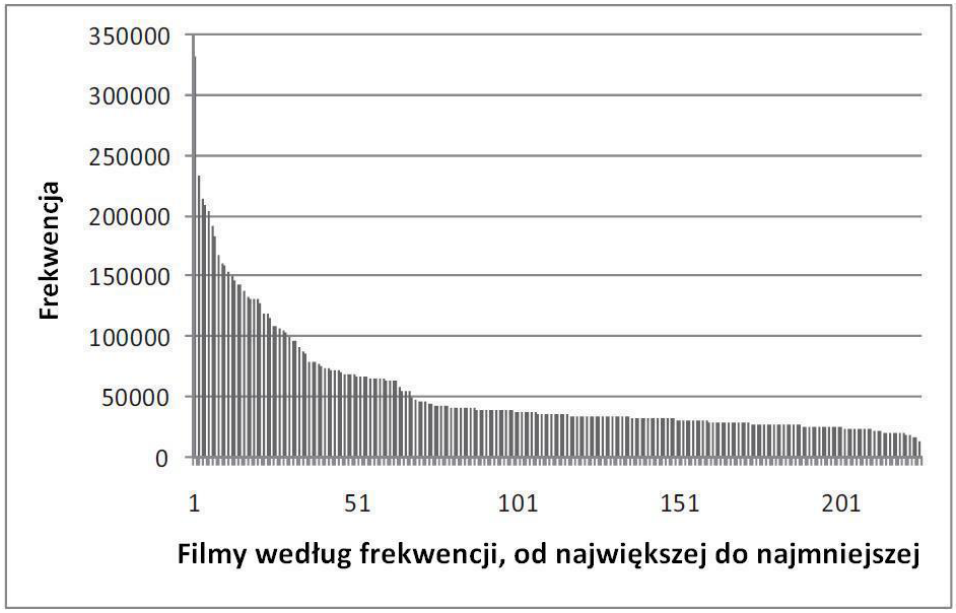


Wykres 1. Frekwencja w kinie Empire na Leicester Square (łącznie z pięcioma filmami, które pokazywane były wcześniej w jednym z trzech renomowanych [*legitimate*] kinoteatrach) zgodnie z porządkiem chronologicznym, 1932–1937

Źródło: A. Eyles, *The Empire That Was, 1928–61*…; Eyles Collection

[18] Zob. J. Sedgwick, *Patterns in First-run and Suburban Filmgoing in Sydney in the Mid-1930s*, [w:] *The New Cinema History: Approaches and Case Studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford 2011, tabela 7.4(a), dla podobnego sposobu występowania popularnych filmów w 1934 roku wyprowadzonych z premierowych kin w Sydney, w Australii.

Trzydzieści najlepszych filmów (wszystkie będące produkcjami MGM) z tego okresu przedstawia tabela 1. Dzięki zestawieniu możemy zauważyć, jak wcześniejsze pokazy w kinoteatrach „o dobrej renomie" wpłynęły na frekwencję na projekcjach wspomnianych pięciu filmów wyświetlanych w Empire. Z wykazu wynika, jak wszechobecne były filmy z udziałem Grety Garbo, Clarka Gable'a, Normy Shearer, Wallace'a Beery'ego i Williama Powella, a w mniejszym stopniu te z Joan Crawford, Marie Dressler, Jean Harlow, Myrną Loy czy Jeanette MacDonald. Wachlarz ekranowych osobowości odgrywanych przez te gwiazdy oraz duża różnorodność filmów, w których się pojawiały, jest świadectwem kreatywnej siły filmowców związanych kontraktem z MGM.



Wykres 2. Frekwencja w Empire na Leicester Square, 1932–1937

Źródło: A. Eyles, *The Empire That Was, 1928–61*…, 1981; rękopis w BFI, brak daty.

Tabela 1. Trzydzieści najlepszych filmów (MGM), które miały premierę w Empire na Leicester Square lub w renomowanych [*legitimate*] kinoteatrach West Endu

Pozycja	Tytuł	Gwiazda 1	Gwiazda 2	Data premiery	Liczba tygodni wyświetlania		Liczba widzów w kinie Empire						Łączna Liczba widzów w kinie Empire	Liczba widzów w kinach „renomowanych”	Ogólna liczba widzów
					Empire	kina „renomowane”	tydzień 1.	tydzień 2.	tydzień 3.	tydzień 4.	tydzień 5.	tydzień 6.			
1	*Bunt na Bounty*	Clark Gable	Charles Laughton	26.12. 1935	6		84 998	65 584	59 488	40 472	43 492	38 532	332 566		332 566
2	*Królowa Krystyna*	Greta Garbo		16.2. 1934	4		77 403	64 362	54 560	37 363			233 688		233 688
3	*Dama kameliowa*	Greta Garbo	Robert Taylor	5.3. 1937	4		73 244	57 484	37 793	44 852			213 373		213 373
4	*Wielki Ziegfeld*	William Powell		8.1. 1937	2	13	41 189	37 279					78 468	130 860	209 328
5	*Ziemia błogosławiona*	Paul Muni	Luise Rainer	18.6. 1937	2	12	40 556	33 463					74 019	128 883	202 902
6	*Opowieść o dwóch miastach*	Ronald Coleman		10.4. 1936	4		63 693	55 366	42 253	29 553			190 865		190 865
7	*Kolacja o ósmej*	Marie Dressler	Wallace Beery	17.11. 1933	2	8	47 209	33 782					80 991	101 469	182 460
8	*Pani Walewska*	Greta Garbo	Charles Boyer	17.12. 1937	4		48 413	45 510	41 717	31 271			166 911		166 911

9	*Hell Divers*	Wallace Beery	Clark Gable	18.3. 1932	3		62 827	57 683	39 606				160 116		160 116
10	*Barretowie Wimpole Street*	Charles Laughton		12.10. 1934	3		68 299	49 741	39 733				157 773		157 773
11	*Malowana zasłona*	Greta Garbo		28.12. 1934	3		71 629	47 473	34 497				153 599		153 599
12	*Riptide*	Norma Shearer	Robert Montgomery	13.4. 1934	3		67 555	47 584	35 022				150 161		150 161
13	*Anna Karenina*	Greta Garbo		4.10. 1935	3		67 814	45 334	33 203				146 351		146 351
14	*David Copperfield*	W.C. Fields		3.5. 1935	2	8	32 959	30 044					63 003	80 289	143 292
15	*Romantyczna pułapka*	Jean Harlow	William Powell	13.11. 1936	3		61 786	44 060	36 182				142 028		142 028
16	*Chińskie morza*	Clark Gable	Jean Harlow	13.9. 1935	3		61 869	41 950	32 886				136 705		136 705
17	*W pogoni za cieniem*	William Powell	Myrna Loy	2.4. 1937	3		60 591	41 057	31 108				132 756		132 756

Tabela 1. cd.

Pozycja	Tytuł	Gwiazda 1	Gwiazda 2	Data premiery	Liczba tygodni wyświetlania		Liczba widzów w kinie Empire						Łączna Liczba widzów w kinie Empire	Liczba widzów w kinach „renomowanych”	Ogólna liczba widzów
					Empire	kina „renomowane”	tydzień 1.	tydzień 2.	tydzień 3.	tydzień 4.	tydzień 5.	tydzień 6.			
18	*Private Lives*	Norma Shearer	Robert Montgomery	5.2. 1932	2		75 962	55 472					131 434		131 434
19	*Wesoła wdówka*	Jeanette MacDonald	Maurice Chevalier	23.11. 1934	3		61 916	43 289	25 196				130 401		130 401
20	*San Francisco*	Clark Gable	Jeanette MacDonald	24.7. 1936	3		53 635	44 150	32 070				129 855		129 855
21	*Zuzanna Lenox*	Greta Garbo		15.1. 1932	2		76 800	49 785					126 585		126 585
22	*Romeo i Julia*	Norma Shearer	Leslie Howard	29.1. 1937	1	8	32 894						32 894	90 513	123 407
23	*Mata Hari*	Greta Garbo		22.4. 1932	2		76 247	42 430					118 677		118 677
24	*Mężowie do wyboru*	Joan Crawford	Clark Gable	25.1. 1935	2,5		60 245	43 316	14 226				117 787		117 787

25	*Broadway Melody of 1936*	Eleanor Powell	Robert Taylor	4.12. 1935	3		58 666	37 611	18 235				114 512		114 512
26	*Człowiek-małpa*	Johnny Weismuller		13.5. 1932	2		68 480	40 122					108 602		108 602
27	*Wyspa skarbów*	Wallace Beery		14.9. 1934	2		66 040	41 675					107715		107715
28	*Emma*	Marie Dressler		19.2. 1932	2		63 845	42 605					106 450		106 450
29	*Ludzie z hotelu*	Greta Garbo	Joan Crawford	9.12. 1932	2		62 192	42 384					104 576		104 576
30	*Jaką mnie pragniesz*	Greta Garbo		2.9. 1932	2		63 339	39 307					102 646		102 646

Uwaga do poz. 22: oryginalny amerykański tytuł filmu *Rise of Helga* (1931; polski tytuł: *Zuzanna Lenox*) brzmiał *Susan Lenox (Her Fall and Rise)*.

Z West Endu do Bolton i Brighton

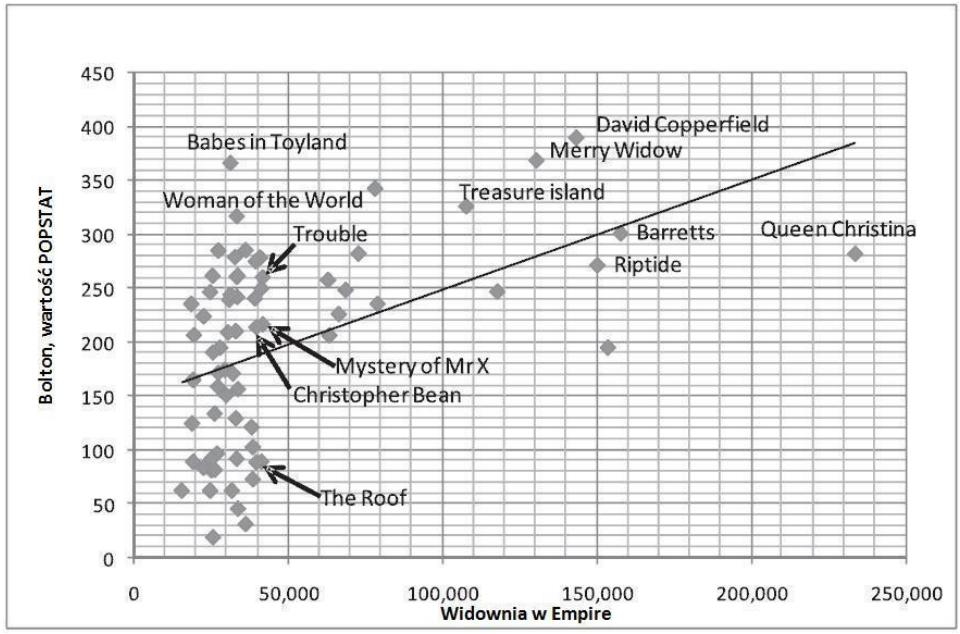
Jak już wspomnieliśmy, widzowie Empire byli skłonni zapłacić dużo więcej niż ci spoza West Endu w zamian za przywilej obejrzenia filmów, które sami wybrali w ramach pokazów poprzedzających fazę ogólnej dystrybucji. Ta różnica cenowa w większym stopniu dotyczyła pięciu filmów wyświetlanymi wcześniej w kinoteatrach „o dobrej renomie". Pokazy filmów, których listę zawiera tabela 1., odbywały się w ramach pojedynczych seansów i różniły się znacząco pod względem popularności: pierwszy film na liście zgromadził trzy razy większą publiczność niż trzydziesta pozycja w zestawieniu. Chociaż nie wiemy, kim były osoby tworzące widownię, dane te dostarczają nam podstawę do takich dociekań. Na przykład informacja na temat tego, jaką popularność wśród londyńskiej widowni kin zeroekranowych osiągały filmy z Gretą Garbo, jest zagadnieniem, które mogłoby okazać się interesujące dla historyków kultury czy nauk społecznych. Mogliby oni być również zaintrygowani faktem, iż zainteresowanie to wydawało się nie być tak silne wśród widowni w Bolton, gdzie *Królowa Krystyna* (*Queen Christina*, 1933) znalazła się na 20. miejscu listy filmów wyświetlanych w 1934 roku[19]. Poniżej przedstawimy, jak statystyczna baza może zostać rozszerzona nawet bez faktycznych danych z zapisów kas biletowych. W oparciu o dwa opublikowane wcześniej studia przypadków dotyczących odwiedzania kin w Bolton i Brighton w latach 1934–1935 rozwinęliśmy analityczną metodę pomagającą zbadać przekazywanie filmów wyświetlanych w Empire do jednego lub większej liczby kin z tych dwóch angielskich miast w trakcie dwóch lat[20]. Ściślej rzecz ujmując, przyglądając się filmom wyświetlanym w trakcie tego okresu w Empire (w przypadku *Davida Copperfielda* również w kinoteatrze „o dobrej renomie"), możliwe okazuje się zbadanie historii ich dalszego obiegu w Bolton i Brighton. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że widownia filmowa tej pary miast miała sposobność zobaczyć film znacznie później niż publiczność Empire. Ogólnie rzecz biorąc, Brighton wyświetlało filmy MGM w okresie od czterech do sześciu miesięcy po pokazach w londyńskim West Endzie, a jakieś dwa miesiące przed pierwszym pokazem w Bolton. W rezultacie w toku badań jesteśmy w stanie przyporządkować mniej filmów wyświetlanych w Bolton (69) w porównaniu z Brighton (85).

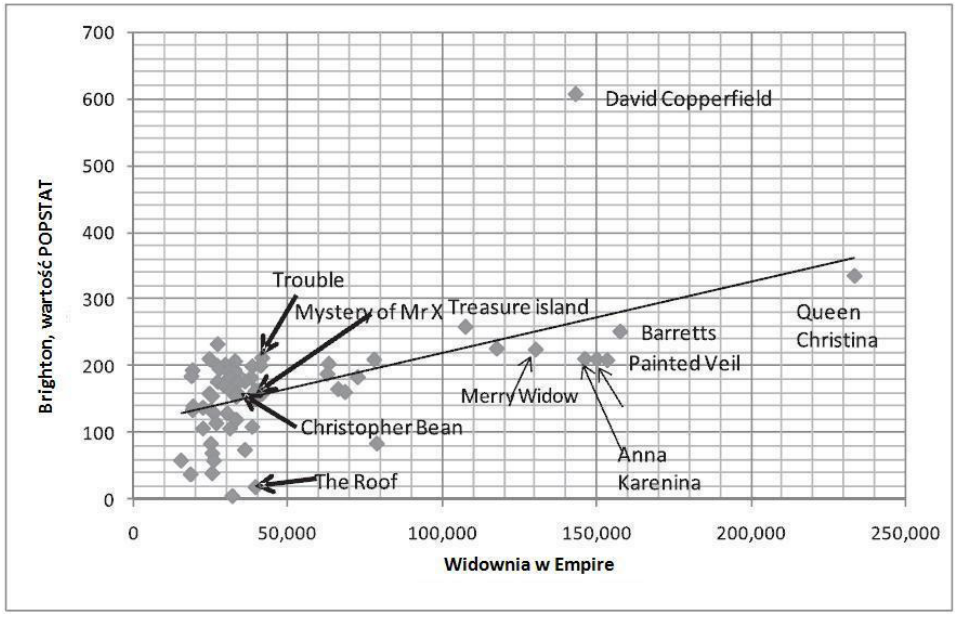
Na wykresach 3a i 3b filmy pokazywane w Empire w ramach podwójnych seansów tworzą pionowe zbiory po prawej stronie wykresów, co oznacza, że podczas gdy różnice w łączonych pokazach w Empire były niewielkie, to gdy filmy dystrybuowane były osobno, różnice między nimi były czasem bardzo wyraźne. Na przykład, w tygodniu od 5 stycznia 1934 roku *Christopher Bean* (1933) wytwórni MGM oraz zrealizowany w niewielkim brytyjskim studiu *The Roof* (1933)

---

[19] J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*…, załącznik do rozdziału 5.

[20] *Ibidem*, rozdziały 5. i 6.





Wykres 3a, 3b. Korelacja widowni Empire z wartościami POPSTAT dla Bolton i Brighton dla filmów wyświetlanych w 1934 oraz w pierwszej połowie 1935 roku

były wyświetlane w formie podwójnego seansu w Empire. Jednakże popularność każdego z nich mierzona odrębnie, na podstawie osobnych seansów w Bolton (7 w przypadku *Christophera Beana* oraz 3 odnośnie do *The Roof*) i Brighton (odpowiednio: 5 i 1), sugeruje, że w oczach widowni Empire formuła podwójnego seansu w sytuacji tego konkretnego repertuaru była zdecydowanie trafna. W innych przypadkach, takich jak łączony seans *Mystery of Mr X* (1934) oraz brytyjskiej komedii *Trouble* (1933), istniała mała różnica w popularności filmów, szacowanej tutaj na podstawie liczby przysługujących im pojedynczych seansów w Bolton (odpowiednio: 6 i 7) i Brighton (odpowiednio: 3 i 5).

Filmy oznaczone na wykresie po prawej stronie pionowo zorganizowanego skupiska punktów pokazywano głównie w formie pojedynczych seansów, większość z nich była wyświetlana w Empire przez dwa tygodnie lub dłużej (zob. tabela 1.). W Bolton, gdy już zostały tam przekazane, były regularnie wyświetlane pojedynczo, w posiadającym 1642 miejsca kinie Capitol. W Brighton grano je w kinie Savoy (2630 miejsc) lub Regent (2020 miejsc) i zwykle jako część seansów podwójnych – spośród 85 filmów w tej grupie tylko *Królowa Krystyna* i *David Copperfield* były wyświetlane pojedynczo.

Tabela 2. zawiera listę najważniejszych filmów wyświetlanych w tym czasie w Empire jako seanse indywidualne. Obejmuje ona ogólnokrajowe wartości POPSTAT oraz dotyczące Bolton i Brighton[21]. Te trzy zestawy danych zawierają odpowiednio: (1) w przypadku danych krajowych, wszystkie filmy pokazywane na przykładowej grupie 92 kin, (2) wszystkie filmy ze wszystkich kin w Bolton i Brighton. Jeśli średnia wartość POPSTAT dla każdego z tych trzech zestawów danych wynosi sto, wówczas nie jest zaskoczeniem, że filmy wymienione w tabeli 2. wygenerowały wyniki znacząco wyższe niż średnia popularności. Warto też zauważyć, że w obu miastach filmy te były wielokrotnie wypożyczane (*multiple bookings*) – najwyższa wartość POPSTAT i większa liczba wyróżniających się pokazów odnotowanych przez kina w Bolton może być wytłumaczona przez praktykę pokazywania najbardziej atrakcyjnych filmów pojedynczo, bez drugiego seansu. Niemniej jednak są pewne wyraźne różnice zarówno między ogólnokrajową i lokalną recepcją filmów, jak i między tymi dwiema miejscowościami.

Na przykład wyjątkowy sukces *Królowej Krystyny* w Empire i w ogólnokrajowym pierwszym obiegu nie powtórzył się w żadnej z miejscowości, aczkolwiek w Brighton recepcja filmu była bardzo dobra. Podobny schemat wyłania się, choć w mniejszym stopniu, w kontekście innego filmu z Garbo znajdującego się na liście – *Malowanej zasłony* (*The Painted Veil*, 1934). Z drugiej strony, *W pogoni za cieniem* (*The Thin Man*, 1934) w Bolton i *David Copperfield* w Brighton wydawały się szczególnie atrakcyjne dla lokalnej publiczności.

---

[21] Dla szczegółowych danych krajowych zob. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain*…, rozdział 4.

Poza tymi szczegółami można powiedzieć, że filmy wyświetlane w Empire są wysoce pozytywnie skorelowane z krajową wartością POPSTAT obliczoną dla tych filmów (r = 0,88), jak również pozytywnie skorelowane, choć w mniejszym stopniu, z wartością POPSTAT dla Bolton i Brighton (odpowiednio r = 0,46, i r = 0,55), co oznacza istnienie, wspomnianych już, różnic między miejscowościami. Są one uwydatnione na wykresie 3a, 3b, na którym linia trendu została ustalona na podstawie założenia, według którego publiczność Empire była dobrym czynnikiem prognostycznym dla widowni Bolton i Brighton (jak zmierzono POPSTAT).

Tabela 2. Filmy wyświetlane w ramach pojedynczych seansów w Empire w 1934 i 1935 roku, oraz ich dalszy obieg w Bolton i Brighton

Tytuł filmu	Empire frekwencja	Krajowa wartość POPSTAT	Bolton, wartość POPSTAT	Bolton, liczba pokazów	Brighton, wartość POPSTAT	Brighton, liczba pokazów
Królowa Krystyna	233 688	457	282	5	334	5
Barretowie z Wimpole Street	157 773	373	301	5	251	6
Malowana zasłona	153 599	337	195	5	208	4
Riptide	150 161	350	271	5	209	4
*Anna Karenina**	146 351	339	–	–	209	4
David Copperfield	143 292	491	390	6	606	6
Wesoła wdówka	130 401	413	368	7	224	5
Mężowie do wyboru	117 787	237	247	6	225	5
Wyspa skarbów	107 715	329	326	7	258	6
Ludzie w bieli	78 953	179	235	5	83	3
W pogoni za cieniem	78 120	308	342	8	209	6
Uwięzieni	72 825	224	282	6	182	3
Kot i skrzypce	68 645	239	248	6	160	4
Viva Villa!	66 412	223	226	5	165	4
Vagabond Lady	63 356	141	206	5	202	4
Evelyn Prentice	62 942	230	257	6	187	3
Średnia	112 378	302	278	5,80	234	4,53

* Ponieważ *Anna Karenina* (1935) nie była wyświetlana w Bolton aż do początku 1936 roku, nie nie jest uwzględniona w tej części analizy, w której wyznaczono datę graniczną 31 grudnia 1935 dla badań nad kinami w Bolton i Brighton.

Uwaga: Wskaźniki są wyrażone w odniesieniu do średniej wartości POPSTAT zarówno dla zestawu danych ogólnokrajowych, jak i dla Bolton i Brighton. Każdej średniej jest dana wartość 100.

Źródło: „Bolton Evening News", „Brighton Evening Argus", Allen Eyles Collection, Eyles (1989), J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter University Press: Exeter 2000, rozdziały 5 i 6.

Od Tuschinskiego do kin Utrechtu i Tilburga (1934–1936)

Schemat dystrybucji filmowej w Holandii przypominał stosowany w Wielkiej Brytanii – po premierze następowało uporządkowane rozpowszechnianie filmu. W przypadku Holandii najpopularniejsze filmy miały swoją premierę mniej więcej w tym samym czasie w trzech dużych miastach: Amsterdamie (778 442 mieszkańców w 1934 roku), Rotterdamie (587 901) i Hadze (469 168), po której były dystrybuowane od większych do małych miast, od większych do mniejszych kin. Filmy te były wyświetlane prawie wszędzie[22]. Jednak, w przeciwieństwie do Wielkiej Brytanii, istnieją dowody, że niektóre produkcje z mniejszych studiów miały premiery w małych, prowincjonalnych miasteczkach[23].

Tuschinski było jednym z głównych kin premierowych w Amsterdamie wyświetlających filmy z różnych wytwórni i z różnych kontekstów narodowych. Otwarte w 1921 roku, z możliwością pomieszczenia 1620 widzów, było w latach 1934–1936 największym kinem w Holandii[24]. W przeciwieństwie do londyńskiego Empire, należącego do MGM, Tuschinski było własnością niezależnych biznesmenów: Hermanna Ehrlicha, Hermanna Gerschtanowitza i Abrahama Tuschinskiego, który był właścicielem dwóch innych kin w Amsterdamie, sześciu w Rotterdamie i jednego w Schiedamie[25].

---

[22] Zob. J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, J. Boter, *Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s*, „Enterprise and Society" 2012, No. X, tabela 3., wykres 2.; C. Pafort-Overduin, *Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934–1936*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Wiley-Blackwell, Malden: Oxford 2011; C. Pafort-Overduin, *Watching Popular Films in the Netherlands 1934–1936*, [w:] *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition and Reception*, eds. A. Moran, K. Aveyard, Intellect Books: Bristol 2012.

[23] Stało się tak w przypadku niemieckiego filmu *Szpiedzy* z Willym Fritschem (*Spione am Werk,* 1933), który miał premierę 5 stycznia 1934 roku w Royal Theater w Maastricht (64 895 mieszkańców w 1934). Film ten był grany przez tydzień, po czym pojawił się ponownie miesiąc później, 2 lutego 1934 w Heerlen. Po amsterdamskiej premierze 9 lutego 1934 roku został wpisany do programu kinoteatru Alhambra na dwa tygodnie. Kolejnym przykładem jest produkcja RKO – *Symphonie of Six Million* (1932), który był grany przez tydzień po swojej premierze w Mabi Theater w Maastricht 5 stycznia 1934, zanim zaczął być wyświetlany w Hadze od 26 stycznia 1934.

[24] Jedynie posiadający 2200 miejsc Gebouw voor kunst en Wetenschap (Building for Arts and Science) w Hadze, który od czasu do czasu wyświetlał filmy, miał więcej miejsc niż Tuschinski. Zob. www.cinemacontext.nl.

[25] By uniknąć bankructwa, wszystkie te kina zostały przekazane Tubem (Tuschinski Bioscoop Exploitatie NV, Tuschinski Cinema Exploitation Inc.) w 1936, po którym to czasie trzech dyrektorów nie miało dłużej wpływu na kwestie finansowe związane z za-

W przeciągu trzech lat (1934–1936) w kinie Tuschinski wyświetlono 111 filmów, z których dokładnie sto było premierami. Tabela 3. zawiera listę osiemnastu filmów, które przez dwa lub więcej tygodni były na afiszach[26]. W oparciu o historię wyświetlania wartości POPSTAT zostały odnotowane dla każdej z produkcji pokazywanej w kinie Tuschinski, ich późniejszego rozpowszechnienia wśród dużej krajowej próbki kin z dwudziestu dwóch miast i miasteczek, jak również dla wszystkich kin Tilburga i Utrechtu. (Profile zawodowe mieszkańców tych dwóch społeczności różniły się: w 1930 roku około 45 procent siły roboczej Utrechtu było zatrudnione w sektorze usługowym, podczas gdy, dla kontrastu, 74 procent mieszkańców Tilburga pracowało w przemyśle tekstylnym)[27]. W badanym okresie 1934–1936 liczba kin w Utrechcie wzrosła z sześciu do siedmiu, zaś liczba miejsc z 350 (kino Olympia) do 1350 (Rembrandt). Liczba kin w Tilburgu była porównywalna z liczbą kin w Utrechcie: w 1934 roku było ich sześć, z czego jedno z nich zostało zamknięte w czerwcu 1936 roku. Jednakże liczba miejsc w tilburgskich kinach była mniejsza, od 150 do 880. Co więcej, liczba mieszkańców przypadających na jedno miejsce była niższa – 28 w Tilburgu, 34 w Utrechcie, w 1934 roku. Dane te silnie kontrastują z liczbami z osiemnastu kin dwóch angielskich miast.

Wszystkie filmy (osiemnaście tytułów), których listę zawiera tabela 3., były również wyświetlane w Tilburgu i Utrechcie. Kolejną różnicą w schemacie dystrybucyjnym jest fakt, iż w Utrechcie połowa filmów odnotowanych w tabeli 3. była wyświetlana w kinie Rembrandt, podczas gdy w Tilburgu miały one swoje premiery w większej liczbie kin.

Tak jak w przypadku Bolton i Brighton, interesuje nas stwierdzenie, w jakim stopniu reakcje publiczności kin premierowych znajdowały swoje odzwierciedlenie w innych miejscach. Przy użyciu tej samej metody kalibrowania wartości POPSTAT i analogicznie do tabeli 2., z tabeli 3. jasno wynika, że zainteresowanie ze strony publiczności kina Tuschinski dla filmów holenderskojęzycznych

---

rządzaniem kinami. Zob. www.cinemacontext.nl i H. van Gelder, *Abraham Tuschinski*, Nijgh & Van Ditmar: Amsterdam 1996, s. 140–142.

[26] Jest prawdopodobne, że wartości POPSTAT przypisane filmom, które utrzymały się na ekranie kina Tuschinski przez dwa, trzy i cztery tygodnie niewystarczająco oddają stopień ich popularności. Jest to spowodowane faktem, że metodologia POPSTAT przydziela wszystkim wyświetlanym filmom, powiedzmy, jako pojedyncze seanse w danym kinie w populacji kin taką samą wartość dla każdego tygodnia wyświetlania – dlatego też w tabeli 3. wartość POPSTAT wzrasta wielokrotnie wraz z każdym tygodniem. Jak można ocenić na podstawie dochodów z filmów o podobnej strategii wyświetlania w Empire, procedura ta wygładza różnice we frekwencji, co stanowi jej słabość.

[27] H. Knippenberg, *Twee eeuwen werk. De beroepsbevolking in kaart gebracht*, [w:] *Nederland in Verandering. Maatschappelijke Ontwikkelingen in Kaart Gebracht 1800–2000*, eds. E. Beekink, O. Boonstra, T. Engelen, H. Knippenberg, Aksant: Amsterdam 2003, s. 17, 20.

