

Polscy aktorzy w filmach Defy w ostatnim ćwierćwieczu istnienia Niemieckiej Republiki Demokratycznej

ANDRZEJ Gwóźdź

Zdumiewa i zastanawia fakt tak znacznego udziału polskich aktorek i aktorów w filmach NRD-owskiej Defy. Do tego stopnia znaczącego, że nie sposób bez nich pisać historii kina wschodnich Niemiec. Czasami można wręcz odnieść wrażenie, że bez polskiej obsady filmy te (niemal wyłącznie reżyserowane przez twórców z NRD) w ogóle nie mogłyby powstać albo byłyby zupełnie inne (w domyśle: gorsze). Nasze aktorki i nasi aktorzy dali tej kinematografii nie tylko trwałe wizerunek filmowych typów (choćby w tzw. indiańskich filmach Defy), ale przede wszystkim wzbogacili ją o wiele pierwszo- i drugoplanowych ról, które na trwałe weszły do kanonu tego kina.

Co innego obecność „naszych” w kinie zachodnioniemieckim – do czasu zmiany systemu politycznego w Polsce (ale i po nim) polskie aktorki i polscy aktorzy grywali na ogół w filmach niemieckich reżyserów role Polek i Polaków uwikłanych w trudne relacje polsko-niemieckie (*Błaszany bębenek / Die Blechtrommel* Volkera Schlöndorffa, RFN-Francja, 1979). Bywali także obsadzani w zachodnioniemieckich filmach polskich reżyserów (*Piłat i inni* Andrzeja Wajdy, 1972), wśród których nierzadko pojawiały się koprodukcje (*Miłość w Niemczech* Wajdy, koprodukcja francusko-zachodnioniemiecka, 1983), koprodukcyjne filmy Krzysztofa Zanussiego (*Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* Polska-Francja-Anglia-Włochy-RFN, 1988) i Agnieszki Holland (*Europa, Europa*, koprodukcja niemiecko-francuska, 1990). Ale do absolutnych wyjątków – przynajmniej do czasów zjednoczenia – należały filmy współprodukowane z RFN: *Ósmy dzień tygodnia* Aleksandra Forda (1958), *Kiedy miłość była zbrodnią – Rassenschande* (1967) i *Wniebowstąpienie* Jana Rybkowskiego (1968), a po wielu latach *Korczak* (1990) Andrzeja Wajdy¹. Ten rodzaj współpracy zasadał się na pewnej logice, którą można by określić mianem „importu kulturowego”.

Kiedy jednak polski reżyser kręci film za granicą i angażuje do niego polskich aktorów, sprawa przestaje być aż tak intrygująca, ponieważ bywa to zwykle efektem kalkulacji produkcyjno-organizacyjnych (czasami pakietu kontraktowego), a w mniejszym stopniu sprawą praktyki (taktyki) artystycznej. Dlatego też pomijam tu podobne filmy, uznając je za godne omówienia w innym kontekście.

Do zaproponowanej wyżej reguły importowej dodałbym zatem drugą regułę: „importu kinofilsko-memorystycznego”, obliczoną w dużej mierze na grę z pamięcią filmową widzów w chwili przełomowej dla ojczyzny aktora-symbolu (Jerzy Skolimowski w roli fotoreportera na libańskim froncie wojny domowej w zachodnioniemieckim *Falszerstwie /Die Fälschung/* Schlöndorffa z 1981 roku, a z obcych produkcji na przykład udział Jerzego Radziwiłowicza w *Pasji /Passion/* Jean-Luca Godarda, 1982).

W NRD sytuacja podobna należała do rzadkości, bo w całej niemal pięćdziesięcioletniej historii Defy (1946-1993) polscy reżyserzy nie kręcili filmów w Babelsbergu, a koprodukcje z Polską można policzyć na palcach jednej ręki (współpraca ograniczała się na ogół do pomocy produkcyjno-technicznej ze strony polskich Zespołów Filmowych, jak chociażby w wypadku *Kluczy (Die Schlüssel, 1972/1974)* Egona Günthera. Tych koprodukcji, wbrew pozorom, było zresztą tylko pięć i to nie one wyznaczały główny trakt karier aktorskich Polek i Polaków po tamtej stronie Odry. Współpracę koprodukcyjną rozpoczęła wystawna *Milcząca gwiazda* Kurta Maetziga (1959) z Ignacym Machowskim, Lucyną Winnicką, Władysławem Hańczą i wieloma innymi aktorami polskimi (w USA dystrybuowany po przemontowaniu w roku 1962 pod tytułem *First Spaceship on Venus*), po czym były *Spotkania w mroku* Wandy Jakubowskiej (1960) i ponownie fantastycznonaukowe *Sygnaly MMXX (Signale – ein Welt-raumabenteuer, 1970)* Gottfrieda Kolditza (z Ireną Karel, Ewą Szykulską, Zbigniewem Sawanem i innymi) oraz *Kopernik* Ewy i Czesława Petelskich (1973) – wszystkie osadzone w kodach kultury popularnej, z dużą dozą wsadu edukacyjnego. Współpracę koprodukcyjną zamykała produkcja aż sześciu państw – *Pozostaniemy wierni* Andrieja Malukowa (NRD-ZSRR-Bułgaria-Czechosłowacja-Polska-Węgry) z 1988 roku.

W kinie naszego zachodniego sąsiada Polki i Polacy grywali zwykle role nie-Polaków, a „import kulturowy” i „kinofilsko-memorystyczny” zastąpiono „importem wizerunkowym”: aktorów angażowano głównie ze względu na typ urody, powierzchowność, typaż, aktorskie *emploi*, choć nie bez znaczenia była także ich popularność wśród NRD-owskiej widowni znacząca udziałem w wyświetlanych tam filmach polskich. W tej sytuacji dziwić może nieobecność we wschodnioniemieckim kinie Stanisława Mikulskiego, protagonisty kultowego przecież także za Odrą serialu *Stawka większa niż życie* Janusza Morgensterna (1967-1968, wyświetlanego tam w roku 1969 pod tytułem *Sekunden entscheiden*).

Co skłaniało więc wschodnioniemieckich filmowców do tego, aby w tak zmasowany sposób korzystać z zasobów aktorskich PRL-u? Bo z polskiej strony sprawa wyglądała stosunkowo prosto: praca w kinematografii lepiej zorganizowanej pod względem produkcyjnym i dobre honoraria – wprawdzie nie zachodnie dewizy, ale waluta, za którą sporo można było w NRD kupić. Zadałem to pytanie dyrektorowi Fundacji Defy, znawcy kina niemieckiego Ralfowi Schenkowi, który odpowiedział krótko i... dyplomatycznie: *Może dlatego, że byli po prostu dobrzy? I stosunkowo łatwiejsi do zaangażowania od innych. Z pominięciem formalności paszportowych. I dzięki temu, że relacje z polskim filmem były dobre* ². Być może nie bez znaczenia był także fakt, że polscy aktorzy znali na ogół język niemiecki w stopniu pozwalającym na swobodną pracę podczas realizacji filmu, co sprzyjało ekonomii planu filmowego ³.

