

Wyobrażony film Fritza Langa

TOMASZ KŁYS

Fritz Lang był najbardziej prominentnym filmowcem Republiki Weimarskiej. *Niemal nie sposób sobie wyobrazić, jaką magię miało wtedy w Niemczech to nazwisko. Pierwszy pokaz filmu Fritza Langa to było coś, co jako społeczne wydarzenie nigdzie nie miało odpowiednika. Publiczność – a było niepisana, ale sztywną regułą przychodzić na premierę w pełnym stroju wieczorowym, a nie w zwykłym codziennym ubraniu – składała się dosłownie wyłącznie ze znakomitości w dziedzinie sztuki i literatury, dodatkowo okraszona osobistościami ze sfer rządowych. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że nagłe zawalenie się budynku kina podczas premiery filmu Fritza Langa pozbawiłoby Niemcy za jednym zamachem większość elity intelektualnej, pozostawiając przy życiu tylko nieobecnych, którzy z takich czy innych powodów nie mogli uczestniczyć w wydarzeniu*¹. Autor tych słów to Willy Ley, naukowiec, specjalista w dziedzinie rakiet i lotów kosmicznych, który był konsultantem Langa przy jego ostatnim niemy filmie *Kobieta na Księżycu* (*Frau im Mond*). Pompa i blichtr premiery tego właśnie filmu – zresztą mniej udanego artystycznie od wcześniejszych i późniejszych arcydzieł reżysera – są poniekąd apogeum kariery Langa. Ale to właśnie 15 października 1929 roku niemieckie stacje radiowe po raz pierwszy przeprowadziły transmisję radiową na żywo z ważnego wydarzenia, a wydarzeniem tym była premiera w berlińskim kinie Ufa-Palast am Zoo *Kobiety na Księżycu*. Oto zapis tamtej sytuacji: *Rozpoczyna się parada kreacji, a kulminacją rewii jest chwila, kiedy mikrofon wędruje do pomieszczenia dla artystów, by wypowiedzieli się przed nim aktorzy filmu, pasażerowie rakiety, reżyser i scenarzystka. I oto mikrofon wkracza do łóżka*². A na fasadzie kina Ufa-Palast świetlista rakiet – zaprojektowana przez Rudiego Felda, kierownika działu reklamy w Ufie – jakby startowała ku Księżycowi³.

Niewiele czasu miało upłynąć od pamiętnej premiery do krachu na Wall Street w „czarny wtorek” (29 X 1929). „Złote lata dwudzieste” miały się ku końcowi, dla całego zachodniego świata i dla Republiki Weimarskiej w szczególności. W kinie Ufa-Palast am Zoo odbędzie się jeszcze tylko jedna premiera filmu Langa, słynnego filmu kryminalnego *M – morderca* (*M*)⁴, przez wielu (a i przez samego reżysera) często wskazywanego jako jego najlepszy film⁵. Zapowiedziana na koniec marca 1933 roku berlińska premiera *Testamentu doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*) nie odbyła się: 29 marca 1933 znajdujący się już u władzy naziści wydali zakaz rozpowszechniania filmu⁶. Swój następny film, *Liliom*, Lang zrealizuje w 1934 roku już na emigracji we Francji.

Lang w licznych wypowiedziach prezentował – zresztą w rozmaitych, zastanawiająco odmiennych albo zawierających coraz to nowe szczegóły wariantach

WYOBRAŻONY FILM FRITZA LANGA

– historię swej ucieczki z hitlerowskich Niemiec przedsięwziętej natychmiast po spotkaniu z Goebbelsem, do którego miało dojść pod koniec marca lub na początku kwietnia 1933 w gmachu ministerstwa na specjalne wezwanie nowo kreowanego ministra propagandy. Historia ta, jako pochodząca z samego źródła, „z pierwszej ręki”, nie była (do czasu) kwestionowana i przytaczają ją poważne monografie reżysera. Klasyczną już monografię Lotte Eisner otwiera „autobiografia” Langa, w której można odnaleźć następujący passus: *Gdy już naziści doszli do władzy, mój antynazistowski film, „Testament doktora Mabuse”, w którym nazistowskie slogany włożyłem w usta patologicznego przestępcy, został oczywiście zakazany. Wezwano mnie do Goebbelsa, nie po to by, jak się obawiałem, tłumaczyć się z filmu, ale by ku memu zaskoczeniu usłyszeć, jak Reichspropagandaminister informuje mnie, iż w rozmowie z nim Hitler wyraził życzenie, bym objął kierownicze stanowisko w niemieckim przemyśle filmowym. „Führer widział pański film 'Metropolis' i powiedział: Oto człowiek do realizacji narodowo-socjalistycznego filmu!”*

