

MARIUSZ GUZEK

Trudne pogranicze – polsko-niemiecka Bydgoszcz jako przestrzeń narracji filmowej

Bydgoszcz pokochała film, ale film tej miłości nie odwzajemnił. Oznacza to ni mniej ni więcej, że w mieście rozwijała się dynamicznie kultura filmowa niemal od samych jej narodzin, czyli od 1896 roku: powstawały wytwórnie, szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym, organizowali się liczni entuzjaści w zwarte stowarzyszeniowe struktury, wydawane były pisma branżowe z ogólnopolskim dwutygodnikiem redagowanym przez sekretarza Poli Negri Leopolda Orwicz-Brodzińskiego, a... ekranowy wizerunek miasta pozostał i pozostaje dość ubogi.

Ponad 100-letnia bydgoska historia kina w pierwszych dekadach zdeterminowana była przez kontekst polsko-niemieckiego pogranicza. Z takim poglądem możemy się spotkać także w opracowaniach pisanych z zachodniej perspektywy¹. Właścicielami kinematografów, które powstawały po roku 1908 z niezwykle częstotliwością, byli na przemian i Polacy, i Niemcy, a zdarzały się też wspólne inicjatywy, jak choćby współpraca Wacława Szkaradkiewicza i Wilhelma Beyrowa przy instalowaniu pierwszego kintopu, który nosił dwujęzyczną zresztą nazwę – polska publiczność nazywała go Nowomodnym Teatrem Żywych Fotografii, znacznie liczniejsi niemieccy miłośnicy nowej sztuki – Moderne Theater². Był jednak w okresie pruskim jeden mankament, który powodował, iż kinematograf traktowany był przez polską mniejszość jako narzędzie polityki germanizacyjnej, a mianowicie całkowity brak polskich napisów międzyuczniowych. Już w 1910 roku na łamach „Dziennika Polskiego” w sążnistym artykule zatytułowanym *Co nam się godzi? (sprawa kinematografów)* przestrzegano przed celuloidowym szerzeniem niemczyzny:

¹ S. Skaff, *The Law of the Looking Glass. Cinema in Poland 1896-1939*, Athens 2008, s. 31.

² M. Guzek, *Początki bydgoskich kin*, „Kronika Bydgoska” XV, 1993, s. 73.

...chodzi tu o przedstawienia kinematografów czyli obrazów świetlnych. Przypatrzmy się bliżej ich znaczeniu. Każdy obrazek nosi tytuł niemiecki, każda piosenka z gramofonów jest niemiecką, czy to treści religijnej czy miłosnej albo i nieprzyzwoitej. Każdy obrazek ma treść z życia wziętą, czy to historyczną czy awanturniczą, czy też romansową i.t.p. a zawsze niemiecką, rzadko z czasów rzymskich lub innych narodowości.

Czy może kto z Polaków widział już obrazy z historii naszej? Czy słyszał śpiewki do obrazów świetlnych polskie? Na te zapytania jedna odpowiedź: Nie!

A więc do czegoż się przyczyniają takie nieme przedstawienia? Czy może słuszną dam odpowiedź, gdy się wyrażę: „również do germanizowania”. Czyż chcąc zrozumieć całość niemego przedstawienia, nie jesteśmy zniewoleni mimowoli czytać tytuły, obszerne napisy i nieraz myśleć po niemiecku?³

Początek prawdziwej polsko-niemieckiej wojny napisowej rozpoczął się u progu niepodległości, w grudniu 1919 roku, kiedy to w teatrze Union należą-cym do wspomnianego wyżej Wacława Szkaradkiewicza zaprezentowany został film „Karnawał zmarłych” z opracowanymi w Poznaniu, pisanymi w języku polskim objaśnieniami poszczególnych scen⁴. Całkowite wyrugowanie języka niemieckiego z repertuarowych seansów filmowych trwało jeszcze kilka lat, a niebezpieczeństwa, jakie tworzyła nadreprezentacja produkcji zza naszej zachodniej granicy, były obecne w publicystyce niemal do wybuchu II wojny światowej⁵. Zresztą wzmiankowane problemy w odniesieniu do stosunków polsko-niemieckich z całego okresu dwudziestolecia zostały dobrze opracowane w literaturze przedmiotu⁶. Nie podjęto natomiast żadnych prób osadzenia tych zagadnień w tekście filmowym zarówno fabularnym, jak i dokumentalnym – co rozumiałe z uwagi na szczupłość dostępnych jednostek bazowych.

