

*

Prezydent von Weizsäcker był ostatnim politykiem piastującym tak wysokie stanowisko w Republice Federalnej Niemiec, który dzień 1 IX 1939 r. przeżył na froncie, w mundurze żołnierza *Wehrmachtu*. Wraz z jego ustąpieniem symbolicznie zeszła ze sceny generacja polityków znających faszyzm i wojnę z bliska, nie z ekranu kolorowego telewizora, lecz z własnego doświadczenia życiowego. Nie przypadkiem von Weizsäcker zwykł mawiać z melancholią, iż przeszłości nie sposób „przewyciężyć”, tak samo jak nie można uciec przed odpowiedzialnością za to, co z niej wynikło. Przeszłość ta rzeczywiście uczyła polityków zachodnioniemieckich ostrożności, starannego dostosowywania celów do środków, dbałości o dobry obraz Niemców za granicą. Pamięć o niej w kraju i może jeszcze bardziej za granicą, wyczulała na imponderabilia w stosunkach z innymi krajami, zmuszała do bardzo ostrożnego obchodzenia się z uniwersalnymi wartościami, których nie pozwalała ani zbyt brutalnie instrumentalizować, ani też zupełnie spychać na margines dyskursu politycznego. Owo uwrażliwienie na wartości, ciągłe, choć dyskretne o nich przypomnienie, stanowi bodaj najbardziej znamienity rys przemówień von Weizäckera. Zwraca to tym bardziej uwagę, że kwestia przestrzegania elementarnych wartości była u niego wtopiona w refleksję zazwyczaj chłodną i silnie osadzoną w realiach politycznych. Von Weizsäcker nie sprawiał wrażenia ani oderwanego od życia marzyciela, ani też gracza politycznego, cynicznie żonglującego ideałami.

W dramatycznym okresie jednoczenia Niemiec, von Weizsäcker należał do polityków uosabiających ciągłość w historii Republiki Federalnej Niemiec. Jeśli w latach osiemdziesiątych starał się pogodzić ideę niemieckiej wspólnoty narodowej z ideą europejską, to po zjednoczeniu udawał, iż niemieckie państwo narodowe w żadnym razie nie odwróci się od integracji europejskiej. Na poparcie tej tezy przytaczał argumenty natury gospodarczej i politycznej, odwoływał się także do wspólnoty wartości łączącej nowe Niemcy z demokracjami zachodnimi. Wydaje się, że w nowej sytuacji międzynarodowej, właśnie ów wątek odnoszący się do europejskiej wspólnoty w sferze wartości, nabiera niespodzianie na znaczeniu. W przeszłości deklaracje wierności ideom europejskim służyły w Niemczech głównie rozproszeniu podejrzliwości sojuszników, przekonaniu ich, że mają w Republice Federalnej godnego zaufania partnera. Obecnie ideologia europejska mogłaby spełnić nową funkcję, dostarczając przeciwwagi dla fali ksenofobii, nacjonalizmu i odradzającego się kultu państwa narodowego.

ZBIGNIEW MAZUR

FILMOWE ROZLICZENIA Z II WOJNĄ ŚWIATOWĄ W NIEMCZECH I W POLSCE (1945-1990)

PRÓBA PORÓWNIANIA

Od zakończenia drugiej wojny światowej minęło prawie pół wieku. Pamięć o niej zdążyły już przykryć inne ważne wydarzenia. Podzielone przez 45 lat Niemcy połączyły się na powrót, a świat zrezygnował z kolejnej wersji

totalitaryzmu, tym razem radzieckiego. Na nas wciąż jednak ciąży obowiązek pamiętania, że trwająca prawie sześć lat wojna pociągnęła za sobą straszliwe skutki dla wielu państw i narodów w nią wciągniętych. Szczególnie dotyczyło to sąsiadów Niemiec. Patrząc z perspektywy półwiecza, pewne zainteresowanie może wzbudzić więc próba zbadania, jak do przeszłości wojennej, odniosły się dwa sąsiednie narody: niemiecki i polski. Jako materiał porównawczy przyjęto powojenną twórczość filmową w RFN, NRD i w Polsce, ponieważ film jako najbardziej sugestywny, a jednocześnie masowy środek oddziaływania, odegrał szczególną rolę w prezentowaniu przeszłości, czy to przez jej wierne odzwierciedlenie, czy też przez jej obrazowe kreowanie.

Wskazując na uwarunkowania społeczno-polityczne powstawania filmów o wojnie oraz na zaszczości historyczne, należy przypomnieć, że tak Niemcy, jak i Polacy przeszli przez koszmar wojny złaczeni losem agresora i ofiary, z licznymi negatywnymi następstwami w sferze materialnej i duchowej. W tym drugim przypadku trzeba było je usunąć szczególną uwagę zwracając na te problemy z przeszłości, które dane społeczeństwo uważało za trudne i bolesne.

