

EUGENIUSZ CEZARY KRÓL*

**OBRAZ NIEMCÓW W POLSKIM FILMIE FABULARNYM
W LATACH 1946–1995**

Przyczynek do studiów nad mitami i stereotypami narodowymi

Na wstępie chciałbym wyłożyć istotę moich dociekań: będziemy mieli do czynienia z mitami i stereotypami narodowymi. Sądzę, że przy istniejącym bogactwie literatury przedmiotu nie potrzeba zbyt szczegółowo wdawać się w objaśnianie definicji. Takie pojęcia jak „mit” czy też „stereotyp” są dostatecznie klarowne. Może należałoby w tym kontekście jedynie wspomnieć, że termin „obraz” zawiera w sensie socjo-historycznym szerszą treść, jest bardziej pojemny aniżeli wyżej wspomniane pojęcia. Obraz Niemca czy też Polaka, a także przedstawiciela innych narodowości mieści w sobie określone jądro, a mianowicie nie tylko określony zbiór narodowych

* Prof. Eugeniusz Cezary Król (Polska Akademia Nauk w Warszawie) – historyk dziejów najnowszych, politolog i tłumacz niemieckiej literatury historycznej, specjalizujący się w historii XX w., dziejach stosunków polsko-niemieckich, ze szczególnym uwzględnieniem stereotypów i mitów narodowych. Innymi obszarami zainteresowania pozostają propaganda w państwach totalitarnych oraz historia filmu polskiego. Pracownik naukowy Instytutu Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk oraz Szkoły Wyższej Collegium Civitas w Warszawie. W latach 2002–2005 dyrektor Stacji Naukowej Polskiej Akademii Nauk w Berlinie.

stereotypów i mitów, lecz także – by tak rzec – cieńsze lub grubsze obramowanie kulturowe, to znaczy: treść przekazów literackich, znajomość symboli i kodów narodowych, dłuższe lub krótsze wątki tradycji, a w nie wplecione osobiste i rodzinne, indywidualne i zbiorowe doświadczenie w kontaktach z przedstawicielami danej nacji. Krótko mówiąc: „obraz narodu” oznacza więcej aniżeli pojęcia „mit narodowy” i „stereotyp narodowy”.

Jeszcze jedna uwaga wstępna: zajmujemy się w tym momencie obecnością i postrzeganiem obrazu Niemca i Niemiec w polskim filmie fabularnym, a więc na podstawie środka masowego przekazu, który przez wiele lat odgrywał bardzo ważną rolę zarówno w sensie poznawczym i artystycznym, jak też polityczno-propagandowym. Obecnie rola ta przypadła oczywiście w udziale telewizji i innym mediom elektronicznym. Należałoby wskazać na podwójną relację między stereotypami, względnie mitami narodowymi, a filmem fabularnym i innymi mass mediami (jak na przykład literatura popularna w masowych nakładach). Relacja ta przedstawia się następująco:

- a) z jednej strony film rejestruje i utrzuwa cyrkulujące społecznie mity i stereotypy, również o charakterze narodowym,
- b) z drugiej strony film produkuje i puszcza w obieg społeczny mity i stereotypy, również wtedy, gdy deklaruje walkę z nimi i emituje antystereotypy, a więc też *sui generis* stereotypy.

To podwójne powiązanie, rodzaj sprzężenia zwrotnego między mass mediami (również takimi jak film) a narodowymi mitami i stereotypami powinniśmy stale mieć na uwadze przy okazji niniejszego tematu.

Cel moich badań to dokonanie możliwie przejrzystego przeglądu filmów fabularnych wyprodukowanych w powojennej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki polsko-niemieckiej. W efekcie analizy wybranych filmów i ich fragmentów chciałbym ustalić, jak prezentują się Niemcy w oczach Polaków w różnych epokach historycznych – od średniowiecza do współczesności – jakie ucieleśniają cechy charakterystyczne. W tym momencie proszę czytelników o zrozumienie: aby uwzględnić i docenić

wszystkie interesujące niuanse, należałoby poświęcić tej problematyce opasły tom¹.

Aspekt statystyczny wygląda następująco: według moich ustaleń, które bazują na danych archiwalnych i informacjach z literatury przedmiotu, swoją premierę w polskich kinach w latach 1946–1995 miało 975 filmów fabularnych. To bardzo konkretne dane, ale w tym kontekście słowo „około” byłoby całkowicie na miejscu. Istnieje mianowicie znacząca grupa polskich filmów fabularnych, które albo nie doczekały się premiery kinowej, albo też ich premiera uległa większej lub mniejszej zwłoce. Na przykład film *Dwie godziny* – rzeczywiście pierwszy polski obraz powojenny, który został nakręcony w 1946 r. – dotarł do kin dopiero w 1957 r., a następnie zniknął szybko z ekranów. Film *Długa noc*, wyprodukowany w 1967 r., mógł trafić wreszcie do rozpowszechniania w 1989 r. Mówi się w Polsce: takie filmy powędrowały na półkę. Stąd wywodzi się neologizm, umożliwiający śmieszłą grę słów – „półkownik”, w odróżnieniu od „pułkownika”, co oznacza przecież zupełnie coś (kogoś) innego. Takich „półkowników” – filmów fabularnych, które dłużej lub krócej znalazły się pod kluczem – było łącznie w latach 1945–1989 kilkadziesiąt. Prawie wszystkie z nich są obecnie udostępniane, głównie za pomocą telewizji.

Należy przy tym mieć na uwadze fakt, że film fabularny, podobnie jak inne środki masowego przekazu, znajdował się przez cały czas istnienia PRL, a więc do końca lat osiemdziesiątych XX w., pod nadzorem państwowej cenzury z wszelkimi wynikającymi stąd konsekwencjami. Oznaczało to kontrolę na każdym etapie produkcji

¹ Inne publikacje na ten temat: „Kann denn Lüge Wahrheit sein?”. *Stereotypen im polnischen und deutschen Film*, „Kinemathek”, 87, Oktober 1995, Berlin. Tam m.in. artykuły: J. Kijowski, *Alte Mythen – neue Stereotypen*, s. 7–10; M. Hanisch, *Eine schwierige Nachbarschaft – gestern wie heute*, s. 11–17. Także: T. S. Wróblewski, *Tematyka niemiecka w polskim filmie fabularnym*, [w:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, red. A. Wolff-Powęska, Poznań 1993, s. 336–364.

i dystrybucji, również monopol państwa, gdy chodzi o kwestie finansowe. Pierwszy polski film fabularny, który został nakręcony wyłącznie za prywatne pieniądze, powstał dopiero we wrześniu 1990 r. Aż do tej daty polskie filmy fabularne były finansowane wyłącznie z kasy państwowej. A kto płaci, ten wymaga... W PRL traktowano film jako jedno z najważniejszych narzędzi masowego oddziaływania, całkowicie w zgodzie z Leninowską maksymą: film to najważniejsza ze sztuk, która służy propagandowym potrzebom komunistycznego państwa. O tej zasadzie trzeba pamiętać, jeśli chce się poważnie traktować niniejszą problematykę.

I wreszcie zastrzeżenie natury technicznej. W mojej analizie uwzględniam wyłącznie filmy fabularne, przewidziane do projekcji kinowej. Nie zajmuję się fabularnymi filmami telewizyjnymi i serialami przeznaczonymi dla telewizji. Jest dla mnie oczywiste, że telewizja jako mass medium zaczęła od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zdobywać przewagę nad filmem i ciągle kontynuuje swoją ekspansję. Uważam jednak, że po pierwsze – filmowe produkcje telewizyjne to temat na inne opracowanie, po drugie zaś – gdy chodzi o interesującą nas problematykę – można mówić o daleko idącym podobieństwie ujęcia. Poza tym mamy do czynienia ze zjawiskiem konwergencji: coraz więcej filmów kinowych w omawianym okresie telewizja sponsorowała i występowała jako samodzielny producent lub koproducent.

Przechodzimy wreszcie do rzeczy. Spośród powyżej wspomnianych 975 polskich filmów fabularnych, które miały premierę w kinach w latach 1946–1995, 222 tytuły odnoszą się w węższym lub szerszym sensie do kwestii niemieckich, względnie polsko-niemieckich. Istnieje jeszcze pewna komplikacja, którą trzeba uwzględnić w rachunku. Dwa analizowane filmy (*Krzyż Walecznych*, 1959; *Świadectwo urodzenia*, 1961) składają się z części-nowel. Każda z nich dotyczy innego aspektu interesującej nas problematyki i dlatego też należało liczyć je oddzielnie. W ten sposób ostateczna statystyka obejmuje 225 tytułów z tematyką niemiecką, co stanowi

23% ogólnej liczby 978 filmów fabularnych². Jeśli rozpatrzeć to, co rozumiemy przez problematykę „niemiecką”, to w grę wchodzi trzy warianty:

1. Polsko-niemiecki krąg tematyczny stanowi podstawę scenariusza i akcji filmu. Postacie niemieckie grają również główne role.
2. Akcja filmu odnosi się do kwestii niemieckiej lub polsko-niemieckiej jedynie w ograniczonym zakresie. Niemcy pojawiają się epizodycznie lub na marginesie wydarzeń.
3. Problem Niemców lub relacje polsko-niemieckie pozostają na dalekim tle lub występują jako wspomnienie i reminiscencja. Postacie niemieckie, o ile w ogóle występują, grają trzecioplanowe role, bez znaczenia dla akcji filmu.

Oczywiście granice między tymi wariantami są płynne i prowizoryczne. Jeśli się jednak je uwzględni, to podstawowe proporcje kształtują się w sposób następujący:

1. Wariant nr 1: ok. 20% filmów fabularnych z problematyką niemiecką
2. Wariant nr 2: ok. 40% – ” – ” – ” – ” –
3. Wariant nr 3: ok. 40% – ” – ” – ” – ” –

Wynika z tego, że wyraźna większość polskich filmów fabularnych z udziałem postaci Niemców traktuje tematykę niemiecką jako rekwizyt filmowy albo drugorzędne uzupełnienie akcji filmów. Tytuły, w których obraz Niemca wysuwa się na pierwszy plan, należą jednoznacznie – przynajmniej w sensie statystycznym – do mniejszości.

Jak wygląda klasyfikacja owych 225 polskich filmów fabularnych z niemieckim, względnie polsko-niemieckim wątkiem według podziału na epoki historyczne?

² Odmienny obraz statystyczny prezentuje T. S. Wróblewski, op. cit., s. 340. Wg jego ustaleń, liczba polskich filmów fabularnych jest zdecydowanie mniejsza (jedynie 110 tytułów w latach 1947–1989).

Klasyfikacja filmu	Liczba filmów	Wartość procentowa
1. Dawna historia (do końca XVIII w.)	9	4,0%
2. Historia nowożytna (XIX w. i początek XX w. do 1918 r.)	12	5,3%
3. Międzywojnie (szczególnie schyłek lat 30.)	12	5,3%
4. II wojna światowa (1939–1945) w tym:	121	53,8%
• kampania 1939 r.	16	13,2%; 7,1%*
• egzystencja pod okupacją hitlerowską	17	14,0%; 7,5%
• ekspozycja relacji polsko-niemieckich w kontekście problemu żydowskiego, rosyjskiego (radzieckiego), cygańskiego	18	14,9%; 8,0%
• walka podziemna z hitlerowskim okupantem (także żydowski ruch oporu wraz z powstaniem w warszawskim getcie)	28	23,1%; 12,4%
• powstanie warszawskie	6	4,9%; 2,7%
• świat obozów (koncentracyjnych, jenieckich)	11	9,1%; 4,9%
• polskie formacje regularne w walce z III Rzeszą	15	12,4%; 6,7%
• III Rzesza czasu wojny, z polsko-niemieckim wątkiem	2	1,7%; 0,9%
• wojna, polityka, okupacja w Europie, z polsko-niemieckim wątkiem	8	6,6%; 3,6%
5. Po II wojnie światowej w tym:	70	31,1%
• rozliczenie z nazizmem, neonazizm	2	2,9%; 0,9%
• godzina „0” w Niemczech i w Polsce	24	34,3%; 10,7%
• bliższe i dalsze echa II wojny	30	42,9%; 13,3%
• powojenni Niemcy, stosunki polsko-niemieckie po II wojnie światowej (lata 50.–90.)	14	20,0%; 6,2%
6. Inne (nie mieszczą się w klasyfikacji)	1	0,4%
RAZEM	225	~100%

* Procenty liczone najpierw w stosunku do części (4–5), a następnie w stosunku do pełnej liczby (225) filmów.

