

MARIUSZ GUZEK  
(Bydgoszcz)

## Zagrozenie niemieckie w polskim filmie 1938—1939

Kinematografia polska u schyłku dwudziestolecia międzywojennego nie dopracowała się modelu spójnego i stabilnego, wykazując niemal we wszystkich zakresach opóźnienia w stosunku nie tylko do wiodących mocarstw filmowych, ale nawet do państw sąsiednich. Administracja rządowa nie przejawiała wystarczającej troski o rozwój przemysłu filmowego. Uwidocznilo się to m.in. w rozłożeniu kompetencji dotyczących kinematografii na kilka resortów: spraw wewnętrznych, wyznań religijnych i oświecenia publicznego, spraw wojskowych, spraw zagranicznych, przemysłu i handlu, wreszcie skarbu, w którego dyspozycji pozostawała bodaj najważniejsza sfera działalności produkcyjnej i dystrybucyjnej — rozdział dewiz i opłaty celne<sup>1</sup>. Powołane w 1928 roku Centralne Biuro Filmowe, kierowane początkowo przez płk. Leona Łuskinę, a od 1931 r. przez scenarzystę i publicystę związanego w branżę, Józefa Relidzińskiego, pomimo licznych dezyderatów środowiska filmowego spełniało swoje zadania w ograniczonym wymiarze. Najważniejszą sprawą było przygotowanie ustawy filmowej, która została uchwalona przez Sejm RP 13 marca 1934 roku. Oprócz regulacji odnoszących się do cenzurowania filmów, postanowień karnych, powołania Rady Filmowej jako organu doradczego rządu, zawierała także passus dotyczący popierania twórczości krajowej.

Ten ostatni zapis, w myśl założeń ustawodawcy, miał być swoistą próbą ograniczenia dostępu do polskiego systemu dystrybucyjnego dzieł kinematografii obcych, które z komercyjnego, gospodarczego, ale także propagandowego punktu widzenia działały szkodliwie na polskiego odbiorcę. Przede wszystkim dotyczyło to filmu niemieckiego, który w zachodnich dzielnicach kraju:

---

<sup>1</sup> B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II, 1930—1939, Warszawa 1988, s. 38.

Wielkopolsce, Pomorzu i Śląsku w znaczny sposób oddziaływał na model prezentacji filmowych. Warto zatem w tym miejscu wskazać na różnice dzielące oba – polski i niemiecki – systemy kinematograficzne, z nich bowiem wynikać będą całkowicie inne, propagandowe funkcje medialne.

W Niemczech po roku 1933 r. nadzór nad sprawami filmowymi sprawował Departament Filmu Ministerstwa Oświecenia Narodowego i Propagandy Rzeszy (PROMI), którym kierował do roku 1938 dr Ernst Seeger, a później do wybuchu wojny Ernst Leichtenstern<sup>2</sup>. Departament podzielony był na cztery referaty nazwane głównymi: ustawodawstwa filmowego, dramaturgii filmowej, produkcji filmowej, dystrybucji i rozpowszechniania filmów, w ramach którego funkcjonował referat 1 – film niemiecki w kraju i za granicą (Zentral Filmverleih). Drugą instytucją zajmującą się sprawami filmu była Izba Filmowa Rzeszy (Reichsfilmkammer) działająca w ramach Izby Kultury Rzeszy (Reichskulturkammer), kierowana przez prof. Oswalda Lehnicha, a od 1939 roku przez jednego z najwybitniejszych niemieckich reżyserów Carla Augusta Froelicha. Wreszcie trzecim ogniwem kontroli nad niemieckim przemysłem filmowym był Główny Urząd Filmu Kierownictwa Propagandy Rzeszy NSDAP (Hauptamt Film Reichspropagandaleiter der NSDAP) mający swoje placówki na mniejszych szczeblach administracji. Wynika z tego jasno, co dostrzegała także polska prasa branżowa, że film otoczony został ze strony władz niemieckich specjalną opieką rządową<sup>3</sup>. Dodając do tego jeszcze zainteresowanie funkcjami politycznymi sztuki filmowej ministra PROMI Józefa Goebbelsa, który uważał, że oczekiwane efekty można osiągnąć nie tylko przez jawną gloryfikację ruchu nazistowskiego, ale również łagodne, niemal sielankowe przedstawianie życia codziennego<sup>4</sup>, uzasadniony wydaje się pogląd, iż prezentacje filmowe stanowiły ważny instrument hitlerowskiej strategii. Jeszcze w 1936 roku anonimowy korespondent tygodnika „Kino” pisał:

Naczelną władzę nad przemysłem filmowym sprawuje Goebbels, minister propagandy. On to dostarcza wskazówek reżyserom i on sprawuje kontrolę nad ich pracą. Rozporządza w dziedzinie produkcji filmowej władzą dyktatorską. Zwalcza w filmach niemieckich nie tylko tendencje wyraźnie antynacjonalistyczne, ale nawet najłżejszy cień tych tendencji. [...] Cenzuruje się zdjęcia podczas ich nakręcania, każde studio posiada przydzielonego cenzora, który współpracuje z reżyserem, a raczej przeszkadza mu w robocie<sup>5</sup>.

Produkcja filmowa podporządkowana dyrektywom partii narodowosocjalistycznej realizowana była przez trzy największe wytwórnie: Towarzystwo Akcyjne Universum-Film A.G. (UFA), Spółkę Akcyjną Terra-Film A.G., przekształconą w 1937 roku w Terra Filmkunst GmbH, z połową kapitału

<sup>2</sup> E. C. Król, *Propaganda i indoktrynacja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945. Studium organizacji, treści, metod i technik masowego oddziaływania*, Warszawa 1999, s. 326.