Naród niemiecki musiał się przede wszystkim rozliczyć z hitlerowską przeszłością, z opinią agresora i ludobójcy. Ten obowiązek rozliczenia miał jakby dwojaki charakter: wewnętrzny i zewnętrzny. Niemcy musieli sami wobec siebie dokonać rachunku sumienia, jeżeli na zgłiszczach poprzednio zapowiadanej tysiącletniej Rzeszy chcieli stworzyć zdrowe i nowoczesne społeczeństwo. Musieli też dokonać procesu uwiarygodnienia się w oczach światowej opinii publicznej, gdyż taki był niepisany warunek przyjęcia Niemiec ponownie do międzynarodowej społeczności.

Z kolei naród polski w odniesieniu do minionej wojny musiał uporać się z innymi problemami. Bolesny był sposób, w jaki została przegrana kampania wrześniowa 1939 r., dyskusyjny był problem racjonalności zbiorowych i indywidualnych zachowań w kontekście odwiecznego problemu romantycznej duszy Polaka. Stawiano też pytania o sens tak dużych ofiar wynikających z działalności ruchu oporu. A jeżeli było coś na sumieniu, to zwykle odnosiło się do jakichś małych podłości niewielkich grup ludzi współpracujących z okupantem.

Po wojnie, i naród niemiecki i polski, mimo że Polacy znajdowali się w obozie zwycięskich aliantów, były całkowicie uzależnione od woli wielkich mocarstw. Niemcy przegrywając wojnę i podpisując bezwarunkową kapitulację musiały ponieść konsekwencje nie tylko przegranej wojny, ale przede wszystkim swojej ludobójczej polityki. W tej części Niemiec, która podlegała kontroli mocarstw zachodnich w zasadzie bardzo szybko powstały warunki do demokratycznej reedukacji społeczeństwa. Czynnikiem sprzyjającym rozwojowi tych tendencji okazał się też wolny rynek, nie obciążony tak bardzo indoktrynacją ideologiczną. A więc to co artyści tworzyli było pochodną ich poczucia obowiązku wobec historii oraz wyrazem ich twórczej woli.

Inaczej sytuacja się ukształtowała we wschodniej części Niemiec zależnej od Związku Radzieckiego. Od samego prawie początku ideologia odcisnęła swoje piętno na całokształcie życia społecznego, a w tym i na obliczu kultury. W ten sposób stosunek do faszystowskiej przeszłości Niemiec i do spraw wojny również został nią obciążony.

Naród polski, który również znalazł się w orbicie wpływów radzieckich, z racji zależności politycznej nie mógł w pełni swobodnie odnieść się do spraw

minionej wojny. Ideologia bardzo szybko i na długi czas zdominowała życie artystów i przeszłość była filtrowana przez pryzmat aktualnych interesów grupy będącej u władzy.

Dodatkowym czynnikiem, który należy uwzględnić przy ocenie tych trzech kinematografii, jest sprawa obowiązku artysty wobec tak zwanej prawdy historycznej. Otóż o ile nie ulega wątpliwości, że taki obowiązek ciąży na nauce historii, to w odniesieniu do artystów sprawa nie jest taka oczywista. Uznawana w świecie kultury autonomia artystyczna, powoduje, że każdy twórca ma prawo do takiego postrzegania otaczającego go świata, a więc i przeszłości, jaki jest temu artyście przydatny. Jeżeli w ogóle interesuje się przeszłością, to może ją postrzegać w sposób całkowicie wybiórczy. Prawdą historyczną posługuje się tylko o tyle o ile służy ona jego artystycznej wizji. Swoją wagę mogą mieć także względy komercyjne.

Charakteryzując poszczególne kinematografie trzeba powiedzieć, że Niemcy Zachodnie były przykładem państwa, w którym mogły się ścierać różnego rodzaju tendencje oraz swobodnie funkcjonować wyżej wspomniane zachowania artystyczne. Do 1949 r. ta swoboda artystyczna była wprawdzie ograniczona polityką licencyjną mocarstw okupacyjnych, ale już po tym okresie niemieccy twórcy filmowi uzależnieni byli tylko od praw wolnego rynku. Oczywiście podział świata na Wschód i Zachód i okres zimnej wojny miały swój wpływ na politykę państwa, ale w ówczesnej RFN cała sfera kultury leżała w gestii krajów związkowych i państwo miało tylko ograniczony wpływ na działalność filmową.

Ważniejszy dla sztuki filmowej był w pierwszych latach powojennych w ogóle stosunek społeczeństwa niemieckiego do problematyki wojennej w filmie. Ludzie w swej masie nie chcieli oglądać filmów wojennych. Najważniejszą sprawą było przeżyć, a nie zastanawiać się nad tym, kto wywołał wojnę, dlaczego tak, a nie inaczej przebiegła. Na te pytania przyjdzie czas później, gdy już będzie własny kąt, praca, chleb i czas na refleksję i zastanowienie się¹.

