

Mirella Kurkowska\*, Jarosław Kurkowski\*\*

## Polska historia w europejskim i amerykańskim kinie epoki dźwięku (do wybuchu II wojny światowej – część pierwsza)

### Wprowadzenie

Nietrudno zauważyć, że tytuł niniejszego artykułu nawiązuje do rozdziału książki Jerzego Maśnickiego *Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)*, poświęconego odniesieniom do historii Polski w europejskim kinie niemym w latach 1909–1929<sup>1</sup>. Daty graniczne cennego opracowania Maśnickiego wyznaczają produkcje filmowe. W przypadku tematyki historycznej data startowa wiąże się z powstaniem obrazu włoskiego reżysera Mario Caseriniego, zrealizowanego dla rzymskiej wytwórni Società Italiana Cines pt. *Anna di Masovia*<sup>2</sup>. Towarzystwo akcyjne Cines założone przez Filoteo Alberiniego specjalizowało się w realizacjach nawiązujących do klasycznych dramatów i powieści<sup>3</sup>. Specyfikę tej fazy w dziejach kina włoskiego stanowiło częste wykorzystywanie fabuł historycznych<sup>4</sup>, choć przecież widowiska historyczne obecne były w repertuarze kinowym już od początków historii X Muzy. Przez całą epokę kina niemego tematyka ta cieszyła się dużym powodzeniem „i to zarówno w wersji ambitnej, podejmującej próbę refleksji nad dzieja-

---

\* Dr Mirella Kurkowska – Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego.

\*\* Dr Jarosław Kurkowski – Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk.

<sup>1</sup> J. Maśnicki, *Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)*, Gdańsk 2006. Rozdział zatytułowany *Historia. Polska historia w europejskim kinie niemym (1909–1929)*, s. 193–227.

<sup>2</sup> Podawana bywa także data 1910 r. Zob. V. Martinelli, R. Redi, *Catalogo della Cineteca AIRSC* [Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema], [http://airsnew.it/cnt/catalogo\\_AIRSC.pdf](http://airsnew.it/cnt/catalogo_AIRSC.pdf), s. 28 (dostęp 30.08.2016).

<sup>3</sup> G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe „la belle époque” – Francja, Wielka Brytania, Włochy*, w: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 260–262.

<sup>4</sup> Zob. T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 21–23.

mi, ich przemianami i ludźmi [...] jak i w wersji lżejszej, salonowej, czy wręcz buduarowej”<sup>5</sup>. Na wstępie swych rozważań Maśnicki konstatuje: „Porywające epizody polskiej historii wzbudzały raczej wstrzemięźliwe zainteresowanie filmowców z Europy. Dzieje Rzeczypospolitej, jej dumne zwycięstwa i sromotne klęski nie znalazły wielu fascynatów wśród europejskich scenarzystów”<sup>6</sup>. Z pewnością tę uwagę można rozciągnąć na cały okres do wybuchu II wojny światowej, jeśli nie w ogóle na całokształt historii kina. Objaśnienia takiego stanu rzeczy można szukać nawet w dalekiej przeszłości, dostrzegając na przykład, że na epoce baroku „urywa się naturalne, bezpośrednie oddziaływanie polskiej historiografii na świadomość historyczną Zachodu, bowiem język łaciński przestał być naturalną jej transmisją”<sup>7</sup>. Już choćby dlatego wiedza o Polsce i jej historii w niewielkim zakresie docierała do krajów Europy zachodniej, co utwierdzało peryferyjne usytuowanie polskiej kultury. Nie wolno jednak zapominać, że specyfiką Europy był zawsze „potężny (powiedzieć można: twórczy) wpływ” peryferii kontynentu na całość<sup>8</sup>, a „przymiotnik europejski pojawia się w tytułach polskich dzieł, wydawanych w XVI stuleciu głównie w Krakowie, o pół wieku wcześniej aniżeli w tytułach książek, jakie wówczas ukazywały się w Paryżu, Rzymie lub Londynie”<sup>9</sup>. Upadek Rzeczypospolitej i lata zaborów pogłębiły niewiedzę o polskiej tradycji i nieoznaczoność polskich losów, łączonych wówczas z historią państw zaborczych, a zwłaszcza Rosji.

W tej sytuacji może budzić zdziwienie skąd we Włoszech w 1909 r. mógł pojawić się pomysł na produkcję filmową, poświęconą księżnej mazowieckiej Annie<sup>10</sup>. Trudno zgodzić się z opinią, że patrząc z perspektywy Italii, to „postać znamienita i obrośła legendą”, choć przywołanie w tym kontekście mediolańskiego baletu z 1853 r. pod takim samym tytułem jest niewątpliwie trafne<sup>11</sup>. Balet ów z elementami pantomimy w choreografii znanego

<sup>5</sup> J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 369.

<sup>6</sup> J. Maśnicki, op.cit., s. 193.

<sup>7</sup> E. Mierzwa, *Wkład historiografii polskiej do dziedzictwa światowego*, w: *Wkład osiągnięć polskiej nauki i techniki do dziedzictwa światowego*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Kraków–Warszawa 2009, s. 361.

<sup>8</sup> *Historia Europy*, red. A. Mączak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 6.

<sup>9</sup> J. Tazbir, *Polska a Europa*, „Nauka”, nr 4/2004, s. 36.

<sup>10</sup> Kariera polskich aktorów w Italii zaczęła się trochę później. Caserini w 1913 r. nakręcił film *Ma l'amore mio non muore* z Heleną Makowską. Zob. M. Simeone, *La diva gentile. Soava Gallone nelle riviste cinematografiche italiane dal 1915 al 1925*, „Italica Wratislaviensia”, nr 6/2015, s. 240.