Tego samego wieczoru wyjechałem z Niemiec. „Wywiad” dla Goebbelsa trwał od południa do wpół do trzeciej po południu; do tego czasu zamknięto już banki i nie mogłem wyciągnąć żadnych pieniędzy z konta. W domu miałem akurat tyle pieniędzy, że starczyło na bilet do Paryża i praktycznie bez grosza wysiadłem na Gare du Nord ⁷.

Ta wersja wydarzeń, zawierająca jako węzłowe punkty: wezwanie – obawy – zaskakującą propozycję – ucieczkę, jest stosunkowo lakoniczna. Inne wypowiedzi reżysera dorzucają coraz to nowe elementy: opis długich, wysadzanych kamiennymi płytami korytarzy ministerstwa, gdzie kroki odbijały się głośnym echem; kolejne biurka, przed którymi trzeba było przejść jak przez kolejne bramki, nim zostało się dopuszczonym do Reichsministra; fakt, iż Goebbels podczas całej długiej rozmowy był nadspodziewanie uprzejmy, wręcz „czarujący”; pot, który podczas tego „wywiadu” cały czas oblewał reżysera i śledzenie przezeń wolno, ale nieubłagane się przesuwających wskazówek wielkiego zegara na wieży gdzieś za oknem przy jednoczesnym zastanawianiu się, czy zdąży podjąć pieniądze; usprawiedliwianie się Goebbelsa z powodów zatrzymania filmu – winne miało być zakończenie, w którym ani przestępca nie został przykładowo ukarany, co groziło wywróceniem na opak porządku społecznego, ani nie pojawił się (a powinien!) Führer pokonujący Mabusego i przywracający prawdziwe ideały; informacja o komplementach Hitlera nie tylko dla *Metropolis*, ale i dla *Nibelungów*; uszczegółowienie „propozycji nie do odrzucenia” jako objęcia szefostwa Reichsfilmkammer – nowej, nazistowskiej agencji rządowej nadzorującej produkcję filmów w Rzeszy; przyznanie się Langa do żydowskiego pochodzenia ze strony matki, konwertytki na katolicyzm i zlekceważenie przez Goebbelsa tego faktu jako przeszkody dla przyjęcia „propozycji nie do odrzucenia” następującymi słowami: *Panie Lang, to my decydujemy, kto jest Żydem!* 24 godziny udzielone reżyserowi do namysłu; wobec zamknięcia banków desperackie gromadzenie wszelkiej dostępnej gotówki i możliwych do wywiezienia nielicznych kosztowności oraz emocje związane z ukrywaniem ich w pociągu i przekraczaniem granicy ⁸.

Dziś już wiadomo, w świetle danych z niemieckiego paszportu Langa z roku 1933, odprzedanego Deutsche Kinemathek w Berlinie po śmierci reżysera

w 1976 przez Lily Latté, jego wieloletnią towarzyszkę życia, że historia o „natychmiastowej ucieczce” pod koniec marca lub na początku kwietnia 1933 jest fikcją. Co najmniej do 23 czerwca Lang nie opuszczał granic Niemiec, zaś po tej dacie, a przed 20 lipca, odbywał podróże (m. in. lotnicze) do Belgii i Wielkiej Brytanii, skąd z pewnością do Berlina powracał. Definitywnie opuścił Niemcy dopiero pod koniec lipca 1933⁹. A czy w ogóle spotkał się z Goebbelsem? Choć jest to niewykluczone, to jednak mało prawdopodobne w świetle faktu, iż w opublikowanych dziennikach Goebbelsa, zazwyczaj pedantycznego i skrupulatnego w odnotowywaniu rozmaitych spotkań, rozmów, spraw urzędowych, o widzeniu z Langiem w marcu lub kwietniu (ani w ogóle w 1933 roku) nie ma ani słowa¹⁰. Co o tyle jest ciekawe, iż Goebbels był entuzjastycznym widzem poprzedniego filmu Langa, *M – mordercy*, o czym świadczy zapis w jego dzienniku pod datą 21 maja 1931: *Fantastyczne! Przeciwnie humanitarnej czułości. Za karą śmierci. Dobrze zrobione. Lang będzie naszym reżyserem któregoś dnia*¹¹.