<sup>3</sup> *Kino narzędziem propagandy w Niemczech*, Kino, 1938, nr 21.

<sup>4</sup> E. Leiser, *Program Josepha Goebbelsa*, Film na świecie, 1983, nr 298–299, s. 39.

<sup>5</sup> *Cenzura filmowa w Niemczech*, Kino, 1936, nr 8.

państwowego, i monachijski koncern Bavaria-Film A.G., którego akcje w 1938 roku przejęła spółka akcyjna Bavaria-Filmkunst A.G.<sup>6</sup> Oprócz tego istniał szereg drobnych wytwórni spełniających funkcje usługowe dla tych trzech gigantów. Niemiecka kinematografia dysponowała kadrą, która szlifowała swoje umiejętności w okresie republiki weimarskiej, a tylko nieliczni (choć należący do najwybitniejszych) zostali odsunięci ze względu na niearyjskie pochodzenie lub sami emigrowali najpierw do Europy Zachodniej, później do USA. Wśród tych ostatnich znaleźli się m.in. Fritz Lang, któremu Józef Goebbels proponował objęcie kierowniczego stanowiska w aparacie filmowym Rzeszy mimo jego żydowskiego pochodzenia, Anatol Litvak, Robert Siodmak, Friedrich Zelnik, Peter Lorre, Leontine Sagan, Conrad Veidt, a po zajęciu Austrii w 1936 roku także znakomitości wiedeńskich ośrodków produkcyjnych: Fred Zinnemann, Billy Wilder czy Otto Preminger. Ważniejsi jednak byli ci, którzy zdecydowali się służyć propagandzie hitlerowskiej: Leni Riefenstahl, która wraz z Arnoldem Fauckiem była prekursorką tzw. kina górskiego, a później realizowała klasyczne dla poetyki kina totalitarnego dokumenty: „Triumpf woli” czy „Olimpiada”, Paul Wegener, sztandarowa postać niemieckiego ekspresjonizmu, Gustaw Ucicky, Veit Harlan, Gerhard Lamprecht, Willy Forst, twórca jednego z ostatnich filmów z Polą Negri, „Mazurka”, czy sława alternatywnego dla ekspresjonizmu stylu filmowego — *Kammerspiel*, Georg Wilhelm Pabst<sup>7</sup>. Wśród czołowych aktorów występujących w niemieckich produkcjach należy wymienić: Emila Janningsa, Wenera Kraussa, Henricha George oraz popularne aktorki: Zarah Leander, Kristinę Söderbaum, Marię Röck, z których, notabene, żadna nie była czystej krwi Aryjką<sup>8</sup>.

Spośród postulowanych zestawów zagadnień na celuloidowej taśmie najczęściej pojawiały się: obrona czystości etnicznej, rozpalenie patriotyzmu, propaganda bezpośrednia przeciw nieprzyjacielowi oraz apoteoza systemu hitlerowskiego dokonywana przez szukanie jego źródeł w historii. Większość dzieł reprezentatywnych dla tych postulatów znalazła się na ekranach polskich kin. Czy polska krytyka filmowa, intelektualisci, bądź ci, którzy pragnęli za nich uchodzić, dostrzegali te zagrożenia? Tylko w niewielkim zakresie, zwłaszcza że wiele z tych obrazów przemyślało nazistowskie, totalitarne treści wykorzystując melodramatyczną lub historyczną otoczkę. Takim filmem, zrealizowanym przez utalentowanego, acz całkowicie oddanego nazistowskiej machinie propagandowej reżysera Veita Harlana był „Władca” („Der Herrscher”), w swojej wymowie aż nadto oczywisty. Scenariusz oparty był na motywach dramatu

<sup>6</sup> B. Drewniak, *Film i teatr III Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 1972, s. 167 i n.

<sup>7</sup> Pabst wyemigrował wraz z dojściem Hitlera do władzy, nieoczekiwanie jednak wrócił do Rzeszy w roku 1939 i zrealizował w czasie wojny trzy filmy, w tym słynne dzieło historyczne „Komedianci” („Komödianten”), „Paracelsus” i „Der Fall Molander” („Przypadek Molander”). Więcej o postawie Pabsta w III Rzeszy pisze T. Pacewicz, *Emigracja do XVIII wieku po powrocie do III Rzeszy (o „Komediantach” Georga Wilhelma Pabsta)*, Iluzjon, 1991, nr 1–2, s. 30–36.

<sup>8</sup> Ph. J. Maarek, *Kinematografie faszystowskie*, Film na świecie, 1983, nr 288–289, s. 12.

Gerharda Hauptmanna *Przed wschodem słońca*. Harlan umieścił akcję filmu w Zagłębiu Ruhry i eksponując romantyczną kanwę akcji, zaprezentował tezę o konieczności twardego, niemal wodzowskiego przywództwa w kierowaniu przemysłem, a co za tym idzie także państwem<sup>9</sup>. Znamienne jest, że „Władca”, prezentowany w polskich kinach na początku roku 1938 r., cieszył się dużym uznaniem krytyki. Pisano np., że jest to „epopea niebywalej indywidualności człowieka walczącego z intrygami i insynuacjami rodziny [...] wspaniały sukces i nowy tryumf znakomitego artysty”<sup>10</sup>. Jednym z niewielu głosów trafnie dekodujących przesłanie i funkcje obrazu była recenzja Stefanii Zahorskiej zamieszczona krótko po premierze na łamach „Wiadomości Literackich”. Publicystka tego miesięcznika napisała:

Filmowcy niemieccy spostrzegli, że krzykliwa i gruboskórna propaganda nie otworzy im wrót zagranicy i dokonali teraz roboty subtelnej i delikatnej. Wtopili hasła ideologiczne w akcję, dokonali pracy propagandowej poprzez idealizację charakterów, poprzez rysunek psychologiczny, którego życiowa nierealność zatarta jest poprzez zachowanie prawdopodobieństwa scenicznego. [...] Trzeba na odtrutkę skontrolować wyidealizowany język „realistycznego” filmu z twardą realnością produkcji armat i mięsa armatniego, aby zrozumieć twarde podłoże tej filmowej idylli i – sztuka tej propagandy<sup>11</sup>.

