

ANDRZEJ DENKA
Poznań

**O DRAMATURGICZNEJ INSCENIZACJI
ORAZ HISTORYCZNEJ MITYZACJI ZWYCIĘSTWA PIŁKARSKIEGO
NA PRZYKŁADZIE FILMU *CUD W BERNIE*
(*DAS WUNDER VON BERN*, 2003) SÖNKE WORTMANNA**

OD MOSKWY PO BERNO.
PIŁKA NOŻNA W CIENIU POLITYKI

Nie potrzeba wnikliwych badań naukowych, żeby stwierdzić, iż ważne wydarzenia sportowe mają nie tylko wymiar *stricto* sportowy, ale również społeczny, polityczny, ekonomiczny oraz historyczny. W przypadku tego ostatniego chodzi nie tyle o obiektywną historiografię (historię sportu), ile o konstruowanie pamięci zbiorowej, tak ważnej dla scalania wspólnot narodowych. Wydarzenia sportowe są elementami mitów, nierzadko mitów założycielskich wspólnot narodowych, ruchów politycznych i społecznych, okresów przełomu, nadaje im się *ex post* znaczenie niemalże sprawcze. Swego rodzaju truizmem jest powiedzieć, że politycy różnej proweniencji usiłują „podpiąć się” pod sukcesy sportowców. Widzimy to co jakiś czas w programach informacyjnych lub w prasie. Odbywająca się w strugach deszczu dekoracja finalistów Mundialu w Rosji 2018 przez trójkę prezydentów: Władimira Putina, Emmanuela Macrona oraz Kolindę Grabar-Kitarović stała się okazją do różnorodnych interpretacji, a fakt, iż parasol nad prezydentem Rosji znalazł się nieco wcześniej niż nad dwójką pozostałych przywódców nabrał wręcz wymiaru geopolitycznego. To, że prezydent Ukrainy, Wiktor Poroszenko, wyraża obawy przed możliwością ataku na Mariupol¹, akurat dzień po tym, kiedy prezydent Rosji pławi się w blaskach fleszy, odcinając kupony od sukcesu organizacyjnego, stosunkowo dobrego wyniku reprezentacji *Sbornej* oraz okoliczności, iż nie nastąpił bojkot piłkarskich mistrzostw świata w Rosji (wszak rozważano taką możliwość), okazuje się dmuchaniem na zimne, jednak nie jest zupełnie pozbawione podstaw. Bo przecież historia uczy, że np. aneksja Krymu nastąpiła krótko po zakończeniu Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Soczi².

¹ Poroszenko obawia się rosyjskiego ataku na Mariupol, „Interia.pl” 16.07.2018, <https://fakty.interia.pl/swiat/news-poroszenko-obawia-sie-rosyjskiego-ataku-na-mariupol,nld,2607269> (dostęp: 31.07.2018).

² O związku takim pisze m. in.: M. Potocki, *Aneksja Krymu to nie przypadek. Rosja zaplanowała rozbiór Ukrainy krok po kroku*, „Gazeta Prawna” 4.11.2016; <http://www.gazetaprawna.pl/artykuly/989891,plan-rozbioru-ukrainy.html> (dostęp: 31.07.2018).

Wiele innych państw postrzega się jako te, które coś zyskały na Mundialu w Rosji, nie osiągając tytułu mistrza świata. Chorwacja, mimo że w finale została pokonana przez Francję, widzi siebie jako spadkobierczynię drużyny z 1998 r., która już wtedy – zdobywając brąz i trzecie miejsce – utrwaliła status Chorwatów nie tylko jako doskonałych piłkarzy, ale również ich odrębność od Serbów i poczucie dumy z własnego, powstałego po rozpadzie byłej Jugosławii państwa. Anglia jest zadowolona z tego, że po wielu latach posuchy, a nawet kompromitacji wystąpiła w półfinale. Cieszy się także Rosja, na którą nikt nie stawiał, a która przecież odpadła dopiero w ćwierćfinale i to po rzutach karnych. Zadowoleni są również Belgowie (brązowy medal), z odmiennych względów Szwedzi, Japończycy, Duńczycy, Islandczycy *etc.* I tylko Polakom pozostaje sięgać z nostalgią do starych sukcesów – legendarnego „zwycięskiego remisu” na Wembley z 1973 r., występu na mistrzostwach świata w Niemczech 1974 r. czy też w Hiszpanii w 1982 r. Ta ostatnia data piłkarska jest zapewne jedyną, która miała wspólnotowy dla Polaków wymiar. Włała pewną nadzieję w słamszony stanem wojennym naród, ale próbowały ją wykorzystać dla celów propagandowych również ówczesne władze, z Wojciechem Jaruzelskim na czele³. Rozgrywane w Polsce i na Ukrainie Euro 2012 stało się ekonomiczno-organizacyjnym impulsem, choć nie we wszystkich aspektach ocenianym pozytywnie⁴, ale z pewnością nie było wydarzeniem integrującym, pokoleniowym, nie stało się też mitem założycielskim nowej wspólnoty bądź nowego polskiego patriotyzmu. Cóż, zwycięstwa, a co dopiero umiarkowanego sukcesu – nie było.

Piłka nożna oraz inne wielkie wydarzenia sportowe również w przypadku Niemiec miały bardzo często wymiar polityczny i społeczny. Zwycięstwo na Mundialu we Włoszech w 1990 r. w zbiorowej świadomości Niemców przypieczętowało niejako upadek muru berlińskiego oraz ponowne zjednoczenie Niemiec. Zresztą w dwudziestowiecznych dziejach państw niemieckich, tych o ustrojach totalitarnych, sport zawsze miał znaczenie o wiele większe niż tylko to, które skupiało się na wymiarze rywalizacji, rozrywki, gry. W NRD sport – wspierany wszelkimi legalnymi i nielegalnymi metodami – był nieomal racją stanu. Znamiennym przykładem jest również Olimpiada 1936 r., która miała ogromne znaczenie propagandowe dla umocnienia potęgi III Rzeszy. Paradoksalnie: służące tej propagandzie filmy Leni Riefenstahl *Olympia 1. Teil – Fest der Völker (Święto Narodów)* i *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit (Święto Piękna)*⁵ były kamieniem milowym w historii kina, także dzisiaj uchodzą za rezerwuar technik filmowych, za pomocą których pokazuje się osiągnięcia oraz wysiłek sportowców. Dzieło Riefenstahl jest filmem dokumentalnym, ale okazuje się, że „film sportowy”, jako specyficzny (pod-)gatunek filmu fabularnego – w zasadzie jako określenie obejmujące poprzez dominujący w nich *sujet* (sport), wiele różnych (pod-)

³ W bardzo ciekawy sposób zależności pomiędzy sportem a polityką z tego okresu zostały przedstawione w filmie dokumentalnym *Mundial. Gra o wszystko* (2012) Michała Bielawskiego.

⁴ M. Żuryński, *Ekonomiczno-organizacyjne efekty UEFA Euro 2012*, „Ekonomia XXI wieku”, 2014, nr 3 (3), s. 127-148 (szczególnie wnioski ze s. 146 i nast.).

⁵ S.J. Schneider, *1001 filmów, które musisz zobaczyć*, przeł. Elipsa, Poznań 2013, s. 141.

gatunków – może stać się elementem konstruowania pamięci zbiorowej, a zarazem wpisywać się w bieżącą politykę.

Wiele przemawia za tym, iż film Sönke Wortmanna, *Cud w Bernie (Das Wunder von Bern, 2003)*⁶, spełnia zarówno kryterium „filmu sportowego”, w tym wypadku „piłkarskiego” (z niem. *Fußballfilm*), jak i wpisuje się w bieżącą politykę. Elementem przesłania jest tu rekonstrukcja mitu kolektywnego, jakim było zwycięstwo w mistrzostwach świata w Bernie w 1954 r. (jednego z mitów założycielskich Republiki Federalnej Niemiec), a celem tej rekonstrukcji miałyby być nowe definicja patriotyzmu niemieckiego w dobie tzw. republiki berlińskiej⁷. Przedmiotem poniższej analizy będzie wspomniany film fabularny i odpowiedź na pytanie, czy i w jaki sposób domniemana intencja autorska, przesłanie (*message*) zostały zrealizowane poprzez wpisanie się w rekonstrukcję mitu założycielskiego Republiki Federalnej Niemiec. Warto już na samym wstępie zwrócić uwagę, iż film ten należy widzieć również w kontekście następujących trzy lata po jego premierze mistrzostw świata w Niemczech (2006). A to one były okazją do ujawnienia się nowego patriotyzmu, swego rodzaju nacjonalizmu *light*, pasującego nieco do półoficjalnego songu mistrzostw *Love generation* Boby’ego Sinclaira⁸. Na marginesie należałoby odnotować, że z okazji tego wydarzenia to nie kto inny jak sam Sönke Wortmann towarzyszył z kamerą całej drodze reprezentacji Niemiec do ostatniego meczu o trzecie miejsce, filmując również zakulisowe wydarzenia, czego pokłosem był intrygujący, pokazywany również w niemieckich kinach dokument: *Deutschland. Ein Sommermärchen (Niemcy. Baśń letnia, 2006)*⁹, nawiązujący tytułem do kanonu wielkiej literatury niemieckiej, a konkretnie do eposu Heinricha Heinego *Deutschland. Ein Wintermärchen (Niemcy. Baśń zimowa, 1844)*.

FILMOZNAWCZY MODEL ANALIZY A GATUNKI CUD W BERNIE JAKO FILM PIŁKARSKI?

