Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Andrzej Dębski
Uniwersytet Wrocławski

POLSKI BARD NA ZGNIŁYM ZACHODZIE — O *EPIZODZIE BERLIN WEST* MIECZYSŁAWA WAŚKOWSKIEGO

Pomijając nielicznych obywateli polskich, którzy znaleźli się w Berlinie Zachodnim po wojnie bądź przybyli tam po niepokojach społecznych lat 1956 i 1968, „ponowne powstanie »polskiego Berlina« miało miejsce pod koniec lat 70. i na początku 80., kiedy to tysiące osób z Polski, w tym głównie przedstawicieli młodszej generacji, przybyło do metropolii nad Szprewą i których zaskoczył tu ogłoszony w Polsce 13.12.1981 r. stan wojenny”[1]. Część z nich myślała o emigracji do Australii, Kanady albo USA, część jednak zdecydowała się pozostać. Imigrantów tych nie chciano odesłać z powrotem (Polska była krajem z wrogiego bloku komunistycznego w okresie zimnej wojny), ale nie chciano się też dzielić z nimi pracą. Przyznane początkowo ułatwienia (w zakresie prawa pobytu, prawa do pracy czy pomocy socjalnej) zostały po niedługim czasie zlikwidowane. Tylko nieliczni mogli ubiegać się o azyl polityczny (ze względu na działalność opozycyjną), większość — pomimo trudności — pozostała z niepewnym statusem pobytowym. Łatwy start mieli jedynie przedstawiciele rzadkich zawodów oraz specjaliści, trudniej mieli robotnicy i urzędnicy, a najtrudniej osoby po studiach humanistycznych — wielu zmuszonych było do egzystencji na niższym poziomie intelektualno-ambicjonalnym, imając się różnych prac.

[1] A. Stach, *Das polnische Berlin/Polski Berlin*, Berlin 2002, s. 43. W samym 1981 roku, jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego, do Berlina Zachodniego wyjechało z Polski ponad 50 tys. osób, zob. Ch. Pallaske, *Migrationen aus Polen in die BRD in den 1980er und 1990er Jahren*, Berlin 2002, s. 55.

© for this edition by CNS

W Berlinie Zachodnim znaleźli się także artyści, publicyści, pisarze, reżyserzy, aktorzy, przedstawiciele wolnych zawodów. Pierwsze oznaki polskiego życia kulturalnego w mieście pojawiły się na przełomie lat 50. i 60. W 1958 roku o azyl poprosił Marek Hłasko[2], a w 1963 roku na zaproszenie Fundacji Forda do berlińskiej metropolii przybył Witold Gombrowicz[3]. Po 1968 roku na skutek kampanii antysemickiej w Polsce w mieście tym znaleźli się m.in. Witold Wirpsza, Christian Skrzyposzek oraz Helena Bohle-Szacka. W latach 70. na stypendia lub prywatnie do Berlina Zachodniego przyjeżdżali m.in. Jacek Bocheński, Zbigniew Herbert, Stanisław Lem, Kazimierz Brandys, Ewa Lipska, Włodzimierz Odojewski, Lothar Herbst, Leszek Szaruga, Adam Zagajewski. W czasach „Solidarności" Berlin Zachodni stał się dla wielu ludzi pióra „nową ojczyzną"[4]. Zaczęły ukazywać się polskojęzyczne pisma, jak na przykład „Przekazy", „Biuletyn Informacyjny", „Pogląd", „Archipelag", „Słowo" czy „Dialog"; utworzono wydawnictwa, jak „Biblioteka Archipelagu", „Veto", wydawnictwo „Poglądu"; ważnym ośrodkiem animującym życie literackie stał się Klub Inteligencji Katolickiej powstały przy Polskim Duszpasterstwie; uruchomiono księgarnię polską, teatry (Transformtheater, Berlin Mime Company), a nawet Niezależną Telewizję Polską; utworzono również kilka stowarzyszeń prosolidarnościowych[5]. Aleksandra Wrona konstatuje w związku z tym:

> Analizując publikacje prasowe, można zauważyć, że te same nazwiska osób zaangażowanych w życie publiczne Polonii odnaleźć można w różnych organizacjach i pismach, często w roli redaktorów jak i autorów tekstów literackich czy felietonów. To wzajemne przenikanie się środowiska może wynikać z charakteru periodyków polonijnych lat 80., z których każdy, bez względu na swój indywidualny profil, zorientowany był w pierwszej linii na działalność prodemokratyczną i antytotalitarną. Ta nadrzędna idea łączyła ludzi i sprawiała, że autorzy mogli publikować swe prace we wszystkich pismach polonijnych Berlina Zachodniego[6].

W kulturze Polski Ludowej „Niemiec" był naturalnym wrogiem. Eugeniusz Cezary Król podaje, że wśród 981 polskich filmów fabularnych z lat 1946–1995 aż 24% dotyczyło (w mniejszym lub większym stopniu) tematyki niemieckiej, a nie-

[2] W 1960 roku Rolf Hädrich zekranizował dla telewizji Hessische Rundfunk powieść Hłaski *Cmentarze* (pod tytułem *Die Friedhöfe*), a w 1964. *Pętlę* (*Die Schlinge*). Po śmierci pisarza na zlecenie telewizji ZDF powstały dwie inne ekranizacje: Thomas Fantl adaptował w 1970 roku *Wszyscy byli odwróceni* (*Alle hatten sich abgewandt*), w 1973 roku Peter Schulze-Rohr zrealizował *Die zweite Ermordung des Hundes* na podstawie *Drugiego zabicia psa*.

[3] Temat pobytu Hłaski w Berlinie podjął Wiesław Saniewski w fabularyzowanym dokumencie *Rozdarcie, czyli Gombro w Berlinie* (2004).

[4] A. Stach, *op. cit.*, s. 45.

[5] Zob. *ibidem*, s. 57–69; a także artykuły M. Brandt, *Polscy pisarze emigracyjni i pisarze niemieccy w Berlinie*; oraz A. Wrony, *Życie literackie berlińskiej Polonii w latach 70. i 80. XX wieku*, [w:] *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*, red. E. Teodorowicz-Hellman, J. Gesche, Sztokholm 2013.

[6] A. Wrona, *op. cit.*, s. 311.

© for this edition by CNS

mal 80% tych realizacji odnosiło się bezpośrednio lub pośrednio do II wojny światowej. W kinematografii polskiej dokonała się homogenizacja wizerunku „złego Niemca" jako „masowego mordercy, fanatycznego zwolennika nazizmu, osobnika agresywnego, wiarołomnego, fałszywego, podstępnego, rozpustnego, hałaśliwego, głupawego i alkoholizowanego; wiele z tych cech przypisano również — czasem nawet dobitniej — niemieckim kobietom"[7]. Gdy temat lokowano poza wydarzeniami wojennymi, produkcje również nie były wolne od negatywnych asocjacji historycznych, na które składał się łańcuch skojarzeń: „średniowieczni margrafowie — Zakon Niemiecki (Krzyżacki) — królowie sascy — Prusy — rewizjoniści z Republiki Weimarskiej — Trzecia Rzesza — rewanżyści, militaryści i neonaziści z Bonn"[8]. W latach 70. propaganda nieco zelżała ze względu na zawarcie w 1970 roku układu normalizującego stosunki między PRL i RFN, ale po proklamowaniu stanu wojennego zaczęto na nowo lansować dawne wzorce i schematy.