W okresie wczesnoniemym, czyli do wybuchu Wielkiej Wojny 1914-1918, kroniki odnotowują dwie produkcje, które – co można jedynie domniemywać – były dziełem wędrownych kinematografistów: w 1908 roku w miejscowym kinie Colosseum zaprezentowany został dokument „Odwiedziny w Bydgoszczy”⁷ – samym swym tytułem sugerujący wędrowne pochodzenie, a w 1913 „Otwarcie wystawy ogrodniczej”. Co oferowała diegeza? Nie wiadomo, ale znając model

³ *Narodowiec z Kujaw, Co nam się godzi? (sprawa kinematografów)*, „Dziennik Bydgoski” 1910, nr 6, s. 1.

⁴ M. Guzek, *Bydgoskie życie filmowe 1914-1920*, „Kronika Bydgoska” XIX, 1998, s. 95.

⁵ Idem, *Zagrożenie niemieckie w polskim filmie 1938-1939*, [w:] *Wrzesień 1939 roku i jego konsekwencje dla ziem zachodnich i północnych II Rzeczypospolitej*, pod red. W. Jastrzębskiego i R. Szdzińskiego, Toruń-Bydgoszcz 2001, s. 63-77.

⁶ Patrz: E.C. Król, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919-1945*, Warszawa [b.r.w.].

⁷ M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej 1895-1914*, Poznań 1993, s. 234.

produkowanych w tym okresie na terenie Wielkopolski filmów, mogły to być pośpiesznie realizowane, na użytek kilku projekcji reportaże, niezawierające wnikliwych opisów ówczesnej obyczajowości, do których to pograniczny, polsko-niemiecki kontekst się zaliczał. Szkoda, że taśmy te się nie zachowały. Gdyby jednak zdarzył się cud i odkryto by puszki zawierające rolki z wspomnianymi filmami, stanowiłyby cenny materiał, nie tylko dla historyka filmu regionalisty, ale również dla przedstawicieli innych dyscyplin⁸.

W dwudziestoleciu międzywojennym istniały dwie liczące się w skali całego kraju wytwórnie. Pierwsza z nich „Polonia-Film” działała w latach 1921-1923 i kierował nią przybyły z Gdańska niemiecki producent Maksymilian Hauschild⁹. Zrealizował on cztery filmy fabularne i kilka dokumentów, a dwa projekty pozostawił niedokończone. Niemiecki reżyser w polskiej Bydgoszczy musiał poruszać się z dużą precyzją i bardzo ostrożnie. Nie zmienił nazwiska, ale je znacznie uprościł, a ponadto angażował do swych celuloidowych przedsięwzięć aktorów polskich, z miejscowego teatru, i to nie epizodystów, ale prawdziwe gwiazdy lokalnej sceny. Wystarczy wspomnieć, że właśnie w dramacie „Car Dymitr Samozwaniec” Maksymiliana Hauschilda zadebiutował późniejszy amant kina dźwiękowego Franciszek Brodniewicz, należący w 1921 roku do zespołu bydgoskiego teatru¹⁰. Ale obok Natalii Morozowiczowej, Józefa Karbowskiego i Antoniego Siemaszki we wspomnianym „Carze Dymitrze...” wystąpiła niemiecka aktorka Lia Fein (właściwie Elisabeth Koshlick, prywatnie małżonka Hauschilda), a w ostatniej produkcji wytwórni „Gabby złote łóżko” – artystka Deutsche Bühne Bromberg Heine Lund. Zatem w budowaniu środowiska Hauschild pamiętał o zachowaniu polsko-niemieckiego paradygmatu. Intencje były jasne: filmy realizowane w Bydgoszczy przede wszystkim dla bydgoskiego widza były przeznaczone, choć niektóre z nich prezentowane były także w stołecznych kinach, zatem obsada musiała być rodzima, a napisy międzyujęciowe zredagowane w języku polskim. Jednak ambicje i kontakty, jakie miał w Niemczech, kazały producentowi rozszerzyć ten kontekst, przynajmniej podejmując próbę zainteresowaniami swoimi dziełami kinomanów w Rzeszy. W ograniczonym

⁸ W roku 1994 odkryto w trakcie porządkowania piwnicy pod sklepem z artykułami fotograficznymi w Blackburn (hrabstwo Lancashire) w Wielkiej Brytanii 830 puszek z nitrocelulozowymi negatywami filmowymi zawierającymi obrazy filmowe prezentujące małomiasteczkową przestrzeń publiczną. Bogactwo materiału ikonograficznego zmusiło historyków kina wczesnoniemego do zweryfikowania poglądów dotyczących doświadczeń kinowych widza na przełomie XIX i XX wieku. Patrz: V. Toumlin, *Electric Edwardians. The Story of the Mitchell and Kenyon Collection*, London 2006, s. 1. Niewykluczone, iż podobne znalezisko zmieniłoby nasz punkt widzenia początków pozastołecznej (być może bydgoskiej) kultury filmowej.