Jeden z ważniejszych niemieckich filmoznawców, Werner Faulstich, zaleca do analizy filmu procedurę obejmującą „model podstawowy oraz gatunki” (*Grundmodell und Genres*), w której badacz zaczyna od kwestii elementarnych, a następnie

⁶ W poniższej analizie uwzględniono również materiał dodatkowy na DVD z filmem *Das Wunder von Bern*, tj. *Film Making Of, Behind the scenes, Interviews, Audiokommentar mit Regisseur Sönke Wortmann* (Niemcy: Senator Home Entertainment, 2010).

⁷ Chodzi przede wszystkim o te przemiany, które zaszły w świadomości społecznej po 1999 r., czyli od momentu przeniesienia stolicy z Bonn do Berlina. Z szerokiej debaty na temat zob. np. W. Pięciak, *Niemiecka pamięć: Współczesne spory w Niemczech o miejsce III Rzeszy w historii, polityce i tożsamości (1989-2001)*, Kraków 2001; E. Fuhr, *Wo wir uns finden. Die Berliner Republik als Vaterland*, Berlin 2005.

⁸ Zob. np. Ch. Knobloch, *Deutschland braucht einen neuen Patriotismus*, „Zeit online” 29.09.2006, <https://www.zeit.de/online/2006/40/dlf-schwarzrotgold-knobloch> (dostęp: 31.07.2018). Por. też rozprawę J. Jöckel, *Vom Wunder von Bern zum Sommermärchen. Fußball-Weltmeisterschaften und die deutsche Nation*, Münster 2015 (Disseratation WMU Münster).

⁹ Zob. J. Keilbach, *Deutschland. Ein Sommermärchen*, w: K.M. Sicks, M. Stauff (Hrsg.), *Filmgenres. Sportfilm*, Stuttgart 2010, s. 287-291.

podąża ku bardziej kompleksowym: rozpoczynając od analizy fabuły filmu – „co?” (*Was?*), poprzez analizę postaci – „kto?” (*Wer?*), „form składowych” (*Bauformen*) – „jak?” (*Wie?*), a dopiero później następuje interpretacja polegająca na odkryciu przesłania / ideologii filmu (*Message / Ideologie*) – „po co?” (*Wozu?*)¹⁰. Warto przy tym przyjąć (jak czyni to Faulstich), że nie chodzi o traktowanie wszystkich etapów jako niezbędnych, o totalne wyczerpanie wszystkich aspektów analizy, ale raczej o możliwość całościowego uchwycenia, przyjrzenia się z perspektywy danego aspektu („przez specjalne okulary”) całości dzieła, przy czym ukryte znaczenie filmu może być odkryte na różnorodnych drogach¹¹. Przypomina to nieco podejście do interpretacji w duchu hermeneutycznego koła, kiedy interpretator zmierza od ogółu do szczegółu i na odwrót¹².

Na wstępie należy zatrzymać się nad gatunkiem. Wyodrębnienie czegoś takiego jak „film piłkarski” nie jest oczywiste. Przyjmuje się, że tematem filmu może być piłka nożna, ale przecież nie oznacza to jeszcze wyodrębnienia gatunku. W niemieckiej tradycji kulturowej (również tej filmoznawczej) przyjmuje się szczególną zasadę wyodrębniania gatunków na podstawie tematu fabuły. Logika języka, tzn. łatwość w tworzeniu złożzeń niemieckich sprzyja temu, a skoro mamy takie (pod-)gatunki, jak *Kriegsfilm* (film wojenny), *Teenagerfilm* (film o nastolatkach), *Teufelsfilm* (film satanistyczny), *Gefängnisfilm* (film więzienny)¹³, to również film sportowy (*Sportfilm*), w tym film piłkarski (film futbolowy, film o piłce nożnej, z niem. *Fußballfilm*) możemy uznać za (pod-)gatunek¹⁴. Sama kwestia wyodrębnienia filmu piłkarskiego wywołuje wśród filmoznawców pewne kontrowersje, gdyż mamy tu najczęściej do czynienia z fuzją gatunków wynikającą z tego, że „środowisko piłkarskie okazuje się być kompatybilne z każdym uznanym gatunkiem filmu popularnego”¹⁵.

¹⁰ W. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, München 2002, s. 25-27.

¹¹ *Ibidem*, s. 26.

¹² J. H. Petersen, M. Wagner-Egelhaaf, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*, 7. Aufl., Berlin 2006, s. 198.

¹³ W. Faulstich, *Grundkurs der Filmanalyse*, s. 56. Por. też określenia (hasła) – *Subgenre, Minigenre*, w: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de> (dostęp: 31.07.2018).

¹⁴ Film sportowy, ze szczególną jego formą – filmem piłkarskim, będąc w zasadzie zjawiskiem dość niszowym, był już poddawany dość szczegółowej analizie filmoznawczej. Poświęcona jest mu większość rozdziałów w tomie: K. M. Sicks, M. Stauff (Hrsg.), *Filmgenres. Sportfilm*, Stuttgart 2010. Warto też przywołać olbrzymią pracę Jana Tilmana Schwaba, „*Fußball im Film*”. *Lexikon des Fußballfilms*, München 2006, a w nim szczególnie wstępny, teoretyczny rozdział: *Fussball + Film = Fussballfilm? Versuch der Rehabilitierung eines (gattungsübergreifenden) Genres*, s. 9-35. Zob. też U. von Berg, *Kino-Kicks. Ein Streifzug durch die Welt des Fußballfilms*, w: M. Herzog (Hrsg.), *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*, Stuttgart 2002, s. 197-231.

¹⁵ J.T. Schwab (JTS), *Fußballfilm: Fußball-Spielfilm* [hasło], w: *Lexikon der Filmbegriffe* (13.10.2012), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1021> (dostęp: 31.07.2018). Na szczególną rolę filmu piłkarskiego we współczesnej kinematografii niemieckiej zwraca uwagę E. Fiuk w książce *Inicjacje, Tożsamość, Pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012, s. 264 i nast.

Nie podejmując się przedstawienia całości, można wyróżnić następujące podgatunki i gatunki¹⁶:

- biografie filmowe – *O rei Pelé*, (reż. Carlos Hugo Christensen, Brazylia, 1962); *Pele. Narodziny Legendy (Pelé: Birth of a Legend*, reż. Jeff Zimbalist/ Michael Zimbalist, USA / Brazylia, 2016); *Best* (reż. Mary McGuckian, Wielka Brytania, 2000) – historia pochodzącego z Irlandii północnej napastnika George’a Besta; *Przeklęta liga (The Damned United*, reż. Tom Hooper, Wielka Brytania 2009) – biografia piłkarza i trenera Briana Clougha (1935-2004); *Libero* (reż. Wigbert Wicker, Niemcy, 1973) – dokument fabularyzowany o Franzu Beckenbauerze;
- różnego typu dramaty społeczne (w tym dramaty o drużynach, *Mannschafts-dramen*) – *Wielki mecz (Das große Spiel*, reż. Robert Stemmle, Niemcy, 1942) – film, którego konsultantem był i (niewielką) rolę zagrał Sepp Herberger; *Boisko bezdomnych* (reż. Kasia Adamik, Polska, 2008); *Kiedy nadejdzie sobota (When Saturday Comes*, reż. Maria Giese Wielka Brytania 1996) – film postrzegany jako rodzaj męskiego melodramatu, z Seanem Beanem w roli głównej; *Bloomfield* (reż. Richard Harris / Uri Zohar, Wielka Brytania / Izrael, 1971) – film przedstawiający problem starzejącego się napastnika, z ciekawą obsadą – Richardem Harrisem i Romy Schneider; *Garpastum* (reż. Aleksey German, Rosja, 2005) – opowieść o braciach Andrieju i Nikołaju, fanach futbolu i piłkarzach z Petersburga, na tle I wojny światowej oraz rewolucji październikowej;
- historie fanowskie – *Ultrasi (Ultrá*, reż. Ricky Tognazzi, Włochy, 1990); *Północna trybuna / North Curve (Nordkurve*, reż. Adolf Winkelmann, Niemcy, 1993); *Miłość kibica (Fever Pitch*, reż. David Evans, 1997); *Football to nasze życie (Fußball ist unser Leben*, reż. Tomy Wigand, Niemcy, 1999); *Skrzydlaty świnię* (reż. Anna Kazejak, Polska, 2010);
- komedie satyryczno-obyczajowe, jak np.: *Szukając Erica (Looking for Eric*, reż. Ken Loach, Wielka Brytania m.in., 2009); *Być jak Kazimierz Deyna* (reż. Anna Wieczur-Bluszcz et al, Polska, 2012), *Podkręć jak Beckham (Bend It Like Beckham*, reż. Gurinder Chadha, USA / Niemcy / Wielka Brytania, 2002) – trzy filmy o poszukiwaniu drogi życiowej w obliczu wielkiego piłkarskiego idola, w przypadku ostatniego filmu, reżyserki pochodzenia indyjskiego – chodzi o Hinduskę z sikhijskiej rodziny dążącą do realizacji własnej pasji piłkarskiej; czy też *Piłkarski poker* (reż. Janusz Zaorski, Polska, 1989) – obraz skorumpowanego systemu rozgrywek ligowych, będący zarazem metaforą

¹⁶ Zob. J. T. Schwab, *op. cit.*, 2012; F. Göttler, *Im Kino: „Das Wunder von Bern”. Rahn hätte schießen können. Hätte.* „Süddeutsche Zeitung”, 16.10.2003, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-wunder-von-bern-rahn-haette-schiessen-koennen-haette-1.425801> (dostęp: 31.07.2018); J. Distelmeyer, *Kritik zu „Das Wunder von Bern”*, „Epd-Film” 1.10.2003, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/das-wunder-von-bern> (dostęp: 31.07.2018). Dane dotyczące filmów zostały zweryfikowane w oparciu o portale Filmweb oraz Wikipedię.