Niemcy chętnie oglądali więc niedostępną dla nich do tej pory produkcję zachodnią, lub wznowienia rodzimej, przedwojennej produkcji. Masowo też uczęszczali na filmy rozrywkowe. Natomiast nowe filmy o ważkiej problematyce społecznej szybko zostały określone jako „filmy ruin”. Pokazywały one bowiem nieszczęsnych, zdruzgotanych ludzi, okaleczonych fizycznie i psychicznie, pozbawionych domów i nie mogących odnaleźć bliskich im osób. W pierwszej fazie rozwoju tej kategorii filmu najważniejszy był wątek powrotów do domu z wojny, z niewoli, z tułaczki. Wymienić tu można takie obrazy jak: *Zwischen gestern und morgen* (1947) Harald Brauna, *Berliner Ballade* (1948) Roberta A. Stemmla i *Liebe 47* (1949) Wolfganga Liebeneinera².

Niektóre filmy skierowały uwagę widzów na skutki duchowe wojny, na zniszczenie pewnego ustalonego systemu wartości, na zagubienie się wielu ludzi w nowych warunkach, gdy przestawały działać znane im schematy postępowania. Przywołać tu można takie tytuły jak: *Und über uns der Himmel* (1947) Josefa von Baky i *Arche Nora* (1948) Wenera Klinglera. Filmy tego nurtu spełniły ważną rolę dokumentacyjną. Obrazując główne problemy

¹ 30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975. Köln 1975, s. 7.

² B. Garbacik, *Obraz drugiej wojny światowej w filmie zachodniemieckim z lat 1946-1975*. „Zeszyty Naukowe Politechniki Gdańskiej”. Ekonomia XXX, Gdańsk 1991, s. 33.

nurtujące powojenne społeczeństwo niemieckie, posługując się autentycznymi plenerami pełnymi gruzów zburzonych domów, w mniejszym lub większym stopniu dawały świadectwo lat 1945-1949³.

Jeżeli chodzi o film wschodnioniemiecki to rozwijał się on w zupełnie innych warunkach niż kinematografia zachodnioniemiecka. W dniu 17 maja 1946 r. radzieckie władze okupacyjne przekazały niemieckim twórcom filmowym licencję produkcyjną. Powstałe wówczas przedsiębiorstwo *Die Deutsche Film – AG*, zwane w skrócie *DEFA* stało się tym samym pierwszym przedsiębiorstwem filmowym w powojennych Niemczech, ale w listopadzie 1947 r. *DEFA* przekształciła się w radziecko-niemiecką spółkę akcyjną. Związek Radziecki miał 55% akcji, a *SED* 45%. Od 1950 r. *DEFA* stała się przedsiębiorstwem państwowym⁴.

Niemcy ze wschodniej części bardzo szybko przeskoczyli z jednego totalitaryzmu w drugi i praktycznie aż do momentu zjednoczenia w 1990 r. byli pozbawieni swobody twórczej. Ideologia i polityczne interesy grupy panującej sprawiły, że wschodnioniemieckie społeczeństwo rozprawiało się z problemem winy w sposób specyficzny. Władze wschodnioniemieckie od razu przyjęły założenie, że budują bardziej postępowy system i że dzieje się to za sprawą komunistów. W związku z tym rozliczenia z przeszłością poszły nie w kierunku wazenia rzeczywistych win i zasług, ale w kierunku udowodnienia, że tylko komuniści przeciwstawiali się faszystowowi i wojnie. Wojna została uznana jako wyłączne dzieło faszystów, z którymi tylko komuniści walczyli, bo społeczeństwo w owym okresie było zdezorientowane i oglupione burżuazyjną propagandą. A w chwili obecnej całe zło pozostało po tamtej stronie Łaby. Tam ukryli się militaryści i rewanżyści, którzy kiedyś gloryfikowali Hitlera.

Przy ocenie filmu wschodnioniemieckiego trzeba więc wziąć pod uwagę sprzeczność między artystycznymi dążeniami niektórych twórców filmowych a wymogami ideologicznymi stawianymi przez władzę. W filmach wschodnioniemieckich najważniejsza była klasa robotnicza i jej przedstawiciele⁵.

Już pierwszy powojenny film niemiecki, który powstał w strefie radzieckiej, *Die Mörder sind unter uns* (1946) Wolfganga Staudte, zawierał w sobie pewne elementy takiej orientacji. Wskazywał on nie tylko na materialne, ale i na moralne spustoszenie, jakie pozostawił nazizm⁶.

Ten sam reżyser nakręcił też film *Rotation* (1949), znany w Polsce pod tytułem *Brunatna pajęczyna*, w którym ukazał historię majstra drukarskiego. Chciał on przejść przez życie jako człowiek apolityczny, ale za namową swoich przyjaciół komunistów powoli stał się antyfaszystą. Z tej pozycji potrafił nawet przebaczyć swemu synowi, który go zadenuncjował *Gestapo*. Podobnie w filmie Kurta Mätziga *Die Buntkarierten* (1949) główną postacią jest robotnica, która już od pierwszej wojny światowej walczyła z militaryzmem⁷.

Już z tego krótkiego przeglądu wynika, że przeszło cztery lata alianckiej okupacji w Niemczech zaważyło w istotny sposób na zróżnicowanym podejściu w różnych częściach Niemiec do problemu nazistowskiej i wojennej przeszłości. W strefie radzieckiej bardzo szybko pojawiły się wątki klasowe

³ *Ibidem* s. 33.

