

Narodowy socjalizm i adaptacje literatury:*

*Der Schritt vom Wege Gustafa Gründgensa
i Kleider machen Leute Helmuta Käutnera*

PAUL COATES

Uwagi na temat kina faszystowskiego i adaptacji

Kino narodowego socjalizmu jest dla filmoznawców szczególnie interesującym obiektem badawczym. Pisząc o nim, Eric Rentschler przekonuje, że *teoretycy filmu często spekulowali na temat ideologicznych efektów „kina dominującego”, zakładając, że klasyczne fabuły hipnotyzowały i zwodziły widzów za pomocą uwodzenia wyobraźni. Produkcja filmowa w Trzeciej Rzeszy daje nad wyraz konkretny przykład takiego konstruktu teoretycznego, który został wprowadzony w życie*¹. Niewątpliwie inspirująca uwaga Rentschlera myli jednak ogólne paradygmaty klasycznej fabuły, opartej na wstępie, rozwinięciu wątków i na zakończeniu – paradygmaty, typowe zarówno dla Hollywood, jak i dla Trzeciej Rzeszy – z poszczególnymi opowieściami realizowanymi w obrębie klasycznej struktury, innymi w Hollywood, innymi w Niemczech czasów Hitlera. A to miesza efekty ideologiczne formy z tymi, które mają związek z tematem i treścią.

Wiadomo powszechnie, że Goebbels wyżej stawiał propagandę pod maską rozrywki (wedle jego własnych słów: *istotą efektywności jest to, że nigdy nie jawi się ona jako zamierzona*²), wręcz cenił rozrywkę niepropagandową, pojmowaną jako zwykła komercja. Ta jawnie głoszona preferencja zrodziła się zapewne jako konkluzja po fiasku wczesnego projektu propagandowo-hitlerowskiego, jakim był *Hans Westmar* (1933), hagiograficzna fikcyjna biografia Horsta Wesela. Wielu hitlerowców uznało, że film ten pokazuje komunistyczną opozycję w zbyt mało niekorzystnym świetle – a to w konsekwencji zamknęło mu drogę na ekranie. Fakt, iż najbardziej znane stwierdzenie Goebbelsa o jego upodobaniu do propagandy niebezpośredniej zrodziło się po 1937 r., może z powodzeniem świadczyć o uznaniu, że przemysł oparty jedynie na filmach propagandowych osiadłby niebawem na mieliźnie wewnątrzpartyjnych waśni, nie mówiąc już o wyczerpywaniu się tematyki. *Triumpf woli* (1936) mógł zostać uznany za hitlerowski film propagandowy *par excellence* właśnie dzięki brakowi komentarza, który prowokowałby do wewnątrzpartyjnej krytyki. Jednak, kiedy propaganda staje się emocjonalnym masażem narodowego *ego*, zmienia się również – i popada – w rozrywkę. Bez względu na motywy preferencji Goebbelsa i bez wzglę-

* Tekst pochodzi z „German Life and Letters”, tom LIII, April 2000. Autorowi dziękujemy za uprzejmą zgodę na przedruk.

du na to, jak dalece pogląd ten odbiega od jego pierwotnego celu, można się zastanawiać, czy dokonał się jakiś znaczący dla narodowego socjalizmu, ideologiczny wpływ na polityczną nieświadomość produkcji rozrywkowych, czy też może wpływ ten zależał całkowicie od świadomie ucieleśnionych idei w filmach takich, jak, powiedzmy, *Żyd Süß* (1940). Czy epoka „germańskiego Hollywood”, okres najgłębszej samo-świadomości niemieckiej kinematografii i jednostronnej – jak się zdaje – rywalizacji z przemysłem amerykańskim, jest nasycony ideologią tak samo jak kinematografia amerykańska – na przykład przez naturalizację kulturową – czy może w inny sposób? Jak, w tym przypadku, niewątpliwy związek między kulturą popularną i ideologią da się pogodzić z ich nie-synonimicznością?

Zwróciłem na początku uwagę na konfuzję w rozważaniach Rentschlera pomiędzy ideologią formy i ideologią treści. Czytelnicy mogą wszakże zadać pytanie, jak forma i treść – te syjamskie bliźnięta o jednym sercu – można rozdzielić? Operacja taka może się wydawać niemożliwa, ale prześledzenie narodowosocjalistycznych adaptacji niehitlerowskich tekstów pozwala wykreślić granice podziału. W innych wypadkach kwestia jest istotnie nierozstrzygalna: ściśle zespolenie sjużetu i fabuły zaciemnia możliwość oszacowania, do jakiego stopnia ideologia zasadza się w treści, do jakiego – w sposobach opowiadania. Stąd dowodziłbym raczej, że dziedzina adaptacji faszystowskich jest potencjalnie bardzo interesująca dla teorii filmu.

Sugestywna opozycja między analizą ideologiczną, która demonizuje filmy okresu Trzeciej Rzeszy, i analizą „formalistyczną”, rozsmakowaną w ich czysto estetycznych, często campowych przyjemnościach, została przywołana w wywnioskach Rentschlera, którego sympatie wyraźnie jednak leżą po stronie tradycji lektury ideologicznej, dominującej w badaniach nad filmem³. Jak Rentschler dobrze wie, tylko ścisła i szczegółowa analiza wielowarstwowych audiowizualnych zawiłości, zależności i współzależności tych tekstów może przeciąć ten węzeł sprzeczności. Ale mimo że analizy Rentschlera są wyśmienite, nie uzasadnia on, dlaczego wybrał takie właśnie filmy, a szczegóły produkcji i kulturowo-historyczna kontekstualizacja nazbyt często dominują nad skrupulatną analizą. O ile ogromna liczba 1094 filmów fabularnych okresu hitlerowskiego sprawia, że wybór jest nieodzownie konieczny, zasady tego wyboru także powinny być jasne. Sam podjąłem decyzję, żeby skupić się na adaptacjach literatury, co tylko częściowo wypływa z faktu, że chodzi tu o możliwy do przyswojenia obszar.