Inną poetykę w promocji nazizmu prezentowała twórczość Leni Riefenstahl<sup>12</sup>. Ta niegdysiejsza aktorka i tancerka, współtwórczyni nowatorskich filmów o tematyce górskiej, takich jak „Białe piekło Pik Palü” i zrealizowanego pod jej kierownictwem debiutanckiego obrazu „Niebieskie światło” („Das blaue Licht”), wyreżyserowała dwa filmy, które stworzyły kanon estetyki dokumentalnego widowiska totalitarnego: „Triumf woli” („Triumph des Willens”) i „Olimpiada” („Olympia”). O ile „Triumf woli” z 1934 roku, prezentujący kongres NSDAP w Norymberdze, rozpowszechniany był w polskich kinach w ograniczonym zakresie i wzbudził powszechne oburzenie, o tyle „Olimpiada” stanowiła żelazną pozycję rodzimego repertuaru roku 1938. Na ogół pisano o tym filmie pozytywnie, dostrzegając li tylko gigantyczny wysiłek realizacyjny, walory dokumentalne, urodę i piękno sportu. Publicysta najpoważniejszego branżowego tygodnika tak reklamował to dzieło:

Film nie jest streszczeniem Igrzysk. Nie jest to film sportowy, nie jest to film rozrywkowy. Łączą się w nim zalety obu rodzajów, nie mając wad. [...] Nigdy i nigdzie widz nie stał tak blisko zawodnika. Spójrzcie okiem teleobiektywu na Kwaśniewską.

<sup>9</sup> R. Manvell, H. Fraenkel, *Nazi Cinema*, London 1974, s. 127.

<sup>10</sup> Kurier Poznański, 1938, nr 24.

<sup>11</sup> S. Zahorska, *Nowe filmy*, Wiadomości Literackie, 1937, nr 10.

<sup>12</sup> Literatura dotycząca Leni Riefenstahl jest bardzo obfita. E. C. Król do najważniejszych publikacji na temat tej realizatorki zalicza m.in.: G. B. Infield, *Leni Riefenstahl. The Fallen Goddess*, New York 1976; Ch. Ford, *Leni Riefenstahl*, Paris 1978; D. B. Hilton, *The Films of Leni Riefenstahl*, Metuchen (NJ) 1978; L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, Firenze 1984; E. Ishioka, *Leni Riefenstahl Life*, Tokyo 1992.

Kiedy Polka szykuje się w skupieniu do rzutu, cała sala kinematografu zamiera z przejęcia. [...] Olimpiada to film wstrząsający, cudowny, niebywały<sup>13</sup>.

Nie zabrakło jednak głosów przestrzegających przed tak jednostronną oceną obrazu. W notatce zamieszczonej w rubryce „Na szerokim świecie” redakcja miesięcznika „Film” pozwoliła sobie nawet napisać o protestach, jakie wzbudziła w USA wizyta reżyserki „Olimpiady” i bojkocie jej filmu przez amerykańskie środowiska antynazistowskie<sup>14</sup>.

Po podpisaniu polsko-niemieckiego układu o niestosowaniu przemocy liczba filmów niemieckich sprowadzanych do Drugiej Rzeczypospolitej stale rosła: od 6 tytułów w 1934, 28 w 1935, 68 w 1936, 35 w 1937, do 68 w 1938 roku. Ponadto mimo ciągłych polemik publicystycznych, protestów ze strony przedstawicieli polskich przedsiębiorstw filmowych w sprawie dyskryminowania własnej produkcji na terenie Trzeciej Rzeszy, 20 lutego 1937 roku podpisane zostało polsko-niemieckie porozumienie rządowe dotyczące wymiany filmów. Poprzedzone ono zostało wizytą w Warszawie prezydenta Izby Filmowej Rzeszy dr. Oswalda Lehnicha, który prowadził na ten temat intensywne rokowania. Rezultat był niezwykle korzystny dla strony niemieckiej, która otrzymała prawo wwozu do Polski 50 filmów rocznie, natomiast niemieckie biura wynajmu miały zakupić jedynie 12 filmów polskich. Na skutek niewywiązania się strony niemieckiej z tego ograniczonego przecież zapisu, umowa została zerwana. Podjęte w grudniu 1937 roku w Berlinie rokowania z udziałem przedstawicieli ambasady niemieckiej, Ministerstwa Propagandy Rzeszy, niemieckiego Urzędu Dewizowego, Izby Filmowej Rzeszy oraz najważniejszych wytwórni filmowych, a ze strony polskiej jedynie Ministerstwa Spraw Zagranicznych, przyniosły Niemcom rozwiązania równie korzystne jak wcześniej obowiązujące ustalenia. Istotny zapis porozumienia głosił, że ewentualne polskie filmy zakupione do eksploatacji na terenie Rzeszy nie mogą być prezentowane w wersji oryginalnej. Brak takiego zastrzeżenia w odniesieniu do filmów niemieckich wyświetlanych w Polsce był świadectwem całkowitego braku zrozumienia dla wizualnej propagandy przez stronę polską.