Epizod Berlin West to antyzachodnioniemiecki film Mieczysława Waśkowskiego. Na jego wymowę niemały wpływ miał zapewne charakter Zespołu Filmowego „Profil", w którym go zrealizowano — utworzony w 1975 roku, gromadził „głównie (choć nie wyłącznie) autorów łączących przekonania socjalistyczne z nacjonalistycznymi"[9]. W latach 80. powstawały w nim propagandowe produkcje o stanie wojennym i „Solidarności", jak np. fabularne filmy Romana Wionczka *Godność* (1984) i *Czas nadziei* (1986). Szef zespołu, Bohdan Poręba, był członkiem Patriotycznego Ruchu Ocalenia Narodowego oraz współzałożycielem Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald", organizacji tropiącej „syjonistów z KOR-u" w „Solidarności"[10]. Także Waśkowski należał do reżyserów zaangażowanych po stronie władzy — był wieloletnim sekretarzem Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe". Jego wcześniejsze realizacje dotyczyły m.in. problematyki dziecięcej i młodzieżowej, uzyskując np. Nagrodę Społeczną Komitetu Przeciwalkoholowego na festiwalu „Młodzi i Film" w Koszalinie (za *Jej portret*, 1975) czy Nagrodę Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej na Lubuskim Lecie Filmowym w Łagowie (za *Nie zaznasz spokoju*, 1978).

Pomysł na *Epizod Berlin West* wziął się z niepowodzenia adaptacji powieści Jerzego Ofierskiego *Zstąpiłeś na Broadway, Mesjaszu* (1977), której akcja rozgrywała się współcześnie w Nowym Jorku. Autor napisał scenariusz pt. *Epizod nowojorski*,

---

[7] E.C. Król, *Czy w polskim filmie fabularnym lat 1946–1995 istnieje wizerunek „dobrego Niemca"? Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich*, „Rocznik Polsko-Niemiecki" 2007, nr 15, s. 69.

[8] *Ibidem*.

[9] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 414.

[10] *Poręba chce zmartwychwstać*, z Bohdanem Porębą rozmawiał Grzegorz Sroczyński, „Gazeta Wyborcza" („Duży Format"), 4 marca 2008, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,4981478.html (dostęp: 19 września 2014).

© for this edition by CNS

jednak — jak w sprawozdaniu z realizacji filmu podawał kierownik produkcji Jerzy Rutowicz — „realizacja została kilka lat wcześniej zaniechana ze względu na trudności realizacji filmu w USA”[11]. Reżyser tłumaczył nieco inaczej — że nawet udało się znaleźć koproducenta amerykańskiego, „ale przyszedł rok 1981, warunki zmieniły się, pokomplikowały. Możliwość koprodukcji upadła”[12]. Wobec tego postanowiono przenieść akcję do Berlina Zachodniego, ponieważ jednak „to inny świat, inni ludzie, inne obyczaje. Polityczny kontekst także inny”[13], istotny był nowy scenariusz (Ofierski nie podjął się zmian). Znalezienie scenarzysty trwało długo i — jak podawał Rutowicz — „tylko dzięki osobistym staraniom Dyr. L. Bacha[14] udało się nakłonić Jana Purzyckiego (*Wielki Szu*) do napisania prawie że nowego scenariusza opartego na poprzednim temacie”. Po dokumentacji (także z udziałem Purzyckiego, który wcześniej nie był w Berlinie Zachodnim) powstał nowy scenariusz, jednak jego autor nie pojawił się w czołówce filmu — Cezary Wiśniewski zauważał w „Sztandarze Młodych”: „Scenarzysty brak, dwaj kolejni wycofali swoje nazwiska”[15].

Jeszcze przed premierą kinową podawano w „Polskim Serwisie Prasowym”, że „film Waśkowskiego mówi o kosztach moralnych i psychicznych, jakie ponosi człowiek wybierający emigrację. To dramat niektórych polskich pisarzy, którzy opuścili ojczyznę, zwabieni mirażem sukcesu zawodowego na Zachodzie”[16]. Bohaterem filmu miał być pisarz Jan Bard, który podjął decyzję o pozostaniu w Berlinie Zachodnim podczas zagranicznego tournée. Temat był jawnie publicystyczny, w związku z czym pytano reżysera: „Bohater ponosi klęskę po ucieczce z kraju. Nie boi się pan, że brzmi to odrobinę propagandowo?”. Ten odpowiadał: „Jego przegrana nie jest wynikiem mojej manipulacji (aby doprowadzić do określonego efektu propagandowego), lecz konsekwencją wyboru, którego dokonał, splotu okoliczności, w których się znalazł. Ani scenarzysta, ani ja nie dokonaliśmy selekcji zdarzeń w taki sposób, aby osiągnąć propagandowo zamierzony cel. Pomieściliśmy w filmie sceny typowe dla losu człowieka takiego jak Bard”[17].

[11] O ile nie zaznaczono inaczej, informacje na temat produkcji przytaczam za sprawozdaniem organizacyjno-ekonomicznym filmu *Epizod Berlin West*, podpisanym przez kierownika produkcji Jerzego Rutowicza, stanowiącym załącznik do pisma od Tadeusza Karwańskiego, szefa produkcji Zespołu Filmowego „Profil”, do Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” z dn. 26 czerwca 1986 roku, Archiwum Państwowe w Warszawie, Wieloosobowe Stanowisko ds. Działalności Archiwalnej w Milanówku, Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 778.

[12] Za: E. Modrzejewska, *Epizod Berlin West*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 11, s. 3.

[13] *Ibidem*.

[14] Leon Bach — dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”.

[15] C. Wiśniewski, *Epizod Berlin West*, „Sztandar Młodych” 1986, nr 213, s. 8.

[16] E. Modrzejewska, *op. cit.*, s. 3.

[17] *Ibidem*, s. 4.

© for this edition by CNS

PRODUKCJA

Realizacja filmu trwała od 5 lipca 1984 roku do 28 marca 1986 roku (632 dni wobec 545 planowanych), a koszt produkcji zamknął się w kwocie 59 940 tys. zł[18]. Zdjęcia kręcono od 20 maja do 30 lipca 1985 roku, przy czym prawie 90% wykonano w Berlinie Zachodnim (głównie) i w NRD (mniej), a pozostałą część w Warszawie. W 2004 roku Rutowicz wspominał: „Zdjęcia uliczne oraz wnętrza były kręcone w Berlinie Zachodnim całkowicie w oparciu o naszą własną organizację. Nie napotkaliśmy na żadne trudności ze strony policji, ponieważ… brała udział w zdjęciach do filmu. […] Najbardziej kłopotliwe były zdjęcia na Potsdamerstrasse, która tradycyjnie opanowana była przez prostytutki. Nie pozwalały nam się filmować, ale ze zrozumieniem udostępniały miejsca do zdjęć”[19]. Oczywiście wybór tej właśnie ulicy nie był przypadkowy — filmowy Berlin Zachodni miał się jawić jako miejsce zepsute i zdegenerowane.