systemu politycznego; komediodramaty *Mężczyźni tacy jak my (Männer wie wir*, Sherry Hormann, 2004) – film niszowy, niezależny, podejmujący problem homoseksualizmu w środowisku piłkarskim;

- filmy wojenne – *Dwie połowy w piekle (Két félidő a pokolban*, Zoltán Fábri, Węgry, 1961) – film inspirowany wydarzeniem autentycznym, tzw. meczem śmierci pomiędzy więźniami radzieckimi a żołnierzami niemieckimi w 1942 r. w Kijowie; *Kompania Marines C (The Boys in Company C*, reż. Sidney J. Furie, USA, 1978) – w realiach historycznych wojny w Wietnamie; *Ucieczka do zwycięstwa (Escape to Victory*, reż. John Huston, Wielka Brytania, USA, Włochy, 1981) – nakręcony z ogromnym rozmachem dramat wojenny, z doborową obsadą, zarówno piłkarzy (Pelé, Kazimierz Deyna, Bobby Moore), jak i profesjonalnych aktorów (Michael Caine, Sylvester Stallone, Max von Sydow);
- filmy dla młodzieży lub rodzinne – *Nowy szal (Der neue Fimmel*, reż. Walter Beck, NRD, 1960); *Do przerwy 0:1* (reż. Stanisław Jędryka, Polska, 1969) – serial telewizyjny; *Manni der Libero* (reż. Franz Josef Gottlieb, RFN, 1982) – serial telewizyjny ZDF; *Boisko szczęścia (The big green*, reż. Holly Goldberg Sloan, USA, 1995) – film o tryumfie słabszej drużyny, skazanej na porażkę;
- film muzyczny – *3:1 dla miłości* (również: *Urowadzona narzeczona / Roxy i cudowna drużyna (3:1 für die Liebe / Die entführte Braut / Roxy und das Wunderteam*, reż. Johann von Vásáry, Austria / Węgry 1938) z austriackim aktorem Hansem Holtem (1909-2001).

Zwraca się również uwagę na tak osobliwe mutacje filmu piłkarskiego jak:

- film walki (kung fu) – *Shaolin soccer* (reż. Stephen Chow, Hongkong, 2001);
- filmy rodzinne o zwierzętach (szczególnie o psach), np. *Didier* (reż. Alain Chabat, Francja / Belgia / Szwajcaria, 1997); *Bud, pies na gołe (Air Bud 3: World Pup*, reż. Bill Bannermann, Kanada / Stany Zjednoczone, 2000) czy też *Psiak w trampkach (Soccer Dog*, reż. Tony Giglio, USA, 1999).

Jak wspomniano powyżej, sama analiza jednego z elementów filmu, np. fabuły może być doskonałym punktem wyjścia do uchwycenia ideologii czy też przesłania filmu. Przyglądając się fabule *Cudu w Bernie*, już na pierwszy rzut oka widać, iż nie jest to czysty film piłkarski (*Fußballfilm*), gdyż – na co zwraca również uwagę większość niemieckich recenzentów¹⁷ – spotykamy się tu z trzema równoległymi wątkami.

¹⁷ F. Göttler, *op.cit.*, URL; J. Distelmeyer, *op. cit.*, URL; D. Möltner, *Das Wunder von Bern* [recenzja], w: *Planet-confusion.de*, http://www.planet-confusion.de/Reviews/Film/reviews_film_wunder_von_bern.html, (dostęp 31.08.2018); O. Hüttmann, *Hollywood in Essen*, „Spiegel online”, 17.10.2003, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/das-wunder-von-bern-hollywood-in-essen-a-270103.html> (dostęp: 31.07.2018); F. Schock, *Das Wunder von Bern*, w: *Filmspiegel.de*, <http://www.filmspiegel.de/filme/filme.php?id=1924> (dostęp: 31.07.2018); M. Althen, *Sieg in der Verlängerung*, „FAZ”, 15.10.2003, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/kino-sieg-in-der-verlaengerung-das-wunder-von-bern-1105279.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 (dostęp: 31.07.2018); R. Binz, *Wenn sogar Kanzler weint. Die Berliner*

Mało tego: można śmiało postawić tezę, iż mamy do czynienia z trzema różnymi, przeplatającymi się opowieściami, które również w aspekcie gatunkowym można traktować jako trzy odrębne „filmy w filmie”.

(1) Swego rodzaju gatunkową dominantą jest osnuty na bazie historii rodziny Lubanskich „dramat rodzinny” (*Familiendrama*)¹⁸ czy też „dramat okresu powojennego” (*Nachkriegsdrama*)¹⁹. Szczególnie ten ostatni podgatunek, jako forma wyodrębniona poprzez tematycznie zawężenie do określonych toposów (tzw. *Heimkehrer*, czyli repatrianta, żołnierza, jeńca wojennego, wracającego z niewoli, najczęściej sowieckiej, czy też tzw. *Trümmerfrau*, czyli kobiet odgruzowujących niemieckie miasta i dbających o egzystencjalne podstawy dla rodzin, pod nieobecność poległych lub siedzących w obozach jenieckich mężczyzn), funkcjonuje w niemieckojęzycznej kulturze, tak w filmie, jak i w literaturze, od wielu dekad. Przykładami są takie dzieła, jak dramat / słuchowisko *Draußen vor der Tür* (*Pod drzwiami*, 1947) zmarłego przedwcześnie Wolfganga Borcherta oraz ekranizacja tegoż dramatu zatytułowana *Liebe 47* (reż. Wolfgang Liebeneiner, Niemcy, 1949). Co ciekawe, wiele z tych filmów powstało po 2000 r., np. *Jeniec: Tak daleko, jak nogi poniosą* (*So weit die Füße tragen*, reż. Hardy Martins, Niemcy, 2001)²⁰, *Wiedersehen mit einem Fremden* (reż. Niki Stein, Niemcy, 2010), *Der Uranberg* (reż. Dror Zahavi, Niemcy, 2010) – choć jest to kompilacja dramatu powojennego z filmem katastroficznym. Jeżeli chodzi o drugi wątek, najlepszym przykładem jest film *Kobieta w Berlinie* (*Anonyma – Eine Frau in Berlin*, reż. Max Färberböck, Niemcy / Polska, 2008) – ekranizacja autobiograficznej powieści Marty Hillers, opublikowanej najpierw anonimowo (1954/1959), wznowionej *postum* w 2003 r.²¹ Innego rodzaju

Republik und ihr „Wunder von Bern“, „Zeithistorische Forschungen” 2004, z. 2, s. 302-309; C. Baumgardt, *Das Wunder von Bern* [recenzja], w: *Filmstarts.de*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/54391/kritik.html> (dostęp: 31.07.2018). Pozostałe recenzje zostały dość szczegółowo omówione w: J. T. Schwab, *Das Wunder von Bern*, w: idem., *op. cit.*, 2006, s. 991-1012.

¹⁸ C. Baumgardt, *op. cit.*, URL. Dla porównania: J.T. Schwab, *op. cit.*, s. 991 używa określenia „melodramat” (*Melodram*), a (sugerując się zapewne tym ostatnim) E. Muniy, *Das Wunder von Bern*, w: K.M. Sicks, M. Stauff (Hrsg.), *op. cit.*, s. 270-274 (271) – używa określenia „melodramat rodzinny” (*Familienmelodram*).

¹⁹ D. Möltner, *op. cit.*, URL.

²⁰ E. Fiuk (*op. cit.*) słusznie zwraca uwagę, że film ten, będąc w zasadzie remakem miniseriału Fritza Umgeltera, *Jak daleko nogi poniosą* (*So weit die Füße tragen*, 1959), a to z kolei ekranizacja książki Josefa Martina Bauera, jest też rekonstrukcją pewnego mitu, który odpowiadała na „potrzebę oswojenia ówczesnego problemu społecznego związanego z powrotem byłych żołnierzy *Wehrmachtu* z niewoli” (s. 63).

²¹ Na marginesie warto odnieść się do mitu *Trümmerfrau*, który jest elementem pamięci kolektywnej obydwu części Niemiec. Pierwotnie rozumiano przez to pojęcie kobiety dosłownie odgruzowujące niemieckie miasta, a od lat 80. (przynajmniej w starej RFN) większość kobiet urodzonych przed 1921 r., ponoszących ciężar zarobkowania, odbudowy oraz wychowania dzieci w okresie powojennym. Należałoby również prześledzić debatę ostatnich paru lat, zob. np. Ch. Frey, *Heerscharen von Trümmerfrauen waren ein Mythos*, „Welt.de”, 20.11.2014, <https://www.welt.de/geschichte/article134536346/Heerscharen-von-Truemmerfrauen-waren-ein-Mythos.html> (dostęp: 31.07.2018).

tłem gatunkowym, które również warto rozważyć, jest mający trwałą pozycję w niemieckiej kinematografii tzw. *Heimatfilm* (film ojczyźniany czy też film o stronach rodzinnych). Właśnie w latach 50., w których rozgrywa się akcja *Cudu w Bernie*, gatunek ten święcił wielkie tryumfy. Teza sformułowana przez Alexandrę Ludewig, iż film Wortmanna ma cechy właściwe produkcjom z lat 50. („is not so much a film about the 1950s but a film that appears to be from the 1950s”²²) jest jednak nieco zawężająca. Jakkolwiek przyznać należy rację, że film operuje również ikonografią oraz tematami z lat 50²³. Samo podejście, aby zarówno filmowi Wortmanna, jak i innym filmom niemieckim, w tym powstałym po 2000 r., takim jak *Good by Lenin* W. Beckera (2003) czy *Głową w mur* F. Akina (2004), przyrzeć się z perspektywy *Heimatfilmu*, jest jak najbardziej przekonujące. Niemniej zredukowanie *Cudu w Bernie* do powyższej perspektywy gatunkowej uniemożliwia odniesienia do szerszej palety gatunków, ponadto przesłania wkomponowane w treść filmu ewidentne anachronizmy kulturowe oraz ideologiczne, które z perspektywy lat 50. nie byłyby widoczne²⁴.

