

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

Filmowanie klasyka w podzielonych Niemczech: kinowe adaptacje Bertolta Brechta

Dynamika filmowego dziedzictwa Brechta nigdy nie była imponująca, wręcz przeciwnie – liczba filmów kinowych zrealizowanych na podstawie spuścizny Brechta pozostaje w obydwu państwach niemieckich (także poza nimi) stosunkowo skromna. Z jednej, wschodniej, strony „żelaznej kurtyny” mamy zatem zrealizowane dla kin w Defie: *Matkę Courage i jej dzieci*¹ oraz nowelę *Dwóch synów*² z nowelowego filmu Defy *Nasze czasy*³; z drugiej jej strony natomiast *Operę za trzy grosze*⁴, wprowadzoną na ekrany kin po 44 latach (z pochodzenia telewizyjną) ekranizację *Baala*⁵, a także opartą na powieści *Interesy pana Juliusza Cezara* koprodukcyjną *Lekcję historii*⁶.

Główny problem z adaptacjami utworów Brechta tkwi w ich złożoności medialnej, czyli w tym, że sytuują się one na przecięciu cech rodzajowo-gatunkowych kina, telewizji, sceny teatralnej, telewizyjnej inscenizacji czy dokumentacji filmowej, tworząc hybrydy medialne (rzadko intermedia) o nieoczywistym w wielu wypadkach, a niekiedy wręcz dwuznacznym

¹ *Mutter Courage und ihre Kinder*, reż. Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth, NRD 1961.

² *Die zwei Söhne*, reż. Helmut Nitzschke, NRD 1961.

³ *Aus unserer Zeit*, reż. Helmut Nitzschke, Hans-Joachim Kunert, Rainer Simon, NRD 1970. Dochodzi do tego jeszcze – wyprodukowany przez Defę na podstawie wiersza pochodzącego z tego samego tomu opowiadań co film Nitzschkego (zob. Bertolt Brecht, *Opowiadania z kalendarza*, wstęp i oprac. Antoni Marianowicz (Warszawa: Czytelnik, 1953) – animowany krótkometrażowy *Krawiec z Ulm* (*Der Schneider von Ulm*, reż. Lutz Dammbeck, NRD 1979).

⁴ *Die Dreigroschenoper*, reż. Wolfgang Staudte, RFN–Francja 1963.

⁵ *Baal*, reż. Volker Schlöndorff, RFN 1970. Film został odłożony na półki po proteście żony Brechta, Helene Weigel, oburzonej kreacją tytułowej postaci (notabene, oglądała film we wschodnim Berlinie w programie telewizji zachodnioniemieckiej).

⁶ *Geschichtsunterricht*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN–Włochy 1972.

statusie⁷. Wynika to głównie z rozpoznanych w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia przez Wolfganga Gerscha (i nadal aktualnych) „trudności z filmowaniem Brechta”⁸, czego powodem jest

całkowite i szerokie uznanie teatralnej specyfiki teatru Brechta. Światowa sława stała się barierą. Brecht przekonał swoją nową dramaturgią artystów i widzów, w międzynarodowej skali. I żaden reżyser o renomie nie może sobie już pozwolić na to, aby podporządkować Brechta filmowi, jak to było wcześniej⁹.

Ograniczenie niniejszej refleksji do filmów kinowych reprezentujących dwie antagonistyczne kinematografie i kultury filmowe (NRD i RFN), z pominięciem telewizji, jest o tyle zasadne, że respektuje odmienność porządków estetycznych (i odbiorczych) obydwu mediów ekranowych, sankcjonując pomijany często fakt odrębności medialnej filmu kinowego i filmu telewizyjnego (na co zwracałem uwagę w odniesieniu do filmów o tematyce przesiedleńczej¹⁰). Już w zjednoczonych Niemczech, na początku tego stulecia, powstała wprawdzie druga, po Schlöndorffowskiej, kinowa adaptacja *Baala*¹¹, a w 2018 roku fascynujący *Mackie Messer*¹², dowodzący tego, jak atrakcyjny i owocny zarazem może być artystyczny gest twórczej odwagi wobec Brechta, spajający samo dzieło z okolicznościami jego powstawania (w tym wypadku zdeterminowanymi przez proces sądowy Brechta z firmą produkcyjną Nero-Film). Ale w kinowym życiu Brechta, na którym skupimy się w niniejszym artykule, niewiele zdaje się to zmieniać.

⁷ Szczegółowo kwestie te rozważam w artykule: Andrzej Gwóźdź, „Verfilmt, aber ob wirklich filmisch? Filmische Zeugnisse der Brecht-Rezeption in beiden deutschen Staaten (1949–1989)”, w: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*, red. Zbigniew Feliszewski (Göttingen: V&R unipress, 2023), 469–494. Niniejszy artykuł stanowi jego skróconą i zmienioną wersję.

⁸ Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (Berlin: Hanser, 1975), 255 nn.

⁹ Gersch, *Film bei Brecht...*, 294–295; zob. też Joachim Lang, *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), 349–357.

¹⁰ Zob. Andrzej Gwóźdź, „W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 roku w kinematografiach niemieckich”, *Kwartalnik Historyczny*, nr 4 (2021), 964–966.

¹¹ *Baal*, reż. Uwe Janson, RFN 2004.

¹² *Mackie Messer. Brechts 3Groschenfilm*, reż. Joachim A. Lang, RFN–Belgia 2018.