Film zrealizowano we współpracy z poczdamską Defą, praskim Barrandovem oraz budapesztańskim Mafilm. Udział czechosłowacki i węgierski wynikał z rewizji założeń, wedle których aktorzy polscy mieli odtwarzać postaci polskie, a niemieccy — niemieckie. Rutowicz podawał w sprawozdaniu, że „NRD — Studio Defa nie mogło znaleźć odpowiednich aktorów, którzy mogliby uczestniczyć w zdjęciach na terenie Berlina Zachodniego”. Dlatego sięgnięto po niemieckojęzycznych aktorów czechosłowackich i węgierskich, gdyż „w filmie współczesnym uzyskanie tzw. prawdy ekranowej nie dopuszczało do obsadzenia aktorami polskimi postaci obcokrajowców”. Poszukiwanie odtwórców ról trwało długo, gdyż należało uwzględnić terminy teatrów w kilku krajach, jak też kwestie paszportowe i wizowe. W trakcie zdjęć okazało się, że niezbędne będzie dubbingowanie zaangażowanych aktorów, ponieważ ich akcent „nie brzmiał autentycznie”. W związku z tym planowano przyjazd niemieckich aktorów podkładających dubbing na postsynchrony do Warszawy, ale prace te przeniesiono do Defy ze względu na „brak jakiejkolwiek możliwości przyjazdu tak dużej liczby aktorów NRD — 12 osób na postsynchrony do Polski. Aktorzy NRD są bardzo trudni w zwolnieniach z ich macierzystych teatrów”. Komentarze do przebiegu produkcji ilustrują ciekawą sytuację społeczno-polityczną w bloku socjalistycznym, szczególnie zaś w NRD. Warto przypomnieć, że w 1972 roku otwarto granicę polsko-enerdowską, którą 30 października 1980 roku, na wniosek NRD, zdecydowano się zamknąć (obowiązywały odtąd zaproszenia). Zakaz podróży miał mieć charakter czasowy, ale utrzymano go do końca istnienia NRD. Przyczyną zamknięcia granicy były strajki w Polsce, które władze wschod-

[18] *Wielki Szu* (1982) Sylwestra Chęcińskiego kosztował 20 613 tys. zł, co pokazuje, jak bardzo (w wyniku inflacji) wzrosły koszty realizacji filmów na przestrzeni zaledwie kilku lat. To, że w tym trudnym ekonomicznie okresie zdecydowano się na realizację kosztownego filmu w Niemczech Zachodnich, świadczy o wadze, jaką przywiązywano do tej propagandowej produkcji.

[19] J. Rutowicz, *Wspomnienia kierownika produkcji*, „Film & TV Kamera” 2004, nr 4, s. 99–100.

© for this edition by CNS

nioniemieckie uznawały za bardziej niebezpieczne od „praskiej wiosny", obawiając się, aby „bakcyle polskiej zarazy nie przedostały się za Odrę"[20]. Fakt, że nie można było znaleźć w NRD aktorów, których zwolniono by na zdjęcia w Berlinie Zachodnim, miał również podłoże polityczne.

Interesujące są także inne informacje produkcyjne. Podczas zdjęć w Berlinie Zachodnim ekipa mieszkała w Poczdamie (względy oszczędnościowe) i codziennie przekraczała granicę Drewitz-Dreilinden (godzina przejazdu rano i wieczorem). Po zachodniej stronie grupa miała pokój hotelowy, który stanowił magazyn na sprzęt zdjęciowo-dźwiękowy oraz oświetleniowy. Mieszkał w nim Rutowicz, gdyż „pozostawianie sprzętu bez opieki w nocy byłoby ryzykowne". Takie rozwiązanie skracało też czas przejazdu („unikaliśmy przez to bardzo dokładnej kontroli celnej") oraz pozwalało kierownikowi produkcji dobrze przygotować plan zdjęciowy na dzień następny. Jednak nie wszyscy mogli przekraczać granicę Drewitz-Dreilinden: „Aktorzy CSRS i Węgier musieli być dowożeni do Berlina — stolicy NRD i mogli wyłącznie przekraczać granicę S-Bahn-Friedrichstrasse. Odległość Berlin NRD — Poczdam wynosi drogą lądową ca. 85 km (w jedną stronę)".

Na przekroczenie okresu realizacji filmu wpłynęły też inne czynniki. Janusz Zakrzeński (odtwórca głównej roli) nie znał języka niemieckiego, ale nie wyrażał zgody na dubbing, więc udzielono mu pomocy korepetytorskiej w nauce, co trwało miesiąc. Dialogi w języku polskim aktor nagrywał w Warszawie, a w języku niemieckim wraz z partnerem niemieckim w NRD, co okazało się „bardzo korzystne, nie tylko dla głównej roli, ale również dla uzyskania pełnej autentyczności fabuły". Opóźnione zostało także nagranie muzyki, ponieważ czechosłowacki gitarzysta Milan Zelenka nie dysponował wcześniej wolnymi terminami, a „jego zastąpienie było zupełnie niemożliwe, albowiem koncert c-moll A. Vivaldiego w jego wykonaniu uznany został za najlepszy w ostatnich latach". Poza tym, na życzenie wiceministra Jerzego Bajdora, dokonano „dokręcenia" końcowej sceny filmu poprzedzającej finał (w windzie hotelowej), co wymagało znalezienia odpowiedniego obiektu zdjęciowego w Warszawie, analogicznego do tego z Berlina Zachodniego (wybrano hotel Bristol, który był wtedy w generalnym remoncie). Również „scena samobójstwa wykonana została w Warszawie po zakończeniu zdjęć głównych. Wymagało to pełnej ekspedycji plenerowej z dużą adaptacją przygotowawczą".

KOLAUDACJA

Film kolaudowano 11 marca 1986 roku i przyznano mu I kategorię artystyczną. Nie znaczy to jednak, że posiedzenie przebiegło bezproblemowo, a jego uczestnicy

[20] J. Kochanowski, *Socjologiczny zwiad po otwarciu granic PRL-NRD*, „Polski Przegląd Dyplomatyczny" 2001, nr 2, s. 236.

© for this edition by CNS

byli zgodni. Najwięcej zarzutów pod adresem filmu zgłosił Jerzy Bossak. Uważał on, że film został zrobiony zręcznie, ale gra Zakrzeńskiego, a zwłaszcza monologi wewnętrzne bohatera filmu były na tyle nieprzekonujące, że można było wątpić, „czy mamy do czynienia rzeczywiście z człowiekiem, który jest przyzwyczajony do pisania, który czuje powołanie do tego zawodu”[21]. Dużo miejsca w swoim wystąpieniu poświęcił Bossak kwestiom niemieckim. Przekonywał, że „ten film właśnie od tej strony politycznej jest filmem szkodliwym, a nie pożytecznym”. Ocena ta wynikała z faktu, iż wszystkich Niemców przedstawiono jednoznacznie („na dobrą sprawę możemy ich wepchnąć do jednego worka i wszyscy tam się zmieszczą”, a przecież — jak tłumaczył niegdyś Günterowi Grassowi — „jeżeli na czele stoi Kapusta, to nie znaczy, że wszyscy mają być głąbami”). Kilka elementów filmu uznawał za zbędne, w tym kwestie dotyczące podziału na SPD i CDU, jak też wikłanie w utwór Clausa von Stauffenberga, autora nieudanego zamachu na Hitlera w dniu 22 lipca 1943 roku. Otóż Bard, bohater filmu Waśkowskiego, napisał książkę, w której sugerował, że Stauffenberg inspirowany był przez masonów. Chcąc ją wydać w Berlinie Zachodnim, zwrócił się (nie znając zachodnioniemieckich realiów) do przedstawiciela SPD, a tymczasem — mówił mu Nyżyński (działacz polonijny grany przez Leona Niemczyka) — Stauffenberg to bohater narodowy dla socjaldemokratów, a łajdak dla chadeków, więc książkę należałoby opublikować w Monachium u wydawcy będącego zwolennikiem CDU[22]. Bossak krytykował:

> Jeżeli ten nasz bohater napisał fałszywą książkę przeciwko SPD czy CDU, to nie wyobrażam sobie, aby taka była reakcja Niemców […]. Jeżeli chodzi o stosunek do Stauffenberga, to na pewno na co dzień o tych sprawach się nie mówi, chociaż nie wykluczam, że na spotkaniach partyjnych jedni mogą go traktować jako bohatera, a drudzy — jako łobuza i mordercę. W każdym razie myśmy nie powinni się do tych spraw wtrącać, bo to nie jest ani nam, ani filmowi potrzebne.