⁴ H. Knietzsch, *Film gestern und heute*. Leipzig-Jena-Berlin 1976, s. 216.

⁵ *Zur Geschichte des DEFA-Spielfilms 1946-1949*. Potsdam-Babelsberg 1978.

⁶ *Film- und Fernsehkunst der DDR*. Berlin 1979, s. 23.

⁷ *Film in der DDR*. München-Wien 1977.

w interpretacji historii, a w prawie każdej kategorii filmu, w krótkim czasie, zaczęła dominować jedynie słuszna ideologia.

Analizując polski film wojenny tego samego okresu trzeba wskazać, że stosunek Polaków do minionej wojny i do Niemiec kształtował się w złożonych warunkach wprowadzania do Polski nowego ustroju społeczno-politycznego. Z jednej więc strony funkcjonowały autentyczne odczucia społeczeństwa niedawno wyzwolonego spod niemieckiej okupacji, a z drugiej w grę zaczynał już wchodzić interes narzuconych Polsce rządów, które w kultywowaniu nastrojów antyniemieckich dostrzegły niezwykle skuteczny instrument sprawowania władzy. Poza tym w ich interesie było takie ilustrowanie wojny, aby szczególnie został wyeksponowany udział w niej formacji lewicowych. Wszystko to oczywiście nie sprzyjało obiektywizmowi i swobodzie twórczej.

Po II wojnie światowej kinematografia polska szybko została upaństwowiona. Już w listopadzie 1945 r. powstało przedsiębiorstwo „Film Polski” obejmujące produkcję, dystrybucję i eksploatację, a także promocję i kształcenie kadr. Tworząca się wówczas grupa filmowców polskich składała się z przedstawicieli przedwojennej grupy „Start” i Czołówki Filmowej Wojska Polskiego powstałej w 1943 r. w ZSRR⁸.

Pierwszym powojennym polskim filmem fabularnym były *Zakazane piosenki* (1947) Leonarda Buczkowskiego, które obrazując okres okupacji hitlerowskiej stały się, jak pisze J. Toeplitz „katalizatorem wzruszeń i chęci cieszenia się zwycięstwem”, chociaż pod względem artystycznym nie był to film zbyt wysokich lotów⁹.

W latach 1945-1949 najwybitniejszymi filmami polskimi o wojnie były *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej i *Ulica Graniczna* (1949) Aleksandra Forda. Były to utwory oskarżycielskie i demaskatorskie, ujawniające prawdziwe oblicze faszyzmu i ogrom jego zbrodni. Zbrodni ludobójstwa przeciwstawiono ludzi, którzy nie przestali walczyć, mimo że zostali zepchnięci na samo dno upodlenia. Gorzej natomiast było z wartością artystyczną tych filmów. Zdaniem J. Toeplitza nie dorównywały one czołowym dziełom włoskiego neorealizmu, chociaż W. Jakubowska mieszając sekwencje dokumentalne z fabularnymi okazała się być reżyserem nowoczesnym¹⁰.

Film czysto wojenny pojawił się w Niemczech Zachodnich dopiero w połowie lat pięćdziesiątych. Do momentu zjednoczenia w 1990 r. ujawniło się w nim szereg tendencji, głównie politycznych, co związane było z ówczesną sytuacją międzynarodową, podziałem Niemiec, „zimną wojną”, powstaniem NATO i Układu Warszawskiego, a następnie odwilżą polityczną. Przede wszystkim nie chciano poddać totalnej krytyce całego społeczeństwa niemieckiego, obawiano się, że mogłoby to grozić nihilizmem narodowym. Dlatego starano się precyzyjnie określić sprawcę wszystkich nieszczęść i przeciwstawić go zdrowej części społeczeństwa. To ona miała kultywować tradycyjne niemieckie wartości, jak poczucie obowiązku, wysoki kunszt zawodowy i moralny¹¹.

W filmie ta tendencja znalazła dosłowny wyraz. Czarne mundury stały się synonimem zbrodni i gwałtu, także na narodzie niemieckim. Klasycznym

⁸ J. Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*. Warszawa 1969, s. 25.

⁹ J. Toeplitz, *op. cit.*, s. 34.

¹⁰ *Ibidem*, ss. 35-42.

¹¹ B. Garbacik, *op. cit.*, s. 217.

przykładem był tu film Roberta Siodmaka *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957), który ukazał rolę SS i manipulacje prawem w Trzeciej Rzeszy¹².

Dopiero po uporaniu się z tym problemem można było się zająć psychologicznymi motywami zachowań pozostałych Niemców. Wiarygodnym stawał się wówczas wizerunek oficera rozdartego między poczuciem obowiązku a niechęcią do Hitlera. Można tu wymienić takie filmy jak: *Canaris* (1954)¹³ Alfreda Weidenmanna oraz *Des Teufels General* (1955)¹⁴ Helmuta Käutnera broniące honoru oficera i *Wehrmachtu*. Prawda historyczna stawała się w tym momencie sprawą drugorzędą.

