

TOMASZ KŁYS



**OD MABUSEGO
DO GOEBBELSA**



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO



pwsftvit

Wydawnictwo Biblioteki
PWSFTviT

TOMASZ KŁYS

OD MABUSEGO DO GOEBBELSA

Weimarskie filmy Fritza Langa
i kino niemieckie do roku 1945

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013



Wydawnictwo Biblioteki
PWSFTviT

Tomasz Kłys – Zakład Historii i Teorii Filmu
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, e-mail: augpatom@uni.lodz.pl

RECENZENT

Ewelina Nurczyńska-Fidelska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

ESUS – Agnieszka Buszewska

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA

Barbara Grzejszczak

Indeksy sporządzone przez Autora

© Copyright by Uniwersytet Łódzki – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013

© Copyright for this edition by Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013

Zdjęcie na okładce z filmu *Doktor Mabuse, gracz*

© Copyright by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT

Wydanie I. 5076

Wstęp i rozdziały 1–6 z części II: *Od Mabusego do Goebbelsa: Weimarskie filmy Fritza Langa* niniejszej publikacji stanowią uaktualnioną wersję monografii T. Kłysa *Dekada doktora Mabuse: Nieme filmy Fritza Langa* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006)

ISBN Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego 978-83-7525-759-5

e-ISBN 978-83-7969-909-4

ISBN Wydawnictwa Biblioteki PWSFTviT 978-83-8787-060-7

Wydrukowano na papierze One Matt 80g

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, faks (42) 665 58 62

SPIS TREŚCI

KILKA SŁÓW O KSIĄŻCE	7
I. FILM NIEMIECKI DO ROKU 1945	9
Rozdział 1	
FILM NIEMIECKI W EPOCE NIEMEJ (1895–1929)	11
Kanoniczne ujęcie historii kina niemieckiego: Kracauer i Eisner	11
Kino wilhelmińskie	12
Ufa	18
Ekspresjonizm	23
Kino niemieckie doby Nowej Rzeczowości	36
Gatunki kina weimarskiego	41
<i>Kammerspiel</i>	41
Inne gatunki	45
Weimarska krytyka i kultura filmowa	56
Chronologia	57
Propozycje lektur	62
Rozdział 2	
NIEMIECKI FILM FABULARNY OD PRZEŁOMU DŹWIĘKOWEGO DO UPADKU TRZECIEJ RZESZY (1929–1945)	65
Między Weimarem a Trzecią Rzeszą – przepaść czy ciągłość?	65
Kino schyłku Republiki	72
Kino niemieckie w okresie nazistowskim	95
Struktura przemysłu filmowego Trzeciej Rzeszy	95
Filmy fabularne w zaprzęgu ideologii i propagandy	102
Kino popularne w Trzeciej Rzeszy i jego gwiazdy	118
Kino artystyczne Trzeciej Rzeszy	133
Chronologia	138
Propozycje lektur	145
II. OD MABUSEGO DO GOEBBELSA: WEIMARSKIE FILMY FRITZA LANGA	149
Wstęp	
WYOBRAŻONY FILM FRITZA LANGA	151
Część 1. W KRĘGU NIEMIECKIEJ TRADYCJI	161
Rozdział 1	
MIĘDZY USTAMI A BRZEGIEM PUCHARU: ZMĘCZONA ŚMIERĆ	163
Ósmy film, pierwsze arcydzieło i dwie śmierci	163
<i>Märchenfilm</i> w sześciu aktach, bez trzech wierszy	171

<i>Rahmenhandlung</i> i „Historie trzech światów”	174
Bycie-ku-miłości czy bycie-ku-śmierci?	183
Władca dyskursu	192
Czkawka czasu i to, co pomiędzy	199
Alegoryczność	205
Rozdział 2	
KREW SMOKA: <i>NIBELUNGI</i>	211
Supergigant ery inflacji	213
<i>Der Nibelungen-Film</i> : głosy krytyki	222
<i>Ein deutsches Heldenlied in 14 Gesänge</i>	229
„Narodowi niemieckiemu”?	248
Smocze plemię	254
Cztery światy i ornament z mas	266
Część 2. ZEITSPIEGEL: BURZLIWE LATA DWUDZIESTE	273
Rozdział 3	
DZIKOŚĆ LWA I JAD WĘŻA: <i>DOKTOR MABUSE, GRACZ</i>	275
Kampania multimedialna	276
<i>Ein Bild der Zeit, Menschen der Zeit</i>	281
Serial w dwunastu aktach	289
Alegoria inflacji	303
Oblicza „Żyda”	309
Pan i niewolnicy	315
Ekspresjonizm?	327
Rozdział 4	
STRATEGIA PAJĄKA: <i>SZPIEDZY</i>	335
Pierwszy i przedostatni film spółki Fritz Lang Film GmbH	335
Referencje: sowiecka agentura („gdzieś w Europie”) i pułkownik Redl	342
Eliptyczny sjużet, paralelizmy i synekdochiczne kadry	349
Pająk i jego sieć	368
<i>Neue Sachlichkeit</i>	378
Część 3. KSZTAŁT RZECZY, KTÓRE NADEJDA	383
Rozdział 5	
CZAS APOKALIPSY: <i>METROPOLIS</i>	385
Paradygmatyczny film Ufy	386
Recepcja: między potęgą (obrazu) i absurdem (fabuły)	395
W poszukiwaniu pierwotnego tekstu: wciąż-odbudowywana-ruina	403
Antyutopia i jej referencje	417
Genesis, Ewangelia, Apokalipsa (według Thei von Harbou)	429
Efekty specjalne. Megapolis czy Mikropolis?	436
Rozdział 6	
NA ŻŁOTYM GLOBIE: <i>KOBIETA NA KSIĘŻYCU</i>	441
Pożegnanie z Ufą i z filmem niemy	441
<i>Weltraumfahrt</i>	448
Niebo gwiaździste i moralny nieład	453
Wrażenie (nie)realności	468