Z powyższej statystyki wynika jednoznacznie, że filmy fabularne, których akcja odnosiła się do czasów II wojny światowej, osiągnęły absolutną dominację. Wraz z godziną „zero” i echem wojny daje to łącznie prawie 80% całej produkcji polskich filmów fabularnych z motywami niemieckimi, względnie polsko-niemieckimi za lata 1946–1995.

Spróbujmy teraz usystematyzować filmy fabularne o tematyce niemieckiej i polsko-niemieckiej według lat premiery. W ten sposób chciałbym uzyskać pewną korelację między produkcją filmów a kluczowymi datami z polskiej historii najnowszej.

Najwięcej filmów wyżej wzmiankowanego rodzaju weszło na ekran w następujących latach:

Data premiery	Liczba tytułów
1958 r.	8 tytułów (50% wszystkich premier w tym roku)
1964 r.	14 tytułów (nieco ponad 50% wszystkich premier w tym roku)
1970 r.	13 tytułów (blisko 60% wszystkich premier w tym roku)
1971 r.	9 tytułów (blisko 40% wszystkich premier w tym roku)
1986 r.	10 tytułów (blisko 30% wszystkich premier w tym roku)
1989 r.	9 tytułów (blisko 25% wszystkich premier w tym roku)

Największy regres z kolei nastąpił w latach: 1946, 1951 (0 premier), 1952–1953 i 1956 (1 premiera), 1965 (1 premiera), 1977 (1 premiera), a także w latach 1994–1995 (0 premier – *sic!*). Bezpośredniej korelacji z węzłowymi momentami dziejów najnowszych Polski nie da się stwierdzić. Jeśli jednak sięgnąć głębiej i uwzględnić pewien poślizg, ewentualnie przesunięcie terminów produkcji filmowej, można dostrzec dość wyraźne *iunctim* ze wspomnianymi datami węzłowymi.

Na przykład duża liczba premier filmów z niemiecką tematyką z roku 1958 i 1964 pozostaje bez wątpienia w związku z rozwojem tzw. polskiej szkoły filmowej. Proklamowała ona obrachunek z polskimi stereotypami i mitami narodowymi, szczególnie w odniesieniu

do dziejów najnowszych. Z kolei relatywnie duża liczba filmów fabularnych tego gatunku, powstałych w 1970 r., wskazuje, przynajmniej po części, na rosnące znaczenie tendencji „narodokomunistycznych” (gen. Mieczysław Moczar i jego zwolennicy) w życiu kulturalnym Polski lat sześćdziesiątych. Była to też poniekąd reakcja na filmy polskiej szkoły filmowej. Narodowi komuniści chcieli – w przeciwieństwie do takich reżyserów, jak Andrzej Wajda, Andrzej Munk i Kazimierz Kutz – pokazać polskie zwycięstwa i sukcesy w historii, zwłaszcza zwycięstwo w II wojnie światowej, naturalnie u boku ZSRR. W dziełach polskiej szkoły filmowej dominowały sceptycyzm, dystans i ironia, podczas gdy w wielu filmach z końca lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych XX w. uderzano w tony triumfalizmu; odpowiednio wystylizowane w tle negatywne postacie Niemców dobrze się do tego rodzaju filmów nadawały.

Zmniejszanie się liczby filmów fabularnych z niemieckimi bądź polsko-niemieckimi motywami w trakcie lat siedemdziesiątych XX w. wraz z osiągnięciem swoistej depresji w latach 1981–1982 oznaczało wyczerpanie dotychczasowych sposobów przedstawiania interesującej nas problematyki, zarówno pod względem treści, jak i formy. Z uwagi na stosunkowo przyjazne stosunki, łączące I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka z kanclerzem federalnym Helmutem Schmidtem, polsko-niemieckie kontrowersje historyczne uległy w znacznym stopniu tabuizacji. Kiedy jednak w grudniu 1981 r. nastąpiła w PRL proklamacja stanu wojennego, zaczęto na nowo lansować dawne wzorce i schematy w propagandzie. Dlatego też można było zaobserwować zwiększenie się liczby filmów z udziałem postaci niemieckich, szczególnie około lat 1985–1986. Później, po 1989 r., dokonał się odwrót, który – miejmy nadzieję – oznacza ostateczny rozbrat z dotychczasową formułą Niemca w polskim filmie. Jednocześnie pojawiła się duża trudność wypracowania i zastosowania w praktyce odmiennego sposobu postrzegania Niemców i relacji polsko-niemieckich w filmach nowej Polski.

W trakcie pracy analitycznych nie skorzystałem jednak z klucza porządkującego materiał źródłowy według chronologii premier fil-

mów. Wybrałem metodę doboru według epok historycznych, w których toczy się akcja określonych filmów fabularnych. Zmieniają się w nich style, rekwizyty i kostiumy, ale podstawowe pytanie pozostaje to samo: jak wygląda wizerunek Niemców i w jakim stopniu zmienia się z biegiem czasu?

I. DAWNA HISTORIA DO KOŃCA XVIII W.

1. Rozpoczynamy analizę od filmu *Gniazdo* (1947). Pokazuje on początki państwa polskiego w X w., a w tym kontekście walkę polskiego księcia Mieszka przeciwko margrabiemu Marchii Wschodniej Hodonowi. Tak na marginesie: w literaturze przedmiotu można niekiedy spotkać opinię, że Mieszko nie był księciem polskim, lecz normańskim o imieniu Dago-Mesko lub Misika. Mimo że prezentowany film odnosi się do prastarej epoki, reżyser stosuje tricki całkiem współczesnej propagandy. Tak na przykład, aby maksymalnie zaakcentować kontrast barw i osiągnąć określony efekt wizualny, a przez to odpowiedni poziom emocji widzów, rycerze Marchii Wschodniej noszą jednolicie czarne zbroje. Jest to zresztą typowe dla polskiego filmu wyobrażenie niemieckiego rycerstwa, co zostało też przeniesione na wizerunek niemieckiego żołnierza. Od 1946 r. powstaje automatyczna asocjacja: niemiecki rycerz, żołnierz i policjant – to są postacie w czerni; czarno-białe filmy, które aż do lat siedemdziesiątych stanowiły większość, ułatwiały naturalnie stosowanie tego pomysłu. W filmie *Gniazdo* przewija się charakterystyczne i bardzo w PRL propagowane przesłanie o istniejącym od samego początku zagrożeniu państwa polskiego i polskiej ludności z Zachodu, a mówiąc dokładniej – ze strony Niemców.

2. Myśl o germańsko-niemieckim zagrożeniu znalazła silne odbicie w filmie fabularnym *Kazimierz Wielki* (1976) – polskim monarche z dynastii Piastów, panującym w XIV w. W filmie tym pojawia się epizodycznie przedstawiciel zakonu niemieckiego (krzyżackiego) w roli potężnego i podstępного wroga.

3. Ten motyw stanie się myślą przewodnią filmu *Krzyżacy* (1960), nakręconego na 550. rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Z tej okazji została sfilmowana powieść, którą Henryk Sienkiewicz – późniejszy laureat literackiej Nagrody Nobla – napisał w 1900 r., aby dodać Polakom otuchy w okresie rozbiorowym. Ekranizacja wypadła bardzo wystawnie, iście w hollywoodzkim stylu. Powieść, wydana w zaborze rosyjskim, miała silnie antyniemiecki wydźwięk. Reżyser filmu – Aleksander Ford – poszedł jeszcze dalej, „poprawił” pisarza i wprowadził dodatkowe role, w tym księcia Mściława, dowódcę pułków smoleńsko-nowogrodzkich. Odpowiadało to przesłaniu filmu: zagrożenie z Zachodu, konieczność obrony nie tylko Polaków, ale również całej wspólnoty słowiańskiej. Ford wyznał nawet w jednym z wywiadów: „Mój film ma pokazać problemy, które są niezwykle ważne dla nas, Polaków, i dla całego obozu socjalistycznego”.

W *Krzyżakach* napotkać można jedynie złych niemieckich rycerzy. Pewien wyjątek stanowi Wielki Mistrz, ale on niebawem umiera. Poza tym dominuje obraz agresywnych podżegaczy, którzy prą do wojny z imieniem Bożym na ustach; ten ostatni akcent był zresztą polskim komunistom bardzo przydatny z punktu widzenia propagandy antykościelnej. Całe państwo zakonne wykazuje w filmie oznaki zaniedbania i przestępczości, wszędzie na przykład widać leżące odłogiem, nietknięte pługiem pola i stojące szubienice, często z powieszonymi na nich ludźmi. Rycerze krzyżacy są w filmie Forda utożsamieni z Niemcami, nie ma mowy o Polakach i przedstawicielach innych nacji (z jednym wyjątkiem), służących zakonowi. Widzowie mieli przyswoić sobie prostą asocjacje: Krzyżak to Niemiec (a więc żaden Bawar, Szwab, Lotaryńczyk itp.), najlepiej gdyby skojarzenie kończyło się na Niemcach z Republiki Federalnej.

Miarodajne w tym kontekście było intensywne wykorzystanie w PRL zdjęcia kanclerza federalnego Konrada Adenauera, który w 1958 r. dał się sfotografować z okazji przyjęcia insygniów honorowego Wielkiego Mistrza Zakonu Niemieckiego. Zdjęcie Adenauera w płaszczu krzyżackim zrobiło w Polsce wielką karierę, gdyż

umożliwiało przejrzystą, negatywną konotację. Powrócono do niej raz jeszcze podczas stanu wojennego po 1981 r. w formie plakatu propagandowego, na którym tym razem obok Adenauera figurowała negatywna postać „cowboya” – Ronalda Reagana. Na marginesie należałoby jeszcze dodać, że w *Krzyżakach* dopuszczono się drobnych, ale znamienych fałszerstw. Przykładowo biorąc: jeźdźcy krzyżacy śpiewają pieśni pochodzące z innej epoki, wydają też okrzyki, które wielu polskim widzom musiały się kojarzyć z „Heil Hitler”.

4. Również z okazji rocznicowej (pięćsetne urodziny) został nakręcony film biograficzny *Kopernik* (1973). Polskie pochodzenie astronoma nie ulega żadnej wątpliwości, ale też okoliczność ta nie podlega szczególnej fetyszyzacji. Akcja filmu przechodzi przez kolejne etapy życia Kopernika, eksponując jego rolę jako aktywnego obrońcy Warmii i Olsztyna przed atakami zakonu niemieckiego w początkach XVI w. Ziemia warmińska, stanowiąca część Prus Królewskich, należała wtedy do Korony. Rycerze krzyżacy zostali w filmie przedstawieni w całkowicie negatywnym oświetleniu jako okrutni i wiarołomni agresorzy.

Na XVI i XVII w. przypada, gdy chodzi o interesujący nas temat, duża luka, i to akurat wtedy, gdy stosunki polsko-niemieckie były dobre! Przechodzimy więc do czasów saskich w Polsce, do okresu rządów Wettynów na tronie polskim od 1697 do 1763 r., a więc do połowy XVIII w.