<sup>11</sup> J. Maśnicki, op.cit., s. 193. Mediolańskie wystawienie tego baletu w 1853 r. nie mogło korzystać z muzyki Costantina Dall'Argine, gdyż urodził się on w 1842 r. Nie ma go zresztą w drukowanym programie – zob. *Anna di Masovia. Ballo serio in cinque atti. Da*

artysty Giuseppe Roty (1822–1865) wyrastał z tradycji olbrzymich inscenizacji (w 5 i 6 aktach) o tematyce zaczerpniętej z historii, baśni, mitologii lub Biblii, które charakteryzowały włoską scenę w początkach XIX w.<sup>12</sup> Łatwo się zorientować, że historia pełniła tu rolę emblematyczną, czysto rozrywkową, a G. Rota także później niejednokrotnie nawiązywał do znanych barwnych, przygodowych wątków z historii starożytnej i nowożytnej<sup>13</sup>. Problem z poszukiwaniem historycznej podstawy baletowych i filmowych przedstawień losów Anny polega na tym, że w istocie nie odnoszą się one do żadnej konkretnej postaci historycznej. Domyślać się możemy, że pretekstem dla skomponowania romansu z udziałem „księżnej Anny mazowieckiej” jest zapamiętane w Italii – dzięki relacjom (i konfliktom) z królową Boną – imię ostatniej przedstawicielki linii mazowieckich Piastów, córki księcia Konrada III Rudego, oraz jej matki – Anny z Radziwiłłów, regentki na tronie mazowieckim w latach 1503–1518 (o jej otruciu oskarżano królową). Tło opowieści wskazywałoby raczej na wcześniejsze stulecia, z którymi np. związana jest i utrwalona w literaturze przez Henryka Sienkiewicza postać mazowieckiej księżny Anny Danuty (właśc. Danuty Anny), córki Fiodora Olgierdowicza<sup>14</sup>. Dodajmy, że fabuła filmu (zrekonstruowana przez J. Maśnickiego) i inscenizacji baletowych (przedstawiona w drukowanych programach) odbiegają zasadniczo od siebie, a film nie jest w żadnym wypadku ekranizacją baletu G. Roty. Niezależnie od tego można powiedzieć, że od początków gatunku (pomijając trudności z jego precyzyjną definicją) związek filmów historycznych z tradycją literacką, artystyczną i historiograficzną jest godnym uwagi tropem interpretacyjnym. Wydaje się, że ów aspekt analizy produkcji filmowej bywa zaniedbywany<sup>15</sup>. Druga refleksja związana z filmem *Anna di Masovia* odnosi się do całkowicie pretekstowego, pozbawionego jakichkolwiek faktów i historycznych postaci ujęcia polskich dziejów. Mazowsze – „provincia della Polonia” i jej władcy stanowią

---

*rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Canobbiana il carnevale 1852–53*, coreografo G. Rota, Milano [1852–1853]. Dall'Argine pojawia się w inscenizacji w 1864 r. zob. *Anna di Masovia. Azione mimica in 5 quadri da rappresentarsi al Regio Teatro alla Canobbiana nell'autunno 1864*, Milano [1864].

<sup>12</sup> I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Warszawa 1983, s. 141.

<sup>13</sup> *Cleopatra* (1859), *Il conte di Montecristo* (1857), *La contessa d'Egmont* (1861). Zob. K. Kuzmick Hansel, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, w: *Storia dell'opera italiana*, Turyn 1988, tłum. na włoski L. Bianconi, A. Bozzo, s. 291.

<sup>14</sup> K. Jasiński, *Rodowód Piastów mazowieckich*, Poznań–Wrocław 1998, s. 103.

<sup>15</sup> Nie znaczy to oczywiście, że takich analiz brak. W odniesieniu do wczesnych dziejów kina warto odnotować część IV książki Małgorzaty Hendrykowskiej, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, zatytułowany *W drodze na Parnas* (s. 167–269), w którym kwestie związków filmu z literaturą oraz teatrem są wnikliwe i obszernie zaprezentowane.

po prostu element egzotyki, świata odległego i nieznanego. Jest to zastanawiające w kontekście zestawienia, które przeprowadzono dla produkcji amerykańskich. Oto w okresie do 1939 r. miejscem akcji 66 filmów były Indie, 40 – Egipt, 27 – Japonia, 10 – Maroko, 4 – Wietnam, 103 – Rosja, 44 – Austria, 31 – Węgry<sup>16</sup>. Polskę reprezentuje w tym czasie zaledwie jeden obraz<sup>17</sup>, zresztą właśnie historyczny, związany z epopeją napoleońską, a mianowicie *Conquest* (znany także pod tytułem *Marie Walewska*) z Gretą Garbo w roli Marii Walewskiej, a wyprodukowany przez MGM w 1937 r. Z filmem Caseriniego łączy go mit kochanki – pięknej Polki. Romans Napoleona z Walewską to zresztą najbardziej znana jego egzemplifikacja. Warto przy tym pamiętać, że Napoleon to najczęściej przedstawiana na ekranie postać historyczna w całych dziejach kina<sup>18</sup>.

## Maria Walewska i Napoleon

*Conquest* był typową wysokobudżetową hollywoodzką produkcją. Z Europą i z Polską wiązało ów film nie tylko miejsce urodzenia dwóch współzałożycieli wytwórni<sup>19</sup>. Podstawą scenariusza była powieść Wacława Gąsiorowskiego *Pani Walewska* (I wydanie Lwów–Warszawa–Poznań 1904; wcześniej jako dodatek niedzielny do „Dziennika Poznańskiego” 1902–1903). Powieść, mimo dłuższego pobytu autora w Stanach Zjednoczonych (1918–1919 i 1921–1930), nie została przetłumaczona na angielski. Za jej adaptację do filmu odpowiadał zespół<sup>20</sup>, w którym znaleź-

<sup>16</sup> P. Robertson, *Guinnessa księga filmu*, Warszawa 1994, s. 177. Nawet jeśli nie jest to zestawienie precyzyjne, ujawnia zastanawiające proporcje – Polski w tym zestawieniu brak.

<sup>17</sup> M.B.B. Biskupski, *Nieznaną wojną Hollywood przeciwko Polsce 1939–1945*, tłum. K. Nowacki, Warszawa 2011, s. 82 – z komentarzem: „co zaskakuje, jeśli wziąć pod uwagę jej [Polski] pełną zawirowań i romantyczną historię oraz znaczną liczbę imigrantów w Ameryce”.

