Joseph Garncarz

HOLLYWOOD W NIEMCZECH ROLA AMERYKAŃSKICH FILMÓW W NIEMCZECH W LATACH 1925–1990¹

Wprowadzenie

Historia filmu w danym kraju jest najczęściej sprawozdaniem z rodzimej produkcji². Zgodnie z tą tradycją filmy amerykańskie odgrywają niewielką rolę w historii filmu niemieckiego. Jednakże, ponieważ filmy zagraniczne, a zwłaszcza amerykańskie, stanowią duży procent filmów pokazywanych w Niemczech, ich wpływ wyraźnie wykracza poza granice kraju, który odpowiada za ich produkcję. Tradycyjny sposób uprawiania historii filmu uwzględniający tylko rodzimą produkcję filmową należy postrzegać jako zbyt jednostronny.

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

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

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

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

Amerykańskie filmy w Niemczech

W swoich studiach badacze często błędnie interpretowali rolę amerykańskich filmów w Niemczech. Thomas Guback i Kristin Thompson sugerują, że widzowie kinowi w Niemczech, a nawet w całej Europie, woleli amerykańskie filmy od niemieckich praktycznie odkąd kino stało się medium masowym³. Przekonanie to oparte jest na fakcie, że tradycyjnie amerykańskie filmy przewyższały liczebnie niemieckie filmy zrealizowane w Niemczech. Jednakże, jeśli przyjmiemy, że preferencje dla amerykańskich filmów powinny być poparte ich sukcesem komercyjnym, a nie tylko samą dostępnością, wówczas nasz ogląd tego, jak niemieccy widzowie odbierali amerykańskie filmy, radykalnie się zmienia.

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

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

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

Różnica pomiędzy dostępnością i popularnością filmów

Popularność amerykańskiej kinematografii w Niemczech była dotychczas oceniana ze względu na liczbę filmów dostępnych widzom⁴. Liczba amerykańskich filmów wypuszczonych na rynek niemiecki w okresie Republiki Weimarskiej praktycznie równa jest liczbie niemieckich filmów⁵ – kina oferowały widzom rocznie w przybliżeniu dwieście filmów z każdego kraju. Po II wojnie światowej liczba amerykańskich filmów dystrybuowanych w Niemczech podwoiła się w stosunku do liczby dystrybuowanych filmów niemieckich. W roku 1955 było to dwieście jedenaście filmów amerykańskich na sto dwadzieścia cztery filmy niemieckie; w 1985 roku stu czterdziestu sześciu amerykańskim filmom odpowiadały na rynku sześćdziesiąt cztery niemieckie produkcje. Ponieważ w Niemczech wprowadzano na ekrany więcej filmów amerykańskich niż niemieckich, badacze przyjęli, że Amerykanie zdominowali niemiecki rynek filmowy, a co za tym idzie, że niemiecka widownia wołała filmy amerykańskie. Błędem jest jednak założenie, że jeśli film trafia do kin, to na pewno również przyciąga widownię. W dużej ofercie dostępnych filmów zachodzi proces selekcji.

Zdecydowanie lepszym sposobem oceny popularności filmu jest branie pod uwagę statystyk sukcesu komercyjnego. Od połowy lat 20. do dziś jedyną statystykę w Niemczech wskazującą komercyjny sukces filmów⁶ możemy odnaleźć w pismach branżowych: „Film-Kurier”, „Filmblätter” i „Film-Echo”⁷. Oceniają one filmy z jednego roku lub z jednego sezonu w oparciu o pozycję

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

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

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

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

w zestawieniu kasowym lub liczbę widzów⁸ – najpopularniejsze filmy przynoszą albo największe zyski, albo przyciągają najliczniejszą widownię. Wszystko wskazuje na to, że przed 1925 rokiem takie statystyki nie były prowadzone. Z tego co wiem, nie były prowadzone również w byłej Niemieckiej Republice Demokratycznej⁹. Od 1932/1933 do 1948 roku nie są dostępne żadne komercyjne statystyki dotyczące filmów zagranicznych i z tego powodu muszę pominąć ten okres¹⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