Brecht na pół podzielony

Po nieudanej próbie zekranizowania *Matki Courage i jej dzieci* przez Wolfganga Staudtego w roku 1955 (jednej z owych ukrytych pod przykrywką szwedzkiej firmy Pandora-Film Stockholm koprodukcji z RFN) przyjdzie poczekać sześć lat na kolejny niemiecki film z Brechtem jako autorem. W tym samym jednak roku, w którym zaniechano produkcji *Matki Courage...*, wiedeńska wytwórnia Wien Film wprowadziła na ekrany *Pana Puntilę i jego sługę Mattiego*¹³ według scenariusza reżysera, z muzyką Hannsa Eislera. Przedsięwzięcie to było interesujące zwłaszcza z tego powodu, że Brecht współpracował przy nim jako scenarzysta, czego dowodem jest autorska wersja korekty scenariusza¹⁴. Wprawdzie Cavalcanti wyprowadził *Volksstück* Brechta z epickiej satyry ku wiedeńskiej śpiewogrze (z parodią Heimatfilmu włącznie), ale ślady Brechta, wynegocjowane z twórcami filmu podczas prac nad scenariuszem, są w produkcji widoczne, chociażby w postaci ramowej kompozycji filmu, w której mamy do czynienia z komentowaniem akcji „z dołu” (niestanowiącej wszak wyłomu w ciągłości narracji), przez śpiewające podczas zajęć kuchennych kobiety, utrzymanej w kolorystyce sepii. Ale to nie mogło przekonać do całego filmu autora, który dostrzegał w nim naddatek naturalistycznej iluzji zamiast efektu wyobcowania rodem z epickiego teatru (film nie został zakupiony na ekrany NRD). Trudno zresztą w wypadku ekranizacji Cavalcantiego mówić o tworze intermedialnym (a chyba tylko taki mógłby sprostać oczekiwaniom Brechta) – to raczej trawestacja dramatu Brechta w duchu swobodnej ekranizacji czerpiącej z ducha parodii i pastiszu¹⁵.

W tym kontekście szczególnie i ciągle wyjątkowe miejsce zajmuje filmowa wersja *Matki Courage i jej dzieci* Petera Palitzscha i Manfreda Wekwertha – wiernych uczniów oraz spadkobierców myśli teatralnej Brechta, wyprodukowana przez Defę w 1960 roku (premiera w lutym 1961 roku).

¹³ *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, reż. Alberto Cavalcanti, Austria 1955.

¹⁴ Joachim Lang słusznie podkreśla, że *Pan Puntila i jego sługa Matti* „to [...] jedyna sztuka, na podstawie której powstał autoryzowany przez Brechta scenariusz, który mimo wszelkich różnic, w najistotniejszych swych rysach został sfilmowany” (Lang, *Episches Theater als Film*, 142). Uwagi Brechta do scenariusza Cavalcantiego zob. Bertolt Brecht, „[Zum Film «Herr Puntila und sein Knecht Matti»]”, w: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien* (Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1971), 366–370.

¹⁵ Zob. na ten temat Lang, *Episches Theater als Film*, 137–177.

Z jednej strony bowiem film dokumentuje głośną inscenizację Brechta i Ericha Engla na scenie Deutsches Theater, jeszcze przed przeprowadzką zespołu Berliner Ensemble do Theater am Schiffbauerdamm (premiera w styczniu 1949 roku); z drugiej, pozostaje najbardziej Brechtowską z ducha ekranową manifestacją spuścizny Berliner Ensemble. Co może jednak dziwić, sami twórcy podkreślali, że chodziło im o „adaptację o charakterze dokumentacji według przedstawienia Berliner Ensemble” (*Dokumentarverfilmung nach der Aufführung des Berliner Ensembles*)¹⁶, choć można byłoby się spodziewać, że akurat oni zechcą odejść od dokumentalnej podległości scenie. Zapewne jednak nie zależało im aż tak bardzo na odcinaniu się od tradycji scenicznej, co zresztą w wypadku uczniów Brechta jest zrozumiałe. Znamienne, że po próbie Defy z początku lat sześćdziesiątych XX wieku już nikt z filmowców nie sięgał po Brechtowski dramat o matce Courage, choć od tamtego czasu minęło ponad 60 lat; zresztą i *Opera za trzy grosze* ponad pół wieku czekała na swą kolejną ekranową odsłonę, a jako spektakl telewizyjny nie pojawiła się w telewizji NRD nigdy.

To jednak właśnie *Matce Courage i jej dzieciom* Palitzscha i Wekwertha przypada w udziale status dzieła w pełni intermedialnego, w którym obszar styku między obydwojema mediami – teatrem i filmem – został uwidoczniiony w postaci specyfiki rodzajowo-gatunkowej przekazu. Mamy przecież do czynienia z filmem, czego najwyraźniejszymi oznakami w obrębie materialności medium są chociażby: format szerokiego ekranu (wymuszający na widzu poszukiwanie sensów w mozaice ekranu), kaszetowanie (demaskujące konwencjonalność pokazywania poprzez wybór fragmentu obrazu i zaczerwienienie pozostałej jego części, co pozwala na sterowanie uwagą widza bez potrzeby zmiany punktu widzenia kamery)¹⁷ oraz symultaniczny obraz (wskazujący na zabieg konstrukcyjny, w przeciwieństwie do montażu równoległego, zszywającego obrazy w sposób łagodny, „wczuwający”). Nie bez znaczenia pozostaje także filmowa nomenklatura produkcyjna, uwidoczniiona w napisach końcowych (produkcja wytwórni filmowej

¹⁶ Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch, „Über die Verfilmung von «Mutter Courage und ihre Kinder»”, w: Brechts *„Mutter Courage und ihre Kinder”*, red. Klaus-Detlef Müller (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1982), 257.