<sup>18</sup> P. Robertson, op.cit., s. 68 podaje liczbę „co najmniej 198 filmów”. Andrzej Nieuważny w książce *My z Napoleonem* (Wrocław 1999, s. 5–6), stwierdza, że postać Napoleona odtwarzało prawie 200 aktorów, a „w 1990 r. kompetentne niewątpliwe służby bibliograficzne British Library naliczyły dokładnie 787457 książek i artykułów o Bonapartem i wszystkich aspektach epoki, napisanych po jego śmierci”. Repertorium w opracowaniu Jeana-Pierre’a Mattei, *Napoléon et le cinéma. Un siècle d’images* (Ajaccio 1998) obejmuje ponad 600 filmów, Hervé Dumont oblicza na prawie 1000 (fabularnych o Napoleonie i jego czasach łącznie z produkcjami telewizyjnymi). Zob. tenże, *Napoléon – L’Épopée en 1000 films*, wstęp J. Tulard, Lausanne 2015.

<sup>19</sup> Jak wiadomo, Samuel Goldwyn (Szmul Gelbfisz) urodził się w Warszawie 17 sierpnia 1879 r., a Luis Burt Mayer (Eliezer Meir) w Mińsku 4 lipca 1882 r.

<sup>20</sup> Liczył podobno łącznie 17 autorów, a prace przygotowawcze do filmu trwały dwa lata! N. Nottelmann, *Greta Garbo i Salka Viertel. Historia niezwykłego związku*, tłum. U. Szymanderska, Warszawa 2015, s. 185.

li się emigranci z obszaru dawnej Rzeczypospolitej – Samuel Nathaniel Behrman (1893–1973)<sup>21</sup> oraz Salka Viertel (Salomea Steuermann; 1889–1978)<sup>22</sup>. Gdzieś w Imperium Rosyjskim urodził się także trzeci członek owego zespołu – Samuel „Sam” Hoffenstein (1890–1947). Spośród nich to Viertel miała podsunąć pomysł filmowej adaptacji powieści Gąsiorowskiego<sup>23</sup>. W ramach przygotowań do nakręcenia filmu ekipa MGM przyjechała do Polski, aby zebrać materiały do zaprojektowania scenografii. Jak dodaje z nutką ironii M. Biskupski: „bardzo możliwe, że był to jedyny przypadek aż do czasów obecnych, gdy Hollywood wysiliło się tak przy produkcji filmu, którego akcja osadzona jest w Polsce”<sup>24</sup>. Wnętrza pałacu w Finckenstein (Kamieńcu Suskim) miały zostać do tego stopnia dokładnie i wiarygodnie odwzorowane, że podobno przed wojną publiczność kinowa w Polsce uważała, iż zdjęcia nakręcono na miejscu<sup>25</sup>.

Warto tu przypomnieć, że w 1920 r. w studiach Terra-Film w Berlinie powstał „monumentalny” film Ottona Ripperta *Gräfin Walewska* według

---

<sup>21</sup> Zob. K.T. Reed, *S.N. Behrman*, Boston 1975.

<sup>22</sup> Była dla Greta Garbo bliską osobą (kochanką?), dla której pisała swe scenariusze. Poznały się w 1930 r. Ten scenariusz jednak miał służyć nie rozwojowi kariery Garbo, lecz „wyrażeniu samej siebie” – jak twierdzi Nicole Nottelmann, op.cit., s. 183. Viertel – córka adwokata i burmistrza Sambora (miasta niegdyś zakupionego przez królową Bonę, gdzie w 1604 r. Dymitr Samozwaniec poznał Marynę Mniszchównę), tamże urodzona, jest zazwyczaj traktowana jako aktorka i scenarzystka austriacka żydowskiego pochodzenia. Dodać należy, że jeden z jej braci Zygmunt Steuermann (1899–1941) był uczestnikiem wojny polsko-bolszewickiej, a później grał w piłkę nożną w polskich klubach (dwukrotnie reprezentował barwy narodowe, strzelając 3 bramki w meczu z Turcją w 1926 r. i 2 w meczu z USA w 1928 r.). Drugi brat Edward (Eduard) to znany kompozytor i pianista (1892–1964), działający w Niemczech i USA.

<sup>23</sup> „Salka Viertel hatte den Roman des polnischen Autors Waclaw Gąsiorowski *Pani Walewska* [...] in den Archiven von MGM entdeckt...” – K. Prager, *„Ich bin nicht gone Hollywood!”*. *Salka Viertel – ein Leben in Theater und Film*, Wien 2007, s. 175; por. też N. Nottelmann, op.cit., s. 186.

<sup>24</sup> M.B.B. Biskupski, op.cit., s. 82. William Horning i Cedric Gibbons zostali nominowani do Oscara za scenografię do tego filmu.

<sup>25</sup> Pałac został zniszczony przez Armię Czerwoną w 1945 r. Ujrzawszy go w trakcie niełatwej kampanii 1806/1807 Bonaparte miał powiedzieć: „Enfin chateau”. Kampania toczyła się w trudnych warunkach atmosferycznych na mniej zamożnych i słabo zaludnionych terenach Prus Wschodnich. Po raz pierwszy w swych europejskich działaniach wojska francuskie miały poważne kłopoty z zaopatrzeniem i kwaterunkiem, osłabła ich ruchliwość na błotnistych, nieutwardzonych drogach. Był to przedsmak trudności, jakie czekały Wielką Armię w wyprawie na Rosję. Nie znając korespondencji Walewskiej z Napoleonem, Gąsiorowski ich wspólny pobyt wiosną 1807 r. lokuje na zamku w Ostródzie (na podstawie wspomnień Anny z Tyszkiewiczów Potockiej). Film pod tym względem okazał się bliższy prawdzie historycznej.