Z tego powodu wydrukowane tu listy dziesięciu najlepszych filmów oparte są na statystykach z „Film-Kurier” i „Film-Echo”¹³. Wskaźniki oparte na informacjach pochodzących z „Film-Kurier” drukowane są po raz pierwszy. Dalej znajdują się listy najlepszych dziesięciu filmów według statystyk z „Film-Echo”. Warto odnotować, że ta lista różni się od skompilowanej wcześniej przez Klausa Sigla¹⁴, która wydaje się zniekształcać obraz historii¹⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

Konstatacja powyższa znajduje potwierdzenie zarówno w odniesieniu do okresu Republiki Weimarskiej, jak i lat 1970–1990. Na podstawie informacji o całkowitej sprzedaży biletów na filmy z pierwszej dziesiątki można ustalić, że stosunek sprzedaży biletów na filmy amerykańskie i niemieckie odpowiada liczbie sprzedanych biletów na filmy amerykańskie oraz niemieckie na całym rynku¹⁶.

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

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

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

Rozbieżność, którą dostrzec możemy między dwiema przywołanymi wyżej statystykami jest zdumiewająco mała¹⁷.

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

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

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

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

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

najlepszych filmów z lat 50. i 60. nie jest informacją o nawyku chodzenia do kina odnośnie do całego niemieckiego rynku filmowego. Ponieważ amerykańscy dystrybutorzy w tym okresie zalali Niemcy swoimi filmami, niemiecka widownia chodziła do kina na więcej amerykańskich filmów. Mimo to komercyjny sukces filmów amerykańskich był zwykle dość ograniczony¹⁹. Co istotne, udział w sprzedaży, którym mogą się pochwalić niemieckie filmy w stosunku do całościowej sprzedaży filmów z pierwszej dziesiątki, przekracza procent ich całościowego udziału w rynku. Z kolei procent ze sprzedaży biletów na filmy amerykańskie z pierwszej dziesiątki jest niższy niż procent całościowego udziału tych filmów w rynku.

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

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

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

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

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

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

Informacje dotyczące popularności poszczególnych gwiazd filmowych potwierdzają ten trend. Między 1923 a 1926 rokiem na listach dziesięciu największych gwiazd, opartych na sondażach przeprowadzonych wśród grup 12–15 tysięcy czytelników magazynów filmowych, nie pojawia się ani jedna gwiazda amerykańska²⁰. W latach 50., kiedy w takich badaniach wzięło udział między 22 a 180 tysięcy czytelników, 22,9 procent wszystkich głosów na dziesięć największych gwiazd kina zdobyli aktorzy amerykańscy²¹. Sądząc po zmianach, jakie zaszły w opiniach widzów, można przyjąć, że w latach 50. nastąpił wzrost popularności amerykańskich gwiazd w Niemczech. Wydaje się oczywiste, że od lat 70. amerykańskie gwiazdy dowiodły, że są bardziej popularne wśród niemieckiej widowni niż gwiazdy niemieckie.

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

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

Dwie fazy

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

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

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

Faza I (1925–1971)

„Niemieckie standardy” filmowe na niemieckim rynku

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

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

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

Ciągłość

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

Amerykańskie filmy w Niemczech: przegląd

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

jeden amerykański film, który był popularny w Niemczech w okresie Republiki Weimarskiej, rozgrywa się USA²³.

Istnieją również inne związki między amerykańskimi filmami z tego okresu i niemiecką tradycją filmową. Podobnie jak w kinie niemieckim, tak i w kinie amerykańskim mieliśmy filmy oparte na historiach biblijnych (*Ben Hur*, *Arka Noego*, 'Noah's Ark', 1929/1930) i adaptacje wielkiej literatury europejskiej (film *Love*, 1928/1929, oparty jest na *Annie Kareninie**), z uznanymi europejskimi gwiazdami w obsadzie (takimi jak Greta Garbo w *Annie Kareninie* czy Emil Jannings w *Ostatnim rozkazie*, 'The Last Command', 1928/1929). Ponadto w okresie Republiki Weimarskiej europejskie pochodzenie aktorów i reżyserów było podkreślane w programach filmowych wyświetlanych wówczas w niemieckich kinach: Michael Curtiz, reżyser *Arki Noego*, pojawia się pod swoim węgierskim nazwiskiem, Kertész²⁴, autor zekranizowanej przez de Mila powieści *The Volga Boatman*, Konrad Bercovici, przedstawiony jest jako autor rumuński²⁵.