Niemiecki aparat propagandowy w Polsce pracuje tak składnie jak najlepszy zegarek. Niestety nikt się temu nie przeciwstawia. Kina na Pomorzu i Wielkopolsce chętniej grają filmu niemieckie od „przebojów” amerykańskich, na Śląsku zaś film krajowej produkcji kroczy na samym końcu, kinoteatry bowiem wyświetlają przeważnie filmy niemieckie. Jak widzimy, niebezpieczeństwo jest duże, ale nikt go nie chce widzieć. Kto poniesie odpowiedzialność za następstwa?

— pytał retorycznie „Kurier Poznański”. Katowicka „Polonia”, pismo Stronnictwa Pracy, oceniała sytuację jeszcze dramatyczniej:

<sup>13</sup> J. Erdman, *Film olimpijski*, Kino, 1938, nr 21.

<sup>14</sup> Kino, 1939, nr 35.

Mowa niemiecka sływa z ekranów śląskich codziennie, wszędzie i stale, podczas gdy z tych samych ekranów mowę polską sływać bardzo rzadko. [...] Publiczność tak przywykła do wiedeńskich i berlińskich szablonowych komedijek, że chętnie na nie chodzi. [...] Właściciele kin wiedzą, że film może być najgorszy, ale gdy jest niemiecki ma zapewnione powodzenie. I dlatego na Śląsku każdy właściciel kina woli puścić na ekran najgorszą nawet szmirę niemiecką, aniżeli najlepszy film amerykański, angielski, francuski czy inny<sup>15</sup>.

Filmowe przejawy zagrożenia niemieckiego omawiano także w niektórych tekstach „Dziennika Bydgoskiego”. Jerzy Barwicz pisząc o germańskiej ofensywie kulturalnej na polskie kresy zachodnie sięgnął po książkę *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur* z przedmową Józefa Goebbelsa, wydaną jeszcze w okresie „normalnych” stosunków polsko-niemieckich, w roku 1936. Jeden z publikowanych w zbiorze tekstów wydał się polskiemu dziennikarzowi szczególnie alarmujący. Dr Alfred Lau, wydawca królewieckiej „Preussische Zeitung” napisał bowiem artykuł o zadaniach radia i filmu na niemieckich kresach, w którym wyraźnie oświadczył, że „radio niemieckie i film mają poprzedzić i przygotować powrót zabranych ziem na łono Rzeszy”<sup>16</sup>.

Polskie środowiska filmowe reagowały na ideologiczne zagrożenia płynące z niemieckich ekranów ze znacznym opóźnieniem. Dopiero napięcie wywołane kwietniowym zerwaniem układu politycznego między Polską a Niemcami spowodowało uchwałę Walnego Zebrania Związku Zrzeszeń Polskich Teatrów Świetlnych z 16 maja 1939 r. następującej treści:

Wobec tego, że strona niemiecka nie dotrzymała warunków umowy filmowej polsko-niemieckiej z grudnia 1937 roku — gdyż na 51 filmów niemieckich wyświetlanych w Polsce od tego czasu, Niemcy nabyły 7 filmów, a wyświetliły tylko jeden — Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych uważa umowę za zerwaną z winy niemieckiej i zabrania swoim członkom — właścicielom kin w całej Polsce wyświetlania filmów produkcji niemieckiej lub mówionych po niemiecku<sup>17</sup>.

Na bezpośrednie zagrożenie niemieckie zwróciła polska branża filmowa uwagę krótko przed wybuchem wojny. Co ciekawe, impulsem do prób wykorzystania kinematografii jako mechanizmu propagandowego była prezentacja głośnego amerykańskiego filmu Anatola Litvaka „Zeznania nazistowskiego szpiega” z Edwardem G. Robinsonem w roli głównej. Ta opowieść o hitlerowskiej siatce szpiegowskiej w Stanach Zjednoczonych, której scenariusz oparty został na cyklu artykułów opublikowanych w „New York Post” przez byłego agenta federalnego Leona G. Turrou, zrealizowana przez jednego z niemieckich emigrantów, utrzymana była w stylu „czarnego kryminału”, święcącego w latach trzydziestych największe triumfy, i miała jednoznacznie antyhitlerowskie oblicze.

<sup>15</sup> Kurier Poznański, 1938, nr 24; Polonia, 1938, nr 54.

<sup>16</sup> J. Bar, *Niemiecka ofensywa kulturalna na polskie kresy zachodnie*, Dziennik Bydgoski, 1938, nr 236.

<sup>17</sup> *Umowa filmowa polsko-niemiecka zerwana*, Film, 1939, nr 14.

Elementem najciekawszym i decydującym o wielkim znaczeniu „Zeznań szpiega” jest ukazanie chorobliwej atmosfery fanatyzmu typowej dla poczynañ narodowego socjalizmu. Obraz kliniczny choroby nieprzytomnego nacjonalizmu, okrucieństwa i nikczemności metod, stosowanych z zasady, a nie przypadku, wybija się tu na pierwszy plan, staje się główną treścią. Film spotkał się w Warszawie z gorącym przyjęciem publiczności. Po raz pierwszy od paru lat padają publicznie słowa potępienia zbrodniczych metod hitlerowskich i po raz pierwszy widzimy odarte z maski frazeologiczne oblicze ruchu narodowosocjalistycznego<sup>18</sup>.

„Zeznania szpiega”, prezentowane w kinach niemal przez cały sierpień roku 1939, traktowane były jak instruktaż postępowania ze szpiegami<sup>19</sup>. Podobnie jak w Warszawie, cieszył się film Litvaka powodzeniem w innych miastach Polski, gdzie dochodziło do incydentów szeroko komentowanych przez prasę. Gestapo prowadziło rejestr tych obywateli Wolnego Miasta Gdańska, którzy wyjeżdżali do Gdyni na projekcje tego filmu<sup>20</sup>. W Grudniadzu pobity został przez grupę niemieckich bojówkarzy operator miejscowego kina wyświetlającego „Zeznania szpiega”.