⁹ M. Guzek, *Początki bydgoskiej produkcji filmowej*, [w:] *Bydgoszcz. 650 lat praw miejskich*, pod red. M. Grzegorza i Z. Biegańskiego, Bydgoszcz 1996, s. 244-251.

¹⁰ Hasło: *Franciszek Brodniewicz*, [w:] J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny polskiego kina 1896-1939*, Kraków 1996.

zakresie to się udało – „Car Dymitr Samozwaniec”, jako „Demetrios”, był przez kilka wieczorów grany w berlińskim Palladium, ale zainteresowanie, mówiąc ogólnie, było umiarkowane. Niemniej bydgoski, nacechowany barwami polsko-niemieckimi charakter wytwórni był niekwestionowany. Czy znajdował odzwierciedlenie również w podejmowanej w fabule tematyce? Zdecydowanie nie. Hauschild był zbyt ostrożny, by u progu niepodległości wpisywać się w tak skomplikowany dyskurs. Wykorzystywał plenery bydgoskie: park Miejski, Wieżę Bismarcka czy młyny, ale jako ekspozycję do baśniowej opowieści, osnutej dość luźno na wątkach poematu Aleksandra Puszkina czy dom towarowy i miejscowe restauracje podczas realizacji nieukończonego dzieła „Pipus wygrał milionówkę” – traktował je jednak dekoracyjnie. Hauschild, mimo swoich starań o zaadaptowanie polsko-niemieckiego charakteru wytwórni jako stałego i naturalnego elementu miejskiego pejzażu, był przez cały czas swej bydgoskiej bytności pod dyskretną opieką policji, którą niepokoiły częste wyjazdy producenta do stolicy Niemiec i otaczanie się w swej wytwórni filmów niemal wyłącznie niemieckim personelem technicznym. Zresztą o poetyce policyjnych raportów świadczy ten datowany na 22 listopada 1922 roku:

W toku dalszej obserwacji Hauschilda Maksa dyrektora fabryki filmów i aktorki Elżbiety Koslick, obaj zamieszkali przy ul. Dworcowej 35/36 stwierdzono co następuje:

H (auschild). na dzień wychodzi bardzo mało, do godz. 10 lub 11 nie pokażuje się wcale. Wieczory spędza przeważnie w kabarecie Hauschildfilm przy ul. Dworcowej. Wyjeżdża często do Warszawy, Krakowa i do Lwowa. Jest człowiekiem bardzo natrętnym i bez chonoru (sic!), tak że go można jednymi drzwiami wyrzucić to powróci drugimi. Z zachowania się jego wywnioskować można, że człowiek ten nie zajmował nigdy wyższego stanowiska. Elżbieta Koschlick wyjechała z resztą personelu tejże fabryki do Katowic, gdzie robią zdjęcia filmowe. Konfidenta dotychczas pozyskać nie zdołałem z powodu niedokładnej znajomości tutejszych stosunków. Jednakowoż jest nadzieja, że w tych dniach jednego się pozyska, albowiem jest tam zatrudniony jeden Polak, jako kierownik magazynu. Pobytu Hansa Finke i Willego Wichorta w Bydgoszczy dotychczas nie stwierdzono¹¹.

Co ciekawe, ten sam wątek towarzyszył bydgoskim śladom największej osobowości niemegego ekranu Apolonii Chalupec, czyli Poli Negri. Zawdzięczała ona swą karierę występom w filmach realizowanych w berlińskiej wytwórni UFA przez mistrza buduarowego romansu Ernsta Lubitcha, m.in. „Madame Dubarry”, „Sumurum” czy „Oczy mumii Maa”. Z tego powodu często *via* Bydgoszcz wy-

¹¹ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: APB), Akta Komendy Policji Państwowej na miasto Bydgoszcz, sygn. 44, k. 15. Cytowany dokument zachowałem w oryginalnej transliteracji.

jeżdżała do stolicy Niemiec, czego nie omieszkala zauważyć lokalna policja. Dyskretna opieka ze strony kontrwywiadu oczywiście była przejawem nadgorliwości funkcjonariuszy państwowych¹².