5. W 1968 r. powstał film *Hrabina Cosel*; równolegle nakręcono również serial telewizyjny. Była to ekranizacja powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, bardzo lubianego w XIX w. i niezwykle płodnego pisarza, który spędził kilka lat w Niemczech, głównie w Dreźnie, a do tego wyłądował na dwa lata w berlińskim więzieniu Moabit, skazany z oskarżenia o współpracę z francuskim wywiadem wojskowym. Kraszewski należał do najzagorzalszych krytyków królów saskich – Augusta Mocnego i jego syna Augusta III. Nic więc dziwnego, że film o królewskiej faworycie, hrabinie Annie Konstancji Cosel-Hoym, utwierdzał stereotyp egzystujący od dzie-

siątków lat w Polsce: sascy monarchowie zupełnie nie troszczyli się o polskie interesy. Organizowali bale, uczyli i polowania, prowadzili hulaszczy tryb życia. Wszystko według starego polskiego przysłowia: „Za króla Sasa jedz, pij i popuszczaj pasa”.

II. HISTORIA NOWOŻYTNA I NAJNOWSZA: XIX W. I POCZĄTEK XX W.

W filmach fabularnych odnoszących się do tego okresu występuje przede wszystkim stereotyp złych Prusaków.

1. W filmie *Placówka* (1979) chciwi i bezwzględni koloniści pruscy rujną życie polskiego chłopca w zaborze rosyjskim w latach osiemdziesiątych XIX w.

2. *Wizja lokalna 1901* (1981) to z kolei rodzaj filmowej rekonstrukcji faktów związanych z bardzo ugruntowanym w Polsce mitem narodowym – strajkiem szkolnym polskich uczniów we Wrześni w prowincji poznańskiej. Film prezentuje całą negatywną galerię pruskich typów: antypolskich nauczycieli, bezdusznych i działających schematycznie przedstawicieli władz szkolnych i całej administracji.

3. *Między ustami i brzegiem pucharu* (1987) stanowi ekranizację powieści miłosnej bardzo znanej niegdyś pisarki Marii Rodziewiczówny (1863–1944), można powiedzieć – polskiej Jadwigi Courts-Mahlerowej. Młody Prusak – birbant i *bonvivant* – zakochuje się w urodziwym polskim dziewczęciu (stereotyp pięknej Polki) z dworu (to także polski mit). Pod wpływem uczuć hrabia zmienia się całkowicie, odkrywa też polskie korzenie i ostatecznie uzyskuje akceptację dumnej Polki.

4. W bardzo interesującym pod względem etnograficznym filmie fabularnym *Kaszebe* (1971) dochodzi znowu do głosu stereotyp złego Prusaka. Ów Prusak, pełniący ważną funkcję administracyjno-zawodową, prześladowa kaszubską wspólnotę rybaków (maszoperię), która prezentuje się jednoznacznie jako przynależna do polskiej grupy etnicznej. Niemieccy rybacy odnoszą się do Kaszubów wrogo, co w końcu prowadzi do tragedii: kuter kaszubskich rybaków idzie

na dno, życie traci młody Polak. I znowu ta sama stylizacja: niemieckie kutry są pomalowane na czarno!

5. Najważniejszym tytułem dla naszego tematu w epoce nowożytnej pozostaje bez wątpienia *Ziemia obiecana* (1974) Andrzeja Wajdy; ten film otrzymał nominację do Oscara. To ekranizacja powieści kolejnego laureata literackiej Nagrody Nobla – Władysława Reymonta. Jest to spojrzenie na bardzo sugestywny krajobraz Łodzi okresu intensywnej industrializacji w drugiej połowie XIX w. (Łódź jako polski Manchester) ze szczególnego punktu widzenia, a mianowicie przez pryzmat losu młodych przedstawicieli trzech narodów – Niemca, Polaka i Żyda. Tego rodzaju „internacjonalna” konstrukcja znalazła kilkakrotnie zastosowanie w polskich filmach fabularnych. Zadziwiające jest natomiast w filmie Wajdy tak daleko idące, rzadko spotykane w polskiej sztuce filmowej zróżnicowanie niemieckiego środowiska. Reżyser poszedł zresztą w tym punkcie dalej aniżeli sam pisarz. Można zobaczyć w *Ziemi obiecanej* wizerunek bezwzględniego kapitalisty Buchholza, łasego na młode robotnice majstra Kesslera, prymitywnego, ale przebiegłego nowobogackiego Müllera i wreszcie dobrego Niemca – bardzo to rzadka postać w polskim filmie! – nazwiskiem Horn, który okazuje współczucie eksploatowanym ponad miarę tkaczom. Z tego powodu dochodzi do ostrego sporu między Hornem a Buchholzem, który w filmie zostaje znakomicie odtworzony dzięki wspaniałej grze aktorów³:

Buchholz: *Horn, dyktuję. Ruszaj się Pan trochę żwawiej, kiedy do Pana mówię. Niech Pan nie śpi, ja za spanie Panu nie płacę. Rób Pan szybciej.*

Horn: *Obu rękami pisać nie umiem.*

B.: *Pan akcentuje swoje słowa za bardzo.*

H.: *Nie umiem inaczej mówić.*

B.: *Musi Pan nauczyć się, bo inaczej nie pozwolić mogę.*

H.: *Mnie jest wszystko jedno.*

B.: *Do kogo Pan mówi?*

³ Wg kopii filmu, kasetą video w posiadaniu autora.

H.: *Do Pana Prezesa.*

B.: *Panie Horn, ja ostrzegam Panu [sic!]. Moja cierpliwość nie trwa za długo.*

H.: *Nie wiem, czy Pan jest cierpliwy, czy nie. To mnie nie interesuje.*

B.: *Nie przerywaj Pan, kiedy Buchholz mówi.*

H.: *Nie widzę przyczyny, dlaczego nie ma być cicho Buchholz, kiedy Horn mówi.*

B.: *U mnie Pan już miejsca nie ma.*

H.: *Ja sobie robię grubą nieprzyzwoitość z Pana i z Pańskiego miejsca.*

B.: *Poza tym każę wyrzucić Cię.*

H.: *Spróbuj, chamie.*

B.: [do służącego] *Kuddel, wyrzuć go!*

H.: *Daj spokój August. Nie próbuj, bo Tobie razem z Twoim panem nadłamię żeber.*

B.: *Przeklęty, precz z nim!*

H.: *Milcz, ty złodzieju, ty chamska mordo! Nie, proszę mi nie przerywać, mnie nie interesuje, czy Pan jest cierpliwy, czy nie, ja nie potrzebuję wiedzieć, czy Pan jest cierpliwy, proszę mi nie przerywać, ty szwabska mordo! Ja mówię, Horn mówi i Pan będzie mnie słuchał, dopóki tu będę stał i dopóki będę mówił! Pan niech siedzi cicho, ja mówię! Proszę nie...! Uprzedzam Pana, ja nie potrzebuję wiedzieć, czy Pan jest cierpliwy, czy nie. Mnie jest wszystko jedno. Proszę mi nie przerywać! Nie widzę przyczyny, dla której miałbym być cicho, kiedy Pan mówi! Nie interesuje mnie, czy Pan jest cierpliwy, czy nie.*

Żegnam Pana! [Horn wychodzi].

6. Godną uwagi dyferencjację postaci Niemców można również odnaleźć w powieści *Lalka* (1890) pióra Bolesława Prusa, jednego z najlepszych i najpopularniejszych do dzisiaj utworów literackich w Polsce. Niestety, w ekranizacji powieści dokonanej przez reżysera Wojciecha J. Hasa w 1968 r. akurat ten wątek jest nieobecny wskutek skrótów. Został natomiast zachowany w serialu telewizyjnym w reży-

serii Ryszarda Bera z 1978 r. Autor powieści ukazał proces wrastania niemieckiej rodziny kupieckiej Minclów (Münzel) w tkanę warszawskiego mieszczaństwa w drugiej połowie XIX w. Prus zaprezentował ten proces w prosty, a jednocześnie przekonujący sposób. Starsza pani Mincel mówi wyłącznie po niemiecku, jej syn – kupiec Mincel – kaleczy polszczyznę niemiłosiernie, ale jego obaj synowie posługują się płynnie tym językiem. Młodszy z nich, Jaś, twierdzi nawet, że jest on najczystszej krwi Polakiem i stale próbuje udowodnić, że jego rodzina pochodzi od pradawnego rodu Miętusów. Cała rodzina Minclów została zarówno w powieści Prusa, jak i serialu telewizyjnym pokazana z dużą sympatią.

III. OKRES MIĘDZYWOJENNY, W SZCZEGÓLNOŚCI KONIEC LAT TRZYDZIESTYCH XX W.

Nakręcono z tuzin polskich filmów fabularnych, które mają za swój przedmiot odrodzenie Rzeczypospolitej w 1918 r. Wśród nich znajduje się pięć filmów o powstaniach śląskich (1919–1921) i o powstaniu wielkopolskim (1918/1919). Filmy te powstały głównie w latach sześćdziesiątych, a następnie siedemdziesiątych XX w., kiedy szefem partii komunistycznej w Polsce był Edward Gierek rodem ze Śląska. Obraz Niemców w tych filmach można określić jako bardzo uproszczony i schematyczny: Niemcy to gnębciele Polaków, przeciwstawiający się ich patriotycznym aspiracjom. Na argumenty niemieckich Ślązaków lub Niemców mieszkających w prowincji poznańskiej nie ma miejsca. Wystarczają uproszczone, pejoratywne uogólnienia, a także – jak zdarzyło się to w filmie fabularnym *Rodzina Milcarków* (1962) – wyeksponowanie negatywnych cech niemieckiego charakteru narodowego. W filmie chodziło o dzieje mieszanego niemiecko-polskiego małżeństwa w czasie trzeciego powstania śląskiego w 1921 r. Mąż – niemiecki sztygar – otrzymał w kopalni tajny rozkaz, który wywołał w nim rozterkę. Idzie więc do dyrektora kopalni z prośbą o radę i zgodnie z nią

zamierza doprowadzić do zatopienia kopalni. Zostaje jednak zabity, kopalnię ratują polscy powstańcy i odtąd będzie ona służyć polskiemu przemysłowi.

1. Należałoby teraz zwrócić uwagę na trzy filmy fabularne, tak zwaną śląską trylogię Kazimierza Kutza. Pierwszy z tych filmów nazywa się *Sól ziemi czarnej* (1970), a jego akcja toczy się w okresie drugiego powstania śląskiego w 1920 r. Niemcy występują w głębokim tle, oczywiście na czarno, jako groźna, choć amorficzna machina wojenna. Jasny kontrapunkt tworzy postać młodej niemieckiej sanitariuszki, w której podkochuje się polski powstaniec. Miłość pozostanie niespełniona, ale jej motyw posłuży za piękny akcent estetyczny, a przy tym nietypowy element treści (Polak kocha Niemkę!).

2. Drugi ważny film Kutza to *Perła w koronie* (1972), ukazujący w formie balladowej życie polskich mieszkańców Śląska w okresie międzywojennym. Motyw przewodni tworzy opór górników przeciwko zamknięciu kopalni, należącej do niemieckiego kapitalisty von Mischkego. Film zawiera w sensie estetycznym momenty, wywierające na widzu silne wrażenie. Do najpiękniejszych należy scena końcowa – podpisanie porozumienia z niemieckim właścicielem kopalni.

3. Ostatni film Kutza *Na straży swej stać będą* (1983) – najmniej udana część trylogii śląskiej – dotyczy bardzo skomplikowanych i tragicznych dziejów polskich Ślązaków w okresie okupacji hitlerowskiej.

4. Szczególny film *Magnat* (1987) to długa saga rodziny książęcej von Pless z Pszczyzny na Śląsku, ciągnąca się od końca XIX w. do lat trzydziestych XX w. Reżyser Filip Bajon, niewątpliwie zainspirowany *Zmierzchem bogów* Luchino Viscontiego, pokazał postawę pszczyńskich arystokratów w dramatycznych momentach zwrotnych historii, a więc w okresie I wojny światowej, podczas powstań śląskich i podziału Śląska, co przyniosło zamożnej rodzinie wielkie straty, wreszcie w latach krzepnięcia ruchu narodowosocjalistycznego. Wśród członków rodziny książęcej dało się zauważyć zarówno

nastawienie antypolskie i pronazistowskie, jak również propolskie albo przynajmniej wykazujące zrozumienie dla aspiracji Polaków. Film Bajona stanowi rozległą i malowniczą, ekspresjonistycznie naszkicowaną panoramę wstępu i upadku pewnej rodziny.