scenariusza Willy'ego Ratha i Paula Georga<sup>26</sup>. W tym czasie (datacja niepewna, być może 1920–1921) Gertrud Kolmar (właśc. Gertrud Käthe Chodziesner, 1894–1943) napisała poemat *Napoleon und Marie*, choć wpływ filmu w tym przypadku pozostaje w sferze domysłów<sup>27</sup>. Na początku XX w. osoba Napoleona była popularna w literaturze niemieckiej. Zaczęła stopniowo wchodzić w sferę narodowej niemieckiej mitologii, ale też z biegiem czasu – podlegać swoistym przemianom wizerunkowym<sup>28</sup>. Przypomnijmy, że w latach 1918–1921 Salka Viertel ze swym mężem Bernardem (1885–1953), pisarzem, tłumaczem i reżyserem, mieszkała w Dreźnie (potem w Berlinie), obracając się w środowisku ludzi teatru i filmu<sup>29</sup>. Czyżby więc pomysł na hollywoodzką produkcję o romansie cesarza Francuzów wywodził się z niemieckich jeszcze doświadczeń? Dramaturg, publicysta, reżyser i teoretyk teatru Willy Rath (1872–1940) eksploatował ów temat aż do lat 30. Po premierze filmu światło dzienne ujrzała „powieść filmowa” z ilustracjami „aus dem gleichnamigen Film” (*Maria Walewska. Filmroman*, Berlin 1921), dziesięć lat później ukazała się wersja teatralna (*Maria Walewska. Ein unhistorisches Kammerspiel in drei Akten*, Berlin 1931)<sup>30</sup>. Podtytuł sztuki dobrze oddaje swobodny stosunek fabuły filmowej do faktów historycznych<sup>31</sup>. Postać Napoleona i sam romans uległy tu pewnej „demonizacji”: główna bohaterka poświęca swą prawdziwą miłość dla dobra kraju (za jedynie „zebraczą zapłatę”), a jej ukochany – fikcyjny cesarski adiutant hrabia d'Evians – niesłusznie zostaje skazany na śmierć przez zazdrosnego i apodyktycznego władcę<sup>32</sup>. W pewnym sensie to massmedialny ukłon ku tradycyjnej „czarnej legendzie napoleońskiej”, która stanowiła w XIX w. jeden z elementów konstytuujących niemiecką świadomość narodową. Dla podkreślenia żywotności tej narracji warto przypomnieć, jak wielką wagę w dramatycznej już sytuacji przywiązywały władze (i sam

<sup>26</sup> Zob. J. Maśnicki, op.cit., s. 201.

<sup>27</sup> B. Besslich, *Thwarted enemy. Eros and self-assertion in Gertrud Kolmar's poem cycle „Napoleon und Marie” (1920–1921)*, w: *Women against Napoleon. Historical and fictional responses to his rise and legacy*, red. W. Maierhofer, G.M. Roesch, C. Bland, Frankfurt am Main 2007, s. 284.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 281–282.

<sup>29</sup> W Dreźnie urodził się ich syn Peter (1920) – pisarz i scenarzysta, mąż znanej aktorki Deborah Kerr. Viertelowie przybyli do Kalifornii w 1928 r. Salka Viertel miała w Hollywood wielu znajomych, prowadziła znany salon, upowszechniając kulturę niemiecką doby weimarskiej – E. Bahr, *Weimar on the Pacific. German exile culture in Los Angeles and the crisis of modernism*, Berkeley–Los Angeles–London 2007, s. 296–297.

<sup>30</sup> Zob. J. Chodera, *Literatura niemiecka o Polsce 1918–1939*, Katowice 1969, s. 321.

<sup>31</sup> Zwracali na to uwagę niektórzy ówczesni recenzenci – zob. J. Maśnicki, op.cit., s. 203–204.

<sup>32</sup> Rekonstrukcja treści filmu w: J. Maśnicki, op.cit., s. 201–203.

Goebbels) do kolorowego, ostatniego i najdroższego filmu III Rzeszy (8,8 mln marek, kolorowa taśma, ponad 18 tys. statystów) o obronie twierdzy Kołobrzeg przed armią Bonapartego w 1807 r. (*Kolberg* w reżyserii Veita Harlana). Główny cel propagandowy stanowiło ukazanie bohaterkiej postawy mieszkańców miasta i całego narodu<sup>33</sup> przeciwstawionej zachowaniu francuskich najeźdźców zabierających wolność, majątek, honor, a także życie. Swoje miejsce znalazła tu antynapoleońska pieśń Theodora Körnera z wersem, który minister propagandy III Rzeszy wykorzystał w znanym przemówieniu w Pałacu Sportu 18 lutego 1943 r. („Volk, steh auf, und Sturm brich los”).

Jak w takim kontekście prezentuje się fabuła z 1937 r.? Już na początkowej planszy realizatorzy filmu zastrzegają, że szczegóły zostały wymyślone, ale w zgodzie z duchem „of this immortal romance”. Napisy potwierdzają też źródło literackie – wspomnianą już powieść W. Gąsiorowskiego. I na początku pewne drobne zaskoczenie: Gąsiorowski miejsce pierwszego spotkania wyznaczał w Jabłonnej, film nazywa je „Bronie”, w ślad za pomyłką w dziele historyka francuskiego Frédéric Massona (1847–1923) *Napoléon et les femmes* (chodziło mu niewątpliwie o podwarszawskie Błonie)<sup>34</sup>. Jabłonna u Gąsiorowskiego to element polemiki z Massonem, którego opracowanie stanowiło jedno z ważniejszych źródeł powieści. Autorzy scenariusza musieli więc sięgać także poza samą powieść Gąsiorowskiego, może nawet właśnie do samego Massona. Także okoliczności pierwszego spotkania nie pokrywają się z wersją Gąsiorowskiego<sup>35</sup>, a co więcej – Massona. Widocznie jakiejś względy kompozycyjne lub techniczne przemawiały za pozbawieniem powozu głównej bohaterki i przeniesieniem zdarzenia na późny wieczór. Z takich właśnie względów łatwo natomiast zrozumieć początek filmu – najazd oddziału kozackiego na Walewice: niepolski odbiorca dowiadywał się w skrócie o rosyjskim brutalnym i barbarzyńskim panowaniu – takiego epizodu u Gąsiorowskiego brak. Podobnie eksplikatywny charakter ma wypowiedź (tuż przed

---

<sup>33</sup> W ostatecznej wersji celowo pominięto natomiast liczne sceny ukazujące cierpienia ludności cywilnej, zob. B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011, s. 282. Szerzej o produkcji filmu: R. Giesen, *Nazi propaganda films. A history and filmography*, London 2003, s. 163–184.