¹⁷ „Im większy skok między obydwojema zastosowanymi formatami (cinemascope i kaszetowanie), tym większa szansa na to, że widz pozostanie świadomy” – piszą autorzy filmu, wierni przesłaniu Brechta („Cinemascope”, w: *Materialien zur „Mutter Courage”-Verfilmung*, Wekwerth-Archiv; cyt. za: Lang, *Episches Theater als Film*, 243).

Defa, scenariusz, dramaturgia, kamera, dźwięk, montaż¹⁸), bo czołówka jest poddana skutecznemu zabiegowi wyobcowania: zostaje ona podana ustnie przez filmowego kronikarza z offu (Hilmar Thate). I choć niektóre z telewizyjnych adaptacji dramatów oraz prozy Brechta – zarówno te zrealizowane w RFN, jak i w NRD – również są „filmami” (dokładniej: filmami telewizyjnymi¹⁹), to jednak w żadnym z nich nie chodzi przecież o kino jako medialny dyspozytyw i medium rozpowszechniania. Medialne „pomiędzy” dotyczy w tych wypadkach dramatu scenicznego i ufilmowanej (zaadaptowanej na potrzeby filmu) telewizji.



Fot. 1. *Matka Courage i jej dzieci*, reż. Peter Palitzsch i Manfred Wekwerth, NRD, 1961
Źródło: ©DEFA-Stiftung / Hannes Schneider

¹⁸ Dramaturgiem filmu (funkcja zawodowa niezmiernie istotna dla kina Defy) był Egon Günther, jeden z najwybitniejszych i najbardziej niepokornych reżyserów Defy, którego film *Kiedy dorośniesz, drogi Adamie* (*Wenn du groß bist, lieber Adam*), wyprodukowany w 1965 roku, należał do tzw. filmów króliczych (*Kaninchenfilme*), czyli niedopuszczonych na ekrany decyzją Plenum SED w 1965 roku (film wszedł do kin dopiero po przełomie w 1990 roku). W kontekście udziału Günthera w pracy nad Brechtem warto wskazać na jego doskonałe adaptacje powieści Tomasza Manna *Lotta w Weimarze* (*Lotte in Weimar*, NRD 1975) oraz Goetheańskich *Cierpień młodego Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, NRD 1976).

¹⁹ Chodzi, z jednej strony, o filmy wyprodukowane przez telewizję w celach emisji telewizyjnej (a więc dla widza telewizyjnego), zarazem jednak takie, których poetyka wykracza poza telewizyjną rejestrację, rekonstrukcję bądź telewizyjną inscenizację spektaklu, wykazując materiałowo-stylistyczne cechy filmu jako tekstu kina (wówczas na ogół zarejestrowanego na taśmie filmowej).

Matka Courage i jej dzieci – mimo całej swej „teatralności” – pozostaje natomiast produktem intencjonalnie przeznaczonym do kin. Została zrealizowana z całym arsenałem środków filmowych, zachowujących wyrafinowanie estetyki Brechtowskiej (preferującej redukcję środków do tego, co niezbędne i istotne), a obszar styku medialnego określają napięcia między sceną a kinem właśnie, tak jednak, że estetyka teatru nie zostaje wymazana. Autorzy adaptacji zrezygnowali chociażby z naturalistycznej (typowo filmowej) scenografii, zachowując technikę sceny obrotowej (jedynie nieznacznie modyfikując jej rolę w dramaturgii filmu). Również dźwięk został wyłączony z imitacyjnego porządku sprzyjającego auratyczności świata przedstawionego i sprowadzony wyłącznie do funkcji semantycznej, wobec czego songi Brechta–Dessaua zostają każdorazowo wprowadzone zapowiedzią z offu i zasugerowane kaszetowaniem.

Przy czym od samego początku nie miał to być widowiskowy film historyczny²⁰, oddziałujący inscenizowaną atmosferą epoki i jej ekranową rekonstrukcją²¹. Brechtowi zależało przede wszystkim na tym, aby film nie ukrywał swej umowności, wobec czego zamierzał przydać mu stylu dziewnastowiecznych dagerotypów (co oznaczało utrzymanie go w tonacji sepii), ale zwłaszcza utrzymać w mocy wypróbowany w jego teatrze, anty-iluzyjny charakter gry aktorskiej i w ogóle wykluczyć wszystko, co trąciłoby naturalizmem, zwłaszcza w scenografii²². Stylistykę taką podtrzymują użyte w funkcji łączników między scenami siedemnastowieczne miedzioryty Jacques’a Callota, podkreślające „kronikarski” charakter dramatu (zapowiedziany w podtytule zarówno sztuki, jak i filmu: *Kronika z wojny trzydziestoletniej*), wzmocniony dodatkowo historycznym komentarzem kronikarza z offu. Ale sztychy te pełnią także dodatkową funkcję w dramaturgii filmowej – montowane na przemian z kołami wozu matki Courage tworzą wymowny lejtmotyw filmu. Nie bez znaczenia okazało się

²⁰ A ku temu właśnie zmierzała niedoszła adaptacja Wolfganga Staudtego, zamierzona jako gwiazdorska międzynarodowa produkcja w kolorze i formacie cinemascope, z udziałem Simone Signoret oraz Bernarda Bliera, z tytułową rolę zagwarantowaną wszak dla Helene Weigel.