Rzecz jednak w tym, że relacje te prawie nigdy dobre nie były, zwłaszcza w wypadku koprodukcji⁴. Ponieważ jednak współpraca kinematografii w ramach obozu socjalistycznego ze względów politycznych była nader pożądana, wybierano mniej ryzykowną ścieżkę: zatrudniania aktorów z krajów demokracji ludowej, w tym głównie z Polski, Czechosłowacji i Związku Radzieckiego. Pozwalało to łagodzić nieco kłopoty obsadowe Defy, o których zresztą głośno mówiono. Z taktycznego punktu widzenia decydowały wtedy względy takie, jak na przykład dwujęzyczność zaimportowanego z Polski artysty. Tak było z pewnością w wypadku pierwszego transferu aktorskiego z Polski do NRD, Aleksandry Śląskiej, obsadzonej w roli członkini francuskiego ruchu oporu Fanchette w *Rodzinie Sonnenbrucków* (*Die Sonnenbrucks*, 1951) Georga C. Klarena, adaptacji *Niemców* Leona Kruczkowskiego. Urodzona w 1925 roku w Katowicach Aleksandra Wąsik przebywała w czasie wojny w Wiedniu i jej znajomość języka niemieckiego pozwalała zrezygnować z dubbingu granej przez nią, francuskiej zresztą, postaci (po latach te same względy zadecydują w znacznej mierze o systematycznym udziale w niemieckich, nie tylko NRD-owskich, filmach posługującego się bez trudu niemczyzną Franciszka Pieczki). Natomiast obsadzenie Wojciecha Siemiona w roli polskiego robotnika rolnego Jakubowskiego, z którego machina niemieckiego aparatu sprawiedliwości (do końca nie wiadomo, czy już hitlerowskiego, czy jeszcze weimarskiego) uczyniła wygodnego dla propagandy kozła ofiarnego w filmie *Mord ohne Sühne* (*Morderstwo bez zadośćuczynienia*, 1962) Carla Balhause, miało z pewnością odwrotną motywację. Słaba znajomość języka niemieckiego (w istocie jej brak) „polskiego mordercy” przybranego chłopca, niesłusznie skazanego na śmierć i straconego, okazała się atutem polskiego aktora. Siemion z powodzeniem przeniósł nadto do filmu Defy typową dla swego aktorskiego typu mimikę i gestykę, umiejętnie dozuając dobrze znaną z jego filmów naiwność szlachetnej plebejskości.

Oczywiście, świetna marka kina polskiego w środowiskach kinofilskich nie pozostawała bez znaczenia, ale też trudno wyrokować, że to ona w istotny sposób decydowała o zatrudnianiu polskich aktorów (z pewnością mogła wpłynąć na wybór Śląskiej do filmu Klarena i Siemiona do filmu Balhause, bo aktorka była po świetnej roli nadzorczyńni w *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej /1947/ i głównej roli w *Domu na pustkowiu* Jana Rybkowskiego /1950/, a Siemion po *Świadectwie urodzenia* Stanisława Różewicza /1961/). Oba filmy ze Śląską szybko zresztą weszły na ekrany kin NRD-owskich, bo już w rok po ich premierach polskich: *Ostatni etap* w roku 1949, a film Rybkowskiego w 1951⁵; z kolei film Różewicza nigdy tam wyświetlany nie był, ale reżyser mógł go przecież zobaczyć na szkolnym pokazie w Babelsbergu lub w kinie jakiegoś bratniego kraju. NRD-owscy reżyserzy należeli bowiem do czołówki entuzjastów kina polskiego (zwłaszcza Polskiej Szkoły Filmowej), czemu zresztą dawali wyraz w ankiecie na łamach drugiego numeru czasopisma „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” z 1965 roku (skonfiskowanego przez władzę, która uznała go, podobnie jak i cały tytuł, za jeden z objawów kontrewolucji uzasadniających czystkę repertuarową i osobową dokonaną w kinematografii podczas 11. Plenum KC SED w listopadzie tego roku)⁶. Ale wiadomo przecież, że sami twórcy mieli ograniczony wpływ na politykę programową Defy, a ich reakcje (o studentach filmówki w Poczdamie-Babelsbergu nie wspominając) stanowiły na ogół sygnał ostrzegawczy dla władz, czego robić nie należy. Czyli – w tym wypadku – nie zacieśniać więzów współpracy z kine-

matografią PRL-u, która zawsze uchodziła w NRD za ideologicznie niepewną i nieskładającą do bratniego zaufania, bo nieprzewidywalną.

Trudno jednak wskazać jakąś wyraźną dynamikę współpracy z polskimi aktorami, dyktowaną chociażby względami społeczno-politycznymi – może poza dwoma wyjątkami: okresem tzw. złotych lat 70., kiedy to polska kultura (zwłaszcza ta popularna, przejawiająca się przede wszystkim w muzyce big beatowej – od Czerwonych Gitar i Skaldów po Niemena, od Maryli Rodowicz do Marka Grechuty) była silnie obecna w kulturze masowej NRD⁷, oraz momentem ogłoszenia stanu wojennego, który stanowił ewidentną cezurę we wszystkich kontaktach z NRD, z zawieszeniem ruchu bezwizowego w październiku 1980 roku włącznie.

Nie wydaje się jednak, aby ta dynamika podlegała bezpośrednio fluktuacjom związanym z efektami 11. Plenum SED z końca 1965 roku albo z wprowadzeniem od 1 stycznia 1972 roku ruchu bezwizowego między Polską a NRD, umożliwiającego obywatelom obu krajów przekraczanie granicy na podstawie dowodu osobistego. W pierwszym wypadku chodziło mimo wszystko o rozgrywki wewnątrz NRD-owskiego aparatu władzy. W drugim zaś to nie aktorzy byli głównymi beneficjentami ułatwień granicznych, choć i oni w swych służbowych podróżach do NRD chętnie dostosowywali się do wzorców „turystyki zakupowej”⁸, które zdominowały ówczesne (dobro)śasiadzkie kontakty między naszymi narodami. Tylko w 1972 roku z NRD do Polski przyjechało prawie siedem milionów obywateli, a z Polski do NRD wyjechało aż dziewięć i pół miliona (w porównaniu z latami 60. wzrost ten wyniósł odpowiednio: dwunastokrotność w pierwszym, i czterdziestośmiokrotność w drugim wypadku)⁹, co musiało sprzyjać wzajemnemu zainteresowaniu sąsiadem po obydwu stronach Odry. Dodajmy od razu – w kinie niemal zupełnie niewykorzystanemu.