Śledząc inseraty filmowe z lat 1938 – 1939 zauważyć można, iż bardzo często pokazywane były filmy o tematyce szpiegowskiej, co badacze historii kina międzywojennego jednoznacznie wiążą ze „stanem ducha narodów w przededniu wybuchu II wojny światowej”<sup>21</sup>. Wśród nich wymienić należy „Gibraltar” w reż. Fedora Ozepa z demonicznym Erichem von Stroheimem w roli niemieckiego dywersanta. Mimo iż akcja filmu tyczyła wydarzeń z lat dwudziestych, recenzenci doszukiwali się w niej akcentów aktualnych. W stałej rubryce tygodnika „Kino” – „Na ekranach” napisano:

Wydarzenia polityczne ostatnich tygodni nadały temu interesującemu filmowi szpiegowskiemu zupełnie specyficzny posmak. Wszakże dziś właśnie Gibraltar jest jednym z tych punktów na mapie, ku któremu zwracają się oczy całego świata. Toteż publiczność patrzy na ekran z podwójnym zainteresowaniem, dopatrując się w tej aferze szpiegowskiej, jaką jej pokazano, łączności z rzeczywistością<sup>22</sup>.

Inne tytuły mówiące o dywersyjnej i szpiegowskiej działalności niemieckich służb specjalnych to: „39 kroków” w reż. Alfreda Hitchcocka, „Agentka H-21” Raymonda Bernarda, „Sześć wywiadu” Aleksandra Kordy, „Byłam szpiegiem” zrealizowany przez niemieckiego emigranta G. W. Pabsta w Wielkiej Brytanii. Na tym tle zaskoczenie budzić może niejednoznaczna promocja niemieckiego filmu „Zdrajca” w reż. Karla Rittera, reklamowanego jako „najbardziej aktualny film szpiegowski obecnej doby”. Dzieło zrealizowane

<sup>18</sup> „Zeznania szpiega” w „Palladium”, Wiadomości Literackie, 1939, nr 31/32.

<sup>19</sup> M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896 – 1996*, Poznań 1996, s. 172.

<sup>20</sup> E. P., *Migawki nadmorskie. O szpiegowanych Gdańszczanach*, Kurier Poznański, 1939, nr 365.

<sup>21</sup> M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Film w Poznaniu...*, s. 170.

<sup>22</sup> *Na ekranach*, Kino, 1939, nr 17.

przez jednego z najbardziej gorliwych wykonawców goebbelsowskich dyrektyw było nawet zalecane kadrze żołnierzy do obejrzenia przez Ministerstwo Spraw Wojskowych<sup>23</sup>. Z drugiej jednak strony zachęcając do obejrzenia „Zdrajcy” recenzenci zauważali, że

jego [tj. filmu] dydaktyka polega nie tylko na ostrzeżeniu przeciwko szpiegom, ale na uświadomieniu widzowi militaryzacji dzisiejszych Niemiec. Oglądamy całe kompanie tanków, samoloty bombardujące, statki wojenne, zbrojenia. Ideologia filmu utrzymana jest również w duchu reżimu, czego wykładnikiem jest fakt, że wszyscy bohaterowie w dodatnim tego słowa znaczeniu reprezentują typ nordycki: żołnierz, który ryzykuje bohatersko życie, ratując swój honor i tajemnicę wojskową, jego narzeczona, typowa Gretchen, szef policji<sup>24</sup>.

W repertuarze znalazło się także sporo filmów wojennych, mówiących o zmaganiach zachodnich demokracji z niemieckim imperializmem. Przed kanikulą roku 1939 rozpowszechniano niemal we wszystkich kinach w Polsce Zachodniej dzieło „Bitwa nad Marną” („Le heros de la Marne”) w reż. André Hugona z Albertem Bassermanem i Julesem Muraiem (znanym lepiej jako Raimu) w rolach głównych. Zachęcając do obejrzenia „Kurier Poznański” napisał:

Każda chwila, która oddala nas od Wielkiej Wojny, jednocześnie zbliża nas do nowej Wielkiej Wojny! — To znane powiedzenie głośnego angielskiego męża stanu najlepiej obrazuje obecne położenie polityczne Europy. W takiej chwili wielkiej aktualności nabiera wspaniały film francuski pt. „Bitwa nad Marną”, który ilustruje bohaterskie epizody walk Francuzów z Niemcami<sup>25</sup>.

W tym samym czasie zaprezentowano obraz „Francja czuwa” („Sommes-nous defendus?”) obrazujący stan przygotowań francuskich do ewentualnej akcji militarnej. Film, którego tytuł oryginalny został zmieniony przez polskiego dystrybutora, „nie głosi prawa Francji do panowania nad światem, lecz pokazuje jak szczelnie zamknięte przed nadchodzącą burzą są ściany i okna wielkiego domu” — pisała na łamach „Wiadomości Literackich” Stefania Zahorska<sup>26</sup>.

Gdy przyjrzymy się polskiej produkcji filmów fabularnych z lat 1938 — 1939 znajdziemy jedynie kolejne potwierdzenie smutnej tezy, iż symptomy nadchodzącego konfliktu światowego nie były dostrzegane przez środowisko. Wśród prawie pięćdziesięciu zrealizowanych pełnometrażowych filmów fabularnych dominowały, jak i wcześniej, melodramaty, farsy komediowe, dramaty społeczne, a więc filmy komercyjne obliczone na pozyskanie jak największego audytorium kinowego. Brak programu rządowego, wykorzystującego propagandowe funkcje kina, był również powodem takiego a nie innego oblicza

<sup>23</sup> Kurier Poznański, 1938, nr 29.