(2) Druga opowieść, historia Paula i Anette Ackerman, również nie stanowi li tylko wątku, ponieważ stoi zarówno w dużym kontraście do wagi tematu, jak i nastroju pierwszej opowieści; stanowi przy tym odrębny film, który można zdefiniować gatunkowo. Zdaje się to być tzw. *Beziehungskomödie* (komedia relacyjna), (pod-)gatunek komedii, w którym specjalizuje się reżyser Sönke Wortmann. Wystarczy wspomnieć chociażby takie filmy, jak *Mężczyzna – przedmiot pożądania* (*Der bewegte Mann*, 1994), *Superżona* (*Superweib*, 1996) czy też *Campus* (*Der Campus*, 1998)²⁵. W wypadku opowieści o Paulu i Anette komediowość nie ma charakteru takiego, jak w przypadku innych filmów Wortmanna (swobody obyczajowe środowiska gejojskiego w Kolonii lat 90. w filmie *Der bewegte Mann* nie są porównywalne z konserwatywnymi zasadami lat 50.), jednak rodzaj humoru jest podobny i w pewien sposób typowy dla tego reżysera. Film tego rodzaju czerpie przede wszystkim z tradycji komedii romantycznej oraz tzw. *screwball comedy*, jednak można tutaj też dostrzec elementy komedii satyrycznej. Satyra nie ma wielkiego ładunku krytyki społecznej, nie uderza w tworzącą się klasę średnią, środowisko zamożniejsze niż cierpiąca niedostatek rodzina Lubanskich, gdyż obraz przedstawionego tu małżeństwa jest generalnie ciepły i życzliwy. Jest ona jedynie pewną grą ze stereotypowymi wyobrażenia-

²² A. Ludewig, *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld 2011, s. 212

²³ *Ibidem*, s. 210.

²⁴ Na kwestię konfliktów typowych dla lat 60. i 70. XX w. (takich jak feminizm, rewolucja seksualna i protest pokolenia 68 przeciwko uwikłanemu w narodowy socjalizm pokoleniu ojców) zwraca uwagę m.in. R. Ophüls-Kashima, *Das Wunder von Bern und die Konstruktion nationaler Identität im Film*. „Sophia Journal of European Studies”, Vol. 3, 2010, s. 111-131. https://www.researchgate.net/publication/266505761_Das_Wunder_von_Bern_und_die_Konstruktion_nationaler_Identitat_im_Film (dostęp 07.12.2018), pdf s. 1-19, tu s. 13 i nast.

²⁵ S. Wortmann, *Es muss nicht immer Hera Lind sein*, „Welt.de” 1.09.1999, <https://www.welt.de/print-welt/article582319/Es-muss-nicht-immer-Hera-Lind-sein.html> (dostęp: 05.08.2018).

mi kobiecego i męskiego podejścia do piłki nożnej. Podobny rodzaj humoru znamy chociażby z polskich seriali komediowych TVP – *Piąty stadion* (2012-2014) oraz *Trzecia połowa* (2018).

(3) Wreszcie trzecią opowieść, będącą kanwą dla typowego filmu sportowego, piłkarskiego stanowi skondensowana historia przebiegu zgrupowania i zwycięskich dla Niemiec mistrzostw świata w Szwajcarii, skupiająca się przede wszystkim na postaci piłkarza Helmuta Rahna oraz szkoleniowca i trenera Seppa Herbergera. Pozostałe postaci, włącznie z historycznie ważnymi, jak np. Fritz Walter czy Toni Turek, są w filmie zdecydowanie drugoplanowe. Oczywiście można przyjąć założenie, iż zbiorowym bohaterem jest drużyna. Gdyby jednak wszystkie użyte w filmie sekwencje tej opowieści (filmu piłkarskiego) zmontować osobno, w oderwaniu od pozostałych dwóch filmów, to fabuła nie tylko byłaby niekompletna (część dokumentacji filmowej zaginęła i reżyser nie był w stanie odtworzyć wielu fragmentów meczów, dowiadujemy się o tym pośrednio, np. z przekazu radiowego, rozmów w pozostałych dwóch opowieściach), ale sam film nabrałby charakteru paradokumentalnego, dla widza zdecydowanie nie do przyjęcia. A więc film piłkarski – podobnie jak w pokazanych powyżej wielu innych przykładach – jest tutaj podporządkowany innej dominancie gatunkowej.

TRZY FILMY W FILMIE? O DRAMATURGICZNEJ INSCENIZACJI W FILMIE PIŁKARSKIM

Podążając za powyższą (hipo)tezą, warto przyjrzeć się makrostrukturze dramaturgicznej całego dzieła filmowego, tzn. temu, w jaki sposób poszczególne funkcje dramaturgiczne zostały zarysowane we wszystkich trzech opowieściach, *vide*: filmach. Zgodnie z klasycznym, arystotelesowskim modelem dramaturgii w teatrze, również w dobrze skomponowanym filmie fabuła / akcja przebiega w pięciu fazach: ekspozycja (zarysowanie problemu), budowanie napięcia, perypetia (kryzys, nagła przemiana), retardacja (zwlekание, opóźnianie) oraz *happy end* lub katastrofa²⁶.

Jednak chodzi tu nie tyle o stosunkowo oczywisty i dość łatwy do wyodrębnienia przebieg poszczególnych faz dramaturgicznych, ile o sprawdzenie tego, jak w przypisanych fazach daje się odkryć pewną logikę oraz spistość, a tym samym tzw. ukryte znaczenie (*latente Bedeutung*)²⁷. W przypadku *Cudu w Bernie* wygląda to następująco:

²⁶ W. Faulstich, *Grundkurs der Filmanalyse...*, s. 81.

²⁷ *Ibidem*, s. 82.

Faza akcji / funkcja dramaturgiczna	Dramat rodzinny (<i>Familiendrama</i>) / dramat okresu powojennego (<i>Nachkriegsdrama</i>)	Satyryczna komedia relacyjna (<i>satirische Beziehungskomödie</i>)	Film piłkarski (<i>Fußballfilm</i>)
Ekspozycja/ zarysowanie problemu	<p>Początek 1954 r., Zagłębie Ruhry. Rodzina Lubanskich wspólnymi siłami pokonuje niedostatki w trudnych latach okresu powojennego: Matka, Christa, przy pomocy córki (Ingrid) oraz Bruna, muzyka i sympatyka <i>KPD</i>, prowadzą piwiarnię. Matthias (Mattes) sprzedaje skręcone z niedopałków papierosy. Jego pasją jest piłka nożna, a największym autorytetem gracz drużyny <i>Rot-Weiss-Essen</i>, Helmut Rahn (Boss). Nosi za nim torbę i przynosi szczęście podczas rozgrywek.</p> <p>Ojciec, Richard, jako tzw. późny repatriant, wraca z sowieckiej niewoli. We wzruszającej scenie na dworcu myli dorastającą córkę Ingrid z żoną, której nie widział od 11 lat.</p>	<p>Młode, dobrze sytuowane małżeństwo, Paul oraz Anette Ackermann dyskutują na temat podróży poślubnej. Paul, reporter sportowy, otrzymuje propozycję wyjazdu na mistrzostwa świata w piłce nożnej do Szwajcarii. Anette wyraża zgodę pod warunkiem towarzyszenia mężowi.</p>	<p>Piłkarze niemieccy (wśród nich Helmut Rahn) przybywają na zgrupowanie do szkoły sportowej Grünwald (Monachium).</p> <p>Sepp Herberger motywuje drużynę do większego wysiłku w treningach. Adi Dassler (firma <i>Adidas</i>) prezentuje Herbergerowi najnowszy model buta z wymienianymi, wkręcanyimi korkami.</p> <p>Autokar z niemieckimi piłkarzami udaje się do Szwajcarii.</p>
Budowanie napięcia	<p>Relacje w rodzinie, które zastaje, nie podobają się Richardowi. Razi go brak dyscypliny u synów oraz to, że córka flirtuje z brytyjskimi żołnierzami.</p> <p>Sam jednak nie jest w stanie odnaleźć się w nowej rzeczywistości, ani jako pracownik, ani jako głowa rodziny. Autorytarne metody wychowawcze nie sprawdzają się. Dochodzi do konfliktu z obydwojma synami i żoną. Szczególne trudności zachodzą w relacji z Mattemsem.</p> <p>Zrozpaczony chłopiec ucieka z domu, za co zostaje dotkliwie pobity pasem.</p>	<p>Paul i Anette zostają zakwaterowani w hotelu w Szwajcarii. Anette, nie do końca zadowolona ze standardu hotelu, zadaje pytania o piłkę nożną i zasady warsztatu dziennikarskiego. Paul uskarża się na wynik meczu z Węgrami (8:3) w fazie grupowej. Uważa, iż wystawienie graczy rezerwowych było błędem. Podczas wizyty w barze małżonkowie podслуshują zawodników z kadry, a następnie odprowadzają pijanego Rahna do hotelu.</p>	<p>Niemcy zostają zakwaterowani w hotelu w Spiez.</p> <p>Helmut Rahn mieszka w pokoju Fritzem Walterem.</p> <p>W fazie grupowej Niemcy pokonują Turcję 4:1. Rahn, niewystawiany do składu odreagowuje swoje frustracje w alkoholu. Zauważa to Herberger.</p> <p>Trener przeprowadza rozmowę ze szwajcarską sprzątaczką w hotelu na temat metod wychowawczych i dyscypliny.</p>

