

W drodze do „opery filmowej” Muzyczne eksperymenty Kurta Weilla w „You and Me” Fritza Langa

(25) W centrum muzycznej twórczości Kurta Weilla znajdują się dzieła przeznaczone dla teatru. Poszukiwanie popularnego i ambitnego gatunku teatralno-muzycznego ciągnie się w jego pracy artystycznej niczym złota nić. W Niemczech, na emigracyjnych przystankach w Paryżu i Londynie, a w końcu w Stanach Zjednoczonych, Weill bez przerwy usiłuje urzeczywistnić ideały teatru muzycznego, który – pozostając teatrem społecznie zaangażowanym – podejmowałby istotne tematy swego czasu. Wprawdzie kompozytorem muzyki filmowej Weill stał się w Niemczech nie z własnego wyboru (jego muzyka do *Opery za trzy grosze* została tylko zaadaptowana jako muzyka filmowa do filmu Pabsta), był jednak przekonany o tym, że możliwości filmu mogą przyczynić się do odnowy teatru muzycznego także pod względem muzyczno-dramatycznym, co wyłożył w swoim eseju *Tonfilm, Opernfilm, Filmoper* z roku 1930, przebywając jeszcze w Niemczech^[1].

Emigracja do Stanów Zjednoczonych otworzyła przed Kurtem Weillem, pomimo wszystkich bolesnych doświadczeń, także nowe perspektywy, które bardziej odpowiadały jego artystycznej naturze. W kontekście emigracji środkowoeuropejskich kompozytorów do Stanów Zjednoczonych podkreśla się wciąż na nowo gospodarcze motywacje jako powód zbliżania się do Hollywood i w ogóle do filmu. Bez wątpienia zapewnienie egzystencji stanowiło jeden z poważnych problemów emigracji. Jednak na przykładzie Weilla można pokazać, że zainteresowanie filmem uwarunkowane było również czynnikami artystycznymi. Jeśli wziąć pod uwagę idee dotyczące teatru muzycznego, Weill nie ustanawiał żadnych medialnych granic i myślał od dawna ponadgatunkowo. Film był dla niego szczególną formą teatru, a teatr oznaczył zawsze – tak jak dla wielu jemu współczesnych – także teatr muzyczny. Dlatego poszukiwanie nowej jego formy o silnym oddziaływaniu wpisane było od samego początku również w kontekst zajmowania się filmem i muzyką filmową.

Dla tego zajmowania się filmem centralne było już we wczesnym tekście Weilla z roku 1930 pojęcie opery filmowej, do którego odwoła się później ponownie w latach trzydziestych i czterdziestych. Paralelnie do dyskursu teoretycznego przebiegało od czasu emigracji

[1] Opublikowany pierwotnie we „Frankfurter Zeitung” 24.05.1930 i ponownie w: K. Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften mit*

einer Auswahl von Gesprächen und Interviews, hrsg. von S. Hinton und J. Schebera, Mainz 2000, s. 109 i n.

praktyczne studiowanie filmu. Jednakże ideę opery filmowej trudno było pogodzić z warunkami, jakie Weill zastał w Hollywood. Nosił on w sobie ideał, który nie bez reszty zgadzał się ze zwyczajami przemysłu filmowego: po tej stronie oceanu istniało duże zapotrzebowanie na muzykę filmową w tradycyjnym stylu; natomiast Weill chciał zrealizować przy pomocy medium filmu „wielką” operę, tzn. muzykę ambitną zarazem pod względem artystycznym i popularną. Jego kompozycje dla filmu nie udały się ani w sensie artystycznym, ani tym oczekiwanym przez towarzystwa filmowe. Mimo to z prac dla Hollywoodu wyłonił się częściowo potencjał artystyczny oraz wizja innego języka muzyki filmowej. Chociaż fragmentaryczne pozostały zarówno Weilla teoria opery filmowej, jak i próba praktycznego zrealizowania czegoś z tej teorii w *You and Me* Fritza Langa, tutaj właśnie namacalny jest jego ideał filmu muzycznego.