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

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

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

²⁴ „Illustrierter Film-Kurier”, Nr. 1179.

²⁵ „Illustrierter Film-Kurier”, Nr. 500a.

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

Gatunki

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

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

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

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

straty (*They Were Expendable*, 1945), nie miały szans na zdobycie popularności w Niemczech (o tym filmie, dystrybuowanym w Niemczech w 1956, nie ma nawet wzmianki w zestawieniach kasowych). Fabuły tych filmów nie ukazywały niemieckich żołnierzy; nie opowiadały też o wydarzeniach w Europie i pomijały tematy takie jak wina, odkupienie czy kwestie moralne związane z niekwestionowaniem wojskowej lojalności²⁷.

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

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

Amerykańskie musicale nie były dobrze przyjmowane do lat 70., o czym świadczy fakt, że poza jednym wyjątkiem²⁹, we wcześniejszych okresach nie zna-

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

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

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

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

Jak sprawić, aby amerykański film spodobał się niemieckiej widowni?

Amerykańskie filmy, które produkowano z myślą o dystrybucji w Europie, często funkcjonowały w dwóch wersjach. Jedna z nich odpowiadała przyzwyczajeniom widzów amerykańskich, druga miała sprostać standardom europejskim. Na przykład europejskie wersje *Anny Kareniny* (1928/1929) i *Gorączki złota* (*The Gold Rush*, 1925) miały tragiczne finały, podczas gdy ich amerykańskie odpowiedniki kończyły się bardziej optymistycznie. W europejskiej *Gorączce złota* romans Charliego z Georgią przedstawiony jest jako miłość złudna, zaś w wariancie amerykańskim ta sama historia ma nieoczekiwanie szczęśliwy finał i kończy się pomyślnie dla Charliego³⁰. W kontynentalnej odmianie *Anny Kareniny* główna bohaterka popełnia samobójstwo, rzucając się pod pociąg, natomiast wersję amerykańską zamyka happy end.

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

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

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

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

Gwiazdy

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

W okresie Republiki Weimarskiej żadna amerykańska gwiazda nie zdobyła szerokiej sławy, co pokazują ówczesne listy pierwszych dziesiętek najbardziej lubianych aktorów. W latach 50., gdy hollywoodzcy celebryci zyskali w Niemczech pewną rozpoznawalność, ich sukces był zależny od tego, na ile przypominali ówczesne gwiazdy niemieckie. Rodzimy przemysł filmowy promował określony – i skuteczny na domowym rynku – rodzaj publicznego wizerunku kobiecych gwiazd. Najpopularniejsze aktorki lat 50., Maria Schell i Ruth Leuwerik, to dobre przykłady najbardziej rozpowszechnionego typu. Ich cechami charakterystycznymi były wdzięk, uczciwość i niezaprzeczalny urok, zaś atrakcyjność wynikała z dojrzałości, matczynej troskliwości oraz niepodważalnej moralnej integralności. Ponieważ jednak składnikiem tego obrazu był również aktorski profesjonalizm, mogły one grać role wykraczające poza oczekiwania odbiorców³². Co znaczące, w latach 50. Ingrid Bergman – której wizerunek bliiski był Marii Schell i Ruth Leuwerik – stała się w Niemczech najbardziej lubianą „amerykańską” aktorką³³. Z drugiej strony Marylin Monroe i Jane Mansfield miały ograniczoną liczbę wielbicieli.

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

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

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

natomiast był bohaterem całej Ameryki, reprezentującym narodowe cnoty nieugiętości, męskości oraz indywidualizmu. Idee te wcielał w życie w ramach tradycyjnego mitu pionierów, w którym dobro i sprawiedliwość zawsze triumfują nad złem³⁴. Zarówno Lloyd, jak i Wayne – w swoich czasach największe gwiazdy w USA – budowali swój wizerunek wokół specyficznie amerykańskich ideałów, które dla niemieckiego widza pozostawały jako takie nie do zaakceptowania.