Karsten Witte odnotowała, że *jeśli bierze się pod uwagę znaczącą wydajność przemysłu – prawie sto filmów rocznie na rynki niemieckojęzyczne i europejskie w latach 1939-1943 – liczba adaptacji literackich wydaje się znikoma*⁴. Ale nawet ta wąska dziedzina zyskała nieproporcjonalnie znaczący potencjał z racji wyraźnie zauważalnych różnic między oryginalnymi, przedhitlerowskimi tekstami i ich przeróbkami z epoki hitlerowskiej. Niewielka część adaptacji z pewnością odbija faszystowską dążność do wyparcia wspomnienia o jakimkolwiek innym porządku niż ich własny – wraz z tym o przeszłości, która – jak się wydawało – została ostatecznie zamknięta, gdy nastąpiło paradoksalne, utopijne pogodzenie nacjonalizmu z socjalizmem.

Analizy filmów okresu Trzeciej Rzeszy muszą brać pod uwagę rolę, jaką odgrywała autocenzura, która zawsze była świadectwem artystycznego oportuni-

zmu. Towarzyszące temu upodobanie do tego, co bezpieczne, można łączyć z zauważalnym dystansem wobec ówczesnej rzeczywistości niemieckiej, mocno obecnym w licznych dziełach filmowych tej epoki: zarówno Goebbels, jak i samozwańczy „opozycyjni” reżyserzy skutecznie ujawniali te same, eskapistyczne preferencje. „Wille und Macht”, hitlerowska gazeta młodzieżowa konkludowała z konsternacją: *Im częściej chodzimy do kina, tym bardziej nieuchronne staje się wrażenie, że świat, który oglądamy na ekranie, nie ma, ogólnie rzecz biorąc, nic wspólnego ze światem narodowego socjalizmu, w którym żyjemy*⁵.

Kiedy do głosu dochodzi ideologia, oddziałuje ona oczywiście zarówno przez nieobecność, jak i przez obecność: nieobecność realistycznych obrazów współczesności (zepchniętych do kronik podporządkowanych propagandzie) świadczy równie mocno o oportunizmie, jak brak jakiegokolwiek komentarza z offu w *Triumfie woli* Leni Riefenstahl, a zauważalne usunięcie pewnych elementów w adaptowanym tekście może być równie wymowne. Niemniej powinno się pamiętać, że takie filmowe opracowania tekstów literackich można podzielić na kilka kategorii.

Kiedy tekst oryginalny jest powieścią, pominięcia mogą być znaczące lub nie: mogą odzwierciedlać potrzebę zwięzłości i chęć uniknięcia nudy albo podejście ideologiczne. Jeśli powieść jest uznana za klasyczną, zmiany wydają się bardziej znaczące, gdyż przypisanie do statusu klasycznego może blokować wszystkich, poza najodważniejszymi adaptatorami. Przeróbki materiału, przesunięcia kwestii jednej postaci do drugiej mogą budzić podejrzenia lub nie. Ale te formy transformacji, wraz z innymi, widoczne są w *Der Schritt vom Wege* (*Krok od drogi*, 1939) – utworze, który omówię najpierw – adaptacji *Effi Briest* Teodora Fontane’a⁶. Gründgens był oczywiście pierwowzorem Hedrika Hofgena z *Mefisto* Klausa Manna (którą to powieść film Istvana Szabo przetransponował w metaforę rozmaitych totalitaryzmów), a jego talent aktorski można dostrzec w kreacji postaci lodowatego Schränkera w *M – mordercy* Fritza Langa. Przejdę następnie do filmu *Kleider machen Leute* (*Jak cię widzą, tak cię piszą*, 1940), według noweli Gottfrieda Kellera⁷ w reżyserii Helmuta Käutnera, która wyraźnie rezygnuje z bliższych powiązań z oryginałem – jest alternatywną formą adaptacji, która usuwa irytujący, bez końca dyskutowany i prawdopodobnie nierozwiązywalny problem wierności. Skoro Gründgens i Käutner są przez wszystkich zaliczani do najlepszych niemieckich reżyserów, którzy pozostali w kraju po 1933 r., ich filmy zawierają maksimum tego, co epoka narodowego socjalizmu w kinie miała do zaoferowania. A ponieważ obaj byli ludźmi teatru, którzy pozostali w Niemczech, przede wszystkim dlatego, że nie widzieli możliwości pracy za granicą, w każdym przypadku określenie „najlepszy” dotyczy przede wszystkim spełniania wymogów „teatralności”. Niemniej zderzenie ideologicznej i „formalistycznej” krytyki można tymczasowo pominąć, wskazując na ograniczenia zarówno ideologicznych, jak i estetycznych sensów. W końcu cam-powe upodobanie do tego kina – jak i zainteresowanie innych – polega na zdefiniowaniu tych dzieł jako nieszkodliwych porażek.

Składając tekst w ofierze: *Effi Briest*, ideologia i adaptacja

Wydaje się, że *Effi Briest* jest tekstem szczególnie problematycznym dla narodowego socjalizmu. Obecna w powieści przynębiająca krytykę absurdałnej

pruskiej sprawiedliwości trudno uznać za całkowicie przychylną dla reżimu gorliwie zaznaczającego krwawą linią powrót do *der Grosse Fritz*. Powieść może wydawać się przerażająco sfrancuziała, zarówno za sprawą swojej układności – Fontane to niejako Maupassant wyzuty z cynizmu – jak i z uwagi na język, gdzie takie słowa jak *génant* (krępujące), *déjeuner* (posilek południowy), *charmant* (urocze) lub – słowo kluczowe – *à part* (obok) – są drobnym urozmaicheniem codziennego dyskursu, niewyróżnionym nawet kursywą. Również niedobre, stałe sytuowanie Effi w przestrzeni pośredniej – często opisywanej jako „gdzieś pomiędzy”, albo w jakiś sposób łączącej sprzeczności – uniemożliwia binaryzm⁸, który zmierza do usytuowania świadomości na stopie wojennej. A *priori* Fontane może stanowić problem. Czy to sprawia, że film Gründgensa w jakiś sposób przeciwstawia się temu? Być może, ale nawet jeśli jego decyzja, aby sfilmować tę powieść, jest przejawem nostalgicznej chęci uwolnienia się od nacisków politycznych, naciski te dają o sobie znać w scenariuszu Georga C. Klarena i Eckharta von Naso, którzy pragnęli uczynić film *völkisch* (w duchu narodowym).