²¹ Zob. przywoływane przez Langa dokumenty Defy w kontekście zaniechanego projektu Wolfganga Staudtego (zob. Lang, *Episches Theater als Film*, 229 nn).

²² Zob. Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. XXVII: *Journale 2. Journale 1941–1955. Autobiographische Notizen 1942–1955* (Berlin & Weimar & Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, 1995), 307.

także zaangażowanie do zdjęć znanego z dokumentu operatora Harry'ego Bremera (w latach czterdziestych operatora współpracującego z NRD-owską kroniką filmową *Der Augenzeuge*), który zastosował silne, równomiernie rozłożone oświetlenie redukujące kontrast i tłumiące nastrój. Stąd zapewne także zredukowane do minimum zbliżenia, zwłaszcza matki Courage, by nie wywoływały pokusy identyfikacji, rzadkie jazdy kamery i szwenki. Wszystkie wymienione środki sprawiają, że w zgodzie z teorią teatru epickiego Brechta odbiorca zostaje usytuowany bardziej wobec historii niż w niej samej. Jak pisze Lang, „kamera nie pokazuje zdarzeń z punktu widzenia poszczególnych osób, ale kieruje uwagę widza na zależności. Oferuje widzenie z zewnątrz”²³.

Choć więc Palitzsch i Wekwerth nie chcieli poprzestawać na dokumentacji spektaklu Berliner Ensemble, lecz zamierzali przysposobić go na użytek sztuki filmowej, więcej nawet – wskutek udziału „kamery, montażu, dekoracji i formatu”²⁴ zmultiplikować oddziaływanie sceny, to przecież ich ekranizacja pozostaje ze względu na strategię intermedialności bardziej teatrem niż filmem albo, jak kto woli, filmem teatralnym. Ale też jest to jedynie utwór filmowy, któremu przydać można kwalifikacji: Brechtowski, bo respektuje nie tylko literę dramatu, ale nadto twórczo korzysta z całego arsenału Brechtowskiej estetyki²⁵; i to niekoniecznie tylko dlatego, że – jak twierdził Friedrich Dürrenmatt – Palitzsch i Wekwerth „zrobili film, który jest bardziej teatralny niż samo przedstawienie”²⁶.

Z pewnością nie da się podobnego przesłania odnieść do *Opery za trzy grosze* Wolfganga Staudtego. Czasowe sąsiedztwo obydwu filmów dodatkowo ujawnia dzielące je różnice w podejściu do spuścizny Brechta. Staudte przystosował Brechtowski dramat do formuły musicalu, czemu sprzyjała utrzymana w umownej konwencji poetyka zdjęć Rogera Fellousa (między innymi operatora wielu filmów André Cayatte'a), co krytykom

²³ Zob. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 252.

²⁴ Wekwerth, Palitzsch, *Über die Verfilmung von „Mutter Courage und ihre Kinder”*, 257.

²⁵ W recepcji filmu (prócz pochwał i krytyki) zwracano, między innymi, uwagę na fakt, że jako przedmiot badania mógłby on posłużyć krytycznej odnowie filmowych środków kształtowania – zob. Manfred Jelenski, „Nicht nur ein Filmdokument. «Mutter Courage und ihre Kinder»”, *Deutsche Filmkunst*, nr 4 (1961), 112.

²⁶ Cyt. za: Josef Srych, „Theater ist nicht Kino – oder: Der grösste [sic!] Misserfolg des Jahres”, *Jedioth Chadashoth*, 31.08.1961 (cyt. Lang, *Episches Theater als Film*, 267).

kazało wyrokować chociażby na temat „sprawiającej zawód wersji typu show”²⁷, a w stylu gry w powiązaniu z gwiazdorską obsadą²⁸ dostrzegać zdradę względem Brechtowskiej zasady epickości²⁹. Pozostaje faktem, że Staudte (podobnie jak wcześniej Georg Wilhelm Pabst) zignorował scenariusz Brechta zatytułowany *Die Beule*³⁰, ale to zupełnie zrozumiałe, iż nie chodziło o dochowanie wierności Brechtowi, lecz o schlebianie gustowi rynku filmowego, który takiego widowiskowego Brechta (koszty produkcji wyniosły cztery i pół miliona marek!) na ekranie oczekiwał. Strategia adaptacyjna Staudtego zdaje się wyczerpywać na formule recyklingu medialnego – wykorzystania podstawy literackiej Brechta jako źródła transferu w obręb kodów kultury masowej pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza musicalu.



Fot. 2. *Opera za trzy grosze*, reż. Wolfgang Staudte, RFN–Francja 1963

Źródło: Zbiory FINA – Instytut Audiowizualny

²⁷ Gersch, *Film bei Brecht*, 71.

²⁸ Wystarczy wymienić Curda Jürgensa jako Mackie Messera, Gerta Fröbeego w roli Peachuma, Hildegard Knef jako Jenny i Lino Venturę w roli szefa policji.

²⁹ Trudno się zatem dziwić, że nie ma na niego miejsca ani w obszernej monografii Joachima Langa, ani w wielu innych pracach poświęconych ekranizacjom Brechta, a u Gerscha pojawia się jedynie marginalnie, jako negatywny przykład w obrębie krytyki ideologicznej.

³⁰ Scenariusz Brechta, zob. Bertolt Brecht, „Die Beule. Ein Dreigroschenfilm”, w: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien* (Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag 1971), 29–46.