Tabela 3. Rozpowszechnianie najpopularniejszych filmów wyświetlanych w kinie Tuschinski w kinach Tilburga i Utrechtu

Tytuł filmu	Tuschinski, wartość POPSTAT	Tuschinski, liczba tygodni wyświetlania	Krajowa wartość POPSTAT	Utrecht, wartość POPSTAT	Utrecht, liczba tygodni wyświetlania	Tilburg, wartość POPSTAT	Tilburg, liczba tygodni wyświetlania
De Jantjes	320	4	564	644	11	572	7
Anna Karenina	240	3	172	134	1	95	1
Mały buntownik	240	3	160	138	3	183	5
Dla ciebie śpiewam	240	3	228	175	3	207	2
Het Meisje met den blauwen hoed	240	3	319	238	6	488	6
Królowa Krystyna	240	3	199	266	3	201	2
Wesoły wagabunda	160	2	67	77	1	134	2
De Big van het regiment	160	2	246	194	5	624	5
Pokusa	160	2	146	77	1	155	1
Früchtchen	160	2	138	92	2	196	2
Im weißen Rößl	160	2	157	199	3	66	2
Malle Gevallen	160	2	268	286	3	473	6
Wesoła wdówka	160	2	181	199	2	201	3
Noc miłości	160	2	200	74	2	378	9
Imperatorowa	160	2	140	143	2	124	4
Ein Stern fällt vom Himmel	160	2	229	175	3	281	6
Panowie w cylindrach	160	2	105	134	1	130	1
Pod dwiema flagami	160	2	108	46	1	88	1

powtarzało się w całym kraju (włączając Tilburg i Utrecht). Dotyczy to filmów takich, jak *De Jantjes* (*The Sailors,* 1934), *Het Meisje met den blauwen hoed* (*The Girl with the Blue Hat,* 1934), *De Big van het Regiment* (*Baby of the Regiment,* 1935) i *Malle Gevallen* (*Silly Affairs,* 1934), z których każdy miał wydłużony czas wyświetlania w tych dwóch miastach, przy czym trzy ostatnie tytuły wydają się być szczególnie popularne wśród tilburgskiej publiczności.

Dalsze badania dostarczają dodatkowych dowodów popularności holenderskojęzycznych filmów w obu miastach; siedem z dziesięciu najpopularniejszych filmów wyświetlanych w Tilburgu pochodziło od holenderskich producentów, w porównaniu z pięcioma w Utrechcie. Interesujący wydaje się również fakt, że tylko dwie premiery z kina Tuschinski znalazły się w pierwszej dziesiątce popularnych filmów w Utrechcie, podczas gdy w Tilburgu pięć znalazło się w lokalnym top dziesięć[28].

Dyskusja i konkluzje

To ograniczone w swoim zakresie badanie przedstawia szczegółową analizę wydajności jednego z kin londyńskiego West Endu – należącego do MGM Empire. W kinie tym w latach 30. wyświetlano produkcje najbardziej rozrzutnej wielkiej hollywoodzkiej wytwórni, głównie premiery, aczkolwiek pięć filmów wymienionych w aneksie wyświetlono wcześniej w jednym, a w przypadku *Wielkiego Ziegfelda* (1936), w dwóch innych kina „o dobrej renomie". Dane dotyczące frekwencji potwierdzają fakt, że niektóre filmy były niezwykle popularne wśród publiczności, w porównaniu ze średnią wartością frekwencji. Filmy te były fenomenami – reprezentują to, co moglibyśmy nazwać „wielkimi wydarzeniami".

Jest prawdopodobne, że na relatywnie mniejszą skalę sytuacja taka dotyczyła kina Tuschinski w Amsterdamie. Zakres analizy jest jednak ograniczony ze względu na brak rejestrów z kas biletowych, popularność może być zatem oszacowana jedynie w przybliżeniu za pomocą metodologii POPSTAT. Sprowadza się to do przypuszczenia, że frekwencja w każdym kinie, w każdym tygodniu, była

---

[28] W Tilburgu wszystkie one, z wyjątkiem jednego, były pokazywane w dwóch kinoteatrach należących do Hermana C. van der Waardena – Chicago Theater (700 miejsc) i w Stadsschouwburg (880 miejsc). Wydawałoby się, że publiczności tych dwóch kinoteatrów podobały się te same filmy, które cieszyły się sympatią publiczności kina Tuschinski. Van der Waarden wymieniał wypożyczone przez siebie filmy między swoimi dwoma kinami, planując je jako seanse wieczorne w Stadsschouwburg i popołudniowe w Chicago – jak to miało miejsce w przypadku *Nocy miłości* (*One Night of Love,* 1934). Natomiast w przypadku dwóch holenderskich filmów *Het Meisje met den Blauwen Hoed* i *Malle Gevallen* grano je w dwóch kopiach jednocześnie w obu kinach, co wskazuje, że wiązał z nimi duże nadzieje.

identyczna, co jak wiemy z danych dotyczących Empire, nie miało miejsca. Jednakże program kina Tuschinski pokazuje, że profil „pozostałości" był podobny do tego w Empire, możemy zatem przypuszczać, że liczba sprzedanych biletów w pierwszym tygodniu była znacząco większa niż średnia, co zachęcało właścicieli kin do wydłużania okresu życia filmów na ekranie, oraz że byłoby to prawdziwe w przypadku produkcji wyświetlanych przez trzy i więcej tygodni. Ogólnie rzecz biorąc, jest prawdopodobne, że kino Tuschinski stworzyło zestaw wielkich wydarzeń – nie ma powodu przypuszczać, że profil jego dochodów różnił się od tego z Empire, co jest odnotowane na wykresie 1. i 2.

Oba kina były dobrze wyposażone, z liczną, noszącą uniformy obsługą. Były integralną częścią procesu dystrybucyjnego; wielkie produkcje filmowe były przekazywane dalej w czasie i przestrzeni – od ich wielkomiejskich premier, na przedmieścia i do prowincjonalnych miast oraz miasteczek, w ramach procesu zaprojektowanego tak, by zmaksymalizować zyski poprzez możliwie długi czas eksponowania filmu w bogatych kinach, zanim osiągną większość wpływów z wielokrotnego wyświetlania w mnóstwie kin prowincjonalnych. Dyspozycyjność widowni była kluczem do tej strategii: w przypadku Empire i kina Tuschinski ściągała ona widzów z szerokiego obszaru, podczas gdy na prowincji obszar ten był mniejszy, w przypadku kin dalszego obiegu ograniczony do ich najbliższej okolicy.

Analiza danych zamieszczonych w tabeli 2. i 3. oraz na wykresie 3. pozwala stwierdzić, że kasowy sukces z kina premierowego niekoniecznie powtarzał się na prowincji. By sprawdzić tę tezę, wyniki wyświetlania filmów, które miały swoje premiery w Empire w 1934 i 1935 roku, zostały prześledzone w przypadku Bolton i Brighton. Premiery z lat 1934–1936 w kinie Tuschinski skonfrontowano natomiast z projekcjami w Utrechcie i Tilburgu. Na gruncie holenderskim, filmy wyprodukowane w kraju okazały się niezwykle popularne w obu zestawach kin, podczas gdy hollywoodzkie produkcje, które utrzymywały się w kinie Tuschinski, nie zawsze były długo wyświetlane gdzie indziej, najprawdopodobniej ze względu na mniejsze zainteresowanie publiczności.

Podczas gdy Empire funkcjonowało jako kino MGM, Tuschinski korzystał z większego zakresu możliwości dystrybuowania produkcji filmowych. Stąd też w samym sercu struktury analitycznej istnieje asymetria. Niemniej jednak, jasne jest, że w kilku przypadkach, na przykład w filmach promujących Gretę Garbo, takich jak *Królowa Krystyna*, *Malowana zasłona* i *Anna Karenina*, wyjątkowy sukces, jaki odniosły one w Empire, nie powtórzył się w Bolton (wyraźnie) czy Brighton – aczkolwiek wartość POPSTAT nadal sugeruje, że były przynajmniej dwa razy bardziej popularne od przeciętnego wyświetlanego tam filmu. *David Copperfield*, przyciągający widownię cztery razy większą od średniej w Empire, uzyskał wynik znacznie wyższy od linii trendu w kinach Bolton i Brighton.

Trzy filmy MGM – *Anna Karenina, Królowa Krystyna* i *Wesoła wdówka* (*The Merry Widow*, 1934) – były wyświetlane zarówno w Empire, jak i w kinie Tuschin-

ski w okresie, którego dotyczy ta analiza, i są odnotowane w tabelach 1., 2. i 3. Można przy tym zauważyć, że wszystkie trzy miały wydłużony czas wyświetlania w obu kinach premierowych. Jak dowiedliśmy, żaden z dwóch filmów z Garbo nie był równie popularny wśród publiczności Bolton i Brighton, niemniej jednak oba były szeroko prezentowane w lokalnych kinach różnej klasy. W Holandii, jeśli w ogóle, filmy te były mniej atrakcyjne dla lokalnej publiczności, z *Anną Kareniną* na czele, która była wyświetlana jedynie tydzień w Utrechcie i Tilburgu.

Najbardziej zaskakujący wynik przeprowadzonej analizy dotyczy grupy filmów zaprezentowanych na wykresach 3a. i 3b. Produkcje, które przyniosły średni lub mniejszy zysk kasowy w Empire, spotkały się z zupełnie innym zainteresowaniem wśród kiniarzy Bolton i Brighton, a prawdopodobnie również wśród tamtejszej publiczności. Filmy te miały swoje własne, lokalne kasowe sukcesy relatywnie do oczekiwań, jak sugeruje linia trendu, i są prawdopodobnie tak samo ważne jak wielkie wydarzenia filmowe, którymi cieszyła się publiczność kin takich jak Empire czy Tuschinski, w identyfikowaniu i namyśle nad tymi wartościami, które przyciągały konkretną widownię, na konkretne filmy, w konkretnym momencie historii.

Analiza ta dostarcza statystycznej struktury do badań nad regionalną specyfiką upodobań widowni i reprezentuje kolejny rodzaj materiałów dowodowych dla filmoznawców – w oparciu o decyzje, które filmowa publiczność faktycznie podejmowała. Z tego punktu możliwe jest wykształcenie podejścia do wyborów filmowych w oparciu o „cechy filmu", gdzie produkcje stanowią dowód preferencji publiczności, która poszła je obejrzeć. W ramach przykładu, we wcześniejszym studium nad popularnością filmów w Bolton, do którego odwoływano się już w tym tekście, ujawnia się fakt, że filmy z Gracie Fields były niezwykle popularne wśród tamtejszych widzów kinowych – *Sing As We Go* (1934) i *Love, Life and Laughter* (1934) uzyskały tam odpowiednio pierwsze i drugie miejsce – jak i, co jest więcej niż prawdopodobne, na całej przemysłowej północy Anglii. Jakkolwiek ten poziom popularności nie jest widoczny w londyńskim West Endzie, gdzie na przykład *Sing As We Go,* mający premierę w kinie Plaza, wyświetlany był w ramach pojedynczych seansów przez dwa tygodnie. W kinach Brighton i Portsmouth film ten był odpowiednio 15. i 65. w rankingu. Fields wciela się w tym musicalu w rolę, która znalazła silny oddźwięk wśród lokalnej publiczności: pracownicy fabryki z północy, która zostaje zwolniona i wyrusza do nadmorskiego kurortu Blackpool, gdzie staje się bohaterką wielu komicznych przygód. Niezwykła popularność, jaką film cieszył się w Bolton, jest podobna do sukcesu, który odnosiły holenderskojęzyczne filmy wśród holenderskiej publiczności wszędzie w Holandii. Stąd elementem, który wydaje się być ceniony przez publiczność, jest identyfikacja z tematem filmu, a dowód empiryczny może zapewnić prosta metoda ilościowa, nawet jeśli jedynym dostępnym źródłem danych jest tylko repertuar kina.

Z angielskiego przełożyli Adam Cybulski i Monika Rawska

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.10

Richard Maltby

‘O’ JAK OBRZYDLIWE KULTURA AMERYKAŃSKA I ANGIELSKA KRYTYKA

> [W] dziedzinie gustu, bardziej niż gdziekolwiek indziej, wszelka determinacja jest negatywna. I niewątpliwie smak stanowi przede wszystkim niesmak, owoc wstrętu bądź organicznej nietolerancji („to mnie przyprawia o mdłości”), wobec innych gustów, gustów innych. […] A dla tych, którzy uważają się za posiadaczy gustu prawomocnego, najbardziej nieznośne jest przede wszystkim świętokradcze połączenie takich gustów, które gust nakazuje rozdzielić[1].

> Pokolenie lat 50. wyrosło na amerykańskich filmach, komiksach i muzyce: amerykańska kultura masowa nie była zaimportowaną odrębną całością, lecz stanowiła część naszego codziennego doświadczenia, część procesu odbudowywania naszej powojennej, pofaszystowskiej, neokapitalistycznej tożsamości. […] Ameryka była dla nas zarówno chorobą, jak i odtrutką. […] Nie było potrzeby wyjeżdżać poza Amerykę, by znaleźć dla niej alternatywę[2].

W artykule z 1989 roku na temat wpływu nowych technologii komunikacyjnych na tożsamość kulturową David Morley i Kevin Robins postawili tezę, że „kultura amerykańska” posiadła zdolność do przesuwania społecznych, kulturowych i geograficznych granic. Dowodzili, że Ameryka „stanowi teraz część europejskiego kulturowego repertuaru, część europejskiej tożsamości”[3]. Pozostaje jednak kwestią otwartą to, jak bardzo postmodernistyczna geografia nadawców satelitarnych i internetu przedefiniowały pojęcia narodowości kulturowej. Ameryka – czy raczej to, co moglibyśmy teraz nazwać Ameryką „wirtualną”, zbudowaną

---

[1] P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Scholar: Warszawa 2005, s. 74–75.

[2] A. Portelli, *The Transatlantic Jeremiad: American Mass Culture and Counterculture and Opposition Culture in Italy*, [w:] *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, eds. R. Kroes, R. W. Rydell, D. F. J. Bosscher, Amsterdam University Press: Amsterdam 1993, s. 130–131.

[3] D. Morley, K. Robbins, *Space of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe*, „Screen” 1989, No. 4, s. 21.

z eksportowanych produktów własnej kultury – stała się „elementem" europejskich tożsamości, kwestionując definicje „tego, co narodowe" przynajmniej od roku 1920, kiedy to Departament Stanu oficjalnie określił sposób, w jaki dostęp do amerykańskiej kultury popularnej – w połączeniu z ograniczeniem imigracji – powinien przekształcać „tęsknotę za emigracją […] w pragnienie naśladowania"[4]. Na przykład w 1937 roku artykuł wstępny w „Daily Express" zawierał skargę na brytyjskich widzów, którzy „mówią Ameryką, myślą Ameryką i śnią Amerykę. Mamy kilka milionów ludzi, w większości kobiet, którzy we wszystkich swoich celach i zamiarach są tymczasowymi obywatelami amerykańskimi"[5]. Zagraniczne, znajome terytorium Hollywoodu zaludnione przez tych fantazmatycznych obywateli nie znajdowało się po drugiej stronie Atlantyku; w imię precyzji należałoby raczej stwierdzić, że amerykańska kultura popularna zawsze należała do wirtualnej geografii, w której lokalizacja „Ameryki" była określona z dokładnością podobną do granic Rurytanii, Freedonii czy któregoś z innych mitycznych europejskich królestw Hollywoodu[6].

Ostatnie dyskusje o porozumieniu GATT wskrzesiły europejską retorykę kulturowego nacjonalizmu, a wraz z nią akademickie zainteresowanie problematyką definicji „tego, co narodowe" w kontekście kina i kultury. Problem w tym, że amerykańska kultura popularna od tak dawna stanowi część codziennego życia mieszkańców innych krajów, że rodzi się pytanie, w jakim sensie można w ogóle uznać, iż posiada ona typowo amerykańską tożsamość narodową. „Amerykanizacja świata" w realny sposób rozpoczęła krążenie przez granice państwowe wielonarodowej kultury popularnej. Nie zna ona granic, uznaje natomiast zasadę produkcji i obrotu nieelegancko nazwaną „glokalnością", a więc „standard całościowego projektu elastycznego na tyle, aby tworzyć lokalne warianty na potrzeby indywidualnych rynków"[7].

> To co Dick Hebdidge nazwał „wszechobecnym widmem amerykanizacji" funkcjonowało jako metafora przejścia od ekonomicznej bazy do wirtualnej geografii kulturowych nacjonalizmów przesiąkniętych strachem przed ujednoliceniem i obawami przed pragnieniem naśladowania[8].

---

[4] J. True, *Printer's Ink*, cyt. za: Ch. Eckert, *The Carole Lombard in Macy's Window*, „Quarterly Review of Film Studies" 1978, No. 3, s. 4–5.

[5] Cyt. za: J. Richards, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930–1939*, Routledge and Kegan Paul: London 1984, s. 63.

[6] R. Vasey, *The World According to Hollywood, 1918–1939*, Exeter University Press: Exeter 1997.

[7] P. Dourado, *Little Glocal Difficulties*, „The Independent on Sunday: The Sunday Review" 1993, 5 September, s. 63.

[8] D. Hebdidge, *Towards a Cartography of Taste 1935–1962*, [w:] idem, *Hiding in the Light: On Images and Things*, London: Routledge 1988, s. 52.

W niniejszym artykule skupię się na badaniu różnych form oporu wobec kultury amerykańskiej (bardziej niż na marginalnej ekonomicznej efektywności jakiegokolwiek „europejskiego wyzwania" rzuconego hollywoodzkiej dominacji). W Europie istniały względnie stabilne krajowe sektory produkcji filmowej, tworzące głównie na potrzeby krajowej konsumpcji. Jakkolwiek jednak popularne nie były ich produkty, europejskie kinematografie definiowała przemysłowa podległość – z jednej strony podporządkowane były one konkurującym mocarstwom z komercyjnego imperium Hollywoodu, z drugiej natomiast kulturowym nacjonalizmom. Z jednej strony zatem stabilność i materialny dobrobyt każdego poszczególnego krajowego przemysłu był zasadniczo regulowany przez amerykańskie inwestycje i dystrybucję: na przykład we Włoszech we wczesnych latach 70. wycofanie się amerykańskich inwestycji doprowadziło do upadku produkcji krajowej[9]. Z drugiej strony „popularne" kinematografie nieustająco zawodziły w spełnianiu „kulturowych" wymogów niezbędnych do osiągnięcia statusu dzieł „kultury narodowej" zgodnie z definicjami zaproponowanymi przez administracyjny aparat europejskich państw narodowych. Ideał kina narodowego, które spełnia zarówno komercyjne, jak i kulturowe kryteria, jest z definicji niemalże oksymoronem. W najlepszym razie urzeczywistnia się w odosobnionych przypadkach pojedynczych filmów i na pewno nie z wystarczającą częstotliwością, by można było uzasadnić istnienie pojęcia narodowego przemysłu kultury[10].

Tymczasem Hollywood pozostaje w swojej istocie wolne od podobnych kulturowych wyznaczników, a zatem jest znacząco mniej związane z obowiązkiem zachowywania się tak, jak gdyby było kinematografią narodową. Europejczycy często nie dostrzegają, że amerykańscy dostawcy tamtejszej kultury nie rozpoznają swojego produktu jako części ich narodowego dziedzictwa. To wzajemne niezrozumienie może tłumaczyć powstanie retorycznego rozdźwięku między europejskimi wypowiedziami o kulturowym imperializmie zatruwającym „dusze naszych dzieci […], które zamieniane są w posłusznych niewolników amerykańskich multimilionerów"[11], a naciskiem kulturowych imperialistów, że „kultura Stanów Zjednoczonych nie jest szkodliwa", ponieważ „chodzi tu tylko o rozrywkę

---

[9] Zob. Ch. Wagstaff, *Italian genre films in the world market,* [w:] *Hollywood and Europe: Economics, culture, national identity, 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, BFI: London 1998, s. 74–85.

[10] Zob. Ien Ang, *Hegemony in Trouble: Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema,* [w:] *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, ed. D. Petrie, BFI: London 1992, s. 28.

[11] *M. Thorez, Sekretarz Generalny Francuskiej Partii Komunistycznej*, cyt. za: J.-P. Jeancolas, *From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT Affair,* [w:] *Hollywood and Europe…*, s. 47–62.

i wypoczynek"[12]. Retoryczny rozdźwięk wskazuje na rozbieżności większe niż te mierzone partykularnym interesem gospodarczym. Można wręcz stwierdzić, że „kultura amerykańska", której opierali się nacjonaliści, była kulturą narodową wyłącznie na zewnątrz granic geograficznych Stanów Zjednoczonych, gdzie jest reprezentowana jako kulturowa „inność" wobec zachowawczo definiowanej i często arbitralnie określonej „tradycyjnej" kultury narodowej.

Od 1920 roku obawy przed amerykanizacją dostarczyły europejskim elitom kulturalnym materiału do dyskusji nad kwestiami nowoczesności, tożsamości narodowej i „kultury" jako takiej. Jako „inność" kultura amerykańska wydawała się elitom niebezpieczna. Jest ona wszak radykalnie demokratyczna – na różnych poziomach kwestionuje dyskryminujące hierarchie: smaku i klasy. Zagrożenie w znacznym stopniu wynika też z zaklasyfikowania jej do kategorii „rozrywki". Zaś wymienność terminów „rozrywka", „kultura popularna" i „kultura amerykańska" wskazuje miejsca, gdzie idee estetycznej dystynkcji mieszają się z elitarnymi definicjami nacjonalizmu (w twierdzeniu, że „amerykanizacja" obejmuje proces „równania w dół" skali moralnych i estetycznych standardów). Z tej perspektywy „kultura amerykańska", dla której Hollywood był metonimią, w ogóle nie była „kulturą". W zestawie pojęć „kultury amerykańskiej" i „kultury narodowej" kultura nie oznacza tej samej rzeczy: w pierwszym przypadku mamy do czynienia z definicją inkluzywną i antropologiczną, w drugim zaś z opcją opartą na dystynkcji i dyskryminacji.

Część oporu wobec „amerykanizacji" obejmuje rozpoznanie alternatywnych kryteriów, według których jej ekonomiczna dominacja mogłaby być mniej znacząca, gdyby została zdyskontowana przez podział na sztukę i kulturę popularną czy rozrywkę. Podział ten oparty jest na typowej opozycji binarnej. Podczas gdy „sztuka i literatura zakorzenione są w fundamentalnym rozdźwięku między reprezentacją a rzeczywistością", kultura popularna „zajmuje się pewnikami", oferując poczucie pewności, że rzeczy są pod kontrolą, niejasności zostaną wyjaśnione, przemoc można oswoić, chaos przekształci się w porządek, seksualność nie jest anarchiczna, śmierć nie jest prawdziwa, niesprawiedliwość jest stanem chwilowym, a bunt jest przewidywalnym etapem, który w końcu zostanie włączony w konieczną stabilność wspólnoty[13].

W liberalnych demokracjach podział na sztukę i rozrywkę był przez większość tego stulecia narzucony formalnie. Proponowana sztuce ochrona przed ograniczeniami ze strony prawa – a więc wolność słowa i wolność wypowiedzi

---

[12] P. Hoffman, prezes Cinemavision, gdy ogłosił plany rozpowszechnienia filmów hollywoodzkich w Indiach i wschodniej Europie w 1992 roku, cyt. za: J. Coles, *Eastern Promise for Recession-Hit Movies*, „Guardian" 1992, 17 May.

[13] C. W. E. Bigsby, *Europe, America and the Cultural Debate*, [w:] *Supercuture: American Popular Culture and Europe*, ed. C. W. E. Bigsby, Paul Elek: London 1975, s. 15.

– nie przysługiwała rozrywce. Definicja, którą przytoczyłem, stosunkowo jasno uzasadnia podział: w przeciwieństwie do sztuki, rozrywka nie powinna zakłócać społecznego spokoju. W ten sposób granice kultury narodowej są wzmacniane kryteriami gustu i jakości, a kulturowe rubieża kontrolowane są za pomocą instytucji cenzury i krytyki. Reżim cenzury pilnuje, by rozrywka pozostawała w zgodzie z przewidzianą dla siebie społeczną rolą, reżim krytyki definiuje zaś rozrywkę jako trywialną, co ostatecznie utrzymuje dystynkcję w mocy.

Bardziej współczesne podejście do nacjonalizmu kulturowego oferuje alternatywne rozpoznanie tego, czym jest „kultura amerykańska" i jak może być ona pojmowana. Pomysł zawarty w sformułowaniu Richarda Kuisela, że „kultura amerykańska jest »drugą kulturą« każdego człowieka"[14], rozbudowany został w sugestii Toma O'Regana, iż dominacja Hollywood jest „funkcją lepszego przygotowania do poradzenia sobie ze »zmniejszającą się wartością programów, gdy krążą one poza rynkiem domowym«". O'Regan powołuje się na koncepcję *americanicité* (czy *Americanness*), a więc „Ameryki" wyobrażonej przez różne społeczne formacje. *Americanicité* jest kwestią kulturowo zdeterminowaną (francuska wersja „Ameryki" różni się od australijskiej), łączy „lokalną widownię" z „globalnym produktem medialnym" i w ten sposób ułatwia cyrkulację produktów Hollywoodu. Kultura amerykańska – Hollywood – zostaje lokalnie zawłaszczona i wtłoczona w konkretnie usytuowane cele. Ale to jej amerykańska tożsamość czyni ją wielonarodową. Globalny zasób, który jednocześnie dystrybuuje ponadnarodowe estetyczne wartości, zachęca lokalne widownie do dokooptowania odpowiednich dla siebie lokalnych brzmień. Na pewnym poziomie dystrybutorzy kultury amerykańskiej twierdzą, że rozpoznanie tego nie jest wcale dla nich szkodliwe. Jak zauważa O'Regan, Hollywood „nie ma interesu" w usuwaniu różnic między nim a jego zagranicznymi rynkami, ale przekształca je we własne korzyści[15].

Dla elit kulturalnych, niechętnych, aby rezygnować z pretensji do uniwersalnego znaczenia, żenująca wydawała się perspektywa sprowadzenia ich do roli dostarczycieli egzotycznego lokalnego kolorytu, który doda blasku uniwersalnym prawdom kultury amerykańskiej. Paradoksalnie obrońcy „tradycyjnych" narodowych kultur – dokładnie odwrotnie niż producenci krajowi – aby udowodnić, jak groźna jest „kultura amerykańska", zmuszeni byli do wyolbrzymienia jej wpływu i transformującej siły. Obrońcy „tradycyjnych" europejskich tożsamości bez skrępowania korzystali z politycznych mechanizmów barier handlowych i cenzury, aby przeciwdziałać dominującym wpływom Hollywoodu. Limity i dotacje ustawowe ilościowo określały odsetek pokazów w kinach i składy ekip filmowych

---

[14] R. Kuisel, *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, University of California Press: Berkeley 1993, s. 237.

[15] T. O'Regan, *Too Popular by Far: On Hollywood's International Reputation*, „Continuum" 1992, No. 2, s. 311, 318, 332, 343.

przy określaniu „tego, co narodowe". Z drugiej strony, cenzura starała się wykreować „to, co narodowe" jako odrębną jakość poprzez uczynienie różnicy kulturowej formą moralnej wyższości. W dalszej części moich rozważań chciałbym przyjrzeć się dwóm przypadkom przekraczania granic kulturowych, gdy formy kultury amerykańskiej trafiły do Wielkiej Brytanii, wywołując reakcję obronną ze strony instytucji cenzury i krytyki, które zakwestionowały prawomocność poszczególnych transatlantyckich praktyk kulturowych.

Wirtualna „kultura amerykańska", której opierali się Europejczycy, jest po części ich własnym produktem. Na przykład „rodzima amerykańska forma" – film *noir,* „unikalny przykład całego amerykańskiego stylu filmowego", nosi nazwę francuską i powszechnie przyjmuje się, że zaczerpniętą z powieści kryminalnych *Série noir* Marcela Duhamela[16]. Tymczasem w swojej autobiografii Duhamel wyjaśnia, że decyzja stworzenia *Série noir* była rezultatem przełożenia przez niego trzech powieści, *This Man is Dangerous* i *Trujący bluszcz* (*Poison Ivy*) Petera Cheyneya oraz *Nie ma orchidei dla panny Blandish* (*No Orchids for Miss Blandish*) Jamesa Hadleya Chase'a[17]. W tym dążeniu do osiągnięcia względnej amerykańskości (*americannes*) znaczącą ironią wydaje się, że zarówno Cheyney jak i Chase byli Brytyjczykami. Choć może jednak jest to coś więcej niż tylko ironia: wydawca niemieckiej imitacji Cheyneya wyjaśniał wszak, że urok amerykańskiego anturażu leży w jego odmienności:

> Powieści detektywistyczne dziejące się w Niemczech są najczęściej nudne, a jeśli nie są nudne, wówczas są nieprawdopodobne. Sąsiadujące z nami kraje okazały się oklepane ze względu na strumienie turystów, które tam się kierują. […] Pozostała nam tylko Ameryka. Jest ona jedynym miejscem, gdzie prawdopodobieństwo nie może być osobiście zweryfikowane przez większość europejskich czytelników. Amerykańska zbrodnia jest wciąż wiarygodna[18].

To spojrzenie na kulturę amerykańską jako fantastyczną, a przez to wiarygodną, zasługuje na refleksję głębszą niż ta, którą mogę tu poczynić. Z kolei w samej Wielkiej Brytanii transatlantyckie działanie kulturowe – jako element wizerunku Ameryki – postrzegane było jako szczególnie transgresyjne. Powieść *Nie ma orchidei dla panny Blandish* stała się tematem eseju napisanego w 1944 roku przez George'a Orwella, w którym przeciwstawiał on „moralną atmosferę" powieści Chase'a tej z *Rafflesa* (*Raffles, the Amateur Craksman*) autorstwa E. W. Hornunga z 1900 roku. Orwell lamentował z powodu „zmiany w ludowej mentalności", któ-

---

[16] *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, eds. A. Silver, E. Ward, Overlook: Woodstock, NY 1979, s. 1.