<sup>34</sup> F. Masson, *Napoléon et les femmes*, Paris 1894, s. 189. Polskie „ł” zostało prawdopodobnie zakwalifikowane jako „r”. Nie jest to literówka, bowiem nazwa ta powtórzona jest kilkakrotnie. Także Pułtusk to „Pulstuck” (tu chyba literówka). Dodajmy, że Pułtusk z powodu ciężkiej bitwy został dobrze zapamiętany przez Bonapartego i wymieniony na Łuku Tryumfalnym w Paryżu (jako Pultusk) wśród pięciu polskich miejscowości.

<sup>35</sup> W. Gąsiorowski, *Pani Walewska. Powieść historyczna z epoki napoleońskiej*, wg wydania z 1904 r., przypisy i posłowie J. Łojek, Warszawa 1966, s. 39–40.

pierwszym spotkaniem Napoleona z Walewską), że Polska to smutny kraj, od kiedy rzuciły się na nią Rosja i Prusy<sup>36</sup>. Z typową dla hollywoodzkich produkcji o „dalekim świecie” niedbałością wymyślone zostały nazwiska części dostojników i arystokratów prezentowanych Napoleonowi na balu, w miejscu określonym jako „The Poniatowski Palace. Warsaw”<sup>37</sup>: Stakowscy, Nowomirscy, Wotowska<sup>38</sup>. Czyżby były one łatwiejsze do wymówienia niż podane przez Gąsiorowskiego: Ostrowski, Ossolińska, Jabłonowska, Radziwiłłowa?<sup>39</sup> Za dozwolony zabieg można chyba uznać tytułowanie marszałka Stanisława Małachowskiego senatorem (przewodniczącym Senatu Księstwa zostanie on w 1809 r.) oraz mianowanie go głównym bezkompromisowym obrońcą polskiej niepodległości, który odmówił kapitulacji (w domyśle przed zaborcami)<sup>40</sup>. U Gąsiorowskiego jest osobą zasłużoną, pełną powagi, w bliskim zetknięciu budzącą „większe uszanowanie”, najważniejszym animatorem i prawdopodobnie autorem planu odzyskania wolności za wstawiennictwem cesarskiej faworyty, który zapewnia Walewską: „Niech ci Bóg wynagrodzi ofiarę, niech cię natchnie, abyś się stała naszym dobrym duchem”<sup>41</sup>. Moment utraty niepodległości, jak można byłoby wnioskować z filmu, przypada na około 1766–1767 r. (Walewski mówi Bonapartemu, że był szambelanem ostatniego króla Polski 40 lat

<sup>36</sup> A co z Austrią? Czyżby związki Salki Viertel z tym krajem (mąż pochodził z Wiednia, ona sama urodziła się jako poddana Habsburgów) spowodowały to przekłamanie?

<sup>37</sup> Spotkanie z Walewską miało miejsce podczas drugiego balu wydanego przez Talleyranda. Zob. B. Grochulska, *Księstwo Warszawskie*, Warszawa 1966, s. 39: „Pierwszy bal odbył się na Zamku, drugi – wydał minister spraw zagranicznych, Talleyrand, w salonach pałacu Pod Blachą. Upamiętnił się ów bal tym, że wtedy właśnie poznał Napoleon Marię Walewską”.

<sup>38</sup> O metodach komponowania polskich nazwisk w amerykańskich filmach przed 1945 r. zob. M.B.B. Biskupski, op.cit., s. 78–79, 89, 163, 206, 215, 218, 306–307, 318–319, 371–373. W 1937–1938 r. Garbo miała romans z brytyjskim dyrygentem polskiego pochodzenia (który utrzymywał, że płynie w nim krew Habsburgów) Leopoldem Anthonym Stokowskim (1882–1977). Zob. N. Nottelmann, op.cit., s. 188.

<sup>39</sup> W. Gąsiorowski, op.cit., s. 105–107.

<sup>40</sup> Był rzeczywiście zwolennikiem kontynuowania wojny z Rosją, złożył w aktach ziemskich protest przeciw konfederacji targowickiej z podkreśleniem, że Sejm Wielki nadal trwa, a następnie wyjechał z kraju. „Wśród emigracji polskiej już w jesieni 1796 był lansowany pogląd [...], że obecnie przedstawicielem wolnego narodu polskiego jest Małachowski jako marszałek zalimitowanego Sejmu Czteroletniego. [...] W opinii polskiej aresztowanie to [przez Austriaków w X 1798] jeszcze zwiększyło popularność Małachowskiego”. Małachowski jednak nie kwapił się do objęcia takiego przywództwa. Zob. A. Zahorski, *Małachowski Stanisław h. Nałęcz (1736–1809)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XIX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 418–419.

<sup>41</sup> W. Gąsiorowski, op.cit., s. 246–251. W filmie omawianie „tej ofiary” odbywa się w szerszym gronie w obecności szambelana Walewskiego.



temu). Może chodzi tu o dramaturgiczne wzmocnienie tęsknoty za dawno już utraconą wolnością? Szczególnej dbałości o szczegóły historyczne nie potwierdza też ścienna mapa pojawiająca się w kwaterze Napoleona – to Europa z dość niedbale zaznaczonymi granicami gdzieś z połowy XVIII w. (razem z Rzeczpospolitą, obejmującą także Prusy Książęce)<sup>42</sup>.