5. Podobnym w sensie stylu, choć niewątpliwie skromniejszym pod względem dyferencjacji postaci filmem F. Bajona jest *Limuzyna Daimler-Benz* (1983). Oś akcji stanowi egzystencja mieszanej rodziny polsko-niemieckiej w Poznaniu w okresie międzywojennym. Głównie chodzi o los obu synów, jeden z nich fascynuje się narodowym socjalizmem, drugi natomiast identyfikuje się w pełni z polskością. W tej sytuacji musi dojść do dramatu, życie braci znajduje się w wielkim niebezpieczeństwie.

* * *

Tygodnie i dni przed i po wybuchu II wojny światowej znalazły odzwierciedlenie w wielu polskich filmach fabularnych. Nic w tym dziwnego – tragiczne wydarzenia z tego czasu należą od wielu lat do narodowego mitu Polaków. Oczywiście nie mogło zabraknąć w tym kontekście określonego obrazu Niemców.

1. W filmie *Romans z intruzem* (1989) została przedstawiona postać niemieckiego antyfaszysty, który w końcu sierpnia 1939 r. chciał ostrzec Polaków przed napaścią Wehrmachtu. Zarówno on, jak i jego polscy przyjaciele ponieśli potem śmierć z rąk nazistów.

2. W kilku filmach pojawia się temat mieszkającej w Polsce mniejszości niemieckiej. Niemcy etniczni (Volksdeutsche) są zwykle ukazywani w nadzwyczaj negatywnym świetle jako „piąta kolumna” i pomocnicy narodowych socjalistów. Taki obraz można wynieść z filmu *Sąsiedzi* (1960), w którym znalazła się rekonstrukcja tragicznych incydentów w Bydgoszczy z początku września 1939 r. Ukazano je w sposób przez wiele lat typowy dla polskiego postrzegania tej sprawy, to znaczy jako tragedię w trzech aktach:

- a) dywersja Niemców etnicznych,
- b) polska samoobrona i obrona miasta,

c) dziki terror agresorów po zajęciu Bydgoszczy.

Brakuje w tym tragicznym rachunku, o czym można już teraz swobodnie mówić i pisać w Polsce, bydgoskich Volksdeutschtów. Liczba ofiar wśród nich z rąk Polaków została drastycznie wyolbrzymiona do 58 tysięcy osób przez Goebbelsowską propagandę w latach II wojny światowej. Ta liczba to oczywiście gruba przesada, ale do dzisiaj brak właściwie dokładnych danych, dotyczących się strat wśród Volksdeutschtów zarówno w Bydgoszczy, jak też w całej Polsce podczas działań wojennych w 1939 r. Współczesne szacunki polskich i niemieckich historyków różnią się dość wyraźnie między sobą (Polacy piszą o 100–350 ofiarach w Bydgoszczy i 3000 osobach łącznie, Niemcy – o około 400 Niemcach etnicznych w Bydgoszczy i 5500–6000 osobach łącznie na ziemiach polskich). W filmie *Sąsiedzi* ówczesny czarno-biały schemat próbowano trochę wzbogacić. Służyła temu historia miłości młodego Polaka do niemieckiej dziewczyny z Bydgoszczy; niestety Polak został zabity po wkroczeniu Wehrmachtu do miasta.

Obraz podstępnych Niemców etnicznych, nienawidzących Polaków, można też odnaleźć w innych polskich filmach fabularnych. Jednym z przykładów może być obraz *Wherever you are (Gdziekolwiek jesteś, 1988)*, który powstał w koprodukcji z Republiką Federalną Niemiec.

W tym kontekście można by też wskazać coś jedyne w swoim rodzaju, a mianowicie fragment filmu z czasów stalinowskich, zatytułowanego *Domek z kart* (1953). Jest to zjadliwy paszkwil na przedwojenną Polskę – państwo rządzone przez burżuazję, uciskające za pomocą terroru i gwałtu robotników i chłopów, a także mniejszości narodowe, również słowiańskie. Państwo, które musi rozpaść się niczym właśnie domek z kart. A zaprezentowana w tym filmie współpraca znazyfikowanego Volksdeutscha z przedstawicielem polskiego wywiadu (II Oddziału Sztabu Generalnego) – to pomysł zaiste wyborny!

3. Istnieje też grupa polskich filmów, które ukazują wojnę oczyma młodych ludzi. Jeden z takich filmów to *Kronika wypadków miło-*

snych (1986), nakręcona przez Andrzeja Wajdę na podstawie scenariusza znanego polskiego pisarza Tadeusza Konwickiego. W obliczu agresywnej polityki III Rzeszy następuje rozłam w rodzinie niemieckiego pastora, która mieszka na Wileńszczyźnie, wówczas należącej do Polski. W filmie tym dochodzi do swoistej konfrontacji ze stereotypem Volksdeutscha, działającego wbrew interesom polskiego państwa. Oba wizerunki, zarówno złego Volksdeutscha, jak też spolonizowanego Niemca, należą oczywiście do kategorii stereotypów, do których natury należy, jak wiadomo, oczywista tendencja do symplifikacji.

IV. II WOJNA ŚWIATOWA I OKUPACJA HITLEROWSKA W POLSCE

Po wybuchu wojny miały między innymi miejsce bitwy, które należą obecnie do polskiej mitologii narodowej, a więc: Westerplatte, obrona Poczty Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku, bohaterskie odpięcie ataków na Warszawę pod komendą prezydenta miasta Stefana Starzyńskiego. Tym tematom poświęcono trzy filmy fabularne, wszystkie posługują się konwencją paradokumentalną. W każdym przypadku Niemców przedstawia się jako bezwzględnie funkcjonującą, zbrodniczą i technicznie dominującą maszynę wojenną. Dają się jednak również zauważyć skromne tendencje do zróżnicowania wizerunku.

1. Jako przykład może posłużyć fragment z filmu fabularnego *Wolne miasto* (1958). Polscy listonosze poddawani są tuż przed wybuchem wojny szykanom ze strony ponurych typów niemieckich. Niektórzy Niemcy gdańscy pokazują jednak, że nie zamierzają tolerować takiego zachowania. Epilog filmu jest jednak wypełniony okrucieństwem, obrońcy budynku polskiej poczty w Gdańsku zostają rozstrzelani przez sąd wojenny. Dopiero niedawno wyrok ten został unieważniony przez niemiecki wymiar sprawiedliwości.

2. Film *Westerplatte* (1967) dotyczy wydarzeń, które rozegrały się na półwyspie leżącym na terenie Gdańska u ujścia Martwej

Wisły. Od 1925 r., zgodnie z postanowieniami Ligi Narodów, mieściła się tam polska Wojskowa Składnica Tranzytowa z prawem stacjonowania 182 oficerów i żołnierzy. Tam 1 września 1939 r. padły pierwsze strzały w II wojnie światowej z dział pancernika „Schleswig-Holstein”. W filmie pokazuje się bez zbędnego patosu dokonania obrońców Westerplatte. Walczą oni z przeważającym wrogiem, który został naturalnie przedstawiony jako napastnik, ale w sposób *fair*. Wynika to na przykład ze sceny kapitulacji, której sposób ukazania odpowiada z grubsza faktom historycznym. Brakuje tylko szabli, którą mjr Henryk Sucharski – dowódca obrony Westerplatte – mógł zachować w dowód uznania dla swej dzielności. Uwzględnić ten element to byłoby zbyt wiele dla cenzury filmowej w PRL. Obrona Westerplatte, trwająca siedem dni, należy do największych polskich mitów narodowych, związanych z II wojną światową. W bardzo niewielu encyklopediach niemieckich istnieje hasło na ten temat.

Podczas kampanii wojennej 1939 r. w Polsce dochodziło w sposób nieunikniony do kontaktu miejscowej ludności z narodowosocjalistycznymi agresorami. W filmach zarejestrowano naturalnie ofiary i straty, ale także zawód i szok wiążący się z tymi spotkaniami. Ze strony polskiej oczekiwano, że jeśli do takich spotkań w ogóle dojdzie, to będą one stanowić powtórzenie scenariuszy znanych z I wojny światowej; można było liczyć na rycerskie zachowanie żołnierzy i nienaganne maniere niemieckich oficerów.

3. W filmie *Don Gabriel* (1966) dochodzi w tym kontekście do osobistej tragedii polskiego intelektualisty, który żywi upodobanie do niemieckiej kultury i nauki. Napotyka on we wrześniu 1939 r. niemieckiego oficera „nowego typu”. To kulturalny człowiek, kochający filozofię, a jednocześnie wielbiący fanatycznie Hitlera. Po żywej wymianie zdań na tematy filozoficzne polski germanofil staje wkrótce jako zakładnik przed oddziałem egzekucyjnym.

4. W innym filmie tego samego gatunku dają się zauważyć oznaki niejakiej perwersji. Film fabularny *Biały niedźwiedź* (1959) opisuje los Żyda, który uciekł z transportu śmierci i znalazł schronienie na

Podhalu w pobliżu Zakopanego. Niegdyś znany naukowiec przebiera się teraz w skórę białego niedźwiedzia i pozuje do fotografii w stolicy polskich Tatr. Żyda w przymusowym przebraniu rozpoznaje niemiecki oficer – namiętny miłośnik muzyki klasycznej. „Kupuje” sobie niedźwiedzia i odtąd prowadzi z nim długie filozoficzne dysputy. Dochodzi do sceny, w której niedźwiedź ma być atrakcją bożonarodzeniowego wieczoru. Bez powodzenia: Żyd odsłania się, wygłasza długą, antyniemiecką tyradę i znika pod osłoną powstałego zamieszania.

5. W fabularnym filmie pod tytułem *Naganiacz* (1964) z natury sympatyczni i dobroduszni funkcjonariusze nazistowskiego aparatu okupacyjnego organizują sobie polowanie z nagonką. Impreza udaje się znakomicie. W księdze łowów znalazł się zapis: „Upolowano 40 zajęcy, 2 lisy i 16 Żydów”.

* * *

Jak już wspomniano, wśród filmów fabularnych z motywami polsko-niemieckimi znajduje się wiele tytułów, w których okupacja hitlerowska w Polsce tworzy tło dla toczącej się akcji. Jak wygląda wizerunek okupanta? Jest on całkowicie pejoratywny, ze szczególnym zaakcentowaniem umundurowanych na czarno SS-manów i policjantów. Są to osobnicy z piekła rodem, podobnie jak ich pomocnicy – polscy Volksdeutsche, ponuro spozierający mężczyźni z wąsikami, w skórzanych płaszczach, z kapeluszem z piórkiem na głowie⁴.

Od samego początku wyłonił się problem, jak powinno się właściwie pokazywać polskiej ludności hitlerowskich okupantów.