[17] M. Duhamel, *Racconte pas ta vie*, Mercure de France: Paris 1972, s. 491.

[18] Cyt. za: K. Kunkel, *Ein artiger James Bond: Jerry Cotton und der Bastei-Verlag*, [w:] *Der Kriminalroman; zur Theorie und Geschichte einer Gattug*, Hrsg. J. Vogt, W. Fink: Munich 1971, s. 564.

rą zidentyfikował i szczególnie mocno powiązał z procesem amerykanizacji. Chase stał się celem jego krytyki, ponieważ był „Anglikiem, który zdawał się […] dokonać całkowitego mentalnego przeniesienia do amerykańskiego podziemia"[19]. Przewinienie było tym większe, że pisarz doświadczył transferu, nie odwiedzając Stanów Zjednoczonych. Imitował on raczej kulturę amerykańską, co Orwell wiązał z „jankeskimi czasopismami", przewiezionymi do Wielkiej Brytanii dosłownie jako balast w ładowniach statku[20]. Wierzył, że książka Chase'a była „nową odsłoną typowo angielskiej sensacyjnej beletrystyki, w której do niedawna istniał wyraźny podział na złych i dobrych oraz ogólne porozumienie co do tego, że w ostatnim rozdziale wygrać musi cnota". W Orwellowskim wyobrażeniu Ameryki „zarówno w życiu, jak i w świecie fikcji, tendencja do tolerowania zbrodni, a nawet podziw dla kryminalistów – tak długo, jak wygrywają – jest bardzo silnie obecny"[21].

Groźba, że ten „na wpół zrozumiały import z Ameryki" stanie się częścią świata angielskich wartości, została wyartykułowana przez Orwella w eseju napisanym dwa lata później pod tytułem *Decline of the English Murder*. Okazało się, że życie zaczęło naśladować „niewybredną fikcję". Doskonały angielski morderca i domowa trucizna przygotowana przez dentystę – którego grzeszna namiętność do sekretarki sprawiła, że morderstwo wydaje się „mniej haniebne i mniej szkodliwe dla jego kariery, niż ujawnienie cudzołóstwa" – ustąpiły miejsca nagłośnionemu przypadkowi, znanemu jako „zabójstwo dołka w brodzie"* popełnione przez dwie postaci, które równie dobrze mogły pochodzić ze stron powieści Chase'a. Karl Hunter był dezerterem z armii amerykańskiej, który określał siebie mianem „chicagowskiego gangstera stulecia". Elizabeth Jones była osiemnastoletnią byłą kelnerką, która mówiła o sobie, również bez oparcia w rzeczywistości, że jest artystką striptizu i „twierdziła, że chciała zrobić coś niebezpiecznego, na przykład jako *gun moll*"**. Razem dokonali kilku drobnych, ale brutalnych rozbojów. Tym, co uraziło estetyczną wrażliwość Orwella, był „brak jakiegokolwiek głębszego sensu w całej historii". Zamiast aury przemocy domowej, która uczyniłaby zabójstwo wyjątkowo tragicznym, podłożem morderstw było tutaj anonimowe życie na sali tanecznej i pozorne wartości filmu amerykańskiego[22]. Kulturowe znaczenie tkwiło w imporcie odpowiednio motywowanej zbrodni[23].

---

[19] G. Orwell, *Raffles and Miss Blandish*, [w:] idem, *Decline of the Englidh Murder and Other Essays*, Penguin: Harmondsworth 1965, s. 63, 69.

[20] Według Orwella to właśnie środek transportu „spowodował ich niską cenę i zmięty wygląd". Dodawał, że od wojny „statki były obciążane czymś bardziej użytecznym, prawdopodobnie żwirem". *Ibidem*, s. 72.

[21] *Ibidem*, s. 73–74.

[22] G. Orwell, *Raffles…*, s. 12–13.

[23] Wbrew nadziejom Orwella, że sprawa nie zostanie na długo zapamiętana, została ona dwukrotnie sfilmowana: w 1948 roku jako *Good Time Girl* i w 1990 jako *Chicago Joe*

Orwellowska krytyka kultury amerykańskiej – którą opisał jako „skok na główkę w szambo" – była częścią angielskiej mieszczańskiej krytyki kulturalnej. Dla niespokojnych krytyków amerykanizacji jej „lśniące barbarzyństwo" reprezentowało pseudokulturę nieprzekonywającego naśladownictwa[24]. Było ono obce, nienaturalne i w związku z tym szczególnie ohydne. Angielska wizja amerykanizacji jest dyskursem przepaści (*abîme*), pełnym odniesień do pojęć skażenia i zanieczyszczenia, podobnie zresztą jak inwazji, wyrazu gniewu i obrzydzenia wobec nienaturalnych paskudztw tworzonych przez sytuację kontaktu. Brytyjska krytyka kulturowa rzadko opisuje produkty własnej kultury jako bezsensowne czy agresywne. Przemoc – szczególnie ta wyrażająca się w gwałtownych gestach skoncentrowanych na użyciu broni – stała się częścią fantastycznie wiarygodnych reprezentacji *americanicité*[25].

---

i aktoreczka (*Chicago Joe and the Showgirl*). Zarówno historia, jak i skandal, który jej towarzyszył, pojawiły się przy okazji historii i skandalu otaczającego *Urodzonych morderców* (*Natural Born Killers* 1994). Źródło tego rezonansu leży częściowo w przesadnym spełnieniu oficjalnych lęków przed „seksualną przestępczością", wynikających z pierwszego bezpośredniego doświadczenia przez Brytyjczyków amerykańskiej kultury popularnej. W 1943 roku specjalnie badanie zlecone przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych wykazywało, że „dziewczyny zabierane do kina, które kopiują strój, sposób uczesania, sposób bycia hollywoodzkich gwiazd, […] nagły napływ Amerykanów, którzy mówią jak w filmach, rzeczywiście żyją w magicznym świecie i mają mnóstwo pieniędzy, od razu wchodzi do głów dziewczyn. Stosunek Amerykanów do kobiet, ich skłonność do sprowadzenia dziewczyny na złą drogę, do wyolbrzymiania, przechwalania, zachowywania się rozrzutnie i ekstrawagancko, pomaga im stać się najbardziej atrakcyjnymi partnerami. W dodatku 'wyłapują' oni dziewczyny łatwo, i nawet stosunkowo zwykła i nieatrakcyjna dziewczyna dostaje szansę". Cyt. za J. Costello, *Love, Sex and War: Changing Values 1939–1945*, Collins: London 1985, s. 281.

[24] R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin: Harmondsworth 1958, s. 213. Dla Hoggarta, podobnie jak dla Orwella, główną ofiarą tego „lśniącego barbarzyństwa" była kultura młodzieży brytyjskiej klasy pracującej, tak zwaniej *juke-box boys*, którzy spędzali wieczory w „ostro oświetlonych barach mlecznych", ubrani w coś udającego „trzyczęściowe garnitury (*drape suits*), krawaty w obrazki i po amerykańsku wyluzowani", „w znacznym stopniu żyjąc w świecie mitów złożonym z kilku prostych elementów, które biorą za amerykańskie życie". *Ibidem*, s. 203.

[25] Brytyjska krytyka kulturowa nieczęsto martwiła się krajową poetyką przemocy. Brytyjska przemoc wydawała się raczej rozumiana jako forma psychopatologii, najczęściej identyfikowana jako element gatunku horroru – w kontekście form fikcjonalnych chodziło tu o wytwórnię Hammer oraz o wykorzystywanie znanych historii przemocy seksualnej (jak historia Kuby Rozpruwacza czy zabójstwa Moorów). Przeciwnie krytycy kultury amerykańskiej – tacy jak na przykład Robert Warshow – dokonali przynajmniej wstępnego rozpoznania poetyki przemocy. R. Warshow, *The Immediate Experience*, Doubleday: New York 1962.

Ograniczenia hollywoodzkiego Kodeksu Produkcji Filmowej w jawnym przedstawianiu zachowań seksualnych oraz nacisk na „kompensację wartości etycznych" sprawiły, że europejscy cenzorzy zwracali większą uwagę na amerykańską przemoc niż na seks. Niebezpieczeństwo społecznych zaburzeń płynące z naśladownictwa stanowiło częste uzasadnienie dla cenzurowania przemocy w amerykańskich filmach[26]. Jak zwykle obawiano się wynaturzonej reakcji na „realizm" ze strony nieuspołecznionych widzów, stanowiących paradygmat „trudnej" młodzieży. Chodziło o czytelników Orwellowskich „jankeskich czasopism", którzy podobnie jak Elizabeth Jones częściowo zamerykanizowali się w stosowanym języku i moralnej perspektywie[27]. Dla brytyjskich krytyków amerykanizacji naśladownictwo istnieje bowiem na dwóch poziomach: na tym, który Trevelyan nazywa „niebezpieczeństwem symulacji i imitacji" – na przykład ze strony *teddy boys**** oglądających *Dzikiego* (*The Wild One*, 1953) – oraz tym polegającym na formalnym naśladowaniu amerykańskich treści, co było *de facto* inną postacią tej samej rzeczy, ale najwyraźniej niosło ze sobą o wiele większe niebezpieczeństwo kulturalnego zakażenia, myliło bowiem fikcję z realizmem.

Gdy w 1948 roku brytyjska wytwórnia Renown sfilmowała *Nie ma orchidei dla panny Blandish*, przez brytyjskich krytyków prasowych film został potraktowany jak kulturowa ohyda. Był to przykład jednego ze sporadycznych zbiorowych ataków moralnego oburzenia. C. A. Lejeune w „Observer" stwierdziła, że „czuła wstyd, będąc zmuszona napisać, że ten odpychający kawałek pracy [...] powstał w Anglii. Święcie wierzy jednak, że nigdy nie pojawi się pomysł eksportowania go za granicę; przynajmniej zostawmy naszą hańbę wewnątrz kraju"[28]. Komentarze Lejeune powtarzano we wszystkich recenzjach prasowych, a kilku krytyków

---

[26] Na przykład we wczesnych latach 50. seria doniesień z europejskich komisji cenzorskich wyrażała zaniepokojenie przedstawieniem przemocy i zbrodni w filmach amerykańskich. W 1954 roku Ambasada USA w Oslo odebrała „podziękowania" za to, że norweska cenzura filmowa zakazała *Dzikiego*, ponieważ „przedstawia on praktycznie wszystkie stereotypowe wyobrażenia na temat Ameryki, które podkreślają nasi wrogowie, takie jak na przykład to, że jesteśmy niekulturalni, niegrzeczni, pompatyczni, niecierpliwi, swawolni i uzależnieni od zbiorowej przemocy". Cyt. za: P. Swann, *The Little State Department: Washington and Hollywood Rhetoric of the Postwar Audience*, [w:] *Hollywood in Europe*, D. W. Ellwood, R. Kroes, Amsterdam University Press: Amsterdam 1994, s.190.

[27] Ten „Inny Widz", figura błędnej interpretacji, przypomina archetyp argumentu cenzury i – podobnie jak we wczesnych latach kina – jest często przywoływany we współczesnych debatach na temat regulacji telewizji i kontrolowania rozpowszechniania pornografii. Była to również ważna postać w elitarystycznej krytyce kultury popularnej. Często identyfikuje się go z z dzieckiem, postacią, w stosunku do której idea moralnej opieki może być bezproblemowo rozwinięta. Zasadniczą cechą jego percepcji świata jest jego niezdolność do dyskryminowania fikcji.

[28] C. A. Lejeune, „Observer" 1948, 18 April.

nazwało film hańbą brytyjskiego przemysłu filmowego[29]. Nawet „Monthly Film Bulletin" opisał go jako najbardziej obrzydliwy pokaz brutalności, perwersji, seksu i sadyzmu, jaki kiedykolwiek wyświetlono na ekranie. Potępiono też Brytyjską Komisję Cenzorów Filmowych (BBFC) za przeoczenie i zezwolenie na publiczne projekcje tej potworności[30]. W „Sunday Times" Dilys Powell napisała swoją recenzję jako *List do cenzury*, w którym zielone światło dla *Nie ma orchidei…* przeciwstawiła wielu z wcześniejszych negatywnych rekomendacji dokonanych przez BBFC. Ironicznie sugerując, że obowiązki Komisji polegają na ocaleniu jej i innych widzów przed złym wpływem kina, pisała, iż „jeśli musicie już zabraniać stawiania poważnych, kształcących pytań o ludzki charakter i naturę żywego świata, obrońcie widzów także przed durnymi obrzydliwościami". Jako alternatywę proponowała Komisji, by dodała do listy swoich certyfikatów: „U" jako uniwersalny, „A" dla dorosłych (*adult*), „H" dla filmów przerażających (*horrific*) jeszcze jedna kategorię: „O" dla obrzydliwych (*disgusting*). Jakkolwiek propozycja Powell, by rozszerzyć system klasyfikacji, nie była ironiczna, wskazuje ona na nadzorczą rolę, którą krytycy objęli w stosunku do cenzury. Chociaż początkowo Komisja zareagowała na publiczne oburzenie własnym protestem: „nie wiemy, skąd to podniecenie, […] o ile nam wiadomo, jest to normalny film gangsterski, nie bardziej brutalny niż wiele wyprodukowanych w Hollywood". Później jednak jej szef, sir Sidney Harris, publicznie przeprosił Ministerstwo Spraw Wewnętrznych za niewystarczającą ochronę publiczności. Ton wypowiedzi krytyków sugeruje, że podniecenie wynikało z przekroczenia kulturowych granic w naśladowaniu „kultury amerykańskiej". Tom Dewe Mathews twierdzi, że *Nie ma orchidei dla panny Blandish* cofnął zegar brytyjskiej krytyki filmowej o dziesięć lat"[31].

Obecnie jest czymś w rodzaju krytycznej ortodoksji argument, iż – wbrew Orwellowi i Hoggartowi – wpływ amerykańskiej kultury popularnej na jej europejskich konsumentów jest pozytywny, przynajmniej w takim sensie, że zapewnia repertuar kulturowych stylów i zasobów możliwych do wykorzystania, aby ukrócić kulturową hegemonię tradycyjnych elit[32]. Niezależnie od tego, w jaki sposób argument ten funkcjonuje (jako taktyka w politycznej obronie studiów

---

[29] Milton Shulman w londyńskim „Evening Standard" nazwał to „kompromitacją brytyjskich filmów", zaś Leonard Mosley w „Daily Express" (1948, 16 April) „paskudną i odrażającą hańbą brytyjskiego przemysłu filmowego."

[30] D. Powell, *A Letter to the Censor*, „Sunday Times" 1948, 18 April.

[31] J. C. Robertson, *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913–1975*, Routledge: London 1989, s. 96, 92; J. C. Robertson, *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896–1950*, Croom Helm: London 1985, s. 174, T. D. Mathews, *Censored*, Chatto&Windus: London 1994, s. 122.

[32] T. Bennett, *Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain*, [w:] idem, *Politics, Ideology and Popular Culture*, Milton Keynes: Open University Press 1982, s. 2.

nad kulturą amerykańską), stanowi on również lustrzane odbicie stanowiska elit, które chciały przeciwstawić się wtargnięciu kultury amerykańskiej. Potwierdza wszak, że ich obawy nie były bezzasadne. Powojenne „równanie w dół" – demokratyzacja kulturowych wartości spowodowana przez amerykanizację – zdestabilizowało założenie o moralnej i estetycznej różnicy, wspieranej przez reżim cenzury i krytykę, a więc przez instytucje odpowiedzialne za ludowy gust.

W 1964 roku sekretarz BBFC John Trevelyan zadeklarował, że nie może dłużej „przyjmować odpowiedzialności strażnika moralności" oraz zakazywać projekcji filmów ukazujących „zachowanie sprzeczne z akceptowanym kodeksem moralnym"[33]. Jednak lekkie obyczaje były również kwestią kulturowej dystynkcji, a aprobata dla filmów o „prawdziwej wartości artystycznej" była znacznie częstsza niż w przypadku filmów „realizowanych wyłącznie dla zysku". Sądy wartościujące ukryte w tym rozróżnieniu były kluczowe dla narastającej liberalizacji brytyjskiej cenzury w drugiej połowie lat 60. Zmiany te zachodziły równolegle, ale nie w bezpośredniej relacji do likwidowania kodeksu Haysa i wprowadzenia w 1968 roku systemu klasyfikacji Motion Picture Associaton of America (MPAA). Daleki od zadowolenia z – porównywalnego do brytyjskiego – systemu ocen MPAA Trevelyan wyraził swoje głębokie zaniepokojenie dokładnie wtedy, gdy mógł być już narzucony większy stopień międzynarodowego ujednolicenia w klasyfikacji treści filmów, a dystans między dwoma systemami został umocniony[34]. Zgodnie z zadaniem utrzymania kulturowej różnicy jako formy moralnej wyższości BBFC zastosowała inny rodzaj ograniczeń dla tego samego materiału, szczególnie dla reprezentacji przemocy. To, co w roku 1967 zostało okrzyknięte mianem Nowego Kina Amerykańskiego (*New American Cinema*), przez brytyjskich krytyków scharakteryzowane zostało jako Nowa Przemoc Hollywoodu, często interpretowaną jako symptom Wietnamu, zamachów i publicznego zainteresowania makabrą, wzbudzonego przez zabójstwa popełnione przez Charlesa Mansona (stanowiące wachlarz odrealnionej amerykańskiej przemocy)[35].

Rezygnacja z kodeksu Haysa pozwoliła ponownie zaklasyfikować niektóre z hollywoodzkich filmów jako sztukę, pozwalając im na ucieczkę od restrykcyjnych tematycznych ograniczeń kultury amerykańskiej. Jednak reklasyfikacja ta odrzucana była przez szereg obronnych strategii cenzury i krytyki, które przypisywały przemoc kulturze amerykańskiej, aby w ten sposób zapewnić sobie moralną wyższość. Ponieważ fiksacja ta postrzegana była nie tylko jako wątpliwa, ale również jako zaraźliwa, nadzór krytyków nad granicami smaku postrzegany był jako kwestia kulturowej różnicy tak samo jak artystycznej akceptowalności, a tych dwóch połączonych argumentów używano jako narzędzia dla odróżnienia Hollywoodu od jego alternatyw.

---

[33] Cyt. za T. D. Mathews, *Censored*…, s. 174.

[34] Cyt. za G. Phelps, *Film Censorship*, Victor Gollancz: London 1973, s. 55.

[35] A. Walker, *National Heroes*, Harrap: London 1986, s. 24.

Tam gdzie MPAA było krytykowane za zasadniczo ilościowe podejście – za „nawyk liczenia sutków i czteroliterowych słów, który pomagał w podjęciu decyzji o ocenie”[36] – instytucja BBFC opierała się na osądzie subiektywnym. Sztukę odróżniano od komercji na podstawie nieokreślonego pojęcia integralności. Mogłoby ono mieć zastosowanie w temacie estetycznej organizacji filmu lub w kwestii osobowości twórcy, najczęściej okazywało się jednak oceną moralnej powagi danego dzieła. Pytanie o moralną powagę było głównym tematem debaty między cenzurą i krytyką filmową, jaka odbyła się w 1971 roku wokół dystrybucji *Nędznych psów* (*Straw dogs*, 1971) w specyficznie brytyjskich ramach ustanowionych przez tradycję krytyki kulturowej, reprezentowanej przez Hoggarta i Orwella.

Podobnie jak w przypadku *Nie ma orchidei…*, kontrowersje wokół *Nędznych psów* zostały zapoczątkowane i do pewnego stopnia podniesione nie przez cenzorskie lobby, ale przez krytyczną recepcję filmu, a kontekst cenzury w znaczącym stopniu ukrywał antyamerykańskie obawy o pozycję. Tym, co splotło debatę wokół *Nędznych psów* z tą na temat brytyjskiej wersji *Nie ma orchidei…* był obecny w tych dziełach wątek przekraczania granic narodowych kultur. Obydwa filmy ewidentnie skażone były amerykańskim wpływem oraz go przedstawiały. Fabuła *Nędznych psów* sama w sobie przedstawiała swojego rodzaju amerykańską inwazję: w prowokacyjnym najeździe Davida Sumnera na kornwalijski pejzaż, który spowodował rozprzestrzenienie się tam amerykańskiej wrażliwości na przemoc. W powszechnej interpretacji tego filmu Amerykanin, sam postrzegający się jako człowiek pokoju, brzydzący się brutalnym społeczeństwem, w którym żyje, przyjeżdża do Anglii częściowo by uciec, częściowo by odizolować się od przemocy. Odkrywa jednak, że przemoc skrywa się w nim samym[37].

Chociaż BBFC deklarowała, że w przeważającej części film będzie „bardzo przyjemny i w rezultacie chętnie oglądany”, opinia prasy była zdecydowania jadowita. Polegała na określaniu filmu jako obrzydlistwa: „brutalny, okrutny, sadystyczny, odpychający”, „niepotrzebnie obsceniczny”, „śmieszny, pretensjonalny, w istocie bardzo nieprzyjemny, zarówno artystycznie jak i moralnie”[38]. Podobnie jak przy okazji *Nie ma orchidei…* krytycy skierowali swoje obrzydzenie przeciwko cenzorskim standardom: „w kontekście tak okrutnego i poniżającego filmu gdzieś musiało zajść zaburzenie osądu. Zezwolenie na publiczną projekcję tego czegoś w obecnej formie jest równoznaczne z zaniedbaniem zawodowego obowiązku”[39]. Atak na standardy cenzorskie poszedł dalej w grudniu w liście

---

[36] S. Farber, *The Movie Rating Game*, Public Affairs Press: Washington, D.C. 1972, s. 89.

[37] T. Milne, „The Times” 1971, 26 November.

[38] Cyt. za: T. D. Mathews, *Censored…*, s. 200: A. Thrirkell, „Daily Mirror” 1971, 26 November; M. Hinxman, „Sunday Telegraph” 1971, 27 November; P. Gibbs, „Daily Telegraph” 1971, 26 November.

[39] A. Walker, „Evening Standard” 1971, 25 November.

z „The Times" podpisanym przez trzynastu piszących dla krajowej prasy krytyków filmowych, twierdzących, że film jest „wątpliwy w intencjach, przesadny w efekcie i może się przyczynić do publicznego zainteresowania skutkami kinowej przemocy"[40].

Na jednym poziomie debata dotyczyła quasi-legalnej granicy między sztuką a rozrywką, gdzie sztuka nadmiaru jest formą społecznej krytyki, a gdzie nadmiar rozrywki staje się formą kulturowego upodlenia. Większość krytyków uważała *Nędzne psy* za zbyt ofensywne, a ich brutalność za nieuzasadnioną, ponieważ brakowało w nich moralnej pewności, której wymagali od kultury popularnej (objawia się tu upodobanie Orwella do „wyraźnego podziału na dobro i zło w niewyszukanej fikcji"[41]). David Robinson twierdził na przykład, że ekstremalna przemoc może być usprawiedliwiona, gdy w zamyśle „ma wzbudzić wstręt przeciw przemocy"[42]. Ale dwuznaczność *Nędznych psów*, złożoność ukazanego w nich nadmiaru, uczyniła je problematycznymi. Nieobecność alegorycznego pleneru spowodowała natomiast brak dystansu wobec niejednoznaczności. Jako „amerykański reżyser […] szanowany za swoje westerny", Peckinpah może być wprawdzie zaliczony do technicznych wirtuozów, ale tematyczna złożoność jego filmów nie przekonuje brytyjskich krytyków w kwestii jego autorskości (*auteurism*)[43]. Derek Malcolm wysnuł wniosek, że „to jest po prostu genialnie zrobiony, a jednak absolutnie zły film". Nawet najbardziej sympatyzujący z recenzentów twierdzili, że „widz jest niepotrzebnie dręczony, jednak nie bardziej uświadamiany niż czytelnik gazetowego artykułu, sprawozdającego horror w rodzaju zabójstw Moorsa[44].

Obecna wśród krytyków retoryka „prawdopodobieństwa" i „infekcji" sugerowała, że filmowa transgresja było do pewnego stopnia kwestią gatunkową. Dla Malcolma był to nieodpowiedni, przerażający film, „przehammerowany Hammer". Znacznie częściej recenzenci twierdzili, że *Nędzne psy* łatwiej byłoby zaakceptować, gdyby były westernem, wówczas nadmierne epatowanie przemocą byłoby czytelnie alegoryczne. Ponieważ zaś film był zdaniem wielu po prostu wulgarny – bez rozróżnienia „na wiejski bar i zachodni *saloon*" – jako dowód przytaczano, że reżyser w gruncie rzeczy w ogóle nie wiedział, gdzie był[45]. *Nędzne psy* pogłębiają to pomieszanie kategorii, nie wywiązując się z obowiązku „realizmu", który najwyraźniej dosłownie łączy się z terytorium, jak gdyby recenzenci

---

[40] „The Times" 1971, 17 December.

[41] G. Orwell, *Decline of…*, s.76.

[42] D. Robinson, „Financial Times" 1971, 26 November.

[43] P. Gibbs, „Daily Telegraph" 1971, 26 November.

[44] D. Malcolm, „Guardian" 1971, 25 November; T. Milne, „The Times" 1971, 26 November.

[45] A. Walker, „Evening Standard" 1971, 25 November.

„szukali dokumentalnej prawdy o poszczególnych częściach Anglii"[46]. Ten argument oczywiście mógł funkcjonować w Wielkiej Brytanii. Krytycy *Nędznych psów* z innych krajów – w większości oczywiście ze Stanów Zjednoczonych – byli wolni od troski o dokładność akcentów. Zamiast tego zwracali uwagę na przykład na wykorzystanie przez Peckinpaha „ponurych monochromów kornwalijskiej wsi dla zbudowania samowystarczalnego świata obojętnej grozy"[47]. Ale brytyjskie recenzje na przykład *Dzikiej bandy* (*The Wild Bunch*, 1969) w równie w niewielkim stopniu bazowały na historycznej i etnograficznej dokładności przedstawień Meksyku. Działo się tak jednak dlatego, że Meksyk nie był tu Meksykiem, lecz alegorycznym krajobrazem.

Miesiąc po *Nędznych psach* swoją londyńską premierę miała *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange,* 1971). Te dwa filmy były niemalże automatycznie łączone w cenzorskich redakcjach, a przeciwstawiane przez krytyków, którym Stanley Kubrick i Peckinpah dostarczyli niemal doskonałej skali porównawczej. W ocenie BBFC „Kubrick użył muzyki, stylizacji i innych umiejętności […] z sukcesem dystansując publiczność od przemocy […], utrzymując rezultat w dopuszczalnym granicach"[48]. Wątek ten był podejmowany przez wielu krytyków, którzy nie uważali przemocy ani za infekującą, ani za obrzydliwą, ale za wspaniale wyobcowującą, będącą właściwym sposobem uchwycenia tematu. Ponadto film Kubricka jasno wyartykułował tezy dotyczące dehumanizującego wpływu przemocy, czego Peckinpah nie uczynił[49]. Co jednak istotniejsze dla dyskusji nad krytyką antyamerykanizmu, *Nędzne psy* działy się w wyobrażonej wersji Wielkiej Brytanii, wykorzystanej jako miejsce dla wyrażenia uniwersalnej amerykańskiej mitologii. Rozpoznawalne brytyjskie otoczenie z *Mechanicznej pomarańczy* było natomiast, przynajmniej przez krytyków, odbierane jako udany, eksportowalny, alegoryczny krajobraz uniwersalnych znaczeń. Krytycy dokonali kategorialnego rozróżnienia między tymi dwoma filmami i obwinili *Nędzne psy* za gromy spadające na *Mechaniczną pomarańczę*. Jednak estetyczny podział, którego dokonali, nie przekonał osób podzielających mniej zniuansowane obawy przed pragnieniem naśladowania. Mimo estetycznego dystansu, *Mechaniczna pomarańcza* oskarżana była o inspirowanie przestępstw „naśladowczych". Ukazana w niej angielska przemoc była najwidoczniej zbyt rozpoznawalna, szczególnie w zachowaniu młodych mężczyzn przyprowadzanych do sądów[50]. Chociaż *Nędzne psy* wydawały się uj-

---

[46] Ch. Barr, *Straw Dogs, A Clockwork Orange and the Critics*, „Screen" 1972, No. 2, s. 21.

[47] J. Cocks, „Time" 1971, 20 December.

[48] Raport „Evening Standard", cyt. za: Ch. Barr, *Straw Dogs*…, s. 27.

[49] Barr wskazał też jednak na ironię, iż *Nędzne psy* wprowadziły w życie tezę o przemocy, którą artykułowała *Mechaniczna pomarańcza*. Ch. Barr, *Straw Dogs*…, s. 20.

[50] W sentencji wyroku w „sprawie *Mechanicznej pomarańczy*" w 1973 roku, sędzia Sądu Koronnego Manchesteru wyraził nadzieję, że „lubieżne stworzenia, które wydają

mować ze szczególną wyrazistością angielski niesmak powodowany zepsuciem przyniesionym przez amerykańską kulturę w angielski krajobraz pasterski, to wyobrażony obraz Kornwalii gwarantował przynajmniej, że brak „realizmu" nie wzbudzi obaw o naśladownictwo.

Z angielskiego przełożyła Monika Murawska

Przypisy tłumacza

* Oryginalny: *Cleft Chin Murder*, czyli „zabójstwo dołka w brodzie"; nazwa wzięła się od ofiary, taksówkarza posiadającego podbródek z dołkiem pośrodku.

** *Gun moll* – kobieta towarzysząca gangsterom, często sama posługująca się bronią podczas rozbojów, *gun* – broń, *moll* – pochodzi od imienia Molly używanego często na określenie prostytutki (funkcjonowało w Anglii od ok. XVII w.).