Perypetia (kryzys, nagła przemiana)	Ojciec podejmuje próbę zbliżenia do rodziny (urodziny matki – prezenty). Mattes doznaje szoku, gdy widzi, iż ojciec dokonał uboju ukochanych królików. Ideologiczny konflikt z Brunem zaostrza się. Bruno potajemnie wyjeżdża do Berlina Wschodniego. Matka próbuje dodać otuchy Mattesowi i zachęca do wiary w przemianę ojca. Ojciec przeprowadza oczyszczającą rozmowę z księdzem. W symbolicznym akcie uwolnienia od nawyków z przeszłości żongluje szmacianką i strzela z rewolwera. Przeprowadza szczerą rozmowę z Mattesem na temat lat spędzonych w łagrze, szczególnie doświadczenia głodu.	Podczas konferencji prasowej selekcjonera reprezentacji Niemiec Paul zadaje nieudolne pytania o taktykę meczu. Siedząc w wannie, Anette wyraża swoją optymistyczną opinię na temat przebiegu meczu finałowego (z Węgrami). Staje się coraz bardziej zaangażowana w sprawy piłki nożnej oraz wierzy w sukces Niemców. Małżonkowie zawierają zakład w kwestii wyboru imion dla dzieci, który ma być uzależniony od wyniku meczu.	Podczas konferencji prasowej Herberger, odpowiadając Ackermannowi, wypowiada słynną frazę: „Piłka jest okrągła, a mecz trwa 90 minut”. 23 czerwca 1954 r., w barażu Niemcy pokonują Turcję 7:2. Herberger w rozmowie z F. Walterem rozważają wystawienie Rahna. Od meczu z Jugosławią Rahn gra. Podczas następnej konferencji prasowej pada kolejne słynne powiedzonko Herbergera: „Po meczu jest przed meczem”. Półfinał w Bazylei, 30 czerwca 1954 r.: Austria-Niemcy 1:6. Herberger udziela wywiadu węgierskiemu dziennikarzowi – upatruje szans przeciwko węgierskiej drużynie w deszczowej pogodzie.
Retardacja	4 lipca 1954 r. ojciec z Mattesem wyruszają nocną porą pożyczonym od księdza samochodem na finał mistrzostw świata do Berna w Szwajcarii. W drodze auto zaczyna się psuć. Relacji na żywo z pierwszej połowy finału wysłuchują z radia. Świadcami przekazu telewizyjnego są goście w piwni Christy Lubanski. Podczas jednego z przystanków ojciec przeprosza Mattesa za swoje zachowanie.	Anette i Paul na trybunie stadionu <i>Wankdorf</i> podczas meczu finałowego. Podczas gdy Niemcy przegrywają 2:0, Paul proponuje imiona dla dzieci (Rüdiger, Roswitha). Anette zaczyna intensywnie dopingować drużynę niemiecką. Jej nastrój udziela się innym kibicom.	W dniu meczu finałowego Rahn i pozostali zawodnicy z utęsknieniem wyczekują deszczu. Herberger przed meczem rozdaje dyspozycje ustawienia i taktyki. W końcu spada upragniony deszcz. Mimo to drużyna niemiecka szybko traci dwa gole. Jednak już do przerwy udaje się doprowadzić do wyrównania 2:2.
Zakończenie – <i>happy end</i>	Mattes dostaje się na stadion. W ostatnich minutach meczu, stojąc na granicy boiska, podaje piłkę H. Rahnowi. Rahn zdobywa decydującego gola. Dwa dni później, na dworcu w Singen, podczas powitania niemieckiej drużyny jadącej specjalnym pociągiem, ojciec z synem odwiedzają Rahna w pociągu. Mattes informuje ojca o ucieczce Bruna do Berlina Wschodniego. Ojciec zalewa się łzami, ale dochodzi do całkowitego pojednania z młodszym synem.	Anette i Paul cieszą się ze strzelonego gola i zdobytego mistrzostwa. Dwa dni później na dworcu w Singen Anette informuje Paula o ciąży i o tym, iż ich syn będzie miał na imię Dante. Paul wyrzuca legitymację dziennikarską.	W końcówce meczu Rahn zdobywa zwycięskiego gola. Niemcy fetują. Zostają mistrzami świata. Dwa dni później na dworcu w Singen tłum niemieckich kibiców z entuzjazmem wita mistrzów świata z Herbergerem na czele.

Przyglądając się powyższemu zestawieniu (każda z faz 104-minutowego filmu liczy około dwadzieścia parę minut, z drobnymi przesunięciami na rzecz każdej ze składowych opowieści), można stwierdzić, iż film Wortmanna jest dziełem o dobrej kompozycji, gdyż każda z opowieści ma swoją dramaturgię w dobrym, tradycyjnym tego słowa rozumieniu. W większości recenzji – trzeba dodać: utrzymanych w dość krytycznym tonie – atut ten jest raczej rzadko podkreślany. Szczególnie w fazie perypetii możemy dostrzec to, co jest istotą każdego z filmów (filmów w filmie). Dramat rodzinny jest tutaj przede wszystkim historią przemiany ojca – Richarda Lubanskiego. Jest to postać dynamiczna, ulega w trakcie filmu prawdziwemu rozwojowi, wręcz metamorfozie. Wracający po jedenastu latach sowieckiej niewoli bohater nie zauważa, iż świat jest zupełnie inny, a on sam tkwi nadal w systemie, który leżał u podstaw totalitarnego państwa, III Rzeszy. Preferuje kary cielesne (policzkowanie – za błahostkę, bicie pasem – za ucieczkę z domu), wyznaje przy tym zasadę, iż niemiecki chłopak, a zwłaszcza mężczyzna, nigdy nie płacze. Starszy syn Bruno, gdy jest nie pytany, ma się nie odzywać. Działania ojca mają na celu rekonstrukcję starego porządku oraz uznanie dla własnej centralnej roli w rodzinie (tradycyjnego patriarchy). Dopiero piłka nożna, która spaja trzy poszczególne filmy (filmy w filmie), jest czymś, co i samemu Lubanskiemu daje wyzwolenie. A więc w fazie perypetii dramatu rodzinnego mamy scenę, w której protagonista żongluje perfekcyjnie zwykłą szmacianką, w końcu strzela i trafia z przewrotki do bramki²⁸. Jest to scena tyleż centralna, co zaskakująca, wręcz irytująca, a nawet zakrawająca o kicz. Oto dowiadujemy się, iż Richard Lubanski kiedyś grał w piłkę nożną, choć on sam – zagadnięty przez Mattesa – temu zaprzecza. W innej scenie, nieco mentorskim tonem udziela najmłodszemu synowi porad, jak ma wykorzystać swoje atuty na boisku. Mając posturę wychudzonego jeńca (Peter Lohmeyer schudł do roli pięć kilo) nie wiezieć czemu dysponuje umiejętnościami godnymi Christiano Ronaldo, strzelającego z przewrotki gola dla *Realu* Madryt w ćwierćfinale Ligi Mistrzów²⁹. Trzeba powiedzieć, że film staje się tutaj „dramatem dydaktycznym, filmem z tezą” (*Lehrstück, Thesenfilm*)³⁰. Jeżeli film ma być odczytywany jako (re)konstrukcja jednego z mitów założycielskich Republiki Federalnej Niemiec, nie w duchu nowego nacjonalizmu, ideologii w rodzaju „Znowu jesteśmy kimś” (*Wir sind wieder wer*), a raczej „Godziny zero” (*Stunde null*)³¹, to symbol piłki nożnej jako nowej aksjologii spajającej wspólnotę (niezależnie od kiczowatości i dydaktyzmu) jest generalnie do zaakceptowania. Piłka nożna symbolizuje liberalizm społeczno-kulturowy, jest sposobem na uwolnienie od zachowań i sche-

²⁸ Jak twierdzi R. Binz (*op. cit.*, s. 304), „żonglowanie piłką ma sens uzdrawiającego transu” (*Sinn einer Heiltrance*), a F. Göttler, (*op. cit.*, URL) mówi „uwolnieniu poprzez grę” (*spielerisch frei werden*).

²⁹ Chodzi o gola strzelonego przez Christiano Ronaldo w 63 minucie meczu *Realu* Madryt z *Juventusem* Turyn 3 kwietnia 2018 r. w wyjazdowym spotkaniu w Turynie, wygranym przez *Real* 0:2. Ten wielokrotnie przedstawiany przez różne stacje telewizyjne oraz dostępny w Internecie zapis boiskowego zdarzenia stał się czymś w rodzaju kliszy, która utrwałała się nie tylko w głowach fanów piłki nożnej, ale również wielu innych odbiorców przekazu medialnego.

³⁰ F. Göttler, *op. cit.*, URL.

³¹ O przeciwstawieniu tych dwóch mitów pisze J. Distelmeyer, *op. cit.*, URL.

matów myślowych rodem z dyktatury. W ten sposób Richard Lubanski dociera do momentu, w którym jest w stanie przyjąć z pokorą ucieczkę starszego syna do Berlina Wschodniego (postawa Bruna antycypuje tu niejako konflikt generacyjny pokolenia 68 z pokoleniem uwikłanych w III Rzeszę rodziców³²), uznając zapewne część własnej winy, zalać się łzami i zaprzeczyć własnej, wygłaszanej wcześniej zasadzie, iż niemiecki mężczyzna nigdy nie płacze.