1. Drugi pod względem chronologicznym polski film fabularny po zakończeniu II wojny światowej nosi tytuł *Zakazane piosenki* (1947). Był to dość luźny zbiór scen z antyniemieckimi piosenkami, które śpiewano w okupowanej Polsce. Film ten musiał zniknąć

⁴ Na ten temat: E. C. Król, *Das Bild der ethnischen Deutschen im polnischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg*, [w:] J. Kochanowski, M. Sach (red.), *Die „Volksdeutschen“ in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Mythos und Realität*, Osnabrück 2006, s. 367–389.

z ekranów, a powodem stały się protesty ludności, głównie środowisk kombatanckich z powodu zbyt łagodnego potraktowania okupantów. Było kilka scen tego rodzaju, które dały powód do protestów. Dla przykładu: żołnierze Wehrmachtu, nierozumiejący po polsku, dają datek pieniężny dzieciom, śpiewającym antyniemiecką piosenkę; czegoś takiego nie akceptowano w tamtych latach. W drugiej wersji *Zakazanych piosenek*, która trafiła na ekrany w 1948 r., tej sceny już nie było. Z kolei inna sytuacja: młody chłopak wykonuje w warszawskim tramwaju zuchwale antyniemiecką piosenkę. Była obywatelka polska – przedtem nazywająca się Kędziorek, teraz już Kendschorek – która w 1939 r. opowiedziała się za niemiecką narodowością, zdradza umundurowanemu Niemcowi treść piosenki. Chłopak ucieka, Niemiec próbuje go bez powodzenia zatrzymać, polscy pasażerowie śmieją się szyderczo. W drugiej wersji filmu z 1948 r. scena ta uległa gruntownej modyfikacji. Chłopak będzie ścigany i zastrzeli go ostatecznie niemiecka policja. Pani Kendschorek, sportretowana jako zniechęcona zdrajczyni, zostanie wkrótce skazana na śmierć przez sąd podziemny.

Okupanci byli niezwykle surowi, rządzący za pomocą terroru; w polskich filmach nie ma właściwie żadnej różnicy, gdy chodzi o poziom okrucieństwa. W tym sensie okupanci byli sobie niemal równi, prym dzierżyli oczywiście policjanci, SS-mani i Volksdeutsche. Zaczęło się od *Zakazanych piosenek*, potem przyszły kolejne filmy, a wśród nich pierwszy film fabularny w reżyserii Andrzeja Wajdy *Pokolenie* (1954), zawierający wizerunek bezwzględnego komendanta straży fabrycznej.

Należało okupantowi odpowiedzieć tą samą bronią, co było zadaniem polskiej konspiracji, zarówno politycznej, jak i militarnej. Powstało wiele tytułów, sławiących dokonania ruchu oporu. W tych filmach Niemcy tworzą jedynie wrogie tło dla akcji bojowych podziemia, grając często rolę anonimowych obiektów ataku.

2. Za przykład zastosowania takiego schematu może służyć film fabularny *Zamach* (1959) – swobodna rekonstrukcja okoliczności zamachu, którego ofiarą padł 1 lutego 1944 r. dowódca SS i policji

w dystrykcie warszawskim – Franz Kutschera. Widz nie ogląda w filmie twarzy ofiary. W zupełności wystarcza, że anonimowa postać wroga nosi niemiecki mundur. Ta akcja bojowa należy do największych mitów podziemia, a ściśle biorąc – największej organizacji zbrojnej – Armii Krajowej. Polaków dumą napawa fakt, że F. Kutschera to druga pod względem rangi ofiara zamachów dokonanych przez europejskie ruchy oporu (po Reinhardzie Heydrichu w Pradze). Tyle tylko, że niewiele osób w Polsce wie, że Kutschera był właściwie Austriakiem z pochodzenia. Konotacja winna działać automatycznie – okupant nazistowski musiał być zawsze Niemcem.

Gdy chodzi o postrzeganie polskiego ruchu oporu w filmach fabularnych, to trzeba jeszcze zauważyć, że Niemcy w filmach tego gatunku grają zwykle całkowicie nieznaczące role, należąc do tła lub ram filmowej dramaturgii. Na pierwszym planie występują zazwyczaj polityczne, względnie moralne problemy polskiej konspiracji. Takie na przykład, jak: kwestia metod walki, polityczne dylematy i wahania bohaterów, trudna koegzystencja lewicowego i prawicowego skrzydła ruchu oporu, a także przywary konspiratorów – przypadki zdrady, załamywanie się podczas przesłuchań, brak dyscypliny, próby załatwiania spraw prywatnych za pomocą środków konspiracyjnych i temu podobne. W tym kontekście reprezentatywne są takie tytuły, jak *Kontrybucja* (1967) i *Stajnia na Salwatorze* (1967).

Nie można było jednak stosować wobec okupanta argumentów wyłącznie militarnych. Trzeba było wypracować swego rodzaju *modus vivendi*. W polskim filmie fabularnym istniały trzy możliwości tego rodzaju:

a) Niemca przekupić, b) Niemca oszukać, c) Niemca upić. Sytuacja optymalna polegała na skombinowaniu wszystkich trzech wariantów.

Przykład nr 1: film fabularny *Zezowate szczęście* (1960). Bohater opowieści nazwiskiem Piszczyk powraca z obozu jeniec-

kiego do Warszawy. Już na dworcu natyka się na szkolnego kolegę z czasów przedwojennych, który trudni się teraz nielegalnym handlem walutą. Obaj zostają ujęci w trakcie łapanki. Piszczyk okazuje nazistowskim policjantom świadectwo zwolnienia z obozu. Faktycznie jednak pomaga „zaświadczenie prima sort”: większych rozmiarów banknot, wręczony policjantowi przez handlarza.

Przykład nr 2: film fabularny *Giuseppe w Warszawie* (1964) – ukazanie w komediowej tonacji przygód pewnego Włocha, który podczas wojny przypadkowo trafia do Warszawy i znajduje kryjówkę u rodzeństwa, związanego z ruchem oporu. Pewnego dnia, krótko po upadku Mussoliniego w lipcu 1943 r., młody Polak przebiera się w mundur Włocha i zostaje zatrzymany przez Niemców. Podczas przesłuchania dzielny Polak wywodzi oficera Wehrmachtu w pole, kradnąc mu przy okazji pistolet.

Przykład nr 3: film fabularny *Gorzka miłość* (1989) – historia miłosna niezbyt pasującej do siebie pary, która w okresie okupacji hitlerowskiej zarządza młynem na leśnym odludziu. Bohaterowie filmu mogą tylko dlatego przez pewien czas jakoś egzystować, że niemiecki funkcjonariusz leśny otrzymuje od nich regularnie obfite „podarunki” (żywność, wódka, nawet futra dzikich zwierząt). Któregoś razu interes udaremniają partyzanci, niebawem też dochodzi do krwawej pacyfikacji młyna przez hitlerowską policję.

Na podstawie przywołanych przykładów można sporządzić listę cech narodowosocjalistycznych okupantów, występujących w polskich filmach fabularnych wszystkich gatunków, od dramatów aż po komedie.

1. Okupanci są okrutni i hałaśliwi, a przy tym jednak głupi, tchórzliwi i dający się łatwo oszukać.
2. Okupanci są przekupni, chciwi i rozpustni.
3. Okupanci wykazują dużą skłonność do opilstwa i obżarstwa (w tym momencie trudno się oprzeć wrażeniu, że w przy-

padku nadmiernego picia chodzi o swoistą projekcję jednej z najczęstszych przywar własnych Polaków).

W tym kontekście należałoby jeszcze jedynie napomknąć, ponieważ ta kwestia należy do całkiem innego tematu, że filmy fabularne dotyczące lat wojny i okupacji hitlerowskiej zajmują się często bardzo trudnymi problemami samych Polaków. Na przykład rozpatrzeniem takich nagannych cech charakteru i zachowań, jak: donosicielstwo, egoizm, brak wrażliwości na tragedię bliźnich, również żydowskich współobywateli.

1. W filmie fabularnym *Długa noc* (1967, premiera dopiero w 1989, i to wyłącznie w telewizji) reżyser ukazuje w drastyczny sposób reakcję mieszkańców małej miejscowości na fakt, że w ich domu ukrywa się Żyd. Podobny motyw z tragicznymi następstwami występuje w filmie *Nie było słońca tej wiosny* (1984).

2. W filmie *Pożegnanie z Marią* (1993) żli i cyniczni Polacy usiłują zerować na tragedii Żydów. Heroizm jednych miesza się z symptomami podłości drugich. Podobne tony dźwięczą w filmie Andrzeja Wajdy *Wielki tydzień* (1995), ekranizacji powieści pod tym samym tytułem znanego polskiego pisarza Jerzego Andrzejewskiego (1909–1983).

W filmach tego gatunku, podobnie jak w filmach o polskim ruchu oporu, postacie Niemców występują nie tylko jako wrogie tło akcji. Odgrywają również rolę swoistego katalizatora dla problemów samych Polaków polsko-żydowskich. Czasem jest to rola krzywego zwierciadła, wtedy określone problemy podlegają koncentracji, zamierzonemu przerysowaniu i karykaturyzacji.

* * *

Istniał jednak również odrębny świat – świat obozów koncentracyjnych i jenieckich. W powojennej Polsce nakręcono jak dotąd 10 filmów fabularnych tego gatunku, poczynając od obrazu *Ostatni etap* (1948). W filmie tym zostały pokazane dwa odrębne światy: więźniów, a więc ofiar, oraz zamknięty krąg SS-mańskiej załogi, a więc

katów. Zaakcentowano bestialstwo tych ludzi, dojrzewające od lat dziecięcych. Relacja ofiary – kaci została do pewnego stopnia zmodyfikowana w następnych filmach, szczególnie w *Pasażerze* (1963) Andrzeja Munka. Kaci zostali wyposażeni w większy zasób ludzkich cech, również po to, aby wzbogacić akcję filmową. Film *Kornblumenblau* (1990), bardzo sugestywne studium ekstremalnego biologizmu, ukazuje obóz koncentracyjny jako pole walki za wszelką cenę. W tym kontekście SS-mani, podobnie jak pozostali Niemcy, zostali mniej lub bardziej zredukowani do roli mrocznej dekoracji scenicznej.

Istnieje jeszcze grupa filmów fabularnych, która ma za swój temat problemy rasowe, w tym kwestię selekcji rasowej polskich dzieci, odznaczających się obecnością „cech aryjskich”. Niemcy w tych filmach to albo zezwierzęceni wykonawcy nieludzkich i absurdalnych przepisów rasowych, albo osobnicy, którzy z tego wszystkiego czerpią pożytek w postaci adopcji dzieci lub pozyskania tanich robotników przymusowych. Interesujące przy tym, że niemieckie kobiety bywają w związku z powyższym przedstawiane u boku swoich mężów jako fanatyczne zwolenniczki narodowego socjalizmu, i to dużo mniej korzystnie niż ich męscy partnerzy. Za przykład może posłużyć koprodukcja polsko-czechosłowacka *Kukułka w ciemnym lesie* (1986). Sparaliżowana żona komendanta obozu Stutthof tyranizuje w nadzwyczaj brutalnej formie czeską dziewczynkę, która jako osoba „rasowo nieskazitelna” została po prostu „sprzedana” niemieckiemu małżeństwu. Podobnym problemem, tym razem chodziło o polskiego chłopca, zajął się film fabularny *Twarz anioła* (1971).

Gdy chodzi o problematykę rasową, to należałoby wymienić jeszcze film fabularny *Kiedy miłość była zbrodnią* (1968) – *nota bene* jeden z nielicznych tytułów, którego akcja toczy się na terytorium III Rzeszy. Chodzi o zakazane związki intymne między z jednej strony kobietami i mężczyznami niemieckimi, a z drugiej strony robotnikami przymusowymi płci obojga i jeńcami wojennymi. Film pokazuje w quasi-dokumentarnej formie fatalne skutki tego rodzaju

związków dla obu stron. Film zniknął szybko z polskich kin. Propaganda PRL nie mogła akceptować faktu, że w III Rzeszy żyli normalni ludzie, zdolni do pokochania również Polki i Rosjanki, a nawet Murzyna. Byłoby to zbyt duże odstępstwo od oficjalnie narzuconego wizerunku Niemców.

Jeszcze jeden film wydaje się godny wspomnienia, jego akcja dotyczy Niemiec podczas wojny, a konkretnie Drezna po bombardowaniu „dywanowym” w lutym 1945 r. Obraz nazywa się *Dziś w nocy umrze miasto* (1961). Wędrownica polskiego uciekiniera z transportu do obozu koncentracyjnego poprzez piekło zdruzgotanego miasta daje asumpt do wniesienia oskarżenia nie tylko przeciw zachodnim aliantom, ale także Niemcom jako podpalaczom świata. W przesłaniu filmu wraz z prezentacją tragedii Drezna mieści się zapowiedź powojennego rozrachunku z Niemcami.