(26) We wrześniu 1935 roku Weill wraz z Lottą Lenya przybyli na kontynent amerykański do Nowego Yorku, skąd kontynuowali m.in. zainicjowane już projekty – takie, jak rozpoczęta w Europie i doprowadzona obecnie do końca opera *The Eternal Road*[2]. Wkrótce po premierze, która przyniosła Weillowi rozgłos w Stanach Zjednoczonych, pojechał on do Hollywoodu, by w następnych miesiącach nawiązać nowe kontakty. W 1934 przybył tam również Fritz Lang i okazywał duże zainteresowanie współpracą. Ale Weilla zajmował najpierw projekt filmu *The River in Blue* w reżyserii Williama (Wilhelma) Dieterle, który wszedł do kin w roku 1938 pod tytułem *Blocade*. Ta pierwsza praca dla Hollywood sprawiła jednak zawód. Muzyka, którą Weill komponował w marcu i kwietniu 1937 roku i która znalazła uznanie u George’a Antheila oraz Charliego Chaplina[3], została odrzucona, mimo że już za nią zapłacono[4]. W maju tego samego roku złożono zamówienie na *You and Me* Langa. Pomimo pierwszego niepowodzenia, Weill przyjął je. Fabuła filmu, oparta na krótkim opowiadaniu Normana Krasny i opisywana przez Langa jako „historia prawie bajkowa, inspirowana Brechtem i stylem jego sztuk dydaktycznych”[5], mogła być dla niego szczególnie nęcąca. *You and Me* opowiada o właścicielu domu towarowego, w którym jako sprzedawcy pracują zwolnieni warunkowo byli więźniowie. Weill oznajmił w wywiadzie z lipca 1937 roku, że jeśli chodzi o zajmowanie się sztuką, to w centrum stoi dla niego nadal zlecenie polityczne, zwłaszcza w wypadku opery, która ma przekazywać „społeczną nowinę”[6]. W tym czasie zaczął on już prace nad *You and Me*. W wypowiedziach udzielonych w wywiadzie łączył

[2] K. Weill, *Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, hrsg. von D. Farneth, E. Juchem, D. Stein, Berlin 2000, s. 163.

[3] Ibidem.

[4] J. Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig 1989, s. 207 i n.

[5] P. Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, London 1967, s. 38. Cyt. za: J. Schebera, op. cit., s. 209.

[6] Por. K. Weill, *Musik, Oper und der Film. Ein Interview mit Kurt Weill*, w: K. Weill, *Musik und musikalisches Theater*, s. 485. Oryginał: *National Music, Opera and the Movies*, „Pacific Coast Musician” 1937 (3rd July), vol. 13.

film i operę na płaszczyźnie teoretycznej, zupełnie tak, jak postulował to w swoim wczesnym piśmie z 1930 roku:

Ściśle biorąc, opera musi być wywołującym wrażenie teatrem, czego wymaga się także od dobrego filmu. Jestem zainteresowany obu dziedzinami, ponieważ jestem przekonany, że przyszłość muzyki jest bardzo silnie uzależniona od jej formującego myśli udziału w kształtowaniu nowoczesnego społeczeństwa. Dlatego też współpraca z reżyserem Fritzem Langiem i Virginią Upp przy filmie *You and Me* dla Paramount, przy muzycznym eksperymencie, jest dla mnie niezwykle ważna. Muzyka ma tutaj takie znaczenie psychologiczne, że ja jako kompozytor współpracowałem już przy tworzeniu ostatecznej wersji scenariusza[7].

Pierwsze doświadczenie Weilla z Hollywoodem miało przebieg negatywny; jego stosunek do Langa był od początku problematyczny[8], a mimo to ze wspólnym projektem filmowym wiązała się pewna wizja. W cytowanym ustępie Weill mówi znacząco o „muzycznym eksperymencie”. Paramount wydał tekst reklamowy, który w 1938 roku zapowiadał *You and Me* jako „musical revolution”[9]. Popierając w tym Weilla, wytwórnia wychodziła z założenia, że reżyser, autor i kompozytor od początku ściśle współpracują, projektują i realizują wspólny szkic. Związane z filmem oczekiwania są zatem bardzo duże. W kwietniu 1938 Weill pisał do Lotty Lenya o postępujących pracach:

(27) Dzisiaj rano o ½ 9 Fritz [Lang] wyświetlił mi około 2/3 filmu. To bardzo piękny, częściowo podniecająco piękny film, ale zbyt długi (tzn. zbyt długi [lang] i zbyt Długi [Lang][10]), często bardzo ociężały i bardzo niemiecki, ale co do poziomu nieporównanie lepszy niż wszystko, co tutaj robią. Songi są bezwzględnie punktami szczytowymi i można by się rozplakać (lub roześmiać), gdy się pomyśli, jak w tym filmie wszystkie moje idee okazują się znowu słuszne, nowe i podniecające [...] [11].