Dowodzi tego fakt, iż pomiędzy 1925 a 1932 rokiem żaden z dziewięciu dystrybuowanych w Niemczech filmów z Lloydem nie trafił choćby do pierwszej pięćdziesiątki najpopularniejszych filmów tamtego okresu³⁵. Lloyd również nie znalazł miejsca w czołówce gwiazd. Jeśli zaś chodzi o Johna Wayne'a, to w latach 50. pokazano w Niemczech trzydzieści osiem filmów z jego udziałem³⁶. Żaden z nich nie awansował jednak do najpopularniejszej dziesiątki, a jedynie siedmiu spośród nich udało się dostać na publikowaną każdego sezonu listę stu pięćdziesięciu najbardziej dochodowych produkcji³⁷. Z tej grupy tylko trzy – *Morski pościg*

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

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

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

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

(*The Sea Chase*, 1955), *Noc nad Pacyfikiem* (*The High and the Mighty*, 1954) oraz *Zdobywca* (*The Conqueror*, 1956) – odniosły znaczący sukces³⁸. Co więcej, były one dość nietypowe dla Wayne'a. Role w *Morskim pościgu* i *Zdobywcy* wyraźniej odbiegają od ugruntowanego wizerunku aktora³⁹. Ostatecznie więc również i John Wayne nie pojawił się w rankingach najbardziej popularnych aktorów lat 50.

Faza 2 (od 1972 roku do dziś)

Amerykanizacja niemieckich standardów filmowych

Amerykańskie filmy w Niemczech: przegląd

W latach 70. niemiecka widownia filmowa nie wybierała już amerykańskich filmów pod kątem rodzimych wzorców, co czyniła jeszcze w latach 50. W ciągu ostatnich dwudziestu lat filmy, które odniosły sukces w USA zyskiwały niemal taką samą popularność w Niemczech. Podczas gdy w latach 50. tylko 7 procent filmów z amerykańskiej pierwszej dziesiątki trafiło do niemieckiej Top 10, w latach 80. wspólne dla tych list jest 30 procent tytułów⁴⁰. Filmy, które odniosły sukces na podobnym poziomie w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech, to: *E.T.* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1983), *Flashdance* (1983), *Rambo I, II* (*First Blood*, 1983; *Rambo: First Blood Part II*, 1985), *Gremliny rozrabiają*, *Gremliny II* (*Gremlins*, 1984; *Gremlins 2: The New Batch*, 1990), *Akademia policyjna*, *Akademia Policyjna 2: Pierwsze zadanie*, *Akademia Policyjna 3: Powrót do szkoły* (*Police Academy*, 1984; *Police Academy 2: Their First Assignment*, 1985; *Police Academy 3: Back in Training*, 1986), *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*, *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), *Gliniarz z Beverly Hills I, II* (*Beverly Hills Cop*, 1985, 1987), *Powrót do przyszłości I, III* (*Back to the Future*, 1985, 1990) i *Krokodyl Dundee I, II* (*Crocodile Dundee*, 1987, 1988).

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

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

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

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

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

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

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

Gatunki

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

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

Amerykańskie westerny po raz pierwszy pojawiły się na niemieckich listach Top 10 w drugiej połowie lat 60. i byli to *Zawodowcy* (*The Professionals*, 1966/1967) oraz *Niebieski żołnierz* (*Soldier Blue*, 1970/1971). Wcześniej, w latach 50., westerny nie cieszyły się wielką popularnością, choć miały niewielką widownię. Wprawdzie wysokie zyski *W samo południe* (*High Noon*, 1952), *Poszukiwaczy* (1956) czy *Rio Bravo* (1959), osiągnięte z dystrybucji w małej liczbie wielkomiejskich kin, wskazują, że były one w tych miejscach popularne, jednak ten ograniczony sukces amerykańskich westernów nie przyczynił się do zwiększenia popularności samego gatunku w Niemczech lat 60. Zanim hollywoodzkie westerny zostały w pełni zaakceptowane, niemiecka odmiana tego esencjalnie amerykańskiego gatunku pomogła widzom zaznajomić się z tym rodzajem kina. Pierwsze westerny, które trafiły do pierwszych dziesiątek, były adaptacjami dzieł niemieckiego powieściopisarza Karola Maya⁴². Począwszy od 1962 roku takie „filmy Karola Maya” jak *Winnetou: Skarb w Srebrnym Jeziorze* (*Der Schatz im Silbersee*, 1962/1963), *Winnetou: Złoto Apaczów* (*Winnetou, Teil 1*, 1963/1964), *Winnetou II: Ostatni renegaci* (*Winnetou – 2. Teil*, 1964/1965), *Winnetou III: Ostatnia walka* (*Winnetou – 3. Teil*, 1965/1966) czy *Winnetou i Old Shatterhand* (*Old Shatterhand*, 1963/1964) okazały się bardzo popularne. Są to eurowesterny z akcją rozgrywającą się w USA, w których niektórzy Indianie, na przykład Winnetou, odgrywają pozytywne role. A zatem, tak jak amerykańskie westerny pomogły w latach 50. w formowaniu się widowni dla niemieckich filmów Karola Maya, tak filmy Karola Maya w pierwszej połowie lat 60. dalej popularyzowały ten gatunek, co zaowocowało cieplejszym przyjęciem hollywoodzkich westernów w drugiej połowie tej dekady.