Z kolejnym filmem fabularnym o schyłkowej fazie wojny wiąże się interesująca i długa historia. Rzeczą dotyczy filmu *Miasto nieujarzmione* (1950), ekranizacji wspomnień znanego polsko-żydowskiego kompozytora Władysława Szpilmana. Przeżył on pacyfikację warszawskiego getta w 1943 r., a następnie klęskę powstania warszawskiego w 1944 r. Kompozytor ukrył się w ruinach stolicy Polski i doczekał wyzwolenia miasta w styczniu 1945 r. Trudności dotyczyły już książki, państwowa cenzura zażądała w 1946 r., aby informacja o niemieckim oficerze, który pomógł Szpilmanowi, została zastąpiona wzmianką o Austriaku. W filmie nie ma już żadnej osoby niemieckojęzycznej, pomagającej kompozytorowi. Wprost przeciwnie – występują Niemcy z wyłącznie negatywnymi, zbrodniczymi właściwościami, jak na przykład cyniczny muzyk w mundurze SS, który gra z wielkim uczuciem wprost na ulicy na fortepianie, właśnie zrabowanym Żydom. Dopiero w 1998 r. ukazało się w Niemczech nowe wydanie wspomnień Szpilmana⁵. Wzmiankowany w nich jest

⁵ W. Szpilman, *Das wunderbare Überleben. Warschauer Erinnerungen 1939 bis 1945*, Düsseldorf–München 1998. Polska wersja: *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków 2000.

w sensie pozytywnym autentyczny Niemiec – oficer Wehrmachtu nazwiskiem Wilm Hosenfeld. Zmarł on zresztą w radzieckim obozie jenieckim w 1952 r. W 2000 r. zmarł niestety w wieku 88 lat Władysław Szpilman. Dwa lata później znany polski reżyser Roman Polański nakręcił na podstawie wspomnień kompozytora film *Pianista*, który następnego roku zdobył nagrodę Oscara. Należy jeszcze, zamykając tę tragiczną, ale fascynującą historię, dodać, że w 2004 r. został opublikowany w Niemczech obszerny (blisko 1200 stron) tom, zawierający dzienniki Wilma Hosenfelda i jego listy do rodziny z okresu wojny⁶. Książka, w której wspomina się również o kontakcie autora zapisków ze Szpilmanem, ma się ukazać w języku polskim w 2007 r.

Ostatnia, stosunkowo duża grupa polskich filmów wojennych z niemiecką obecnością, odnosi się do walk regularnych polskich formacji wojskowych w okresie II wojny światowej. Chodzi o jednostki, które działały albo pod dowództwem zachodnim (tzw. armia gen. Władysława Andersa), albo radzieckim (tzw. armia gen. Zygmunta Berlinga; na tę armię przypadła zdecydowana większość tytułów). Obraz Niemców w tych filmach jest podobny: wrogowie, którzy wojnę przegrywają, względnie już przegrali. Rozpaczliwy opór stawiają jedynie oddziały Waffen-SS, które oczywiście postępują w sposób okrutny z ludnością cywilną i wobec własnych dezertów. Przeciętny Niemiec *Anno Domini* jest tchórzliwy, posłuszny i uległy.

Typową scenę tego rodzaju można znaleźć w filmie fabularnym *Kierunek Berlin* (1969), który heroizuje dokonania armii Berlinga. Jeniec, ze swoją poddańczością i gorliwą gotowością do kooperacji, sprawia wrażenie, jakby należał już do aliantów Polski, wręcz symbolizował obywatela NRD. I faktycznie, kreujący postać jeńca aktor Klaus-Peter Thiele wywodził się z Niemiec Wschodnich

⁶ W. Hosenfeld, „*Ich versuche jeden zu retten*”. *Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes herausgegeben von Thomas Vogel, München 2004.

i był, by tak rzec, „dyżurnym” Niemcem w polskich filmach fabularnych.

Pod koniec fragmentu tych rozważań rysuje się pilne pytanie: czy w ogóle pojawił się wizerunek „dobrego Niemca” w polskim filmie wojennym? Po długich poszukiwaniach udało się znaleźć jedną taką postać: oficer Wehrmachtu występujący w filmie *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980). Oto interesująca rozmowa w jednej ze scen filmu⁷:

Ojciec: *Siadajmy do stołu, świętujmy urodziny mojego jedynego syna. Niechaj za rok otworzą się przed nim wrota Sorbony!* [Hałas przed domem] *Spokojnie, synku, spokojnie, to nie Gestapo, to pan Uhlmann. Dobry wieczór, Panie Uhlmann! Proszę bliżej, może wódeczki?*

Uhlmann: *Pański syn uważa mnie za wroga. Formalnie biorąc, ma rację. Może go Pan pocieszyć, to nie potrwa już długo...*

Syn: *Zdążyć jeszcze wymordować kilkaset tysięcy ludzi.*

Ojciec: *Pan Uhlmann naprawia samochody.*

Syn: *A zgodziłby się, gdybym mu zaproponował sypanie piasku do cylindrów?*

Ojciec: *Wątpię. Zawsze był entuzjastą dobrej roboty.*

Syn: *Naprawione przez niego budy wożą ludzi na egzekucje!*

Uhlmann: *Przepraszam Pana, młody człowieku. Niestety, nikt mnie nie pytał, czy chcę jako żołnierz iść na wojnę z Polską. Widzi Pan, w gruncie rzeczy jestem liberałem. O wiele bardziej wolałbym sprzedawać samochody: „Ople – Olympia”, „Kadetty”. Tak jak to było przed wojną, na tym się mianowicie znam. Z mojego pistoletu nie wystrzeliłem ani razu, zresztą nie umiem strzelać. [...] Idę do Pana Zabiełły [inny lokator, Żyd ukrywający się przed Niemcami] pograć w karty. Dobranoc Państwu! [...]*

Syn: *Czy on wie, że Zabiełto to Żyd?*

Ojciec: *Nie widzę powodu, aby informować jednego lokatora o sprawach osobistych drugiego.*

⁷ Wg kopii filmu, kasetą video w posiadaniu autora.

Przyjaciółka ojca: *Gdyby każdy miał takiego Niemca w domu, łatwiej byłoby to wszystko przetrwać...*

Syn: *Na pewno! Każdy miałby tak jak wy: światło całą dobę i koks do centralnego ogrzewania. Niestety... dobrych Niemców znacznie za mało na nasze potrzeby...*

V. Po II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Wojna dobiegła końca. I teraz rzeczywiście osobliwość! We fragmencie socrealistycznego filmu o komunistycznym bohaterze, gen. Karolu Świerczewskim – *Żołnierz zwycięstwa* (1953) – nakręconego z wielkim rozmachem, można zobaczyć, jak wówczas postrzegano zderzenie starego i nowego porządku w Niemczech. Fabrykant von Ballen ucieka w panice przed Armią Czerwoną – zwiastunką lepszych czasów i forpocztą wolności. Dokąd spieszy ów złoczyńca, przedstawiony jako spersonifikowany symbol wszystkich niemieckich wad? Do Amerykanów! Przy okazji więc widz zaznajamia się ze stereotypem zarozumiałego i prostackiego Amerykanina; wtedy był to wróg numer jeden, lansowany przez państwową propagandę w Polsce.

Jeśli pozostać jeszcze w kręgu filmów fabularnych z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX w., wart wzmianki jest jeszcze jeden przykład, a mianowicie *Opowieść atlantycka* (1955). Nie dlatego, że film ten przedstawia sobą szczególne walory jakościowe, lecz za sprawą interesującego pomysłu na wizerunek „dobrego Niemca”. Jest to niemiecki żołnierz z Legii Cudzoziemskiej, który ma za sobą walki w Indochinach, odstręczające go od dalszego w nich udziału. Próbuje uciec do Berlina Wschodniego, aby tam rozpocząć nowe życie [*sic!*]. Tropiony przez amerykańską *Military Police*, znajduje wreszcie kryjówkę na zachodzie Francji, gdzie nawiązuje kontakt z postępowo myślącymi robotnikami. Sztucznie wykoncypowany wizerunek „dobrego Niemca” w stalinowskim stylu.

Co się tyczy „godziny zero” w Niemczech, a więc pierwszego okresu po wojnie, to w Polsce nakręcono na ten temat bardzo niewiele filmów, z których dwa są godne uwagi.

1. Ten pierwszy nazywa się *Pierwszy dzień wolności* (1964) i przedstawia niemiecką rodzinę krótko po katastrofie wojennej. Zachowanie członków rodziny uległo dość silnemu zróżnicowaniu. Doktor Rhode to humanista i liberał, jego córka Inge została zgwałcona przez uwolnionych robotników przymusowych i żywi nienawiść do Słowian. Druga córka Luzzi to trzpiotka, rozumiejąca niewiele z życia, której w głowie tylko zabawa. Z ukrycia działa fanatyczny oficer SS, któremu Inge udzieliła pomocy i wskutek tego ginie, zastrzelona przez polskich żołnierzy, byłych jeńców wojennych. Postawione w tym filmie pytanie: co będzie z Niemcami, łączy się z innym pytaniem: co będzie z Polakami, którzy wychodzą z wojny z ciężkimi ranami moralnymi, o innych już nie wspominając.

2. Drugi film – *Norymberski epilog* (1971) stanowi fabularyzowaną rekonstrukcję postępowania sądowego przed Międzynarodowym Trybunałem Wojskowym w Norymberdze w latach 1945–1946. Główni przestępcy wojenni, obrachunek z narodowym socjalizmem, ale przy tym jasna myśl końcowa, bardzo wówczas intensywnie propagowana w PRL: wielu zbrodniarzy pozostaje jeszcze na wolności i unika kary.

Problem rozrachunku z nazizmem, jakkolwiek epizodycznie i szablonowo, występował jeszcze w innych polskich filmach fabularnych. Interesującą i kontrowersyjną postać przybrała ta kwestia w filmie *Zagrożenie* (1976). Była więźniarka obozu koncentracyjnego na Majdanku w pobliżu Lublina składa zeznania przeciwko swojej eks--nadzorczyni, stojącej przed sądem w USA. Agresywne zachowanie obrońców daje taki skutek, że kobieta nie czuje się świadkiem oskarżenia, lecz oskarżoną w majestacie prawa.

Poza wspomnianymi wyżej przykładami polski rozrachunek z narodowym socjalizmem i III Rzeszą znajdował szersze odbicie w innych mass mediach, szczególnie w prasie i popularnej literaturze.

* * *

Wiele filmów fabularnych zajmowało się „godziną zero” w Polsce. Wśród nich znajdują się liczne tytuły, które dotyczą procesu zagospodarowywania ziem określanych przez propagandę PRL mianem „odzyskanych”, a więc ziem wschodnich utraconych przez Rzeszę Niemiecką. W filmach tego rodzaju można często spotkać Niemca, nawet jeśli przychodzi go szukać całkiem na marginesie wydarzeń.

Charakterystycznym tytułem dla tego gatunku pozostaje film *Sami swoi* (1976), jedna z najlepszych i najbardziej popularnych komedii filmowych. Przedstawia ona przeżycia dwóch chłopskich rodzin pochodzących ze wschodniej Polski. Na nowych ziemiach zachodnich rodziny te rozpoczynają nowe życie, wnosząc stare przyzwyczajenia i przywary. W filmie jak ten i jemu podobne Niemcy występują w następujących wariantach:

- a) miejscowi mieszkańcy, którzy jeszcze nie zostali wysiedleni: ksiądz albo pastor, pracownik hotelu, chłop, rzemieślnik,
- b) zagubione jednostki Wehrmachtu lub SS,
- c) członkowie Werwölfu.