W latach 1929-1931 zainstalowała się w Bydgoszczy (choć w dokumentach handlowych i branżowych przedstawiana była jako spółka bydgosko-poznańska) wytwórnia założona przez Władysława Dworkowskiego. Życiorys Dworkowskiego jest odwrotnością kolei losu jego poprzednika Hauschilda i świadczy o tym, że relacje polsko-niemieckie charakteryzowały się sprzężeniem zwrotnym. Ten „wielkopolski magnat filmowy”, jak określała go prasa, co prawda urodził się w Bydgoszczy (mieście niemieckim), ale młodość spędził w Berlinie. Wtopiony w kulturę niemiecką, ożeniony z przyznającą się do pokrewieństwa z muzą Johanna Wolfganga Goethego Cathe Louise Schroetter, pracujący w instytucjach pielęgnujących pruskie tradycje i ideały: Bremeńskim Teatrze i Berlińskim Uniwersytecie, dla polsko-niemieckiej kohabitacji był idealnym heroldem. Wprawdzie dwa pierwsze filmy wyprodukowane przez „Dworkowski-Film”: salonowy melodramat „Magdalena” w reż. Konstantego Meglickiego i „Z dnia na dzień” wyreżyserowany przez Józefa Lejtesa nie zawierały w sobie interesujących nas wątków, a ten ostatni, oparty na prozie Ferdynanda Goetla, wręcz odwoływał się do rzeczywistości innego pogranicza, wszak akcja toczyła się w 1920 roku podczas wojny polsko-rosyjskiej, jednak trzeci zawiera kody wpisane w paradygmat polsko-niemiecki. „Przewodnik z Zakopanego” nie jest przywoływany przez żadne z opracowań dotyczących polskiego filmu dwudziestolecia międzywojennego. Natomiast gigantyczny katalog Gerhardta Lamprechta *Der Deutsche Sturmfilm* przywołuje go pod tytułem „Der Burgführer von Zakopane”. Po prostu Dworkowski wyprodukował dwie wersje: polską i niemiecką (ten model realizacyjny charakterystyczny dla kina amerykańskiego i europejskiego tego okresu przyniesie jeszcze jeden film polsko-niemiecki, ale już wyprodukowany przez warszawską wytwórnię Tobis-Film „August Mocny” z 1936 roku). Mało tego, obie wersje – jedna reżyserowana przez Józefa Lejtesa, druga przez Włocha Domenico Gambino – powstały w koprodukcji z małą berlińską firmą realizacyjną „Werod-Film”¹³. Dworkowski, który w swym rodzinnym mieście nie nakręcił nawet jednego metra taśmy, poza ekranem cały czas realizował zasady polsko-niemieckiego porozumienia, chociaż jak świadczą znajdujące się w bydgoskim Archiwum Państwowym raporty policyjne, jego polskie pochodzenie nie łagodziło podejrzeń władzy. Jeden z raportów, pisanych przez naczelnika wydziału śledczego Jerzego Żbikowskiego jeszcze w 1923 roku, wprost donosił:

¹² M. Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 45.

¹³ *Ibidem*, s. 112.

Doszło do mej wiadomości, że niejaki Dworkowski zamieszkały w Bydgoszczy, właściciel kin na terenie miasta Poznania i Bydgoszczy jest agentem niemieckim względnie kapitału niemieckiego.

Dworkowski, którego przeszłość nie jest wyjaśniona, rzekomo żyd niemiecki, podający się za Polaka, mówi słabo po polsku opowiadał, że dłuższy czas przebywał w Ameryce, a obecnie ma zadanie zleczone mu przez wyższe czynniki państwowe – przeprowadzenie za pomocą kinematografu propagandy narodowej na Pomorzu. Dworkowski rozwinął w woj. poznańskim ożywioną działalność w kierunku otwierania nowych względnie wykupu już istniejących kin. W tym celu Dworkowski posiadając biuro filmowe w Bydgoszczy (zastępstwo berlińskiej firmy) udziela małym kinom w Bydgoszczy i Poznaniu kredytu wekslowego w następstwie którego kina te licytuje i sam wykupuje. Obecnie do jednego z kin w Poznaniu dokłada D. w miesiącu około 30 000 zł. Znaczne sumy dokłada D. również do utrzymania posiadanych innych kin w Bydgoszczy i Poznaniu oraz na prowincji. Na pokrycie swych zobowiązań Dworkowski wystawia weksle, które wykupuje w Poznaniu i Bydgoszczy jeden z banków niemieckich. Dworkowski bardzo często wyjeżdża do Niemiec, gdzie przed wojną światową miał stałe miejsce zamieszkania i pracował jako aktor pod nazwiskiem o brzmieniu niemieckim. W związku z powyższym polecam przeprowadzić na miejscu poufne wywiady celem ustalenia prawdziwości wyżej wskazanych informacji i o wyniku zameldować mi¹⁴.