Nieco inaczej dramaturgia jest budowana w wypadku serwowanej nam w *Cudzie w Bernie* komedii relacyjnej. O ile dramat rodzinny był historią przemiany ojca, o tyle komedia jest historią konwergencji, w tym wypadku historią dopasowywania się kobiety i mężczyzny w związku małżeńskim. Początkowo odmienne stanowiska odnośnie do aspiracji i priorytetów życiowych, w przypadku Paula: kariera dziennikarska, zainteresowanie piłką nożną, w przypadku Anette: luksusowe życie, wyjazd w podróż poślubną, bogata garderoba, z której nic nie daje się wybrać *etc.* stopniowo ulegają zbliżeniu. Ważną częścią fazy perypetii jest tutaj zakład zawarty między małżonkami. W wypadku przegranej Niemiec w meczu finałowym to Paul wybierze imiona dla przyszłych dzieci, w wypadku wygranej – za czym optuje Anette, czerpiąc swój optymizm z coraz bardziej rozwiniętej wiedzy na temat piłki nożnej – zrobi to ona sama. Mało tego, podczas meczu finałowego to zachowanie Anette zdaje się być bardziej męskie, gdyż porywając niemieckich kibiców na stadionie Wankdorf w Bernie do wzmożonego dopingu, motywuje tym samym niemiecką drużynę do lepszej gry i pośrednio doprowadza do remisu (a przynajmniej tak jest to zainscenizowane). W jednej z ostatnich scen filmu, kiedy Paul dowiaduje się od Anette, że ta jest w ciąży, wyrzuca legitymację dziennikarską. Pokazuje tym samym, iż priorytety całkowicie się zmieniły. Anette stała się bardziej męska, Paul internalizuje pewne cechy wrażliwości kobiecej (syndrom wicia gniazda).

Dramaturgicznie o wiele bardziej skomplikowana jest historia rozgrywek na mistrzostwach piłki nożnej. Możemy potraktować ten film jako historię drużyny początkowo niepewnej, *outsidera* skazanego na porażkę, która stopniowo nabiera mentalności zwycięzcy. Możemy też przyjąć założenie, że początkowo niejednorodna drużyna staje się jednolitym bytem. Ta niejednorodność jest widoczna chociażby w scenach, w których piłkarze przybywają na zgrupowanie z klubów różnych części Niemiec bądź też mówią różnymi dialektami. Punktem zwrotnym – w jednym i drugim wypadku – jest ten fragment perypetii, w którym Niemcy pokonują Jugosławię. Jednak przedstawianie bohatera zbiorowego nie jest łatwe. Dlatego reżyser koncentruje się tutaj na dwóch postaciach: Seppie Herbergerze i Helmucie Rahn. Dla jednego i dla drugiego jest to również historia swego rodzaju przemiany. Herberger, podobnie jak Richard Lubanski, wyzbywa się swoich autorytarnych nawyków z inspiracji szwajcarskiej sprzątaczką pracującej w hotelu. Kiedy zastanawia się, w jaki sposób ukarać wracającego z zakrapianej imprezy Rahna, jego postawa zostaje złagodzona przez sprzątaczkę, która sama miała dziewięcioro dzieci i jest zdania, że w wychowaniu dzieci ważne jest podejście indywidualne. Przemiana Herbergera w sposób konse-

³² R. Binz, *op. cit.*, s. 304.

kwentny wpisuje się tutaj w ideologię filmu. Jest przecież historycznym faktem, że Herberger prowadził drużynę niemiecką już od 1936 r., a więc w czasach III Rzeszy (od 1933 r. był członkiem *NSDAP*), wobec tego – niezależnie, jak wspinały to był szkoleniowiec – siłą rzeczy był uwikłany w struktury totalitarnego państwa. Jego referencje są zatem dość kontrowersyjne³³. Przemiana w podejściu pedagogicznym (filmowego) Herbergera jest tym samym o wiele bardziej przekonująca, niż przemiana Richarda Lubanskiego, ale oczywiście obydwie ze sobą korespondują. Kontrapunktem dla samego Herbergera jest natomiast postać Helmuta Rahna. Jak nieco złośliwie, ale trafnie zauważa jeden z recenzentów, grany przez Saschę Göpela Helmut Rahn jest na początku filmu rodzajem Jamesa Deana z Zagłębia Ruhry, „buntownika bez powodu”, (*Ruhrpott-Rebelle without a cause*)³⁴. Filmowy Rahn, „bramkostrzelny napastnik *Rot-Weiss-Essen*” (*torgefährlicher Stürmer von Rot-Weiss-Essen*)³⁵, jest zawodnikiem niedojrzałym, traktuje niepowoływanie do składu na poszczególne mecze bardzo ambicjonalnie, zachowuje się nieprofesjonalnie, mimo niewątpliwego talentu oraz instynktu strzeleckiego. Dopiero rozmowa z o wiele bardziej dojrzałym kapitanem niemieckiej drużyny Fritzem Walterem (współlokotorem z pokoju hotelowego) doprowadza do zmiany mentalności u niesfornego kolegi. Fritz Walter rekomenduje Rahna do gry w rozmowie z Herbergerem, a Rahn wystawiony do składu w meczu z Jugosławią zaczyna się odwdzięczać, strzelając bramki. Przysłowiową wisienką na torcie są dwa gole w meczu finałowym z Węgrami. Oczywiście Rahn nie jest jedynym duchem sprawczym tego zwycięstwa. Dramaturgia filmowa łączy tutaj wszystkie wątki. Skupiają się one w postaci Helmuta Rahna, jednak drużynę dopinguje Anette Ackermann, a w kluczowym momencie to Mattes, któremu w ostatnich minutach udaje się dostać na stadion, podaje Rahnowi (zanim ten złoży się do zwycięskiego strzału) piłkę zza linii boiska. Mattes, asystent, noszący torbę za zawodnikiem, talizman przynoszący szczęście, objawia się niczym zjawa na stadionie w Bernie. Wszyscy mają udział w zwycięstwie Niemiec: nie tylko jedenastu zawodników biegających po boisku (film piłkarski), lecz także Anette (komedia relacyjna) i Mattes (dramat rodzinny).

Przy tej okazji warto poruszyć kwestię dramaturgii samego meczu w filmie. Jeden z recenzentów zwrócił uwagę, odwołując się do twierdzeń samego Herbergera (doradzającego Robertowi Stemmlerowi przy filmie *Das große Spiel*, 1942), iż optymalną dramaturgię dla finałowego meczu piłkarskiego stanowi sytuacja, kiedy drużyna przegrywa dwoma bramkami, potem zdobywa bramkę kontaktową, doprowadza do remisu i w końcu strzela zwycięskiego gola³⁶. Ale mecz piłkarski to nie film, nawet jeżeli jest to film piłkarski. Tutaj obowiązują podobne zasady jak w Arystotelesowskiej koncepcji dramatu. Gdyby tych samych emocji, które wynikają z dramaturgii meczu,

³³ Postawa etyczna Herbergera jako postaci historycznej w czasach III Rzeszy oraz II wojny światowej wymagałaby bardziej wnikliwego prześledzenia. Warto zwrócić m.in. uwagę na biografię J. Leinemanna, *Sepp Herberger. Ein Leben. Eine Legende*, Berlin 1997.

³⁴ F. Göttler, *op. cit.*, URL.

³⁵ R. Binz, *op. cit.*, s. 303.

³⁶ M. Althen, *op. cit.*, URL.

można było doświadczyć z filmu o piłce nożnej, wtedy tysiące kibiców nie chodziło-by na stadiony piłkarskie, lecz do kina. Generalnie zwraca się uwagę, że wiele filmów o piłce nożnej spłaszcza widowisko piłkarskie.

„Piłka nożna nigdy nie może zająć należnego jej miejsca. Ponieważ potrzebuje czasu narracji, aby przekazać urok gry, który nie polega na jednym jedynym zbawiennym strzale z główki, ale na rozwoju gry – w momentach na przykład, kiedy błyskotliwi technicy jak Maldini czy Brehme, będąc jeszcze w polu własnej obrony, stworzą przewagę, która stopniowo będzie przemieszczała się w kierunku bramki przeciwnika. Żeby pokazać choćby tylko to, niezbędny byłby wyłącznie plan ogólny (*Totale*), nie mówiąc już o ważnej grze bez piłki oraz dylemacie, iż zbliżenia na rekwizyt (*Spielgerät*) nie będą mogły jednocześnie uchwycić głów aktorów”³⁷.

Mamy więc tu zarówno zastrzeżenia, dotyczące mikrostruktury (ujęcie, montaż), jak i te, które odnoszą się do makrostruktury, czyli opisywanej powyżej dramaturgii. Między innymi z tego powodu produkcje w rodzaju *Libero* (1973) z Franzem Beckenbauerem, grającym samego siebie, są zaliczane do najgorszych filmów wszechczasów³⁸. Dramaturgia turnieju, dramaturgia poszczególnych meczy w dziele filmowym musi być podporządkowana zupełnie innej dominancie gatunkowej. Z reguły tak się dzieje.

OD CHARAKTERYSTYKI POSTACI KU IDEOLOGII FILMU

CUD W BERNIE – REKONSTRUKCJA MITU?

Wracając do cytowanego na początku modelu Faulsticha, należałoby dokonać analizy poszczególnych postaci z filmu. Chociaż, jak wynika już z przedstawionych powyżej analiz, nie da się mówić jedynie o konstruowaniu fabuły (dramaturgia), nie skupiając się na poszczególnych postaciach. Co prawda większość filmów fabularnych to filmy bazujące na fabule (*Handlungsfilme*), a nie skupiające się na postaci (*Figurenfilme*)³⁹, niemniej jednak to postaci są tym elementem, który może nadać fabule odpowiednią dynamikę. Niekiedy w sposób naturalny. Richard Lubanski, Helmut Rahn, a nawet Sepp Herberger to przecież – jak wspomniano – postaci rozwojowe. Ale w filmie Wortmanna istotnych jest jeszcze kilka istotnych aspektów analizy bohaterów. Chodzi o ich reprezentatywność. Richard Lubanski jest ucieleśnieniem późnego repatrianta (*Kriegsheimkehrer*), jego żona Christa to typowa kobieta ruin (*Trümmerfrau*), a syn Bruno to prototyp buntownika z pokolenia rewolty studenckiej 1968 (Binz), choć ta nastąpi dopiero półtorej dekady później. Postaci są tutaj konstruktami, są eksponentami dyskursów bądź systemów, mówią głosem określonych trendów epoki, ewoluują wraz z nimi. Również Paul Ackermann oraz Anette Ackermann są reprezentatywni, lecz jako przedstawiciele mniej licznej warstwy społecznej (*setting*⁴⁰), tworzącej się dopiero klasy średniej, która na dobre powstanie już po cudzie gospodarczym. A zapowiedź cudu

³⁷ J. Distelmeyer, *op. cit.*, URL.