Najczęściej tacy Niemcy są przedstawiani jako osobnicy albo okrutni, albo przesadnie tchórzliwi. Nie ma żadnego wizerunku Niemca wypędzanego lub źle potraktowanego, nie spotka się żadnej aluzji o szykanach i uznawaniu Niemców pozostałych na terytorium powojennej Polski za obywateli drugiej kategorii. Część Niemców na „ziemiach odzyskanych”, na przykład w takich filmach, jak *Skąpani w ogniu* (1964) lub *Południk zero* (1971), jest postrzegana jako zgermanizowani Ślązacy lub Mazurzy, a więc Polacy z niewielkimi defektami, które stosunkowo łatwo daje się usuwać.

Jak już wcześniej wspomniano, relatywnie duża liczba filmów fabularnych z Niemcami w kadrze przynależy do grupy filmów reminiscencyjnych.

1. Charakterystyczny przykład z typowym tytułem stanowi film *Echo* (1964). To historia szanowanego adwokata w prowincjonalnym miasteczku z początku lat sześćdziesiątych. Nagle pojawia się odkry-

cie, że ten adwokat był podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce denuncjatorem i współpracownikiem Gestapo. Wszystko kończy się próbą samobójstwa i załamaniem kariery zawodowej.

2. W filmie *Powrót na ziemię* (1976) małżeństwo nie może po dramatycznych przeżyciach wojennych powrócić do równowagi. Podjęta raz jeszcze próba wspólnego życia przynosi niepowodzenie.

3. W filmie *Umarli rzucają cień* (1979), opartym zresztą na prawdziwych przesłankach, został ukazany mechanizm całkowitej infiltracji komunistycznej konspiracji na Śląsku przez nazistowską służbę bezpieczeństwa (SD). Po wojnie agenci SD, teraz już jako funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa PRL, działają nadal, aż do czasu zdemaskowania.

4. Film *Rdza* (1982) przedstawia los pewnego inżyniera z Wrocławia, który odnosi sukcesy. W pewnym momencie okazuje się jednak, że zataił on swoje niemieckie pochodzenie. Jego ojciec zdystansował się od niemieckości, walczył w powstaniach śląskich po polskiej stronie, po 1939 r. zrezygnował z niemieckiej przynależności państwowej, co skończyło się dlań utratą życia. Mimo to jego syn musi pogodzić się z faktem, że czekają na niego poważne kłopoty na gruncie prywatnym i zawodowym.

Trauma wojenna prześladowuje zwłaszcza eks-więźniów obozów koncentracyjnych. W filmach z takim leitmotywem ludzie ci nie są w stanie normalnie egzystować.

1. Typowy przykład tego rodzaju to film Jerzego Kawalerowicza *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1958). Były więzień obozu cierpi po powrocie do domu na nasilające się ataki psychozy. Mimo troskliwej opieki żony uznaje jej wysiłki za oznakę litości i odpowiada samobójstwem.

2. Koszmar wojennych wspomnień niszczy ludzkie życie w filmach nakręconych przez reżysera Tadeusza Konwickiego: *Ostatni dzień lata* (1958), *Salto* (1965) i *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972). Niemcy występują w nich w tle dziejącej się akcji jako spersonifikowane, czasami zdeformowane, symbole zła i nieszczęścia.

3. Wyjątek, ale za to znaczący, może stanowić fabularny obraz *Krajobraz po bitwie* (1971), ekranizacja prozy Tadeusza Borowskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy. W filmie tym dochodzi do swobodnego zrównoważenia, gdyż pokazane jest również moralne spustoszenie więźniów, uwolnionych z jednego z obozów koncentracyjnych. Zachowują się oni tak samo okrutnie, jak SS-mańska załoga obozu. Pisarz i reżyser dają do zrozumienia, że są to nie tylko skutki straszliwej wojny, wywołanej przez narodowosocjalistyczny totalitaryzm. Narodowe przywary Polaków – i to jest właśnie owa gorzka prawda – przeżyły w najlepsze koszmar obozu koncentracyjnego, gdyż czerpały zeń pożywkę.

Pozostajemy ciągle w kręgu wojny – w taki czy inny sposób. W końcu trzeba postawić pytanie: czy w polskim filmie fabularnym istnieje w ogóle suwerenny wizerunek współczesnych Niemców, którzy nie mieliby z wojną nic wspólnego? Niestety, takiego wizerunku niemal brak! Jeśli przeanalizować całą produkcję filmową, to można z dużym trudem wydobyć następujące fakty:

1. Nakręcono dosłownie jeden jedyny film o relacjach między Polakami i mieszkańcami NRD, zatytułowany *Dwoje z wielkiej rzeki* (1958). Są to dzieje konfliktu między dwoma starymi rybakami znad Odry. Niemiec – obywatel Niemiec Wschodnich – nienawidzi Polaków, gdyż krótko po wojnie został przez nich wypędzony ze swego domu w śląskim Koźlu (Cosel). A tak na marginesie: jest to bodaj jedyny ślad wypędzenia Niemców po 1945 r. w polskim filmie. Drugi rybak wywodzi się z centralnej Polski, z terenów nadwiślańskich. Nienawidzi z kolei Niemców, gdyż zamordowali mu żonę podczas wojny. Jednakże potomstwo obu rybaków – młody Niemiec i młoda Polka – zakochali się w sobie. Uczucie to pomoże przezwyciężyć stare uprzedzenia ojców.

2. W filmie fabularnym *Bumerang* (1966) rzecz ma się, niestety, odwrotnie. Młoda Polka i młody Niemiec z Republiki Federalnej kochają się, ale na ich drodze do szczęścia staje ojciec dziewczyny i jego wspomnienia z wojny. Ojciec, wprawdzie w sposób niezamierzony, ale skuteczny, powoduje wypadek samochodowy, w którym

giną dziewczyna i chłopak. Powtarza się więc pewien schemat: młodzi żywią do siebie uczucie, lecz stare resentymy stają na przeszkodzie. Można nawet z pewną złośliwością zauważyć, że jeśli już dojdzie do erupcji uczuć, to miłość między obywatelami Polski i NRD ma lepsze widoki na powodzenie.

3. Film fabularny *Spotkania w mroku* (1960) to jedna z nielicznych koprodukcji kinematografii Polski i NRD. Była robotnica przy-musowa, obecnie znana polska pianistka, przebywa właśnie na *tournée* w Republice Federalnej Niemiec. Spotyka sympatycznego Niemca z dawnych czasów i przypomina sobie Niemców złych, brutalnych i nieludzkich, którzy wówczas stanowili znaczną większość. Kiedy okazuje się, że jeden z wcześniejszych znajomych artystki – poważany, niewinny Niemiec – stanął przed sądem z oskarżenia o działalność antywojenną, wyjeżdża ona na znak protestu z RFN. Współczesność Republiki Federalnej splata się w tym filmie z nazistowską przeszłością.

4. W filmie fabularnym *Dancing w kwaterze Hitlera* (1971) można obserwować w tle turystyczny interes rozwijający się na terenie byłej Kwatery Głównej Führera (FHQ) „Wilczy Szaniec” w pobliżu Kętrzyna (Rastenburg, Prusy Wschodnie). Na pierwszym planie rozwija się romans młodej polskiej pary. Epizodycznie pojawia się obywatel Republiki Federalnej Niemiec – *notabene* Polak z pochodzenia – wyposażony w cechy i atrybuty: elegancki, chłodny, uprzejmy, oczywiście w mercedesie. Jeden z młodych Polaków rzuca krótką uwagę: *Nie wierzę, żeby on [Niemiec] nie miał z tym [z nazizmem] nic wspólnego!*. Znowu chodzi o zaakcentowanie *iunctim* między zachodnioniemiecką terażniejszością a brunatną przeszłością.

5. Jedyna próba przedstawienia codzienności Republiki Federalnej w satyrycznym świetle została podjęta w komedii filmowej *Kalosze szczęścia* (1958). Ukazano przeżycia dwóch mieszkańców Krakowa, którzy za pomocą czarodziejskich kaloszy posiadli zdolność odwiedzania dowolnie wybranej miejscowości. Między innymi postanowili odwiedzić starego przyjaciela w Monachium, chwającego się w swo-

ich listach wysokim standardem życia. Rzeczywistość wygląda jednak zupełnie inaczej: przyjaciel zatrudnia się jako karawaniarz, a luksusowe auto, które rzekomo posiada, to samochód pogrzebowy. Potwierdza się w ten sposób stereotyp często eksploatowany w propagandzie PRL: Republika Federalna to kraj pozornego dobrobytu.

* * *

Pozostaje do omówienia jeszcze jeden z gatunków filmowych, który był i jest lubiany w Polsce (i nie tylko), a mianowicie filmy szpiegowskie i sensacyjne. Na ogół filmy tego rodzaju pokazują robotę szpiega bez zaznaczenia jego narodowych właściwości. Szpiegdy przybywają znikąd, często dosłownie „z jasnego (a raczej ciemnego) nieba”, choć rozumie się samo przez się, że chodzi o szpiegów państw zachodnich. Filmów fabularnych z wyrazistymi akcentami narodowymi, z obecnością Niemca, względnie niemieckiego szpiega, jest stosunkowo niewiele.

1. Takowe jednak się zdarzają, jak na przykład jeden z najlepszych tytułów tego gatunku, mianowicie *Dwaj panowie N.* (1962). Szpieg, który oczywiście zostanie w końcu pochwycony, posiada – ma się rozumieć – brunatną przeszłość. Pozyskała go nazistowska służba bezpieczeństwa, a następnie przejęła Federalna Służba Informacyjna (BND). Myśl przewodnia filmu rysuje się całkiem przejrzysto: chodzi znowu o zaznaczenie łączności między III Rzeszą a Republiką Federalną. Wśród filmów tego gatunku znajduje się również, by tak rzec, czysto sensacyjna gałąź.

2. W filmie fabularnym *Ostatni świadek* (1970) widz obserwuje grupę byłych SS-manów, zakamuflowanych jako austriaccy entomolodzy. Przyjeżdżają oni na Dolny Śląsk, aby odszukać ukryte tam w 1945 r. kosztowności, pochodzące z rabunku. „Entomolodzy” chcą te dobra wywieźć z Polski, ale były więzień, który przeżył likwidację obozu koncentracyjnego, rozpoznaje rzekomych turystów. Zostają oni zdemaskowani, a następnie ujęci przez Służbę Bezpieczeństwa PRL, występującą dla odmiany jako grupa geologów.

W międzyczasie nie brakuje okazji, aby podkreślić niebezpieczeństwo neonazizmu, obecne w Republice Federalnej Niemiec.

W latach osiemdziesiątych XX w., po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, próbowano – była już o tym mowa – ożywić stare antyniemieckie uprzedzenia. Tego rodzaju zjawisk nie zabrakło również w filmie.

1. Czysto propagandową obudowę posiada film fabularny *Epizod Berlin West* (1986). Bohater filmu, polski pisarz, decyduje się szukać w Berlinie Zachodnim lepszych możliwości egzystencji. Rozczarowany pozorną wolnością w zachodnim świecie, popełnia samobójstwo. Podobne filmy fabularne, produkowane również przez telewizję w latach osiemdziesiątych, powielały ten sam charakterystyczny motyw przewodni: Republika Federalna, USA, cały Zachód oferują zdezorientowanym polskim obywatelom, którzy chcą emigrować, jedynie pozór wolności i blichtr sklepowych wystaw.

VI. PO 1989 R. CO TERAZ?

PRL od pewnego czasu już nie istnieje. Polska zmieniła się w sposób zasadniczy, albo też – formułując ostrożniej – znajduje się w procesie fundamentalnych przemian. Co stało się nowego w latach dziewięćdziesiątych w interesującej nas problematyce? Mówiąc krótko i zwięźle: bardzo mało, zawstydzająco mało. Z nielicznej grupy filmów fabularnych, które dotyczą spraw niemiecko-polskich lub polsko-niemieckich, da się z trudem wyłuskać trzy godne wzmianki tytuły, a mianowicie po kolei:

1. Film *Odjazd* (1992), który ukazuje w paradokumentalnej formie los starych mieszkańców Prus Wschodnich, tamtejszych autochtonów. Wrogość komunistycznych władz i nowych osiedleńców ze wschodniej Polski spowodowała, że szczególnie w latach siedemdziesiątych autochtoni opuszczali masowo swoją małą ojczyznę, przenosząc się do Republiki Federalnej Niemiec. Dobrze zrobiony film dotknął jednego z tematów tabu z czasów PRL.