Choć analiza dokumentów policyjnych świadczy o dużej podejrzliwości władz, jednak efekty działania zarówno Hauschilda, jak i Dworkowskiego miały całkowicie kohabitacyjny charakter, budowany w oparciu o znajomość i poszanowanie dwukulturowego (polsko-niemieckiego) oblicza Bydgoszczy. Obraz ten zmienił się, co oczywiste, w 1939 roku. Nie sposób obecnie wyobrazić sobie jakiegokolwiek historycznego montażu filmowego obrazującego lata wojny 1939-1945, bez ujęć z bydgoskich ulic śródmiejskich, nakręconych podczas tragicznego Września. Pochodzą one z dokumentu zrealizowanego przez Fritza Hipplera „Kampania w Polsce” (Feldzug In Polen), który był prezentowany w niemal wszystkich kinach na terenach wcielonych do Rzeszy zimą 1940 roku. Oczywiście Hippler, esteta i teoretyk filmu, oddany duszą i ciałem hitlerowskiej propagandzie, sam nie realizował frontowych zdjęć. Wykorzystywał po prostu ujęcia wykonane przez filmowe czołówki, wchodzące w skład postępujących na Wschód jednostek Wehrmachtu. Jednak to on decydował o ich selekcji, układzie sekwencji, retuszu, więc należy go uznać za jedyne go twórcę zaprezentowanej w „Kampanii w Polsce” kilkusekwencyjnej reprezentacji Bydgoszczy. W nich wyrażają się wyłącznie racje niemieckie. Nie ma w dyskursie żadnej aksjologii, nie powołuje się Hippler na nic, poza propagandową „sprawiedliwością dziejową”. Polskość

¹⁴ APB, Akta Komendy Policji Państwowej na miasto Bydgoszcz, sygn. 44, k. 162.

Bydgoszczy i jej przedstawiciele to odpady historii, podludzie siedzący na ulicach przed szpalerem uzbrojonych w karabiny niemieckich żołnierzy, którzy muszą być z tej przestrzeni wyrugowani. Brzmi to złowieszczo w kontekście napisanych przez Hipplera w 1942 roku słów w jednym ze swych teoretycznofilmowych traktatów:

Film zawsze był i pozostanie sztuką ludową. A do mas i do serca narodu najszybciej można przemówić nie tyle za pomocą filmów o negatywnej wymowie zasadniczej, ile pozytywnej¹⁵.

Reżyser filmu, o czym trzeba pamiętać, nie był zauroczonym pangermanizmem idealistą. Był po J. Goebbelsie najważniejszą osobą w hierarchii filmowej z długą i mało szlachetną nazistowską przeszłością, by wymienić tu choćby jego osobistą inicjatywę głośnej akcji palenia książek na placu Opery w Berlinie.

* * *

Miłość Bydgoszczy do filmu, jak napisałem wcześniej, to miłość nieodwzajemniona. Nawet niezbyt dokładna analiza sezonów repertuarowych naszej kinematografii jest tego świadectwem. Tematy bydgoskie i bydgoskie plenery incydentalnie wykorzystywane były przez polskich twórców filmowych po drugiej wojnie światowej. Nieliczne celuloidowe bydgoszta traktujące o polsko-niemieckim charakterze miasta można podzielić na dwie kategorie: diegetyczną – w której Bydgoszcz jest naturalną przestrzenią narracji, podmiotem i przedmiotem dyskursu i paradiegetyczną – w której rozpoznawalna wizualnie przestrzeń miejska jest ilustracją innego dyskursu. Pierwszy wariant realizują trzy dzieła: jeden z odcinków przygodowego widowiska telewizyjnego na podstawie prozy Kazimierza Korcozowicza „Przyłbice i kaptury” (1985) w reż. Marka Piestraka, kilka części 22-odcinkowego serialu „Pogranicze w ogniu” (1988-1991) wyreżyserowanego przez Andrzeja Konica oraz „Sąsiedzi” (1969) Aleksandra Ścibor-Rylskiego – wojenny dramat opowiadający o niemieckiej dywersji i polskiej samoobronie we wrześniu 1939 roku. Drugi model znajdujemy w czterech odcinkach niezwykle popularnego do dziś filmu telewizyjnego „Czterej pancerni i pies” (1969) w reżyserii Konrada Nałęczkiego, w których to Bydgoszcz stanowiła scenerię dla filmowego, a więc fikcyjnego brandenburskiego miasteczka Ritzen.