Tom Gunning słusznie zauważa, iż dokonana przez Langa konfabulacja stawia przed nami liczne zagadki biograficzne. *Czy skrywa ona bardziej dwuznaczne stanowisko względem nazistów i Goebbelsa, niż wyraża to sama opowieść? Co z detalem, czasami w niej obecnym, dyskusją o żydowskim pochodzeniu Langa, który to aspekt swej tożsamości rzadko wspominał i zdawał się niechętnie zgłębiać? Czy Lang, nieustannie powtarzając tę historię, w końcu sam w nią nie uwierzył?*¹² Gunning, nie podejmując nawet próby odpowiedzi w tych intrygujących, ale chyba dziś już niemożliwych do rozstrzygnięcia kwestiach, wskazuje zarazem, iż historia spotkania z Goebbelsem i ucieczki jest *archetypowym Langowskim scenariuszem z suspensem, podstępem i groźbą dla czyjejś tożsamości, tu zaprezentowaną jako opowieść autobiograficzna*¹³. Opowieść Langa o „ucieczce z Niemiec” to jego „wyobrażony film” (*his imaginary film*)¹⁴, pełen formalnych i dramaturgicznych rozwiązań rodem ze stałego repertuaru Langowskich chwytów: człowiek osaczony w monumentalnej, nieprzyjaznej przestrzeni; upływający nieubłagany czas odmierzany przez eksponowany w kadrze zegar aż do jakiegoś z góry określonego momentu, kiedy ma nastąpić dramatyczne rozstrzygnięcie (zegary, nieraz bardzo dziwne, są natrętnie narzucającymi się elementami scenografii wielu filmów Langa); schwytywanie postaci w „maszynę Przeznaczenia” (*Destiny-machine*) – tu składają się z dwóch nieubłaganych mechanizmów: jednego odliczającego fizyczny i społeczny czas (aż do zamknięcia banków, aż do odjazdu „ostatniego” pociągu, kiedy już będzie trudno o ratunek), i drugiego, ideologicznego, przedkładającego do wyboru groźbę lub pokusę¹⁵. Zresztą, trudno też nie dostrzec w takiej dramaturgii reminiscencji z paradygmatycznego dla kultury niemieckiej dzieła, jakim jest *Faust* i węzłowa w nim scena kuszenia przez Mefistę.

Gunning powstrzymał się od biograficznych konstatacji, choćby dlatego, że to już uczynił Patrick McGilligan (może zbyt odważnie, a każdym razie z dużą dozą niechęci wobec swego bohatera), autor obszernej i naprawdę rzetelnie udokumentowanej biografii reżysera, o znaczącym jednak podtytule: *The Nature of the Beast*. Fascynująca monografia autorstwa Gunninga – przynosząca intelektualnie najciekawsze ze znanych mi interpretacje filmów Langa – jest inna w formule niż tradycyjne monografie historyczne poświęcone Langowi autorstwa Francisa Courtade’a¹⁶, Luca Moulleta¹⁷, Paula M. Jensena¹⁸, Lotte H. Eisner¹⁹,

Friedy Grafe ²⁰, Roberta A. Armoura ²¹, Fredericka W. Otta ²². Można by ją nazwać „monografią analityczną”, której centrum jest analiza tekstualna dzieł, uwzględniająca zarazem szeroki kontekst historii politycznej, historii kultury, poetyki historycznej kina i rozmaitych hermeneutyk, w zależności od typu analizowanego tekstu mniej lub bardziej stosownych jako narzędzie. Gunning, pomny obwieszczonej niegdyś „śmierci autora”, nie popada w naiwny biografizm (nie podejmuje nawet prób jakichś definitywnych odpowiedzi na przytoczone powyżej dramatyczne pytania natury biograficznej), ale zarazem unika przedziwnej jałowości znaczeniowej podejścia czysto tekstualnego, której przykładem mogą być rozprawy publikowane niegdyś na łamach „Cahiers du Cinéma” i zamieszczone później w zbiorze pod red. Stephena Jenkinsa wydanym przez BFI ²³. W wydaniu Gunninga analiza tekstu jest zarazem ekscytującą i odkrywczą poznawczo analizą kontekstu – nie ukrywam, iż jako taka jest wzorem dla przedsięwziętej przeze mnie monografii analitycznej: przedstawienia takich analiz i interpretacji niemieckich filmów Fritza Langa, które będąc *close readings*, ogarną zarazem i powiążą z tekstem istotne konteksty.