W podobny sposób próbowano bronić niemieckiego żołnierza, przedstawianego często jako bezwonną jednostkę. Jako przykład może tu posłużyć taki film jak: *Haie und kleine Fische* (1957)¹⁵ Franka Wisbara. Bardziej zróżnicowane sylwetki żołnierzy ukazywał natomiast film *08/15* (1954-55) Paula Maya¹⁶.

Kolejna tendencja, to ukazywanie cierpień niemieckiej ludności cywilnej. Cierpiała ona od nazistów i wroga zewnętrznego stając się w ten sposób jedną z ofiar wojny. Ekstatyczne tłumy wielbicieli Hitlera gdzieś zniknęły i dominującym stał się obraz Niemca cierpiącego, często kobiety. Wojna spadła na nich niespodziewanie i była prawdziwym nieszczęściem. Rzadko który reżyser rozstrząsał, kiedy i w jaki sposób społeczeństwo dało przyzwolenie na hitleryzm. W niektórych filmach pokazano, jak narastało poczucie zagrożenia wobec hitleryzmu i coraz bardziej paraliżujący strach, np. *In jenen Tagen* (1947) Helmuta Käutnera¹⁷. Takich filmów było jednak mało. Zbyt często natomiast mówiło się o wpływie ślepego losu, o tym, że jednostka nic nie znaczy, że o wszystkim decydują moiżni tego świata. Fatalizm w interpretacji historii był bardzo wygodnym parawanem i dlatego był często wykorzystywany.

Jeszcze inna tendencja w filmie zachodniemieckim związana była ze sposobem pokazywania nieprzyjaciela. I w tym przypadku aktualne uwarunkowania polityczne przeszkadzały w pełnym obiektywizmie. Amerykanie, Anglicy i Francuzi byli z reguły pokazywani jako przyszli sojusznicy z *NATO*. Np. w filmie *Der Kommandant von Molinette* (1967) Rainera Erlera¹⁸. Natomiast Rosjanie byli zawsze przedstawiani jako ludzie o azjatyckich cechach. Typowe filmy to: *Der Arzt von Stalingrad* (1957) Gezy von Radvanyi'ego¹⁹ i *Taiga* (1958) Wolfganga Liebeneinera²⁰.

Odrębnej oceny wymaga natomiast podejście kinematografii zachodniemieckiej do kwestii żydowskiej w Trzeciej Rzeszy. Gdyby wziąć pod uwagę rozmiary ludobójstwa dokonywanego przez reżim hitlerowski na ludności żydowskiej to można powiedzieć, że niemieccy twórcy filmowi uchylili się od

¹² „Filmkritik” nr 10/1957, s. 155.

¹³ „Der Spiegel” nr 26/1954, s. 30.

¹⁴ „Der Spiegel” nr 4/1955, s. 32.

¹⁵ B. Garbacik, *op. cit.*, ss. 133-134.

¹⁶ F. P. Kahlenberg, *Film. W: W. Benz (Hrsg.), Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden. Bd. 3: Kultur. Frankfurt a/M. 1985, s. 371.*

¹⁷ C. Riess, *Das gibt's nur einmal. Das Buch des deutschen Filme nach 1945. Hamburg 1958, s. 109.*

¹⁸ B. Garbacik, *op. cit.*, ss. 165-166.

¹⁹ „Filmkritik” nr 3/1958, s. 62.

²⁰ *30 Jahre danach, op. cit.*, s. 9.

podjęcia tego problemu. Filmów w całości poświęconych kwestii żydowskiej było tylko kilka. Wymienić tu można takie jak: sfinansowany przez zachodnioberlińskiego producenta żydowskiego pochodzenia Artura Braunera *Morituri* (1948) w reżyserii Eugena Yorka, *Lang ist der Weg* (1948) Herberta Fredersdorfa i Marka Goldsteina oraz *Sie sind Frei Dr. Korczak* (1974) polskiego reżysera Aleksandra Forda. Najciekawszym był jednak *Das Haus in der Karpfengasse* (1964) nakręcony przez bardzo dobrego reżysera Kurta Hoffmanna. Telewidzowie polscy mieli natomiast okazję oglądać niedawno film Petera Lilienthala *David* (1979)²¹.

Jako ciekawostkę można już natomiast potraktować fakt, że bardzo mało miejsca w zachodnioniemieckim filmie wojennym zajęły sprawy polskie. Praktycznie Polska nie jest miejscem akcji żadnego filmu fabularnego poza jakimiś epizodami lub stwierdzeniami, że akcja dzieje się gdzieś na wschodzie, być może w Polsce, Trudno na przykład uznać, że akcja „Błaszanego bębenka” – *Die Blechtrommel* (1979) Volkera Schlöndorffa mimo akcentów polskich toczy się w Polsce. Wynika z tego, że kampania wrześniowa była dla Niemców tylko epizodem, a udział żołnierzy polskich w walkach na wszystkich frontach był przez nich nie zauważony.

Generalnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że kinowy film zachodnioniemiecki niezbyt rzetelnie rozliczył się z drugą wojną światową. W zasadzie podjął próbę wybielenia społeczeństwa niemieckiego, a zamiast historycznej docieklowości zastosował metodę prześlizgiwania się nad trudnymi sprawami.

Inną drogę rozwoju wybrała kinematografia w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Mimo nasycenia filmów treściami ideologicznymi Biuro Polityczne NSPJ podjęło w lipcu 1952 r. uchwałę: *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutscher Filmkunst*. W tym dokumencie krytycznie oceniono sześćioletnią produkcję DEFA i wezwano niemieckich twórców filmowych do udziału w wychowaniu mas pracujących w duchu socjalizmu. W konsekwencji pojawił się realizm socjalistyczny, który szczególnie dotyczył treści społecznych filmu, natomiast w filmie wojennym wzmocnił aspekty ideologiczne²².

Na przykład w filmie Kurta J. Alsena *Betrogen bis zum jüngsten Tag* (1957), indywidualne przestępstwo trzech żołnierzy w czerwcu 1941 r., którzy przez przypadek zastrzelili córkę swego przełożonego, zostało w prosty sposób uośmieszane z jeszcze większą zbrodnią – napaścią na Związek Radziecki²³.

Mimo nacisku władz partyjnych i państwowych na filmowców, tworzyli oni także filmy zgodne z własną wizją artystyczną. Dlatego w lipcu 1958 r. Ministerstwo Kultury zwołało konferencję poświęconą przewyżczeniu burżuazyjnej ideologii w filmie wschodnioniemieckim. Niemniej kilka filmów wojennych zwróciło uwagę publiczności na społeczne i polityczne problemy wojny. Jako przykład mogą tu posłużyć takie filmy jak: *Zwei Mütter* (1957) Franka Beyera o tragicznym konflikcie między dwoma młodymi matkami, które po bombardowaniu muszą rozstrzygnąć, do której z nich należy pozostałe przy życiu niemowlę²⁴.

W filmie pod tytułem *Sterne* (1959), reżyser Konrad Wolf opowiada tragiczną historię miłości niemieckiego żołnierza do greckiej Żydówki, która

²¹ Szerzej na ten temat patrz: B. Garbacik; *op. cit.*, ss. 105-108.

²² *20 Jahre DEFA – Spielfilm*. Berlin 1968.

²³ *Film. Kleine Enzyklopädie*. Leipzig 1966, ss. 440-441.

²⁴ *Ibidem*, s. 441.

nie może się spełnić na skutek nienawiści rasowej faszystów²⁵. Z kolei w filmie *Der Fall Gleiwitz* (1961) Gerharda Kleina ukazano z dokumentarną dokładnością i perfekcją przygotowania do przeprowadzenia prowokacyjnego napadu na radiostację w Gliwicach w przededniu wojny²⁶.

Nie jest rzeczą możliwą w krótkim tekście omówić wszystkie filmy, ale nie zmienia to faktu, że film wschodnioniemiecki znajdujący się pod ostrą kuratelą NSPJ tylko w niewielkim stopniu mógł wyrazić w sposób rzetelny swój stosunek do przeszłości.

Jeżeli chodzi o kinematografię polską to trzeba pamiętać, że narzucony Polsce nowy system społeczno-polityczny utrwalił się w toku ostrej walki ideologicznej, która obejmując coraz szersze kręgi życia społecznego szczególnie dotknęła tak masowy środek komunikacji jak film. Na naradzie filmowców w listopadzie 1949 r. w Wiśle władze komunistyczne jednoznacznie dały do zrozumienia, że środowisko musi się zaangażować w budowę nowego ustroju. Po potępieniu dotychczasowej twórczości filmowej uznano, że jedynym obowiązującym od tej pory dogmatem artystycznym jest realizm socjalistyczny. W rezultacie następne sześć lat okazały się okresem upadku sztuki filmowej. Ideologiczno-polityczny wzorzec obowiązujący wówczas we wszystkich krajach socjalistycznych powodował produkcję nieudanych filmów o treściach nikogo nie interesujących. Tej oceny nie zmienia nawet fakt, że w 1955 r. A. Wajda stworzył film *Pokolenie*, który chociaż tendencyjnie przedstawiał konspirację AK-owską, stanowił zapowiedź przyszłych doniosłych zmian w polskim filmie²⁷.

Prawdziwy zwrot w kinematografii mógł się dokonać dopiero po zmianach politycznych, jakie miały miejsce w Polsce w 1956 r. Wraz z destalinizacją życia społecznego również w sztuce doszły do głosu autentyczne aspiracje artystyczne młodych twórców. Jednocześnie dokonały się zmiany organizacyjne: utworzono Zespoły Realizatorów Filmowych pełniących funkcje producentów.