Zacznijmy od filmu Piestraka „Przyłbice i kaptury”, którego akcja zaczyna się w początkach XV wieku, a kończy w przeddzień bitwy grunwaldzkiej. Bydgoszcz została przywołana, a akcja w niej osadzona w przedostatnim, ósmym

¹⁵ Podają za: F. Hippler, *Formotwórcza siła filmu*, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*. Antologia, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 228.

odcinku „A wężowi biada”. Losy głównych bohaterów: Uny, Czarnego, kanonika Dunina i mocarnego Dzieweczki zostały zlokalizowane w murach odbitego z rąk krzyżackich zamku bydgoskiego (który z naturalnych powodów udawany jest w serialu przez warownię malborską). Epizod ten nie jest wymysłem scenarzystów, którymi byli reżyser Marek Piestrak i Jerzy Diatłowiecki: w sierpniu 1409 roku wielki mistrz Ulryk von Jungingen zaatakował ziemię dobrzyńską, Kujawy i Krajnę. Bydgoszcz – ówczesnie warownia kujawska – została opanowana przez Zakon, ale dość szybko, bo na początku października odbita przez wojska Jagiełły¹⁶. Zatem filmowa późnośredniowieczna Bydgoszcz zredukowana została do poziomu fortyfikacji – jest przedmiotem sporu polsko-niemieckiego, przechodząc z rąk do rąk. To nie tylko metafora pograniczności i nieostrej identyfikacji narodowościowej, to wpisanie miejsca w stereotyp Sienkiewiczowskiego antygermanizmu, w mitologię odwiecznej obrony przed niemiecką, nienasyconą nawałą. W pozostałych odcinkach serialu Piestraka akcja dzieje się w wielu miastach, ale żadne nie pełni tak metaforycznej roli jak Bydgoszcz. Oczywiście ta koda jest przed nieuważnym widzem ukryta. Można ją zdekonstruować dopiero przy ujęciu narzędzi semiotycznych.

┌Takie narzędzia nie były i nie są potrzebne przy interpretacji „Sąsiadów”, wyreżyserowanych przez jednego najoryginalniejszych ludzi powojennej kina, urodzonego w nieodległym Grudziądzu Aleksandra Ścibor-Rylskiego. Model polsko-niemieckich relacji wpisany został w tytuł opowieści. Sąsiedzi – to termin, który jest podwójnie zakodowany – użyła tego samego zabiegu po latach Agnieszka Arnold, realizując dokument o zbrodni w Jedwabnem.

Kiedy pisałem w tomie *Polszczyzna bydgoszczan*, świetnie redagowanym (co wcale nie jest ukłonem wobec urzędującego prodziekana mojego wydziału) przez Małgorzatę Świącicką, o ekranowych reprezentacjach mieszkańców miasta, pozwoliłem sobie na następujące uogólnienie:

„Sąsiedzi” Ścibor-Rylskiego są próbą zrekonstruowania portretu bydgoszczanina jedynie z polskiej perspektywy. Wzmacnia to zastosowanie wobec postaci Niemców bardzo stereotypowych, niemal groteskowych wyobrażeń: blondyn, dywersant ubrany w cywilne, ale charakterystyczne odzienie: tyrolski kapelusik lub prochowiec. Wreszcie trop zasadniczy, związany z naturalną barierą narodowościową: Niemcy, poza Anna Marią Boehme, mówią wyłącznie po niemiecku, podkreślając brak jakichkolwiek przestrzeni wspólnych – a zatem w takiej optyce słowo „sąsiad” może mieć jedynie charakter sarkastyczny¹⁷.

¹⁶ R. Kabaciński, *Bydgoszcz w wojnach polsko-krzyżackich w XV wieku*, [w:] *Historia Bydgoszczy*, t. I: *do roku 1920*, pod red. M. Biskupa, Warszawa-Poznań 1991, s. 130.

¹⁷ M. Guzek, *Bydgoszczanin w filmie*, [w:] *Polszczyzna bydgoszczan. Historia i współczesność* 3, pod red. M. Świącickiej, Bydgoszcz 2007, s. 197.