Zarówno w czasach, gdy film powstawał, jak i dużo później, *Krok od drogi* zyskiwał aplauz. Stało to w sprzeczności z wizerunkiem Gründgensa jako samozwańczego Mefisto, któremu konszachty z hitlerowcami nadały istotnie wymiar – niestety – faustyczny. Werner Fiedler w 1939 r. w „Deutsche Allgemeine Zeitung”⁹ wynosi pod niebiosa *wielką sumienność* w dążeniu Gründgensa do oddania realizmu Fontane’a, podczas gdy Gerard Schoenberger w 1981 opisuje stosunek filmu do tekstu jako *czuły respekt* (jakkolwiek dodaje, że *to, co Fontane odważył się ujawnić, tu zostało mistrzowsko ukryte*¹⁰). Najwyraźniej film ten jest czymś więcej niż wehikułem dla Marianne Hoppe, żony Gründgensa, jako Effi. Ale zakres, w jakim przeróbka oryginału oddala się od typowej dla adaptacji normalnej selekcji i kompresji, sugeruje, że po części motywem zmian były inne – ściślejsze ideologiczne – treści.

Na przykład, kiedy Roswitha po raz pierwszy pojawia się jako stara służąca rodziny Briest, a potem widzimy, jak troskliwie zostaje włączona do grona domowników Innstetтена z okazji przyjazdu Effi, wrażenie beznadziejnej samotności Effi w dziwnym domostwie, w którym – jak chwali się Geert, zamieszkał pewnie duch – ulega osłabieniu. Roswitha nie jest już przybyłą poniewczasie pocieszycielką, która pojawia się długo po przyjeździe Effi do Kessin, a kwestia domyślnego związku wrażliwości piastunki z wyznawaniem przez nią katolicyzmem, w przeciwieństwie do dominującego w Prusach protestantyzmu – tak kluczowa dla Fontane’a – tu podlega zawieszeniu. Innym domownikiem z Hohen-Cremmen, którego sprowadzenie do Kessin ma ułatwić Effi zmianę otoczenia, jest pies Rollo.

To, że Effi budzi się późno pierwszego ranka w Kessin, nie wynika z bezsenności wywołanej obawą przed duchem Chińczyka.

Pojawia się tu – jak się zdaje – ślad sympatii dla Innstetтена i patriarchalnych wartości, jakie reprezentuje, przez potwierdzenie już na początku filmu jego pozytywnego stosunku do Bismarcka, którego opiekuńczą obecność wyczuwa się w wielu hitlerowskich filmach historycznych. Fontane’owi udaje się tego jednak uniknąć przez komentarz na temat związku między zaproszeniem Innstetтена na dwór a podziwem Księżniczki dla jego elegancji. Zmiany sprzyjają przesunięciu akcentu z tragicznej nieprzystawalności w stronę kobiecej transgresji. Effi może po prostu przyjąć zasadę *carpe diem*, o czym mówi Gieshübler, ale ma ona na to

znacznie słabsze usprawiedliwienie niż bohaterka Fontane'a. Umieszczając takie słowa w ustach Gieshüblera, zastosowano tu *Gleichschaltung*¹¹ (totalną unifikację) wypowiedzi Fontane'a z nasilającym się prostactwem kina hitlerowskiego (można to ocenić, porównując *Wschód słońca* z 1939 z wcześniejszą wersją tego samego opowiadania Sudermanna, w reżyserii Murnaua z 1927 r. W późniejszej ekranizacji ojciec bohaterki z szokująco pospolitą brutalnością okłada batem rywalkę swojej córki, tu zidentyfikowaną jako Polka).

Pierwsze spotkanie Effi z Crampasem poprzedzone jest sceną, która ujawnia pospolitość bohaterki, a także stawia ją w niekorzystnym świetle. Effi, zakłóciwszy biurową rutynę Innstetena, zostaje przez niego pouczona o ważności wykonywanych przez męża obowiązków – w tej scenie żadne z nich nie wypadają dobrze – po czym wykonuje w tył zwrot – wypowiada w kierunku Rollo pogardliwe słowa: *Idziemy, nie jesteśmy tu mile widziani* i z irytacją wyrывa roślinę, przechodząc obok. Rollo płoszy konie i ciągnie ją do kowboja Crampasa (kino hitlerowskie nie potrzebowało Ameryki, by przyswoić sobie jej westernowy romantyzm). Crampas proponuje przejażdżkę na oklep. Sam film uwydatnia wulgarność Effi. Tak dzieje się podczas koncertu Tripelli. Stare damy wydają się szokowane, słysząc francuską piosenkę miłosną, którą wprowadzili tam scenarzyści, ale Effi jest zachwycona. Innstetten wygląda na zażenowanego, a Effi sama zaczyna klaskać. Wcześniejsze przeciwużycie wytwarza specjalną relację między nią a śpiewaczką. Kultura jest niemiecka i męskocentryczna (scenę tę poprzedza scena ody Brahmsa), wulgarność jest kobieca, francuska. Być może obsadzenie w roli Innstetena Karla Ludwiga Diesla, który wygląda raczej na pięćdziesięciolatka niż na czterdziestolatka, jakim był Innstetten w powieści – przydaje Effi odrobinę sympatii. Scena pojedynku zostaje w filmie pominięta, przez co Innstetten nabiera cech gryziopórka o pewnej ambiwalencji seksualnej. Ale jakkolwiek Effi sugeruje, by zastosowali wspólnie afrodyzjak (w skład którego wchodzi tymianek i sól), natychmiastowe cięcie na jej matkę, trzymającą w ręku ubranka niemowlę, wskazuje, że nie jest on całkiem pozbawiony potencji (takie sprzeczności w rysunku postaci Innstetena z pewnością wskazują na chęć podtrzymania rysu pruskiej patriachalności i są wyrazem wierności powieści). Stary Briest komentuje tę sytuację, mówiąc, że jego żona szyje już mundur dla syna Effi i dziedzica rodu. Mundur jest w tym filmie istotnie ważny. Szczególnie znacząca jest tu uwaga Crampasa, że *jeśli Bismarck wezwie, pójdziemy znów na wojnę*. To z pewnością jest okazją dla Innstetena do kolejnej żalostnej wypowiedzi. Stwierdza on, że temat jest zbyt poważny, by zbywać go żartami. (Mamy w końcu rok 1939). Niestety brakuje mu frywolności Fontane'owskiego Innstetena, którego bawi pretensjonalność Tripelli.