Część 4. KOMISARZ LOHMANN PROWADZI ŚLEDZTWO	475
Rozdział 7	
CAŁE MIASTO O TYM MÓWI ALBO KRYMINAŁ ZA TRZY GROSZE:	
M – MORDERCA	477
Pochwała pewnego widza	477
Mordercy są wśród nas	478
Społeczeństwo masowe	486
„M”	492
Rozdział 8	
SZEPCĄCE ŚCIANY ALBO AWATAR: TESTAMENT DOKTORA MABUSE	499
Historia z mrocznej epoki, gdy rządili naziści/Żydzi (niepotrzebne skreślić) ...	499
Komisarz Lohmann kontra awatar doktora Mabuse	504
Niby-kryminał o narracji pełnej „rymów”	514
Od gabinetu doktora Caligari do kliniki profesora Bauma	526
Podsumowanie	
WEIMARSKIE FILMY FRITZA LANGA	531
Bibliografia	
OD MABUSEGO DO GOEBBELSA: WEIMARSKIE FILMY FRITZA LANGA	535
FILMOGRAFIA	547
INDEKS OSÓB	553
INDEKS FILMÓW	563

KILKA SŁÓW O KSIĄŻCE

W niniejszej książce postanowiłem zebrać teksty o klasycznym kinie niemieckim napisane przeze mnie w latach 2005–2011. Jest więc tu w całości tekst mojej książki habilitacyjnej *Dekada doktora Mabuse: Nieme filmy Fritza Langa* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006) poszerzony o dwa rozdziały poświęcone ostatnim dwóm weimarskim filmom Langa, już dźwiękowym: *M – morderca* i *Testament doktora Mabuse*, a także pełna, autorska wersja dwóch obszernych tekstów o kinie niemieckim w okresie niemym i w latach 1929–1945. Dwa ostatnie powstały jako rozdziały do kolejnych dwóch tomów nowej *Historii kina* (*Kino nieme* i *Kino klasyczne*) pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski. Z wersji tych tekstów, opublikowanych w *Historii kina*, nie byłem w pełni usatysfakcjonowany, gdyż z racji nieodzownych z powodów objętościowych skrótów zostały one – zwłaszcza drugi, o filmie dźwiękowym – dość mocno okrojone przez redaktorów.

Ten brak satysfakcji i chęć opublikowania ich w integralnej wersji autorskiej oraz fakt napisania kolejnych dwóch analiz weimarskich filmów Fritza Langa przyczyniły się zatem do tego, iż ośmielałem się Państwu przedstawić książkę *Od Mabusego do Goebbelsa*. Jej tytuł w sposób oczywisty nawiązuje do tytułu znanej pracy Siegfrieda Kracauera *Od Caligariego do Hitlera* – książki omawiającej filmy niemieckie z dwudziestolecia 1913–1933 pod kątem „przecucia” w nich (czy też nieświadomego „wyrazu”) nazizmu. Tytuł ten jest jednak nie tylko, może nieskromnym, nawiązaniem do Kracauera, ale i trochę polemiką z nim. Proponuję bowiem jako dwie figury reprezentatywne dla kina niemieckiego w okresie weimarskim i nazistowskim (czyli tym, który omawiał także Kracauer) nie demonicznego lekarza z filmu Roberta Wiene, lecz superprzestępcę z filmów Langa, i nie Führera, lecz jego ministra. Wybór drugiego na taką reprezentatywną figurę łatwo uzasadnić – to nie Hitler, ale właśnie Goebbels bezpośrednio zarządzał kinematografią niemiecką w latach 1933–1945. Minister propagandy zdołał zresztą, często wbrew intencjom czy skłonnościom Hitlera, przeforsować jako dominujący w Trzeciej Rzeszy własny model kina jako przede wszystkim eskapistycznej rozrywki i to na wysokim, profesjonalnym (a nierzadko i artystycznym) poziomie. Caligari z kolei o tyle nie nadaje się na „patrona” kina weimarskiego, o ile ekspresjonistyczny trend,

który film Roberta Wiene uosabia, choć ważny dla powstania światowego kina artystycznego, w kinie niemieckim tego okresu jest ilościowo zupełnie marginalny. Znacznie lepiej jako figura modelowa dla kina weimarskiego wypada Mabuse: jako superprzestępca to także figura prenazistowskiego „tyrana” jak Caligari. W dwuznaczny sposób Mabuse wyraża jednak także i to, co nazizm wściekle zaatakuje – „żydostwo”. Mabuse, który pojawił się w kinie niemieckim w apogeum inflacji początku lat 20., powróci pod koniec Weimaru i u progu Trzeciej Rzeszy z wszystkimi tymi ambiwalentnymi konotacjami. A filmy Langa o doktorze Mabuse też znacznie lepiej uosabiają kino weimarskie niż *Gabinet doktora Caligari*. Ten ostatni to przykład wyrafinowanego formalnie, hermetycznego kina artystycznego dla dość elitarnej publiczności, wcale w Republice Weimarskiej nieczęste. Filmy o Mabusem są zaś reprezentatywne dla strategii Ufy – i kina weimarskiego w ogólności – by atrakcyjną dla masowej widowni rozrywkę łączyć z wysokim artystycznym poziomem, na który składały się profesjonalne, warsztatowe mistrzostwo i oryginalność formy, pełnej eksperymentalnych, często wręcz awangardowych, chwytów i rozwiązań.