Ale wróćmy do opowieści Langa o jego „ucieczce” i spróbujmy przyjrzeć się jej jako tekstowi, który ma pewien istotny kontekst, w związku z czym ujawniają się jego rozmaite podteksty. Opowieść ta pojawiła się po raz pierwszy w 1943 roku w materiałach reklamowych z okazji wejścia na amerykańskie ekrany dwóch filmów Langa: jawnie antynazistowskiego amerykańskiego filmu *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*), przy którego scenariuszu Lang współpracował z Bertoldem Brechtem, oraz opracowanego w angielskiej wersji językowej jego ostatniego filmu weimarskiego *Testament doktora Mabuse* ²⁴. W kontekście takim zrozumiała jest dominująca zarówno w aurze, jak i w dramaturgii opowieści autoprezentacja Langa jako antynazisty, czującego taką odrazę do nowego reżimu i jego karesów, a zarazem tak pełnego obaw i najgorszych przeczuc, że nie pozostaje mu nic innego, jak tylko w dniu złożenia mu przez Goebbelsa propozycji opuścić Niemcy. Trzeba pamiętać, że w roku 1943 wiadano już o różnych okropnościach popełnianych przez hitlerowców w Europie (o tym zresztą traktował najnowszy film reżysera) i po prostu nie można było w takim kontekście przedstawiać samego siebie jako kogoś politycznie niezdecydowanego lub po prostu jeszcze nieświadomego. Ale postawa zaangażowanego i świadomego antynazisty została w opowieści rzutowana *ex post* na rok 1933 nie tylko poprzez przedstawienie jako nagłego, desperackiego aktu woli (decyzja o natychmiastowej ucieczce), czegoś, co – jak wynika z dostępnych dokumentów – było poprzedzone co najmniej trzymiesięcznym namysłem czy przygotowaniami. Ta polityczna świadomość, co więcej, wręcz polityczne zaangażowanie zostało przypisane także filmowi *Testament doktora Mabuse*, który – dość szczęśliwie dla reputacji politycznej Langa – został przez nazistów zakazany. Owszem, można odczytywać figurę i idee Mabusego jako metaforę rozmaitych zagrożeń demokracji, ale z pewnością nie jest to jawny, *expressis verbis* atak na nazistów: gdyby tak było, Goebbels wcale nie musiałby się tłumaczyć z jego niedopuszczenia na ekrany (o ile do spotkania w ogóle doszło), a niemiecka kinematografia nie sprzedawałaby filmu na ościenne rynki (co faktycznie miało miejsce)!

Co istotne, mimo rzutowania *ex post* antynazizmu na świadomość polityczną jej bohatera opowieść Langa zawiera niepokojące szczegóły. Dlaczego w roz-

maitych wersjach tej historii akcentowany jest fakt, iż Goebbels okazał się nadspodziewanie sympatyczny, niemal „czarujący”? Dlaczego do przytaczanej przez Goebbelsa pozytywnej opinii Hitlera o Langu jako filmowcu na podstawie *Metropolis* kiedy indziej dorzucane są jeszcze jako jej powód *Nibelungi*? A jeżeli do spotkania w cztery oczy z ministrem propagandy nie doszło – co wielce prawdopodobne – to o czym świadczy projekcja uznania nazistów dla własnej twórczości, kumulującego się w wyobrażonej pozycji szefa niemieckiej kinematografii?²⁵ I znowu wypada, jak Gunning, powstrzymać się od odpowiedzi (od „biografizmu” tak czy inaczej nie ma ucieczki, jeżeli analiza tekstualna ma być zarazem rzetelnie kontekstowa). Prezentacja oferty ministra jako „propozycji nie do odrzucenia”, jako szantażu potężnego przestępcy i związany z tym suspens (jak zdoła umknąć osaczony człowiek?) jednak niedostatecznie tłumią dwuznaczność oszołomienia z powodu nazistowskiego uznania. Pomijana przez Langa w innych kontekstach, a tym razem osobiście przywołana sprawa jego żydowskich korzeni (on sam zazwyczaj akcentował raczej swą „niemieckość”, „katolicyzm”, ewentualnie rodowód „wiedeński”) tu służy jako jednoznaczne odcięcie się od nazizmu i wytłumienie skandalicznej satysfakcji z hitlerowskich komplementów.