Chociaż powyższe zmiany redukują sympatię dla Effi, mogą też one po prostu być przejawem niezdolności do wyobrażenia sobie takiej postaci w Niemczech lat trzydziestych. Trudno się dziwić, że wprowadzenie jej w pospolity dyskurs publiczny czyni z niej kogoś o manierach szynkarki: nowym modelem młodzieńczej żywotności jest *Berliner Schnauze* (Berlińska Gęba). Niemniej powieść Fontane'a – i aprobatą, jaką przejawia ona wobec Effi – jest wyzwaniem dla pruskiej militaryzacji ochoczo rekonstruowanego społeczeństwa narodowego socjalizmu. W rezultacie historia Effi staje się opowieścią „o kroku od drogi”. Tytuł uwydatnia transgresję, za co „na szczęście” bohaterka płaci. Tytuł może

być też częściowo usprawiedliwiony nawiązaniem do amatorskiego przedstawienia z powieści, ale film w imię popularności zastępuje sztukę Wicherta (*Tielman vom Wege*) bardziej rozpoznawalnym przedstawieniem *Kasia z Heilbronn*, która ma tę dodatkową przewagę, że jej autorem jest inny pruski pisarz, Kleist. A skoro śmierć Effi przestaje być problematyczna, znika Fontane'owska symbolika kobiecej ofiary. Rozpoczęcie filmu obrazem jej grobu czyni tę śmierć nieuniknioną, zasłużoną, a jej sentymentalny fatalizm współgra z kolistością wielu „klasycznych” tekstów. Spostrzeżenie Jahnkego, że ofiara była dziełem Aryjczyków, *od których wszyscy pochodzimy*, jest zbyt bliskie prawdy, by je umieścić w filmie, podobnie zresztą jak postać samego Jahnkego. Sposób ukazania stosunków Briesta z żoną skutecznie osłabia sprzeciw Fontane'a wobec patriarchy. Pod koniec, kiedy zdrada staje się publiczną tajemnicą, Briest i Luise siadają razem na ławce, a kobieta skarży się na niesprawiedliwość wygnania Effi do Hohen-Cremmen. Słowa Luise są faktycznie przeniesieniem wypowiedzi Briesta z powieści. Ona zastanawia się, czy to dobrze dla dziecka wzrastać bez matki i pyta Briesta, czy to się zgadza z jego pojmowaniem porządku. Męczyzna oczywiście konwencjonalnie opowiada się za porządkiem, kobieta za współczuciem. Ideologiczny podział płci został zrekonstruowany przez scenarzystów, gdyż musiał ich zaniepokoić łagodny, podejrzenie „kobiecy” Briest.

Równie ważne dla kultury nazistowskiej, która przypisywała sobie wyłączne prawo dysponowania językiem transcendencji, jest podejście do religii. Fontane'owska opozycja między protestantyzmem a katolicyzmem zanikła wraz z jakąkolwiek aluzją do przesłania, że ta druga (kojarzona z Roswithą) mogłaby być alternatywną propozycją dla pruskiej kultury. Co więcej, Gieshübler pod koniec przejmując funkcję pastora Niemeyera – i jest to absorpcja bardziej ideologiczna niż wcześniejsza fuzja z Runmschuttelem, której powodem mogła być potrzeba okrojenia materiału czy podobieństwo między nimi dwoma (po części obaj byli dobrodusznymi wcieleniami samego Fontane'a). Film przypomina *Effi Briest* tylko w krytycznym podejściu do religii. Jest to jeden z wyborów dla *status quo*, które *Krok od drogi* czyni nie do pomyślenia.

Jakkolwiek wskazałem na wiele niezgodności pomiędzy filmem a powieścią i konsekwencje przeżucia tej literatury przez nazistowski przemysł kulturalny, każdy widz, który znał dzieło Fontane'a – a znaczna część widzów znała je z pewnością – mógł je jednak oglądać z poczuciem *déjà vu*. Powieściowe dialogi przetaczają się zdanie za zdaniem, a zwłaszcza pod koniec, słowa zyskują siłę wyrazu i zwartość bardzo bliską powieści Fontane'a (na przykład w wypowiedzi Innstettena refleksje na temat tego, jak długo jeszcze pojedynek będzie nakazem – to słowa zbyt klasyczne, by mogły ulec zmianie). Trywialne przeróbki przeplatane są bezpośrednimi cytatami, co tworzy iluzję sumiennej wierności. Zmienny rytm ujawnia zarówno niespójność filmowego projektu połączenia wierności estetycznej z ideologiczną rewizją poglądów, jak i pokazuje mechanizm buntu-uległości, który Siegfried Kracauer dostrzegł w wielu weimarskich filmach jako połączenie niefrasobliwych przeróbek i niewolniczej skrucy. Zwerbowanym do współpracy producentom kultury w Niemczech hitlerowskich doskwierały przebliski pamięci o tym, czym kultura niegdyś była, jednak te sporadyczne momenty świadomości były tłumione przez ich identyfikację z agresorem, który tę przeszłość bezcześcił. Niezależnie od niektórych dysydenckich opinii, tak