Pragnę w tym miejscu wyrazić podziękowanie Panu Profesorowi Tadeuszowi Lubelskiemu, bo jego zaproszenie do opracowania kolejnych dwóch rozdziałów o filmie niemieckim we współredagowanej przez niego *Historii kina* zmobilizowało mnie do gruntowniejszego wniknięcia w kino niemieckie przed rokiem 1945 i tym samym, pośrednio, przyczyniło się do powstania sporej partii tej książki. Pragnę też gorąco podziękować Panu Michałowi Dondzikowi – bez jego pomocy nie dotarłbym zapewne do wielu trudno dostępnych filmów, a moja znajomość klasycznego kina niemieckiego byłaby znacznie uboższa.

I

FILM NIEMIECKI DO ROKU 1945

Rozdział 1

FILM NIEMIECKI W EPOCE NIEMEJ (1895–1929)

Kanoniczne ujęcie historii kina niemieckiego: Kracauer i Eisner

Pisane wcześniej historie kina ujmowały film niemiecki w okresie niemym na ogół przez pryzmat ekspresjonizmu, w którym upatrywano dominującego trendu stylistycznego, nawet jeśli nie bardzo to potwierdzała estetyka samych filmów, dość rzadko przylegających do kanonicznego wzorca filmu ekspresjonistycznego, którym był *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919, Robert Wiene). Trzeba jednak pamiętać, iż „ekspresjonizm” ujmowano nie tylko na poziomie stylu obrazu filmowego (do czego będzie nawoływał Barry Salt, chcąc precyzyjnie ująć szeroką i rozmytą co do zakresu kategorię), ale także w aspekcie tematyczno-znaczeniowym. Filmy określane raczej swobodnie jako „ekspresjonistyczne” cechowała na ogół dość szczególna tematyka, o rodowodzie sięgającym niemieckiego romantyzmu (rozdwojenie jaźni, szaleństwo, eksploracja mrocznych głębin duszy), fabuły zaś *ex post*, z perspektywy znajomości późniejszej historii, odczytywano jako kasandryczną zapowiedź nazizmu. Oczywiście, na taką lekturę wpływ miała sugestywna i powszechnie znana książka Siegfrieda Kracauera *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego* (1947)¹. Wewnętrznie rozdwojonych, szalonych, zbrodniczych czy słabych i podatnych na zło bohaterów filmów niemieckich ujął on w duchu społecznej psychoanalizy à la Erich Fromm (zresztą jego kolega ze szkoły frankfurckiej), widząc w nich typową dla Niemców „osobowość autorytarną z kompleksem sado-masochistycznym”, żądną władzy i pragnącą podporządkować sobie innych, ale zarazem uległą wobec „autorytetu”, za jaki mógł dla niej uchodzić charyzmatyczny tyran. To Kracauerowskie czytanie filmów niemieckich z lat 1913–1933 jako symbolicznej czy alegorycznej prefiguracji nazizmu jest też obecne w drugiej, niesłychanie wpływowej książce,

¹ Siegfried Kracauer, *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

późniejszym o kilka lat *Ekranie demonicznym* (1952) Lotte H. Eisner², choć samą autorkę bardziej zdaje się interesować romantyczny rodowód niemieckich demonów i ich wyraz w poprzedzającej i inspirującej film ekspresjonistyczny sztuce – malarstwie, literaturze, teatrze. Thomas Elsaesser w swych tekstach, rewidujących zarówno kategorię ekspresjonizmu, jak i uznawanie prac Kracauera i Eisner za monografię tego nurtu, obie te książki nazywa „proroctwami Kasandry *après coup*”³ i proponuje, by posługiwać się w odniesieniu do analizowanych w nich filmów, znacznie mniej dyskusyjną za to owocniejszą, bo sytuującą kino w kontekście historyczno-politycznym i społeczno-kulturowym, kategorią „kino weimarskiego” (ewentualnie: „kino Republiki Weimarskiej”). Analogicznie, w odniesieniu do filmów niemieckich do roku 1918, proponuje stosować – powszechnie już przyjętą w światowej literaturze – nazwę „kino epoki wilhelmińskiej”.

Kino wilhelmińskie

Kinematografia niemiecka, w odróżnieniu od amerykańskiej, francuskiej, włoskiej czy duńskiej, wkroczyła na światowy rynek filmowy z pewnym opóźnieniem i to pomimo faktu, iż berliński pokaz Bioskopu braci Maxa i Emila Skladanowskich w Wintergarten (1 listopada 1895) o prawie dwa miesiące wyprzedził pierwszy seans braci Lumière w paryskiej Grand Café. Kino bardzo długo nie mogło uzyskać w Niemczech prestiżu – już w roku 1901 wpływowy estetyk Konrad Lange w rozprawie *Das Wesen der Kunst (Istota sztuki)* zaatakował je jako „nieartystyczne” z racji m.in. jego mechanicznego, reprodukcyjnego charakteru. Aż gdzieś do roku 1912 postrzegano je jako wulgarną rozrywkę dla niewykształconego pospółstwa (opinię taką podtrzymywały magazyny poświęcone sztukom pięknym i teatrowi). I rzeczywiście, etap „kino jarmarcznego” (*Jahrmarkt kino*) czy też, w dzisiejszej nomenklaturze, „kino atrakcji” trwał tam dłużej niż w innych krajach Europy Zachodniej. Jak wskazuje Thomas Elsaesser, nie więcej niż 14% filmów pokazywanych w Cesarstwie Niemieckim przed I wojną światową było rodzimej produkcji – lwia część pochodziła z importu. Wśród ocalałych niemieckich materiałów z pierwszej dekady kina dominują aktualności