Z pewnością różne były przyczyny, dla których „muzyczna rewolucja” ostatecznie nie powiodła się i film, kiedy później wyświetlano go 1 czerwca 1938 w Nowym Yorku, nie odniósł ani artystycznego, ani komercyjnego sukcesu. Napięta relacja pomiędzy Weillem i Langiem była możliwie najmniej korzystnym warunkiem uznawanej za tak ważną ścisłej kooperacji pomiędzy reżyserem i kompozytorem. A pozostaje faktem, że tylko w dziewięciu z dwudziestu dziewięciu muzycznych sekwencji Weill pojawia się jako jedyny kompozytor muzyki do *You and Me*[12]. To, czy z własnej inicjatywy zrezygnował on z pracy, by oddać się produkcji teatralnej[13], czy też producenci po prostu obcięli jego muzykę i dlatego ostatecznie Boris Morris musiał dokończyć brakującą część[14], okazało się nie do wyjaśnienia.

[7] Ibidem.

[8] Por. list Weilla do L. Lenya z 08.05.1937: „To z pewnością nie jest lekki orzech z Langiem, który naturalnie jest wstrętnym typem (choć w stosunku do mnie jest tymczasowo wzruszający) i dojdzie do najstraszniejszych walk”. Cyt. za: *Kurt Weill. Ein Leben...*, s. 194.

[9] Ibidem, s. 201.

[10] Aluzja do nazwiska reżysera [przyp. tłum.].

[11] Ibidem, s. 200.

[12] Ibidem, s. 164.

[13] *Fritz Lang. Leben und Werk*, hrsg. von R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Berlin 2001, s. 272.

[14] J. Schebera, op. cit., s. 211. W czołówce filmu jako jedynego kompozytora wymieniana się Weilla, podczas gdy Morris występuje jako kierownik muzyczny.

Wtorek, 19.04.1938

Drogi Kwiatuszk,

(28) napiszę Ci tylko kilka linijek, ponieważ jestem głodny i zmęczony. Mam bardzo miły pokój z łazienką, przebieralnią, kuchnią i dinette – wszystko razem za 75 na miesiąc. To jest Franklin Ave., near Hollywood Boulevard i Vinestr. Wczoraj po południu poszedłem do studia, miałem obiad z Fritzem i tą kózą (ledwie mogę z nimi jeszcze rozmawiać, a ona jest bardziej bezczelna niż kiedykolwiek, ale to nie tyka mojego głębokiego milczenia). Dzisiaj rano o 1/29 Fritz wyświetlił mi około 2/3 filmu. To bardzo piękny, częściowo podniecający piękny film, ale zbyt długi (tzn. zbyt długi [lang] i zbyt Długi [Lang]), często bardzo ociężały i bardzo niemiecki, ale co do poziomu nieporównanie lepszy niż wszystko, co tutaj robią. Songi są bezwzględnie punktami szczytowymi i można by się rozptakać (lub roześmiać), gdy się pomyśli, że wszystkie moje idee okazują się w tym filmie znów słuszne, nowe i podniecające – i że nikt nigdy nie będzie wiedział, iż to są moje idee. „Right Guy” robi wspaniałe wrażenie, Song of the Lie wychodzi o wiele lepiej, niż myślałem. Najpiękniejszy jest Cashregistersong na początku, ale oczywiście oni wszyscy (poza Langiem) nie rozumieją go i jestem pewien, że go wykreślą. No tak, postanowiłem się nie denerwować i (29) jestem bardziej pewien niż kiedykolwiek, że to nie jest warte denerwowania się, bo przecież mamy do czynienia tylko z defektem ludzkości. Borisa zapytałem prosto w oczy, co stało się u Wagera i z jego jakaniny można było wyraźnie poznać, że on także maczał w tym swoje brudne palce. Oni wszyscy są więc razem, gdy jest jakieś świństwo do zrobienia. Czuję większą odrazę do tego miejsca, niż kiedykolwiek i życzyłbym sobie nie mieć już więcej do czynienia z tą hołotą. Muszę oczywiście próbować zrobić możliwie dobrą robotę dla You and Me, ale pozostaje pytanie, czy pozwolą mi zrobić cokolwiek, czego nie pojmują swymi świńskimi umysłami.