wtedy, jak i teraz *Krok od drogi* rzeczywiście nosi ślad palca Mefista. Nie ma tu odniesień do Fontane'owskiego, modernistycznego pojmowania niedopowiedzeń, niejednoznacznego statusu znaków i języka zazdrości Innstetena, Proustowskiej świadomości, że *każdy znak jest mylący*. Nie odbiera się Effi jako nosicielki poezji i balladowości, zniszczonej przez świat prozy.

Brak jakichkolwiek podobieństw pomiędzy Effi i jej mężem Geertem (słabych nerwów, talentu mimicznego, ambicji), tych dręczących, tragicznych aluzji do tego, co mogłoby być. Kobieta nie jest tu traktowana jako przedmiot ofiarniczego systemu, zadającego kłam modernistycznym pretensjom do oświecenia. Nie ma tu też tematów, które są zbyt wielkie, tak że – by zastosować powiedzenie Briesta – spojrzeniu nie udaje się uchwycić ich zasięgu, a zdania rozsypują się w proch. W końcu narodowy socjalizm nie rozpoznawał ograniczeń czy tęsknoty do ich przekraczania, ale kolonizował Inność. W filmie *Krok od drogi* obiektem kolonizacji jest Teodor Fontane.

**Składając ubranie w ofierze, czyli *Jak cię widzą, tak cię piszą*
(*Kleider machen Leute*)**

Na pierwszy rzut oka wykorzystanie przez Helmuta Käutnera opowiadania *Jak cię widzą, tak cię piszą* Gottfrieda Kellera jest całkiem bezinteresowne. Ponadto powinno się film oglądać z pewną pobłażliwością, jako *trudny w odbiorze, bo widz nie powinien zapominać ani na chwilę, że był on zrobiony w 1940 r.*¹²

W tej wersji opowieści Kellera o uczniu krawieckim, którego ubranie sprawiło, że został omyłkowo wzięty za polskiego szlacheica, wyjaśnia się na początku, że *powstała ona na motywach* oryginału, bez troski o wierność. Niemniej, wskazując na różnicę Käutner skłania do pytania o powód i skutki zmian, które mogą być estetyczne i (lub) ideologiczne. A ponieważ – jak pisze Karsten Witte – *po wybuchu wojny produkcja adaptacji literackich została zatrzymana prawie całkowicie*, tych kilka, które doprowadzono do końca, nabrało szczególnego znaczenia¹³.

Różnica uwidacznia się na początku, gdy twórca umieszcza prehistorię w Seldwili, niedaleko Goldach, dokąd potem udał się Wenzel. Krawczyk jest tu przedstawiony jako człowiek, który zawsze marzył o awansie społecznym. (Wenzel Kellera, na zasadzie kontrastu, jest po prostu ekscentrykiem, dręczonym przez zwierzęcy głód, dałby się powiesić za baraninę lub jagnięcinę i to ten głód, a nie pragnienie przywilejów społecznych sprawia, że staje się fałszywie ocenianym wykwintnisiem). Jego wywyższenie w Goldach nie jest prostym przypadkiem, ale realizacją długo pielęgnowanych aspiracji odziedziczonych po niemieckim Romantyzmie i miłych kinu weimarskiemu, jak to wykazał Thomas Elsaesser¹⁴. Mistrz kpi z tych mrzonek, które wydłużają jego czeladnikowi dzień pracy, a Wenzel rzuca w niego nożyczkami z szokującą gwałtownością, typową dla wielu filmów faszystowskich, kiedy to hitlerowska młoda rewolucja dała przyzwolenie na wyrażanie takich popędów. Odgłos nożyczek uderzających o balustradę z pewnością kompromituje wizerunek miłego marzyciela i materializuje jego sny. Po wyjeździe mistrza Wenzel daje upust swoim marzeniom. W sekwencji, w której połączenie tajemniczości i wędrówki na górę drabiny społecznej przywodzi na myśl kino weimarskie, kilka manekinów ożywa i kłania się wykwintnie odzianemu czeladnikowi.

Powóz rodem z weimarskich i postweimarskich fantazji *Studenta z Pragi* (1913) i *Nosferatu* (1922) wjeżdża w otwartą bramę i wychodzi z niego półnaga kobieta. Jakkolwiek – jak wiele przedmodernistycznych wizerunków kobiecych, może to być alegoryczna personifikacja domatorstwa – bo przekształca się w skromnie odzianą dziewczynę – krawiec odczytuje pornograficzny obraz realistycznie i unosi kapelusz, patrząc na nią z prostacką lubieżnością. Łatwe odwołanie się do przemocy pociąga za sobą równie zwyczajną wulgarność związaną z funkcją rozrywkową, a jednocześnie z pomieszaniem przeciwstawnych obrazów kobiet, jak wcześniej w *Metropolis* (1926) Langa i przyszłej zwolenniczki faszyzmu, Thei von Harbou¹⁵. Odwołanie do symboliki lustra w fantazji weimarskiej następuje i wtedy, gdy w gospodzie w Goldach odbicie Wenzla „magicznie” pozbywa się krawieckiego naparstka, a potem beztrząsco wywija uwolnioną prawą dłoń. W wersji Käutnera sekwencja lustra w sposób bardziej bezpośredni odtwarza wydarzenia scen początkowych z Seldwili. Wenzel przygląda się tej transformacji z namysłem, a potem imituje swój własny, fałszywy obraz.