² Lotte H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przeł. Konrad Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

³ Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London–New York 2000, s. 35. Por. także: Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema, Mobile Selves and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*, [w:] *Expressionist Cinema: New Perspectives*, ed. Dietrich Scheunemann, Camden House, Rochester–Woodbridge 2003. Jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenia cytatów są moje – T. K.

(berlińskie scenki uliczne, obrazki parad wojskowych czy cesarza dokonującego przeglądu wojsk), zapisy numerów wodewilowych czy cyrkowych albo pokazów mody, filmiki erotyczne, a nawet jawnie pornograficzne, filmy trickowe, a także scenki komediowe w stylu produkcji braci Pathé⁴.

Stosunkowo nieliczne we wczesnym kinie niemieckim filmy „zintegrowane fabularnie” – by posłużyć się sformułowaniem Toma Gunninga – były reprezentowane przez melodramaty na tle społecznym (ze służącymi, guwernantkami albo pannami sklepowymi jako bohaterkami), dramaty małżeńskie, dramaty z trójkątem miłosnym albo *Bergfilme* („filmy górskie”), które w okresie weimarskim staną się niemiecką specjalnością. „Generalnie – pisze Thomas Elsaesser – ich tytuły wskazują na ideologicznie konserwatywne społeczeństwo, konwencjonalne w swojej moralności, filistyńskie w smaku, ale przede wszystkim nastawione na rodzinę”⁵. Nawet jednak w tych schematycznych i przewidywalnych filmach Elsaesser odnotowuje staranność wizualnej *mise-en-scène*.

Ważną postacią kina epoki wilhelmińskiej jest Oskar Messter (1866–1943), wynalazca, producent, filmowiec, jakby niemiecki odpowiednik Edisona. Udoskonał on, obowiązujący praktycznie do dziś, system projekcji filmów w oparciu o tzw. krzyż maltański, a był też jednym z najważniejszych pionierów filmu dźwiękowego, eksperymentującym z zastosowaniem sprzężonego z projektorem fonografu dla kreacji zsynchronizowanych z dźwiękiem obrazów. Już około 1903 r. stosował w swych filmach plany bliskie (nieco później niż Brightonczycy, ale zdecydowanie wyprzedzając Griffitha, w sławetnej autoreklamie przypisyującego sobie wynalazek *close up* – zbliżenia). Jako jeden z pierwszych filmowców Messter stosował na planie sztuczne oświetlenie. Swoje studio filmowe na słynnej później z przemysłu rozrywkowego berlińskiej Friedrichstraße, gdzie realizował krótkie filmiki fabularne i aktualności, założył już w roku 1897. Od roku 1909 zajął się produkcją filmów o dłuższym metrażu (reżyserowanych przez innych), a jego spółka prosperowała aż do roku 1917, po którym kontrolę nad nią przejął nowo powołany przez koła rządowe koncern – Ufa. To właśnie w filmach produkowanych przez Messtera zadebiutowały późniejsze wielkie gwiazdy niemieckiego kina: Emil Jannings, Lil Dagover, Conrad Veidt i Henny Porten – nordycka blond-piękność, którą rozślawiły melodramaty reżyserowane przez Adolfa Gärtnera, takie jak: *Zu späte Reue!* (Spóźniona skrucha, 1911), *Der Müller und sein Kind* (Młynarz i jego dziecko, 1911),

⁴ Thomas Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press, Oxford–New York 1997, s. 137.

⁵ *Ibidem*.

Im Glück vergessen (Zapomniana w szczęściu, 1911), *Tragödie eines Streiks* (Tragedia pewnego strajku, 1911)⁶.

Ważnym konkurentem Messtera wśród producentów był ukierunkowany głównie na rozrywkę Paul Davidson, twórca „pionowo zintegrowanej” kompanii PAGU. „W roku 1909 – pisze Elsasesser – otworzył w Berlinie na Alexanderplatz kino na 1200 miejsc i zainicjował produkcję filmów, by uzupełnić dystrybuowany przez siebie zapas filmów sprowadzonych z zagranicznych wytwórni, zwłaszcza Pathé w Paryżu i kopenhaskiego Nordisku”⁷. To właśnie on sprowadził do Niemiec i zakontraktował duńską amantkę, Astę Nielsen, a także jej męża, reżysera Urbana Gada. Nielsen – piękna brunetka o płomiennych oczach i egzotycznym typie urody – była główną konkurentką rodzimej w typie Porten. Paradoksalnie, to właśnie niemieckie filmy rozślawiły duńską gwiazdę, która w ciągu całej dekady lat 10. zagrała w ojczyźnie jedynie w czterech filmach!