³⁸ Pokazywano go w cyklu *Die schlechtesten Filme aller Zeiten* na kanale Tele 5, 29.07.2016 r.

³⁹ W. Faulstich, *op. cit.*, s. 95.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 100 i nast.

gospodarczego, który zmienił nie tylko gospodarkę Niemiec, ale jako jeden z mitów założycielskich wręcz ugruntował samoświadomość powojennych Niemiec, jest przecież (*implicite*) zawarta w tytule, a wprost odwołuje się do tego reżyser w końcówce filmu. Kwestia cudu wpisuje się zatem w ideologię filmu.

Wiele sportretowanych w filmie postaci to postaci historyczne: trener Sepp Herberger (Peter Franke) i piłkarze: Helmut Rahn (Sascha Göpel), Fritz Walter (Knut Hartwig), Toni Turek (Jo Stock), pozostali piłkarze niemieccy, a także piłkarze węgierscy zostali starannie dobrani poprzez długotrwałą *casting*. Obowiązywała zasada: „Zamiast kopiujących piłkę aktorów, parający się aktorstwem piłkarze” (*Statt kickender Schauspieler, schauspielernde Kicker*)⁴¹. Musieli grać przynajmniej w lidze regionalnej (*Oberliga*). Stąd wiele ujęć w filmie, w których futboliści prezentują swoje sztuczki piłkarskie (na treningach bądź w trakcie meczów) wygląda naprawdę efektownie. Drobnymi rolami uhonorowane zostały takie osoby, jak uczestnik mistrzostw świata 1954 r. Horst Eckel, który był konsultantem filmu.

Rozważania dotyczące samych elementów składowych (*Bauformen*) nie wnoszą wiele do zrekonstruowania ideologii filmu. Mimo niewątpliwego wpływu operatora kamery (Tom Fährmann)⁴², krytycy zwracają uwagę na różne – niekiedy obiektywne – ograniczenia w pokazywaniu gry na boisku. Baumgardt zauważa, iż kamera często jest bardzo blisko zawodników lub nóg zawodników, tak że trudno zachować orientację⁴³, natomiast Distelmeyer zwraca uwagę na typowy dla operatorów kamery dylemat stosowania zmiany pomiędzy planem ogólnym na boisko a zbliżeniem, co często pozostawia poza nawiasem istotne elementy gry, w przeciwieństwie np. do boksu czy *baseballu*, w których możliwości koncentracji na pewnych elementach walki są zupełnie inne⁴⁴. Przekonywająca jest tym samym konkluzja, iż dla pokazywana piłki nożnej potrzebne są zupełnie nowe elementy dramaturgii filmowej i światy obrazów (*Spielfilmdramaturgien und Bilderwelten*)⁴⁵. W recenzji wspomnianej wcześniej publikacji dotyczącej nie tylko filmu *Cud w Bernie*, ale i filmu piłkarskiego w ogóle, *Fußball im Film* J.T. Schwaba, Peter Körte wytyka autorowi, iż ten nie dociera do ostatecznej konkluzji, która miałaby polegać na tym:

„(...) Że piłka nożna oraz film są tak niekompatybilne, gdyż są do siebie podobne: dwa agregaty uczuć; iż dzięki technice montażu oraz kadrowania, dzięki intencjonalnej inscenizacji w przekazie mecz piłkarski można co prawda uczynić bardziej filmowym, odwrotnie jednak filmu fabularnego nie da się przysposobić do dramaturgii meczu piłkarskiego; i że bez trudu można mieć dwie pasje, bez konieczności doprowadzania ich do pełnej fuzji”⁴⁶.

⁴¹ C. Baumgardt, *op. cit.*, URL.

⁴² Została jemu poświęcona praca licencjacka, będąca zarazem empirycznym studium przypadku: M. Wieczorek, *Der Einfluss des Kameramanns auf den deutschen Kinofilm: Eine Fallstudie zum Film „Das Wunder von Bern” und seinem Kameramann Tom Fährmann*, Ilmenau (Technische Universität, Bachelorarbeit) 2010.

⁴³ C. Baumgardt, *op. cit.*, URL.

⁴⁴ J. Distelmeyer, *op. cit.*, URL.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ P. Körte, *Jan Tilman Schwab: „Fußball im Film. Lexikon des Fußballfilms.”* Belleville Verlag, München 2006 (Recenzja), „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 20.07.2006, s. 37.

Warto zwrócić natomiast uwagę na dość zręczny montaż poszczególnych ujęć i sekwencji filmu, który pozwala zrekonstruować brakującą dokumentację filmową w sposób robiący wrażenie totalności. Tak jak totalny jest mit⁴⁷ będący udziałem całej zbiorowości, tak totalne jest przeżywanie mundialowych zdarzeń w zasadzie przez wszystkie postaci z filmu. Wszyscy są wprzęgnięci w tę ceremonię, w święto. Pokazują to zmontowane równoległe ujęcia z różnych części Niemiec i z różnych środowisk (piwiarnia Christy Lubanski, mnisi w jednym z klasztorów, również Bruno z kolegami pionierami w Berlinie Wschodnim) są uczestnikami misterium, cudu. Trzy dziejące się równoległe filmy pokazują to, czego nie możemy dowiedzieć się z bezpośredniej relacji telewizyjnej, gdyby zachowała się całkowita dokumentacja. Ponieważ telewizja w połowie lat 50. XX w. i tak była zjawiskiem raczej niszowym, reszty dowiadujemy z relacji radiowej czy też z napisanego na kawałku kartonu wyniku, który grająca w piłkę koleżanka demonstruje przez okno przebywającemu w areszcie domowym Mattesowi.

Czy konstrukcja (rekonstrukcja, wskrzeszenie) mitu „cudu w Bernie” jest rzeczywiście konstytutywnym elementem ideologii filmu *Cud w Bernie*? Wiele przemawia za tym, że taka właśnie była intencja reżysera. Wortmann wpisał się niewątpliwie w pewną koniunkturę, na którą złożyły się: zmiana paradygmatu pamięci w drugiej połowie lat 90. XX w. i powstanie tzw. republiki berlińskiej oraz zaplanowane na 2006 r. mistrzostwa świata w Niemczech. Jednym z pierwszych, którzy podkreślali rolę nieco zapomnianego mitu „cudu w Bernie” już po zjednoczeniu Niemiec, był Jürgen Busche, z biegiem czasu pojawiały się nowe publikacje⁴⁸, a w specjalnym wydaniu „Spiegla” („Spiegel Special” 2006, nr 1) Jürgen Leinemann konkludował, jakie znaczenie miało zwycięstwo Niemiec i jakie znaczenie mu się po latach przypisuje:

„Przez pięćdziesiąt lat po, szczególnie ostatnimi czasy, w szeregu historycznych badań i artykułów, w filmach, powieściach oraz wierszach, sukces z mistrzostw świata w Bernie jest kreowany na rodzaj emocjonalnej samoakceptacji Republiki [Federalnej Niemiec]. W coraz to nowszych zwrotach ‚cud w Bernie’ staje się narodowym *katharsis* – staje się dramatycznym ‚wkroczeniem w nową rzeczywistość’, piłkarskim samouwolnieniem z objęć dwunastu lat nieszczęścia, ponownym wejściem w narodową tożsamość”⁴⁹.

Słusznie zauważa Leinemann, że chodzi tu o rodzaj kreacji, stylizacji. Kwestia tego, czy „cud w Bernie” rzeczywiście był mitem założycielskim Republiki Federalnej Niemiec, jakkolwiek w dyskursie historiograficznym takie znaczenie bywa mu

⁴⁷ Pasują do tego opisywane już przez E. Cassirera kategorie konkrescencji oraz koincydencji. Zob. np. H. Gottwald, *Von Namen, Augenblicksgöttern, Wiederholungen. Handkes Umgang mit dem Mythischen*, w: K. Amann; F. Hafner; K. Wagner (Hrsg.), *Peter Handke: Poesie der Ränder*, Wien-Köln-Weimar 2009, s. 135-154 (140).

⁴⁸ J. Busche, *Der Mythos von 1954*. „Aus Politik und Zeitgeschichte: APuZ” 1994, r. 44, z. 24, s. 13-15; P. Leo, *Fußballtugend aus der Not. Ein Plädoyer für die Arbeit am Mythos des. 4. Juli 1954*, „Ästhetik & Kommunikation (Geschichtsgefühl)” 2003, z. 122/123, s. 57-62.