Zarzucał Waśkowskiemu, że przedstawił wydarzenia wysoce nieprawdziwie, podobnie jak nieprawdziwa była psychologia postaci, a zwłaszcza scena monologu pisarza podczas seksu z prostytutką.

Mniej zjadliwy był Stanisław Kuszewski, który pozytywnie oceniał stronę warsztatową, a zastrzeżenia miał do nieprawdopodobnej, wręcz „dziurawej” intrygi, pełnej przypadkowych zdarzeń. Nie wzbudzał jego zachwytu wewnętrzny monolog

[21] Ten i kolejne fragmenty przytaczam na podstawie stenogramu z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 marca 1986 roku (film *Epizod Berlin West*), Filmoteka Narodowa w Warszawie, sygn. A-344, poz. 429.

[22] Monachium pojawia się w filmie nieprzypadkowo — Bawaria była silnym ośrodkiem NSDAP, a w 1923 roku Hitler właśnie w Monachium podjął próbę zamachu stanu (tzw. pucz monachijski). Realizatorzy filmu upolitycznili poza tym spór o Stauffenberga, przenosząc na SPD i CDU opinie społeczne o tej postaci. Poglądy te zresztą ewoluowały: w 1964 roku tylko 29% Niemców pochwalało zamach na Hitlera, w 1985 roku już 60%, natomiast w 1989 roku aż 81% nazywało Stauffenberga i pozostałych uczestników spisku patriotami — zob. J. Trajman, *Narodowy socjalizm w kinie zjednoczonych Niemiec*, Wrocław 2014, s. 329.

© for this edition by CNS

Jana Barda („nie wiem, czy ten komentarz należy traktować w kategoriach politycznych czy w kategoriach moralnych"), a także rzeczywistość ekranowa Berlina Zachodniego: „przy pomocy bohatera filmu dokonujemy penetracji rozmaitych środowisk, ale one dla samego pisarza niczego nie wnoszą i niczego nie mogą wnieść, bo on sam ma wyrobiony pogląd na Zachód". Dobrego zdania o filmie nie miał Jerzy Jesionowski, dla którego utwór Waśkowskiego miał nie najlepszy scenariusz, a poza tym odznaczał się nadmiernie uproszczoną tezą polityczną: „Uważam, że jeżeli reżyser chce udowodnić jakąś tezę polityczną, to powinien nad tym solidnie popracować, zastanowić się, a tutaj stawiałbym jako zarzut to, że już od 1/3 filmu wiadomo, jak się on skończy". Kazimierz Koźniewski cenił walory polityczne utworu („trzeba go traktować w kategoriach politycznych bardziej niż w kategoriach artystycznych i to jest sprawa godna podkreślenia"), ale nie podobało mu się zbyt jednoznaczne zakończenie (samobójstwo), jak też fakt, że „dochodzi do jakiegoś zbyt daleko idącego porównania roli pisarza i prostytutki". Ten ostatni aspekt odnosił się do monologu wewnętrznego Barda, który pisarz artykułował z powagą podczas seksu z Kristin (graną przez czechosłowacką aktorkę Zorę Ullę Keslerovą), ukazaną w półzbliżeniu, z twarzą rozanieloną, w spowolnionym tempie:

> Kristin, patrzę na ciebie z zachwytem. I zdaje mi się, że coś zaczynam rozumieć. Tylko, że ja mogłem być kim innym, a postanowiłem żyć z tego, co najbardziej intymne. Za grosze rozdawałem swoje myśli i swoją duszę. Niezliczonej rzeszy ludzi obojętnych. […] Wyprzedawałem, handlowałem samym sobą. Zupełnie jak ty.

Do najgorętszych orędowników utworu (oczywiście oprócz samego reżysera i kierownika zespołu „Profil") należał Czesław Dondziłło, redaktor naczelny „Filmu" w latach 1985–1990. „Chciałbym zaprotestować przeciwko odbieraniu temu filmowi walorów sztuki" — perorował, wskazując na wiarygodny obraz psychologiczny pisarza, znakomitą grę aktorów, profesjonalną realizację, jak również fakt, że wydarzenia zostały skomponowane tak, „aby strona polityczno-propagandowa nie była zbyt natarczywa i jeżeli nawet reżyser założył sobie określoną tezę polityczną, to takie jej potraktowanie zasługuje na ogromne pochwały". W jego wypowiedzi obecne było — rzadkie na tle innych głosów, jak również późniejszych recenzji — uznanie dla egzystencjalnej strony filmu, który „równolegle" traktował wątki polityczne oraz osobiste bohatera, zdającego sobie sprawę, że nie ma już wielu lat przed sobą, którego opuściła wena twórcza, liczył więc na to, że z dala od kraju odzyska zdolność tworzenia, a także miłość — w Berlinie Zachodnim mieszkała jego sympatia z czasów studenckich, niewidziana od 20 lat. Dondziłło przekonywał: „Nie jest przypadkowe, że już w 1/3 od końca filmu orientujemy się, jakie będzie jego zakończenie. Niewątpliwie jest to historia Tristana i Izoldy, ale spóźniona o 20 czy 30 lat i bardzo wiele mówi widzom rozmowa prowadzona między parą bohaterów, kiedy kobieta pyta — czy musi się to skończyć tragicznie?". Po festiwalu w Gdańsku Dondziłło pisał w „Filmie", że utwór Waśkowskiego „został niedoceniony i ze

© for this edition by CNS

względów pozamerytorycznych większość krytyków obeszła się z nim po macoszemu. Jawną krzywdę wyrządzono Januszowi Zakrzeńskiemu, który stworzył tu jedną z najlepszych swoich życiowych kreacji aktorskich. Za nią i za rolę w *Nad Niemnem* — jemu i tylko jemu należała się nagroda aktorska w Gdańsku"[23]. Film był również — w jego opinii — „przykładem mądrej polemiki z ową wiarą w indywidualizm jako cudowne panaceum na dolegliwości współżycia ze społeczeństwem", jaką proponował nurt Kina Moralnego Niepokoju. Inne znaczenie niż na przykład w *Bez końca* Krzysztofa Kieślowskiego miało targnięcie się bohatera na własne życie:

> To samobójstwo nie oznacza, że dalej nie można żyć w podporządkowaniu normom społecznym i prawom, przeciwnie, uwolnienie i wyzbycie się owych zależności pętających swobodę twórczą pisarza-emigranta nie daje spodziewanych efektów; iluzoryczna okazuje się wolność na Zachodzie, nie przyśpieszył pracy gruczoł talentu, pegaz kopytami trzasnął o bruk[24].