Scenarzyści antycypowali również powstanie Księstwa Warszawskiego, jakoby zadekretowane i przedstawione Walewskiej podczas pobytu w Finckenstein (która przyjęła tę decyzję z zachwytem), nie zaś wypracowane w negocjacjach, wyłonione spośród wielu omawianych projektów dopiero w Tylży i odebrane z dużą rezerwą przez polskich sojuszników<sup>43</sup>. Gąsiorowski nic na ten temat nie wspomina, w swej narracji pomija zresztą spotkanie w Tylży, nie notując też żadnych reakcji na owe połowiczne wskrzeszenie niepodległości. Jedyne fragmenty dotyczą odkrycia przez Pawła Łączyńskiego treści ówczesnych tajnych pertraktacji francusko-pruskich i deklaracji Napoleona „wbrew mniemaniu gabinetu pruskiego”, że „do dawnych polskich ziem, odkąd je poznał, nie przywiązuje najmniejszej wagi”<sup>44</sup>.

Oczywiście omawiany film to przede wszystkim historia miłosna w historycznym kostiumie i konwencji romantycznej, w której główne postaci są *de facto* szlachetne i prostolinijne, a okrutne bywają jedynie okoliczności. W porównaniu do pierwowzoru literackiego szczególnie uderza przemiana szambelana Walewskiego, który tu jest postacią jednoznacznie pozytywną, nie zaś złośliwym, zazdrosnym, egocentrycznym, zadufanym w sobie i śmiesznym rogowcem, który niewiele rozumie z wydarzeń nowej epoki. Co ważniejsze, bardzo pozytywnie przedstawiony został sam Napoleon, którego marzeniem jest pokojowy, zjednoczony, wreszcie stabilny i demokratyczny kontynent – Stany Zjednoczone Europy, respektujące wolność i równość ludzi niezależnie od kwestii narodowych czy rasowych. Sfederowana Europa ze wspólnym prawem, pomyślnością, dążeniami i „common hope for the future”. Splot wydarzeń wciska go w tryby historii, czyniąc niejednokrotnie *wbrew woli* „bogiem wojny” i tyranem zdradzającym swe idee. Idealizacji

---

<sup>42</sup> Jeśli można w ogóle precyzować przy takich niedokładnościach epokę historyczną, jaką obrazuje mapa, byłby to chyba okres między pokojem belgradzkim (przywrócenie zwierzchnictwa rosyjskiego nad Zaporoziem) a pierwszym rozbiorem Rzeczypospolitej (1739–1772).

<sup>43</sup> B. Grochulska, *op.cit.*, s. 78–79: „Kiedy do Warszawy dotarły wieści z Tylży, zaplanował nastrój przygnębienia i zawodu”. Wirydianna Fiszerowa (*Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, Londyn 1975 – reprint Warszawa 1993, s. 303) wspomina, że „w kraju ręce nam opadły ze zdumienia”. Lecz dodaje: „Nie pozwalano sobie na pomruki”.

<sup>44</sup> Zob. W. Gąsiorowski, *op.cit.*, s. 386–389, 424.

ulega także stosunek cesarza do polskiej kochanki, o istnieniu swego nieślubnego z nią syna dowiaduje się dopiero na Elbie<sup>45</sup>. W scenariuszowych planach było inaczej: „pragnęliśmy ukazać nasilającą się manię wielkości Napoleona [...], rozczarowanie Marii uwielbianym mężczyzną, to, jak stopniowo zaczyna zdawać sobie sprawę, że jest on egoistycznym potworem, a mimo to nie przestaje go kochać”<sup>46</sup>. Na przeszkodzie stanęła fascynacja Garbo postacią Bonapartego i jej słabe wczucie się w rolę (miała podobno pytać: „kim do diabła jest Maria Walewska”); Viertel, tak samo jak krytycy filmowi, nie była usatysfakcjonowana grą przyjaciółki. Film, jak wiadomo, przyniósł znaczne straty finansowe, wywołał kryzys w karierze Garbo, dla Viertel oznaczał początek rozstania z Hollywood. Nie pomogła świetna gra Charlesa Boyera (nominowanego do Oscara za rolę pierwszoplanową) oraz próby ubarwienia historii przez włączenie pewnych anegdotycznych drobiazków, np. o pospiesznym spożywaniu posiłków czy o samodzielnym goleniu się cesarza itp.<sup>47</sup> Boyera krytykowano za nadmiernie przychylnie przedstawienie francuskiego zdobywcy Europy, wątek romansowy był dla publiczności mało przekonujący – gorący patriotyzm Walewskiej stawił

<sup>45</sup> Brak w filmie śladu odsunięcia ciężarnej Walewskiej od dworu: „Gorzkie tu od roku zeszłego przeżyła pani Walewska chwile. Tam, w Schoenbrunnie jeszcze, gdy w cichym szczęściu u boku uwielbianego cesarza [...] kryła i swe tęsknoty, i porywy szlachetne, i gorczyce, i żale, i macierzyństwa nadchodzącego znamiona – spadł na nią rozkaz ministra dworu [...] rozkaz lakoniczny, oschły, Nielitościwie dokładny [...] dwakroć bolesny, poniżający. Nie tylko odsuwał ją od osoby cesarza, nie tylko wypędzał, nie tylko godził w serce, lecz druzgotał jej godność, jej ambicje, bo żądał natychmiastowego udania się do Walewic, pod dach rozwiedzionego męża”. W. Gąsiorowski, op.cit., s. 515–516. U F. Massona takiej interpretacji wydarzeń także nie ma – op.cit., s. 226.

<sup>46</sup> Cyt. za N. Nottelmann, op.cit., s. 184. Miało to odzwierciedlać własne trudne doświadczenia życiowe S. Viertel.