Jedno jest pewne: do niekwestionowanych faworytów importowanych z Polski należeli: Leon Niemczyk (m.in. główna rola w filmie *W gwieźdnyh pyle /Im Staub der Sterne/* Gottfrieda Kolditza, 1976), Barbara Brylska (w dwóch easternach: *Na tropie sokoła /Spur des Falken/* Kolditza – współpraca NRD z ZSRR, 1970, i *Białe wilki /Weiße Wölfe/* Konrada Petzolda i Boško Boškovicicia – współpraca NRD z Jugosławią, 1969); dalej – Roman Wilhelmi, Beata Tyszkiewicz, Franciszek Pieczka, Ewa Szykulska, Andrzej Pieczyński... Zwłaszcza kariera tego pierwszego akurat w NRD zdumiewa: wszak Niemczyk wystąpił w latach 1967-1998 w około 30 produkcjach Defy, choć z powodów politycznych musiała to być osoba wyjątkowo niepewna dla władz NRD (po udziale w Powstaniu Warszawskim Niemczyk przedostał się w 1945 roku do armii generała George’a Pattona), ale mimo wszystko warta poskromienia w cuglach NRD-owskiego kina. *Nóż w wodzie* Polańskiego (1961) pojawił się zresztą w kinach NRD „już” w roku 1965, jeszcze zanim do kin trafiły niektóre filmy szkoły polskiej, i nasz aktor szybko awansował do rangi gwiazdy z Polski. Niemczyk to był prawdziwy gasterbeiter NRD-owskiego kina zza odrzańskiej granicy – przez trzy dziesięciolecia i z fasonem!

Ciekawe byłoby wejrzenie w akta Stasi, bo nasi aktorzy musieli być wyjątkowo mocno inwigilowani, zwłaszcza ktoś taki jak Leon Niemczyk, prywatnie i zawodowo kojarzony – w najlepszym razie – z nihilizmem, w najgorszym – z działalnością antysocjalistyczną. Toteż wyróżnienie aktora, który miał w swoim życiorysie służbę w Dywizji Piechoty armii amerykańskiej, Nagrodą Państwową NRD za główną rolę w filmie *Czas życia (Zeit zu Leben, 1969)* Horsta Seemanna uznać

przyjdzie za odważny, „braterski” gest władz wschodnioniemieckich wobec „trudnego sąsiada”, jakim była Polska.

Nie chciałbym raczyć czytelników statystykami ani proponować jakiegoś stylogizowanego katalogu ról Polaków w kinie naszych zachodnich sąsiadów; wolę skupić się na wskazaniu – bardzo zresztą subiektywnym – przykładów według mnie najciekawszych. Pomijam całkowicie udział polskich artystów w tzw. filmach indiańskich¹⁰ oraz role epizodyczne (wyrzyszte role drugoplanowe Gustawa Lutkiewicza, Franciszka Trzeciaka, Henryka Talara, Krzysztofa Chamca, Henryka Bisty, Danuty Kowalskiej i wielu innych w *Pobycie /Der Aufenthalt/* Franka Beyera, 1983)¹¹.

Ale też filmy z polskimi aktorami w kinie NRD nie układają się w żaden przejrzysty schemat, nie podpadają pod określoną politykę aktorską, z której można byłoby wywieść jakąś teorię czy ideologię tej międzynarodowej współpracy. Są raczej rezultatem kalkulacji artystycznych wedle prostego schematu – właściwy aktor do odpowiedniej roli – niż jakiejś transnarodowej strategii artystycznej (zastanawiające, że szczególnie niemieckie role polskich aktorek i aktorów respektowały pamięć ich polskich ról). A skoro tych „właściwych” nie znajdowano na rodzimym rynku, sięgano do aktorów z bratnich krajów socjalistycznych. Jedyna prawidłowość była taka: nasi grywali u zdecydowanie najlepszych reżyserów Defy i w filmach skrajnie zróżnicowanych pod względem gatunkowym. Jeśli spojrzeć chociażby na ostatnie dwudziestopięcioletnie Defy, teza ta z pewnością się potwierdzi.

Ponieważ większość angażowanych w NRD polskich artystów nie znała języka niemieckiego na tyle, aby móc posługiwać się nim w filmie, byli dubbingowani – na ogół znakomicie – przez lokalnych aktorów. Zresztą zarówno w NRD, jak i w RFN filmy zwykle dubbingowano (nie tak jak w Polsce, gdzie opatrywano je napisami w rodzimym języku), a ranga aktorów dubbingu była ogromna (niektórzy zresztą na tym poprzestawali, ciesząc się nie mniejszą sławą niż ich koledzy pojawiający się na ekranie).

Jako jedna z nielicznych radziła sobie z językiem niemieckim Anna Prucnal, którą udział w filmie *Milosny rejs (Reise ins Ehebett, 1966)* Joachima Haslera wyniósł do rangi gwiazdy Defy (choć w NRD tego „burżuazyjnego” pojęcia ze względów ideologicznych nie stosowano, zastępując je eufemistycznym *Publikumsliedling* – „ulubieńcem publiczności”). Co ciekawe, *Smarkula* Leonarda Buczkowskiego z 1963 roku, w której aktorka zadebiutowała w pełnometrażowej fabule, weszła na ekrany kin w NRD dopiero po czterech latach, a więc już po filmie Haslera. Prucnal, wystąpiwszy dwa lata wcześniej w adaptacji opery *Latający Holender (Der fliegende Holländer, 1964)* Joachima Herza (tekstu roli Senty uczyła się fonetycznie¹²), urzekła na planie filmu legendarnego dyrektora berlińskiej Opery Komicznej Waltera Felsensteina, który zaproponował jej angaż w swoim teatrze. Ale skończyło się na dwuletnim stypendium, po którym ofertę pracy na prestiżowej scenie berlińskiej aktorka zamieniła na udział w filmie Haslera. W *Milosnym rejsie* Polka dała pokaz kunsztu wokalnie-tanecznego w stylu ówczesnych komedii musicalowych u boku innego ulubieńca publiczności, piosenkarza Franka Schöbla (który w tym filmie zadebiutował jako aktor). *Hasler chciał zrobić ze mnie prawdziwą piosenkarkę szlagierów. Mnie się to też podobało – wspomni po latach. Całe moje życie znowu rozkopane. Z Komische Oper do „Letkiss-Boy”. Niech piekło pochłonie higienę życia! Jestem szczęśliwa!*¹³