Mimo złej reputacji, kino cieszyło się w Niemczech przed rokiem 1912 sporą popularnością, odbierając publiczność teatrowi. Organizacja zrzeszająca autorów, reżyserów i aktorów teatralnych wezwała w maju 1912 r. do bojkotu kina, który zakończył się pół roku później, kiedy producenci filmowi zaczęli rywalizować o podpisanie z ludźmi teatru wyłącznych kontraktów. Proklamowano wówczas *Autorenfilm*, który można uznać za niemiecki odpowiednik *film d'art* we Francji. Słowo „autor” w nazwie tego nurtu nie odnosiło się jednak do reżysera (takie windowanie pozycji reżysera filmowego nie wchodziło jeszcze w grę), lecz do renomowanego współczesnego pisarza, którego pierwowzór literacki był podstawą adaptacji lub który napisał, co odpowiednio nagłaśniała prasa, oryginalny scenariusz filmu. Wśród pisarzy, dzięki udziałowi których pewne dzieła reklamowano jako *Autorenfilme*, byli całkiem dziś zapomniani (Paul Lindau, Hanns Heinz Ewers, Heinrich Lautensack) oraz klasycy, których utwory przetrwały próbę czasu (Gerhard Hauptmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl). Prestiż *Autorenfilm* miał także uzyskać za sprawą uczestnictwa w realizacji czołowych postaci teatru – zarówno aktorów, jak i reżyserów teatralnych. Bojkot kina przez to środowisko został przerwany właśnie udziałem teatralnego gwiazdora, Alberta Bassermanna w filmie *Inmy* (*Der Andere*, 1913, Max Mack), będącym adaptacją sztuki renomowanego dramaturga Paula Lindaua. Film ten zawierał (zdaniem Kracauera, paradygmatyczny dla kina niemieckiego) motyw rozdwojenia jaźni: pewien mieszcuch, wskutek wypadku, doznaje rozpadu osobowości na kogoś w rodzaju Jekylla i Hyde’a⁸.

⁶ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, 4th ed., W. W. Norton & Company, New York-London 2003, s. 87–88.

⁷ T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 137.

⁸ Por.: T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 138–139; Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, Inc., New York 1993, s. 56–57.

Innego przyjęto z aplauzem i Lindau wkrótce napisał oryginalny scenariusz do kolejnego wybitnego dzieła, dziś uznanego za jeden z najciekawszych pośród *Autorenfilme* – *Wiejska droga* (*Die Landstraße*, 1913, Paul von Woringen). Znowu jest to opowieść o mrokach natury ludzkiej: zbiegły skazaniec popełnia w małej osadzie morderstwo, lecz o zbrodnię tę zostaje obwiniony przypadkowy żebrak, dopiero w finale oczyszczony z zarzutów dzięki wyznaniu prawdziwego sprawcy. Kristin Thompson upatruje w powolnej, kontemplacyjnej narracji filmu, starannym komponowaniu kadru w głąb i precyzyjnie prowadzonym montażu paralelnym, zestawiającym losy żebraka i zbiega, typowej dla rodzącego się w Europie przed I wojną światową kina artystycznego „nowej ekspresywności”, polegającej na autonomii i autoteliczności rozwiązań formalnych, ich braku funkcjonalności wobec linii fabularnej, która jest podstawą narracji w klasycznym kinie hollywoodzkim⁹.

Max Reinhardt, wybitny reżyser teatralny, z którego zespołu wywodzi się wiele gwiazd kina niemieckiego, podpisał kontrakt z Davidsonem, dla którego wyreżyserował dwa filmy: *Wenecka noc* (*Eine venezianische Nacht*, 1913) i *Wyspa błogostawionych* (*Insel der Seligen*, 1913), „pełne mitologicznych i baśniowych motywów, swobodnie zaczerpniętych z komedii Szekspira i fin-de-sièclowych sztuk niemieckich”¹⁰.

Najwybitniejszym pośród *Autorenfilme* był jednak, uznany *ex post* za film (pre)ekspresjonistyczny, *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*, 1913). Jego scenariusz napisał Hanns Heinz Ewers, popularny wówczas pisarz fantastyczny, w latach I wojny światowej uwikłany w szpiegostwo na rzecz Niemiec i internowany w USA, później aktywny stronnik Hitlera i autor biografii nazistowskiego „męczennika”, Horsta Wessela¹¹. Film, formalnie wyreżyserowany przez Duńczyka Stellana Rye, uchodzi za autorskie dzieło Paula Wegenera, znanego reżysera i aktora teatralnego, który w przyszłości, jako producent, reżyser i aktor, będzie jedną z czołowych postaci kina niemieckiego. Jest to opowieść – znowu, zdaniem Kracauera, modelowa – o człowieku, który w zamian za bogactwo odstępuje diabłu własne odbicie w lustrze. Ów zwierciadlany wizerunek prześladowuje bohatera i prowokuje w końcu feralny pojedynek, w którym student, strzelając

⁹ Por.: K. Thompson, D. Bordwell, *op. cit.*, s. 57; Kristin Thompson, *The International Exploration of Cinematic Expressivity*, [w:] *Film and the First World War*, ed. Karel Dibbets, Bert Hogenkamp, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, s. 65–84.

¹⁰ T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 139. Por. także: Sabine Hake, *German National Cinema*, Routledge, London–New York 2002, s. 21.