Do kolaudantów chwalących film należał również Jan Rybkowski, który wskazywał, że „jest on znakomicie zrobiony, ma doskonałe tempo narracji, jest doskonale grany", a ponadto „jest to film rozrywkowy i dobrze się stało, bo właśnie o takie filmy rozrywkowe powinno nam chodzić". Wydarzenia i postawy ludzkie uznawał za prawdopodobne, a porównanie pisarza do prostytutki nie raziło go („wiemy, że jeden i drugi zawód jest ciężki, że w jednym i drugim przypadku można spotkać się z zawodem"). Tow. Kosak podkreślał rolę wątku emigracyjnego: „pierwszy film, który z całą powagą podchodzi do zagadnienia polskiej emigracji, ukazuje on, że ludzie, którzy opuszczają rodzinny kraj, czują się osamotnieni, przegrani"; natomiast Poręba chwalił to, że emigrujący bohater był dobrze sytuowany materialnie (jego niepowodzenie miało inne przyczyny niż ekonomiczne) i odpierał zarzuty, że utwór nierzetelnie przedstawiał kwestie niemieckie, zwracając jednocześnie uwagę na sprawy wychowawcze: „robiąc filmy mamy na uwadze przede wszystkim naszych widzów, a wśród nich znajduje się młodzież".

Przewodniczący komisji, dyr. Schönborn, w podsumowaniu dyskusji podkreślał walory realizacyjne filmu, aktorstwo, dialogi. Uznawał utwór za „wieloraki" — ani czysto polityczny, ani czysto rozrywkowy, a po prostu „o mężczyźnie, który zdecydował się na emigrację, który jest pisarzem, […] postacią tragiczną, przegrał życie, zawiódł się nie tylko na ludziach, ale na samym sobie, na własnym talencie, na własnej możliwości tworzenia". Wprawdzie uznawał, że w jego wypowiedziach było sporo „kabotynizmu" (chęć zdobycia Nagrody Nobla), miał także wątpliwości co do zakończenia i sceny z Kristin, ale nie narzucał poprawek, pozostawiając je „całkowicie w rękach reżysera". Ten najwidoczniej postanowił kwestie sporne pozostawić.

---

[23] Cz. Dondziłło, *Zobaczone, pomyślane. Refleksje po festiwalu w Gdańsku*, „Film" 1986, nr 46, s. 4. Nagrodę za najlepsze role męskie na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdańsku otrzymał w 1986 roku Krzysztof Pieczyński za *Jezioro Bodeńskie* oraz *Wielki bieg*.

[24] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

RECEPCJA

Premiera filmu miała miejsce w 1986 roku na 11. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, następnie trafił on do kin. Recenzentów nie zachwycił. Zwracali oni uwagę przede wszystkim na wymowę polityczną filmu, która przyćmiła kwestie warsztatowe. Te ostatnie (poza wyjątkami) pojawiały się na marginesach, niemniej odnotować można pozytywne opinie w tej materii. Leszek Żuliński w „Kulturze" pisał, że „film dobrze się ogląda, jest sprawnie zrealizowany, z dużą kulturą obrazu i scenografii"[25]. Jakub Kaczkowski w „Stolicy" zauważał, że film „»się ogląda«, przede wszystkim dzięki starannej realizacji i dobrej grze aktorów"[26]. Także Cezary Wiśniewski w „Sztandarze Młodych" dostrzegał utwór „warsztatowo poprawny, z międzynarodową obsadą i nawet kilkoma niezłymi rolami"[27]. Marek Pawlukiewicz oceniał w „Filmie", że „na pierwszy rzut oka film Waśkowskiego wydaje się być opowiadany bardzo sprawnie", niemniej „należy do dość licznej grupy polskich filmów, które — moim zdaniem — rozczarowują zarówno krytykę jak i publiczność"[28]. W jego recenzji, najobszerniej traktującej kwestie stylistyczne, słabością filmu okazywała się wybrana przez realizatorów poetyka:

> Mówiąc najogólniej, zostały w filmie zderzone dwie poetyki: dokumentalny zapis codziennego życia na berlińskich ulicach oraz niektórych epizodów, co miało uwiarygodnić czas i miejsce akcji oraz symboliczna, poetyzująca narracja opisująca stany świadomości pisarza. W tym drugim przypadku realizator używa często monologu wewnętrznego, ale zdania w rodzaju „Moja wolność to 34 klawisze maszyny do pisania" przeważnie dezorientują widza, gdyż nie zostają odpowiednio spuentowane. […] Zapisy: pseudodokumentalny i natrętnie poetyzujący są zresztą przemieszane ze sobą nieustannie i rezultatem są (niestety!) mieszane uczucia odbiorców. Eksperyment stylistyczny zdecydowanie się nie powiódł i wyobrażam sobie, że trzymając się jednej określonej poetyki film wywierałby znacznie lepsze wrażenie. […] W tym momencie trzeba dodać, że również poszczególne wątki fabularne filmu są bardzo różnorodnej proweniencji. I tak na przykład wątek miłosny z aktorką, zakończony jej tragiczną śmiercią, od samego początku trąci melodramatem z wyższych sfer, zaś romans z prostytutką Cristin epatuje egzotyką obyczajową „dna życia" (choć też w bardzo grzecznym i nieoczekiwanie romantycznym wymiarze). Na tle tej różnorodności także końcowy skok samobójczy pisarza z okna podrzędnego berlińskiego hoteliku jawi nam się jako *deus ex machina*, a nie jako skutek logicznego rozwoju zdarzeń. Jest rzeczą paradoksalną, że nawet bardzo sprawna realizacja wielu scen, funkcjonalna scenografia, atrakcyjne kolorowe widoki miasta, a także interesująca w wielu sekwencjach gra aktorów nie ratują bynajmniej całości filmu, lecz tylko pogłębiają wrażenie ogólnego chaosu, z którego nie udało się ukształtować jednorodnego dzieła[29].

Na niezrozumiałość, a wręcz niewiarygodność subiektywnej narracji bohatera zwracali uwagę również inni krytycy. Kaczkowski zauważał, że reżyser wybrał naj-

[25] L. Żuliński, *Katzenjammer Jana Barta*, „Kultura" 1986, nr 46, s. 12.
[26] J. Kaczkowski, *Sezon na samobójców*, „Stolica" 1986, nr 49, s. 10.
[27] C. Wiśniewski, *op. cit*., s. 8.
[28] M. Pawlukiewicz, *Artysta w stanie wolności nadzwyczajnej*, „Film" 1987, nr 1, s. 9.
[29] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

gorszy z możliwych sposób prowadzenia narracji, czyli spowiedź bohatera: „Projekcja tego, co w danym momencie myśli i czuje, razi sztucznością, a nawet trąci banałem, pisarz »zwierza« się widzowi nawet w czasie zbliżenia z hotelową prostytutką”[30]. Aspekt ten podkreślał także Maciej Pawlicki w „Tygodniku Kulturalnym”:

> Monolog wewnętrzny sponiewieranego intelektualisty raczej zubaża i ośmiesza jego wewnętrzne zmagania niż je egzemplifikuje. Zdarza się Waśkowskiemu zwykła nieudolność. Oto w ostatniej sekwencji bohater ma erotyczną okoliczność z rozebraną dziewczyną. I wtedy właśnie w wewnętrznym monologu stwierdza: »Powoli zaczynam wszystko rozumieć«. Czuła na fałsz publiczność gdańskiego festiwalu wybuchła na takie dictum radosną wrzawą, za co reżyser bardzo się na nią obraził[31].