Przy Paramounttlot mają stado krów, które zaangażowane są do jednego z filmów i jedna z tych krów urodziła dziś po południu, zaraz obok Musical Department, małe cielę. Wszedłem na to pięć minut później. Że też dobry Bóg na to pozwala, to szczyt!

Teraz spotykam się ze Spewakami, by dostać mój wóz i mamy razem obiad. Ann jest very busy przy filmie, do którego ją wkręciłem i który teraz najspokojniej w świecie robi z innym człowiekiem (całą moją muzykę wyrzucili!). O naszych normach moralności i przyzwoitości musimy zapomnieć.

Jestem szczęśliwy, mój Kwiatuszk, że w Nightclubie idzie dobrze i że się przyzwyczaiłaś i masz miłą publiczność. Tutaj każdy wie, że jesteś sukcesem.

Kurt Weill do Lotty Lenya, Hollywood, 19 kwietnia 1938 r.

Weill jednakże, pomimo tych problemów, nie porzucił swojej wizji opery filmowej. Jeszcze dwa razy komponował do filmu: do Gregory’ego Ratoffa *Where Do We Go from Here* z 1944 i do półdokumentalnego filmu *Salute to France* (30) Jeana Renoira z tego samego roku^[15]. Ale także tych projektów nie można uznać za urzeczywistnienie wielkiej idei, jakkolwiek Weill wciąż jeszcze się jej trzymał. W roku 1946 napisał on wraz z artykułem *Music in the movies* kolejną znaczącą obronę formy filmu muzycznego. Miarodajne jest tu dla niego strukturalne pokrewieństwo obrazu filmowego i muzyki:

Film stanowi mozaikę licznych małych sekwencji obrazu, czasami nie dłuższych niż 10 sekund, rzadko dłuższych niż 2 minuty. Każdą z tych sekwencji traktuje się jak samodzielną jednostkę i przygotowuje z największą dbałością. To samo dotyczy opracowania muzycznego^[16].

Weill akcentuje w tym tekście na nowo znaczenie filmu muzycznego. Decydującą funkcję pełnią tu dla niego filmy rysunkowe, które zestawia z baletem w teatrze. „Film-musical” podnosi on wreszcie do rangi właściwego gatunku muzyki filmowej i pisze, sięgając pamięcią wstecz:

Ja sam próbuję, gdy tylko nadarzy się okazja, rozwijać pewne elementy tego gatunku. W moim filmie *Opera za trzy grosze* próbowałem przełożyć formę sztuki z muzyką na medium filmu. W filmie Fritza Langa *You and Me* wypróbowałem nową technikę, wprowadzając songi jako część muzyki backgroundowej, by wyrazić „wewnętrzne głosy” postaci [...]. To proroctwo jest dość pewne, że w końcu powstanie z tego wszystkiego coś w rodzaju „oper filmowej” i bardzo możliwe, że „amerykańska opera”, o której tyle się mówi, powstanie z najpopularniejszej w Ameryce formy rozrywki – z filmu^[17].

Punktem wyjścia muzycznego eksperymentu jest w *You and me* – nie inaczej niż w *Operze za trzy grosze* – song. W filmie jednakże mógł on być konfrontowany z zupełnie innymi środkami i technikami teatralnymi niż w teatrze. Wyartykułowanym celem Weilla było zastosować song w filmie nie tylko jako piosenkę-wstawkę, jak wynika to z toku akcji. W możliwości oderwania songu od akcji (w ścisłym znaczeniu) oraz w możliwości dystansującego połączenia go z dramaturgicznymi dyspozycjami filmu leżał dla Weilla innowacyjny potencjał filmu muzycznego. Song zamienia się w muzykę backgroundową i daje obrazom filmowym formalną wolność, której osiągnięcie w partiach filmu zorientowanych zwyczajowo na akcję było prawie niemożliwe. W trzech decydujących sekwencjach w *You and Me*, w których song przemieszcza się do centrum struktury, urzeczywistnia się zasada kołażu – odmienne media, film i muzyka, w swej różnorodnej materialności wzajemnie się do siebie odnoszą. Ze zrozumiałych względów autor scenariusza i reżyser musieli przy takiej koncepcji współdziałać:

[15] J. Schebera, op. cit., s. 244–246.