Ten sarkazm to przede wszystkim odniesienie do stosunków polsko-niemieckich, choć jak zauważył Piotr Zwierzchowski, można zastosować tytułowe określenie także dla ilustracji stosunków między różnymi środowiskami miejscowych Polaków¹⁸. Film Ścibor-Rylskiego ma zdecydowanie nowofalową proveniencję, o czym świadczy wysunięcie na plan pierwszy romansu nastolatków: Polaka – Piotra Horodeckiego i Niemki – Anny Marii Boehme. Jednak uczucie, które powinno mieć wymiar transnarodowy, w rzeczywistości przepaść między sąsiadami pogłębia. Odczytywać dzieło Ścibora-Rylskiego powinno się na kilku poziomach – pierwszy to oczywiście świat przedstawiony, ekranowy, będący emanacją powojennego, zimnowojennego widzenia problematyki polsko-niemieckiej, opartej na podziale między Polakami, którzy byli ofiarami agresji i Niemcami, będącymi teź sprawcami. Drugi poziom to czas poza diegezą, a więc rok produkcji filmu – koniec dekady lat siedemdziesiątych – wtedy dycho- tomia polsko-niemiecka nieco się komplikuje: po stronie Polaków opowiadają się dobrzy Niemcy (w filmie reprezentuje ich pastor Muller) z NRD, a naprzeciwko sytuują się źli Niemcy, faszyci (filmowi Neumark i Glaser) oraz ich progenitura w postaci rewanżystów z RFN. Trzeci poziom może wyznaczać temperatura niedawno rozpoczętego sporu między polskimi historykami (zresztą obecnymi na tej konferencji) o zasadniczym znaczeniu: z czym Bydgoszcz miała do czynienia we wrześniu 1939 roku – z dywersją niemiecką czy polskim samosądem.]

Najbardziej konsekwentnym wykorzystaniem bydgoskiej przestrzeni w polsko-niemieckich relacjach jest parę epizodów wieloodcinkowego serialu „Pogranicze w ogniu” zrealizowanego przez wytrawnego twórcę telewizyjnych fabuł (m.in. większości odcinków „Stawki większej niż życie”) Andrzeja Konica. Akcja filmu opowiadającego o grze wywiadów polskiego i niemieckiego przenosi się z miejsca na miejsce, a wiele tych miejsc jest istotnych dla niegdysiejszej i obecnej topografii kulturowej Bydgoszczy: to stolica Wielkopolski – Poznań, stolica województwa pomorskiego – Toruń, garnizonowe miasto – Chełmno czy leżący na pograniczu Kujaw i Mazowsza – Włocławek. Bohaterowie „Pogranicza w ogniu” o Bydgoszczy mówią bardzo dużo, co nie dziwi z uwagi na szczególnie status, jaki miała w latach trzydziestych miejscowa ekspozytura nr 3 wywiadu oraz stojący na jej czele mjr Jan Henryk Żychoń. Zresztą zainicjowana przez niego Akcja Wózek polegająca na systematycznej kontroli przesyłek między Berlinem a Królewcem, podczas przejazdu przez polskie Pomorze, została w tym filmie przedstawiona jako jedna z najbardziej brawurowych operacji polskiego kontrwywiadu. Narracja „Pogranicza...” jest bardzo dynamiczna, a sensacyjny scenariusz odpowiada determinantom gatunku przygodowego. Bydgoszcz jest

¹⁸ P. Zwierzchowski, *Czy „Sąsiedzi” opowiadają o sąsiadach. Filmowa wizja Bydgoskiego Września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 51.

naturalną scenerią odcinka jedenastego. Bohaterowie tego epizodu doskonale wpisują się w modele ilustrujące relacje polsko-niemieckie, co upodabnia jedenasty odcinek serialu do konceptu „Sąsiadów” Ścibor-Rylskiego. Intryga szpiegowska snuta jest na tle romansu polskiego oficera lotnictwa Anatola Grządka i bydgoskiej Niemki Gertrudy Patschek. Bohaterka ta nie jest jednoznacznie przez twórców zdefiniowana. Jej pierwsze pojawienie się na ekranie nie zapowiada późniejszej funkcji narracyjnej – na zarzut brata Zygfryda, członka siatki wywiadowczej „i znowu z tym Polakiem idziesz, nie zdajesz sobie sprawy, że dla nich zawsze będziesz obca”, odpowiada dość odważnie: „Ty Zygfryd jesteś nudny i masz staroświeckie poglądy (...) jaka znowu obca, musimy nauczyć się żyć po nowemu, obok siebie Niemcy i Polacy”. Ta propozycja koncyliacyjnego dyskursu jednak się urywa, nie wiadomo, czy na skutek uproszczeń w bardzo interesującym skądinąd scenariuszu, czy świadomie – by nie zakłócać czarno-białej konwencji filmu sensacyjnego, w którym nie ma miejsca na dylematy tożsamościowe. Bydgoszcz w tym wariantcie to kolejne pole filmowej konfrontacji, tyle że odzianej w awanturniczy płaszcz gatunku.