W polskiej kinematografii pojawił się wówczas nurt zwany „polską szkołą filmową”, który w latach 1957-1963 zaowocował szeregiem znakomitych filmów w dużej mierze poświęconych wojnie, okupacji i jej następstwom. O ile bowiem w latach 1945-1949 film polski głównie ilustrował okupację i wojnę, to wraz z pojawieniem się nowego pokolenia reżyserów, takich jak: A. Wajda, A. Munk, J. Kawalerowicz, W. Has i T. Konwicki zmieniła się optyka patrzenia na te sprawy. Byli oni przedstawicielami generacji urodzonej w latach dwudziestych, dojrzewali w czasach wojny i okupacji i dlatego szczególnie interesował ich obrachunek z okupacyjną przeszłością. Zdaniem J. Toeplitza – „hold poległym bohaterom, uczczenie ich pamięci w dziele filmowym – to motywy tworzenia opowieści wojennych, okupacyjnych i martyrologicznych. Intencje twórców pokrywały się niemal całkowicie z tym, co nazywano w minionych latach zamówieniem społecznym”²⁸.

Szczególne miejsce wśród nich zajmuje Andrzej Wajda, który w swych filmach przedstawia tragiczne dzieje własnego pokolenia. Dotyczy to, trzech jego filmów poświęconych polskiej młodzieży lat wojny: *Pokolenie* (1955),

²⁵ *Ibidem*, s. 443.

²⁶ *Ibidem*, s. 445.

²⁷ J. Urbaniak, *Polska szkoła filmowa – próba interpretacji warstwy literackiej*. W: Red. J. Trzynałowski, *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Wrocław 1976, s. 19.

²⁸ J. Toeplitz, *op. cit.*, ss. 93-94.

Kanal (1957) i *Popiół i diament* (1958). Wajda „nie potępia swych bohaterów i nie tłumaczy ich, a po prostu pokazuje – tacy są właśnie przedstawiciele wiecznego polskiego romantyzmu, spadkobiercy długich wieków rycerskich tradycji, marzyciele i ludzie ogromnej odwagi osobistej, potrafiący łatwo składać swe życie w ofierze”²⁹.

Inaczej do spraw bohaterstwa i walki podchodził Andrzej Munk, twórca filmu o warszawskim powstaniu *Eroica* (1958). Brał on, jak i Wajda udział w walce podziemnej w czasie wojny, ale w odróżnieniu od romantyka Wajdy był racjonalistą. Opisując cechy narodowe Polaków i analizując je równocześnie walczył z nimi przy pomocy różnych metod. „Od chłodnego rezonerstwa do satyry, a nawet parodii. To, co w powstaniu warszawskim w *Kanale* Wajdy było tragedią na miarę antyczną, to samo w *Eroice* stało się karykaturą. Munk nie negował ani bohaterstwa, ani poświęcenia powstańców, ale widział ich lekkomyślność i często śmieszność”³⁰.

Rozumiał, że składanie hołdów poległym bohaterom dla uczczenia ich pamięci pociąga za sobą społeczne konsekwencje w postaci uznania tej właśnie cechy narodowego charakteru jako najważniejszej dla kształtowania serc i umysłów młodych pokoleń. Mało jednak który z reżyserów polskich poszedł tokiem myślenia Munka. W zasadzie tylko W. Has w *Pożegnaniach* (1958) ukazał pozbawiony elementów heroicznego obraz okupacji. Pozostali reżyserzy swą uwagę skupili na tradycyjnie rozumianym bohaterstwie³¹.

Ostatnim filmem z serii bohaterskiej była *Lotna* (1959) A. Wajdy. Jednak za sposób, w jaki reżyser podszedł do tego tematu, spotkały go ciężkie zarzuty, głównie za to że nie przedstawił na ekranie wiernie polskiego września. „Walka grupy oficerów o posiadanie pięknej klaczy, na tle apokaliptycznej klęski narodu, oto sens ideowy i artystyczny filmu, który musiał wzbudzić zastrzeżenia i opory nie tylko wśród krytyków, ale również wśród widzów”³².

Później w polskim filmie wojennym na plan pierwszy wysunęły się sprawy ogólnoludzkie. *Koniec naszego świata* (1964) Wandy Jakubowskiej ukazujący jak w obozie oświęcimskim funkcjonował mechanizm fizycznego i psychicznego niszczenia więźniów, był filmem o godności człowieka, rzetelnym chociaż nieudany pod względem artystycznym. Natomiast *Pasażerka* (1963) A. Munka nosi znamiona dzieła sztuki. Główną postacią filmu jest Niemka, esesmanka z obozu oświęcimskiego, a reżyser zastanawia się, w jaki sposób normalna kobieta staje się oprawcą. Z kolei w *W pierwszym dniu wolności* A. Ford zajmuje się problemem wolności i jej granic. We wszystkich tych trzech filmach sylwetki Niemców są bardziej zróżnicowane i nie tak szablonowe jak uprzednio³³.

W zasadzie co szósty polski film fabularny z lat 1946-1975 związany był tematycznie z II wojną światową i jej następstwami. Zdaniem S. Kuszewskiego, w rozliczeniach z wojną „film polski spełnił część przypadającego nań obowiązku w sposób zasługujący na szacunek. A podjęte problemy i forma wypowiedzi artystycznej przyniosły mu uznanie światowe”³⁴.