Milosny rejs Haslera – specja od wschodnioniemieckich musicali – równie błahy jak zachodnioniemieckie filmy szlagierowe z Freddym Quinem z lat 50., ale z big-beatowo pobrzmiwającymi piosenkami Gerda Natschinskiego, zdecydowanie się jednak od nich różnił. Podczas gdy filmy z RFN wyprowadzały swoich bohaterów na egzotyczne morza i wyspy, bohaterowie NRD-owskiego frachtowca płyną do zaprzyjaźnionego Leningradu, a polska dziennikarka Ewa ma do spełnienia misję poskromienia zanadto ulegającego pokusom kobiet bosmana (z której to misji wywiązuje się zresztą wzorowo, bo młodzi decydują się na małżeństwo). Anna Prucnal brawurowo tańczy letkisa w leningradzkim porcie, śpiewa z wdziękiem na bulwarach nad Newą i z powodzeniem wypełnia lukę obsadową wśród NRD-owskich aktorek, wśród których brakowało osobowości kruchej laleczki z dyskretnym seksapilem chłopczycy – wschodnioniemieckiej odpowiedniczki Liselotte Pulver, która zaważowała zachodnioniemieckie kino okresu „cudu gospodarczego”¹⁴. Film Haslera należał do nielicznych nieobjętych czystką 11 Plenum KC Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (SED) w grudniu 1965 roku, w rezultacie której odesłano na półki niemal całą roczną produkcję Defy¹⁵.

Wprowadzony na ekrany trzy miesiące później, w lipcu 1966 roku (a nakręcony w lecie poprzedzającym sławne plenum), *Ślad kamieni* (*Spur der Steine*, 1966/1989) Franka Beyera nie miał już takiego szczęścia: podczas premiery w berlińskim kinie „International” grupy funkcjonariuszy partyjnych zorganizowały w imieniu klasy robotniczej „zadymę”, po której film, uznany za antysocjalistyczny, natychmiast zdjęto z ekranów (co uczyniło go najbardziej kultowym z NRD-owskich filmów i jednym z najdłuższych stażem „półkowników”). Oparty na powieści Erika Neutscha pod tym samym tytułem (ukazała się dwa lata wcześniej i była nawet laureatką Nagrody Państwowej), tryskał energią rewoltującego produkcyjniaka: bohaterów, którym przewodził bezkompromisowy brygadier-buntownik Hannes Balla (Manfred Krug), zajmowały rzeczywiste problemy na placu budowy (zła organizacja pracy, niedobór materiałów, indoktrynacja ideologiczna robotników) i niemożność sprostania nie tylko planom, ale i własnym ambicjom. Ubrani w stroje kowbojskie robotnicy zachowywali się i postępowali jak rasowi bohaterowie westernów: brali sprawy w swoje ręce, doprowadzając do strajku i w ten sposób wymuszając na władzy ustępstwa na rzecz postępu robót. Balla miał jednak problem – zakochał się w przybyłej na budowę pani inżynier Kati Klee, która zaszła w ciążę z sekretarzem partyjnym i musiała odeprzeć awanse robotnika.

Obsadzenie w głównej roli kobiecej Krystyny Stypułkowskiej – bohaterki *Niewinnych czarodziejów* Andrzeja Wajdy (1960), dubbingowanej przez czołową aktorkę Defy Juttę Hoffmann – nie wpisuje się w żadną jednoznaczną strategię obsadową Franka Beyera. To jedna z największych tajemnic branżowych aktorskiej migracji polskich aktorek (aktorów) do NRD, bo film Wajdy nigdy w NRD wyświetlany nie był (podobnie jak *Ślad kamieni* w Polsce), a zatem pamięć tamtej roli nie mogła mieć nawet charakteru transtekstualnego grepsu dla widzów („nowoczesna” twarz z „nowofalowego” filmu Wajdy przejęta przez „nowoczesny” produkcyjniak), zadziałać więc musiały względy inne niż kwestia popularności¹⁶. Po filmie Wajdy Stypułkowska zagrała jeszcze w *Dziewczyni z dobrego domu* Antoniego Bohdziewiczza (1962, niewyświetlany w NRD), a tuż przed *Śladem kamieni* w siedmiodcinkowym serialu telewizyjnym *Podziemny front* (1965). W 1960 roku wyjechała do Włoch, gdzie podjęła studia aktorskie w słynnej Centro Sperimentale

i zagrała w filmie *La Vita provvisoria / Życie na niby* Enza Battaglii i Vincenza Gamny (1962), ale nigdy nie była zawodową aktorką. Film Beyera był jej ostatnim występem w kinie, po czym wyjechała do USA, by poświęcić się nauczaniu języka polskiego waszyngtońskich dyplomatów wybierających się do Polski.

Istotną rolę odegrało zapewne zainteresowanie Beyera kinem polskim (polscy aktorzy występowali także w innych jego filmach, nigdy jednak w rolach pierwszoplanowych), ale wszystko to nie układa się w jakąś przejrzystą konfigurację typaży ról aktorki, trudno więc podejrzewać, by w tym wypadku miało zadecydować aktorskie *emploi*. Nie wydaje się też, by nie było w NRD aktorek odpowiednich do roli pani inżynier; przeciwnie, w wielu filmach tamtej dekady kobiety z powodzeniem obsadzano w podobnych rolach (choćby Maritę Böhme w filmie *Auf der Sonnenseite / Po stronie słońca*, 1961/, Ralfa Kirstena, znów obok Manfreda Kruga). Stypułkowska zagrała z wyjątkowym ciepłem, z odrobiną dziewczęcego seksapilu, ale zarazem i stonowanego dystansu do postaci, co przydało jej roli zapewne oczekiwanej przez reżysera ludzkiej miary w świecie mężczyzn wielkiej budowy.