2. Szczerze powiedziawszy, film zatytułowany *Obcy musi fruwać* (1993) należałoby zakwalifikować do gatunku absurdałnej groteski. Polski reżyser z Wrocławia (Breslau) wystawił sztukę teatralną w już zjednoczonym Berlinie. Po kompletnej klapie całego przedsięwzięcia wraca przygnębiony pociągiem do domu. W trakcie podróży polscy skinheadzi biorą go za Niemca i wyrzucają przez okno z pociągu. Pisarz zaczyna lewitować...

3. Ostatni film z zakreślonego przeze mnie obszaru czasowego to *Młode wilki* (1995). Młodzi Polacy, już po przemianach w Polsce i Niemczech z lat 1989–1990, kradną samochody na zlecenie niemieckich właścicieli, którzy mają nadzieję uzyskać wysokie odszkodowanie od towarzystw ubezpieczeniowych. Tego rodzaju przypadki zdarzają się w Niemczech raczej rzadko. Znacznie częściej dochodzi do wydarzeń *au rebours*: Polacy, i nie tylko Polacy, kradną samochody na zlecenie międzynarodowej mafii, całkowicie bez wiedzy niemieckich właścicieli. W omawianym filmie, który zresztą nie należy do dzieł szczególnie udanych, próbuje się odwrócić nowe, niemiecko-polskie stereotypy. Dlaczego i po co? Trudno powiedzieć...

* * *

Nadszedł już czas, aby zakończyć wędrówkę po polskiej kinematografii i sformułować wnioski końcowe.

1. W sensie liczbowym ponad jedna piąta polskich filmów fabularnych nakręconych w latach 1946–1995 dotyka w różnej formie relacji polsko-niemieckich, ukazując w takiej czy innej postaci wizerunek Niemców. Zdecydowanie przeważają filmy związane bezpośrednio lub pośrednio (jako reminiscencja) z II wojną światową; to blisko 80% wszystkich filmów fabularnych, zawierających problematykę niemiecką.

2. Imponująca w sensie statystycznym reprezentacja problematyki niemieckiej w polskim filmie fabularnym nie powinna zaskakiwać. Kwestia niemiecka, a w niej zwłaszcza tragiczne wspomnienie II wojny światowej, stała się przecież po 1945 r. dominującym ele-

mentem świadomości narodowej i zbiorowej pamięci. Ten stan, uwzględniając nieuchronne wyciszanie wiążące się z upływem czasu i zmianami pokoleniowymi, trwa właściwie do dzisiaj.

3. Problem niemiecki znalazł się szybko w trybach państwowej i partyjnej propagandy w powojennej Polsce. Nowe władze komunistyczne, poszukując gorączkowo społecznej akceptacji, uznały, że jedną z niewielu dziedzin, w których mogą się spodziewać względnie pozytywnego odbioru, będzie eksploatawanie wątku niemieckiego, a ściśśle biorąc – obrazu niemieckiego wroga.

4. Zgodnie z żelaznymi zasadami totalnej propagandy i indoktrynacji, stworzono typowy obraz niemieckiego wroga jako masowego mordercy, fanatycznego zwolennika nazizmu, osobnika agresywnego, wiarołomnego, fałszywego, podstępnego, rozpustnego, hałaśliwego, głupawego i zalkoholizowanego; wiele z tych cech przypisano również – czasem nawet dobitniej – niemieckim kobietom. Negatywne właściwości występowały jednorazowo w niewielkim zakresie, ale za to w sposób wyrazisty, aby były dostatecznie klarowne i zrozumiałe dla szerokiej publiczności. Ten zuniwersalizowany i zredukowany obraz wroga powielano stale, aby wytworzył się automatyczny i do tego jeszcze jednoznacznie negatywny ciąg skojarzeń.

5. W szczególności dążono do zbudowania łańcucha negatywnych asocjacji, składającego się z licznych ogniw. Egzystowała więc swoista formuła agregatowa obrazu wroga. Na szeroką skalę eksploatowano ciąg historyczny: średniowieczni margrafowie – zakon niemiecki (krzyżacki) – królowie sascy – Prusy – rewizjoniści z Republiki Weimarskiej – III Rzesza – rewanżyści, militaryści i neonaziści z Bonn. Odstępstw od tej formuły było bardzo niewiele. Obraz „dobrego Niemca” (na przykład: uczynny oficer Wehrmachtu, miłosierny policjant i urzędnik nazistowskiej administracji w okupowanej Polsce), podobnie jak próby różnicowania wizerunku należały do rzadkich wyjątków, które potwierdzały powyższą regułę.

6. Należy również uwzględnić fakt, że obraz wroga niemieckiego odgrywał do pewnego stopnia rolę zastępczą, gdyż przez kilkadzie-

siąt lat nie można było publicznie eksponować nagannych cech wschodniego sąsiada Polski, a więc Rosjan i obywateli ZSRR. Wręcz przeciwnie – w obiegu społecznym, również w filmie fabularnym, były wyłącznie cechy pozytywne – obrazy przyjaciela⁸. Oto jeden z przykładów z kręgu naszej problematyki: film fabularny *Gdzie jest generał* (1964) – przeciwstawienie głupiego, permanentnie pijanego generała SS dzielnemu żołnierzowi polskiemu oraz sympatycznej rosyjskiej (radzieckiej) żołnierce. W tym kontekście negatywne cechy charakteru Niemca zostały zaakcentowane tym silniej, aby uzyskać możliwie ostry kontrast. Pamiętając o tym, trzeba jednak podkreślić, że trauma II wojny światowej była w Polsce tak dotkliwa, iż na obraz złych Niemców – masowych morderców, którzy przegrali wojnę – było przez wiele lat społeczne zapotrzebowanie. Stanowiło to formę psychicznej kompensacji, rodzaj pociechy dla wielu Polaków – ofiar nazistowskiego panowania.

7. Tak częstą, statystycznie udokumentowaną, obecność obrazu niemieckiego wroga w polskim filmie, nie tylko fabularnym, ale również dokumentalnym i oświatowym, da się także wytłumaczyć atrakcyjnością filmu jako medium audiowizualnego, które przez kilkadziesiąt lat po wojnie fascynowało miliony odbiorców. Propagandyści umieli wykorzystać to socjopsychologiczne zjawisko do własnych celów. Obecnie rolę filmu przejęła oczywiście telewizja, ale zasady obróbki propagandowej pozostały niezmiennie.

8. Trzeba jednak zauważyć, że tak wysoki odsetek filmów fabularnych o tematyce niemieckiej jest przynajmniej do pewnego stopnia łudzący. W wielu filmach motyw niemiecki pozostaje w tle, stanowi jedynie dramaturgiczne obramowanie, albo wręcz ornament o charakterze stylistycznym, względnie estetycznym. Jak już wspomniałem wcześniej, niemiecka problematyka funkcjonuje w polskim filmie jako katalizator lub zwierciadło (również krzywe) w stosunku

⁸ Przy okazji pojawia się pytanie: dlaczego w języku niemieckim zwrot „obraz wroga” (*Feindbild*) jest normalnie używanym określeniem, natomiast „obraz przyjaciela” (*Freundenbild*) uchodzi za neologizm?

do kwestii wewnątrzpolskich i polsko-żydowskich. Natomiast relacje polsko-rosyjskie (radzieckie) popadały najczęściej, z racji propagandowej filtracji, w beznadziejne deformacje, w obrębie których toczy się dyskurs na tematy moralne i polityczne.

Na koniec chciałbym postawić bardzo ważne pytanie: jak długo naszkicowany tu sposób postrzegania Niemców był społecznie nośny i skuteczny? Problem mógłby stać się tematem długiej dyskusji. Istnieje wiele, jak sądzę, możliwości odpowiedzi. Wszystko było i jest uzależnione od różnych czynników, na przykład od osobistych doświadczeń widzów, ich poziomu wykształcenia, podatności na uproszczenia i propagandowe hasła itd. Można jednak w trybie uogólnienia stwierdzić, że uprzedzenia utrzymują się długo, obrazy niemieckiego wroga mają twarde życie, splatając się często z nowymi obawami Polaków. Z drugiej strony, należałoby dodać, że agregatowa formuła obrazów niemieckiego wroga po 1989 r. traci stale na znaczeniu. Czas pracuje oczywiście na naszą korzyść, ale ostrożność i przezorność jest całkiem na miejscu. Demontaż negatywnych stereotypów i mitów narodowych wymaga bowiem zmian w wymiarze pokoleń, a to wymaga wiele czasu, mądrości, roztropności i ciepłości.

Pojawia się jednak w tym momencie kolejne pytanie: czy my tego czasu nie trwonimy? Gdy chodzi o nasz temat, to trzeba dać wyraz tego rodzaju obawom. Od przełomu lat 1989–1990 upłynął spory szmat czasu. Wizerunek niemieckiego wroga zniknął już, Bogu dzięki, z polskiego filmu i innych mass mediów, ale nie widać nowych pomysłów, co właściwie można i powinno się robić z tym wizerunkiem. W okresie po 1989 r. nakręcono w Polsce tylko jeden naprawdę wartościowy film fabularny, odnoszący się do współczesnych stosunków polsko-niemieckich, a mianowicie już wspomniany *Odjazd*. Poza tym nic, a plany polskich reżyserów dają powód do niepokoju. Przykład pierwszy z brzegu: zamiar sfilmowania najpierw trzech, potem dwóch nowych wersji *Krzyżaków* według powieści Henryka Sienkiewicza. Wprawdzie na szczęście skończyło się w 2002 r. tylko na jednym filmie (*Krzyżacy* [sic!, celowy błąd orto-

graficzny] 2), zresztą bardzo nieudanym, ale cała sprawa stanowi objaw niezbyt pocieszających zjawisk. Z jednej strony – ślepego polowania na kasowy sukces; adaptacje filmowe klasyki literatury należą do modnego trendu. Z drugiej strony stanowią symptom niejakiej bezradności nie tylko filmowców, ale także pisarzy (w tym autorów scenariuszy), dziennikarzy, publicystów, nie wspominając o historykach i politologach. Istnieje przecież cała masa tematów z dalszej i bliższej przeszłości jak również ze współczesnej fazy stosunków i powizań polsko-niemieckich. Pozostają one nieznanne, choć są ważne i interesujące i mogłyby stanowić znakomity materiał filmowy. Nikt jednak nie sięga po te tematy. Nowy obraz Niemców w polskich filmach, póki co, nie istnieje.

Dlaczego? Jest jeszcze jeden powód, by tak rzec, wewnętrznej natury. Polski film jeszcze się nie odnalazł po przełomie w nowych warunkach społeczno-politycznych, a także organizacyjno-finansowych. Sceptycy powiadają nawet, że już się nie odnajdzie. Osobiście należę jednak do umiarkowanych optymistów i wierzę, że kinematografia, jako ważny fragment polskiego życia kulturalnego i publicznego, odzyska wewnętrzną równowagę. To jest jedno z najistotniejszych uwarunkowań, aby przekształcać w pozytywnym sensie sposób postrzegania Niemców, jak również reprezentantów innych narodowości, w polskim filmie i innych środkach masowego przekazu.

Napisałem – jedno z uwarunkowań. Inne wiążą się naturalnie – ujmę to cokolwiek sumarycznie – z procesem wzajemnego poznawania się i rozumienia obu naszych narodów. Na tym obszarze uczyniono w ostatnich latach bardzo wiele, choć pewnych problemów nie dało się przewidzieć. Apetyt rośnie jednak w miarę jedzenia i ciągle daje o sobie znać w postaci zapotrzebowania na kolejne potrawy.