„Wyobrażony film” Langa jest tekstem równie dwuznacznym i niepokojącym jak jego filmy zrealizowane w okresie Republiki Weimarskiej. Siegfried Kracauer, rzutując *ex post* wiedzę o faktycznym obliczu i skutkach nazizmu na analizę niemieckich filmów z lat 1913–1933, upatruje w tych ostatnich a to *przecucie totalitaryzmu*, a to *wyraz tendencji totalitarnych*²⁶. Oczywiście, metoda Kracauera będąca skrajnie redukcyjnym wariantem *krytyki symptomatycznej*²⁷ jest też wielce dyskusyjna z racji sterującego interpretacją finalizmu (Thomas Elsaesser nazywa książkę Kracauera oraz *Ekran demoniczny* Lotte Eisner²⁸ – dwie klasyczne pozycje o kinie niemieckim – *proroctwami Kassandry „après coup”*²⁹). Lang pytany o ocenę pracy Kracauera za każdym razem wypowiadał się o niej z niechęcią i lekceważeniem³⁰, choć przypisywanie przez reżysera jawnie antynazistowskiej wymowy swemu ostatniemu filmowi weimarskiemu tak naprawdę jest zadziwiająco zgodne z „duchem” *Od Caligario do Hitlera*³¹. Rzecz w tym, że nawet przeciwnikom Kracauera, a raczej jego redukcyjnej i finalistycznej metody, trudno uwolnić się od wrażenia, iż „coś jest na rzeczy” (i to coś bardzo istotnego) w jego konstatacjach o związku kina niemieckiego ze społeczno-polityczną rzeczywistością Republiki Weimarskiej. Czy to znaczy, że Kracauer ma rację, a niemieckie filmy tego okresu istotnie są „przecuciem” albo co gorsza „wyrazem” tendencji totalitarnych?

Zdaniem Thomasa Elsaessera, autora książki *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, która ma chyba szansę stać się trzecią kanoniczną pozycją na temat kina niemieckiego obok książek Kracauera i Eisner, *Od Caligario do Hitlera* i *Ekran demoniczny* przyczyniły się do skonstruowania (odkrycia – niepotrzebne skreślić) *wyobrażonej tożsamości historycznej Niemców* (*historical imaginary, imaginary identity*). Pozwolę sobie tu na nieco dłuższy cytat z tej fascynującej, ale trochę „proteuszowo nieuchwytniej” książki, jeśli by poszukiwać jednoznacznych konstatacji – także dlatego, iż cytat najlepiej wyrazi trudną do zreferowania dialektykę relacji między niepojętą i straszną historią, jej obrazem w filmach, obrazem tego obrazu w omawianych książkach i skonstruo-



Testament doktora Mabuse, rež. Fritz Lang (1933)

M – morderca, rež. Fritz Lang (1931)



wanym przez te ostatnie „wyobrażonym”: *Ogrom cierpień spowodowanych przez Niemców wśród milionów ludzi w całej Europie w ciągu sześciu lat działań wojennych, ludobójstwa i niszczycielstwa był tak niewyobrażalny, iż jakby domagał się – może nawet bardziej niż argumentacji czy relacji – „obrazów”, „symboli”, „metafor”, które, zdawało się, Eisner i Kracauer znaleźli w filmach powstałych dwadzieścia lat wcześniej. Ponieważ sama historia żądała w tym wypadku in(ter)wencji wyobrazonego, aby ponownie stać się zrozumiała, choć wcale nie mniej niepojęta, filmy w jakiś sposób stały się cieniem, który pozwolił niewyraźalnemu wkroczyć w porządek czasowości i dyskursu, jakkolwiek nieadekwatnego i banalnego. W pewnym sensie kino stało się podwojeniem tej historii: namacalnym, widzialnym, możliwym do wglądu zwierciadłem czegoś, na co, niczym na Meduzę, nie można (albo tak się przynajmniej zdawało) spoglądać czy w jeszcze inny sposób zbadać. Nieprzedstawialna historia znalazła nie tyle „obiektywny korelat”, ile raczej negatywny obraz i tym samym iluzję ukrytej prawdy, doświadczanej tym mocniej, iż niepodjętej przez wszystkich zainteresowanych: świadome motywy filmowców, odbiór przez publiczność epoki, jawne opinie ówczesnych krytyków liczyły się niewiele w obliczu symptomatologii tak doskonale czytelnej – z wnikliwością poniewczasie³².*