[16] K. Weill, *Musik im Film*, w: *Musik und musikalisches Theater*, s. 172. Oryginał: *Music in the Movies*, w:

„Harper’s Bazaar” 1946 (September), vol. 9, s. 397–399.

[17] Ibidem, s. 177 i n.

kompozytor aranżował tu muzykę do obrazów filmowych nie *post factum* – autorzy pozwalali obrazowi i dźwiękowi powstawać w obustronnej relacji.

Pierwszy przykład techniki kolażu odnosi się do *Cash Register Song*, który pod względem treści i dramaturgii pełnił funkcję uwer-tury do filmu. Rozpoczyna się on bezpośrednio po czołówce i w ten sposób zostaje formalnie odizolowany od właściwej akcji. Song wykonywany jest przez niewidocznego w filmie śpiewaka i traktuje (31) o sprzedajności świata i jego produktów: od fletów piccolo poprzez samoloty aż do cegieł – wszystko jest nabywalne, jeśli tylko można zdobyć pieniądze na towary. Od strony techniki muzyki filmowej urzeczywistniono tu zasadę, która stała w sprzeczności ze zwykłym procesem produkcji: z reguły muzykę dodaje się do już istniejących obrazów filmowych, w drugiej fazie [tworzenia dzieła]. Tutaj jednak obrazy podkładano pod song. Wynika to także ze skryptu, w którym Lang odręcznie nakreślił pomysły obrazów na boku tekstu songu^[18]. Rytm cięć obrazu postępuje za kompozycją Weilla, który nadał songowi formę narastającą. Pod koniec sekwencji również obrazy mnożą się i są coraz szybciej wymieniane.

Następny song włączony jest do filmu bardziej konwencjonalnie. Helen (Sylvia Sidney) i Joe (George Raft) są pracownikami w domu towarowym „Morris” i idą razem do lokalu, w którym występuje piosenkarka. Jest to klasyczna sytuacja motywująca obecność songu w akcji filmowej. Ale ponadto w *Right guy for me* opuszcza się właściwą płaszczyznę akcji i pokazuje obrazy, które przyporządkowane są przede wszystkim Helen i jej wewnętrznym doznaniom. Song projektuje obrazy na świat przeżyć protagonistki, ale widzowi jawią się one jako obrazy filmowe. Zostają one – jak sugeruje aranżacja – wyzwolone przez song i „należą” do Helen, podczas gdy film upublicznia je i pozwala widzowi być obserwatorem wnętrza postaci. Dopiero na (32) końcu songu, za pośrednictwem obrazu piosenkarki w lokalu, płaszczyzna emocjonalnej projekcji znów sprowadzona zostanie na płaszczyznę akcji filmowej.

Również w tym przykładzie song zamienia się w muzykę tła poprzez miksowanie obrazu, a obrazy filmowe są z nim skonfrontowane jako ilustracje. Zasada ta nie stosuje się do filmu w trzecim przykładzie, w *Knocking Song*. Jak twierdził Weill, w scenie tej i jej warstwie akustycznej zrealizowana została istota dzieła. Patrząc od strony filmu, wspomniana sekwencja w najbardziej skrajny sposób zrywa ze zwyczajowymi strukturami opowiadania. A wypowiadając rzecz muzycznie, przy takiej realizacji nie może już być mowy o songu w sensie ścisłym. Współpracownicy domu towarowego wspominają bożonarodzeniowy wieczór z czasu ich uwięzienia. Poruszeni określonym rytmem stukania, który służył zamkniętym w areszcie do porozumiewania się, przeżywają czas więzienia na nowo. W przebiegu tej pod

[18] Fritz Lang. *Leben und Werk*, s. 273.