*** *Teddy Boys* – młodzieżowa subkultura powstała w Wielkiej Brytanii na początku lat 50. Jej członkowie nosili charakterystyczne, dandysowskie w stylu, kosztowne stroje, mimo iż wywodzili się z niższych warstw społecznych. Pod koniec lat 50. uformowało się wśród nich wiele grup, które prowadziły awanturniczy tryb życia i dokonywały rozbojów.

---

się dominować w tym, co dziś nazywa się show-biznesem, będą zarabiać na życie z większym szacunkiem, zamiast kosztem przyszłych ofiar podżegać młodych ludzi do przemocy, […] moim zdaniem, przypadki takie, jak twój, stanowią argument na rzecz powrotu do jakiejś formy cenzury tak szybko, jak to możliwe". Cyt. za: G. Phelps, *Film*…, s. 281.

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.11

Thomas Elsaesser

SIEĆ FESTIWALI FILMOWYCH*

Nowa topografia kina europejskiego

Wyznaczniki pochodzenia, strategie dostępu

„Narodowość" w kinie europejskim stała się pojęciem drugiego rzędu („postnarodowość"), negocjowanym głównie za pośrednictwem prawnych i ekonomicznych środków podejmowanych przez Unię Europejską w celu stymulowania przemysłu audiowizualnego oraz promowania jego roli w utrwalaniu dorobku i dziedzictwa narodowego poszczególnych krajów. Również w obrębie samych filmów odniesienia do narodu, regionu i tego, co lokalne, stały się drugorzędną kwestią, funkcjonując jako forma autoreklamy (zapamiętywalnych fragmentów) przeszłości, stylu życia czy lokalizacji (turystycznych). Filmy robione w Europie (a nawet przez inne, mniejsze narody produkujące filmy) mają tendencję do świadomego eksponowania swojego pochodzenia. Nacisk na regionalność, sąsiedztwo i lokalność w cieszących się ostatnio popularnością filmach, takich jak: *Goło i wesoło* (*The Full Monty*, 1997), *Billy Elliot* (2000), *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *Cinema Paradiso* (1988), *Good Bye Lenin!* (2003), *Amelia* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001), zapewnia punkty dostępu dla międzynarodowych i globalnych rynków filmowych, obejmujących również widownię narodową całkowicie umiędzynarodowioną poprzez filmy dostępne w multipleksach i wideotekach. Tendencja do prezentowania łatwych do rozpoznania miejsc i stereotypowych okresów historycznych zaczyna odzwierciedlać zdolność Hollywood do produkowania tekstów „otwartych", przemawiających do zróżnicowanej widowni, przy jednoczesnym ścisłym trzymaniu się klasycznych narracji[1].

Dwa kolejne gatunki można określić jako postnarodowe, ale z przeciwnych

---

[1] Definicję klasycznej narracji w kinie znaleźć można w książce Davida Bordwella *Narration and the Fiction Film*, University of Wisconsin Press: Madison 1985, 156–204.

względów. Pierwsze to filmy, które podobają się szerokiej publiczności, ale nie odwołują się do miejsca, regionu ani narodowej historii. Sytuują się w hermetycznej przestrzeni medialnej, wykorzystując i przetwarzając na nowo formuły gatunkowe z kina komercyjnego lat 60. i telewizji lat 70., parodiowane i wyszydzane przez osobowości telewizyjne popularne wśród rodzimych odbiorców, ale trudne do eksportowania przez narodowe i językowe granice: francuska seria *Taxi* (1998–2007) lub *Goście, goście* (*Les Visiteurs*, 1993–2016), niemieckie i austriackie filmy „Bully'ego" Heriga *But Manitu* (*Der Schuh Des Manitu*, 2001) czy *Gwiezdne jaja: Część I – Zemsta świrów* (*[T]Raumschiff Surprise – Periode 1*, 2004). Drugą tendencją kina postnarodowego jest *cinéma du look*, zapożyczające normy stylistyczne od designu i mody. W odróżnieniu od klasycznego kina artystycznego filmy te zrywają z realizmem, nie wstydząc się porównań do kampanii reklamowych *high concept* (J.-J. Beneix, *Diva*, 1981; Tom Tykwer, *Biegnij Lola, biegnij*, '*Lola rennt*', 1998) ani oskarżeń o pornograficzność (filmy takie jak *Intymność*, '*Intimacy*', 2001, Patrice'a Chereau; prace Catherine Breillat czy *9 songs*, 2004, Michaela Winterbottoma). Styl i przedmiot filmów zapewniają ich łatwiejsze przemieszczanie się między granicami państw, a za sprawą odwoływania się do zuniwersalizowanych przekonań spod znaku *Eurochic*, takich jak wyrafinowany erotyzm, dojrzałe uczucie i namiętność seksualna, mają nawet szansę wejść na rynek amerykański.

Innym sposobem przekraczania tego co narodowe przez filmy europejskie, przy jednoczesnym przywracaniu kategorii narodowości w jej formie drugiego rzędu – jako postnarodowości – są międzynarodowe festiwale filmowe. Twierdzę, że w kontekście Europy obieg festiwalowy stał się podstawową siłą napędową branży filmowej, z daleko idącymi konsekwencjami dla odpowiedniego funkcjonowania innych elementów (autorstwo, produkcja, eksploatacja, prestiż kulturowy i uznanie) właściwych dla kina i kultury filmowej. Jeśli telewizja od lat 60. przejęła od kina zadanie „jednoczenia" narodu, zwracając się do niego bezpośrednio, jak również reprezentując go, kwestią jest to, jak za pośrednictwem obiegu festiwalowego manifestowane jest kino postnarodowe, zyskujące z jednej strony wymiar europejski, jednocześnie z drugiej dostające możliwość wkroczenia w globalny system ekonomiczny, za sprawą którego mogą zostać przepisane typowe wyznaczniki tożsamości. Jako taki, obieg festiwalowy jest jednocześnie teoretycznym wyzwaniem i historycznym „brakującym ogniwem" w naszym rozumieniu kina europejskiego nie tylko od 1945 roku, ale od końca historycznej awangardy lat 30. Na płaszczyźnie teoretycznej odpowiedź może znajdować się nie w polu tradycyjnie pojmowanego filmoznawstwa, ale w jakiejś wersji współczesnych teorii systemów. W ofercie są autopojetyczne sprzężenie zwrotne zaproponowane przez Niklasa Luhmana, teoria przestrzeni przepływów Manuela Castellsa, teoria aktora-sieci Brunona Latoura czy też teoria złożonych systemów adaptacyjnych koncentrująca się na „wyłanianiu się", „atraktorach" i „samoorga-

nizacji"[2]. Chciałbym się jednak skupić na historii tego fenomenu oraz analizie niektórych jego właściwości systemowych.

Festiwale od zawsze uznawane były za integralną część kina europejskiego, ale rzadko analizowano je pod kątem ich kluczowego znaczenia dla konstruowania takich kategorii, jak interesujące mnie tutaj: autor, kino narodowe, opozycja wobec (lub „oko w oko" z) Hollywood. Charakteryzowane przez czynniki geograficzno-przestrzenne (tereny i miasta organizujące omawiane festiwale) i czas (sekwencyjne rozplanowanie największych festiwali filmowych tak, by zagospodarowywały wszystkie dwanaście miesięcy w roku), międzynarodowe festiwale filmowe należy postrzegać jako sieć (z węzłami, przypływami i wymianami). Czy to właśnie ta sieć oraz jej przestrzenno-czasowy cykl jest motorem napędowym, za sprawą którego kino europejskie jest jednocześnie stabilne i dynamiczne, bezustannie podatne na kryzys, a jednak zdolne do przetrwania, tak trudne do zrozumienia dla historyków, a tak ewidentne dla kinofilów?

Międzynarodowe festiwale filmowe

Coroczne międzynarodowe festiwale filmowe są typowo europejską instytucją. Wymyślone w Europie tuż przed II wojną światową, zaistniały kulturowo, zyskały ekonomiczny status i polityczną dojrzałość dopiero w latach 40. i 50. Od tego czasu Wenecja, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, Karlowe Wary, Oberhausen i San Sebastián stały się obowiązkowymi punktami na mapie dla międzynarodowych miłośników kina, krytyków i dziennikarzy, jednocześnie będąc rynkiem dla producentów, reżyserów, dystrybutorów, szefów telewizyjnych działów sprzedaży oraz szefów studiów filmowych.

Same lokalizacje są symptomatyczne w odniesieniu do ich historii, polityki i ideologii, to jest w typowych dla Europy kontekstach czasowych i osadzeniu geograficznym. Wiele z najbardziej rozpoznawalnych miejsc znajduje się w miastach, które rywalizują ze sobą w turystyce kulturowej i wydarzeniach sezonowych. Widać to w przypadku starych kurortów, które utraciły swoją arystokratyczną klientelę, a teraz są gospodarzami festiwali filmowych, odbywających się zwykle przed lub tuż po sezonie turystycznym. Przykładem są Wenecja, Cannes, Locarno, Karlowe Wary i San Sebastián, będące oczywistymi pozasezonowymi miastami festiwalowymi. W przypadku innych miast wyraźne są względy polityczne, czego przykładem jest Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie. Powstały w czasach zimnej wojny, miał pełnić rolę wizytówki hollywoodzkiego

[2] To niektóre z możliwości eksplorowanych w ramach mojej grupy zajęciowej (w skład której wchodzili m.in. Marijke de Valck, Malte Hagener, Floris Paalman, Ria Thanouli, Gerwin van der Pol, Martijn de Waal, Ward Rennen, Tarja Laine i Melis Behlil, którym szczególnie dziękuję za wystąpienia) Cinema Europe w latach 2004–2005.

przepychu i zachodniego przemysłu filmowego, jednocześnie prowokując Berlin Wschodni i drażniąc Związek Radziecki. Podobnie Festiwal Filmów Dokumentalnych w Lipsku – kontratak NRD prezentujący filmy ze wschodniej Europy, Kuby czy Ameryki Łacińskiej – próbował zintegrować socjalistyczny front filmowy w antyfaszystowskich i antyimperialistycznych działaniach, jednocześnie zapraszając lewicowych reżyserów z krajów zachodnich jako towarzyszy-trofea. Poza Europą można przeprowadzić podobne analizy: Pusan – główny festiwal filmowy w Korei Południowej – był również „rezultatem" politycznych posunięć, powstał jako kopia odnoszącego sukcesy Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Hong Kongu, by następnie odegrać ważną rolę w ożywieniu kina koreańskiego jako kina narodowego. Dla wielu zachodnich gości, odstraszonych wielkością festiwalu w Hong Kongu, Pusan stał się w latach 90. źródłem pierwszego kontaktu z innym, „nowym" kinem azjatyckim. Festiwal Filmowy w Toronto był także starannie przemyślanym posunięciem – miał skonsolidować „narodowe" przyczółki tak, by mogły stawić czoła kulturowym „barbarzyńcom" na południe od granicy, jednocząc kanadyjskich twórców filmowych podzielonych na francusko- i anglojęzycznych w walce ze wspólnym wrogiem – Hollywoodem. Inne europejskie festiwale zlokalizowane są w miastach przemysłowych; niektóre od lat starały się zmienić swoje przeznaczenie i przekształcić w centra kulturalne. Tak było w przypadku Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen, który wprowadził kulturę filmową w region górnictwa i przemysłu ciężkiego, podczas gdy Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Rotterdamie znacznie przyczynił się do zmiany wizerunku miasta – z kojarzonego głównie z olbrzymim terminalem kontenerowym i portem przyjmującym towary z Chin i Azji, w przeszłości służącym Europie jako miejsce, z którego z nadzieją do Nowego Świata wyruszali emigranci, Rotterdam stał sie centrum dla mediów, filmu i architektury. Obecnie jest równie ważnym węzłem dla innego rodzaju ekonomii – niematerialnej ekonomii doświadczeń, stanowiąc most między kinem azjatyckim a europejską publicznością, co jest specjalnością festiwalu od ponad dwóch dekad.

Tendencja miast przemysłowych do podejmowania prób przekształcenia w stolice kultury to oczywiście szerszy trend. Wykracza on poza fenomen festiwali filmowych oraz kontynent europejski. Ze względu na widoczny w krajach rozwiniętych ogromny wysiłek włożony w odnowę centrów miast i wlanie nowego życia w tkankę miejską (często przez ostatnie pół wieku zaniedbaną albo będącą ofiarą prywatnej motoryzacji, przedmieść i centralnego planowania), strategiczne znaczenie wydarzeń kulturalnych i festiwali filmowych, w szczególności dla kształtowania marki terytorialnej, jest nie do przecenienia. Wyróżnić można przynajmniej dwa nachodzące i krzyżujące się osiągnięcia, prowadzące do rewaloryzacji przestrzeni i usytuowania („dzielnica" jako czynnik) w kulturze miejskiej. Po pierwsze, fenomen skupisk kulturowych (*cultural clustering*). Podążając za badaniami dzielnic Jane Jacobs i pracami Sharon Zukin poświęconymi wzajemnym oddziaływaniom czynników kulturowych i ekonomicznych na przykładzie

nowojorskiej kultury loftów w latach 80., ekonomiści, urbaniści i etnografowie zaczęli dostrzegać „wzrost wartości lokalnie specyficznej zmienności interakcji pomiędzy kulturą (miejscem) a handlem (rynkiem) we współczesnej, mieszanej gospodarce rozrywki, kultury i kreatywności”[3]. W konsekwencji przedsiębiorstwa informacyjne, *high-tech* i sektor wiedzy szukają teraz „bogatych kulturowo środowisk” dla swoich baz operacyjnych w celu przyciągnięcia wykwalifikowanych pracowników i utrzymania wyszkolonego personelu potrzebnego, by zachować konkurencyjność i innowacyjność[4]. Miasta, aby zatrzymać firmy i ich pracowników, uwydatniają swoje lokalne zalety (warunki mieszkaniowe, transport, infrastruktura i inne udogodnienia) poprzez rozszerzanie ich na całą koncepcję miasta, w którym lokalność i sąsiedztwo pełnią szczególną funkcję. Po drugie (i to nie bez napięcia z ideą lokalności), najbardziej ekonomicznie atrakcyjna część ludności to nie etniczne skupiska tradycyjnych miejskich dzielnic, ale grupy takie jak *yuppies*, *dinkies*[**], *empty nesters*[***], *bobos*[****] i im podobni. Wspólny wpływ tych grup jest kluczowy dla sektora usługowego, polegającego na ich sile nabywczej, co prowadzi do tak zwanej gospodarki Bridget Jones[5]. Aby zaspokoić tę nową klasę ekonomiczną, władze miejskie i stołeczne próbują swoje miasta kreować na miejsca permanentnych, wciąż toczących się wydarzeń. Dopełnieniem architektonicznie wyrażonej przestrzeni miejskiej jest wymiar czasowy, a zbudowane miasto przekształca się i jest dublowane przez „zaprogramowaną”, czy

---

[3] H. Mommaas, *Cultural Clusters and the Pos-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy*, „Urban Studies” 2004, Vol. 41, No. 3, 507–532.

[4] „Środowiskiem bogatym kulturowo” mogą być również miejsca nietknięte ludzką ręką, tak było dla wielu firm *high-tech*, które w latach 90. wybrały Północną Karolinę i Oregon na swoje główne siedziby: rekreacja i sport na świeżym powietrzu są silnie związane z „klasami kreatywnymi” (Richard Florida). W Europie kultura jest przeważnie połączeniem miejskiego środowiska bogatego w historyczne odniesienia, naturalne i architektoniczne piękno, zróżnicowanej oferty intelektualnej i artystycznej (uniwersytety, muzea), a także miejsc rozrywki i luksusowych sklepów.

[5] „Helen Fielding (autorka *Pamiętnika Bridget Jones*) stworzyła postać dużo bardziej ludzką i rozpoznawalną, w przeciwieństwie do eleganckich i zamożnych młodych nowojorskich singli z programów telewizyjnych *Przyjaciele* (*Friends*, 1994–2004) i *Seks w wielkim mieście* (*Sex and the City*, 1998–2004). Jednak wszystkie trzy portretują ludzi, którzy teraz dominują i kształtują świat bogatych i ich miejskie życie nie tylko w Nowym Jorku i Londynie, ale coraz częściej w Tokio, Sztokholmie, Paryżu i Santiago: wykształceni, pracujący single w wieku od 20 do 30 lat. Moraliści niepokoją się o nich, marketingowcy zalecają się, a deweloperzy chcą ich zwabić. Są oni głównymi konsumentami i producentami kreatywnej ekonomii skupionej wokół reklamy, wydawnictw, rozrywki i mediów. Bardziej niż jakakolwiek inna grupa społeczna mają oni czas, pieniądze oraz pasję trwonienia ich na wszystko to co modne, błahe i zabawne”. „The Economist” 2001, 20 December.

raczej programowalną przestrzeń. W tym projekcie kluczowe znaczenie w konstruowaniu serii miejskich wydarzeń sezonowych w ciągu roku mają wystawy czasowe oraz coroczne festiwale. Wśród różnego rodzaju imprez czasowych i festiwali szczególna rola przypada międzynarodowym festiwalom filmowym, relatywnie opłacalnym, przyciągającym zarówno stałych mieszkańców, jak i gości z zewnątrz, co pomaga rozwijać infrastrukturę towarzyskości, jak również usługi cenione przez „klasę kreatywną", funkcjonujące przez cały rok[6]. Nic więc dziwnego, że liczba festiwali raptownie wzrosła w ostatnich latach. Obecnie w samej Europie jest więcej festiwali filmowych niż dni w roku. Organizowane są już nie tylko przez co ważniejsze stolice, pozasezonowe uzdrowiska i odnowione miasteczka przemysłowe. Często średnie miasta, balansujące na granicy nijakości, decydują się na organizację festiwalu w celu zwiększenia swojej atrakcyjności turystycznej lub roszczenia sobie prawa do tytułu lokalnego centrum kultury (tak jak Brunszwik w Niemczech, Bradford w Wielkiej Brytanii)[7].

Te dwa elementy – kulturowe skupiska gospodarki Bridget Jones oraz determinacja w traktowaniu przestrzeni miejskiej jako programowalnej i cyklicznej – stanowią istotny kontekst dla rozumienia liczebności festiwali filmowych. Nie wyjaśniają jednak efektu sieciowego, którego wywoływanie na globalnym rynku medialnym międzynarodowe festiwale filmowe dopiero sobie uświadamiają. Ich liczba powoduje konsekwencje, które na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne: miasta gospodarze konkurują ze sobą o atrakcyjność i dostępność lokalizacji dla międzynarodowych gości oraz ekskluzywność prezentowanego repertuaru. Festiwale rywalizują również o najbardziej atrakcyjną datę w kalendarzu. Jednak na innym poziomie festiwale wzajemnie się uzupełniają. Konkurencja podnosi standard i zwiększa wartość prezentowanych filmów. Konkurencja skłania również do porównań, co skutkuje faktem, że festiwale upodabniają się do siebie pod względem organizacji, jednocześnie starając się odróżnić pod względem autoprezentacji

---

[6] „Klasy kreatywne", termin upowszechniony przez Richarda Floridę, to „szybko rosnąca, dobrze wykształcona i dobrze opłacana część siły roboczej, z wysiłku której korzystają korporacje i od której coraz bardziej zależny jest wzrost gospodarczy. Członkowie klasy kreatywnej wykonują szeroką gamę prac w różnych branżach – od technologii i rozrywki, dziennikarstwa do finansów, wysokiej klasy produkcji do sztuki. Nie myślą o sobie świadomie jako o klasie. Dzielą jednak wspólny etos i wartości jak kreatywność, indywidualność, odrębność i uznanie". R. Florida, *The Rise of the Creative Class. Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race*, „Syracuse Post-Standard" 2002, 14–15 July.

[7] „Stary kawał: dwóch alpinistów wspina się po stromym zboczu. Powietrze zaczyna robić się coraz rzadsze, ale w końcu udaje im się dotrzeć do na wpół opuszczonej górskiej wioski. Jeden mówi do drugiego: »Wiesz, czego tutaj brakuje?«. »Nie mam pojęcia« odpowiada drugi. »To oczywiste«, ripostuje jego towarzysz, »festiwalu filmowego! «". H. G. Rodek, *Noch ein Festival*, „Die Welt" 2005, 6 April.

i nacisku, jaki kładą na programowanie (tematyczne) repertuaru. Muszą mieć również pewność, że następują po sobie we wcześniej ustalonej kolejności, co pozwala ich międzynarodowym klientom – producentom, filmowcom, dziennikarzom – wygodnie przemieszczać się z jednego festiwalu klasy A na następny[8].

Optymalizując odpowiednie korzyści lokalne, każdy festiwal przyczynia się do globalnego efektu sieciowego, równoważąc negatywne skutki konkurencji (w skończonej liczbie filmów i czasu) pozytywnymi następstwami w postaci znajomego formatu i rozpoznawalności marki, jednocześnie dając innowacyjnym programerom możliwość wyznaczania trendów i opracowywania koncepcji przejmowanych przez innych. Z perspektywy filmów (lub raczej ich twórców) te właściwości festiwali stanowią podstawowe elementy w systemie oczekiwań: filmy obecnie są robione na festiwale tak samo, jak w erze wielkich wytwórni Hollywood realizowało filmy wyłącznie dla kin premierowych. Obieg festiwalowy jako globalna sieć ustanawia daty premier filmów niezależnych w kinach premierowych światowego rynku, gdzie mogą akumulować kapitał kulturowy i aprobatę krytyków, niezbędne by wkroczyć na narodowy i lokalny rynek dystrybucyjny z impetem nabranym dzięki festiwalowym sukcesom. Żaden plakat filmu niezależnego nie obejdzie się bez logo przynajmniej jednego festiwalu filmowego światowej klasy w widocznym miejscu, tak jak produkcje hollywoodzkie muszą być opatrzone logo swojego studia.

Festiwale tworzą sieć pełną punktów węzłowych i zakończeń nerwowych, z aktywnością powierzchniową i osmozą między różnymi warstwami sieci. Choć oczywiście istnieje rygorystyczny system rankingowy, na przykład między festiwalami kategorii A i B, nadzorowany przez międzynarodową federację FIAPF[*****], system jako taki jest porowaty i perforowany. Panuje ruch i utrzymywany jest kontakt między festiwalami regionalnymi i międzynarodowymi, specjalistycznymi/tematycznymi oraz otwartymi; festiwale europejskie są w kontakcie z północnoamerykańskimi, podobnie jak z azjatyckimi i australijskimi. Niektóre z nich są outsourcingowane, jak ten w Ouagadougou w Burkina Faso, w większości organizowany oraz finansowany z Paryża i Brukseli, funkcjonujący jako główna

---

[8] W 1987 roku Festiwal Filmowy w Berlinie został przeniesiony z sierpnia na luty, tak by poprzedzać, zamiast następować, Cannes. Decyzja ta związana była również z presją „napakowania" programu jak największą liczbą premier, ale także chęcią dopasowania się do harmonogramu tak ważnych gości jak programerzy festiwali i kin studyjnych. Jak zauważa Gerald Peary: „Berlin to miejsce, gdzie rozpoczynają sie coroczne łowy. Co roku w lutym programerzy festiwali filmowych z całego świata zaczynają bawić się ze sobą w »kotka i myszkę« [...]. Polowanie ciągnie się przez kolejne festiwale – San Francisco, Locarno, Montreal, Telluride, Toronto, do wyboru do koloru, z obowiązkowym przystankiem w maju w Cannes". G. Peary, *Season of the Hunt*, „American Film" 1991, November/December, Vol. XVI, No. 10, s. 20.

przestrzeń definiowania, promowania oraz prezentowania kina afrykańskiego zarówno francusko-, jak i anglojęzycznego[9]. Inne to festiwale festiwali („najlepsze z najlepszych") jak Festiwal Filmowy w Londynie, będący raczej przeglądem festiwalowych faworytów danego sezonu dla miejscowej publiczności, przyciągającym jednak mniejsze zainteresowanie prasy i międzynarodowych gości[10].

Pajęczyna ta z czasem tak silnie się splotła i tak spontanicznie zorganizowane są interakcje pomiędzy różnymi „aktorami sieci", że w swej totalności obieg festiwalowy zapewnia struktury i przestrzeń wymiany umożliwiające zarówno funkcjonowanie przypadku, jak i rutynę. Festiwale razem wzięte tworzą skupiska kolejnych międzynarodowych miejsc, do których w różnym natężeniu oraz intensywności, jak stada ptaków lub ławice ryb, migrują filmy, reżyserowie, producenci, specjaliści od promocji oraz prasa. Podobnie jak w przytoczonych powyżej zjawiskach naturalnych (wnikliwie studiowanych przez teoretyków systemów adaptacyjnych), sposób, w jaki rozchodzą się informacje, wymieniane są sygnały, kształtowane opinie oraz osiągany konsensus, na pierwszy rzut oka wydaje się ekscytująco nieprzewidywalny, okazuje się jednak przestrzegać ściśle zaprogramowanych reguł. I tak na przykład kryteria selekcji filmów, ich prezentacja, relacje w mediach i wreszcie nagrody wydają się arbitralne i nieprzejrzyste, jednak wzory dają się szybko dojrzeć. Wystarczy wziąć pół tuzina katalogów z różnych festiwali, przeczytać opisy filmów lub teksty przemówień podczas rozdania nagród i zrobić analizę semantyczną. Nie więcej niż tuzin słów składa się na wartościujące i klasyfikujące słownictwo potrzebne do skategoryzowania znacznej większości festiwalowych filmów. Ta nieformalna leksykalna stabilność uzupełnia coraz większe podobieństwa organizacyjne, co przeciwdziała wrażeniu tymczasowości oraz zmienności lokalizacji festiwali.

Jako jeden z punktów odniesienia, pozwalający na odtworzenie dynamiki rządzącej dzisiejszą produkcją, dystrybucją oraz recepcją kina niezależnego, obieg festiwalowy jest kluczem do wszystkich form kina niezwiązanego z globalną siecią Hollywood. Idąc dalej tym tropem, obieg festiwalowy stanowi również istotne sprzężenie z samym Hollywood. Festiwale filmowe (jak Hollywood), stanowią globalną platformę, która (w przeciwieństwie do Hollywood) jest również „rynkiem" (być może bardziej bazarem niż giełdą papierów wartościowych), kulturową wizytówką (porównywalną do muzycznych lub teatralnych festiwali), „miejscem rywalizacji" (niczym igrzyska olimpij-

---

[9] M. Diawara, *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*, „Sight & Sound" 1993, November, s. 24–25.

[10] Wnikliwa analiza różnych funkcji, jakie pełnić może taki festiwal filmowy, szczególnie między przemysłem i światem sztuki filmowej zob. J. Stringer, *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of ClassicHollywood*, [w:] *Memory and Popular Film*, ed. P. Grainge, Manchester University Press: Manchester 2003, s. 81–96.

skie), a wreszcie organizacją światową (prowizoryczną Organizacją Narodów Zjednoczonych, parlamentem kin narodowych lub kinematograficznym NGO, biorąc pod uwagę wyraźne w przypadku poszczególnych festiwali polityczne inklinacje). Innymi słowy – festiwale są wyjątkowym przypadkiem kombinacji czynników ekonomicznych, kulturalnych, politycznych, artystycznych oraz personalnych, które komunikują się oraz wzajemnie zasilają. Wyjaśnia to, dlaczego ten początkowo typowo europejski fenomen umiędzynarodowił się, wytwarzając w procesie nie tylko samowystarczalny i autoreferencyjny świat dla kina artystycznego, niezależnego oraz dokumentalnego, ale również stał się „alternatywą" dla systemu hollywoodzkich studiów filmowych w ich postfordowskiej fazie. Przede wszystkim, ustanawia warunki dla dystrybucji, marketingu oraz eksploatacji, ale także w coraz większym stopniu reguluje produkcję, zdeterminowaną, jak to jest w sektorze pozahollywoodzkim, bardziej przez międzynarodowe rynki zbytu niż wewnętrzny rynek w „kraju pochodzenia". Widząc jak festiwale konkurują między sobą i są w coraz większym stopniu uzależnione od regularnego, corocznego zaopatrzenia w interesujące, innowacyjne czy po prostu warte uwagi filmy, nie dziwi, że co bardziej prestiżowe festiwale na świecie coraz częściej oferują fundusze wspierające produkcję, nagrody pieniężne na development albo „obozy talentów" (Berlin) w celu związania nowego twórczego potencjału z wizerunkiem marki konkretnego festiwalu. Oznacza to, że niektóre filmy tworzone są na miarę i na zamówienie, na przykład data ukończenia, miejsce projekcji oraz finansowanie jest ściśle związane z harmonogramem konkretnego festiwalu (lub obiegu festiwalowego) i wielu twórców uwewnętrznia takie możliwości dla swoich filmów oraz w nie celuje. Stąd nieco cyniczne odwoływanie się do gatunku „film festiwalowy", który odnosi się do prawdziwego fenomenu, ale również ukrywa pewne korzyści wynikające z wytworzenia takiego relatywnie stabilnego horyzontu oczekiwań. Zapewnia to widoczność i potencjalne zainteresowanie filmom, które nie dysponują budżetem promocyjnym produkcji hollywoodzkich ani nie mogą polegać na wystarczająco dużym rynku wewnętrznym (jak np. Indie), oraz daje możliwość znalezienia swojej publiczności lub zwrócenia się inwestycji[11].

---

[11] Prototypowym przykładem filmu festiwalowego jest *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotapes*, 1980) Stevena Soderberga, którego droga do sławy stała się marzeniem każdego aspirującego filmowca. Film zrealizowany niewielkim nakładem finansowym, z garstką (wtedy) nieznanych aktorów, zdobył Złotą Palmę w Cannes jako najlepszy film, a James Spader został nagrodzony za rolę. Następnie zgromadził nagrody na dziesiątkach innych festiwali i został przejęty przez Miramax, który zapewnił mu sprytną kampanię reklamową, dzięki której film zarobił sześćdziesiąt milionów dolarów, przy początkowej inwestycji dziewięciu milionów dolarów. Film w dalszym ciągu jest hitem na DVD.