A jednak, jak konkluduje Elsaesser, nie da się zaniechać symptomatycznego czytania rozmaitych „tekstów” Republiki Weimarskiej, w tym oczywiście filmów, w tym oczywiście filmów Fritza Langa. Są one bowiem wyrazem, sądzi Elsaesser, *oświeconej fałszywej świadomości* czy też *cynicznego rozumu*: kategorie te, ukute przez Petera Sloterdijka, zostały przez autora *Krytyki cynicznego rozumu* zastosowane do opisu Republiki Weimarskiej³³ jako *najbardziej rozbudzonej epoki* w (niemieckiej) historii, *epoki wysoce refleksyjnej i zadumanej, pełnej wyobraźni i niesamowicie zdolnej, przeoranej autoironią i autoanalizą*³⁴. Ale przy tych wszystkich pozytywnych atrybutach „cyniczny rozum” albo „oświecona fałszywa świadomość”, choć przeszła z sukcesem (zdobywszy samoświadomość) lekcję oświecenia – to zarazem na próżno. Autoironiczna, autoanalityczna, samozwrotna świadomość Weimaru niezdolna jest bowiem do działania. W sferze politycznej wyraża się to niemożliwością rozeznania pośród wielu partii politycznych klarownej polaryzacji między siłami pro- i antydemokratycznymi, w pluralistycznej sferze publicznej – zawrotną różnorodnością grup interesów, zwalczających się nawzajem w ramach prawa, jak i poza nim, wreszcie w życiu codziennym – konfliktem między tradycyjną etyką oszczędzania, produkcji i pracy a wyłaniającą się kulturą konsumpcji, ruchu i zapośredniczenia³⁵.

Elsaesser zwraca też uwagę na odnotowane przez Sloterdijka dwa aspekty weimarskiego życia kulturalnego, które wydają się występować we wszystkich jego dziedzinach: radykalną de(kon)strukcję (*Abbau*) metafizyki i mieszczańskiego idealizmu oraz wszechobecną teatralizację zarówno sztuki, jak i działań politycznych³⁶. Tak pisze o tym Sloterdijk: *Teatralność wydaje się wspólnym mianownikiem wszystkich przejawów życia – od ekspresjonizmu po widowiskowe nogi Marleny Dietrich w „Błękitnym Aniele”, od krwawej komedii puczu Hitlera w roku 1923 po Brechtowską „Operę za trzy grosze”, od okazałego pogrzebu Rathenaua³⁷ po skalkulowany bandytyzm pożaru Reichstagu w 1933. Permanentny kryzys, o którym wszyscy mówili, okazał się wspianiałym metteur-en-scène, który wiedział, jak reżyserować, by osiągnąć parę pamiętnych efektów³⁸.*

Sloterdijk w obszernej analizie „cynicznego rozumu” Republiki Weimarskiej w zasadzie nie poświęcił uwagi kinu – tak przecież ważnemu aspektowi życia kulturalnego Niemiec w tej intrygującej, ale pełnej ambiwalencji epoki. Zadania zastosowania jego nietrywialnych konceptów i kategorii do filmu podjął się Elsaesser, który właśnie Langa uznał za emblematyczny wręcz przykład „oświeczonej fałszywej świadomości”. A że reżyser to znamienity, który osiągnął w swych filmach bardzo wiele pamiętnych efektów, warto z twórczością Langa – zwłaszcza z jej niemieckim okresem – zapoznać się bliżej.

TOMASZ KŁYS

¹ W. Ley, *Rockets, Missiles and Space Travel*, New York 1952; cyt. za: P. M. Jensen, *The Cinema of Fritz Lang*, Barnes & Co. – Zwemmer Ltd., New York, London 1969, s. 79. Ten sam ustęp z Leya przywołuje też: F. W. Ott, *The Films of Fritz Lang*, The Citadel Press, Secaucus, N. J. 1979, s. 8.