Niewątpliwie to właśnie aktorskie *emploi* przesądziło o wieloosobowym zapożyczeniu Defy z polskiego kina odtwórców ról w dwuczęściowym filmie *Goya* (1971) Konrada Wolfa. Film był superprodukcją zrealizowaną na taśmie 70 mm w koprodukcji z Lenfilmem (praca nad nim trwała aż sześć lat), zdjęcia plenerowe kręcono w Jugosławii, Bułgarii, na Krymie i na Kaukazie, aktorzy zaś pochodzili aż z ośmiu krajów, co musiało czynić z planu filmowego istną Wieżę Babel (ogromna ilość ról była dubbingowana). Zapewne kino zamierzało tymi atrakcjami odzyskać widzów zagarniętych przez telewizję (w październiku 1969 roku uruchomiono drugi program telewizji NRD, a trzeba pamiętać, że wielu NRD-owskich telewizorów miało nadto dostęp do kanałów telewizji zachodnioniemieckiej). Role Wielkiego Inkwizytora w wykonaniu Mieczysława Voita (dubbingował go popularny aktor Gerry Wolff), sekretarza hrabiego Alkudii Migela Bermudeza (dubbing Wolfganga Lohsego) w wykonaniu Gustawa Holoubka oraz Andrzeja Szalawskiego jako Abate, sekretarza Świętej Inkwizycji, tworzą tryptyk aktorski, jaki trudno znaleźć w polskim kinie. W prawie trzyminutowej sekwencji przyjęcia na madryckim dworze monarchy Karola IV dwaj ostatni występują w scenie dialogowej, w której z prawdziwą maestrią wygrywają charaktery swoich postaci: przebiegłego Bermudeza i dostojnego, nienawidzącego Inkwizycji, do tego zakochanego w Donie Lucii sekretarza Abate. Film Wolfa, oparty na powieści Liona Feuchtwangera (*Goya. Gorzka droga poznania*, 1951, polskie wydanie: 2007), czerpie moc ze wspaniałych dialogów oraz imponująco zagranej przez litewskiego aktora Donatasa Banionisa postaci tytułowej, przekonująco cieniującej dylematy i rozterki artysty rozdartego między lojalnością wobec swoich mocodawców a wiernością własnym przekonaniom na „gorzkiej drodze poznania”. Do najlepszych scen w filmie należy dysputa Wielkiego Inkwizytora z Goyą – prawdziwy pojedynek aktorski na słowa i gesty, konfrontacja dwóch osobowości: zakłętego w uporze Kościoła bezwzględnego władcy doktryny oraz owładniętego przez demony, głuchego, ale wiernego sobie artysty, „oddzielającego prawdę od Kościoła”, który z konfrontacji wychodzi obronną ręką, choć musi zapłacić, niewygórowaną zresztą, cenę banicji. Film przyjęto w NRD z rezerwą (głównie z powodów ideologicznych: konflikt malarza z władzą nazbyt przypominał dylematy współczesnych artystów w NRD), ale chwalono poszczególne sceny, zwłaszcza te z udziałem Voita-Wielkiego Inkwizytora¹⁷, a na-

groda Specjalna Jury na VII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie w 1971 roku przysporzyła dziełu Konrada Wolfa stosownego prestiżu.

Gdyby nie gromada polskich aktorów w krakowskim domu niejakiego Kędzierskiego, który spontanicznie, jeszcze na lotnisku, użyczył swego mieszkania parze urlopowiczów z Berlina, ciepły wizerunek Polski z pewnością nie uległby osłabieniu, ale też nie wypadłby tak barwnie i uroczo. *Klucze* Eгона Günthera, zrealizowane przy produkcyjnej pomocy Zespołu Filmowego „Iluzjon”, powstały w istotnym dla relacji polsko-NRD-owskich roku 1972, kiedy to zainaugurowano ruch bezwizowy między obydwojoma krajami. Ale film w żadnym wypadku nie był propagandowym manifestem zadekretowanej politycznie przyjaźni z sąsiadem, choć z aury rozluźnienia stosunków międzypaństwowych niewątpliwie korzystał. *Było w tym dużo zuchwałości. Szukaliśmy tematów, których w żaden sposób nie można było zrobić* – wspominał reżyser. – *Dopuszczalne było to, co obowiązywało dotychczas. Szukaliśmy czegoś, co musieliby zakazać lub przerwać. Takie rzeczy człowiek robi, gdy jest młodszy i ma odwagę. To może zabrzmie niezrozumiale, ale tak było: zrobić film, na który po prostu nie będą mogli się zgodzić – to było to! Wiedziałem, że mnie nie zastrzelą, tak źle nie było. Ale zrobić film, który toczy się bez kompromisów, gdzie staliby i robili wielkie oczy – czemu nie?*¹⁸

Powodów, dla których film kłął w oczy władze NRD i które spowodowały jego odłożenie na dwa lata na półki (do czego walenie przyczyniła się strona polska, uznając film za szkalujący wizerunek Polski), było wiele. I nie chodziło wcale o jego rozchętstą, nowofalową narrację, która pozwalała swobodnie przechodzić z tematu na temat, od fabuły do dokumentu, nie dbając o zdroworoządkową logikę opowieści miłosnej przenosiła ciężar z wątku głównego na poboczne, postaci pierwszoplanowe zastępując drugoplanowymi. Günther potraktował wyjazd młodych do Krakowa podczas juwenaliów jako pretekst do skonfrontowania ze sobą rzeczywistości społeczno-kulturowej (nie politycznej) NRD i Polski – dwóch krajów z tego samego obozu, a jednak, jak się okazało, tak różnych, jak to tylko w tych samych ramach ustrojowych możliwe. Kamera Ericha Gusko dostrzega w Krakowie to, czego młodzi nie mają (albo mieć nie mogą) w swoim Berlinie: imprezy, o których w swoim kraju mogliby jedynie pomarzyć i procesję z udziałem najwyższych zwierzchników kościelnych (w tym kardynała Wojtyły), swobodne zachowania młodzieży i koncert Niemena. Podczas juwenaliów widzimy w epizodzie Jerzego Stuhra przejmującego od władz klucze do miasta, a Anna Dziadyk (wówczas jeszcze nie Dymna) pojawi się oprócz sekwencji juwenaliowej także we wspomnianej scenie domowej. Znakomicie rozegrana pod względem dramaturgicznym, pełna komizmu scena w mieszkaniu Kędzierskiego gromadzi całą plejadę polskich aktorów: obok Anny Dziadyk – Jadwigę Chojnacką, Magdalenę Zawadzką, Jerzego Jogałłę, Leona Niemczyka i innych. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że aktorzy z humorem i swadą odgrywają komedię pomyłek (wywołaną przez listonosza, który w domu lokatora zastaje nierozumiejących niczego obcych ludzi) w miejscu uświęconym tradycją (mieszkanie jest przy Rynku) i – jak cały Kraków – po brzegi wypełnionym pamięcią kulturową, żywą, bo kulturowaną¹⁹. Urody scenie dodaje fakt, że wszyscy najpewniej improwizują, mówiąc (z wyjątkiem Chojnackiej i Niemczyka) w swoich macierzystych językach, co w sposób oczywisty przydaje jej waloru niekłamane interludium.