Krótka historia europejskich festiwali filmowych

Ogólna perspektywa fenomenu festiwali wymaga uzupełnienia o krótką historię europejskich festiwali filmowych. Były one początkowo wysoce polityczne i nacjonalistyczne. Festiwal Filmów w Wenecji na przykład, jak często zwraca się uwagę, powstał w w 1932 roku jako efekt kokietowania ze strony Stowarzyszenia Włoskich Hoteli i propagandowych wprawek Benita Mussoliniego. Pod koniec dekady profaszystowskie nastawienie festiwalu było tak silne, że Francuzi zdecydowali się założyć konkurencyjne wydarzenie:

> [Wenecki] festiwal oraz przyznawane na nim nagrody były w tamtych czasach tak samo związane z prestiżem biorących w nim udział krajów, jak i filmami. Wraz ze zbliżającą się II wojną światową zaczęto wyraźnie faworyzować faszystowskich sprzymierzeńców, szczególnie Niemcy i Włochy. W 1939 roku Francja została wytypowana na zwycięzcę głównej nagrody festiwalu za film Jeana Renoira *Towarzysze broni* (*La grande illusion*, 1937), jednakże Złoty Lew (wtedy Puchar Mussoliniego) ostatecznie przypadł dwóm filmom: niemieckiemu *Olimpiada* (*Olympia 1. Teil – Fest der Völker*, 1938), wyprodukowanemu we współpracy z ministerstwem propagandy Josepha Goebbelsa, i włoskiemu *Pilot Luciano Serra* (*Luciano Serra Pilota*, 1938) zrealizowanemu przez syna samego Mussoliniego. Oburzeni Francuzi w proteście wycofali się z udziału w konkursie. Zarówno angielscy, jak i amerykańscy członkowie jury wystąpili z komisji, wyrażając tym samym swój sprzeciw wobec pozbawionych szacunku dla sztuki działań polityków i ideologii[12].

Kolejnym festiwalem zawdzięczającym swoje istnienie kontrowersjom politycznym i municypalnym przepychankom jest Festiwal Filmowy w Locarno w Szwajcarii, który zajął miejsce Lugano, powstałego jako kontynuacja festiwalu w Wenecji na czas wojny. Locarno rozpoczął się w 1946 roku, zaledwie na kilka dni przed otwarciem festiwalu w Cannes[13]. Również festiwal w Karlowych Warach został zainaugurowany w 1946 roku z bezpośredniej inicjatywy świeżo znacjonalizowanego czeskiego przemysłu filmowego i miał służyć jako przestrzeń prezentacji dla „socjalistycznej" produkcji.

---

[12] B. Craig, *History of the Cannes Film Festival*, http://www.cannesguide.com/basics/ (data dostępu: 10 marca 2005).

[13] „Na początku, zaraz po wojnie, Locarno – niewielka wioska turystyczna korzystając ze swojej popularności na płaszczyźnie politycznej i socjokulturalnej, oferuje niejako mini Wenecję, otwierając okno dla przemysłu kinematograficznego nastawionego przede wszystkim na bliskich sąsiadów – Włochów, a wkrótce na cały świat. [...] Wkrótce Locarno staje się uprzywilejowanym miejscem spotkań i spektakli, podczas których tak publiczność, jak i profesjonaliści mogą poznać najważniejsze aktualnie filmy, a wszystko to w atmosferze zarówno profesjonalizmu, jak i zabawy". http://www.locarnofestival.ch (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

W latach powojennych układ pomiędzy Wenecją i Cannes stał sie bardziej przyjazny, a w 1951 roku dołączył do niego Festiwal Filmowy w Berlinie, będący również, jak już wcześniej wspominałem, rezultatem decyzji politycznych[14]. Przez blisko dwie dekady – do 1968 roku – te trzy festiwale klasy A dzieliły między sobą roczną produkcję filmową, przyznając Złote Lwy, Złote Palmy i Złote Niedźwiedzie. Dla tego pierwszego etapu charakterystyczne były krajowe komitety wyboru, w których składzie wysokie pozycje zajmowali reprezentanci branży filmowej, decydując o nominacjach. Wybierali oni filmy, które miały reprezentować ich kraje na festiwalach, podobnie jak narodowe komitety wybierają zawodników igrzysk olimpijskich[15]. Pomimo polityczno-dyplomatycznych ograniczeń to właśnie na tych festiwalach, a zwłaszcza w Cannes, wielcy autorzy kina europejskiego jak Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini zyskali rozgłos i sławę[16]. To samo tyczy się dwóch wielkich banitów kina: Luisa Buñuela i Orsona Wellesa, którzy zostali uhonorowani w Cannes po słabszych okresach w karierach międzynarodowych. Indyjski reżyser filmowy Satyajit Ray wygrał w Cannes, zyskując międzynarodową sławę autora filmowego. Być może mniej znany jest fakt, że praktycznie wszystkie europejskie nowe fale zawdzięczają swoje istnienie festiwalom filmowym. Zwłaszcza Cannes – odkąd w 1959 roku uczyniło gwiazdami François Truffauta i Jeana-Luca Godarda oraz stworzyło francuską Nową Falę – funkcjonuje jak koło zamachowe. Podobny gest został powtórzony przez grupę młodych, pochodzących głównie z Monachium filmowców, którzy ogłosili własną nową falę – Nowe Kino Niemieckie na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych w Oberhausen w 1962 roku, natomiast Dogma świadomie i autorefleksywnie ogłosiła swój manifest „Śluby czystości" w Cannes w 1995 roku.

Do połowy lat 60. na europejski obieg festiwalowy składało się sześć festiwali klasy A (do grona wyżej wymienionych dołączyły Moskwa/Karlowe Wary i San Sebastián) oraz liczne festiwale klasy B, zlokalizowane głównie wzdłuż wybrzeża śródziemnomorskiego oraz adriatyckiego, a także francuskiego wybrzeża Atlantyku. Poważne zmiany w polityce festiwalowej miały miejsce po 1968 roku,

---

[14] H. Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, University of North Carolina Press: Chapel Hill 1995, s. 234–238.

[15] „We wczesnych latach filmy wybierane były raczej przez kraje aniżeli przez festiwal, z liczbą filmów z danego kraju proporcjonalną do jego produkcji filmowej. W związku z tym festiwal był raczej forum filmowym niż konkursem, a organizatorzy starali się, by każdy prezentowany film wyjechał z jakąś nagrodą". http://www.cannesguide.com/basics/ (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

[16] *Rzym, miasto otwarte* (*Roma, città aperta*, 1945) Rosselliniego zdobył Złotą Palmę w 1946 roku. Cannes odkryło nie tylko Rosselliniego jako międzynarodowego autora, ale także zainaugurowało neorealizm jako czołowy ruch filmowy ery powojennej.

z Cannes ponownie jako punktem centralnym, kiedy Truffaut i Godard zaprotestowali przeciwko odwołaniu Henriego Langlois'a, szefa Filmoteki Francuskiej, doprowadzając do zamknięcia festiwalu. Kiedy Paryż znalazł się w ferworze wydarzeń majowych, Cannes ze swoimi zagranicznymi gośćmi również zostało zamknięte, a w kolejnych latach dokonano rozległych zmian, dodając więcej sekcji festiwalowych dla debiutujących twórców, „Dwa tygodnie reżyserów" („La Quainzaine des realisateurs"), jak również inne wydarzenia towarzyszące. Pozostałe festiwale poszły za tym przykładem, jak Berlin, gdzie w 1971 roku powołano równoległe do festiwalu Forum Młodego Kina[17]. Kluczowa zmiana zaszła w 1972 roku, kiedy postanowiono – znów w Cannes – że to dyrektor festiwalu, a nie krajowe komitety, ponosi całkowitą odpowiedzialność za wybór filmów do konkursu. Dzięki temu posunięciu, natychmiast podchwyconemu przez pozostałe festiwale, Cannes ustaliło szablon dla wszystkich festiwali filmowych, które synchronizowały struktury organizacyjne oraz procedury selekcji, inaczej rozkładając jednak akcenty, by zachować własny profil i tożsamość[18].

Zmiana procesu selekcji z krajowego/narodowego na decyzję dyrektora festiwalowego wpłynęła również na to, w jaki sposób kino europejskie zaczęło być postrzegane. Podczas gdy mniejsze kraje były w stanie zaistnieć na arenie międzynarodowej dzięki nowym falom (z autorami reprezentującymi naród, zamiast urzędników wybierających krajowego reprezentanta), złotą walutą europejskich festiwali pod przewodnictwem Cannes stało się kino autorów-reżyserów, nie tylko dla małych, rozwijających się krajów i Europy. Tak więc lata 70. były dekadą młodych autorów amerykańskich, takich jak Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Coppola, oraz europejskich, jak Ridley Scott, Louis Malle, John Boorman i Miloš Forman, twórców współpracujących z, lub pracujących dla Hollywood. W przypadku Cannes widoczny jest pewien paradoks: jako największe wydarzenie dla francuskiego kina, często ujawniające skrajnie antyhollywoodzkie nastroje, namaściło więcej amerykańskich reżyserów, przywracając również ich pozycję w USA, niż jakikolwiek inny festiwal. W latach 80. Cannes naznaczyło niemieckich filmowców

---

[17] O historii Forum przeczytać można w *Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films*, Hrsg. von den Freunden der Deutschen Kinemathek: Berlin 2000.

[18] Pełniejsze omówienie historii, dynamiki i specyficznych profili organizacyjnych Wenecji, Cannes, Berlina i Rotterdamu znaleźć można w książce Marijke de Valck *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press: Amsterdam 2005, która otwiera nowe spektrum możliwości, oferując model teoretyczny dla zrozumieniu fenomenu festiwali filmowych. Pierwszą próbą krytycznego spojrzenia na temat festiwali filmowych w ramach debaty o globalizacji prezentuje J. Stringer, *Global Cities and International Film Festival Economy*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, eds. M. Shiel, T. Fitzmaurice, Blackwell: London 2001, s. 134–144.

(Wim Wenders, Werner Herzog, R. W. Fassbinder) i Krzysztofa Kieślowskiego, który zdobył Złotą Palmę w 1988 roku, a w latach 90. chińskich reżyserów (Zhang Yimou, Chen Kaige). Przez dziesięciolecia Cannes utrzymało swoją czołową pozycję w obiegu festiwalowym, podtrzymując pozycję reżysera-autora w centrum całego systemu, a gwiazdy, gwiazdki i splendor zapewniały ogólne zainteresowanie. Do wydarzeń w trakcie trwającego w „Hollywood na Riwierze" festiwalu, dodano również rynek filmowy – początkowo nieuporządkowany był przestrzenią dla rozrastającego się przemysłu pornograficznego, jednak od 1976 roku Le Marché du Film stał się bardziej uregulowany i nie przestaje zyskiwać na znaczeniu[19].

Lata 80. przyniosły zmiany w rozkładzie środków ciężkości – festiwale w Azji (zwłaszcza Hong Kong), w Australii (Sydney), ale przede wszystkim w Ameryce Północnej (Sundance, Telluride, Montreal, Toronto) zyskały na znaczeniu, a nawet przyćmiły niektóre z europejskich festiwali, ustalając globalne trendy naśladowane następnie przez mniejsze festiwale, co wpłynęło również na krajowe systemy dystrybucji i lokalne sposoby eksploatacji: kina studyjne (*arthouse*) i wyspecjalizowane ośrodki. Z pewnością od połowy lat 90. było kilka filmów, które nie zdobyły nagród festiwalowych lub nie były szeroko wyświetlane w rocznym obiegu festiwalowym, mogących spodziewać się ograniczonej lub nawet powszechnej dystrybucji kinowej. Festiwale – zależnie od ich pozycji w rankingu – działają wspólnie jako system dystrybucji niezależnie od filmu, kraju czy reżysera. Każdego roku realnie wpływają na to, które filmy zajmą te kilka pozycji trzymanych przez kina studyjne czy wybrane ekrany multipleksów dla przedstawicieli filmowej mniejszości. Przeważnie są to tytuły wybierane na festiwalach, których dystrybutorami są firmy „niezależne" takie jak: Miramax (USA), Sony Pictures Classics (US), Castle Communications (UK), czy mniejsze Sixpack (Austria) lub Fortissimo (Holandia). Bracia Weinstein, założyciele Miramax, z ich bliskimi powiązaniami z Festiwalem Sundance oraz skutecznym balansowaniem na granicy między kinem artystycznym, dystrybucją niezależną, multipleksami i kinem głównego nurtu są często postrzegani dwojako: jedni widzą ich działania polegające na pompowaniu pieniędzy i prestiżu do oraz przez system jako korzystne, inni zwracają uwagę na ich bezwzględność w promowaniu własnych wyborów oraz kupowaniu filmów, by powstrzymać ich wyświetlanie[20]. Wygrani z Cannes, Wenecji i Berlina wspólnie z filmami Miramax stają się minihitami sezonu (indieblockbustery) często na skalę globalną dla międzynarodowej widowni[21]. Tak jak te same filmy

---

[19] C. Beauchamp, H. Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, William Morrow: New York 1992.

[20] Teorię tę reprezentuje J. Rosenbaum, *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*, A Capella: New York 2000.

[21] A. Perren, *Sex, Lies and Marketing. Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*, „Film Quarterly" 2001–2002 (Winter), Vol. 55, No. 2, s. 30–39.

hollywodzkie można znaleźć w kinach na całym świecie, istnieją spore szanse, że pięć lub sześć hitów kina artystycznego również będzie pokazywanych wszędzie (jak było w przypadku: *Porozmawiaj z nią*, '*Hable con ella*', 2002; *Między słowami*, '*Lost in Translation*', 2003; *Słoń*; '*Elephant*', 2003; *Atanarjuat, biegacz*, '*Atanarjuat*', 2001; *Dziecięcy świat*, '*Dare mo shiranai*', 2004), tak jakby istniał jeden wspólny rynek filmowy, gdzie jedynie skala i rodzaj widowni są elementami odróżniającymi blockbustery od filmów autorskich i niezależnych. Najnowszy europejski średniobudżetowy film wraz z ostatnią produkcją Wong Kar-waia przyciągną – po odpowiednim czasie wyświetlania w Wenecji, Cannes, Toronto czy Pusan – „swoją" publiczność, podczas gdy w tym samym multipleksie widzowie będą ustawiać się w kolejce, by zobaczyć animację studia Pixar, wyprodukowaną przez Disneya (który jest również właścicielem Miramax), walczącą z najnowszym filmem z serii o *Harrym Potterze* (2001–2011) czy *Władcy Pierścieni* (2001–2003) o to, który otworzy zestawienie kasowe po premierowym weekendzie. Ta współobecność potwierdza, że różnica pomiędzy Hollywood a kinem artystycznym powinna być rozpatrywana inaczej, z siecią festiwali jako kluczowym pośrednikiem łączącym obie strony. Kategoria „kino niezależne" niewiele mówi o tym, jak filmy te są produkowane i finansowane, ale działa na zasadzie preludium do ponownej klasyfikacji i wymiany, jak również jako poczekalnia dla reżyserów, których status autora jeszcze nie został potwierdzony. Jednocześnie festiwale filmowe są rynkiem, na którym europejskie stacje telewizyjne sprzedają koprodukcje i nabywają swój przydział filmów autorskich, zwykle wyświetlanych w kategorii „kino światowe" lub „nowa fala (kraj/kontynent)".

Jak działają festiwale filmowe

Biorąc pod uwagę stopień zestandaryzowania ogólnego klimatu festiwali oraz schematy organizacyjne, regulujące, w jaki sposób filmy trafiają do obiegu festiwalowego, warto zastanowić się nad ogólnymi zasadami rządzącymi tym systemem. Czy można na przykład zrozumieć obieg festiwalowy, porównując go do ogromnych wystaw objeżdżających większość światowych muzeów? A może festiwale działają jak wyspecjalizowany system pocztowy UPS? Czy festiwale są logicznym przedłużeniem artystycznego modelu tworzenia filmów praktykowanego w Europie od lat 60., tak rudymentarnego, że wymagającego od filmowców stworzenia własnych kanałów dystrybucji i eksploatacji? Jeśli tak, czy festiwale dojrzały do tego, by pełnić tę funkcję i stać się realną alternatywą dla Hollywood, obejmując wszystkie tradycyjne gałęzie branży filmowej – produkcję, dystrybucję i eksploatację, nie rezygnując przy tym z zalet „europejskiego" modelu, w którym kontrolę nad pracą ma autor filmu? Jak próbowałem dowieść, odpowiedź na to pytanie brzmi: tak i nie. Tak, ponieważ istnieją znaczące punkty, w których „europejski" model coraz bardziej zglobalizowanego i splątanego obiegu festiwa-

lowego jest styczny z „hollywoodzkim" modelem światowego marketingu i dystrybucji. Nie, ponieważ różnice ekonomiczne i medialność, nie wspominając już o rynkach wtórnych hollywoodzkich konglomeratów medialnych, to zupełnie inna kategoria. Jednak sam pomysł patrzenia na obieg festiwalowy jako globalną sieć porównywalną do Hollywood zmusza nas do zmiany myślenia o tradycyjnej kategorii europejskiego autora. Jeśli filmy są niejako „zamawiane" na festiwale, to władza/kontrola zostaje przeniesiona z reżysera na dyrektora festiwalu, analogicznie do kontroli znanych kuratorów sztuki (bardziej niż kolekcjonerów), którzy mają ją nad artystami wizualnymi i przestrzeniami wystawowymi. Sytuację tę można również porównać do sposobu, w jaki marketing i eksploatacja zawsze determinowały hollywoodzką produkcję filmową, którą kontrolowali dystrybutorzy. Ta delikatna, niesymetryczna współzależność ewoluuje, reprezentując nowy rodzaj społecznego nacisku wywieranego przez pośredników (dyrektorów festiwali, kuratorów, negocjatorów), wpływając na rozumienie kategorii „przemysłów kreatywnych".

Wraz ze zmianą Hollywood zmienił się również obieg festiwalowy. Choć na pierwszy rzut oka logika zmian, jakim podlegają obydwa systemy, jest odmienna w odniesieniu do każdego z nich i podlega innym prawom, obieg festiwalowy wykazuje podobieństwo do systemu wytwórni filmowych w ich postfordowskim kształcie, gdzie *outsourcing* usług i umiejętności, raczej jednorazowych projektów niż corocznych kwot produkcyjnych, prestiż, „sponsorowane" wydarzenia kulturalne obok splendoru gwiazd oraz samego spektaklu wykształciły szczególny zestaw interakcji. Różniące się skalą od studiów filmowych (koncentrujących się głównie na dystrybucji i realizowaniu transakcji) festiwale mają z nimi wiele wspólnego, ponieważ ich różne elementy są ze sobą połączone na zasadzie sieci. Wielu spośród filmowców jest „niezależnych", ponieważ często działają oni na niewielką skalę, produkując pojedyncze projekty, którym dostęp do „rynku" zapewniają przede wszystkim, albo nawet wyłącznie, festiwale. Poza podobieństwami na poziomie dystrybucji i obiegu kinowego, wyróżnić można jeszcze inne wspólne dla systemu festiwali i studiów filmowych elementy (*branding*, logo, kult osobowości), które dodatkowo utrudniają mówienie o tych zjawiskach w charakterze antagonistów, choć dyskurs ten jest wciąż jeszcze obecny w prasie, oraz sposobie, w jaki festiwale same się prezentują. Z drugiej strony rezygnacja z opozycji Europa – Hollywood nie oznacza ignorowania istniejących różnic, lecz w zamian pozwala wysunąć argument za ustrukturyzowaniem aktywnie interwencyjnej roli festiwali filmowych. W tym miejscu chciałbym skupić się na różnicach, które można wyrazić w formie trzech perspektyw: festiwalu jako wydarzenia; różnicowania i wartości dodanej oraz rozplanowania i koncepcji programowej, które determinują to, jak festiwal „działa" oraz w jaki sposób może rekonfigurować kino europejskie w kontekście międzynarodowego kina artystycznego, ale również kina światowego.

Festiwal jako wydarzenie

Czym właściwie jest festiwal (filmowy)? Jako coroczne spotkanie na potrzeby refleksji i odnowy, festiwal filmowy spełnia ogólne funkcje festiwalu. Festiwale to celebracja wspólnoty; mogą inaugurować Nowy Rok, honorować udane plony, kończyć post lub po prostu oznaczać powrót istotnej daty. Festiwal wymaga okazji, miejsca i fizycznej obecności ogromnej liczby ludzi. Tak samo wygląda to w przypadku festiwalu filmowego. Za sprawą powtarzalności, ukrytych i jawnych hierarchii, a także specjalnych kodów można je również porównać do rytuałów czy ceremonii. Biorąc pod uwagę okazjonalne ekscesy – na myśl przychodzą, ot choćby, gwiazdki chodzące topless w Cannes w latach 60. i 70., imprezy, alkohol, liczba filmów – festiwal filmowy ma też w sobie coś z karnawałowego rozwydrzenia. Z antropologicznego punktu widzenia to, co odróżnia festiwal od ceremonii i rytuału, to relatywna/szczególna rola widza. W przypadku analogii festiwal – karnawał publiczność byłaby aktywna, w przeciwieństwie do festiwalu jako ceremonii, gdzie byłaby bardziej pasywna. Ekskluzywność niektórych festiwali przybliża je do rytuału, w którym wtajemniczeni przebywają ze sobą, a barierki odgradzają ich od tłumu, sednem jest akt performatywny (nawet jeśli polegający jedynie na byciu widzianym, jak na czerwonym dywanie w Cannes) lub akt wręczania nagród. Niektóre festiwale angażują widzów i popierają obecność publiczności, inne są dostępne tylko dla profesjonalistów, a prawie każdy z nich stosuje skomplikowane i często tajemne zasady przyznawania akredytacji.

Medioznawca Daniel Dayan jako jeden z pierwszych przeanalizował festiwale filmowe z perspektywy antropologicznej. W książce *In Quest of a Festival* przyjrzał się Festiwalowi Filmowemu Sundance z 1997 roku, założonemu przez Roberta Redforda w 1991 roku i odbywającemu się rokrocznie w Park City w stanie Utah. To, co interesowało Dayana, to dwie powiązane ze sobą kwestie: w jaki sposób różne grupy widowni stają się publicznością oraz jaka jest wewnętrzna dynamika tymczasowych społeczności takich jak te, tworzące się na festiwalach filmowych, w opozycji do grup pokrewieństwa na urodzinach, świętach czy pogrzebach? Uwzględniając wcześniejsze badania dużych wydarzeń medialnych, takich jak królewskie wesela, igrzyska olimpijskie i telewizyjne relacje z afery Watergate, Dayan zakłada, że festiwale filmowe to zbiorowe performansy, które albo przebiegają według wcześniej przygotowanych „scenariuszy", albo ewoluują w taki sposób, że każdy intuicyjnie dostosowuje się do roli, jaką ma odegrać. Szybko zauważył, że festiwale filmowe pozwalają na znacznie więcej różnych scenariuszy i nawet na stosunkowo małych festiwalach wyróżnić można wiele współistniejących równolegle warstw, które czasem wzajemnie się wykluczają. Spostrzegł również, iż festiwale są definiowane nie tyle przez pokazywane filmy, ile przez ślad, który zostawiają, pełniący podwójną funkcję: performatywnego samopotwierdzenia i refleksywnego samookreślenia, tworząc „werbalną archi-

tekturę" kształtującą przeświadczenie o ważności festiwalu i podtrzymującą przekonanie o jego wartości[22].

Inną perspektywą byłoby postrzeganie festiwalu filmowego jako „wydarzenia", definiowanego, za Jacques'em Derridą, jako „niedekonstruowalna pojedynczość", nie dająca się ani wytłumaczyć, ani przewidzieć przez normatywną logikę jej społecznego kontekstu, ponieważ jej występowanie siłą rzeczy zmienia ten kontekst[23]. Podkreśla to i potwierdza, nawet bardziej niż u Dayana, rekurencyjną autoreferencyjność, poprzez którą festiwal (re)konstruuje miejsce, w którym się wydarza. Znaczenie może się wyłonić jedynie w przestrzeni między iteracyjnością a wtargnięciem – bliźniaczymi biegunami spójności festiwalu jako wydarzenia, co tłumaczy obsesje nowości: pusty znak kompromisu między tym samym a innym, między oczekiwanym i oczekiwaniem niespodzianki, który uderza na każdym festiwalu. Właśnie ten wymiar samogenerowalności i samozwrotności jest tym, co rozumie się jako „szum" festiwalowy, napędzany przez pogłoski, plotki i pocztę pantoflową, ponieważ tylko część werbalnej architektury, do której odnosi się Dayan, trafia do druku. Zhierarchizowane systemy akredytacji, regulowane na większości festiwali za pomocą plakietek w różnych kolorach, dają wyraz innej architekturze – tej uprzywilejowanego dostępu i stref wykluczenia, bardziej przypominającej lotniska ze strefami kontroli bezpieczeństwa niż kościoły z ceremoniami czy targowiska i wystawy przemysłowe. Ponieważ różnice w dostępie oznaczają, że uczestnicy są w nierównym stopniu poinformowani, ograniczenia te przyczyniają się do powstania szumu. Powoduje on permanentną obawę przeoczenia czegoś ważnego na skutek bycia poza głównym obiegiem, co z kolei zachęca do bezpośrednich interakcji z nieznajomymi. „Krucha równowaga", o której mówi Dayan, tak jak zauważona przez niego rozproszona energia nie są przypadkowe, a stanowią część machiny festiwalowej. Pozwala to oddanym kinomanom dzielić przestrzeń z twardymi biznesmenami, zblazowanym krytykom zainteresować się zatrwożonymi młodymi reżyserami filmowymi, a kupnie i sprzedaży filmów uchodzić za celebrację siódmej sztuki.

Różnicowanie i kreacja wartości dodanej

Ten rizomatyczny (kłączowaty) punkt widzenia tworzy prawdopodobnie zbyt intensywny obraz anarchicznej samoorganizacji. Wiele niewidzialnych rąk steruje i zarządza tym festiwalowym chaosem, dbając o to, by wszystko przebiegało płynnie *oraz* z przeszkodami, uwidaczniając kolejną architekturę, tę

---

[22] D. Dayan, *In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)*, „National Forum" 1997, 22 September.

[23] J. Derrida, *Margins of Philosophy*, transl. A. Bass, University of Chicago Press: Chicago 1984, s. 307–330.

wyrażoną poprzez program filmów konkursowych oraz różnorodnych sekcji, specjalne wydarzenia, przedstawienia czy poboczne atrakcje[24]. Cannes, oprócz sekcji konkursowej (nagrodą jest Złota Palma), ma również sekcję pozakonkursową (na specjalne zaproszenie), „Un Certain regard" (kino światowe), „Cannes Classics", „Cinéfondation" (filmy krótko- i średniometrażowe zrealizowane przez studentów szkół filmowych), a także „Quinzaine des réalisateurs" i „Semaine internationale de la critique". Wenecja oferuje podobne kategorie: konkurs główny, filmy poza konkursem, „Horizons" (kino światowe), „International Critics' Week" („Settimana Internazionale della Critica"), „Venice Days" („Giornate degli Autori"), „Corto Cortissimo" (filmy krótkometrażowe). Berlin ma sekcję konkursową, „Panoramę", „Forum", „Perspective German Cinema" („Perspektive Deutsches Kino"), „Retrospective", „Showcase", „Berlinale Special", „Berlinale Shorts", „Generation" (kino dziecięce i młodzieżowe). Efektem takiego rozmnożenia sekcji festiwalowych jest napędzenie ogólnej dynamiki, ale taka konieczność dokonywania licznych wyborów nie może obejść się bez pewnych sprzeczności. Na przestrzeni lat, jak widzieliśmy, festiwale dodawały nowe kategorie pod naciskiem protestów (Cannes, Wenecja w latach 70.) lub robiły to same, by uwzględnić przyrost filmów produkowanych niezależnie, a także rosnącą liczbę grup interesów, które chciały być reprezentowane na festiwalach. Buntownicy z Cannes osiągnęli swój cel; kontrfestiwale jak „Forum" w Berlinie zostały włączone; kraje o młodych kinematografiach zostały przyjęte na łono festiwali, jak w przypadku Rotterdamu, który od 1972 roku zaczął specjalizować się w nowym kinie Azji[25].

W tym procesie oczywista stała się kluczowa funkcja festiwali, a mianowicie kategoryzacja, klasyfikacja, porządkowanie i przesiewanie całorocznej światowej produkcji filmowej. Sztuką jest, by odbywało się to nie przez wyplenianie i deklasowanie czy zostawienie brudnej roboty zestawieniom kasowym, a raczej przez wspieranie, selekcjonowanie i nagradzanie. Chodzi zatem o docenianie i zwiększanie kapitału kulturowego, działanie bardziej w charakterze portiera niż wykidajły. Całkowite oddanie festiwali artystycznej doskonałości wymaga odczytania w duchu analizowanych przez Pierre'a Bourdieu społecznych mechani-

---

[24] P. Thomson, *Clutterbusters: Programmers at Five Leading Festivals Expound on Heady Process of Selecting Films*, „Variety" 2003, 18 August, s. 47.