W tych okolicznościach zrozumiale brzmiały obawy Mirosława Winiarczyka wyrażone na łamach „Ekranu”, że film „stanie się przedmiotem analiz dygresyjnych, w których zgubić się może istota przesłania utworu”[32]. Autor zauważał, że *Epizod Berlin West* był kolejnym filmem — po *Wakacjach w Amsterdamie* Krzysztofa Sowińskiego oraz *Sezonie na bażanty* Wiesława Saniewskiego (obie produkcje z 1985 roku) — poświęconym problemowi emigracji, co należało oceniać pozytywnie, ponieważ pożądana była „różnorodność spojrzenia” na to złożone i ważne zagadnienie. Jednocześnie podkreślał on czytelną i oczywistą wymowę utworu, który uznawał za „polityczny”, mogący budzić nawet „pewną reakcję obronną”, przyznając jednak reżyserowi prawo do „jaskrawo publicystycznego ujęcia tematu”:

> Waśkowski jasno w swym filmie wyraża tezę, że wręcz niemożliwe jest funkcjonowanie na Zachodzie polskiego twórcy bez jasnego, politycznego opowiedzenia się. Czy pogląd ten jest słuszny? Jakkolwiek ocenialibyśmy postawy naszych twórców, trudno znaleźć głośne przykłady zaprzeczające tezie Waśkowskiego. Oczywiście, autorzy wyostrzają swe przesłanie, nie bardzo niuansując postawy bohaterów, jednakże nie można w sposób poważny podważyć wniosków płynących z filmu. […] Można sobie przecież wyobrazić wiele różnorodnych możliwości egzystencji na Zachodzie takiego człowieka. Ale czy jako wydawanego i znanego pisarza? Prawa polityki są nieuchronne, zdaja się mówić autorzy; w konsekwencji wszyscy im podlegają[33].

W wymiarze politycznym analizowany był kontekst emigracji Jana Barda, jak też świat przedstawiony Berlina Zachodniego, który ukazał Waśkowski. Interesujące jest to, że — mimo jasnego przesłania filmu — krytyki pod adresem Barda nie szczędził nawet recenzent „Trybuny Ludu” (organu KC PZPR) Zygmunt Wiśniewski. Przypomnijmy, że polski pisarz zdecydował o pozostaniu na Zachodzie nie ze względów politycznych lub ekonomicznych (autorzy filmu najwyraźniej nie chcieli krytycznie odnosić się do rzeczywistości PRL-u, ukazując Barda jako cenionego w kraju twórcę, odnoszącego sukcesy) — lecz aby w nowym klimacie twórczym mógł zyskać spokój, niezbędny do napisania książki życia. Wiśniewski pisał: „Gdy-

[30] J. Kaczkowski, *op. cit*., s. 10.

[31] M. Pawlicki, *Gdyby Waśkowski miał rację*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 7, s. 12.

[32] M. Winiarczyk, *Bez wyjścia*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 16.

[33] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

by się zdarzyło — tak, jak to jest w filmie Mieczysława Waśkowskiego *Epizod Berlin West* — że znany pisarz z cenionym dorobkiem zdecydował się zostać na Zachodzie i tam uprawiać działalność literacką, to musiałby on mieć mentalność dziecka, żeby nie zdawać sobie sprawy ze współzależności, wedle której atakowanie Polski równa się pieniądze”[34]. Podobnie konstatowano w „Sztandarze Młodych”: „Jeśli »wybiera wolność« pisarz z powodów całkowicie apolitycznych — to od razu rzecz jest wykastrowana. A jeśli ten pisarz zachowuje się jak głupiec, chodzi do niewłaściwych wydawców (jednemu poderwał żonę, obraża poglądy drugiego), nie chce karty pobytu ani zezwolenia na pracę i nie wie nawet, jaką umowę podpisał, to już autorzy lekceważą widzów”[35]. Jerzy Trunkwalter w „Żołnierzu Polskim” także był bezlitosny: „Bohater, Jan Bard, zachowuje się i postępuje jak ktoś zupełnie niedojrzały — tak intelektualnie, jak i emocjonalnie — więc jego osobisty dramat staje się na ekranie własną karykaturą”[36]. Oczywiście naiwność, w jaką twórcy wyposażyli postać Barda, nie była przypadkowa (mówił on: „naiwność jest najświętszą cechą ludzką”) — na jej tle tym wyraźniej scharakteryzowany został świat zepsutego Zachodu. Całość jednak traciła w ten sposób na wiarygodności.

Wątek (nie)możliwości twórczości emigracyjnej był równie mocno dyskutowany. Obok Winiarczyka także Pawlukiewicz zgadzał się z zasadniczą tezą filmu, podbudowując ją opinią Czesława Dondziłły, że film Waśkowskiego stanowił polemikę z Kinem Moralnego Niepokoju. O ile bowiem w utworach tego nurtu „ambitny twórca lub dziennikarz nie mógł wypowiedzieć się w pełni, przekazać prawdy o otaczającej go rzeczywistości, co prowadziło często do tragicznego końca, autodestrukcji jako gestu bolesnego protestu”, o tyle Bard znalazł się w sytuacji „pozornie wymarzonej, idealnej — nie ma on żadnych ograniczeń, żadnej cenzury, nie podlega żadnym presjom i naciskom”, jednakże „w tym stanie nadzwyczajnej wolności nie potrafi on — jak się bardzo szybko okazuje — stworzyć nic wartościowego: wymarzony Nobel okazuje się złudzeniem, gdyż obca ziemia jest całkowicie bezpłodna”[37]. Z tezą tą polemizował Pawlicki, co pokazuje, że w połowie lat 80. także w oficjalnej prasie dopuszczalne były wypowiedzi znacznie odbiegające od propagandowego dyskursu:

> Otóż, twierdzi Waśkowski, tworzyć naprawdę można jedynie na swej ziemi, wśród ludzi na niej żyjących. […] Gdybyśmy zaakceptowali przesłanie *Epizodu*, to Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Chopin i Norwid w chwili opuszczenia rodzinnych stron, albo niewiele później, palnąć powinni byli sobie w łeb, albo rzucić się do stawu. A jeśli już zostali przy nędznej, wykorzenionej wegetacji, to rzeczy, które spłodzili, winny być sianem niewartym niczyjej uwagi. […] Gdyby Waśkowski miał rację, to ani Gombrowicz, ani Miłosz, ani Mrożek — by nie szukać innych przykładów — nie byliby polskimi pisarzami, nie mieliby szans na kontynuację polskiej twórczości,

[34] Z. Wiśniewski, *Epizod „Berlin West”*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 276, s. 5.
[35] C. Wiśniewski, *op. cit*., s. 8.
[36] J. Trunkwalter, *Pokusy i pułapki tematu*, „Żołnierz Polski” 1987, nr 3, s. 21.
[37] M. Pawlukiewicz, *op. cit*., s. 9.

© for this edition by CNS

> polskiej sztuki, polskiej myśli. Jeśli zaś mówić chciał Waśkowski o — jak pisze Gombrowicz — „zakorkowaniu polskością", to wyszedł mu bełkot, film zupełnie nie o tym. Choć więc — może z innych powodów, ale jednak — podzielam niepokój zawarty w *Epizodzie*, nigdy nie zgodzę się z tonem prokuratora. Świat nie jest taki prosty[38].