<sup>24</sup> Kurier Poznański, 1938, nr 32.

<sup>25</sup> „Bitwa nad Marną” film na wielką miarę!, Kurier Poznański, 1939, nr 212.

<sup>26</sup> S. Zahorska, *Nowe filmy*, Wiadomości Literackie, 1939, nr 25.

kinematografii polskiej okresu dźwiękowego. Dopiero powołanie w 1936 roku ośrodka produkcyjnego Polska Spółka Filmowa, mającego propagować rządowe hasła mówiące o szczególnej roli wojska w życiu narodu, stanowiło niewielką, acz zauważalną zapowiedź zmiany. Film „Płomienne serca” debiutującego Romualda Gantkowskiego zawierał pochwałę życia wojskowego i rozpowszechniany był pod cichym protektoratem sfer rządowych. O zagrożeniu na Śląsku ze strony kapitału niemieckiego, choć nie nazwanego tak z imienia, opowiadał inny film realizowany pod egidą programu rządowego – „Czarne diamenty” Jerzego Gabryelskiego. Scenariusz tego obrazu – napisał go Jan Fethke wykorzystując niektóre wątki z popularnych opowiadań Gustawa Morcinka – zawierał akcenty wskazujące na potrzebę solidarności społecznej i narodowej w obliczu zagrożenia. Film nie zdążył wejść na ekrany przed wrześniem 1939 roku, choć po jedynym pokazie „branżowym” zebrał świetne opinie recenzentów i miał reprezentować Polskę na I Biennale Filmowym w Wenecji<sup>27</sup>. Debiuty fabularne Gantkowskiego i Gabryelskiego zwiastowały inną politykę władz, zmierzającą do wprzęgnięcia kinematografii w służbę na rzecz kreowania postaw i nastrojów propaństwowych. Gantkowski zresztą krótko przed wybuchem wojny przystąpił do realizacji filmu „Przybyli do wsi żołnierze” pod egidą Polskich Zakładów Filmowych „Kohorta”. Współpracę przy kręceniu tego obrazu zapewnił Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy, a jeden z jego działaczy kpt. Jerzy Ciepeliowski był współautorem scenariusza<sup>28</sup>. Zatem uznać należy, że miała to być kolejna z produkcji programu rządowego.

W lipcu 1939 roku, zachęceni powodzeniem „Zeznań szpiega” i powodowani ogólną sytuacją polityczną, przedstawiciele branży przystąpili do realizacji dramatu zatytułowanego „Uwaga – szpieg” w reżyserii Eugeniusza Bodo, który główne role powierzył Helenie Grossównie, Ninie Andrycz, Włodzimierzowi Ziemińskiemu i oczywiście sobie. Zdjęcia kręcono w Gdyni na statku Żegluga Polskiej „Jadwiga”<sup>29</sup>. Z zachowanych nielicznych relacji wynika, że akcja filmu miała być dość wartka i dynamiczna, ale jednocześnie banalna i jednowymiarowa, natomiast wymowa polityczna była znacznie osłabiona z powodu rozbudowania wątku przygodowego. Wybuch wojny przerwał produkcję.

W sferze projektów pozostał także zamiysł nakręcenia filmu obrazującego polskie przewagi nad niemieckim ekspansjonizmem przed wiekami, zatytułowanego „Grunwald”. Scenariusz „Grunwaldu” przedstawiony został do akceptacji „czynnikiem miarodajnym” pod koniec maja 1939 roku<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> W. Stradomski, *Exodus Jerzego Gabryelskiego: zaprzepaszczona szansa polskiej sztuki filmowej*, [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, pod red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 101.

<sup>28</sup> h.p., *Jedziemy na plenery wśród żołnierskich mundurów i łowickich pasiaków*, Kino, 1939, nr 33.

<sup>29</sup> *Na statku dywersantów*, Kino, 1939, nr 36.

<sup>30</sup> Kino, 1939, nr 22.

O ile film fabularny z rzadka próbował ukazywać zagrożenie niemieckie, o tyle częściej spotykamy ten temat w produkcjach dokumentalnych powstałych w latach poprzedzających wrzesień roku 1939, chociaż zdaniem Stanisława Ozimka

obraz krótkometrażowy, kronika, plakat, przeznaczony do doraźnego działania, tylko w niewielkim stopniu przejął na siebie [...] obowiązek mówienia i ostrzegania opinii publicznej w kraju i za granicą o groźbie nowego *Drang nach Osten*. Jeszcze w roku 1938 zamiast ostrzegać o realnym niebezpieczeństwie współdziałał w podsygniowaniu nastrojów szowinistycznych<sup>31</sup>.

To ostatnie sformułowanie odnosiło się do realizacji tych dokumentów, które ilustrowały konflikt polsko-litewski i zajęcie Zaolzia.

Te gorzkie uwagi historyka filmu skierowane były przede wszystkim w stronę Polskiej Agencji Telegraficznej, której cotygodniowa kronika filmowa zatytułowana „Tygodnik Aktualności PAT” prezentowana była jako dodatek przed każdym seansem kinowym. Ówczesna opinia publiczna też oceniała pracę operatorów PAT bardzo słabo, o czym świadczy groteskowy komentarz Świątopełka Karpińskiego zamieszczony na łamach „Kuriera Warszawskiego”:

Każdy z nas w kinie  
Bliski jest młodości  
Na tygodnikach  
Aktualności.  
Tyle na świecie  
Rzeczy ciekawych  
A u nas zawsze  
Te same sprawy<sup>32</sup>.