W dyskursie NRD-owskim niepowodzenie filmu, jak i innych zachodnich adaptacji Brechta, wiązano zwykle z deficytem marksistowskiej perspektywy – niedostatku, a raczej braku powiązania działań postaci z dialektyką procesów społeczno-politycznych – oraz z porzuceniem metody epickiego teatru, co zresztą na jedno wychodziło, a ku czemu przecież film Staudtego, ze swoją estetyką „kulinarnego» spektaklu”, skłaniał się z wyjątkową konsekwencją³¹. W przełożeniu na zauważone braki warsztatowe oznaczało to, że

niedostatek zrozumienia stereometrycznej struktury sztuki oraz funkcji muzyki wraz ze sprzyjającym wytwarzaniu iluzji prowadzeniem kamery wywołuje głęboki rozdźwięk między oryginalnym tekstem a filmowym przedstawieniem³².

Na rynek amerykański wprowadzono zresztą wersję, w której więcej miejsca poświęcono ulicznemu wykonawcy moritatu (ballady o zbrodni) *A rekiny w oceanie / Mają zębów pełen pysk*³³ Sammy’emu Davisowi jr. (wykonywanej przez niego w wersji oryginalnej filmu także po angielsku), co zwiększało jej potencjał szlagierowy. Natomiast wytwórnia Decca wydała płytę z soundtrackiem filmu, co z kolei lokowało film Staudtego w szerokim paśmie zupełnie już współczesnych strategii rynkowych związanych z konwergencją mediów i tworzyło bogate wielomedialne środowisko dla kultury filmowej³⁴.

Pod znakiem nowego kina niemieckiego

Gdyby nie *Lekcja historii* Jeana-Marie Strauba i Danièle Huillet, będąca trawestacją fragmentów niedokończzonej powieści *Interesy pana Juliusza Cezara*, powstałej tuż przed wojną i wydanej pośmiertnie w 1957 roku

³¹ Zob. wzorcowy w tym względzie artykuł Madiny Buschkowsky, „Gedanken zu einer Verfilmung der «Dreigroschenoper»”, *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, nr 3 (1964), 878–896.

³² Buschkowsky, „Gedanken zu einer Verfilmung der «Dreigroschenoper»”, 890.

³³ W tłumaczeniu Władysława Broniewskiego.

³⁴ Zob. Wolfgang Staudte, Hein Heckroth, Günter Raguse, *Die Dreigroschenoper* 63. *Werkbuch zum Film* (München: Laokoon, 1964).

jednocześnie w Berlinie Zachodnim i NRD³⁵, obecność Brechta w kinie sprowadzałaby się do kanonu klasyki teatru epickiego. Trzy lata wcześniej powstał jeszcze wspomniany już telewizyjny *Baal* Volkera Schlöndorffa (emisja telewizyjna w styczniu 1970 roku), jednego z czołowych reprezentantów Nowego Kina Niemieckiego, ale Schlöndorff zmierzał nim do

znalezienia formy przedstawienia sztuki teatralnej między „filmem”, z jednej, a „filmem telewizyjnym” [*Fernsehspiel*] (teatr w konserwie ampeksowej), z drugiej strony, lepiej przystosowanej do środków telewizji jako medium³⁶.

A zatem miał to być film dla medium telewizji, czyli film telewizyjny, który –

nie jest inscenizowany ani grany w taki sposób, że mógłby równie dobrze znaleźć się na teatralnej scenie (jak to jest w wypadku zwyczajnego Fernsehspielu), ani filmowany w taki sposób, iżby mógł wypełnić ekran kina i salę kinową, lecz co najwyżej pokój w mieszkaniu³⁷.

Owa intencjonalna intermedialność – między teatrem, telewizją a kinem – sprawia, że *Baal* stanowi fascynujący przykład instalowania Brechta pomiędzy mediami ekranowymi, ale nawet spóźniona kinowa premiera podczas Berlinale w lutym 2014 roku, po której rozpoczęło się kinowe życie filmu, nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z filmem telewizyjnym³⁸.

³⁵ Co ciekawe, sam Brecht musiał być zainteresowany adaptacją swojej powieści, skoro znane jest jego filmowe *exposé* zatytułowane *Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)*; zob. Bertolt Brecht, „Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)”, w: *Texte für Filme*, 70–72.

³⁶ *Baal. Bearbeitet fürs Fernsehen auf Grund der Fassungen aus den Jahren 1918, 1919, 1926 und 1954 von Volker Schlöndorff. Eine Produktion des Hessischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk und Halleluja-Film*, Archiv des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main [b.r.] (niepublikowany rękopis; cyt. za: Lang, *Episches Theater als Film*, 315). Pojęcie *ampeksu* stanowi synonim taśmy magnetycznej, a nazwa pochodzi od firmy, która wprowadziła ją na rynek i począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku zrewolucjonizowała technikę elektronicznego zapisu telewizyjnego.

³⁷ Lang, *Episches Theater als Film*, 317–318.

³⁸ Szerzej na ten temat zob. Gwóźdź, *Verfilmt, aber ob wirklich filmisch?*, 486–489.