Zaangażowanie „pierwszej damy polskiego kina”, Beaty Tyszkiewicz, do roli Szarlotty w ożywczej adaptacji Goethowskich *Powinowactw z wyboru* (*Wahlverwandschaften*, 1973) Siegfrieda Kühna specjalnie nie dziwi. Niemcy z NRD na pewno znali aktorkę z radzieckiej adaptacji prozy Turgieniewa *Szlacheckie gniazdo* (*Dworianskoje gniezdo*, ZSRR, 1969) Andrieja Koncezałowskiego, gdzie wystąpiła w głównej roli kobiecej Warwary Pawłownej, charakterologicznie nie tak odległej od postaci z powieści Goethego. Być może oglądali ją też w o siedem lat wcześniejszym filmie *Marysia i Napoleon* (1966) Leonarda Buczkowskiego, w którym zagrała Marię Walewską (film wyświetlano w NRD w roku 1967) albo w *Lalce* (1969) Wojciecha Hasa (w rok po premierze polskiej też trafiła na NRD-owskie ekrany), która to kreacja w dużej mierze ustabilizowała przeciw aktorские *emploi* Tyszkiewicz. W filmie Kühna pada zresztą aluzja do Napoleona i Walewskiej, trudno więc wykluczyć intertekstualną grę z tą postacią, inna rzecz czy czytelną dla niemieckiego widza. Tyszkiewicz (znakomicie dubbingowana przez Lissy Tempelhof) perfekcyjnie wygrywała emocjonalne niuanse małżonki skazanej z jednej strony na tolerowanie uczucia męża Edwarda (Hilmar Thate, znany z roli dziennikarza sportowego w późnym filmie Rainera Wernera Fassbindera *Teżsknota Veroniki Voss* /*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982) do młodziotkiej Otylii (słowacka aktorka Magda Vášáryová, dubbingowana przez Katharinę Thalbach), a z drugiej na własną fascynację kapitanem (Gerry Wolff, który dubbingował Voita w filmie *Goya*). Posągowość jej urody w połączeniu z rodzajem jurnej swojskości dawała melanz erotyczny, którego mogłyby jej pozazdrościć aktorki z NRD. Dwie protagonistki mówiły w filmie nieswoimi głosami – sytuacja w kinie NRD normalna, świadcząca o kłopotach obsadowych Defy, która nawet w odniesieniu do adaptacji rodzimej klasyki musiała polegać na imporcie z sąsiednich krajów.

Nie ma co domniemywać – reżyser Kühn musiał być zadowolony z efektu pracy z polską artystką, skoro po sześciu latach nie poskąpił jej głównej roli kobiecej (pozostawiając jej postaci nawet prywatne imię aktorki) w filmie *Nowy Don Juan* (*Don Juan, Karl-Liebknecht-Str. 78*, 1979). Co więcej, w tytułowej roli męskiej, neurotycznego reżysera operowego Wischnewsky’ego, obsadził ponownie Hilmara Thatego, a antagonistką Beaty uczynił drugą Polkę, Ewę Szykulską (Vera), co zapewne miało tę zaletę, że aktorki rozumiały się na planie. W filmie jednak obydwie ani nie mówią, ani nie śpiewają (Beata jest śpiewaczką operową i przygotowuje się do premiery *Don Giovanniego* w reżyserii głównego bohatera, sfrustrowanego mężczyzny i artysty) swymi własnymi głosami (Tyszkiewicz dubbinguje Ursula Genhorn, Szykulską – Helga Korén). Powstał dość niezwykle duet charakterów i powierzchowności kobiet, które rozgrywają między sobą pojedynki nie tylko na serca i łóżka (doprowadzając mężczyznę do konfuzji), ale i na operowe partie Donny Elviry i Donny Anny w operze Mozarta. Takie współczesne kino obyczajowe nieczęsto gościło na ekranach kin wschodnioniemieckich, a polskie artystki przydawały postaciom filmowym aury psychodramy, jaką niełatwo byłoby wykrzesać parze NRD-owskich odtwórczyń. Ich zmowa żyje także z owego niewidocznego, a przecież odczuwalnego porozumienia kobiet mówiących do siebie językiem ojczystym, niczym szyfrem dla ich męskiego protagonisty.

Do środowiska artystów z Polski powrócił Kühn siedem lat później, angażując Andrzeja Pieczyńskiego do epizodycznej, choć wymownej roli polskiego robotnika przymusowego w znakomitym filmie *Wojenne dzieciństwo* (*Kindheit*, 1986), opar-



Fariaho...!, reż. Roland Gräf (1983)

tym na motywach autobiograficznych reżysera urodzonego w 1935 roku we Wrocławiu. Kühn pamiętał zapewne Pieczyńskiego z dwóch głównych ról w filmach z końca lat 70. i początku kolejnej dekady: *P.S.* (1978/1979) Rolanda Gräfa (reżyseria i scenariusz) oraz *Wszystkie moje dziewczyny* (*Alle meine Mädchen*, 1980) Iris Gusner. Pierwszy z nich zapewnił aktorowi interesujący debiut, w do tego stopnia udanym filmie Defy, że reżysera nagrodzono pierwszą nagrodą specjalną na festiwalu w Quito w 1980 roku. Film miał wcale bogate życie festiwalowe, a w NRD otrzymał nagrodę krytyki. Dwudziestojednoletni aktor był w Polsce po *Zdjęciach próbnych* (1977) Agnieszki Holland, Pawła Kędzierskiego i Jerzego Domaradzkiego oraz po epizodzie w *Nauce latania* (1978) Sławomira Idziaka i właśnie zaangażował się w serial telewizyjny *Zielona miłość* (1978, premiera telewizyjna 1980) Stanisława Jędryki. Nie sposób jednak podejrzewać, by któraś z tych ról wywarła na NRD-owskim reżyserze wrażenie decydujące o powierzeniu Pieczyńskiemu głównej roli, bo prawdopodobnie tych filmów nie widział.

Roland Gräf – filmowiec wszechstronny, jako reżyser zadebiutował filmem *Mój kochany Robinson* (*Mein lieber Robinson*, 1971), którego był także współscenarzystą i operatorem. Do reżyserii przyszedł zresztą z operatorstwa (był autorem zdjęć do m.in. nowofalowego „półkownika” *Rocznik 45* /*Jahrgang 45*/ Jürgena Böttchera, 1966/1990), a problematyka młodzieżowa była jego pasją. Historia chłopaka rozpoczynającego samodzielne życie po wyjściu z domu dziecka i potykającego się o różne przeciwności losu, które w dużej mierze sam sobie gotuje (ciąża koleżanki i jednoczesny romans z dojrzałą kobietą, opiekunką z urzędu), wpasowywała się w tę pasję znakomicie. Powstał film dość wyjątkowy na tle obciążonego powinnościami ideologicznymi kina NRD, bo pozbawiony natrętnej misji edukacyjnej, wolny od wizerunków Wolnej Młodzieży Niemieckiej (w filmie nie pojawia się ani jeden FDJ-owiec), miejscami satyryczny (niesione stelaże reklamowe z liczbami odmierzającymi dni do oddania budowy przypominają motyw z fabularyzowanego dokumentu *Człowiek z cyfrą* Janusza Kidawy z 1976 roku). Krucha, młodzieńcza, a nawet dziecięca jeszcze sylwetka aktora w połączeniu z buńczucznością naturą chłopaka przepoczwarczającego się w mężczyznę, nadawały tytułowej roli (P.S. to ini-