²⁹ *Ibidem*, ss. 81-84.

³⁰ *Ibidem*, ss. 83-84.

³¹ *Ibidem*, s. 96.

³² *Ibidem*, ss. 98-99.

³³ *Ibidem*, ss. 158-160.

³⁴ S. Kuszewski, *Współczesny film polski*. Warszawa 1977, s. 41.

Wojna w filmie polskim była rozpatrywana w różnych aspektach: była pretekstem do rozrachunków z polskim romantyzmem, była podstawą do rozważań o losach egzystencji jednostki ludzkiej, a także dokumentowała wizerunek tej wojny. Z filmów wojennych największy rozgłos uzyskały filmy „o charakterze kreacyjno-syntetycznym” (*Kanal, Eroica, Popiół i diament*). Cennym okazał się także „film faktu”, w którym fabuła była oparta na autentycznych wydarzeniach (*Wolne Miasto, Westerplatte, Zamach*)³⁵.

Część z tych filmów ograniczała się do ukazywania pewnego epizodu, ale te ambitniejsze starały się rozważać przy okazji problemy moralne, polityczne i militarne. W dyskusjach nad filmem *Westerplatte* Stanisława Różewicza postawiono np. problem granic ofiarności i bohaterstwa. Przy okazji filmu Bohdana Poręby *Hubal* (1973) podniosła się dyskusja, czy walka majora Hubala (Henryk Dobrzański) pociągająca za sobą represje niemieckie na miejscowej ludności nie stanowiła zarzewia dla przyszłego oporu całego narodu polskiego wobec okupanta³⁶.

Podsumowując można powiedzieć, że istotną cechą polskiego filmu wojennego była jego różnorodność. Objął on wszystkie gatunki filmowe i wszystkie aspekty życia społecznego w okresie okupacji. Czy ten stan może nas zadowalać. Oczywiście nie. W końcu swoboda wypowiedzi artystycznych była w Polsce do 1989 r. też ograniczona, choć nie w takim wymiarze jak w NRD. Prawie wcale nie pokazano polskiego wysiłku zbrojnego na Zachodzie, losu polskich jeńców wojennych na wschodzie, w ogóle nie było mowy o 17 września 1939 r., w niewłaściwych proporcjach został przedstawiony wysiłek zbrojny AK i organizacji lewicowych. Tych braków jest oczywiście więcej, ale czy można za to obarczać winą artystów? Sprawcą tego stanu rzeczy były władze komunistyczne, które we własnym interesie fałszowały historię, a ponieważ często w grę wchodził też interes ZSRR, więc był tu podwójny system blokowania inwencji twórczej.

Gdyby próbować uszeregować te trzy kinematografie według stopnia wywiązania się, czy też sposobu rozliczenia z wojną, to najgorzej należałoby ocenić film ernerdowski. Gdyby natomiast porównać film polski i zachodni-niemiecki to bardziej jednak zawiedli Niemcy. Bowiern stosunek do drugiej wojny światowej to nie tylko ich wewnętrzny rozrachunek, ale także zobowiązanie wobec międzynarodowej opinii publicznej.

BOLESŁAW GARBACIK

³⁵ *Ibidem*, s. 41.

³⁶ *Ibidem*, s. 42.

NASZE WYDAWNICTWA

PRACA ZBIOROWA POD RED. STANISŁAWA LISIECKIEGO

OTWARTA GRANICA. RAPORT Z BADAŃ NA POGRANICZU POLSKO-NIEMIECKIM (1991 - 1993)

Ark. wyd. 21

Impulsem do zajęcia się problemem pogranicza polsko-niemieckiego była nowa sytuacja, jaka powstała po zjednoczeniu Niemiec i podpisaniu traktatów stwarzających podstawy dobrego sąsiedztwa. Niebywały wzrost ruchu osobowego i towarowego – szczególnie w ostatnich trzech latach – nieuchronnie wskazuje na to, że kształtuje się nowe pogranicze, „teren wzajemnego przenikania sąsiadujących ze sobą grup etnicznych ze wszystkimi tego konsekwencjami”.

Interdyscyplinarny charakter zespołu przygotowującego niniejsze opracowanie determinował zainteresowanie zarówno pograniczem społecznym, jak i geograficznym, kulturowym i etnicznym.

Prezentowana praca jest rodzajem raportu z badań. Składa się z dwóch odrębnych części. Pierwsza obejmuje przyrodnicze i demograficzne uwarunkowania rozwoju pogranicza, część druga dotyczy współpracy lokalnej, przemian w świadomości mieszkańców pogranicza i zmian kulturowych.

DO NABYCIA:

- w księgarniach naukowych
- w Instytucie Zachodnim, 61-772 Poznań, Stary Rynek 78/79 (także za zaliczeniem pocztowym)
- w księgarni „Pod ratuszem”, Poznań Ratuszowa 25/27 (domki budnicze)