Wenzel nie jest już ofiarą upadku firmy z powieści Kellera, ale został wyrzucony za przerobienie płaszcza majora na swoją własną miarę i przywłaszczenie go sobie na poczet zaległych zarobków. Rusza w drogę, słodko śpiewając: *Krawiec musi wędrować, tak to właśnie musi być* (od czasu do czasu film objawia się jako musical). Chroniąc się przed zimowym wiatrem, spotyka lalkarza Christoffela (co jest kolejnym naddatkiem do noweli Kellera), który zatrzymuje powóz wysłany po rosyjskiego szlachcica i szepece do woźnicy, że Wenzel jest owym hrabią (wbrew jego protestom). Kiedy powóz rusza w drogę, Christoffel zaśmiewa się ze swojej skutecznej, niby boskiej interwencji. Obraz Wenzla na drodze rozpoczyna opowieść Kellera, a prolog Käutnera tu właśnie się kończy.

Po przyjeździe do Goldach karczmarz przyjmuje Wenzla najwspanialszymi smakółkami, a oczarowani miejscowi dygnitarze mylnie biorą jego jękanie się i bladeść wynikające ze zdenerwowania za godną pochwałę, arystokratyczną powściągliwość. W tym momencie jednak w opowieść Kellera zostaje wpleciony nowy wątek, wprowadzający kilka tradycyjnych motywów komicznych, związanych zwłaszcza z równoległe poprowadzonymi perypetiami miłosnymi. Wkrótce po przyjeździe Wenzla z górnego okna gospody zaczęła mu się przyglądać romantycznie usposobiona dama. Seraphina, zapamiętała wyznawczyni astrologii, która przez wiele lat korespondowała z rosyjskim hrabią, teraz zaaranżowała spotkanie z nim w Golbach. Jedno spojrzenie na Wenzla potwierdziło jego suponowaną tożsamość oraz jej fascynację. Spóźniony przyjazd prawdziwego hrabiego zwiastuje oczekiwaną demaskację Wenzla, ale niespodziewanie Rosjanin przedstawia się jako Stroganoff (stereotypowe nazwisko będące pewnym wyznacznikiem populistycznej rozrywki, podczas gdy jego sługa otrzymał imię Iwan) i jako sługa Wenzla. Czy widok Serafiny powstrzymał go od nawiązania z nią kontaktu i uchwycił się on szansy wejścia jej krawca? Motywacja jego nie jest przejrzysta i można się jej tylko domyślać. Znacznie później, kiedy Wenzel odrzuca Serafinę, Stroganoff przyzna, iż fakt, że mogła go ona pomylić z krawcem, rozbawił go i zranił, co sprawiło, że zdecydował się tolerować oszustwo Wenzla.

Poza prologiem, który ujawnia żarliwe pragnienie Wenzla, *Jak cię widza, tak cię piszą* Käutnera konsekwentnie oczyszcza z win bohatera, prezentując go jako ofiarę złapaną w pułapkę.

Lalkarz jest inicjatorem pierwszego zawikłania z powozem nr 22, na które Wenzel zgadza się, choć z oporami, a inny „lalkarz” – Stroganoff – pociąga później za sznurki. Wychodząc z powozu, Wenzel zostaje poprowadzony przez woźnicę do gospody, a liczni gapie uniemożliwiają mu ucieczkę. Próby wyminięcia się ukradkiem są blokowane przez karczmarza albo strzegącego gospody psa. Nikt nie wierzy w jego wielokrotne zapewnienia, że nie jest arystokratą. A Stroganoff wystawia czujki przed drzwiami gospody, by mieć pewność, że bohater nie zwieje. Wszystkie pieniądze, jakie zdobywa on w tym czasie – wygrane w karty lub prezenty od Stroganoffa – składa w kryjówce, by móc płacić rachunki, czemu towarzyszy temat muzyczny z *Üb immer Treu und Redlichkeit* Goethego nagrany na ścieżkę dźwiękową. Bardzo niewiele z tych elementów pochodzi z oryginału Kellera. Ostatecznie Wenzel decyduje się wejść w rolę hrabiego dopiero wtedy, kiedy zostaje do tego zmuszony, a rola zostaje mu całkowicie narzucona przez innych i jest wypełnieniem oczekiwania, które on sam odczuwa jako dług honorowy – zwłaszcza wobec Nettchen, prostej, romantycznej mieszczaneczki, której marzeń stał się ucieleśnieniem. Ucieczka z miasta mogłaby się udać, gdyby nie jej nawoływania z snów. Pierwsze wyznanie Wenzla, że *ucieka od samego siebie*, szybko jest odebrane jako konwencjonalne nawiązanie do przechadzki. Toteż kiedy Wenzel zostaje zdemaskowany, Stroganoff powstrzymuje rozwścieczony tłum, oznajmiając, że nie jest on winny i opisuje własną rolę w tej aferze. Proponuje wręcz klasyczne, dziewiętnastowieczne, melodramatyczne rozwiązanie, chcąc zaadoptować krawca. Stroganoff powiedział Serafinie, że przejął kontrolę nad życiem Wenzla, *zapominając jednak, że krawiec ma serce, którego się zaparł*. Przyszła narzeczona Wenzla, Nettchen, poszukuje go śnieżną nocą, ale – inaczej niż u Kellera – nie oczekuje, że powinien udzielić jej jakichś wyjaśnień. Kiedy on sugeruje ucieczkę gdzieś, gdzie nikt ich nie zna, ona odpowiada, że *opowieść powinna mieć zakończenie*. Jak w *La Habanera* (1937) Sirka, możliwość przeżycia romansu jest głównym atrybutem Nettchen (co sprawia, że Serafina staje się jej karykaturą, sobowtórem, jako koziół ofiarny), ale ponieważ ma ona jednocześnie status substytutu widowni, na końcu musi odzyskać zdolność do łagodnego powrotu na ziemię. *Podobni pasują do siebie* – zauważyła kiedyś, ironicznie powtarzając słowa Melchiora Bochni, innego krawca-załotnika, tego, który zdemaskował Wenzla. W przeciwieństwie do pary z powieści Kellera, żadne z nich nie szuka schronienia w Seldwili, tym wymyślonym, konkurencyjnym mieście. Kiedy Wenzel martwi się, że mieszkańcy Goldach będą z niej kpić, Nettchen odpowiada: *Nie szkodzi, skoro jesteście razem*. Takie zakończenie jest zanurzone w fantazji Nettchen, którą, jak mówi, zostawiła za sobą, i którą film – jak rzecz minioną – ucieleśnienia wizualnie w obrazie wenzlowskiego odwieszzonego płaszcza, targanego wiatrem.