Polemika dotyczyła także przedstawionego w filmie Berlina Zachodniego. W „Trybunie Ludu" wyrażano uznanie dla „modułów prawdziwych lub prawdopodobnych", wśród których wymieniano m.in. „obraz zachodnioberlińskiej rzeczywistości z postaciami dwóch osiadłych tam Polek", „wątki związane z kontaktami Barda z ludźmi zachodnioberlińskiego businessu i przedstawicielami partii politycznych", „perypetie pisarza z wydawcą Loeblem". Podkreślano, że te obrazy „plus odrobina seksu (znacznie mniej niżby to wynikało z plakatu reklamującego film)" zdecydowały o powodzeniu filmu u publiczności, gdyż „film ma widownię", co „należy upatrywać w obrazie zachodniego życia", a także fakcie, że „powstało zapotrzebowanie na prawdę o życiu emigranta i w Berlinie Zachodnim i w RFN i w innych krajach zachodnich"[39]. Ta konstatacja jest o tyle interesująca, że obrazuje ciekawość polskiego społeczeństwa, jak wyglądał świat Zachodu, o którym wielu wówczas marzyło.

Sposób obrazowania tego świata przez Waśkowskiego spotkał się z krytyką „Tygodnika Kulturalnego" i „Kultury". Pawlicki konstatował, że Berlin Zachodni ukazany został według prostych, czytankowych wzorów: „narkomania, korupcja, prostytucja, bandytyzm, znieczulica, wyobcowanie, żądza mamony, moralna i ideowa pustka. Porusza się więc błędny rycerz […] wśród obcego, nieprzyjaznego panopticum, wśród bagna oświetlonego ostrym reflektorem politycznej karykatury[40]". Żuliński był równie zjadliwy:

> Nawet nie w głowie mu azyl. Poza tym tu, w Berlinie, odnajduje swoją dawną, wciąż wielką miłość (Ewa Szykulska) oraz jej mądrą koleżankę, też Polkę (Barbara Brylska) — i ta przygoda również jego pobytowi nadaje pozapolityczny, czysto emocjonalny smak. A jednak propaganda polityczna dopada naszego bohatera z obu stron. Wydawcy i dziennikarze berlińscy wietrzą kolejną sensację i rozdmuchują tę półprywatną emigrację dla własnych celów, zaś zatwardziałe środowisko polonijne pragnie z pisarza zrobić własne pieczyste. […] Machina Zachodu i emigracji uciera go jak marchewkę i po niespełna trzech miesiącach gehenny wieszcz wpada w rynsztok i o mały włos nie zostaje zwykłym gastarbeiterem czy żebrakiem. W tle tego wszystkiego makabryczny Zachód, zgniły, goniący za złotym cielcem, pełen narkomanii, prostytucji i zbrodni. […] Poza tym Waśkowski naszego bohatera zbyt wyidealizował, zbyt dalece chciał go uczynić czystym na tle brutalnego świata. […] Machina pożerająca to tworzące dziecko jest prostodusznie prymitywna i pogrążona w swej zgniliźnie. W skądinąd kolorowym filmie dominuje czerń i biel. […] I kiedy zastanawiamy się po wyjściu z kina, dlaczego pisarz zawrócił z drogi do kraju i popełnił samobójstwo rodem ze scenariuszy Lechonia, Zanussiego i Polańskiego — znajdujemy tylko jedną odpowiedź: nie wytrzymał problemów męskiego wieku przekwitania. […] Sęk w tym, że Waśkowski, chcąc opisać wnyki i potrzaski emigracji, los pisarza uwikłanego w trudne

[38] M. Pawlicki, *op. cit*., s. 12.
[39] Z. Wiśniewski, *op. cit*., s. 5.
[40] M. Pawlicki, *op. cit*., s. 12.

© for this edition by CNS

czasy i wybory — przedstawił portret artysty w wieku przekwitania, któremu drogę do ojczyzny i twórczości przerwał nie Zachód, lecz klimakterium. W najlepszym przypadku Katzenjammer[41].

BARD NA ZGNIŁYM ZACHODZIE

Z dzisiejszego punktu widzenia dyskusja wokół filmu wydaje się może nawet bardziej interesująca niż sam film. Wskazuje ona na podzielone opinie krytyków względem artystów na emigracji oraz obrazów Berlina Zachodniego lansowanych przez propagandę. Interesujące jest, że zjadliwie krytyczne opinie znalazły miejsce w oficjalnej prasie kulturalnej. Ciekawe są też zachowania widzów, z jednej strony spragnionych oglądania filmowych obrazów Zachodu, ale z drugiej — wyśmiewających bezlitośnie trącące fałszem sceny. Można to odnieść do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej: rok wcześniej zapoczątkowana została *pieriestrojka*, za trzy lata miał upaść komunizm. W reakcjach na film dostrzec można zapowiedzi nadchodzących zmian.

Równie ciekawy jest obraz Zachodu wykreowany przez realizatorów. Można odnieść wrażenie, że skonstruowali go oni nie w oparciu o znajomość RFN (takowej nie posiadali), lecz o znane sobie, upolitycznione realia Polski Ludowej, której najgorsze cechy przeszczepiono na grunt ekranowego Berlina Zachodniego. Prostoduszny pisarz zderzał się z machiną polityczną, nagradzającą określone postawy i przekonania, za nic mającą swobodną twórczość oderwaną od realiów społeczno-politycznych, a co więcej — śledzącą każdy krok bohatera niczym Służba Bezpieczeństwa PRL. Oto bowiem Nyżyński oznajmiał Bardowi: „Opiekowaliśmy się panem dyskretnie", wręczając mu kopię maszynopisu jego książki o Stauffenbergu, której ten nigdy mu nie przekazywał. Wolność Barda okazała się złudzeniem, a jego potencjalny sukces zależny był od układów i kompromisów. Jego książkę *Niewolnicy cywilizacji* przetłumaczono na język niemiecki jako *Sklaven* [*Niewolnicy* — w domyśle: komunizmu], a decyzję o pozostaniu na Zachodzie podchwyciły gazety, epatując nagłówkami: „Wybrałem wolność! Zostaję w Berlinie Zachodnim, aby pisać prawdę" — „Znakomity pisarz i dramaturg ucieka z komunistycznej Polski". Wydawcy związani z SPD bądź CDU zainteresowani byli wyłącznie politycznymi akcentami jego twórczości, natomiast Loebl (Bořivoj Navratil) — merkantylnymi (pół ściany w jego biurze zajmowała powiększona replika banknotu 100-markowego). Okazał się on zresztą wyzyskiwaczem i oszustem — umowę podpisaną z Bardem skonstruował w ten sposób, aby przy zysku ze sprzedaży książek zabierać 80%, a przy stracie — dzielić się nią z autorem po połowie. Dzięki temu przy słabej sprzedaży *Niewolników* (3 tys. sztuk) mógł zażądać od Barda 3,5 tys. marek. Twór-

[41] L. Żuliński, *op. cit*., s. 12.

© for this edition by CNS

cy filmu wyposażyli go w cechy typowe dla „złego Niemca" — bezwzględność, poczucie wyższości, butę i arogancję. Pokarali go też seksualną impotencją.