Bezlitosną cenzurkę wystawił agencji felietonista „Filmu”, który napisał, że tygodnik dźwiękowy PAT to uczta duchowa dla ćwierćinteligenta, która powinna być stale zabraniana przez cenzurę filmową, nie dopuszczana na ekrany. Szkodzi bowiem znacznie poważniej interesom państwa, niż wszystkie niesmaczne dramaty, głupie komedijki i filmy pseudopolityczne<sup>33</sup>.

Powodem tej niekorzystnej oceny było nadmierne obciążenie owej instytucji zadaniami państwowotwórczymi, jawne naciski i ingerencje administracyjne oraz cenzorskie<sup>34</sup>. W interesującej nas sprawie zagrożenia niemieckiego PAT prowadziła dość dziwną politykę. Często gościły w programach kroniki filmowej

<sup>31</sup> S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 35.

<sup>32</sup> Kurier Warszawski, 1938, nr 131.

<sup>33</sup> *Nasza anty-Pat-ia*, Film, 1939, nr 14.

<sup>34</sup> K. J. Nowak, *Polska Kronika Filmowa*, [w:] *Film — kinematografia*, pod red. E. Zajicka, Warszawa 1994, s. 246.

sprawozdania z uroczystości organizowanych przez hitlerowskie władze Trzeciej Rzeszy. Protesty przedstawicieli grup opiniotwórczych z Wielkopolski i Pomorza spowodowały nawet w kwietniu 1939 r. interwencję Ministerstwa Spraw Wojskowych<sup>35</sup>. Jednak kilkakrotnie, w ramach wcześniej naszkicowanej państwowotwórczej tendencji programowej, PAT udało się wyprodukować obrazy propagandowe mające ilustrować potęgę wojskową kraju i stan przygotowań do ewentualnego konfliktu. W 1939 roku wydano plakat, którego myśl przewodnia ujęta w formułę: „Silni – zwarci – gotowi” mimo – a może właśnie dzięki patetycznemu stylowi stała się najbardziej nośnym hasłem mobilizacyjno-propagandowym głoszonym przez władze w obliczu wojny. W latach 1938–1939 produkcja PAT odnosząca się do spraw już nie tylko zagrożenia niemieckiego, ale ogólnie obronności ograniczyła się do kilku tytułów: „XX lat obronności Polski”, „Dziewczęta zbrojnej Polski” i „Granica polsko-węgierska”<sup>36</sup>.

Sytuacja zmieniła się zbyt późno. Na początku lipca 1939 roku tematy związane z obronnością zaczął redagować w Polskiej Agencji Telegraficznej niedysiejszy publicysta tygodnika „Kino”, znający doskonale realia niemieckie red. Tadeusz Cieszewski<sup>37</sup>. Przez dwa miesiące zdołał on jednak zrealizować tylko jeden samodzielny film „Dzień podchorążego w obozie” i kilka wstawek do tygodnika. Co ciekawe, wśród tych ostatnich dominowała problematyka morska, kładąca nacisk na konieczność obrony tej części granicy. Stanisław Ozimek przytacza w swojej pracy *Film polski w wojennej potrzebie* relację jednego z operatorów agencji, Wacława Kaźmierczaka, który w drugiej połowie sierpnia 1939 roku na kilku rolkach taśmy sfilmował przebieg antypolskich prowokacji nazistów w Gdańsku. Zdjęcia te zostały później wykorzystane w amerykańskich kronikach filmowych<sup>38</sup>.

Alternatywę dla krytykowanej Polskiej Agencji Telegraficznej miały stanowić założone w 1938 r. przez senatora Tadeusza Katelbacha, byłego dyrektora Biura Filmowego PAT, Polskie Zakłady Filmowe „Kohorta”. Współpracę zadeklarowali zdolni młodzi reżyserzy i aktorzy, a jeden z nich, niedysiejszy przedstawiciel Stowarzyszenia na rzecz Filmu Artystycznego Eugeniusz Cękański przystąpił nawet do opracowywania publicystycznego dokumentu odpowiadającego na agresywne tony propagandy goebbelsowskiej<sup>39</sup>.

Poza PAT-em polscy dokumentaliści mieli ograniczone możliwości. Jednak kilku z nich było autorami interesujących filmów krótkometrażowych, w których dostrzegano niemiecką agresję jako realne zagrożenie. Należeli do nich przede wszystkim Mieczysław Biłazewski i specjalizujący się w realizacjach wojskowych rtm. Eugeniusz Jaryczewski. Pierwszy z nich przygotował film zatytułowany

<sup>35</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Prezydium Rady Ministrów, cz. VII, t. 61.

<sup>36</sup> I. Nowak-Zaorska, *Polski film oświatowy w okresie międzywojennym*, Wrocław 1969, s. 267 i n.

<sup>37</sup> *Wojsko na ekranie*, Kino, 1939, nr 28.

<sup>38</sup> Stanisław Ozimek, *Film polski...*, s. 38 i n.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 39.

„Polska w Gdańsku”, będący uzupełnieniem wcześniejszego dokumentu autorstwa Mieczysława Fuksa „Gdańsk w cieniu swastyki”. Jaryczewski natomiast, który od 1935 r. był głównym reżyserem obrazów przeznaczonych do celów szkoleniowych w armii, nakręcił kilka filmów, z których najważniejsze były: instruktażowe — „Manewry”, „Natarcie”, „Przeprawa kawalerii w bród i wplaw”, „Walka kawalerii z bronią pancerną” oraz propagandowe — „Jesteśmy gotowi” i „Musimy zwyciężyć”.