[25] Rotterdam to także festiwal, o którym powiedzieć można, że został szczególnie zainspirowany rewolucją kontrkulturową 1968 roku, jako że jego założyciel – Hubert Bals – był miłośnikiem awangardy i kina niezależnego oraz gorącym zwolennikiem tego, co działo się w Cannes i Berlinie w kolejnych latach. Więcej historii i analiz dotyczących Festiwalu Filmowego w Rotterdamie znaleźć można w książce Marijke de Valck, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, (rozdział *Drowning in Popcorn*), Amsterdam University Press: Amsterdam 2005.

zmów stojących za smakiem i zróżnicowaniem[26]. Poszerzając ofertę programową sekcji konkursowych i pozakonkursowych, festiwale nie demokratyzują dostępu. Pojawiają się nowe struktury władzy i mechanizmy różnicujące, na przykład przyznając możliwość wyboru w ramach niektórych sekcji krytykom lub innym grupom, tworzą nowe formy włączenia i wykluczenia, a przede wszystkim nowe hierarchie, być może niewidoczne dla widzów, lecz dotkliwie odczuwane przez producentów i twórców filmowych:

> Jeżeli kluczowy kapitał gromadzony jest na skutek kwalifikacji na prestiżowy festiwal, dalsze rozróżnienie bazuje na umiejscowieniu filmu w strukturze festiwalu. W przypadku festiwali bez sekcji konkursowej, jak Toronto, projekcja podczas gali otwarcia jest traktowana jako jedna z najbardziej prestiżowych, a sekcje takie jak Galas, Special Presentations i Masters są szczególnie pożądane przez dystrybutorów, producentów i twórców filmowych. W tej hierarchii sekcje definiowane narodowościowo, takie jak Planet Africa czy Perspective Canada, są często postrzegane jako getta dla filmów niespełniających oczekiwań[27].

Nawet na festiwalu filmowym kapitał kulturowy jest ograniczony, jednak – jak zauważyliśmy – akumulowanie go w postaci nagród, relacji prasowych oraz innych form wzbudzania zainteresowania często decyduje o życiu i śmierci filmu. Festiwal stanowi swoistą przepustkę dla filmu, który chce wejść do dystrybucji, dyskursu krytycznego i zyskać kanały eksploatacji. Już te elementy zapewniają twórcy możliwość stworzenia kolejnego filmu, czy to za sprawą sukcesu kasowego (choć rzadko), czy poprzez otrzymane dotacje (rządowo-narodowe, międzynarodowych koprodukcji telewizyjnych). Filmy wykorzystują obieg festiwalowy jak mięsień, który pompuje je przez większy system[28].

Jednak wartość dodana funkcjonuje jako jeszcze jedna forma samoreferencyjności. Bourdieu mógłby to ująć następująco: wszyscy gracze na festiwalu są

---

[26] Zob. zwłaszcza słynne *dictum* Bourdieu: „Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą". P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Scholar: Warszawa 2005, s. 15.

[27] L. Czach, *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*, „The Moving Image" 2004 (Spring), Vol. 4, No. 1, s. 76–88.

[28] Festiwale coraz częściej działają również jak interfejs i membrana. Odnoszący sukcesy na festiwalu film i reżyser mają przed sobą otwarte drzwi do systemu komercyjnego, który obecnie rekrutuje „niezależnych". W Europie jest to Cannes, w Stanach Zjednoczonych – Sundance, stanowiące koła zamachowe umożliwiające wejście do przemysłu. Typową, a raczej idealną drogą kariery europejskiego reżysera jest ukończenie szkoły filmowej filmem dyplomowym, który dostanie nagrodę na festiwalu w Europie, zostanie zaproszony do Toronto, albo jeszcze lepiej na Sundance, gdzie Miramax kupi prawa i wielkie wytwórnie wykażą zainteresowanie.

wplątani w „iluzję" gry. Muszą oni wierzyć, że warto w nią grać i czynią to z pełną powagą. A czyniąc to, podtrzymują ją[29]. Wraz z każdą przyznaną nagrodą festiwal potwierdza swoje własne znaczenie, co z kolei podnosi wartość symboliczną samej nagrody. Cannes na przykład jest nie tylko świadome, że Złota Palma jest znakiem jakości filmu nią wyróżnionego. Starannie kontroluje użycie swojego logo zarówno w wersji cyfrowej, jak i drukowanej, aż po krój pisma, kąt, kod kolorystyczny oraz liczbę liści palmowych na gałązce[30]. By posłużyć się jeszcze inną metaforą: festiwal jest urządzeniem napełniającym powietrzem poszczególne filmy i reputacje ich reżyserów jako potencjalnych autorów, dostarczającym tlenu również całemu systemowi festiwali, utrzymującym sieć spokojnie dryfującą na powierzchni. Festiwale filmowe działają niczym multiplikatory i amplifikatory na kilku poziomach: zapewniają uprzywilejowaną widownię i prasę jako arbitrów dobrego smaku. Ustanawiają tymczasową wymianę reputacji, wydajnie dystrybuując informacje z niewielkim opóźnieniem w sprzężeniu zwrotnym. Po drugie, na festiwalach otwartych dla szerokiej publiczności, takich jak Berlin, Rotterdam, Locarno czy San Sebastián, widownia, czy to turyści, czy mieszkańcy, odgrywają rolę grupy fokusowej, testującej dany film według bardzo różnych parametrów, począwszy od kinofilskiego odbioru po trwającą jedynie kilka dni stymulację sensoryczną, równie ważną dla potencjalnej tożsamości filmu w świadomości odbiorców. Goście festiwali, choć niekoniecznie reprezentujący ogół odbiorców, są przydatni dla gromadzenia tego typu danych, a nie tylko do podbudowania lub umniejszania ego twórców w trakcie projekcji przed „żywą" publicznością. Festiwale funkcjonują jako miejsca ewaluacji informacji, zbierają pierwsze opinie i badają rynek.

Ponieważ publiczność festiwalowa nie musi być reprezentatywna dla ogółu widowni filmowej, jej zmienność i kolektywny entuzjazm może doprowadzić do niespodzianek. Jak zauważył Roger Ebert, guru filmowy z Chicago, „możesz pojechać do Toronto z filmem, o którym nikt nic nie słyszał, i odnieść sukces"[31]. Podobnie jest w Rotterdamie, gdzie po każdym seansie widzowie są starannie ankietowani, a ich wybory są publikowane w formie wykresów przez cały czas trwania festiwalu. Często wyniki te znacząco różnią się od opinii krytyków i ju-

---

[29] P. Bourdieu, *The Chicago Workshop*, [w:] *An Invitation to Reflexive Sociology*, eds. P. Bourdieu, L. Wacquant, Polity Press: London 1992, za: M. Eagleton, *Pierre Bourdieu, The Literary Encyclopedia*, http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=50 (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

[30] Na oficjalnej stronie festiwalu znajduje się ośmiostronicowa księga znaku dokładnie określająca zasady właściwego wykorzystania logo. Zob. *Graphic Chart*, http://www.festival-cannes.fr/index.php?langue=6002.

[31] Roger Ebert w rozmowie z Kendonem Polakiem, „Inside Entertainment" 2003, September, s. 55.

rorów. Festiwale odgrywają również kluczową rolę dla wartości dodanej filmów pochodzących z ich rodzimej produkcji, zwłaszcza w krajach, w których nie zawsze spełnia ona międzynarodowe standardy. Z sekcjami takimi jak „Perspektive Deutsches Kino" w Berlinie lub „Dutch Treats" w Rotterdamie festiwale zapewniają międzynarodowe pokazy produkcjom krajowych filmowców. Poddane pod ocenę międzynarodowym dziennikarzom i gościom, których reakcja może być następnie punktem wyjścia do debaty publicznej w celu ukształtowania sposobu, w jaki dany kraj postrzega swoją kinematografię i jej pozycję za granicą, filmy te podróżują, nie opuszczając domu. W końcu festiwale w relacji z innymi festiwalami odgrywają rolę multiplikatora: na większość festiwali klasy B zaprasza lub planuje się projekcje filmów, ponieważ były już wyświetlane na innych festiwalach. A zatem dobrze znana tautologia „być znanym z tego, że jest się znanym" obowiązuje również tutaj, tworząc swój własny efekt wzmocnienia.

Rozplanowane i koncepcja programowa

Dyrektorzy festiwali, ich dyrektorzy artystyczni i programerzy sekcji muszą być zwierzętami politycznymi. Zdają sobie sprawę ze swojej władzy, ale wiedzą także, że zależy ona od pokładanej wzajemnie wiary: dyrektor/dyrektorka festiwalu jest królem (królową) lub papieżem (papieżycą) tak długo, jak prasa wierzy w jego/jej nieomylność. Dyrektorzy doskonale zdają sobie sprawę, iż zdaniem prasy ponoszą całkowitą odpowiedzialność za jakość wyselekcjonowanych filmów, a nawet za skład jury i werdykty, zwłaszcza gdy decyzje nie zyskają aprobaty. Złożoność upolitycznienia festiwalu może być mierzona przez nieugięty upór w twierdzeniu, że jedynym stosowanym kryterium jest jakość i wysoka wartość artystyczna: „Zresztą [naszym celem] zawsze jest stawianie filmu w centrum naszych działań. Chodzi o to, aby nie brać pod uwagę niczego poza sztuką filmową i prymatem talentu artystycznego"[32].

Festiwale filmowe nie są jednak igrzyskami olimpijskimi, gdzie wygrywa najlepszy w świetle uzgodnionych i mierzalnych standardów osiągnięć. Od 1972 roku, kiedy to kraje przestały wybierać filmy niczym delegatów do ONZ, rządzi smak postrzegany w stylu „L'etat c'est moi" („Państwo to ja") Króla Słońce (jednocześnie wyrzekając się ducha epoki i mody jako głównych sekretarzy stanu). Uważa się, że dyrektor festiwalu ma wizję – co jest czym i kto jest kim w świecie kina – a także misję, dla swojego kraju, miasta i samego festiwalu. Każda z dorocznych „edycji" ma swoje motto, które samo w sobie musi pogodzić

[32] Edytorial Gillesa Jacoba, dyrektora 58. Festiwalu Filmowego w Cannes, na oficjalnej stronie, http://www.festival-cannes.fr/organisation/index.php?langue=6002 (brak daty dostępu – przyp. tłum.).

konkurujące ze sobą programy, a zatem powinno być jak najatrakcyjniej tautologiczne, jak się tylko da. „Prymat talentu" staje się kryptonimem dla kształtowania smaku i ustawiania terminarza, a tym samym (re)pozycjonowania festiwalu w sieci oraz wśród klientów. Są to stałe grupy reżyserów-gwiazd oraz jeszcze nieodkryte talenty. Musi także brać pod uwagę gusta tych, którzy mogą najskuteczniej te talenty wypromować: dystrybutorów, potencjalnych reżyserów, dziennikarzy. W biznesie kreowania nowych autorów jeden jest „odkryciem", dwóch dobrą wróżbą „nowej fali", trzech nowych autorów z tego samego kraju to „nowe kino narodowe"[33]. Następnie festiwale czuwają nad tymi reżyserami również przy drugim (często rozczarowującym) filmie w nadziei, że trzeci ponownie okaże się sukcesem usprawiedliwiającym ich autorski status, ostatecznie potwierdzony przez retrospektywę. Takie długoterminowe zaangażowanie w budowanie wizerunku konkretnego reżysera-autora jest typowe dla mniejszych festiwali, takich jak Rotterdam, Locarno, „Viennale" czy Toronto, najlepiej, ale niekoniecznie, z lokalnym/krajowym powiązaniem. Jak zauważył Atom Egoyan, najbardziej znany niezależny reżyser kanadyjski:

> Może to zabrzmieć przewrotnie, ale korzystamy z tego, że nie mamy silnego wewnętrznego rynku. Nie konkurujemy ze sobą o wyniki kasowe, gigantyczne wynagrodzenia lub gwiazdy, ponieważ nie jest to dla nas problem. To zarówno błogosławieństwo, jak i przekleństwo. Nasze przetrwanie jako artystów nie jest zależne od gustów widowni, ale od opinii naszych kolegów i koleżanek – programerów festiwali (najbardziej wpływowych nazywa się „Pier"!), jurorów rad sztuki, oraz nawet Telefilmu[34].

Sztuka dla sztuki zawiesza te rozważania o polityce kulturalnej i prestiżu narodowym, tak samo jak czyni je możliwymi. Przez ponowne wprowadzenie losowości, przypadkowe spotkania, przekazywany z ust do ust „cynk", „niespodziewane zwycięstwa", odwoływanie się do estetyki czyni je również sposobem neutralizowania interesów, którymi zainteresowane strony próbują zwrócić uwagę dyrektora festiwalu. Krytyczka Ruby Rich, po zasiadaniu w jury wielu festiwa-

---

[33] Najnowszym przykładem tego zjawiska byłoby Nowe Kino Irańskie dla większości festiwalowych bywalców, identyfikowane z takimi nazwiskami, jak Daryoush Mehrjooi, Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami i córka Makhmalbalfa – Samira. Bill Nichols napisał wnikliwą analizę ustalania programu i procesów tworzenia znaczenia wokół obiegu festiwalowego, które ukształtowały prace tych reżyserów w nowe kino narodowe. B. Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*, „Film Quarterly" 1994, No. 47/3, s. 16–27.

[34] A. Egoyan, przedmowa do książki Katherine Monk, *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*, Raincoast Books: Vancouver 2002. Egoyan ma na myśli Piersa Handlinga, dyrektora Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto.

li, skarżyła się na, jak to określiła, „kult smaku" w międzynarodowym dyskursie festiwalowym[35]. Powiedzieć tak, to nie docenić rytualnych, religijnych i quasi-magicznych elementów niezbędnych, by festiwal stał się „wydarzeniem". Wymaga to atmosfery, w której może dojść niemal do eucharystycznego przeistoczenia; przenikniętej przez Ducha, który może kanonizować arcydzieło lub konsekrować autora, dlatego pojęcia takie jak „jakość" czy „talent" muszą być odporne na racjonalne kryteria lub drugorzędne omówienia. Jak buńczucznie ogłosił Huub Bals, pierwszy dyrektor festiwalu w Rotterdamie, „oglądamy filmy brzuchem"[36]. Mówiąc inaczej, nieopisywalność i tautologia smaku są bliźniaczymi strażnikami festiwalowych pretensji do ucieleśnienia podstawowej, ale odnawialnej rokrocznie tajemnicy.

Autoafirmacja to jeden z aspektów, który odnoszący sukcesy dyrektor festiwalu musi zachować w programie. Jednak każdy programer zgodziłby się, że festiwal filmowy musi być wrażliwy na różne porządki, jak również móc je promować, dyskretnie acz skutecznie. Natomiast już samo ich istnienie przeczy przekonaniu, że festiwal jest neutralnym odwzorowaniem, bezinteresowną kartografią światowej produkcji i narodowych kultur filmowych. Jawne lub ukryte porządki przypominają nam przede wszystkim o historii festiwali. Większość festiwali filmowych, jak widzieliśmy, powstało jako kontrfestiwale, z prawdziwym lub wymyślonym przeciwnikiem: Cannes miało Wenecję, Berlin miał komunistyczny Wschód, Moskwa i Karlowe Wary kapitalistyczny Zachód. Wszystkie mają Hollywood i (od lat 70.) komercyjny przemysł filmowy, zarówno jako „znaczący inny", jak i „zły obiekt". Te zrytualizowane odwołania do oryginalności, odwagi, eksperymentów, różnorodności, krnąbrności, wyzwania, krytyki, opozycji – terminów, które implikują kontrastujący z nimi ustalony porządek, *status quo*, cenzurę, opresję, świat podzielony na „my" i „oni". Nie zapominajmy, że rozkwit nowych festiwali filmowych rozpoczął się w latach 70. Wiele kreatywnych, jak również krytycznych impulsów, które doprowadziły festiwale do poświęcenia się filmom niekomercyjnym, awangardowym i niezależnej produkcji, jest zasługą 1968 roku, kontrkultury wyrosłej na politycznych protestach i wojowniczym aktywizmie[37]. Rotterdam, „Internationales Forum des Jungen Films" (International Forum of New Cinema), Festiwal Filmowy w Pesaro, Telluride i wiele innych zostało

---

[35] B. R. Rich, *Taste, Fashion and Service: The Ideology of Film Curating*, wykład na konferencji „Terms of Address: A Symposium on the Pedagogy and Politics of Film and Video Programming and Curating", 7–8 March 2003, University of Toronto, Kanada.

[36] J. Heijs, F. Westra, *Que le Tigre danse. Huub Bals, een biographie*, Otto Cramwinckel: Amsterdam 1996. s. 216.

[37] Zob. sławetne zawołanie Jeana-Luca Godarda: „My też powinniśmy wywołać dwa albo trzy Wietnamy…" J.-L. Godard, *Godard on Godard*, transl. T. Milne, Da Capo Press: New York 1967, s. 243.

założonych i jest prowadzonych przez ludzi z ideałami politycznymi i zwykle dość ekumenicznym gustem filmowym.

Podczas gdy dyskurs publiczny i przemówienia przy rozdawaniu nagród mogą wciąż odzwierciedlać zaangażowanie w sztukę dla sztuki, istnieją też inne głosy i zagadnienia, wykraczające poza historyczne momenty protestu i buntu. Festiwale filmowe od lat 70. były niezwykle skuteczne jako platformy dla innych idei, dla mniejszości i grup nacisku, kina kobiecego, otwarte na kino gejowskie i queerowe, ruchy ekologiczne, asekurowanie politycznych protestów, tematyzujące kino i narkotyki, oddające hołd antyimperialistycznym walkom i partyzanckiej polityce[38]. Nawet Cannes, twierdza sztuki filmowej i królestwo autorów, nie pozostało niewzruszone. Kiedy Michael Moore w 2004 roku otrzymał Złotą Palmę za *Fahrenheit 9/11*, prawdopodobnie jego najsłabszy film, trzeba było przewodniczącego jury (również Amerykanina) Quentina Tarantino i jego niebieskookiego, chłopięcego czaru oraz całej niewinnej prostolinijności, na jaką było go stać, by uspokoić festiwalową publiczność, że decyzja nie była w żaden sposób politycznie umotywowana, a jury w rzeczywistości uhonorowało wielkie dzieło sztuki filmowej.

Triumf Moore'a w Cannes potwierdził wyrażoną przez Daniela Dayana opinię o festiwalu w Sundance: „Za autorem stoi elektorat". Dayan, w przypadku Sundance, sugerował, że niektórzy reżyserzy na festiwalach mają taki sam status jak gwiazdy muzyki pop mają swoich fanów na koncercie rockowym. Ale uwaga ta ma charakter bardziej ogólny. Nacisk na autora jako walutę nominalną dla gospodarki festiwalu filmowego okazał się bardzo użyteczną tarczą, za którą zarówno festiwal, jak i jego widownia są w stanie negocjować różne priorytety i wartości. Festiwale filmowe stworzyły w efekcie jedną z najbardziej interesujących sfer publicznych dostępnych współcześnie w obszarze kultury: bardziej żywotną i dynamiczną niż galerie sztuki i światowe muzea, bardziej elokwentną i wojowniczą niż muzyka pop, koncert rockowy i świat DJ-ów, bardziej międzynarodową niż teatr, świat performansu i tańca, bardziej polityczną i zaangażowaną niż świat literatury czy akademia. Nie trzeba dodawać, że festiwale filmowe są przyjemniejsze niż wiece partyjne i niekiedy mogą skupić uwagę opinii publicznej na sprawach, o których nawet organizacje pozarządowe nie wiedzą, jak opowiadać. Było tak zwłaszcza z kwestiami płci i rodziną, prawami kobiet, AIDS i wojnami domowymi. Fakt, że festiwale są raczej zaprogramowanymi wydarzeniami aniżeli

---

[38] Dotyczy to nawet bardziej specjalistycznych i tematycznych festiwali: „Festiwale kina queerowego pomagają zdefiniować, czym jest kino gejowskie, lesbijskie, biseksualne, transseksualne. Taki festiwal jak »Views from the Avant-Garde« jest wypowiedzią na temat kondycji kina awangardowego. Decyzje programowe urastają do rangi debaty o tym, co definiuje daną dziedzinę, gatunek lub kino narodowe". L. Czach, *Film Festivals…*, 76–88.

stałymi rytuałami wraz z ich corocznym, cyklicznym charakterem, sprawia, że są one chłonne i mogą szybko reagować na aktualne zagadnienia, przygotowując specjalne tematyczne sekcje z półtuzinem tytułów filmowych, łącznie ze złożeniem retrospektywy. Czasem wystarczy zbieżność tematyczna dwóch filmów – na przykład ludobójstwa w Rwandzie – by festiwal, w tym przypadku Berlin w 2005 roku, zadeklarował swoje stanowisko, kierując uwagę na ten temat, a tym samym koncentrując cenne zainteresowanie dziennikarzy nie tylko na filmach (których walory artystyczne wyraźnie podzieliły krytyków), ale zapewniając czas antenowy i miejsce w prasie dla tematu, regionu, kraju, moralnego, politycznego lub ludzkiego zainteresowania.

Korzyści czasowe i przestrzenne w nowo powstałej ekonomii

Podsumowując niektóre z naszych rozważań dotyczące tego, w jaki sposób funkcjonuje obieg festiwalowy: każdy festiwal filmowy, podążając za Dayanem, składa się z kilku współpracujących i skonfliktowanych ze sobą grup graczy, tworzących razem gęstą siatkę ludzkich relacji, tymczasowo współistniejących w tej samej czasoprzestrzeni. Trzymają się razem nie za sprawą filmów, które oglądają, ale podejmowanych przez nich samopotwierdzających działań, wśród których produkcja prozaiczności najbardziej pasjonuje Dayna. Moja własna interpretacja – za Derridą i Bourdieu – również podkreśla rekurencyjny, performatywny i samozwrotny wymiar festiwalu, ale powiązałem powstające w rezultacie liczne tautologie z procesem dodawania wartości: filmy i festiwale wzajemnie się potwierdzają poprzez nadawanie sobie nawzajem wartości. Festiwale filmowe stwarzają także wyjątkowy rodzaj publiczności. Samopotwierdzająca i samocelebrująca publiczność festiwalowa odgrywa starożytną rolę (związaną z samocelebracją wspólnoty w czasie żniw lub nadejścia wiosny) i jednocześnie współczesną – śmiem twierdzić, że utopijną – misję (będąc forum, na którym „lud" może odgrywać własną suwerenność). Do obu tych kategorii, samocelebracji i autoodgrywania, zastosować można model *autopoiesis* Niklasa Luhmanna, to jest tendencję systemu do tworzenia zamkniętych sieci sprzężeń zwrotnych, które stabilizują go wewnętrznie, jednocześnie chroniąc od otaczającego środowiska.

Istnieje jednakże jeszcze inny sposób odczytania chaosu, jakim jest festiwal filmowy. Pewien poziom dysfunkcjonalności jest prawdopodobnie zaletą festiwali – zachowują element anarchistyczny nie tylko dlatego, że większość z nich powstało w kontrkulturze. Podobnie jak wielkie korporacje informacyjne podjudzają hakerów, by sami pokazali im ich słabe punkty, festiwale godzą bezkompromisowych artystów z pracownikami przemysłu filmowego, by system mógł sam się korygować. Jak twierdzą socjologowie, postindustrialna gospodarka miejska potrzebuje *bobos* (burżuazyjnej bohemy), Bridgetów Jonesów i klasy kreatywnej, którzy, będąc wymagającymi i wybrednymi konsumentami, pomogą utrzymać

konkurencyjne poziomy innowacyjności i elastyczności. Tym, czym te żądne doświadczeń ekosystemy są dla współczesnego miasta, tym są hardcore'owi kinofile, awangardziści i reżyserzy-autorzy dla gospodarki festiwalu: solą w zupie, zaczynem w cieście.

Innowacja (lub „nowość") na festiwalu jest sama w sobie pustym znakiem, zakrywającym lukę pomiędzy powtórzeniem a zakłóceniem, systemem a „pojedynczością". Staje się nazwą dla nieznacznych, niewidzialnych procesów, za sprawą których prawdziwa nagroda główna, czyli „uwaga", jest przyznawana: plotki, skandalu, rozmów, koleżeńskich dyskusji, aktualności i pisania. Te procesy ustalania porządku zapożyczają swoje klisze i kategorie od kultury popularnej i prasy brukowej. Równolegle trwają inne procedury ustalania porządku: te promujące konkretne racje za pośrednictwem wcześniej przygotowanych stematyzowanych zagadnień programów festiwalowych, w ich odrębnych sekcjach, sekcjach specjalnych i retrospektywach. Gorące tematy mogą także pojawić się oddolnie, uzyskując rozpęd za sprawą uczestników korzystających z unikalnej kombinacji miejsca, okazji i fizycznej obecności. Trzecią formą ustalania porządku jest ta osadzona w strukturze czasowej samego festiwalu oraz generowana przez dziennikarzy relacjonujących festiwal szerokiej publiczności. Każdego roku festiwal uzyskuje charakterystyczny temat od prasy (albo raczej konkurujących ze sobą przepływów informacji pochodzących z biura prasowego festiwalu, PR-owców zatrudnionych w przemyśle filmowym i zawodowych dziennikarzy). Wspólnie mediują, formują i użyźniają najistotniejsze tematy przez cały tydzień, aż w końcu ten przepływ przekształci się w opinie lub stanie się werdyktem. Na przykład filmy początkowo omawiane są w kategoriach opisowych, ale już na półmetku faworyci są zachwalani, zwycięzcy przewidywani i w trakcie zamknięcia wszyscy zdają się wiedzieć czy dobry, czy zły film zdobył nagrodę oraz czy był to dobry, czy zły rocznik festiwalu (dyrektora festiwalu). Są, oczywiście, zarówno przegrani, jak i wygrani, a wyśledzić zwycięzcę, który okazuje się przegranym, może być bardziej pouczające niż zwykła festiwalowa (bajkowa) historia, w której zwycięzcą zostaje słabszy. Studia hollywodzkie, na przykład, są bardzo ostrożne, wybierając filmy, które wysyłają na duże festiwale. Niektóre bowiem zauważyły, że o ile wygrana europejskiej nagrody festiwalowej ma niewielki wpływ na sukces kasowy wielkich, gwiazdorskich produkcji – w przeciwieństwie do Oscarów (nominacja) – o tyle złe recenzje lub sroga krytyka na takim festiwalu mogą wyrządzić prawdziwe i trwałe szkody filmowi mainstreamowemu.

Jeśli festiwal filmowy jest dość skomplikowaną siecią na poziomie mikro, to tworzy osobną sieć z innymi festiwalami na poziomie makro. W tym przypadku harmonogram obejmuje kolejne festiwale w ich porządku czasowym, przy czym druk staje się głównym źródłem mediacji. Interesujące może być prześledzenie głównych dyskursów w kalendarzu kinowym i zobaczenie, czy inaugurowane są one w Berlinie (połowa lutego), czy naprawdę nabierają kształtu i wartości dopiero w maju (wiosna w Cannes), niesione następnie do Locarno (lipiec) oraz do

Wenecji (początek września), skąd przejmowane są przez Toronto (koniec września), Londyn (październik/listopad), Sundance (połowa stycznia) i Rotterdam (styczeń/luty). Jak już zasygnalizowałem, te ruchome święta i tabory filmowe mają tendencję do identyfikowania jako takie, które koniecznie trzeba zobaczyć (waloryzując je odpowiednio), jedynie pół tuzina filmów rocznie – w ostatnich czasach więcej było tytułów z krajów azjatyckich, Ameryki Łacińskiej czy Iranu niż z Europy – których przeznaczeniem (lub funkcją) jest rzucanie cienia na wielkie blockbustery bardziej niż prezentowanie zdecydowanej alternatywy.

Do takich analiz przydatne mogą okazać się teorie Manuela Castellsa o przestrzeni przepływów i czasie bezczasowym, ponieważ *wyspy czasowe*, *architektura dyskursywna* i *zaprogramowana geografia*, którymi są współczesne festiwale, niezbyt dobrze reagują na tradycyjne metafory, jak te przeze mnie użyte[39]. Festiwale filmowe, z jednej strony, są typowym postmodernistycznym fenomenem w ich wymiarze autorefleksyjnym i samoreferencyjnym, jak również mają mityczny wydźwięk z ich performatywnymi tautologiami. Z drugiej strony są one oczywistym produktem globalizacji i postfordowskiej fazy tak zwanych przemysłów kreatywnych i ekonomii doświadczenia, gdzie festiwal próbuje spieniężyć zalety czasu i przestrzeni, znane również z turystyki i przemysłu dziedzictwa, ale w innych celach. Cele te jeszcze muszą zostać wyraźnie zdefiniowane. Dla kina europejskiego są szczególnie niepewne, raczej mogą być traktowane sceptycznie czy nawet cynicznie, jeżeli nalegamy na utrzymanie pierwszorzędności wartości sztuki, autora i kina narodowego jako przewodnich zasad. Możemy jednak, jak sugerowałem powyżej, patrzeć na obieg europejskich festiwali filmowych jako szczególny rodzaj sfer publicznych, gdzie mediatyzacja i upolitycznienie raz na zawsze zawarły właściwe przymierze. Moglibyśmy nazwać festiwale filmowe symbolicznymi agorami nowej demokracji – repozytoriami i wirtualnymi archiwami rewolucji, które nie odbyły się w Europie w ciągu ostatnich pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat, ale których możliwości i potencjał utrzymuje przy życiu jedynie okręg wyborczy – Hardt i Negri nazwaliby go wielością[40] – będący w stanie zgromadzić się za każdym razem, każdego roku, w dowolnym miejscu. W tym sensie festiwale filmowe są faktycznie przeciwieństwem Hollywood, nawet jeśli zewnętrznie i w niektórych swoich strukturach przypominają je coraz bardziej. W obiegu festiwalowym Europa i Hollywood nie stają już ze sobą twarzą w twarz, ale wewnątrz i przez zwierciadła *mise-en-abyme* wszystkich kultur filmowych tworzących teraz „kino światowe".