Fot. 3. *Lekcja historii*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN–Włochy 1972
Źródło: ©BELVA Film

Do kina wprowadzili za to Brechta rebelianci nowego kina niemieckiego, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, autorzy między innymi *Niepojednanych*³⁹ oraz *Kroniki Anny Magdaleny Bach*⁴⁰. Jako najbardziej radykalni z „oberhauseńczyków” (jak nazywano spadkobierców *Manifestu z Oberhausen* z 1962 roku) zdecydowali się na gest autorski, mający niewiele wspólnego z jakąkolwiek tradycyjną formą adaptacji literatury na ekran i nie do pomyślenia bez spuścizny Oberhausen. Po pierwsze – w *Lekcji historii* zastosowali strategię „re-kreacji homologicznej”⁴¹, polegającą na zachowaniu więzi z podstawą literacką, ale dostosowaną do współczesnych kontekstów: słuchaczem monologów bohaterów „z epoki” jest współczesny mężczyzna. Po drugie – posłużyli się rewolucyjną konwencją filmową, każąc czterem naturšczykom obsadzonym w rolach świadków epoki (bankier Mumilius Spicer, chłop, dawny legionista Cezara, adwokat i poeta), w kostiumach i charakteryzacji, wyrecytować powieściowe kwestie

³⁹ *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN 1965.

⁴⁰ *Chronik der Anna Magdalena Bach*, reż. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, RFN & Włochy 1968.

⁴¹ Zob. Carlo Testa, *Masters of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema* (Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press, 2002), 206–208.

pospinaane obecnością współczesnego interlokutora (dla niemal wszystkich były to jedyne występy filmowe). Ten zaś, podczas trzech niemiłosiernie długich, niemal dziesięciominutowych jazd samochodem po wąskich uliczkach Rzymu, uprzedza spotkania bohaterów „z epoki” z rozmówcami i zagaduje ich o sprawy będące treścią ich monologów. Autorzy filmu całkowicie zrezygnowali z konwencji zszywania wypowiedzi w filmowej kompozycji ujęcie–przeciwujęcie, a jeśli już pokazują przysłuchującego się monologom mężczyznę, to w długim ujęciu, nadwerężającym, a w istocie podającym w wątpliwość sens filmowej dramaturgii opartej na alternacji mówiący–słuchający. Jeździe samochodem po rzymskich ulicach, filmowanej za każdym razem w jednym ujęciu z tylnego siedzenia samochodu, towarzyszy uliczny hałas: szmery, odgłosy aut, okrucy słów. Nie pada natomiast ani jedno zdanie w kadrze lub spoza kadru⁴², choć śledzenie ulicznego ruchu samo w sobie jest frapujące, przypomina bowiem w swej przypadkowości o aleatoryzmie życia, który film próbuje z natury swej ujarzmić (podobnie jak w *cinéma vérité*). Nigdy też mężczyzna nie dociera do konkretnego miejsca, które zostałoby jako takie zasygnalizowane w kadrze, nie mówiąc już – zidentyfikowane. Nie osiąga celu, który można by powiązać z historyczną topografią Rzymu (choć film otwierają mapy Rzymu i pomnik Juliusza Cezara). Ulice, którymi zmierza samochód, są po prostu zwykłymi rzymskimi ulicami, przez które nie przechodzą hordy turystów, liszajowatymi i pozbawionymi baedekerowej urody. Krótko mówiąc – mężczyzna nigdy nie przybywa dokądś, natykając się na postaci interlokutorów niejako po drodze. Ta jazda po mieście wydaje się bez celu, bo nic nie zapowiada kolejnych spotkań, widać zresztą, że samochód powraca w to samo miejsce, a kierowca ze spokojem kluczy po ulicach. Współczesny bohater rozpytuje świadków epoki o ich opinie na temat wydarzeń związanych z panowaniem Juliusza Cezara, ale kontekst całkowicie wyobcowuje te monologi, każe je przyjmować w sposób chłodny, sprzyjający krytycznemu namysłowi nad powiązaniem kapitału z władzą. W ten sposób efekt obcości osiąga punkt krytyczny.

⁴² Już w krótkometrażowej fabule *Narzeczoną, komediantka i alfons* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, RFN 1968) obu autorów pojawia się pięciominutowa, po części niema jazda samochodem przez przedmieścia Monachium – zapowiedź irytacji, jaką odczuje widz oglądający *Lekcję historii*.

Powstanie filmu Strauba–Huillet przypadało na czas hossy Nowego Kina Niemieckiego, z filmami Rainera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga, Volkera Schlöndorffa i debiutem Wima Wendersa na czele. Stanowił on z pewnością jeden z najbardziej radykalnych i awangardowych objawów tego ruchu. Dla adaptacji Brechta, a przecież wcześniejszy o trzy lata *Baal* powstał również w tym nurcie, było to bez wątpienia wyjątkowe środowisko kulturowe i artystyczne, sprzyjające ekranizacji jego spuścizny w perspektywie, jakiej nie zyskała ona nigdy wcześniej. Jednocześnie *Lekcja historii* domyka zachodnioniemiecki, a więc przedzjednoczeniowy trop adaptacji Brechta w kinie. I to niemal na dwie dekady przed zjednoczeniem.