względem dramaturgii obrazu nad wyraz kompleksowej sceny, z szybkimi cięciami i przesłonami czasu, dojrzewa plan byłych więźniów – plan obrabowania domu towarowego, w którym pracują. Tylko Joe się wzbrania. Idea kolażu, która przyświecała Weillowi, jest teraz szczególnie wyraźna. Film funkcjonuje jednocześnie na sposób muzyczny, gdyż podzielony na rytmy i przebiegi czasu apeluje raczej do zmysłowej strony percepcji, dokonując tym samym czegoś w rodzaju zmiany perspektywy w widzeniu tworzywa. Zarazem w warstwie akustycznej sekwencji rezygnuje się z istotnych muzycznych parametrów, takich jak melodyka i harmonika. Dominują natomiast rytmika i barwa brzmienia, zrealizowane w szmerach, zawołaniach, jak i w rytmicznym i intensyfikowanym mówieniu. Potężne brzmienie syren, strzałów karabinowych, pukania, wołania i strzępów muzyki to już nie odpowiednik kulis dźwiękowych, lecz podstawowa sprawa. Z takim właśnie brzmieniem skonfrontowane zostaną filmowe techniki rytmiczne prowadzonego cięcia i skoków czasu przy użyciu metody przesłon. Scena – bazująca ponadto na wewnętrznej i obliczonej na wzmaganie się dynamice – zdaje się rozwijać z impulsu rytmu. Odnośnie do tego momentu Weill wypowiadał się w fazie planowania, w maju 1937 roku, następująco:

Później stuk-song słyszymy znowu w scenie wigilijnej. Banda siedzi razem. Rozmyśla się o starych dobrych czasach w więzieniu, gdy życie było jeszcze niebezpieczne i pełne przygód. Imitują pukanie, używając jako instrumentów stołów, krzeseł, szklanek, fajek, kaloryfera oraz kluczy i wytwarzają przez to osobliwe orkiestrowe brzmienie bez żadnych instrumentów orkiestrowych. Z tej symfonii stuków wyrasta song [...] [19].

W zrealizowanej wersji ze sceny nie wyrasta song, inaczej niż Weill pierwotnie planował. To, co rudymentarne w zrealizowanym filmie, staje się wyraźne dzięki odstępstwom od jego planu. Weill znalazł się ze swoimi ideami zaledwie na drodze do realizacji ideału filmu wywiezionego z muzyki. Jednakże sformułował on wraz z eksperymentalnymi sekwencjami w *You and Me* dwie muzyczno-dramaturgiczne pozycje, które uznawał za nadające się do dalszego rozwinięcia. (33) *Cash Register Song* ze swoimi obrazami jest czymś w rodzaju filmowo-muzycznej mozaiki, w której warstwa akustyczna pełni funkcję opatrzonej tekstem *mood music* (z głębi). Dźwięk w scenicznym *offie* uzyskuje się taką techniką tworzenia muzyki filmowej, która zazwyczaj zastrzeżona jest dla planu *on*, mianowicie poprzez wstawianie muzyki. W *Knocking Song* – patrz: własny komentarz Weilla – to, co muzyczne, wypływa z obrazu filmowego, szum uwięziony w planie *on* stopniowo przeradza się w muzykę i rozrasta aż do „symfonii stuków”. Dźwięk w wymiarze *on* posiada tutaj tę muzyczną jakość, którą zazwyczaj charakteryzuje się muzyka dochodząca z zewnątrz. Przez obie zmiany pozycji Weill dowartościowuje płaszczyznę muzyczno-akustyczną.

[19] K. Weill, *About the Music for „You and Me”*. Typoskrypt z 24.05.1937, Weill-Lenya-Research

Center, seria 31, box 2. Cyt. za: Kurt Weill. *Ein Leben...*, s. 195.

W tym dowartościowaniu muzycznej warstwy w filmie można rozpoznać to, co teoretycznie łączy film Weilla z operą. To muzyka miała również w filmie stać się – w sensie opery filmowej – zasadą dramaturgiczną.

przeł. ANNA IGIELSKA

Pierwodruk: Anno Mungen, *Auf dem Weg zu einer Filmoper. Kurt Weills Musikexperimente in Fritz Langs „You and Me“*, „FilmExil“ 2001 (Oktober), Heft 14, S. 25–33. Wydanie i tłumaczenie za uprzejmą zgodą Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin / Veröffentlichung und Übersetzung mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin. Der wissenschaftliche Redakteur dankt Herrn Wolfgang Jacobsen für das entgegengebrachte persönliche Wohlwollen. Cyfry kursywne w nawiasach okrągłych odpowiadają stronom wydania oryginalnego.