¹¹ W oparciu o tę książkę i scenariusz Ewersa powstał film Franza Wenzlera *Hans Westmar: jeden z wielu* (*Hans Westmar: Einer von Vielen*), jeden z trzech „brunatnych” filmów z roku 1933. Nazwisko głównej postaci i tym samym tytuł filmu zostały zmienione na żądanie Goebbelsa.

do własnego odbicia, zabija samego siebie. Niezależnie od romantycznej z ducha, à la E. T. A. Hoffmann, Faustopodobnej anegdoty i jej symbolicznej wymowy, film był wybitnym osiągnięciem technicznym – podziw budziły zwłaszcza sceny, w których student i jego sobowtór, obaj grani przez Paula Wegenera, stoją naprzeciw sobie w jednym kadrze. Oczywiście, osiągnięto to za pomocą wynalezionej przez Mélièsa techniki oddzielnego eksponowania różnych fragmentów tego samego kadru (tzw. podwójna ekspozycja). Twórcą tych znakomitych zdjęć był Guido Seeber, zarazem autor rozlicznych tekstów o sztuce operatorskiej, oświetleniu i efektach specjalnych, w których Thomas Elsaesser upatruje klucz do rozumienia niemieckiego stylu wizualnego lat 20.¹²

Student z Pragi, niezależnie od swego statusu jako *Autorenfilm*, jest w historii filmu przełomowy także z tej racji, iż zapoczątkowuje w kinie niemieckim potężny pod koniec okresu wilhelmińskiego i potem w okresie weimarskim nurt fantastyki o romantycznej proveniencji. Jego popularność nie świadczy może wcale o predylekcji „niemieckiej duszy” do niesamowitego, *das Unheimliche*, jak chcieliby Kracauer i Eisner, lecz wynika po prostu, jak sądzi Elsaesser, z trojakich powodów. Po pierwsze, fantastyka dała sposobność do eksplorowania rozmaitych technik filmowych, takich jak podwójna ekspozycja, szczególne oświetlenie czy różne efekty specjalne, co pomogło zabłysnąć talentowi i inwencji znakomitych niemieckich operatorów-wynalazców (jak Guido Seeber, Günther Rittau, Carl Hoffmann, Karl Freund czy Fritz Arno Wagner). Po drugie, sięgnięcie do romantycznej, gotyckiej czy ludowej tradycji niemieckiej było, podobnie jak *Autorenpolitik*, legitymizacją estetyczną kina, jego nobilitacją jako „kultury”. Po trzecie, postawienie na rodzimą tradycję pozwoliło wyodrębnić film niemiecki jako kinematografię narodową i było definitywnym zerwaniem z quasi-universalnym charakterem kina w jego pierwszych dwu dekadach (w zakresie tematów i gatunków)¹³.

Student z Pragi jest pierwszym z tzw. *Märchenfilme* – filmów opartych o baśnie, podania ludowe czy fantastyczne opowieści ze skarbca niemieckiego romantyzmu, powstałych głównie między 1913 a 1918 r. Czołowym ich twórcą był właśnie Paul Wegener, a do najbardziej znanych należą zrealizowane przezeń *Golem* (1915), *Jogin* (1916), *Wesele króla gór* (*Rübezahls Hochzeit*, 1916), *Golem i tancerka* (*Der Golem und die Tänzerin*, 1917), *Szczurołap z Hameln* (*Der Rattenfänger von Hameln*, 1918), *Obcy książę* (*Der fremde Fürst*, 1918), a z filmów innych twórców – *Opowieści Hoffmanna* (*Hoffmanns Erzählungen*, 1916) Richarda Oswalda czy se-

¹² T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 141.

¹³ *Ibidem*.

rial Ottona Ripperta *Homunculus* (1916)¹⁴. Drugą, nieco skromniejszą ilościowo, za to potężną artystycznie, falę tych filmów z lat 20. reprezentują m.in.: *Golem* (1920) – remake Paula Wegenera i Carla Boese, *Zmęczona Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa, *Kopciuszek* (*Der verlorene Schuh*, 1923) Ludwiga Bergera, *Kronika z Grieshuus* (*Zur Chronik von Grieshuss*, 1925) Arthura von Gerlacha, druga wersja *Studenta z Pragi* (1926) Henrika Galeena, wreszcie *Faust* (1926) Friedricha Wilhelma Murnaua. Ten ostatni jest zdecydowanie bliższy baśni bądź legendzie niż dramatowi Goethego, o czym dodatkowo świadczy podtytuł: *Eine deutsche Volkssaga* (*Niemieckie podanie ludowe*).

Potężnym graczem na niemieckim rynku filmowym przed I wojną światową była duńska kompania Nordisk, która wyprodukowała najkosztowniejszy i obok *Studenta z Pragi* najwybitniejszy *Autorenfilm* – *Atlantyda* (*Atlantis*, August Blom, 1913)¹⁵. Film ten, choć formalnie to produkcja duńska, przeznaczony był głównie na rynek niemiecki, co nie dziwi, zważywszy, iż była to adaptacja powieści niemieckiego pisarza, Gerharta Hauptmanna, który zaledwie rok wcześniej, w 1912, otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Z tej racji, a także dlatego iż centralnym wydarzeniem fabularnym filmu było – rok po katastrofie Titanica – zatonięcie luksusowego transatlantyku, towarzyszyło tej adaptacji autentyczne zainteresowanie publiczności, niezależne od włączenia jej w kampanię promującą *Autorenfilm*. *Atlantis* realizowano zresztą częściowo w Berlinie i najciekawsze sekwencje filmu zawierają fascynujące zdjęcia niemieckiej stolicy doby *fin-de-siècle*'u.