Przystosowywanie amerykańskich filmów do potrzeb niemieckiego konsumenta

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

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

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

takie jak *Casablanca* (1942) czy *Urzeczona* (1945) – które wcześniej modyfikowano, by uniknąć ewentualnych złych reakcji rodzimej publiczności – trafiają na ekrany telewizorów w wersjach nieprzemontowanych i z dubbingiem zgodnym z tłumaczonymi z list dialogami⁴³.

Gwiazdy

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

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

Rynek europejski

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

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

Ad 1. Chociaż w przeszłości zarówno francuscy, jak i włoscy widzowie zdawali się preferować produkcje rodzime, oni również poczynawszy od lat 70. zaadoptowali standardy wyznaczane głównie przez amerykański przemysł filmowy. Co więcej, Niemcy, Francja oraz Włochy w latach 70. i 80. odnosiły więcej filmowych sukcesów komercyjnych niż w dekadach lat 50. i 60.⁴⁴ We wcześniejszych latach jedynie w wyjątkowej sytuacji ten sam film dostawał się do pierwszej dziesiątki we wszystkich trzech krajach (np. *Most na rzece Kwai*, 1958). Przeciwnie w latach 80., gdy od 30 do 40 procent tytułów powtarza się na listach Top 10 tych trzech krajów (np. w 1978 roku: *Gorączka sobotniej nocy*; *Grease*; *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, 'Close Encounters of the Third Kind'; w roku 1988: *Kto wrobił Królika Rogera*, 'Who Framed Roger Rabbit'; *Księżę w Nowym Jorku*, 'Coming to America'; *Fatalne zauroczenie*, 'Fatal Attraction'; *Niedźwiadek*, 'L'Ours'). Można tu mówić o konwergencji europejskich gustów filmowych, a skoro wspólny komercyjny sukces odniosły w zasadzie tylko filmy amerykańskie, można też powiedzieć, że kino tego pochodzenia jest najważniejszym medium w tym procesie. Idąc jeszcze dalej, jeśli zauważymy, że te same filmy, które w ciągu ostatnich dwudziestu lat dostały się na listy pierwszej dziesiątki w Niemczech, Francji i we Włoszech praktycznie co do jednego weszły do pierwszych dziesiątek najbardziej kasowych produkcji w USA (jedynie wyjątki z powyższej listy to *Gorączka sobotniej nocy* oraz *Niedźwiadek*), możemy zaryzykować stwierdzenie o konwergencji gustów północnoamerykańskich oraz zachodnioeuropejskich.

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

⁴⁴ Listy komercyjnych sukcesów we Francji można odnaleźć w piśmie branżowym „Le Film Français”, we Włoszech zaś w „Giornale dello Septacolo”.

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

W sytuacji, w której amerykańskie filmy zdobywają coraz więcej miejsca na europejskim rynku, tutejsi krytycy oraz cenzorzy zaakceptowali na własnym gruncie standardy ustalone przez Hollywood. W latach 50. niemieccy krytycy porównywali niemieckie filmy do rodzimych produkcji sprzed II wojny światowej. Tymczasem począwszy od połowy lat 70. niemieckie filmy (np. *Żelazny krzyż czy Okręt*) są zazwyczaj oceniane wedle miary swoich amerykańskich odpowiedników⁴⁵. Co więcej, zmieniły się nie tylko kryteria, za pomocą których dokonuje się ewaluacja, ale również sposób, w jaki się to czyni. W latach 50. niemiecka prasa opisywała amerykańskie kino zazwyczaj jako tanią rozrywkę. W latach 80. zarzut ten kierowano częściej wobec kina niemieckiego.