<sup>47</sup> Zob. na ten temat W. Gąsiorowski, op.cit., s. 283: „U Ludwików golarze umieli grozić ministrom, Napoleon goli się sam, stąd wpływ Constanta”. Źródło tej informacji to zapewne budujący legendę Napoleona *Dziennik ze św. Heleny* (Emmanuel-Auguste-Dieudonné Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène. Journal de la vie privée et des conversations de l'Empereur Napoléon à Saint Hélène*, t. 2, cz. 3, London 1823, s. 4: „Il se rase toujours lui-même...”). Wspomniany kamerdyner Louis Constant Wairy (1778–1845) w pamiętniku tak o tym pisał: „Je le rasais, avant que je lui eusse appris à se raser lui-même. Quand l'empereur eut pris cette habitude, il se servit d'abord, comme tout le monde, d'un miroir attaché à la fenêtre; mais il s'en approchait de si près et se barbouillait si brusquement de savon, que la glace, les carreaux, les rideaux, la toilette et l'empereur lui-même en étaient inondés; pour remédier à cet inconvénient, le service s'assembla en conseil, et il fut résolu que Roustan tiendrait le miroir à Sa Majesté” – *Mémoires sur la vie privée de Napoleon, sa famille et sa cour*, Paris 1830, s. 66–67. W filmie lustro trzyma Constant. Ubarwienia te bywają niewyszukane, czego najdobitniejszy przykład to wzmianka o ciastkach upieczonych przez Napoleona. W rzeczywistości napoleonka nic wspólnego z kuchnią cesarską nie miała.

miłość do cesarza w niekorzystnym świetle<sup>48</sup>. Scenariusz filmowy dość luźno korzystał z bogactwa fabularnego powieści Gąsiorowskiego (gdzie ów wątek romansowy nie należy wcale do najobszerniejszych), choć idealizacja Walewskiej<sup>49</sup> i wspieranie „białej legendy” Napoleona odpowiadają zasadniczym jej tendencjom. Film jednak pozostał do dziś najbardziej znaną kinową wersją tego sławnego romansu. Nic wspólnego z nim nie ma natomiast austriacki obraz *Manja Valewska* (nazywany też *Petersburger Romanze*) w reżyserii Josefa Rovenský’ego z 1936 r.<sup>50</sup> – może samo nazwisko głównej bohaterki, którym niejednokrotnie w literaturze niemieckojęzycznej XIX–XX w. obdarzano piękne polskie kochanki<sup>51</sup>.

### Napoleon i Polacy

Epoka napoleońska jest wyraźnie obecna w kinematografii niemieckiego obszaru językowego, i to już od 1909 r.<sup>52</sup> Wątek bohaterskiej postawy narodu przeciw francuskiemu najeźdźcy nabierał specjalnego znaczenia w szczególnych momentach dziejów Niemiec pierwszej połowy XX w. Wspomniano już o latach II wojny światowej i filmie *Kolberg*. W sierpniu 1939 r. swoją premierę miała produkcja poświęcona francuskiej okupacji Nadrenii w 1812 r. (*Schneider Wibbel*), w 1940 r. Luis Trenker wyreżyserował obraz poświęcony walkom w Karyntii (*Der Feuerteufel*). Wprowadzenie filmu dźwiękowego zbiegło się z Wielkim Kryzysem, który społeczeństwo niemieckie odczuło bardzo boleśnie, dość powszechnie wiążąc go z reparacjami wojennymi i porządkiem wersalskim. Epizodyczne pojawianie się w filmach tego okresu postaci Polaków współdziałających z okupantem francuskim Merei Gerken łączy z uczuciem goryczy wobec ładu wersalskiego i jego beneficjentów<sup>53</sup>. Obserwacja niemieckiej badaczki odnosi się

---

<sup>48</sup> Por. M.B.B. Biskupski, op.cit., s. 81; N. Nottelmann, op.cit., s. 186.

<sup>49</sup> Na tle wyjątkowo wykrzywionego i negatywnego obrazu Polaków i Polek w filmie amerykańskim tego okresu (por. M.B.B. Biskupski, op.cit., s. 37–91) ta idealizacja jest wyjątkiem. Wpisuje się ona w polską i europejską tradycję literacką i filmową. Przypomnijmy przy tej okazji, że W. Fiszerowa bagatelizowała patriotyczną rolę Walewskiej, choć samej wystawiła w sumie pozytywną ocenę: „hoża raczej niż piękna i wielce naiwna [...], kiedy zdobyła się raz na wstawienie się za Polską, upomniał ją tak, jak przedtem o bilecik. [...] Była to bardzo dobra osoba, nieskomplikowana...” (op.cit., s. 301).

<sup>50</sup> Jak podaje J. Maśnicki, op.cit., s. 205.

<sup>51</sup> Zob. A. Will, *Kobieta polska w wyobraźni społeczeństw niemieckiego obszaru językowego od XIV w. do lat trzydziestych XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983, s. 33, 45, 63.

<sup>52</sup> Zob. B. Drewniak, op.cit., s. 279.

<sup>53</sup> M. Gerken, *Stilisierung und Stigma. Vom patriotischen Helden zum Untermenschen. Polenbilder im deutschen Spielfilm der dreißiger und frühen vierziger Jahre*, w: *Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848–1939*, red. H. Feindt, Wiesbaden 1995, s. 214.

do filmu *Der schwarze Husar* w reżyserii Gerhardta Lamprechta (1932) wyprodukowanego przez wytwórnię UFA<sup>54</sup>. Film przybiera nierzadko konwencję komediową, choć – zdaniem Siegfrieda Kracauera – wpisuje się w narastający w dobie przedhitlerowskiej nurt epiki narodowej przeznaczonej dla odbiorcy wewnętrznego, w której tematyka napoleońska odgrywała zasadniczą rolę, dając możliwość podkreślenia roli Prus w zjednoczeniu narodu niemieckiego<sup>55</sup>. Książę Potovski<sup>56</sup> to karykatura polskiego arystokraty – butnego, wyniosłego i nierozgarniętego, którego łatwo wyprowadzić w pole<sup>57</sup>. Podobnie prezentuje się francuski gubernator Erfurtu niejaki Darmont<sup>58</sup>. Nieco na przekór koncepcji Kracauera film gloryfikuje przede wszystkim jednak „Czarnego Księcia” Fryderyka Wilhelma brunszwickiego i jego sławny „Czarny Korpus”, choć pamiętajmy, że w 1886 r. ostatecznie włączono formację „czarnych huzarów”, wraz z innymi brunszwickimi jednostkami, do armii pruskiej<sup>59</sup>, a akcja filmu dzieje się na obszarze Prus (tak przynajmniej odbierano jego treść – zob. „Illustrierter Film-Kurier”, nr 1852/1932). Intryga nie ma zupełnie związku z realiami historycznymi: dotyczy uchronienia rzekomej narzeczonej Fryderyka Wilhelma Marii Ludwiki księżniczki badeńskiej (?) przed przymusowym ślubem z owym dziwnym i budzącym niechęć, a czasem śmiech polskim arystokratą<sup>60</sup>. To przebiegły zamysł Napoleona, który ma utwierdzić jego panowanie nad Niemcami i osłabić niemiecki duch oporu.