Z angielskiego przełożyły Agata Pospieszyńska i Monika Rawska

---

[39] M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell: Oxford 1996, s. 443–445.

[40] M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press: Cambridge, Mass. 2001, s. 60–74.

Przypisy redakcji i tłumacza

* Niniejszy artykuł jest częścią rozdziału książki Thomasa Elsaessera *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (przyp. red.).

** Akronim od *Dual Income No Kids Yet* (pracujące pary nieposiadające dzieci) (przyp. tłum.).

*** Rodzice, których dzieci już dorosły i opuściły dom (przyp. tłum.).

**** Sylabowiec od *bourgeois* i *bohemian*, wprowadzony przez Davida Brooksa w książce *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*, Simon & Schuster: New York 2000 (przyp. tłum.).

***** Międzynarodowa Federacja Zrzeszeń Producentów Filmowych (przyp. tłum.).

http://dx.doi.org/10.18778/7969-572-0.12

Tino Balio

RYNEK KINA ARTYSTYCZNEGO W NOWYM HOLLYWOOD

Zdaniem francuskiego filmowca Bertranda Taverniera w Stanach Zjednoczonych zagranicznym filmom przypada w udziale zaledwie 2 procent całego czasu ekranowego w kinach. „Trzyma się nas w rezerwatach niczym plemiona Cherokee i Navaho" – mówi twórca *Około północy* (*Round Midnight*), filmowego hitu z roku 1986 prezentującego paryską scenę jazzową lat dwudziestych. „Nasze filmy pokazuje się tylko w kilku miejscach – Nowym Jorku, Los Angeles i jeszcze w paru większych miastach"[1].

Dogorywający przez całą złotą erę Hollywood rynek kina artystycznego odrodził się w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej, kiedy to do kraju napływać zaczęły kolejne fale rozlicznych kinematografii narodowych. Liczba kin, które regularnie wyświetlały filmy artystyczne (a więc filmy nieanglojęzyczne bądź też filmy anglojęzyczne, ale wyprodukowane za granicą bez finansowego wsparcia ze strony amerykańskiej)*, wzrosła z około stu w latach 50. do prawie siedmiuset w następnej dekadzie. Początkowo dystrybucją kina zagranicznego w Stanach Zjednoczonych zajmowały się dziesiątki niezależnych przedsiębiorstw, jednak po kasowym sukcesie filmu *I Bóg stworzył kobietę* (*Et Dieu… créa la femme*, 1956) z Brigitte Bardot pieczę nad tym sektorem przejęło Hollywood. Przy okazji poszukiwań zagranicznych filmów z komercyjnym potencjałem, wielkie wytwórnie (*majors*) pozyskały sobie najbardziej utalentowanych filmowców zagranicznych, oferując im pomoc finansową w produkcji filmów, a także ich dystrybucji na lukratywnym rynku amerykańskim.

To właśnie za sprawą Hollywood amerykańska kultura filmowa lat 60. stała się bogatsza o dzieła najbardziej znanych autorów filmowych, takich jak Federico Fellini, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni, François Truffault, Alain Resnais, Bernardo Bertolucci czy Tony Richardson. Ale złote czasy kina artystycznego za Oceanem trwały bardzo krótko. Upadek kodeksu produkcyjnego, liberalne orzeczenia Sądu Najwyższego odnośnie do cenzury, a także głębokie zmiany w obyczajowości społeczeństwa amerykańskiego – wszystkie te okoliczności doprowadziły do wyłonienia się około roku 1967 nadspodziewanie

---

[1] S. Valongo, *American Filmgoers Criticized*, „The Toledo Blade", wycinek prasowy, brak daty.

bezpośredniego kina amerykańskiego, a tym samym do, jak ujęto w branżowym czasopiśmie „Variety", „osłabienia tego, co kiedyś stanowiło rynek kina artystycznego"[2]. Wielkie wytwórnie obcięły wydatki na zagraniczne produkcje oraz zamknęły jednostki dystrybucyjne zajmujące się kinem artystycznym, w efekcie czego zagranicznym filmom było trudniej niż kiedykolwiek wkroczyć na rynek amerykański.

W artykule tym wykażę, że po roku 1970 rynek kina artystycznego w USA funkcjonował na zasadzie biznesowej niszy i opierał się głównie na nieanglojęzycznych oraz anglojęzycznych filmach wyprodukowanych za granicą bez żadnego wsparcia ze strony amerykańskiej[3]. Rynek ten był domeną dystrybutorów niezależnych oraz tzw. *mini-majors*[**], takich jak Orion Pictures czy Dino De Laurentis Entertainment, których działalność dowiodła, że filmy niszowe[***], jeżeli tylko są właściwie rozpowszechniane, mogą od czasu do czasu zgromadzić dość liczną widownię kinową, a także przynieść zyski na rynkach uzupełniających (*ancillary markets*), w szczególności zaś na formującym się od początku lat 80. rynku VHS. Biznesowy potencjał kina artystycznego był jednak niewielki, stąd też na powierzchni utrzymały się wyłącznie najbardziej odporne firmy. Gdy w latach 90. doszło do konsolidacji amerykańskiego przemysłu filmowego, kontrolę nad rynkiem kina artystycznego przejęły wielkie wytwórnie hollywoodzkie, które bądź to same tworzyły wyspecjalizowane oddziały (*classics divisions*), bądź też wchłaniały czołowych, niezależnych dystrybutorów kina artystycznego. Choć takie posunięcia przywodziły na myśl politykę wielkich studiów z lat 60., ponowne zainteresowanie filmem artystycznym nie pociągnęło za sobą finansowego zaangażowania Nowego Hollywood w produkcję filmów zagranicznych. Natomiast podobnie jak w latach 60. Hollywood pozyskało sobie wielu obiecujących filmowców zagranicznych, pozbawiając w ten sposób „inne kinematografie narodowe ich najbardziej utalentowanych twórców i tym samym osłabiając potencjalną konkurencję dla własnych produktów"[4].

Okrojony rynek filmu artystycznego

Dane, jakie podaje „Variety", różnią się nieco od tych przywołanych przez Taverniera na wstępie artykułu. Według branżowego czasopisma obcojęzycznym oraz anglojęzycznym filmom z importu (*imports*) przypada w udziale od 1 do

---

[2] A. Verrill, *Hard Going in U.S. for Foreign Films*, „Variety" 1972, 3 May, s. 31.

[3] W latach 80. rynek kina artystycznego zaczął obejmować także niezależne produkcje amerykańskie powstałe poza Hollywood. Ponieważ większość z tych filmów skierowana była do młodzieży, natomiast ich dystrybucja bazowała głównie na rynku wideo oraz płatnej telewizji kablowej, w artykule tym skoncentrowano się na zagranicznych filmach z importu.

[4] J. Hiller, *The New Hollywood*, Continuum: New York 1994, s. 163.

9 procent wpływów kasowych w USA, co oznacza, że corocznie uzyskują one średnio około 5 procent[5]. Przy czym każdego roku w tej grupie filmów zdarzają się jeden lub dwa hity, które zgarniają większą część puli. Bardzo długo najbardziej dochodowym filmem obcojęzycznym na rynku amerykańskim był obraz *Jestem ciekawa w kolorze żółtym* (*Jag är nyfiken – en film i gult*) Vilgota Sjömana, który w roku 1969 zarobił w kinach 19 milionów dolarów. Rekord ten pobił dopiero film *Przepiórki w płatkach róży* (*Como agua para chocolate*) Alfonsa Araua, osiągając w roku 1993 wpływy na poziomie 20 milionów dolarów. Spośród pozostałych obcojęzycznych hitów kinowych wymienić należy filmy: *Klatka szaleńców* (*La Cage aux folles*) Eduarda Molinara (17 milionów dolarów w roku 1979), *Okręt* (*Das Boot*) Wolfganga Petersena (11,2 miliona dolarów w roku 1982), *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) Pedra Almodòvara (7,5 miliona dolarów w roku 1988) oraz *Cinema Paradiso* Giuseppe Tornatorego (13 milionów dolarów w roku 1990)[****].

Anglojęzyczne filmy z importu radziły sobie zdecydowanie lepiej. *Ostatnie tango w Paryżu* (*Last Tango in Paris*) Bernarda Bertolucciego zarobiło w roku 1973 ponad 40 milionów dolarów, *Rydwany ognia* (*Chariots of Fire*) Hugh Hudsona 62 miliony dolarów w roku 1981, *Ghandi* Richarda Attenborough 52 miliony dolarów w roku 1982 i w końcu *Ostatni cesarz* (*The Last Emperor*) Bertolucciego 43,5 miliona dolarów w roku 1987. Jednakże wymienione tu obrazy trudno uznać za typowe filmy z importu, ponieważ były one albo amerykańskimi koprodukcjami, albo amerykańskimi filmami wyprodukowanymi przez zagraniczne firmy producenckie, albo zagranicznymi filmami zrealizowanymi przy amerykańskim wsparciu finansowym.

Jeżeli chodzi o zapotrzebowanie na filmy artystyczne, czy to obcojęzyczne, czy też anglojęzyczne, to od lat 70. zmieniło się w tym względzie niewiele. „W przemyśle filmowym, gdzie operuje się dziesiątkami milionów dolarów", jak czytamy w magazynie „Premiere", „dystrybucja i marketing niskobudżetowych, niezależnych filmów amerykańskich oraz zagranicznych filmów artystycznych to małe ziemniaczki, które stanowią dodatek do pieczystego"[6]. Aby uzyskać status najbardziej dochodowego filmu obcojęzycznego na rynku amerykańskim, rozpowszechniany przez Miramax obraz *Przepiórki w płatkach róży* wyświetlany musiał być w kinach przez ponad rok, podczas gdy *Forrest Gump* potrzebował zaledwie czterech dni by pobić ten rekord[7]. Liczba kin, w których w dniu swej premiery wyświetlany jest film wypuszczony przez jedną z wielkich wytwórni, waha się zwykle pomiędzy tysiącem pięćset a trzema tysiącami. Tymczasem nawet najbardziej obiecujący film artystyczny rzadko może liczyć

---

[5] *Alien Ration*, „Variety" 1991, 21 October, s. 8.

[6] *Indie Boom Turns Bust*, „Premiere" 1989, May, s. 31.

[7] L. Klady, *H'wood Foreign Rub*, „Variety" 1994, 12–18 September, s. 9.

na otwarcie w więcej niż stu kinach. Filmy artystyczne muszą być jednak dystrybuowane powoli, ponieważ ich głównym sprzymierzeńcem są pozytywne opinie widzów oraz entuzjastyczne recenzje krytyki. Te zaś potrzebują sporo czasu, aby się rozprzestrzenić. Jako że rynek filmowy jest niezwykle zmienny i nieprzewidywalny, za kinowy hit uznaje się każdy film zagraniczny, któremu w USA udało się osiągnąć wpływy na poziomie 5 milionów dolarów. Natomiast zagraniczny producent może się mieć za wyjątkowego szczęściarza, jeżeli za prawa do rozpowszechniania swojego filmu otrzyma od amerykańskiego dystrybutora 500 tysięcy dolarów zaliczki[8].

Oscar dla najlepszego filmu obcojęzycznego dodaje zwycięzcy prestiżu i przekłada się na dłuższy okres rozpowszechniania, a także większe wpływy w kasach. Biorąc pod lupę sumy uzyskane przez laureatów Oscara z lat 1986–1993, redaktorzy „Variety" wykazali, że po otrzymaniu nagrody w przypadku niektórych filmów wpływy z kas kinowych wzrosły nawet 2000 procent. Przy czym, liczone w dolarach, wpływy te wahały się pomiędzy 260 tysiącami dolarów dla szwedzkiego zwycięzcy z roku 1991, *Podróż nadziei* (*Reise der Hoffnung*) Xaviera Collera, a 13 milionami dolarów dla włoskiego triumfatora gali z roku 1989, *Cinema Paradiso*. W poddanym badaniom okresie pięciu z ośmiu laureatów Oscara zarobiło w kinach mniej niż 5 milionów dolarów[9]. Warto w tym miejscu ponownie powołać się na „Variety":

> Większość dystrybutorów europejskiego kina artystycznego nie uznaje Oscara za czynnik przesądzający o kasowym sukcesie filmu. Bardzo wielu kierowników wykonawczych wierzy, że widzów do kin przyciągną walory filmu, dlatego też rozpowszechniają go na szeroką skalę na długo zanim Akademia ogłosi swój werdykt. A jeśli film od razu ponosi klęskę, to wtedy nawet Oscar nie jest w stanie go uratować[10].

Zagraniczne filmy już na samym wstępie napotykają na poważne trudności. Wrota do rynku kina artystycznego otwiera Nowy Jork. W mieście tym znajduje się większość redakcji ogólnokrajowych gazet i czasopism, zamieszkuje w nim także spora część wielbicieli kina artystycznego. Jednak, jak czytamy w „New York Times", „Nowy Jork jest jednocześnie wspaniałym snem i koszmarem". Koszty reklamy są tu wygórowane, a choć dobre recenzje mają ogromny wpływ na sukces filmu w wymiarze ogólnokrajowym, złe recenzje albo też nieprzychylna notatka w „New York Times" z miejsca mogą pogrzebać nadzieje na dobry wynik. Poza Nowym Jorkiem nie jest lepiej. Film bez znanego reżysera albo rozpoznawalnych gwiazd ma małe szanse, by przyciągnąć uwagę mediów. Dystrybutorzy narzekają,

---

[8] D. Young, *Figuring Out the Arthouse Market*, „Variety" 1992, 18 May, s. 3, 85.

[9] L. Klady, *When Oscar Talks, the B.O. Listens*, „Variety" 1994, 4–10 April, s. 7.

[10] D. Elley, *Win Helps, but Won't Make Pic in Europe*, „Variety" 1993, 4 January, s. 62.

że „nawet gazety w dużych miastach ignorują filmy artystyczne, dając się uwieść czarowi i wielkim pieniądzom Hollywood. Rzeczą wręcz niemożliwą, jak mówią, jest zwabienie krytyków na pokazy do kina”[11].

Ale nawet przy życzliwym nastawieniu mediów, zagraniczne filmy mają problemy z dotarciem do widzów. Na poziomie eksploatacji czynnikiem hamującym jest fakt likwidacji w latach 80. dużej liczby wyspecjalizowanych kin, których właściciele złożyli broń w obliczu presji agencji handlu nieruchomościami, rozwoju rynku wideo oraz trendu do przekształcania przez ogromne sieci kinowe jednoekranowych kin artystycznych w bardziej dochodowe multipleksy wyświetlające hollywoodzką papkę. Dla przykładu, w Nowym Jorku zamknięto bądź też przekształcono w kina premierowe takie przybytki filmu artystycznego jak Cinema Studio w pobliżu Lincoln Center, Embassy, Regency, Metro, Thalia czy też kina New Yorker na Upper West Side. W Bostonie, „opoce obiegu kina artystycznego”, prawie wszystkie niezależne kina przejęte zostały przez wielkie hollywoodzkie firmy[12]. Wyjątek od tej reguły stanowi licząca sobie sto dwadzieścia pięć ekranów sieć kin Landmark, będąca własnością Samuel Goldwyn Co., która jako jedyna w ostatnich latach prezentuje wyłącznie kino artystyczne[13].

Na poziomie dystrybucji w latach 80. powstało co prawda wiele firm zajmujących się rozpowszechnianiem zagranicznych filmów oraz niezależnego kina amerykańskiego, które czerpały łatwe pieniądze z przedsprzedaży praw dla wydawców kaset wideo oraz telewizji kablowych. Pod koniec dekady doszło jednak do poważnego załamania rynku, który okazał się przesycony dużą liczbą filmów wątpliwej jakości. W konsekwencji dziesiątki firm dystrybucyjnych zbankrutowało bądź też popadło w ruinę. Na liście ofiar znalazły się Aries, New World Pictures, New Century, Cinecom, Island Alive, Orion, Atlantic, Avenue, Hemdale, Cannon, Lorimar oraz De Laurentis. Większość z nich przynajmniej okazjonalnie zajmowała się dystrybucją filmów zagranicznych.

Szczególnym zawodem był przypadek Orion Pictures. Oddział kina artystycznego tej firmy, Orion Classics, był jednym z najbardziej agresywnych graczy na rynku. Dzięki stałej praktyce nabywania filmów na wyłączność już na etapie preprodukcji i płacenia za nie dużych sum pieniędzy, zapewnił sobie prawa dystrybucyjne do takich obrazów jak *Kobiety na skraju załamania nerwowego* Pedra Almodòvara, *Europa, Europa* (1991) Agnieszki Holland, który został nagrodzony Złotym Globem dla najlepszego filmu zagranicznego i przyniósł

---

[11] W. Grimes, *Diffrent Rules, Diffrent Rewards for Smaller Films*, „New York Times” 1992, 31 June, s. B1, B7.

[12] *Indie Boom*…

[13] A. Harmetz, *Sam Goldwyn's Little Studio that Could*, „New York Times” 1992, 18 October, s. 23.

zyski w wysokości 5,6 miliona dolarów, a także najbardziej dochodowej produkcji z Chin, *Zawieście czerwone latarnie* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) Zhanga Yimou'[14].

Ocaleni

Lata 80. przetrwała tylko garstka najsilniejszych: Miramax, Fine Line oraz Samuel Goldwyn Co. Miramax, najlepiej prosperująca z tych trzech firm, wyrobiła sobie „markę, która przyciągała widzów do kin bez względu na film". Założona w roku 1982 przez Harveya i Boba Weinsteinów firma Miramax awansowała do pierwszej ligi niezależnych dystrybutorów dopiero w roku 1989, kiedy to trzy rozpowszechniane przez nią filmy przyciągnęły uwagę krytyki i widzów: *Moja lewa stopa* (*My Left Foot*) Jima Sheridana, w którym główną rolę zagrał wciąż jeszcze mało znany Daniel Day-Lewis (za tę kreację otrzymał później Oscara dla najlepszego aktora) i który w kinach zarobił 14,7 miliona dolarów; *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, lies and videotape*) Stevena Soderbergha, który dał reżyserowi (a zarazem scenarzyście) Złotą Palmę w Cannes i przyniósł wpływy w wysokości 24,7 miliona dolarów; i w końcu *Cinema Paradiso* Giuseppego Tornatorego, który zdobył Oscara dla najlepszego filmu zagranicznego i okazał się być najbardziej dochodowym filmem artystycznym roku 1990[15].

Miramax od samego początku przyjęło strategię zakupu filmów na wyłączność. W latach 90. na ekrany kin wprowadzało corocznie ponad tuzin niezwykle różnorodnych obrazów, zyskując sobie przy okazji o wiele większe uznanie Akademii Filmowej aniżeli inne czołowe firmy. O sukcesie Miramax przesądziły w głównej mierze zdolności marketingowe jej pracowników. „Jesteśmy firmą dystrybucyjną bazującą na reklamie oraz poczcie pantoflowej", mówił kierownik wykonawczy[16].

O umiejętności pozyskiwania przez braci Weinsteinów darmowej reklamy krążą legendy. Z reguły firma nabywała filmy na festiwalach. Cała strategia sprowadzała się do tego, by wychwycić film mający największe szanse na wygraną, a następnie wykorzystać do celów dystrybucyjnych prasowy szum wokół jego festiwalowego sukcesu. Za dobry przykład posłużyć może *Fortepian* (*The Piano*, 1993) w reżyserii Jane Campion. Ten kulturowy koktajl sfinansowany przez francuską firmę CIBY 2000, zrealizowany w Nowej Zelandii przez rodzimą scenarzystkę i reżyserkę przy wsparciu międzynarodowej obsady, a na dodatek posiadający akcent australijski w osobie producenta Jana Chapmana, Miramax zakupiło na

---

[14] L. Cohn, *„Mediterraneo", 92's Most Moneyed Import*, „Variety" 1993, 11 January, s. 5, 63; P. Bart, *Oscar Snubs*, „Variety" 1992, 3 February, s. 5.

[15] J. E. Frook, *Miramax Paradiso*, „Variety" 1992, 21 September, s. 101, 106.

[16] *Ibidem*.

długo przed pokazem na festiwalu w Cannes, gdzie film zdobył ostatecznie Złotą Palmę[17]. Niedługo potem „Newsweek" poświęcił *Fortepianowi* dwustronicowy artykuł z jednym całostronicowym zdjęciem, opisując, na sześć miesięcy przed premierą filmu w USA, „entuzjastyczną owację na stojąco" po jego festiwalowej projekcji oraz „gorączkową reakcję" pierwszych odbiorców[18].

Zakupione przez Miramax filmy często zostają przemontowane, aby stać się bardziej przystępne dla amerykańskiej publiczności. Z powodu tej kontrowersyjnej praktyki Harvey Weinstein zyskał sobie nawet miano „Harveya Nożycorękiego". Nie ulega jednak wątpliwości, że jego zamiłowanie do cięcia filmowej taśmy miało niemały udział w sukcesie trzech filmów: *Cinema Paradiso*; *Żegnaj, moja konkubino* (*Ba wang bie ji*, 1993) oraz *Przepiórki w płatkach róży*. Skrócenie tego ostatniego o 15 minut pomogło bardzo szybko odzyskać zainwestowane w niego 2,5 miliona dolarów, a następnie osiągnąć status najbardziej dochodowego filmu obcojęzycznego w historii amerykańskiej dystrybucji[19].

Ulubioną sztuczką Miramax, służącą wzbudzeniu zainteresowania danym filmem, jest oprotestowanie kategorii wiekowej, przyznanej przez Motion Picture Association of America (MPAA). Ciekawego przykładu dostarcza w tym względzie *Związ mnie* (*Atame!*, 1990) w reżyserii Pedra Almodòvara. Po tym jak MPAA opatrzyło film najbardziej restrykcyjną kategorią X, Miramax wynajęło wybitnego adwokata, aby zaskarżył tę decyzję. Prawnik argumentował, że erotyka w filmie Almodòvara jest niczym w porównaniu z bezpośredniością wielu hollywoodzkich obrazów, takich jak chociażby *Blue Velvet* (1986) Davida Lyncha, i że kategoria X może bardzo niekorzystnie wpłynąć na finansowy wynik całego przedsięwzięcia. Orzekając na korzyść MPAA, sąd stwierdził, że „zarzuty ekonomicznj dyskryminacji i narażania firmy na finansową szkodę są bezpodstawne, a wykorzystanie przez Miramax kategorii X w kampanii reklamowej… przemawia za tym, iż postępowanie sądowe pełni raczej funkcję promocji filmu". Ostatecznie Miramax wypuściło *Związ mnie* z pominięciem kategorii wiekowej. Jednak dzięki darmowej reklamie w postaci medialnego szumu wokół sądowej batalii, zarobiło na filmie ponad 3 miliony dolarów[20]. Weinsteinowie powtórzyli tę samą sztuczkę przy okazji premiery takich filmów jak *Naciągacze* (*The Grifters*, 1990), *Rozróba w Harlemie* (*A Rage in Harlem*, 1991), *W łóżku z Madonną* (*Madonna: Truth or Dare*, 1991) i wielu innych.

Prawdopodobnie najbardziej pomysłową kampanię reklamową Miramax zastosowało w przypadku promocji filmu *Gra pozorów* (*The Crying Game*, 1992)

---

[17] D. Groves *„Piano" Wins 11 Oz Film Honors*, „Variety" 1993, 15 November, s. 11.

[18] D. Ansen, *Passion for Piano*, „Newsweek" 1993, 31 May, s. 52–53.

[19] B. Sharkey, *The Brothers Miramax*, „New York Times" 1994, 24 April, s. 1, 18, 19.

[20] *Excerpts from the Miramax vs. MPAA Ruling*, „Los Angeles Times" 1990, 21 July, s. 7.

w reżyserii Neila Jordana. Przekonanie widzów do tego, żeby zobaczyli film, nie wiedząc tak naprawdę, dlaczego chcą to zrobić, było nie lada wyczynem. Na pierwszy rzut oka ta pozbawiona gwiazd brytyjska opowieść o konflikcie pomiędzy Wielką Brytanią a IRA nie nadaje się do sprzedaży Amerykanom. Jednak film posiadał pewien atut: zaskakującą przewrotkę fabularną (*twist*). I to właśnie ona została wykorzystana przez Miramax w celu wytworzenia *cause célèbre* na miarę słynnej kampanii reklamowej *Psychozy* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka. Podczas prezentacji obrazu na nowojorskim festiwalu filmowym dziennikarzom wręczono list następującej treści: „Producenci oraz reżyser *Gry pozorów* uprzejmie proszą o to, by nie zdradzali Państwo głównych zwrotów akcji w fabule filmu". Krytycy dostosowali się do tej instrukcji, a w ślad za nimi poszli także widzowie. Reklamowana jako „Najpilniej strzeżona tajemnica Ameryki", *Gra pozorów* stała się wielkim hitem kinowym, zarabiając oszałamiającą sumę 62 milionów dolarów. Na dodatek film odniósł sukces artystyczny, otrzymując sześć nominacji do Oscara (w tym za najlepszy film), z których jedna zamieniła się w statuetkę za najlepszy scenariusz dla Neila Jordana[21]. Jak donosiło „Variety": „Tak gorące przyjęcie filmu wstrząsnęło całym przemysłem filmowym"[22].

Miramax znane jest z tego, że po wypuszczeniu filmu na rynek potrafi szybko reagować na każdą nadarzającą się okazję do zwiększenia zysków. Gdy pojawiły się pierwsze recenzje *Przepiórek w płatkach róży*, Miramax zdecydowało się wykroczyć poza krąg kin artystycznych i wprowadziło film do hiszpańskojęzycznych kin położonych w latynoamerykańskich dzielnicach. W trakcie eksploatacji filmu użyto w sumie 179 kopii z angielskimi napisami. I choć nie dawało to możliwości jednoczesnej projekcji w 500 kinach, tak jak w przypadku *Gry pozorów*, to i tak dystrybucyjny zasięg *Przepiórek w płatkach róży* był bardzo duży jak na film obcojęzyczny[23]. Aby zwiększyć potencjał obrazu, Miramax bardzo dokładnie zaplanowało wielokierunkową kampanię reklamową, do której zaprzęgnięto Mexicana Airlines, meksykańskie restauracje i stacje radiowe, a także dodatki do gazet poświęcone turystyce, rozrywce, kulinariom oraz książkom. Te ostatnie miały promować napisaną przez żonę Alfonsa Araua, Laurę Esquivel, powieść, na podstawie której powstał film. Książka opublikowana przez wydawnictwo Doubleday przez dziewiętnaście miesięcy utrzymywała się na liście bestsellerów „New York Times"[24].

Aby zneutralizować ryzyko związane z działalnością na rynku kina artystycznego, Miramax utworzyło w roku 1992 nową jednostkę dystrybucyjną Dimension

---

[21] P. Stack, *Secret of Crying Game Success,* „San Francisco Chronicle" 1993, 23 February, s. 1+.

[22] M. Fleming, L. Klady, *„Crying" All the Way to the Bank*, „Variety" 1993, 22 March, s. 1, 68, 69.

[23] L. Cohn, *„Like Water" Crossover a Spanish-lingo Record*, „Variety" 1993, 21 June, s. 7.

[24] S. Karlin, *Sweet Shortcut for Hot „Chocolate"*, „Variety" 1993, 30 August, s. 1.

Pictures, zaangażowaną w rozpowszechnianie kina gatunków. „Variety" scharakteryzowało znajdujące się w jej ofercie filmy jako „obrazy sprawiające, że widzowie krzyczą i kupują więcej popcornu"[25]. Jednym z pierwszych przedsięwzięć Dimension była seria horrorów, na którą składały się takie filmy jak *Hellraiser III: Piekło na ziemi* (*Hellraiser 3: Hell on Earth*, 1992) oraz *Dzieci kukurydzy II: Ostateczne poświęcenie* (*Children of the Corn: The final Sacrifice*, 1992). W przeciwieństwie do filmów artystycznych ten rodzaj kina świetnie nadawał się do sprzedaży wydawcom kaset wideo, telewizjom i dystrybutorom zagranicznym.

Wejście Miramax na rynek kina gatunków stanowiło odpowiedź na utworzenie w roku 1991 przez New Line Cinema oddziału Fine Line Features. Strategię założonej w roku 1967 przez absolwenta prawa na Columbia University, Roberta Shaye'a, firmy New Line najlepiej opisuje zdanie zawarte w jej biznesplanie: „tworzyć i dystrybuować niskobudżetowe, nieobciążone dużym ryzykiem filmy oraz starannie dobierać docelową publiczność"[26]. W pierwszych latach swej działalności New Line celowała przede wszystkim w kluby dyskusyjne na uniwersyteckich kampusach, jednak już w latach 70. rozszerzyła swą działalność na rynek kinowy, dystrybuując *midnight movies* (*Różowe flamingi*, '*Pink Flamingos*', 1972, Johna Watersa), filmy erotyczne (*The Best of the New York Erotic Film Festival*), filmy kung-fu (*Uliczny wojownik*, '*Gekitotsu! Satsujin ken*', 1974, z Sonnym Chibą), a także filmy artystyczne (*Desperacja*, '*Despair*', 1978, Rainera Wernera Fassbindera; *Markiza O*, '*Die Marquise von O…*', 1976, Erica Rohmera). Dzięki ograniczeniu wydatków oraz kredytów do minimum, New Line zapewniła sobie wypłacalność przez całe lata 70.