cjały jego imienia i nazwiska: Peter Seidel, wyryte na ścianie sierocińca) wyraźny rys, który znakomicie przysłużył się wymowie filmu i podniósł jego emocjonalną temperaturę, zwłaszcza w scenach z opiekunką, graną przez jedną z najbardziej wyrazistych aktorek niemieckich Juttę Wachowiak (bez trudu odnalazła się w kinie zjednoczonych Niemiec). *Wielkim atutem jest polski główny wykonawca Andrzej Pieczyński* – oceniał branżowy miesięcznik „Film und Fernsehen”. – *Nie tylko dlatego, że dla naszej publiczności, która musi pogodzić się z obecnością ciągle tych samych wykonawców na ekranie, na scenie i w telewizji, to nowa twarz, ale także dlatego, że „czystego głupca” gra on ze zdrową witalnością, z niewinnością na wskroś, z taką dozą wewnętrznej czystości, że mimo swego zbląkania zdobywa sobie serca widzów*²⁰. Pieczyński i Wachowiak przekonywająco wygrali dysonans wynikający z biologicznej i społecznej dysproporcji ich związku, który jednak nie jest w stanie stłumić erotycznego napięcia między nimi. Trudno wyrokować, czy rola zadziornego, poszukującego miłości Petera miała wpływ na złożoną aktorowi ofertę zajęć z reżyserii i aktorstwa w berlińskiej Etage-Schule für die Darstellenden Künste; faktem pozostaje jednak, że Pieczyński taką ofertę otrzymał.

Rola ta musiała jednak zaważyć na powierzeniu Pieczyńskiemu kolejnej głównej roli, tym razem w filmie *Wszystkie moje dziewczyny* Iris Gusner, bo postać Ralfa Päsckego, studenta szkoły filmowej, wyraźnie przywoływała psychofizyczne cechy tamtego bohatera, młodzieńca przepoczwarczającego się w mężczyznę, ale potrafiącego już swoim męskim powabem zdobywać serca kobiet. Päsckhe ma nakręcić dokument o pracy żeńskiej brygady w berlińskiej fabryce żarówek, a że nie chce wchodzić z buciorami w zawodowe i prywatne życie kobiet, musi najpierw przezwyciężyć ich nieufność, a potem radzić sobie z perypetiami miłosnymi. Za sprawą jego obecności wśród pracownic pod fasadą normalności ujawniają się rozliczne animozje i konflikty, które omal nie rozsadzają kolektywu. Film Gusner był udaną próbą odświeżenia formuły produkcyjniaka: przydawał gatunkowi lekkości i autentyczności rzadkich w NRD-owskim kinie o pracy, a dylematy kobiet konfrontowane z witalnością Ralfa zostały pozbawione jakichkolwiek pozostałości opowieści z tezą. Z pewnością mógł być dla kinematografii NRD tym, czym były dla nas filmy Kina Moralnego Niepokoju, gdyby w Defie dokonała się rewolta podobna do naszej. „Przezroczysty” dubbing rówieśnika Pieczyńskiego, Henry’ego Hübchena („twarzy” berlińskiej Volksbühne, odtwórcy roli żydowskiego bohatera Miszy w jedynym nominowanym do Oscara filmie produkcji NRD, *Jakubie kłamcy* /*Jakob der Lügner*/ Franka Beyera, 1974) – podobnie jak w filmie *P.S.* – idealnie zlewał się z ruchem ust polskiego aktora, nie dając odczuć, że Pieczyński mówił na planie po polsku.

Problemu z językiem nie miał natomiast Franciszek Pieczka zaangażowany do głównej roli w filmie *Fariaho...!* (1983) Rolanda Gräfa (także współscenarzysty) w roku premiery *Austerii* Jerzego Kawalerowicza. Znajomości języka niemieckiego Pieczka dowiódł już wcześniej w epizodzie w nagrodzonym w 1979 roku na Berlinale Złotym Niedźwiedziem zachodnioniemieckim filmie *David* Petera Lilienthala, a potem, w roku 1980 w drugoplanowej, ale istotnej roli kronikarza miasteczka, Ungera, w „półkowniku” *Jadup und Boel* (*Jadup i Boel*, 1980/1988) Rainera Simona. Bezsprzecznie liczyła się tutaj także popularność aktora, jaką zdobył rolą Gustlika w serialu *Cztery pancerni i pies*, niezwykle lubianym w NRD²¹.

Tytuł filmu, który – co stanowiło ewenement – w 1986 roku trafił także do kin zachodniemieckich, został zaczerpnięty z dziecięcej piosenki o wesołym życiu Cyganów. Długo nic nie zapowiada tajemnicy, jaką ukrywa wędrowny „Sebastiana Fußberga oryginalny teatr lalek”. Wraz z rozwojem fabuły dowiadujemy się, że swoją zawodową pasją Fußberg (w tej roli niezwykle sugestywny Franciszek Pieczka) spłaca dług moralny, jaki zaciągnął w czasie wojny wobec współwięźnia zamordowanego w obozie koncentracyjnym, podczas gdy on sam został zwolniony. Pozostaje wierność pamięci obozowego cierpienia i sublimowanie traumy przez przyjęcie do trupy wnuka obozowego towarzysza oraz rytualne spalenie marionetek nazistowskich zbrodniarzy. Film był dla NRD-owskiej widowni odkryciem. Nagle po latach okazało się, że tematyka obozowa nie musi eksploatować schematu dobry komunista – zły faszysta jako obowiązkowego antagonizmu ideologicznego. Tu problematyka ta pojawia się w tonacji tragikomicznej, w konwencji *road movie*, drążąc podskórnie i niemal na marginesie opowieści, która sporo mówiła także o przemierzanej przez bohaterów NRD-owskiej prowincji lat 50. Powstała barwna parabola o trójce ludzi w drodze, poszukujących sensu życia dalekiego od nakazów i zakazów, wolna jak wolny jest bohater filmu (tę wolność przypłacił przecież kacetem) – Ostatni Mohikanin niemodnego już kunsztu rękodzielniczej animacji lalek. *Fußberg w wykonaniu wielkiego polskiego aktora Franciszka Pieczki jest postacią ludową, zakorzenioną w tym kraju i jego kulturze, jest patetyczny i rubaszny, komiczny i wzruszający, witalny i delikatny, są tu smutek, siła i nieco tajemnicy. (...) Aktor Pieczka i rola są jak stworzeni dla siebie*²² – pisano. A niemczyzna Pieczki – plebejska, szorstka, ze specyficzną sensualnością zawieszoną między językiem jako mówieniem a językiem jako działaniem, niezwykle fortunnie sprzęgła się z naturą Fußberga, przenosząc aurę bolesnej tajemnicy z postaci na klimat całego filmu.