W paradiagetycznym wariantcie filmowego pogranicza wymieniłem kilka odcinków serialu „Cztery pancerni i pies”: „Zamiana” „Czerwona seria”, „Wysoka fala” i „Daleki patrol”. Ritzen w bydgoskiej ekspozycji jest miastem niemieckim znajdującym się na przedpolu Berlina. W tak pomyślanej koncepcji nie znajdziemy interesującego nas tropu, ale w sposobie prowadzenia postaci tak. Jedynym Niemcem znanym widzowi z nazwiska jest obergefreiter Kugel, nie antyfaszysta i nie hitlerowiec, dla którego hodowane w przydomowym ogródku róże są ważniejsze od wszelkich zawiłości wojny. Może więc w tej głęboko zaszyfrowanej postawie, niekoniecznie świadomie zaprezentowanej przez twórców, tkwi informacja o innej niż ideologiczna, kontrapunktowana rzeczywistość polsko-niemiecka, kiedy ponad narodowościowe podziały wyrasta postawa mieszkańca, bydgoszczanina, a dopiero później Polaka lub Niemca. Ponadto na poziomie metafory realizacyjnej można zauważyć podobne wykorzystanie miejskich plenerów jak w „Sąsiadach”. Tak się dzieje w przypadku Rybiego Rynku i okolic Bydgoskiej Wenecji¹⁹.

Ł Ciekawe, acz widziane jedynie z polskiej perspektywy wspólne przestrzenie prezentują dwa filmy dokumentalne: „Przypis” w reż. Kazimierza Karabasza, jednego z czołowych twórców kina niefabularnego i „Rynek” Danuty Halladin. Okazuje się, że polska perspektywa wcale nie jest jednoznaczna i nacechowana opozycjami: zły Niemiec – dobry Polak. W „Przypisie”, który jest traumatycznym (Karabasz przeżył niemiecką okupację w Bydgoszczy) rachunkiem filmowca, opowieść o latach okupacji nie może oddalać się od wszechobowiązujących mo-

¹⁹ M. Łazarz, *Cztery pancerni i pies. Przewodnik po serialu i okolicach*, Wrocław 2006, s. 90.

ralnych ocen, ale w „Rynku” pobrzmiewają już inne tony. Bohaterowie filmu – bydgoszczanie tworzący elitę miasta: Alfred Kowalkowski, Wincenty Gordon czy Kazimierz Małycha oczywiście mówią o cierpieniach polskich i bestialstwie niemieckim, ale wspominają też (choć na marginesie) o tym, że Niemcy potrafili być dobrymi sąsiadami, których tylko język różnił od polskich współmieszkańców²⁰ ↓

Bydgoszcz jako przestrzeń polsko-niemieckiej narracji jest słabo reprezentowana w filmie, a nawet jako rozpoznawalne miejsce lokuje się na marginesie zainteresowań branży kinematograficznej. Dlatego te nieliczne ślady powinny być rozpatrywane w rozmaitych kontekstach, nie tylko historyczno-filmowych. Zresztą miejscowości o interesującej i podobnej do Bydgoszczy przeszłości audiowizualnej jest bardzo dużo, a prowadzone w kilku ośrodkach uniwersyteckich badania nad regionalną historią kina przynoszą rezultaty tyleż interesujące, co zaskakujące. Najwartościowsze są te rozpatrywane na rozmaitych stratyfikacjach naukowych. Niemiecko-polski filmowy Wrocław doczekał się niedawno zbioru artykułów, napisanych przez historyków polskich i niemieckich, co tworzy zarówno komplementarną panoramę zjawiska, jak i przestrzeń do wspólnego dyskursu²¹. Bydgoszcz też wydaje się idealnym polem tego interdyscyplinarnego i międzynarodowego projektu.

²⁰ M. Guzek, *Bydgoszczanin...*, s. 195n.

²¹ *Wrocław będzie miastem filmowym. Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, pod red. A. Dębskiego i M. Zybury, Wrocław 2008.