Kino NRD próbuje odzyskać Brechta

W kontekście takich adaptacji, jak dwie wyżej opisane, zasadne mogą wydać się pytania w rodzaju, czy aby więcej Brechta nie jest w kinematografii RFN, wolnej od ideologicznych serwilizmów na rzecz „komunistycznego autora”, niż w poczuwającej się, przynajmniej propagandowo, do pielęgnowania jego dziedzictwa filmowej kulturze NRD, w której obecność Brechta, wydawałoby się, musiała być nader pożądana⁴³. I choć nie wydaje się, by tak postawione pytanie mogło sprzyjać fortunnym odpowiedziom, to przecież trudno je zignorować, chociażby w kontekście adaptacji opowiadania *Dwaj synowie* z nowelowego filmu *Nasze czasy* w reżyserii Helmuta Nitzschkego. Wprawdzie opowiadanie nie wymaga aż tak bardzo restryktywnej wierności zasadom, jak epicki teatr (opowiadanie z natury rzeczy bywa bliższe epickości), to nie wydaje się jednak, aby Nitzschke szczególnie zbliżył się do Brechta. Co ciekawe, opowiadanie *Die zwei verlorenen Söhne* ze zbioru tużpowojennych *Opowiadań z kalendarza*⁴⁴ powstało na kanwie szkicu Brechta do filmu w czasie, kiedy będąc jeszcze

⁴³ Inna sprawa, że starano się to dziedzictwo za każdym razem podporządkowywać aktualnym potrzebom politycznym, o czym świadczy zwłaszcza (oprócz przywołanych już przypadków) fakt, że *Matkę Courage i jej dzieci*, Palitzscha i Wekwertha zdjęto z berlińskich ekranów już po tygodniu od premiery (mimo frekwencji wynoszącej ponad 60 procent widowni) – zob. Lang, *Episches Theater als Film*, 264. Władzom NRD przeszkadzała pacyfistyczna wymowa dramatu i filmu.

⁴⁴ W jedynej polskiej edycji tomu z początku lat pięćdziesiątych XX wieku nie ma tego opowiadania, którego zabrakło zapewne z powodów cenzuralnych (zob. Brecht, *Opowiadania z kalendarza*).

w Hollywood, planował filmy dla powojennych Niemiec⁴⁵. Ta historia obłądu matki żołnierza, która najpierw ma przywidzenie, że radziecki jeńiec w jej gospodarstwie jest inkarnacją jej syna, co wynagradza mu dodatkową porcją żywności, a kiedy syn, SS-man, przyjeżdża na urlop i w obawie przed wydaniem przez jeńców postanawia ich zabić, oddaje go w ręce radzieckiej komendantury, by ustrzec go przed wyrokiem, ma wiele z *Lehrstücku* – jest z gruntu dydaktyczna i schematyczna, raczej ilustracyjna niż problemowa. I taka pozostaje nowela Nitzschkego. Praca pamięci widza zdoła zapewne zidentyfikować obecność brechtowskich aktorów (Ekkehard Schall, Felicitas Ritsch), a w głosie komentatorki z offu rozpoznać głos Helene Weigel, co pozwala na przydanie filmowi Brechtowskiej aury i utrzymanie go w kręgu tradycji aktorskiej jego teatru. Jednakże sam fakt, że film jest jedną z czterech niepowiązanych ze sobą tematycznie nowel, sprzyja – ze względu na otoczenie pozostałych fabuł – swoistemu filmowemu efektowi obcości⁴⁶.



Fot. 4. *Dwóch synów*, reż. Helmut Nitzschke, NRD 1961

Źródło: ©DEFA-Stiftung / Wenzel, Pathenheimer, Daßdorf, Wieland

⁴⁵ Zob. Gersch, *Film bei Brecht*, 234. Powstał wtedy jedyny „amerykański” film oparty na współpracy z Brechtem jako autorem projektu scenariusza (wraz z Langiem) – *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*, reż. Fritz Lang, USA 1943), ale właściwym jego autorem pozostaje John Wexley.

⁴⁶ Zob. Erika Richter, „Zu Gestaltungsproblemen des Episodenfilms. Bemerkungen zum DEFA-Film «Aus unserer Zeit»”, *Filmwissenschaftliche Beiträge* (1970), 271–292.

Opowiadania z kalendarza dwukrotnie jeszcze stanowiły podstawę adaptacji, ale za każdym razem chodziło o filmy telewizyjne. W obydwu wypadkach – *Starszej pani bez godności* (*Die unwürdige Greisin*, reż. Karin Hercher, NRD 1984, premiera telewizyjna w lutym 1985 roku) oraz *Płaszcz kacerza* (*Der Mantel des Ketzers*, reż. Peter Vogel, NRD, premiera telewizyjna w kwietniu 1989 roku) – adaptacje podparte były zresztą tą samą strategią kultywowania ciągłości pamięci brechtowskich twarzy, a to odnośnie do tego samego duetu aktorskiego: Ekkehard Schall (pamiętny Eilif z klasycznego spektaklu Berliner Ensemble w 1949 roku oraz filmowej adaptacji *Matki Courage i jej dzieci* Wekwertha i Palitzscha) oraz Hanne Hiob, pamiętana w NRD bardziej jednak z rodzinnej legendy i jej lewicowej działalności politycznej w RFN niż ze sceny⁴⁷. Telewizją stoi też *Zemsta kapitana Mitchella* (*Die Rache des Kapitäns Mitchell*, reż. Christa Mühl, NRD 1979), adaptacja powstałego jeszcze w 1933 roku (i od początku zamierzonego jako podstawa literacka filmu) opowiadania *Safety First*, z Ekkehardem Schallem w obsadzie.