Oczywiście, kino wilhelmińskie przed I wojną światową to nie tylko – i nie przede wszystkim – *Autorenfilm*, ambitna próba „uartystycznienia” kina i zdobycia dlań prestiżu. Thomas Elsaesser zwraca uwagę, iż gros produkcji to były filmy czysto rozrywkowe – zwłaszcza sensacyjne, naśladujące francuskie seriale kinowe, z detektywami o obowiązkowo angielskich nazwiskach, toczącymi zacięte pojedynki z superprzestępcami wzorowanymi na Fantomasie. Filmy te epatowały modernizmem, eksplorując urok wielkowiejskiej scenerii oraz ujawniając fascynację widowni i twórców nowoczesnymi środkami komunikacji, takimi jak telefon czy pędzące w szalonym tempie (w obowiązkowych sekwencjach pościgów) samochody i pociągi. Harry Piel, gwiazda tych filmów, znacznie ponoć przewyższał popularnością czołowe amantki, Henny Porten i Astę Nielsen.

¹⁴ Nt. *Märchenfilme* zob.: S. Hake, *op. cit.*, s. 20; T. Elsaesser, *Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*, s. 47–48; L. H. Eisner, *op. cit.*, s. 50–54, 60–63.

¹⁵ Do *Autorenfilme* zalicza *Atlantis* Bloma Thomas Elsaesser (*Germany: The Weimar Years*, s. 139).

Gatunkiem, stopniowo odkrywanym ostatnimi laty w kinie niemieckim tamtego okresu, jest też komedia – późniejsze arcydzieła Lubitscha były poprzedzone przez utwory Franza Hofera. Około roku 1913 ustabilizował się metraż standardowego filmu – na poziomie trzech do pięciu rolek¹⁶.

I wojna światowa, która w znacznym stopniu załamała produkcję filmową w krajach sąsiednich (Francja, Dania), miała raczej stymulujący wpływ na kinematografię niemiecką. Wydany w roku 1916 i obowiązujący do końca 1920 r. zakaz importu filmów był potężnym bodźcem do ekspansji rodzimych kompanii produkcyjnych – nie tylko nie miały konkurencji spółek zagranicznych na rynku wewnętrznym, ale mogły też skorzystać na konfiskacie ich majątku. Tak np. Erich Pommer, reprezentant francuskich wytwórni Gaumont i Éclair, uformował wytwórnię Decla (Deutsche Éclair), która miała na progu Republiki Weimarskiej zostać czołowym producentem ambitnego kina artystycznego (wchłonięta potem przez Ufę zachowała jednak pewną autonomię i pod szyldem Decla-Bioskop wyprodukowała szereg arcydzieł kina weimarskiego). Liczba kompanii produkcyjnych wzrosła z 25 w roku 1914 aż do 130 w roku 1918¹⁷.

Ufa¹⁸

Najważniejszym jednak dla przyszłości kina niemieckiego wydarzeniem lat wojny było utworzenie koncernu filmowego Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), zwanego Ufą. Został on powołany rozkazem głównodowodzącego niemieckich sił zbrojnych, generała Ericha Ludendorffa, z 18 grudnia 1917 r., w celu produkcji i marketingu wysokiej jakości filmów propagujących pozytywny obraz Niemiec w kraju i za granicą (co w latach wojny byłoby odpowiedzią na antyniemiecką propagandę Ententy). Na Ufę złożyły się najważniejsze niemieckie spółki produkujące filmy (jak Messter, PAGU, Joe May Film, niemiecka filia Nordisku), skupione początkowo wokół pierwotnego rdzenia, jakim była BUFA (Bild und Film Amt) – propagandowa jednostka Pruskiego Ministerstwa Wojny, subsydiowana przez konsorcjum firm reprezentujących przemysł chemiczny, elektryczny i stoczniowy pod zarządem Deutsche Bank. Państwo dostarczyło funduszy, by wykupić niektórych właścicieli, innym

¹⁶ T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 138.

¹⁷ *Ibidem*, s. 139. Por. także: K. Thompson, D. Bordwell, *op. cit.*, s. 58, 105–106.

¹⁸ Podstawowym źródłem informacji nt. Ufy jest w literaturze światowej znakomita monografia: Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, Carl Hansen Verlag, München–Wien 1992 (wyd. angielskie: K. Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, transl. Robert and Rita Kimber, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1999).

zaś oferowano udziały w nowym koncernie (pierwszym szefem produkcji został Paul Davidson). Utworzenie takiego zintegrowanego poziomu (rozmaite podmioty) i pionowo (produkcja, dystrybucja, sieć kin) giganta sprawiło, że mniejsze spółki filmowe stały się stopniowo coraz bardziej zależne od niego jako głównego krajowego eksploatatora i dystrybutora eksportu filmów. Wyeliminowany został też główny konkurent o podobnych ambicjach politycznych – zrzeszający szereg drobnych spółek filmowych koncern Deulig, zarządzany przez powiązanego z kołami nacjonalistycznymi i przemysłowymi Alfreda Hugenberg, i jego prawą rękę, Ludwiga Klitzscha. Ale, jak na ironię, to właśnie ci przegrani na jakiś czas rywale wezmą odwet, gdy Ufa znajdzie się w tarapatkach i przejmą w roku 1927 zarząd nad koncernem¹⁹.