Film Käutnera przerabia opowieść Kellera – częściowo z powodów estetycznych, po części z ideologicznych. Dodatek wątku komicznego jest niewątpliwie umotywowany estetycznie. Käutner jako scenarzysta mógł odczuwać zwodniczą potrzebę wzbogacenia anegdoty, ale inne zmiany sugerują obecność uwarunkowań ideologicznych, które komplikują akceptowany wizerunek Käutnera jako estety i dandysa. W opowieści Kellera Wenzel ma polską tożsamość, co pasuje do jego domniemanego *incognito*, kiedy to konspiracja staje się najważniejszym

zadaniem pozbawionych praw obywatelskich, dziewiętnastowiecznych liderów podzielonej Polski. Znosząc tę tożsamość i wprowadzając omyłkowe utożsamienie Wenzla z rosyjskim hrabią, niemiecki scenarzysta z lat 40. odtwarza uprawiane przez Wehrmacht unicestwienie „Polski”. Może też tak być, że Käutner celowo wybrał „swobodny” sposób adaptacji, dokładnie z tego powodu, żeby zlikwidować polskie odniesienia, oddzielając tym samym swój film od geograficznych skojarzeń i klęski wcześniejszej *Kitty und die Weltkonferenz* (1939), skazanej na niebyt z uwagi na czas realizacji tuż po wybuchu wojny i z powodu obiekcji Ribbentropa co do jego anglofilii. Odniesienia geograficzne są jednak obecne. *Styszeliśmy niemało o Rosji* – mówi ojciec Nettekhen do Wenzla. Z pewnością mówi sprytnie w imieniu zwykłego niemieckiego widza, po pakcie Ribbentrop–Mołotow i przed inwazją na Związek Radziecki. Dodaje: *Niektórzy mówią to, a inni co innego*, co mogło zakrawać na ostrożne, ukryte intencje samego Ministerstwa Propagandy, które dążyło do zniesienia ewentualnych podziałów opinii publicznej, niedawno nawoływanej do tego, by nienawidziła bolszewizmu, obecnie zaś proszonej, by zaaprobowała Stalina. Ponadto zaś, jak się wydaje, zdanie to zawiera ledwie maskowaną ironię Käutnera na temat tak radykalnej zmiany zapatrywań, całkowitego zakłamania. Stroganoff być może postawił Wenzla w trudnej sytuacji, ale miejscowy lalkarz już wcześniej uknuł pokrzyżowanie mu planów, a Rosjanin uprzejmie rozwikłał na końcu sznurki, do których uczepiona była kukła. Życzliwość dla wszystkiego, co rosyjskie, można też postrzegać w aprobacie dla montażu symbolicznego Eisensteina: decyzja Wenzla, by stać się hrabią, rzeczywiście znacząca jest zestawieniem zwykłego polnego ptaszka z pawiem. W czasie tej szczególnej, acz krótkiej epoki rządów faszystowskich „bolszewizm kulturowy” nie był całkowitym tabu.

Ta chwila montażowej akceptacji jest jednak niejednoznaczna. Może korespondować z częściową niekoherencją dzieła (morderczy rzut nożyczkami ze snu), a może wręcz konstituować przykład artystycznego „oporu” – odmowę rezygnacji z pomysłu, tylko dlatego, że mógłby on zostać uznany za „bolszewicki”. Warto zauważyć jednak, że takie pomysły można odnaleźć wszędzie w kinie faszystowskim – na przykład w *Das Fräulein von Barnhelm* (1940). O ile przezroczystość kina rozrywkowego zostaje podważona za sprawą reminiscencji tropów z kina niemego, tu może dochodzić do głosu nostalgia za latami 20. – co zdarzało się w pierwszym amerykańskim filmie Langa *Fury* (1936), ale dawało też o sobie znać u tych filmowców niemieckich, którzy pozostali w Niemczech, co wskazywało na epigońskie fiksacje ostatnich twórców na przeszłości. O ile zastosowanie montażu jest rzeczywiście formą oporu, to mimo że jest on symboliczny i chwilowy, został ukryty w sposób niemal niewidoczny, w środku filmu. Warto przypomnieć, że Käutner rozegrał to bezpiecznie w tym filmie, dystansując się od wszystkich politycznych implikacji humorem i kostiumem¹⁶. Ale jakkolwiek jako esteta unikał w swoim dziele jawnie ideologicznych konotacji, deklarując swoją niezdolność do takich działań¹⁷, jego własny scenariusz może być postrzegany jako ucieleśnienie ustępstwa na rzecz oficjalnej wrażliwości, być może z tego powodu, by móc w ogóle nakręcić film, a firma produkcyjna Tobis&Terra chroniła przed naciskami jawniej propagandowymi.