Kinowe ekranizacje utworów Brechta utwierdzają w przekonaniu o słuszności tezy na temat „trudności związanych z filmowaniem Brechta” – na różnych poziomach: estetycznym ideologicznym, warsztatowym. To też kino, choć nie wyparło się spuścizny autora *Opery za trzy grosze*, nie przysporzyło mu osobnego, nie mówiąc już o eksponowanym, miejsca w dziejach sztuki filmowej. Dorobek „filmowy” Bertolta Brechta pozostaje w odniesieniu do kina heterogeniczny, uwikłany, z jednej strony, w obowiązujące w NRD mechanizmy polityki kulturalnej, a zatem i standardy kultury filmowej (*Matka Courage i jej dzieci* Wekwertha i Palitzscha, *Dwaj synowie Nitzschkego*), z drugiej podatny na zachodnioniemiecką popkulturę (*Opera za trzy grosze* Staudtego), a nawet eksperymenty z kręgu Nowego Kina Niemieckiego (*Lekcja historii* Strauba – Huillet). Ale – jak świadczą najnowsze adaptacje klasyka – pozostaje on dla kina ciągle do odkrycia.

⁴⁷ Hanne Hiob była córką Brechta z małżeństwa z pierwszą żoną Marianne Zoff. Zagrała między innymi tytułową rolę w filmie telewizyjnym *Karabiny pani Carrar* (*Die Gewehre der Frau Carrar*, reż. Egon Monk, RFN 1975), będącym adaptacją dramatu Brechta (w NRD film nie był pokazywany), a w Berliner Ensemble wystąpiła w 1968 roku w tytułowej roli *Świętej Joanny szlachtuzów*.

Bibliografia:

- Baal*. Bearbeitet fürs Fernsehen auf Grund der Fassungen aus den Jahren 1918, 1919, 1926 und 1954 von Volker Schlöndorff. Eine Produktion des Hessischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk und Halleluja-Film. Archiv des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main, nieopublikowany rękopis.
- Brecht, Bertolt. *Opowiadania z kalendarza*. Wstęp i opracowanie Antoni Marianowicz. Warszawa: Czytelnik, 1953.
- Brecht, Bertolt. „Der Gallische Krieg oder Die Geschäfte des Herrn J. Cäsar (Film)”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 70–72. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. „Die Beule. Ein Dreigroschenfilm”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 29–46. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. „[Zum Film «Herr Puntila und sein Knecht Matti»]”. W: *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 366–370. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, t. XXVII: *Journale 2. Journale 1941–1955, Autobiographische Notizen 1942–1955*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Buschkowsky, Madina. „Gedanken zu einer Verfilmung der «Dreigroschenoper»”. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, nr 3 (1964), 878–896.
- „Cinemascope”. W: *Materialien zur „Mutter Courage”-Verfilmung*, Wekwerth-Archiv.
- Gersch, Wolfgang. *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Hanser, 1975.
- Gersch, Wolfgang, Werner Hecht. „Zur Ausgabe der «Texte für Filme»”. W: Bertolt, Brecht. *Texte für Filme*, t. II: *Exposés, Szenarien*, 404–406. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Gwóźdź, Andrzej. „W drodze do domu. Kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 roku w kinematografiach niemieckich”. *Kwartalnik Historyczny*, nr 4 (2021), 964–966.
- Gwóźdź, Andrzej. *Verfilmt, aber ob wirklich filmisch? Filmische Zeugnisse der Brecht-Rezeption in beiden deutschen Staaten (1949–1989)*. W: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*, red. Zbigniew Feliszewski, 469–494. Göttingen: V&R unipress, 2023.

- Jelenski, Manfred. „Nicht nur ein Filmdokument. «Mutter Courage und ihre Kinder»”. *Deutsche Filmkunst*, nr 4 (1961), 110–112.
- Lang, Joachim. *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Richter, Erika. „Zu Gestaltungsproblemen des Episodenfilms. Bemerkungen zum DEFA-Film «Aus unserer Zeit»”. *Filmwissenschaftliche Beiträge* (1970), 271–292.
- Srych, Josef. „Theater ist nicht Kino – oder: Der grösste [sic!] Misserfolg des Jahres”. *Jedioth Chadashoth*, 31.08.1961.
- Staudte, Wolfgang, Hein Heckroth, Günter Raguse. *Die Dreigroschenoper* 63. *Werkbuch zum Film*. München: Laokoon, 1964.
- Testa, Carlo. *Masters of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*. Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press, 2002.
- Wekwerth, Manfred, Peter Palitzsch. „Über die Verfilmung von «Mutter Courage und ihre Kinder»”. W: Brechts „*Mutter Courage und ihre Kinder*”, red. Klaus-Detlef Müller, 257–258. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1982.

Summary

Filming the classics in the separated Germany: Brechtian adaptations for the cinema

The article discusses the presence of Bertolt Brecht's plays and prose in film cultures of two antagonistic German states (the German Democratic Republic and the Federal Republic of Germany) between 1949 and 1989. The author focuses on the ways of transferring works (and media) within these cultures. He indicates the film version of *Mother Courage and Her Children* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, dir. Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth, GDR 1960) and *Three Penny Opera* (*Die Dreigroschenoper*, dir. Wolfgang Staudte, FRG–France 1963) as basic examples of different testimonies of reception of Brecht's deeds in two German states (a classicising attitude and the one inscribed in popular culture). Referring to the *History Lesson* (*Geschichtsunterricht*, FRG–Italy 1972) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet the author identifies the presence of the New German Cinema in film reading of Brecht's works. Film culture of the GDR is marked by significant DEFA-adaptation of the short stories: *Zwei Söhne* (*Two Sons*) (dir. Helmut Nitzschke, a part of the novella film *Aus unserer Zeit* (*Our time*, GDR 1969) which is discussed in the context of the actors tradition of the Brechtian theatre.