Przyczyny zmian

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

Olbrzymia widownia filmowa lat 50. wraz z końcem dekady zaczęła się kurczyć. Na przykład, o ile w ciągu lat 50. roczna sprzedaż biletów sięgała ośmiuset milionów, w 1968 roku sprzedano ich mniej niż dwieście milionów. W tym samym czasie obniżył się wiek przeciętnego widza kinowego. Na początku lat 70., gdy liczba nastoletnich widzów przeważała liczbę dwudziestoletnich, do pierwszych dziesiątek weszło więcej filmów amerykańskich niż niemieckich⁴⁶. Niewątpliwie kino stało się instytucją zdominowaną przez nastolatków, a w świetle parametrów komercyjnej kultury młodzieżowej odgrywa ono mniejszą rolę niż inne media, takie jak muzyka pop czy disco.

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

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

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

stały się znakiem przemiany pokoleniowej⁴⁷. Jeśli zatem prawdą jest, że muzyka pop i disco odgrywa ważniejszą rolę w transmisji młodzieżowej kultury popularnej niż kino, równoległa preferencja dla amerykańskich filmów wydaje się w pełni zrozumiała. Wygląda na to, że rynek filmowy jest zmuszony do podążania za ogólnym komercyjnym trendem, który swoim wpływem obejmuje coraz więcej obszarów kultury masowej.

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

Amerykański przemysł jest wyjątkowo sprawny w produkowaniu „bohaterskich filmów/filmów-spektakli”. Jednakże filmy takie dostarczane są również przez Wielką Brytanię, Francję i Włochy. Seria o Jamesie Bondzie to przykład wkładu brytyjskiego. Począwszy od sezonu 1971/1972 wszystkie jedenaście filmów bondowskich trafiło na niemieckie listy Top 10, podczas gdy w latach 60. jedynie trzy z sześciu dostały się do pierwszych dziesiątek. Z kolei osiemnaście włoskich filmów z Budem Spencerem oraz/lub z Terencem Hillem osiągnęło popularność w Niemczech między 1976 a 1982 rokiem⁴⁸, a cztery francuskie filmy akcji z Jeanem-Paulem Belmondo cieszyły się podobną popularnością w latach 1976–1982.

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

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

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

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

Konkluzja

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

Apendyks

O wykresach

Przykład:

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

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

Niemieckie i amerykańskie filmy w Niemczech

Kryteria wyznaczania komercyjnego sukcesu filmów

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

„Film-Kurier” (1925/1926–1931/1932).

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

„Filmblätter” (1950/1951–1951/1952).

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

„Film-Echo” (1952/1953–1972).

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

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

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

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

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

„Film-Echo” (1973–1976).

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

„Film-Echo” (1977–1990).

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

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

- głosy oddawane przez właścicieli kin, wskazujące najbardziej kasowe filmy pokazywane w ich kinach: „Film-Kurier” (1925–1932);
- dane, jak długo konkretne filmy były wyświetlane w poszczególnych kinach: „Filmlblätter” (1950–1952);
- oceny wystawiane filmom przez kiniarzy: „Film-Echo” (1952/1953–1972);

- obliczenia uwzględniające liczbę miejsc na widowni oraz liczbę dni wyświetlania danego filmu: „Film-Echo” (1973–1976);
- sprzedaż biletów: „Film-Echo” (1977–1990);

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

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

1925/1926

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

1926/1927

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

1927/1928

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

1928/1929

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

1929/1930

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

1930/1931

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

1931/1932

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

1950/1951

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

1951/1952

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

1952/1953

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

1953/1954

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

1954/1955

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

1955/1956

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

1956/1957

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

1957/1958

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

1958/1959

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

1959/1960

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

1960/1961

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

1961/1962

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

1962/1963

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

1963/1964

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

1964/1965

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

1965/1966

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

1966/1967

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

1967/1968

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

1968/1969

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

1969/1970

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

1970/1971

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

1971/1972

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

1972

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

1973

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

1974

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

1975

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

1976

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

1977

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

1978

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

1979

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

1980

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

1981

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

1982

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

1983

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

1984

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

1985

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

1986

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

1987

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

1988

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

1989

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

1990

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

Z angielskiego przełożyli Michał Pabiś-Orzeszyna i Bartosz Zajac

Przypisy redakcji

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

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