² „Funk-Stunde” 1929, nr 44 (25 X), cyt. za: *Fritz Lang. Leben und Werke. Bilder und Dokumente*, red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Jovis Verlag, Berlin 2001, s. 134.

³ Tamże, s. 136.

⁴ Premiera ta odbyła się 11 V 1931 (E. A. Kaplan, *Fritz Lang: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall & Co., Boston 1981, s. 61).

⁵ Taka jest np. opinia P. McGilligana, autora świetnie udokumentowanej, choć niechętniej Langowi biografii *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (St. Martin's Press, New York 1997). Por. tamże, s. 156. Co do opinii samego Langa, por. F. Lang, *Interviews*, ed. B. K. Grant, University Press of Mississippi, Jackson 2003, s. 14, 17.

⁶ Ścisłej – zakaz ten wydała Niemiecka Rada Cenzorów Filmowych, której przewodniczył niejaki radca Zinneman (G. Werner, *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*, „Film Quarterly” 1990, Spring, s. 25). W kwietniu 1933 na paryskie ekrany wchodzi francuska wersja filmu, *Le Testament du Dr Mabuse* (por. E. A. Kaplan, dz. cyt., s. 66). Było to możliwe, gdyż *Testament...* powstawał jako film mający dwie „oryginalne” wersje językowe, realizowane równocześnie i obie reżyserowane przez samego Langa (praktyka to zresztą nierzadka w tym wczesnym okresie kina dźwiękowego, vide: *Atlantic* E. A. Duponta czy *Błękitny Anioł* / *Der Blaue Engel* /

The Blue Angel, J. von Sternberga. Negatywy francuskiej wersji został dość wcześnie, jeszcze bodaj w marcu, wywieziony przez jej montażystę, Lothara Wolffa, co przeczy anegdotce o „konspiracyjnej” wywózce filmu z Niemiec. Zakaz nazistowskiej cenzury dotyczył jednak tylko Niemiec; niemiecka wersja filmu była sprzedawana do innych krajów mających silne związki z niemieckim rynkiem filmowym, np. na Węgry (premiera w Budapeszcie 21 kwietnia 1933), do Szwecji, gdzie pod koniec kwietnia rodzimi cenzorzy, niezależnie od cenzury niemieckiej, nie dopuścili filmu na ekrany, czy do Austrii, gdzie premiera filmu miała miejsce 12 maja 1933 (zob. G. Werner, dz. cyt., s. 25).

⁷ F. Lang, *Autobiography*, w: L. H. Eisner, *Fritz Lang*, Da Capo Press, New York 1986, s. 14-15.

⁸ Konfrontację i syntezę rozmaitych wersji opowieści Langa o spotkaniu z Goebbelsem i ucieczce z Niemiec zawierają: P. McGilligan, dz. cyt., s. 174-181; Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London 2000, s. 8-10. Por. także: F. Lang, *Interviews*, dz. cyt., s. 78-79 (wywiad z 1967 dla Alexandra Walkera z BBC); *Fritz Lang. Leben und Werk...* red. R. Aurich i in., dz. cyt., s. 215-218.

⁹ Choć i teraz jeszcze jest rozbieżność co do daty: Gösta Werner (dz. cyt., s. 29) po zbadaniu paszportu i innych dostępnych dziś dokumentów podaje jako datę ostatecznego wyjazdu Langa z Niemiec 31 lipca 1933, zaś monumentalny tom *Deutsche Kinemathek* pod red. Rolf'a Auricha (*Fritz Lang. Leben und Werk...* s. 217) – 21 lipca. Zamieszczona w tym drugim wydawnictwie na s. 216 fotografia paszportu Langa rozstrzyga wątpliwość na korzyść wcześniejszej daty (21 lipca). W każdym razie Lang wiośną i latem 1933