Pieczkę obsadzano w Defie jeszcze po zjednoczeniu Niemiec (firma przetrwała do roku 1993); w roku 1992 zagrał rolę Dziadka w surrealistycznej satyrze na totalitaryzm *Das Land hinter dem Regenbogen (Kraj za tęczę)* Herwiga Kippinga, by w siedem lat później po raz ostatni pojawić się w serialu telewizyjnym stacji ZDF *Przed burzą (Sturmzeit)*, 1999) Bernda Böhlicha.

Ale NRD nie istniała już wtedy od kilku lat.

ANDRZEJ GWÓDŹ

¹ Zob. M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje w latach 1956–2010 na tle dystrybucji i recepcji polskich filmów w Niemczech*, tłum. P. Dźoń, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, współpraca red. S. Schahadat, Wrocław 2012, s. 85-108.

² Ralf Schenk w korespondencji z autorem z listopada 2015.

³ Lars Jockheck w korespondencji z autorem z marca 2016.

⁴ Zob. L. Jockheck, „*Jesteśmy internacjonalistami*”. *Enerdowsko-polska koprodukcja filmu „Milcząca gwiazda”*, tłum. M. Abraham-Die-

fenbach, w: *Polska i Niemcy...* dz. cyt., s. 109-127 oraz R. Schenk, *Ładna zabawka, czyli historia powstania niemiecko-polskiego filmu „Sygnały MMXX”* Gottfrieda Kolditza, tłum. T. Gabiś, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 71-94.

⁵ Zob. K. Piatkowska [Piątkowska], *Die Rezeption polnischer Spielfilme in der DDR. Auf der Grundlage der Analyse von Presserezeptionen aus den Jahren 1949-1990*, Saarbrücken 2012 (praca doktorska obroniona w 2011 r. na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie).

- ⁶ Zob. *Umfrage*, „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” 1965, nr 2, s. 281-319.
- ⁷ Zob. H. Schmidtendorf, *Kultura masowa w NRD i w PRL – łącząca wstęga czy dzielące pole minowe? Przybliżenie*, w: *Przyjaźń nakazana? Stosunki między NRD i Polską w latach 1949-1990*, red. B. Kerski, A. Kotula, K. Ruchniewicz, K. Wóycicki, Wrocław 2009, s. 448-453.
- ⁸ C. Osękowski, *Stosunki i pogranicze Polski z Niemiecką Republiką Demokratyczną w latach siedemdziesiątych*, w: *Przyjaźń nakazana?* dz. cyt., s. 150.
- ⁹ Zob. M. Mazurek, *Antropologia niedoboru w NRD i PRL 1971-1989*, Wrocław 2010, s. 46-55.
- ¹⁰ Zob. M. Brzezińska, *Bracia krwi – aktorzy polscy w filmach indiańskich wytwórni DEFA*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. M. Podsiadło i S. Jagielski, Kraków (w druku).
- ¹¹ Film wywołał skandal dyplomatyczny, bo bohater – niemiecki jeńiec wojenny posądzony (niesłusznie?) o uczestnictwo w egzekucji Polaków, jest nie najlepiej traktowany przez władze polskiego więzienia. Znamienne że kiedy po pobycie w szpitalu trafia do niemieckiego obozu jenieckiego, jest tam o wiele gorzej. Jeńcy znęcają się nad współwięźniem, posądzając go o zdradę i wymuszają pielęgnowanie nazistowskich rytuałów dochowujących wierności wojskowej hierarchii. Czasy były takie, że możliwe, iż władze polskie dostrzegały w tym sabotaż ideologiczny NRD-owskich władz w odwiecie za znienawidzoną polską Solidarność. Jak bodaj nigdy dotąd, „przyjaźń nakazana” zamanifestowała się w całej pełni na niwie filmowej.
- ¹² A. Prucnal, J. Mailland, *Ja, urodzona w Warszawie*, wstęp J. Lacouture, adaptacja wersji polskiej A. Prucnal, Kraków 2005, s. 203.
- ¹³ Tamże, s. 223.
- ¹⁴ Anna Prucnal zagrała jeszcze (w sezonie Wajdowskiego *Przekładanka*) w telewizyjnym miniseriale *Kłęski i nadzieje (Wege übers Land, 1968)* Martina Eckermanna oraz w koprodukcyjnym filmie *Po drodze do Lenina (Unterwegs zu Lenin, NRD-ZSRR 1970)* Güntera Reischa i Lucii Ochrimenko, ale były to już role drugoplanowe (w pierwszym z filmów roilo się zresztą od polskich aktorów – obok Prucnal wystąpili nadto Aleksandra Karzyńska, Władysław Kowalski, Ireneusz Kanicki).
- ¹⁵ Zob. A. Gwóźdź, *Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie*, w: *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 734-742.
- ¹⁶ W wywiadzie ze stycznia 2016 roku aktorka wyznaje, że Beyer zobaczył ją w *Niewinnych czarodziejach* na festiwalu filmowym w New Delhi i to miało zadecydować o obsadzeniu jej w roli pani inżynier (<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,19511008,gdzie-i-dlaczego-zniknela-krystyna-stypulkowska-gwiazda-filmu.html?disableRedirects=true>). Film Wajdy jako przykład jednego z najbardziej produktywnych utworów z krajów socjalistycznych ostatnich lat wskazał Konrad Wolf (obok trzech filmów Andrzeja Munka: *Człowieka na torze, 1956, Eroiki, 1957, i Pasażerki, 1963*) we wspomnianej ankiecie miesięcznika „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” (zob. *Umfrage...* dz. cyt., s. 317).
- ¹⁷ Zob. U. Gregor, *Geschichte des Films*, München-Gütersloh-Wien 1973.
- ¹⁸ *Klucze do „Kluczy”*. Z *Egonem Güntherem rozmawia Andrzej Gwóźdź*, w: *W drodze do sąsiada...* dz. cyt., s. 469.
- ¹⁹ Zob. A. Gwóźdź, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*, w: tegoż, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011, s. 102-116.
- ²⁰ B. Thurm, *Peter Seidels Irrungen, Wirrungen*, „Film und Fernsehen” 1979, nr 3, s. 10.
- ²¹ To zresztą drugi – obok *Stawki większej niż życie* – polski serial telewizyjny, który już po zjednoczeniu Niemiec ukazał się w RFN na DVD.
- ²² K. Wischnewski, *Vergangenheit vergeht nicht*, „Film und Fernsehen” 1983, nr 12, s. 10.