⁴⁹ J. Leinemann, *Das Wunder von Bern: Nach dem Sieg im Endspiel der Fußball-Weltmeisterschaft 1954 war ganz Deutschland aus dem Häuschen. Die deutsche Euphorie – „Wir sind wieder wer” – stieß im benachbarten Ausland auf Argwohn*, „Spiegel Special” 2006, nr 1, s. 163-165 (164).

nadawane (m.in. przez politologa Arthura Heinricha⁵⁰), ciągle jest przedmiotem debaty. Do najbardziej chwytliwych diagnoz, optujących za rolę zwycięstwa w Bernie, należy stwierdzenie Joachima Festa, że ojcami założycielami Republiki Federalnej Niemiec byli Konrad Adenauer, Ludwig Erhard i Fritz Walter⁵¹. Jak twierdził były przewodniczący Niemieckiego Związku Piłkarskiego (*DFB*) Gerhard Mayer Vorfelder: „Miało się uczucie ponownego przyjęcia do wspólnoty narodów. Miało się uczucie, że otrzymujemy należny szacunek, to nas podbudowało”⁵². Cieniem na kwestii pracy nad mitem kładą się podnoszone po latach oskarżenia o doping, na które jest sporo dowodów⁵³. Stoi to oczywiście w sprzeczności z podnoszonymi w powszechnym odbiorze przyczynami cudu w Bernie i następującego krótko po nim sukcesu gospodarczego, który miał wynikać z typowo niemieckich cech, leżących u podstaw wyobrażenia o własnym etosie pracy, takich jak: „przyzwoitość, skromność, sumiennosc oraz dyscyplina”⁵⁴. Wiele źródeł wskazuje na to, że „cud w Bernie” nie miał aż tak wielkiego rezonansu, a tydzień po całym zdarzeniu mało kto o nim pamiętał⁵⁵. Przemawiałyby za tym również pasywna postawa ówczesnych władz niemieckich. Na finał do Berna nie pofatygował się żaden z niemieckich ministrów federalnych, nie mówiąc już o tak postaciach, jak Konrad Adenauer czy Teodor Heuss, dla których udział w takiej imprezie byłby czymś poniżej godności⁵⁶. Nie umniejsza to faktu, iż dla przeciętnego niemieckiego zjadacza chleba zdobycie tytułu mistrza świata było ważnym wydarzeniem. Widać również, jak bardzo zmieniła się postawa polityków na przestrzeni pięciu dekad od zwycięstwa w Bernie. Do sukcesu komercyjnego filmu *Das Wunder von Bern* przyczyniła się nadto nagłośniona emocjonalna reakcja ówczesnego kanclerza Gerharda Schrödera, który w trakcie specjalnego przedpremierowego pokazu miał mieć kilkukrotnie łzy w oczach⁵⁷. Ale większość recenzentów traktuje film Wortmanna, nie odmawiając mu zalet, z pewną rezerwą. Bo jeżeli film ten wpisywał się po prostu w pewien polityczny trend, to trudno go nie nazwać „dramatem dydaktycznym, filmem z tezą” (Göttler). Nawet jeśli przesłanie filmu miałyby polegać na przeciwstawieniu „dialektyki godziny zero” ocierającemu się o niemiecki nacjonalizm hasłu „znowu jesteśmy kimś”, to szczególnie w sekwen-

⁵⁰ *Das Wunder von Bern: WM 1954*, 19.01.2005, http://www.das-wunder-von-bern.de/hintergrund_bedeutung.htm (dostęp: 31.07.2018). Jest to strona internetowa, na której w skrótovej formie zawarte są też informacje z publikacji: A. Bauer, *Das Wunder von Bern: Spieler – Tore – Hintergründe: Alles zur WM 54*, Augsburg 2004.

⁵¹ S. Wortmann, P. Lohmeyer, *Der Kanzler hat geweint*. „Kultur-Spiegel” 2003, nr 10, s. 22-25 (24).

⁵² *Das Wunder von Bern: WM 1954*, *op. cit.*, URL. Zob. też M. Andrzejewski, „Cud” i „katastrofa” w Bernie. Polityczno-propagandowe reperkusje mistrzostw świata w piłce nożnej w 1954 roku w RFN i na Węgrzech. „Przegląd Zachodni” 2007, nr 2, s. 268-280.

⁵³ Ch. Hoffmann, H. Wedemeyer, T. Niehues, *Fussballweltmeisterschaft 1954: Die Virushepatitis der „Helden von Bern”*, „Deutsches Ärzteblatt” 2010, t. 107, nr 23, s. A 1159-63. <https://www.aerzteblatt.de/archiv/76451/Fussballweltmeisterschaft-1954-Die-Virushepatitis-der-Helden-von-Bern> (dostęp: 31.07.2018).

⁵⁴ J. Leinemann, *op. cit.*, s. 165.

⁵⁵ R. Binz, *op. cit.*, s. 308.

⁵⁶ J. Leinemann, *op. cit.*, s. 165.

⁵⁷ R. Binz, *op. cit.*, s. 302, 309. „Das Wunder von Bern” rührt Altkanzler Schröder an, „Focus.de”, 27.08.2012, https://www.focus.de/panorama/boulevard/leute-das-wunder-von-bern-ruehrt-altkanzler-schroeder-an_aid_807307.html (dostęp: 31.07.2018). S. Wortmann, P. Lohmeyer, *op. cit.*, s. 25.

cji końcowej oraz następujących po niej napisach rozbiegają się zamierzony cel wraz z osiągniętym znaczeniem filmu (Distelmayer). Całkowicie należałoby przyznać rację Distelmayerowi, gdy stwierdza:

„Ideologicznej jednoznaczności, jak się wydaje, przeciwstawiona zostaje tak samo wielka narracyjna niepewność. Tak jak by film przez semantyczny punkt zbiegu był przyciągany jak przez malstrom, cała uwaga zostaje skierowana na finalne ukonstytuowanie sensu, a każdy punkt zwrotny na wszelki wypadek zostaje podwójnie zobrazowany. [...] Państwowotwórcza idea ‚Godziny zero‘, można by się nauczyć z filmu, jest sama w sobie do tego stopnia spreparowana oraz sprzeczna, że w sposób wiarygodny nie może być przemieniona w jednoznaczną kinową narrację”⁵⁸.

Podobne zastrzeżenia zgłasza Binz, który przede wszystkim zwraca uwagę, iż wyartykułowany w napisach końcowych, służący pośredniej legitymizacji filmu związek przyczynowy, zarówno między powrotem ostatnich jeńców wojennych, jak i cudem gospodarczym jest mocno naciągany⁵⁹.

Reasumując, nawet jeżeli film Wortmanna nie jest arcydziełem, to nie da się mu odmówić wielu zalet, szczególnie w konstruowaniu ciekawej dramaturgii w trójgatkowym melanżu. Powstał film, który już jest odnotowywany zarówno w zestawieniach dramatów rodzinnych, dramatów okresu powojennego, jak i w spisach filmów o tematyce sportowej (piłkarskiej). Jego mocną stroną jest obsada, gra aktorska i choreograficzna rekonstrukcja istotnych fragmentów meczu. O przesłanie filmu można się oczywiście spierać. Można potraktować go jako dość lekki, jako film zgoła popularny, ale można się mu przyjrzeć także jako filmowi wyraźnie prezentującemu określoną ideologię.

Polacy mogą pozazdrościć Niemcom takiego filmu, jakkolwiek problemem nie jest tutaj jedynie brak filmu, ale brak powodu, aby taki film nakręcić. Można sobie wyobrazić fabułę z mistrzostwami świata 1974 r. w tle, ale po pierwsze, w półfinale Polacy przegrali z Niemcami w słynnym meczu na wodzie (paradoks chce, że Niemcom deszczowa pogoda zawsze sprzyja, tak w 1954, jak w 1974 r.), po drugie, trudno dopatrzeć się w trzecim miejscu Polaków jakiegoś sensu dla wydarzeń mających wymiar wspólnotowy, takich np., jak powstanie Solidarności lub upadek komunizmu. Pozostaje czekać i mieć nadzieję. Na sukces piłkarski, na film o nim i na to, żeby – jak cierpko zauważa jeden z krytyków – najlepszym polskim filmem o piłce nożnej nie pozostał na zawsze *Piłkarski poker*⁶⁰.

Dr hab. prof. UAM Andrzej Denka, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (andrzej.denka@amu.edu.pl)
Numer ORCID: 0000-0001-7560-9193

Słowa kluczowe: film piłkarski (film o piłce nożnej), *Cud w Bernie*, dramaturgia filmowa, pamięć zbiorowa

Keywords: football film (film about football), *The Miracle of Bern*, film dramaturgy, collective memory

⁵⁸ J. Distelmayer, *op. cit.*, URL.

⁵⁹ R. Binz, *op. cit.*, s. 307.

⁶⁰ T. Bielenia, *Polskie kino poza boiskiem*, „Interia.pl” (30.11.2010), <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-polskie-kino-poz-boiskiem,nId,1795019> (dostęp: 31.08.2018).

ABSTRACT

*Football is more than mere entertainment; it does not boil down to competition but is frequently embedded in current politics. Victories and titles become important for collective memory and build a sense of community and national identity, especially at major turning points in history. The depiction of important sports events, whether in documentaries or feature movies, has a long tradition. Football films (Fußballfilm) are an exceptionally interesting phenomenon here, exemplified by dozens of such films. The theme of football can be combined with highly diverse genres, including social drama, satirical comedy, war movies and so on. The film by German director Sönke Wortmann, *The Miracle of Bern* (Das Wunder von Bern, 2003), is an interesting example, as it combines a handful of different genres: a family drama from the post-war period, embracing a significant comedy theme and a sports film (which does not virtually exist in a pure form). *The Miracle of Bern* is a reconstruction of events of 1954 when the German football team won the World Cup in Switzerland, becoming one of the foundation myths of the Federal Republic of Germany; it has also been associated with the so-called economic miracle (Wirtschaftswunder). The return to the myth of the victory in Bern was important for the so-called Berlin Republic at the time of Gerhard Schröder's government. This study attempts to answer the question of what esthetic measures were used by the director to construct the dramaturgy and message of the film, and to what extent the director followed the political sentiments of the time.*