Käutner jest istotnie esteta, podobnie jak oczywista jest jego aprobata dla słów francuskiego pochodzenia, których unikano w *Kroku od drogi*, ale jeśli jego

film rzeczywiście jest *trudny do odczytania*, jak stwierdza Forbes, to właśnie z powodu niemal niewyczuwalnego aspektu propagandowego, który ofiarowuje jako myto dla przyszłej władzy, by uniknąć propagandy, jaką ta stosowała. Oficjalnie narzucona scena szczęśliwej rozmowy dziennikarza z człowiekiem z urzędu propagandowego w *Auf Wiedersehen, Franziska!* (1940-1941) nie może być jedynym karygodnym momentem w historii jego twórczości okresu faszystowskiego, jakkolwiek sam Kautner przyznaje się tylko do niej¹⁸. Sposób wykorzystania montażu w *Jak cię widzą...* sugeruje jednak raczej oportunizm artystyczny czy eklektyzm, a zwrot do montażu radzieckiego wyznacza ogólny, złożony powrót do motywów kina weimarskiego. Na przykład motyw sobowtóra poruszanego jak marionetka przypomina fatalizm tegoż kina, w którym niemiecckość jest definiowana jako wieczna niewinność. Kautner sam być może przypomina ten płaszcz tańczący na wietrze, a jego marionetki i figury z *papier-maché* przedstawiają półświadomość jego własnej niezdolności do pełnej kontroli nad dziełem w niesprzyjających warunkach, potrzebę uciepienia się wiatru, by przeżyć. Może się wydawać, że Kautner jest postacią, która w czasach narodowego socjalizmu najmocniej przypominała hollywoodzkiego reżysera z grona *aute-rists*, a profesjonalizm był jego jedyną ucieczką przed ciężarem zniewolenia. A ponadto zajął się on reżyserią właśnie dlatego, by chronić własne scenariusze przed reżyserskimi przeróbkami. Jak na ironię potraktował historię Kellera równie arogancko, jak inni reżyserzy traktowali jego scenariusze. Mógł się czuć do pewnego stopnia usprawiedliwiony, skoro niektóre z jego zmian były całkiem udane (na przykład reakcja karciarzy na użycie przez Wenzla guzików zamiast pieniędzy, przy jego zapewnieniu, że nie ma waluty obcego kraju). Ale część wstępna w Seldwili jest nieporozumieniem: morderczy rzut nożyczkami (to znamienne, że w tym momencie mistrz krawiecki widziany z profilu, jak schodzi po schodach, ma niemal stereotypowy „semicki” wygląd), czy pornograficzny obraz kobiety – to nie są niewinne sny, ale sny faszystowskie o zabijaniu i braniu w posiadanie. Niewinność ustępuje miejsca doświadczeniu, a niecierpliwy głód idzie w parze z pożądaniem, które nie pozwala na frustrację, ale obarcza winą wszystko i wszystkich, kiedy tylko coś się nie uda.

PAUL COATES

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

¹ E. Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996, s. 16.

² Cyt. za: M. Silberman, *Kleist in the Third Reich: Ucicky's The Broken Jug* (1937), w: *German Literature and Film: Adaptations and Transformations*, E. Rentschler ed., Methuen, New York, London 1986, s. 9.

³ E. Rentschler, dz. cyt., s. 7-12.

⁴ K. Witte, *How Nazi Cinema Mobilizes the Classic: Schweikart's Das Fräulein von Barnhelm* (1940), w: *German Literature and Film*, dz. cyt., s. 104.

⁵ E. Rentschler, dz. cyt., s. 19-20.

⁶ Polskie wydanie: T. Fontane, *Effie Briest*, tłum. I. Czerpakowa, PIW, Warszawa 1974.

⁷ Polskie wydanie: G. Keller, *Jak cię widzą, tak cię piszą*, w: tegoż, *Ludzie z Seldwili, Opowiadania*, t. 2, tłum. I. Czerpakowa, PIW, Warszawa 1954.

⁸ Binarizm w rozumieniu derridiańskim jako podstawa dialektycznego myślenia – coś, co pozwala on określić granice np. pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne.

⁹ W. Fiedler, „Deutsche Allgemeine Zeitung”, nr 70, 10/2/1939, Ausgabe Bross-Berlin.

przedruk w: *Preussen im Film*, Hg. A. Marquardt i H. Rath sack, Reinbek, Rowohlt 1981, s. 264.

¹⁰ G. Schoenberger, *Das Preussenbild im deutschen Film – Geschichte und Ideologie*, w: *Preussen im Film*, dz. cyt., s. 32.

¹¹ Terminem tym określano od 1933 r. proces, za pomocą którego wszystkie organizacje i stowarzyszenia istniejące w Niemczech zostały albo znazyfikowane, albo zdelegalizowane.

¹² J. Forbes, *Kleider machen Leute* (*Clothes Make the Man*), „Monthly Film Bulletin”, vol. XLIX (June 1982), s. 116.

¹³ K. Witte, dz. cyt., s. 105.

¹⁴ T. Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic*, „Wide Angle”, vol. 5, no 2, 1982, s. 14-25.

¹⁵ R. J. Rundell, Keller's „Kleider machen Leute”, „Der Unterrichtspraxis”, vol. 13, nr 2 (Herbst 1980), s. 160 opisuje tę sekwencję

fantazji jako *niezapomnianą*, nie widząc w niej nic problematycznego. Jednak podejście Rundella do filmu nosi ślad uwarunkowań historycznych w usuwaniu polskości (polityry) Wenzla, co według niego jest niedowartościowaniem obecności ideologii, która nie tylko określa jeden czy drugi element, ale całą strukturę chwytów zastosowanych po to, by zminimalizować odpowiedzialność Wenzla.

¹⁶ J. Forbes, dz. cyt. s. 116.

¹⁷ Por. *Kunst im Film ist Schmuggelware: Helmut Käutner im Gespräch mit Edmund Luft*, w: *Käutner*, Hg. W. Jacobsen i H-H. Prinzler, Spiess, Berlin 1992, s. 131.

¹⁸ Tamże, s. 129-130, zob. także własną opowieść Käutnera o pracy nad filmem *Auf Wiedersehen, Franziska!*, s. 115-116, tamże.



M – morderca, reż. Fritz Lang (1931)