- mógł dość swobodnie podróżować (i podróżował) za granicę.
- ¹⁰ P. McGilligan, dz. cyt., s. 178; T. Gunning, dz. cyt., s. 9.
- ¹¹ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*, vol. 1: 1924-1941, ed. E. Fröhlich, Saur, München 1987 (cyt. za: P. McGilligan, dz. cyt., s. 157).
- ¹² T. Gunning, dz. cyt., s. 9.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Określenia tego, podchwyczonego przez Gunninga, użył Jorge Dana w komentarzu filmu dokumentalnego o niemieckich filmach Langa (zob. T. Gunning, dz. cyt., s. 9).
- ¹⁵ T. Gunning, dz. cyt., s. 10.
- ¹⁶ F. Courtade, *Fritz Lang*, Le Terrain Vague, Paris 1963.
- ¹⁷ L. Moulet, *Fritz Lang*, Seghers, Paris 1963.
- ¹⁸ Zob. przypis 1.
- ¹⁹ Zob. przypis 7 (I wyd. tej książki: L. H. Eisner, *Fritz Lang*, Secker & Wartburg, London 1976).
- ²⁰ F. Grafe, Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler, *Fritz Lang*, Hanser, München 1976.
- ²¹ R. A. Armour, *Fritz Lang*, Twayne Publishers, Boston 1978.
- ²² Zob. przypis 1.
- ²³ *Fritz Lang: The Image and the Look*, ed. Stephen Jenkins, BFI Publishing, London 1981.
- ²⁴ Zob.: T. Gunning, dz. cyt., s. 8.
- ²⁵ Może opowieść Langa jest rodzajem projekcji czy „wyciągnięcia logicznych wniosków” po wieczorze, który Goebbels zorganizował dla czołowych postaci kinematografii w Hotelu Kaiserhof 28 marca 1933 (a więc w przeddzień wydania zakazu wyświetlania *Testamentu doktora Mabuse* przez Niemiecką Radę Cenzorów Filmowych). Nie jest pewne, ale jest bardzo prawdopodobne, że Lang w tym wieczorze uczestniczył. W wystąpieniu Goebbelsa jako pozytywne wzory dla niemieckich filmowców zostały wymienione cztery filmy: *Anna Karenina* (1927) Edmunda Gouldinga z Gretą Garbo, *Pancernik Potiomkin* (1925) Siergieja Eisensteina, *Buntownik* (1932) Luisa Trenkera i Kurta Bernhardta oraz... *Nibelungi* (1924) Fritza Langa. Por.: P. McGilligan, dz. cyt., s. 171-173; G. Werner, dz. cyt., s. 26; *Fritz Lang. Leben und Werke...* dz. cyt., s. 216.
- ²⁶ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.
- ²⁷ Metody „krytyki symptomatycznej” poddał drobiazgowej analizie i gruntownej krytyce amerykański neoformalista David Bordwell (zob.: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge /Mass./ – London 1989).
- ²⁸ L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przeł. K. Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- ²⁹ T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London – New York 2000, s. 35.
- ³⁰ Zob.: F. Lang, *Interviews*, dz. cyt., s. 23, 36, 85, 179.
- ³¹ A swoją drogą, jak na ironię, w analizie *Testamentu doktora Mabuse* Kracauer powołuje się na Langowską opowieść o spotkaniu z Goebbelsem (zob.: S. Kracauer, dz. cyt., s. 211).
- ³² T. Elsaesser, dz. cyt., s. 35.
- ³³ Zob.: Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2001, s. 384-533.
- ³⁴ Tamże, s. 389.
- ³⁵ Por.: T. Elsaesser, dz. cyt., s. 9.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Walter Rathenau, minister spraw zagranicznych Republiki Weimarskiej, zamordowany 24 czerwca 1922 roku przez nacjonalistycznych bojówkarzy (Rathenau był Żydem). Warto tu przytoczyć wnikliwego monografistę kultury weimarskiej, Petera Gaya: *Podczas ucieczki przed policją jeden z zabójców został zabity, drugi sam się zabił, trzeci otrzymał wyrok 15 lat, ale spędził z nich w więzieniu tylko 7 – Republika zawsze była łaskawa dla swych wrogów* (Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, W. W. Norton & Company, New York – London 2001, s. 153). To w kategoriach Sloterdijka także przykład niezdolnej do działania, rozdartej „oświeconej fałszywej świadomości”.
- ³⁸ P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, s. 387-388 (ale cytuję przekładam za Elsaessem /dz. cyt., s. 9/, który dał własną angielską wersję odnośnego miejsca z niemieckiego pierwodruku /Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1985, vol. II, s. 705/; przekład Elsaessera jest wyrazistszy niż ten z angielskiego wydania).