Bard chciał organizować w Berlinie teatr polonijny. Rozmawiał z prezesem organizacji emigracyjnej, lecz bezowocnie — nie wystarczał bowiem sam zapał, potrzebne były jeszcze formalności (zezwolenia na pobyt i pracę, zameldowanie czasowe, zgoda urzędu ds. emigracji). Tym samym sugerowano, że klimat Berlina Zachodniego nie sprzyjał polonijnym inicjatywom kulturalnym. Zauważalne w tym kontekście jest to, czego realizatorzy filmu nie ukazali — mianowicie kultury tworzonej przez zachodnioberlińską Polonię[42]. W momencie przystąpienia do realizacji istniał tam już przecież Transformtheater Jerzego Baranowskiego (1981), redakcje „Poglądu" (1982) i „Archipelagu" (1983), a także księgarnia polska (1979). Echa ich działalności nie trafiły do filmu. Realizatorzy skupili się natomiast na trudnej doli polskich emigrantów. Iza, miłość Barda i żona Loebla, temu drugiemu zawdzięczała status majątkowy (dom, w którym mieszkała), ale już nie zawodowy („Loebl chciał mieć żonę, a nie aktorkę") — realizowała się w reklamówkach granych dla telewizji. Jej przyjaciółka, Monika Weber, wprawdzie również miała dom, do którego pukali przyjezdni goście z Polski, ale w życiu się jej nie powiodło (mieszkała samotnie, „coś tam wyszło, ale nie tak" — mówiła). Polepszała sobie samopoczucie, popalając kupowaną nielegalnie marihuanę. Kronowicz (Bogdan Baer), polski emigrant, łapał się dorywczych, nisko płatnych zajęć, podobnie jak inni pojawiający się w filmie Polacy. Sam Bard omal nie stał się gastarbeiterem, gdy zachęcony przez Kronowicza („to lekka praca, kafle, glazura") poszukiwał roboty u zatrudniającego Polaków niemieckiego przedsiębiorcy zbierającego ich wprost z ulicy. Samobójstwo pisarza było zresztą kolejną śmiercią w cyklu dotykającym polskich emigrantów — wcześniej, w rabunkowym napadzie niemieckich narkomanów na dom Moniki, życie straciła Iza i młody chłopak z Polski, szukający tam noclegu, Monika zaś, mocno pokiereszowana, trafiła do szpitala. Berlin Zachodni zdecydowanie nie był miastem przyjaznym dla Polaków.

Winiarczyk pisał w swojej recenzji, że *Epizod Berlin West* to utwór „rozdarty między ambicją publicystyczną a egzystencjalnym opisem ludzkiego losu"[43]. Nazwisko Jana Barda nie jest w tym drugim kontekście przypadkowe. Jaki jest ten bard? Pija alkohol, ale nieprzesadnie, lubi zapalić papierosa nad maszyną do pisania, jest samotnikiem, ma serce dla ludzi, a przede wszystkim rozmyśla. Słyszalnym wyrazem jego rozmyślań są monologi wewnętrzne bohatera. Gdyby ograniczyć film tylko do nich, rzecz nie wypadłaby najgorzej:

> Nie oświadczyłem się jej 20 lat temu, ale wtedy myślałem, że moim pisaniem zbawię świat. Dziś już wiem, że nie zbawię.

[42] Realizatorzy zaprezentowali fragmenty przedstawienia Teatru Eksperymentalnego grającego sztukę Barda podczas zagranicznego tournée, ale oczywiście nie był to teatr polonijny (wykorzystano fragmenty spektaklu Teatru Wizji i Ruchu z Lublina w reżyserii Jerzego Leszczyńskiego).

[43] M. Winiarczyk, *op. cit*., s. 16.

© for this edition by CNS

> Nie napiszesz już książki wszechczasów, nie będziesz największy, nie dostaniesz Nagrody Nobla. Lada moment zdechniesz ty i twoje marzenia.
>
> Napisałem 14 książek, ale tak naprawdę nigdy nie wierzyłem w pisane słowo, a przecież to słowo daje nadzieję. Do tej pory moje życie i moje pisanie to były dwie drogi, które się nigdy nie przecinały. Nie, to nieprawda. Zawsze wiedziałem, że jeżeli przestanę pisać, umrę, ale ja chcę żyć, chcę pisać.
>
> Moje życie to Iza. Spóźniony Tristan i Izolda. Oboje są ludźmi dojrzałymi. To przypadek, że spotkali się po latach. Niech to będzie ostatni przypadek w ich życiu. Niech nadadzą mu sens. Są dojrzali, niech będą mądrzy.
>
> Przegrałem. Znienawidziłem moją pracę. Gardzę moim pisaniem. To koniec.

Jednak to nie wątki egzystencjalne i związane z twórczością były najważniejsze dla realizatorów filmu. Na pierwszy plan wybija się jego propagandowa wymowa i klimat zgniłego Berlina Zachodniego. Czy mogą one dziś interesować wyłącznie historyków? Wydaje mi się, że nie. Polacy mieszkający w Berlinie (ok. 50 tys. obecnie zameldowanych obcokrajowców[44], zapewne jeszcze więcej bez meldunku) nieczęsto portretowani są przez polskich reżyserów. W 1993 roku Wiesław Saniewski ukazał gorzki los polskiej emigracji (ludzi kultury związanych z teatrem), nie stroniąc przy tym od symboliki nazistowskiej (np. czarno-biało-czerwonych flag, nawiązujących do barw państwowych z okresu 1933–1935 — podczas piłkarskich mistrzostw świata trzej Niemcy, poruszający się motocyklem z bocznym wózkiem, przypominającym czasy wojny, z zamocowaną flagą w tych trzech kolorach, rozbili kijami bejsbolowymi polskiego „malucha"). We współczesnej stolicy Niemiec akcję swojego najnowszego filmu *Jak całkowicie zniknąć* (2014) ulokował Przemysław Wojcieszek, ukazując lesbijską miłość Niemki i Polki, a w kilku produkcjach (*Mój rower* Piotra Trzaskalskiego, 2012; *Karuzela* Roberta Wichrowskiego, 2014) pojawiają się wątki berlińskie. Porównanie współczesnych obrazów Berlina ze starszymi, jak właśnie *Epizod Berlin West*, mogłoby być wartościowe poznawczo dla analizy ewolucji relacji polsko-niemieckich w kinie i postrzegania stolicy Niemiec przez młodsze pokolenie polskich reżyserów. To jednak temat na zupełnie inny artykuł[45].

---

[44] Zob. *Ausländerinnen und Ausländer am Ort der Hauptwohnung in Berlin am 30.06.2014 nach Bezirken und Staatsanhörigkeiten*, https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/OTab/2014/OT_A08-07-00_192_201401_BE.pdf (dostęp: 2 lutego 2015). Statystyka ta dotyczy obcokrajowców — nie uwzględnia więc ok. 50 tys. berlińczyków mających podwójne obywatelstwo — niemieckie i polskie.

[45] Zob. w podobnym kontekście A. Dębski, *Dekonstrukcja czy utrwalanie? Stereotypy „sąsiada zza Odry" we współczesnym kinie polskim i niemieckim*, [w:] *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. M. Zielińska, M. Zybura, Wrocław 2013, s. 195–209; *idem*, *Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 r.*, [w:] *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, red. A. Gall *et al.* [w druku].

© for this edition by CNS

THE WRITER IN THE SERVICE OF PROPAGANDA — ON MIECZYSŁAW WAŚKOWSKI'S *EPIZOD BERLIN WEST*

Summary

Epizod Berlin West was produced between 1984–1986 in Bohdan Poręba's "Profil" studio which operated on behalf of the authorities. In the 80s, when a large number of Poles inhabited West Berlin and the Polish cultural life was developing, Mieczysław Waśkowski's film was supposed to present the authors' inability to express themselves in foreign countries, especially in the rotten, corrupted, and capitalistic Berlin. The article reconstructs the context of the production of this propaganda, as well as the discussions around it, first during its pre-release screening, and later in the press reviews. From the contemporary point of view this context appears even more interesting than the film itself, especially in the light of the socio-political situation: in 1985 *perestroika* was initiated, and four years later communism collapsed.

Translated by Andrzej Dębski

Studia Filmoznawcze 36, 2015
© for this edition by CNS