Na początku lat 80. New Line wkroczyła na teren produkcji filmowej. Zwracając się w stronę młodszej publiczność, celując zwłaszcza w pary na randkach, firma postanowiła wykorzystać powracające do łask gatunki: horror i slasher, wykładając 2 miliony dolarów na realizację skromnego, odrzuconego przez inne wytwórnie filmu *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984). Skupiony na postaci uzbrojonego w brzytwy Freddy'ego Kruegera obraz nie tylko zarobił w kinach 23 miliony dolarów, ale dał początek niezwykle popularnej serii, dzięki której New Line stała się najważniejszą firmą na rynku amerykańskiego kina niezależnego. Seria *Koszmar z ulicy Wiązów* zamknęła się ostatecznie w sześciu częściach[*****], które na całym świecie zarobiły w sumie ponad 500 milionów dolarów[27].

W roku 1986 New Line stała się spółką akcyjną z kapitałem zakładowym w wysokości 45 milionów dolarów. Nie zmieniło to jednak jej dotychczasowej strategii dystrybucyjnej. Firma nadal wypuszczała corocznie od dziesięciu do

---

[25] L. Cohn, *Oft Snubbed, Dubbed Euro Pix may Make a Comeback*, „Variety" 1992, 10 August, s.72.

[26] *Niche was Nice: New Plan – Expand*, „Variety" 1992, 10 August, s. 35, 44.

[27] Ch. Mitchell, *Schrewd Marketing Fuels Freddy*, „Variety" 1992, 10 August, s. 36.

dwunastu filmów będących zarówno produkcjami wewnętrznymi, jak i nabytkami od innych producentów. W roku 1990 New Line trafiło na kolejną żyłę złota, podejmując się dystrybucji odrzuconego przez 20th Century Fox filmu *Wojownicze żółwie ninja* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*). Film zakupiony został za 3 miliony dolarów, zarobił zaś 130 milionów. Jego premiera odbyła się jednocześnie w dwóch tysiącach kin, co sprawiło, iż miał on najlepsze otwarcie spośród wszystkich niezależnych filmów w całej historii amerykańskiego przemysłu filmowego. Druga część *Wojowniczych żółwi ninja* zarobiła 78 milionów dolarów[28].

Za zyski uzyskane z dystrybucji serii *Koszmar z ulicy wiązów* oraz *Wojownicze żółwie ninja*, a także kolejnych kinowych hitów, czyli filmów *Prywatka* (*House Party*, 1990) i *Prywatka 2* (*House Party 2: The Pajama Jam*, 1991), New Line założyła jednostkę kina domowego oraz oddział produkcji telewizyjnej, a także nabyła prawa do wydań wideo 600 filmów, składających się na filmotekę Nelson Entertainment. Oprócz tego, w roku 1990 Robert Shaye założył w Nowym Jorku Fine Line Features, którego prowadzeniem zajął się mistrz marketingu Ira Deutchman. Nowy oddział służyć miał produkcji oraz dystrybucji wysublimowanych i prowokacyjnych filmów dla dorosłych. W ciągu zaledwie dwóch lat działalności Fine Line Pictures udało się znaleźć niszę na zatłoczonym rynku kina artystycznego.

Pierwszy wielki kinowy hit Fine Line, *Moje prywatne Idaho* (*My Own Private Idaho*, 1991) Gusa Van Santa z Riverem Phoenixem i Keanu Reevesem w rolach głównych, stanowi doskonały przykład kina, jakie stanie się specjalnością firmy. Ta niezależna produkcja amerykańska posiadała liczne cechy, które sprzyjały jej finansowemu sukcesowi: hollywoodzkie gwiazdy grające bardziej dla przyjemności niż dla zysku, rozpoznawalnych aktorów drugoplanowych obsadzonych w rolach głównych, sprawdzonego reżysera-autora, a także niekonwencjonalną historię. W przeciwieństwie do Miramax, Fine Line nie uciekała się do marketingowych sztuczek, ale bazowała na konwencjonalnych i sprawdzonych metodach promocji. Spośród innych godnych uwagi filmów dystrybuowanych przez Fine Line wymienić należy: *Gracza* (*The Player*, 1992) oraz *Na skróty* (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, *Noc na ziemi* (*Night on Earth*, 1992) Jima Jarmuscha oraz *Barcelonę* (1994) Whita Stilmana. Główną atrakcją wszystkich tych filmów były gwiazdy pokroju Tima Robbinsa, Whoopi Goldberg, Winony Ryder oraz Andie McDowell. Decydując się od czasu do czasu na dystrybucję filmów zrealizowanych poza Stanami Zjednoczonymi, Fine Line (podobnie jak Miramax) sięgała po obrazy, które zdobyły nagrody na znanych festiwalach filmowych, bądź też spotkały się z przychylnym odbiorem krytyki. Firma szczególnie upodobała sobie kinematografię brytyjską, rozpowszechniając takie filmy jak *Edward II* (1992) Dereka Jarmana, *Londyn mnie zabija* (*London Kills Me*, 1992) Hanifa Kureishiego, *Tam, gdzie nie chadzają anioły* (*Where Angels Fear to Tread*, 1992) Char-

[28] B. Weinraub, *New Line Cinema*, „New York Times" 1994, 5 June, s. F4.

lesa Sturridge'a oraz *Nadzy* (*Naked*, 1993) Mike'a Leigh. Choć Fine Line omijała rynek filmów obcojęzycznych, ostatecznie zdecydowała się na dystrybucję dwóch. W roku 1992 wprowadziła na ekrany włoski obraz *Volere volare* (1991) Maurizio Nichettiego[******], zaś dwa lata później kanadyjsko-francuską koprodukcję *Léolo* (1992) Jeana Claude'a Lauzona.

Ostatnia firma, która przetrwała lata 80. to Samuel Goldwyn Co. Kierowana przez syna Samuela Goldwyna, noszącego takie samo imię jak ojciec, była jedyną firmą dystrybucyjną na rynku kina niszowego, dążącą do pionowej integracji. Założono ją w roku 1980 w celu rozpowszechniania klasycznych filmów składających się na filmotekę Samuela Goldwyna. Jednak bardzo szybko firma wkroczyła na rynek kina artystycznego, a zaraz potem zajęła się produkcją filmową i telewizyjną, działając przy okazji w sektorze kina domowego oraz syndykacji. Na koniec Samuel Goldwyn Jr. rozpoczął budowę własnej sieci kin. Dywersyfikacja miała być sposobem na stabilizację finansów spółki[29].

Z reguły Goldwyn dystrybuował od ośmiu do dziesięciu filmów rocznie, proponując swym widzom mieszankę kina anglojęzycznego z Wielkiej Brytanii i Australii, obcojęzycznych obrazów europejskich, niezależnych produkcji amerykańskich, a także filmów animowanych i dokumentalnych. Firma wyrobiła sobie reputację specjalisty od kina brytyjskiego, prezentując Amerykanom filmy najważniejszych twórców z Wysp, którzy w latach 80. i 90. szukali sposobu by stać się konkurencją dla komercyjnego kina hollywoodzkiego. Pierwszym brytyjskim filmem dystrybuowanym przez Goldwyna była *Dziewczyna Gregory'ego* (*Gregory's Girl*, 1982) Billa Forsytha, romantyczna komedia dla młodzieży wyprodukowana w Szkocji. Jak donosiło „Variety", obraz posiadał „wystarczająco dużo świeżości i wyjątkowego uroku", by stanowić antidotum na „wulgarne komedie amerykańskie o podobnej tematyce (poczynając od *Pom Pom Girls*, kończąc zaś na najnowszej produkcji *Świntuch*, '*Porky's*')"[30].

Inne trendy w ówczesnym kinie brytyjskim reprezentowały: *Posiłek oracza* (*The Ploughman's Lunch*, 1985) Richarda Eyre'a, zjadliwa satyra na Wielką Brytanię Margaret Thatcher w okresie wojny falklandzkiej, *Sid i Nancy* (1986) Alexa Coxa, film oparty na życiorysie punkowego muzyka Sida Viciousa, *Nadstaw uszu* (*Prick Up Your Ears*, 1987) Stephena Frearsa, adaptacja sztuki Joego Ortona *Wędrowna trupa* (*The Playboys*, 1992) Gilliesa MacKinnona, jeden z serii filmów eksploatujących irlandzką scenerię, a także *Henryk V* (1989) oraz *Wiele hałasu o nic* (*Much Ado About Nothing*, 1993) Kennetha Branagha, popularne adaptacje sztuk Szekspira wpisujące się w formułę kina dziedzictwa narodowego.

Obcojęzyczne filmy zagraniczne nie odgrywały większej roli w biznesie Goldwyna, który ograniczał się do dystrybucji jednego, dwóch tego typu obrazów

---

[29] A. Harmetz, *Sam Goldwyn's…*

[30] „Variety Film Reviews", 26 May 1982.

rocznie. Pośród nich znalazły się *Madame Bovary* (1991) Claude'a Chabrola; *Dobre chęci* (*Den goda viljan*, 1992), film, którego scenarzystą był Ingmar Bergman, zaś reżyserem Bille August (wcześniej jego *Pele zwycięzca*, '*Pelle erobreren*', z roku 1987 zdobył Złotą Palmę w Cannes oraz Oscara dla najlepszego obrazu obcojęzycznego); a także dwa wielkie hity: *3 hommes et un couffin* (1985) Coline Serreau oraz *Przyjęcie weselne* (*Xi yan*, 1993) Anga Lee. (Obraz Serreau, dystrybuowany w USA pod tytułem *Three Men and the Cradle*, stał się podstawą dla zrealizowanego przez Disneya filmu *Trzej mężczyźni i dziecko*, '*Three Men and a Baby*', 1987, który w kinach zarobił 168 milionów dolarów i dał początek całej serii amerykańskich remake'ów francuskich hitów).

Chociaż udział niezależnych filmów amerykańskich w corocznym programie Goldwyna był jeszcze mniejszy aniżeli filmów obcojęzycznych, firma odpowiadała za dystrybucję trzech najbardziej frapujących obrazów tego okresu: *Inaczej niż w raju* (*Strenger than Paradise*, 1984) Jima Jarmusha, *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990) Davida Lyncha oraz *Miasto nadziei* (*City of Hope*, 1991) Johna Saylesa.

Goldwyn rozszerzył swą działalność na inne sektory dopiero wówczas, gdy zapewnił sobie stabilną pozycję na rynku dystrybucji filmowej. Nawet wtedy stronił jednak od ryzyka. Wchodząc na rynek kina domowego, w roku 1984 firma powiększyła swój katalog o brytyjskie filmy składające się na filmotekę Alexandra Kordy. Jej celem nie było jednak wydawanie filmów na własną rękę, ale współpraca z firmami o ugruntowanej pozycji na rynku wideo. Równie zachowawczą strategię przyjęto w zakresie produkcji filmowej, dostarczając finansowego wsparcia wyłącznie projektom z komercyjnym potencjałem. Pierwszą inwestycją był film *Złota foka* (*The Golden Seal*, 1983) Franka Zunigi, celujący w rynek kina familijnego, drugą *Raz ugryziona* (*Once Bitten*, 1985) Howarda Storma, przestylizowana parodia kina wampirycznego skierowana do młodzieży. Na obszarze produkcji telewizyjnej firma skoncentrowała się na rynku syndykacji, raczej unikając współzawodnictwa z wielkimi wytwórniami o czas antenowy czołowych sieci telewizyjnych. Ostatnim akordem ekspansywnej polityki Goldwyna był zakup sieci kin artystycznych Landmark Theatres, w której posiadaniu znajdowało się sto dwadzieścia pięć ekranów rozmieszczonych w Minneapolis oraz stanach Kalifornia i Waszyngton. Powód tego przejęcia był prosty: gdyby tylko wyprodukowane przez firmę filmy poniosły klęskę, zawsze mogłaby ona zrównoważyć swoje straty dochodami z eksploatacji kinowej hitów innych dystrybutorów.

Ofensywa wielkich wytwórni hollywoodzkich

Prężne działanie firm Miramax, Fine Line oraz Goldwyn skłoniło wielkie wytwórnie do ponownego wejścia na rynek kina artystycznego. Sony Pictures Entertainment, właściciel Columbia Pictures oraz Tristar Pictures, powołał do

życia w roku 1992 wyspecjalizowaną jednostkę Sony Pictures Classics. Pragnąc stworzyć oddział dostarczający od czasu do czasu zysków z dystrybucji zagranicznych hitów filmowych, Sony po prostu wynajęło kierowników wykonawczych odpowiadających za uruchomienie nowojorskiej jednostki Orion Classics: Miachaela Barkera, Toma Bernarda oraz Marcię Bloom.

Bez zgody na produkcję, a jedynie z upoważnieniem na zakup filmów jeszcze przed ich realizacją, Sony Classics w czasie pierwszych miesięcy swego funkcjonowania nabyło *Powrót do Howards End* (*Howards End*, 1992), adaptację powieści E. M. Forstera autorstwa Ismaila Merchanta i Jamesa Ivory'ego. Dzięki dystrybucyjnemu zaangażowaniu Sony Classics w ciągu czterech miesięcy od premiery film zarobił ponad 10 milionów dolarów, by pod koniec roku, po tysiącu otwarć w różnych kinach, przynieść wpływy w wysokości 21,3 miliona dolarów. Pomimo iż obraz spotkał się z dużym uznaniem krytyków i widzów, Sonny Classics rozpowszechniało go bardzo powoli, by „wypalał się jak najdłużej, a nie rozbłysł i od razu zgasł niczym flara", jak określił to jeden z prezesów firmy, Tom Bernard. Miał przez to na myśli stopniowe poszerzanie obszaru dystrybucji filmu, tak by utrzymywać wydatki na najniższym poziomie, natomiast zainteresowanie widowni na najwyższym w oskarowym wyścigu w roku 1993[31]. Następnie Sony Classics nabyło filmy dwójki reżyserów, których wcześniejsze obrazy dystrybuował Orion Classics: *Oliver, Oliver* (1992) Agnieszki Holland oraz *Opowieść o Qui Ju* (*Qui Ju da guan si*, 1993) Zhanga Yimou.

Podążając za przykładem Sony, znajdująca się w posiadaniu Matsushita wytwórnia Universal Pictures wespół z holenderską firmą PolyGram założyła w roku 1992 kompanię Gramercy Pictures. W przeciwieństwie do nastawionego głównie na zakup obcojęzycznych oraz anglojęzycznych filmów niezależnych Sony Classics, Gramercy planowało wewnętrzną produkcję na rynek kina niszowego. Co ciekawe, firmie chodziło nie tylko o czerpanie zysków z przebojowych produkcji, ale także o opiekę i budowanie trwałych relacji z młodymi, utalentowanymi twórcami. Jak powiedział jeden z kierowników wykonawczych wytwórni Universal: „dzięki uruchomieniu Gramercy Universal zyskał możliwość budowania coraz lepszych relacji z twórcami kina dla koneserów (*quality filmmakers*), a także swobodę w promowaniu następcy Spike'a Lee z dala od nerwowej atmosfery studia, gdzie rządzi zasada »wóz albo przewóz«"[32].

Pomimo inicjatyw Sony i Universalu, do prawdziwego wejścia Hollywood na rynek kina artystycznego doszło w roku 1993, gdy swój ruch wykonały Disney oraz Turner Broadcasting. To właśnie w tym roku Disney najpierw połączył się

---

[31] L. Cohn, *Majors are Relying on Indies in a Major Way*, „Variety" 1992, 27 April, s. 3; W. Grimes, *Different Rules*…; J. E. Frook, *Sony Unit's „Howard" Slow Rollout Pays Off*, „Variety" 1993, 11 January, s. 16, 18.

[32] R. Natale, *Gramercy to Rescue to Smaller Pix*, „Variety" 1992, 25 May, s. 5,7.

z Merchant-Ivory, a następnie wykupił Miramax. Zdaniem Petera Barta z „Variety" strategia Disneya polegała na

> wspieraniu różnorodności projektów. […] Podczas gdy konkurencyjne firmy zajmujące się rozrywką powielają model Time Warner, dążąc, nawet za cenę zadłużenia, do tego, by stać się wielosektorowymi, nastawionymi zarówno na *software*, jak i *hardware* korporacjami, Disney ma aspiracje stać się największym na świecie producentem własności intelektualnej. Właśnie dlatego od roku 1994 studio przystępuje do realizacji niesamowitego planu rozpowszechniania sześćdziesięciu filmów rocznie[33].

Producencko-reżyserski zespół Ismaila Merchanta oraz Jamesa Ivory'ego przez trzydzieści jeden lat swej działalności zrealizował tyleż filmów. Spośród nich na wymienienie zasługuje przełomowa dla firmy adaptacja prozy Forstera *Pokój z widokiem* (*A Room with a View*, 1986), która kosztowała 3 miliony dolarów, zaś na całym świecie zarobiła 68 milionów, a także film *Powrót do Howards End*, którego koszt równy był 8 milionom dolarów, podczas gdy ogólnoświatowe wpływy wyniosły 70 milionów dolarów. Umowa pomiędzy Disneyem a Marchant-Ivory zakładała trzyletni okres próbny. W jego trakcie Disney zobowiązał się między innymi pokrywać połowę budżetu każdego filmu realizowanego przez spółkę Marchant-Ivory, którego koszt produkcji nie przekraczał 12 milionów dolarów. W zamian za to miał otrzymywać wyłączne prawa do dystrybucji obrazu na terenie Stanów Zjednoczonych. Producencko-reżyserski zespół czerpał z powyższego układu podwójne korzyści: uwolniony został od konieczności poszukiwania na swoje projekty dużej części pieniędzy, a także zyskał wsparcie ze strony niezwykle skutecznego oddziału dystrybucyjnego Buena Vista Pictures. Z kolei wytwórni Disneya umowa dawała gwarancję stałego zaopatrzenia w wymagające filmy dla dorosłych widzów, bez ponoszenia zbędnego ryzyka produkcyjnego[34].

Umowa, w oparciu o którą doszło do przejęcia Miramax przez Disneya, opiewała na kwotę 90 milionów dolarów. W wyniku tej transakcji Disney wszedł w posiadanie filmoteki Miramax składającej się z 200 anglo- i obcojęzycznych filmów oraz zobowiązał się pokrywać koszty przygotowań, produkcji oraz marketingu filmów realizowanych przez Miramax. Chociaż bracia Weinsteinowie podpisali pięcioletni kontrakt, który czynił ich pracownikami Disneya, Miramax zachowało swą centralę w Nowym Jorku, funkcjonując na zasadzie całkowicie autonomicznego oddziału Buena Vista Pictures[35]. Po połączeniu z Disneyem Miramax w dalszym ciągu dominował na rynku kina niezależnego, między innymi

---

[33] P. Bart, *Mouse Gears for Mass Prod'n*, „Variety" 1993, 19 July, s.1, 5.

[34] B. Weinraub, *Disney Sings Up Merchant and Ivory*, „New York Times" 1992, 27 July, s. B1.

[35] C. Eller, J. E. Frook, *Mikey Munches on Miramax*, „Variety" 1993, 3 May, s. 1, 60, 66.

dzięki zakupowi praw do dystrybucji wartego 35 milionów dolarów eposowego filmu *Mały Budda* (*Little Buddha*, 1994) Bernarda Bertollucciego oraz sfinansowaniu *Pulp Fiction* (1994) Quentina Tarantino. W ciągu pierwszego roku współpracy Miramax przyczynił się do powiększenia nie tylko *portfolio* Disneya, ale także jego publiczności, odpowiadając za 10 procent wszystkich wpływów Buena Vista Pictures. Miramax wygrał również w roku 1994 wyścig o nominacje do Oscara, uzyskując ich w sumie dwadzieścia dwie; dla porównania Disney liczyć mógł tylko na dziewięć.

Turner Broadcasting wszedł na rynek kina artystycznego tylnymi drzwiami, przejmując New Line Cinema oraz Castle Rock Entertainment, producenta wysokiej klasy filmów i programów telewizyjnych z siedzibą w Beverly Hills. Ted Turner, założyciel legendarnej stacji WTBS w Atlancie, a także właściciel jednej z największych filmotek w biznesie, stał się w latach 80. głównym dostawcą treści audiowizualnych dla telewizji kablowych. Poszerzając za kwotę 700 milionów dolarów swe medialne imperium o New Line oraz Castle Rock, Turner pragnął wedrzeć się na szczyty Hollywood oraz stworzyć platformę dającą możliwość globalnej ekspansji w dziedzinie filmu. Przy finansowym wsparciu Turnera New Line dwukrotnie zwiększyło liczbę rozpowszechnianych przez siebie filmów, dochodząc do ponad tuzina premier rocznie, a także bardzo agresywnie zaczęło zabiegać o wielkie gwiazdy, starając się, jak to ujął Robert Shaye, tworzyć „projekty miłe szerokim rzeszom kinowych widzów"[36].

Podsumowanie

Ponowne zaangażowanie Hollywood w rynek kina niszowego przyniosło dwojakie efekty. Choć firmy takie jak Sony, Universal, Disney czy Turner Broadcasting w latach 90. chętnie otwierały swe marketingowo-dystrybucyjne podwoje dla mniejszych niezależnych producentów oraz filmowców z zagranicy, rynek uległ poważnemu ujednoliceniu. Jak donosiło „Variety", w roku 1993 prawie jedna trzecia produkcji „niezależnych" (*indie*) wyszła spod skrzydeł dwóch graczy: New Line-Fine Line (własność Turnera) oraz Miramax (własność Disneya)[37]. W czerwcu 1995 roku Samuel Goldwyn Co., ostatnia prawdziwie niezależna firma filmowa w USA, ujawniła, iż w poprzednim roku zanotowała straty na poziomie 20 milionów dolarów. Pogrążona przez kredyt zaciągnięty na zakup Landmark Theateres w wysokości 62 milionów dolarów oraz całą serię porażek kosztownych filmów i produkcji telewizyjnych, firma wystawiona została na sprzedaż[38]. W grudniu 1995 roku

---

[36] D. Cox, *Turner Dough Feeds New Line's Desire*, „Variety" 1994, 25 April–9 May, s. 11.

[37] L. Klady, *Studio Deals Spark Indie Identity Crisis*, „Variety" 1993, 13 December, s. 1, 91.

[38] M. Peers, *Goldwyn Caught in Crunch*, „Variety" 1995, 19–25 June, s.11.

Goldwyn stał się własnością Metromedia International Group, międzynarodowej korporacji telekomunikacyjnej należącej do milionera Johna W. Klugego, który w swych rękach dzierżył także ministudio Orion Pictures. Nie potrafiąc wykorzystać filmotek Goldwyna i Oriona na użytek własnej korporacji, Kluge następnie sprzedał obie firmy Metro Goldwyn Mayer w kwietniu 1997 roku za 573 miliony dolarów[39]. W międzyczasie, w listopadzie 1996 roku New Line i jej oddział kina artystycznego ogłosiły straty na poziomie 19 milionów dolarów. Niedługo potem nowy właściciel obu firm, Time Warner, który we wrześniu 1995 roku przejął Turner Broadcasting za 7,4 miliarda dolarów, wystawił je na sprzedaż[40]. Pozostaje pytanie, jak długo w warunkach tak bezwzględnej konkurencji kino artystyczne będzie w stanie zachować swój alternatywny charakter.

Z angielskiego przełożył Krzysztof Jajko

Przypisy tłumacza i redakcji

* Przywołana w tym miejscu przez Tino Balio definicja kina artystycznego stanowi przedłużenie powszechnego w USA przekonania, że wytwory kultury wysokiej mogą pochodzić wyłącznie zza granicy, w szczególności zaś z Europy. Na co zwraca uwagę Robert Sklar, uformowana w latach 50. publiczność kina artystycznego przez długie lata podzielała pogląd, iż utwory rodzime mają charakter *stricte* rozrywkowy i nie zasługują na uwagę. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w okresie tzw. hollywoodzkiego renesansu, kiedy to swe pierwsze filmy realizować zaczęli tacy twórcy jak Arthur Penn czy Martin Scorseese. Zob. R. Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, Vintage Books: New York 1994, s. 292–294. Warto także zauważyć, iż aczkolwiek artykuł Tino Balio wskazuje na żywotność wśród Amerykanów przekonania o artystycznym charakterze filmów zagranicznych także w kolejnych dekadach, dzisiejszy rynek dystrybucji filmów obcojęzycznych nie sprowadza się li tylko do rozpowszechniania dzieł wielkich autorów zza Oceanu. Jak dowodzi Robert Marich, obecnie ogromny udział w rynku kina obcojęzycznego mają także filmy etniczne oraz filmy rozrywkowe. Zob. R. Marich, *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics*, Southern Illinois University Press: Carbondale 2009, s. 275–292 (przyp. tłum.).

** Mianem *mini-major* w Hollywood określa się firmę, która podobnie jak wielkie wytwórnie (*majors*) nieprzerwanie zajmuje się produkcją oraz dystrybucją filmów, ale jest przedsięwzięciem mniejszej skali i uzyskuje zdecydowanie niższe wpływy. I tak na przykład, przywołany przez Tino Balio, Orion Pictures przez całe lata 80. odnotowywał udziały na rynku wahające się od 1 do 7 procent (wyjątek stanowił

[39] *Metromedia to Sell Film Units to MGM for $573 Million*, „New York Times" 1997, 29 April, s. C9.

[40] D. Cox, *New Line Sees Red*, „Variety" 1996, 11–17 November, s. 1, 73.

rok 1987, kiedy uzyskał dziesięcioprocentowy wynik). Dla porównania, w tym samym czasie Paramount corocznie osiągał ponad piętnastoprocentowy udział na rynku, trzy razy będąc jego liderem z wynikiem około 20 procent. Zob. S. Prince, *A New Pot of Gold. Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, University of California Press: Berkeley 2000, s.17–18, 41. Dzisiaj mianem *mini-major* określić można firmę Lionsgate, która w latach 2004–2011 odnotowywała udziały na rynku wahające się od 2 do 5 procent, a w roku 2012 osiągnęła nawet wynik na poziomie ponad 12 procent. Zob. dane udostępnione przez serwis internetowy Box Office Mojo w dziale *Studio market Share* (przyp. tłum.).

*** Tino Balio posługuje się w tym miejscu określeniem *speciality film*. W języku polskim trudno o literalny odpowiednik tego wyrażenia, który oddawałby jego pierwotny sens, a zarazem spełniał wymogi poprawności językowej. Dlatego też zarówno tu, jak i w innych miejscach tekstu określenie *speciality film* tłumaczone jest jako „film niszowy". Jak się wydaje, sformułowanie takie najlepiej oddaje sens angielskiego pierwowzoru. Określenie *speciality film* obejmuje bowiem swym zasięgiem oba fenomeny, których opisem zajmuje się w tym artykule Balio, a więc zarówno zagraniczny film artystyczny (*art film*), jak i amerykański film niezależny (*independent American film*). Cechą charakterystyczną stosowanych przy ich rozpowszechnianiu strategii dystrybucyjnych i marketingowych jest zaś nastawienie na starannie wyselekcjonowaną publiczność niszową. Na dodatek, o czym pisze także Tino Balio, eksploatacja tego typu filmów zdecydowanie odbiega od standardów masowej dystrybucji kina blockbusterowego i ogranicza się do otwarcia w co najwyżej stu kinach (przyp. tłum.).

**** Wszystkie polskie i oryginalne tytuły filmów wymienionych w tym artykule w oparciu o serwis imdb (przyp. tłum.).

***** Artykuł został opublikowany w 1996 roku, a więc nie obejmuje kolejnych filmów o Freddym Kruegerze takich jak remake z 2010 roku i *crossover Freddy kontra Jason* (*Freddy vs. Jason*) z 2003 oraz zdaje się pomijać szóstą część – *Freddy nie żyje: Koniec koszmaru* (*Freddy's Dead: The Final Nightmare*, 1991) (przyp. red.).

****** Film był współreżyserowany przez Guida Manulego (przyp. red.).

WYKAZ ŹRÓDEŁ

Victoria Grazia, *European Cinema and the Idea of Europe*, [w:] *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, British Film Institute: London 1998.

Deniz Goktürk, *How Modern Is It? Moving Images of America in Early German Cinema*, [w:] *Hollywood in Europe: Experiences of Cultural Hegemony*, eds. D. W. Ellwood, R. Kroes, VU University Press: Amsterdam 1994.

Joseph Garncarz, *Hollywood in Germany: The Role of American Film in Germany*, [w:] *Hollywood in Europe: Experiences of Cultural Hegemony*, eds. D. W. Ellwood, R. Kroes, VU University Press: Amsterdam 1994.

Petr Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze. Recepce „německých verzí" a popularita zahraničních filmův pražských kinech počátkem třicátých let*, „Iluminace" 2006, nr 1 (61).

Francesco Bono, *Italiener a Berlino. Auguso Genina e la Nero-Film*, [w:] Francesco Bono, *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre*, Sette Città: Viterbo 2004.

Maria Wyke, *Nero: Spectacles of Prosecution and Excess*, [w:] Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge: London 1997.

Rob Kroes, *Between Rejection and Reception: Hollywood in Holland*, [w:] *Hollywood in Europe: Experiences of Cultural Hegemony*, eds. D. W. Ellwood, R. Kroes, VU University Press: Amsterdam 1994.

John Sedgwick, Clara Pafort-Overduin, *Understanding Audience Behavior Through Statistical Evidence: London and Amsterdam in the Mid-1930s*, [w:] *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, ed. I. Christie, Amsterdam University Press: Amsterdam 2012.

Richard Maltby, *„D" for Disgusting: American Culture and English Criticism*, [w:] *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, British Film Institute: London 1998.

Thomas Elsaesser, *Film Festival Networks: New Topographies of Cinema in Europe*, [w:] Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam University Press: Amsterdam 2005.

Tino Balio, *The Art Film Market in the New Hollywood*, [w:] *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945–95*, eds. G. Nowell-Smith, S. Ricci, British Film Institute: London 1998.

Dziękujemy wszystkim autorom i wydawnictwom, które wyraziły zgodę na wykorzystanie tekstów w tej książce.

We wish to thank all the authors and publishers who granted their permission to use their texts in this book.