Trudno określić opisany stan rzeczy inaczej niż *désintéressement* polskich środowisk filmowych wobec ostrzeżeń przed zagrożeniem niemieckim. Natomiast Trzecia Rzesza wykorzystując znaczenie i doceniając rolę zjawiska, które po latach francuski semiotyk Christian Metz nazwał „instytucją kinematograficzną”, obejmując tym terminem relacje pomiędzy przemysłem filmowym a oczekiwaniami odbiorcy, przygotowywała medialnie grunt pod przyszłą agresję. W latach wojny, co już nie należy do tematu tego wystąpienia, film, zarówno dokumentalny, jak i fabularny, stanowił dla niemieckiego nazizmu oręż równie istotny i groźny jak dywizje pancerne.

## Die deutsche Bedrohung im Polnischen Film (1938—1939)

### Zusammenfassung

Das Problem der polnisch-deutschen Filmbeziehungen wurde bis jetzt noch nie zum Forschungsgegenstand der Filmhistoriker und der Historiker der Massenkommunikation. Die Beiträge von W. Jewsiewicki und teilweise von B. Drewniak berührten nur diese Problematik, ohne sie in jeglicher Hinsicht zu erschöpfen.

Die polnische Kinematographie der Zwischenkriegszeit gehörte zu den am wenigsten entwickelten in Europa. Es fehlte an rechtlichen Regulierungen, am staatlichen Mäzenatentum, an näheren Betrachtungen anderer als schauspielerische Funktionen des Films. Im Schrifttum der Nachkriegszeit herrschte eine äußerst ungerechte Meinung, dass fast die ganze Produktion die Vertreter der sog. „Branche”, also die größten Filmgesellschaften, in ihren Händen hatten, die nur daran interessiert waren, den Gewinn dank der Verfilmung der Farcen und der anspruchsvollen Komödien, zu vermehren. In der Tat übte das Kino als ein Medium und näher gesagt, als eine kinematographische Institution — um sich präzise an die Formel des französischen Semiotikwissenschaftlers, Christian Metz, zu halten — ziemlich wesentliche Funktionen aus, die aus den Voraussetzungen der kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Strategie folgten.

Wenn man über die deutsche Bedrohung als über ein Element der Filmstrategie in den Jahren 1938—1939 spricht, muss bemerkt werden, dass das Kino ab Mitte der 30-er Jahren, den üblichen Ansichten zuwider, ein Programm realisierte, das von den Regierungskreisen geplant war und die Gesellschaft in Gefahr auf Mobilisierung vorbereitet. Es gehörte dazu sowohl die Produktion der Spiel-, als auch, im noch größeren Ausmaß, der Dokumentarfilme. Der erste Bereich konzentrierte sich im

Produktionszentrum „Die Polnische Filmgesellschaft“. Dort wurden die meist ideologisch engagierten Filme am Ende des unabhängigen Jahrzehntes hergestellt: „Feurige Herzen“ (Płomienne serca) in Regie von Romuald Gantkowski und „Schwarze Diamanten“ (Czarne diamenty) in Regie von Jerzy Gabryelski, die zwar auf eine einfache und sentimentale Art, das Problem der Notwendigkeit, die Unabhängigkeit zu verteidigen, zeigten. Im Bereich der Dokumentarfilme ist das Ende der 30-er Jahren durch den Vorrang der Propaganda über die Zurechnungsfunktionen gekennzeichnet. Besonders reich in dieser Hinsicht war das Jahr 1939, in dem unter der Leitung der Polnischen Telegraphischen Agentur solche Bilder entstanden wie: „Wir sind bereit“ (Jesteśmy gotowi – Regie von Eugeniusz Jaryczewski), „Polen in Danzig“ (Polska w Gdańsku – Regie von Bilazewski), oder das nicht unterschriebene Werk „Stark, geschlossen, bereit“ (Silni, zwarci, gotowi).

Nicht weniger wichtig war das Problem der Verteidigung der polnischen Filmbranche vor der Überschwemmung durch die deutsche Filmproduktion. Eben in den Jahren 1938–1939 galt eine besondere Regulierung in Bezug auf den Austausch der Filme zwischen Polen und dem III. Reich. Gemäß dieser führte die deutsche Seite zwischen dem 1. Januar 1938 und dem Mai 1939 über 50 Kinofilme nach Polen ein, die vor allem in den westlichen Woiwodschaften Posen, Pommerellen und Ober-Schlesien gezeigt wurden, was die Bevölkerung stark empörte. Dieser echte ideologische Angriff war nur dank der Konzentration der Mietbüros in den deutschen Händen möglich, die nicht selten, was W. Jewsiewicki betont, die Rolle der Agenturen spielten. Das änderte sich nach einer heftigen Zuspitzung der polnisch-deutschen Beziehungen im Frühling 1939, und es fand sein Ende als in der Generalversammlung des Vereins der Polnischen Kinotheater im Mai 1939 der Beschluss gefasst wurde, laut dessen die Projektion deutscher Filme in Kinos, die zum Verein gehörten, verboten war.

Der deutschen Bedrohung schenkte auch die Filmpublizistik Aufmerksamkeit, sowohl die Branchenpublizistik als auch die in den Tageszeitungen. Besonders wichtig sind in der Hinsicht die in den Posener und Bromberger Periodiken enthaltenen Texte.

Die in diesem Artikel enthaltenen Erkenntnisse wurden dank der Ausforschen im Archiv Neuer Akte, in den Staatsarchiven in Posen (Poznań), Bromberg (Bydgoszcz) und in Thorn (Toruń), sowie in gewählten Titeln der Branche- und Tagespresse erlangt.