Gdy wojna skończyła się kapitulacją Niemiec w listopadzie 1918 r., rząd sprzedał swe udziały w Ufie potężnym koncernom (Krupp, I. G. Farben) i Deutsche Bankowi, a Ufę przekształcono w prywatną spółkę, której kapitał podstawowy czynił ją największym niemieckim kartelem. Ufa stworzyła ogromny nowoczesny kompleks studiów w Poczdamie-Neubabelsbergu, rozbudowując ateliery przejęte po wchłonięciu wytwórni Decla-Bioskop, posiadała też tereny i wielkie studio w Berlinie-Tempelhofie, nabyte od Messtera i kompanii Union. Dysponowała również siecią luksusowych kin w całych Niemczech oraz biurowcem w centrum Berlina. Po zakończeniu wojny i wycofaniu się udziałowca rządowego przestały mieć rację bytu propagandowe zadania stawiane koncernowi u jego narodzin (choć jego polityką nadal rządziła ukryta, acz nie zawsze konsekwentnie realizowana, ideologia o nacjonalistycznym posmaku). Ufa dbała jednak głównie o drugi postawiony przez jej fundatorów cel: podniesienie jakości produkcji i eksploatacji (kina), usprawnienie dystrybucji i promocję eksportu. Toteż zgromadziła zespół najwybitniejszych filmowców, techników, aktorów i producentów. Nieustanne inwestycje w ateliery i technikę filmową (możliwe w dobie hiperinflacji z lat 1919–1923) uczyniły koncern największą wytwórnią w Europie do II wojny światowej, jedyną porównywalną rozmiarami i zapleczem do studiów amerykańskich. W polityce repertuarowej Ufa nastawiona była na kino popularne, ale zarazem dbała o wysoki poziom artystyczny, pozwalając swym czołowym reżyserom – Murnauowi, Langowi – na eksperymenty formalne i kosztowne ekstrawagancje, nawet za cenę ryzyka finansowego (casus *Fausta* i *Metropolis*, dwóch superprodukcji, które przyczyniły się do tarapatów giganta w drugiej połowie lat 20.). Wbrew wrażeniu, które można odnieść czytając dotychczasowe historie kina, Ufa nie zmonopolizowała niemieckiej

¹⁹ Por.: K. Kreimeier, *The Ufa Story*, s. 29–33; D. A. Cook, *op. cit.*, s. 90–91; T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 141–142.

produkcji filmowej w latach weimarskich – tylko w 1921 (rok wielkiej inflacji) istniało na terenie Niemiec około 300 filmowych spółek! Ufa nigdy nie przekroczyła w okresie weimarskim 18% udziału w ogólnoniemieckiej produkcji, a udział ten w skali roku procentowo był zwykle liczbą jednocyfrową. Ufa służyła mniejszym wytwórniom głównie jako dystrybutor, a niektóre z nich – monachijska Emelka czy Nero – utrzymywały własną sieć kin i zawierały umowy dystrybucyjne bezpośrednio z firmami amerykańskimi czy brytyjskimi²⁰.

Okresem prosperity zarówno Ufy, jak i całego niemieckiego przemysłu filmowego tuż po I wojnie światowej jest, paradoksalnie, trwająca od końca wojny do końca 1923 r. inflacja. Była ona m.in. rezultatem nałożonych na Niemcy przez aliantów ogromnych odszkodowań, tzw. reparacji wojennych, których ciężaru młoda Republika Weimarska (zmagająca się w dodatku z próbami komunistycznych przewrotów i nacjonalistyczno-ancienregimowych puczów) nigdy nie była w stanie udźwignąć. Konieczność spłaty regularnych rat w złocie, węgla, stali, ciężkim sprzęcie, okrętach itd. spowodowała gwałtowny wzrost cen i niedobór wszelkich dóbr na rynku, a podsycala ją polityka monetarna państwa, które nie chcąc dopuścić do bezrobocia, zwłaszcza w dobie wkroczenia na rynek pracy zdemobilizowanych weteranów, wołało utrzymywać wysoki poziom zatrudnienia, a pracowników opłacać drukowanym pieniądzem bez pokrycia. Rezultaty tej polityki były fatalne, gdy w roku 1914 kurs dolara do marki wynosił 1 : 4, to na początku 1923 r. – 1 : 50 000, a pod koniec tego roku – 1 : 4,2 biliona (bilion to jedynka z dwunastoma zerami!). Ta największa w dziejach świata hiperinflacja miała katastrofalne skutki nie tylko ekonomiczne, ale także moralne, psychologiczne i polityczne, wzbudzając wzrost nastrojów antysemickich (skoro to „Żydzi” rządzą międzynarodowym kapitałem, wysysającym Niemcy z wszelkich dóbr) i nadzieję na charyzmatycznego lidera-wybacę (znaczna część społeczeństwa dekadę później ujrzy go w Hitlerze). Choć ogromna rzesza Niemców popadła w dotkliwą biedę (deklasacja dosięgła zwłaszcza inteligencję i ludzi wolnych zawodów), to jednak istnieli też doraźni beneficjenci inflacji. Należeli do nich np. wzbogaceni na wymianie barterowej ze zbiedniałymi gwałtownie mieszkańcami miast rolnicy czy zwłaszcza przemysłowi magnaci, którzy dzięki zaciągnięciu nierewaloryzowanych kredytów szybko zamienianych na twardą walutę skupili w swym ręku olbrzymi kapitał i władzę (np. Hugo Stinnes, którego kryptoportretami są postacie z filmów Fritza Langa – tytułowy bohater *Doktora Mabuse, gracza*, 1922 i Joh Fredersen, władca miasta z *Metropolis*, 1926)²¹.

²⁰ Por.: K. Kreimeier, *The Ufa Story*, s. 38–157; D. A. Cook, *op. cit.*, s. 90–91, 95; T. Elsaesser, *Germany: The Weimar Years*, s. 144.

²¹ Por.: Bernd Widdig, *Culture and Inflation in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2001, *passim*.