Polski sojusznik Francuzów – rotmistrz Sułkowski<sup>61</sup> – pojawia się także w filmie Johanna Meyera z 1934 r. *Schwarzer Jäger Johanna*. Fabuła

<sup>54</sup> W sezonie 1931/1932 wyprodukowano aż osiem takich patriotycznych („vaterländische”) filmów, z czego UFA dwa. K. Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München–Wien 1992, s. 236; J.T. Soister, *Conrad Veidt on screen. A comprehensive illustrated filmography*, Jefferson–London 2002, s. 236–237.

<sup>55</sup> S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa i W. Werterstein, Gdańsk 2009, s. 242.

<sup>56</sup> Zdaniem Gerken to żartobliwa wersja nazwiska Potocki.

<sup>57</sup> W tej roli wystąpił Grigorij Chmara (1878–1970), niegdyś aktor MCHAT-u, który uprawdopodobnił graną postać polskimi wtrętami, jak np. „Wszystko jedno”, „Panie, panie”.

<sup>58</sup> W latach 1806–1814 istniało Księstwo Erfurckie pod bezpośrednim zwierzchnictwem cesarza, zarządzane przez gubernatorów. W czasie akcji filmu władzę sprawował tam François Joseph Pamphile, vicomte de Lacroix (1774–1841), zob. C. Beyer, *Neue Chronik von Erfurt oder Erzählung alles dessen, was sich vom Jahr 1736 bis zum Jahr 1815 in Erfurt Denkwürdiges ereignete*, Erfurt 1821, s. 491, 500.

<sup>59</sup> Zob. P. von Abel, *Stammliste der Königlich Preussischen Armee*, Berlin 1905, s. 134–136.

<sup>60</sup> W biografii księcia brak jakichkolwiek elementów wspierających tę historię. Zob. Ch. Schulze, *Der Schwarze Herzog. Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels – Eine Biographie*, Hamburg 2014.

<sup>61</sup> To oczywiście też nie jest postać historyczna, choć związek rodu Sułkowskich z Napoleonem jest powszechnie znany.

nawiązuje do epoki bohaterskiego księcia brunszwickiego, którego śmierć na polu bitwy w 1815 r. wywołała wzrost liczby panegirycznych publikacji i ikonograficznych przedstawień. Literacką wersją scenariusza filmu jest powieść związanego z ruchem narodowosocjalistycznym pisarza i malarza Georga von Vringa (1889–1968) pod takim samym tytułem (Berlin 1934)<sup>62</sup>. Bezpośrednich odniesień do Polski nie ma w najbardziej charakterystycznym filmie omawianego nurtu *Luise, Königin von Preußen* Carla Froehlich (1931), choć nie brak tu „drugiego dna”. Kracauer zwraca uwagę na liczne aluzje do traktatu wersalskiego i aktualnej sytuacji politycznej w Niemczech, m.in. przez podkreślenie, że Francuzi siłą odebrali Gdańsk Prusakom i uczynili z niego wolne miasto<sup>63</sup>. Zdaniem Gerken takiego rewizjonistycznego kontekstu w *Czarnym huzarze* nie należy się doszukiwać. Po 1933 r. „filmy te stały się bardziej agresywne w swej treści i wyraźniej były wykorzystywane dla kształtowania szowinistycznych nastrojów w społeczeństwie niemieckim”<sup>64</sup>. Co jednak charakterystyczne, negatywne wątki polskie po 1934 r. zanikły zgodnie z nowymi wytycznymi polityki zagranicznej wobec Polski i centralizacją nadzoru nad kinematografią<sup>65</sup>.

Za skutek tej polityki można uznać ekranizację innego sławnego romansu pięknej Polki z wielkim władcą – i to władcą, który zjednoczył Niemcy.

## Wilhelm i Eliza

Planami małżeństwa przyszłego cesarza Wilhelma I z Elizą Radziwiłłówną (1803–1834) emocjonowała się niemal cała elita europejska w latach 1820–1826<sup>66</sup>. Władca pamiętał o swej miłości do końca życia, co zresztą zostało podkreślone w scenie otwierającej film *Preußische Lie-*

---

<sup>62</sup> Tematykę tę eksploatował także austriacki pisarz Leo Lenz (1878–1962), odpowiedzialny za fabułę *Czarnego huzara*. W 1943 r. w teatrze miejskim w Braunau am Inn (mieście urodzin Hitlera) wystawił sztukę *Schwarze Husaren. Lustspiel mit Musik* (a więc też w konwencji lekkiej, komediowej) – U. Baur, K. Gradwohl-Schlacher, *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems*, cz. 3 *Oberösterreich*, Wien 2014, s. 475.

<sup>63</sup> S. Kracauer, op.cit., s. 242. Jednocześnie film podkreślał umiłowanie pokoju przez władczynię Prus, dążącą do „wiecznego pokoju dla całej ludzkości”, zob. „Illustrierter Film-Kurier” z roku 1931, nr 1701.

<sup>64</sup> Por. B. Drewniak, op.cit., s. 279–280.

<sup>65</sup> Zob. rozdział *Niespodziewany zwrot (1934–1936)* w gruntownym studium Cezarego Króla, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 2006, s. 116–162.

<sup>66</sup> Zob. T. Szarota, *Radziwiłłówna Eliza (1803–1834)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1987, s. 420.

*besgeschichte* z 1938 r. w reżyserii Paula Martina. Biografia współtwórcy zjednoczonego państwa niemieckiego z pewnością podlegała ścisłemu nadzorowi ze strony władz III Rzeszy. Zapowiadana na grudzień 1938 r. premiera nie doszła do skutku, gdyż film 1 listopada 1939 r. został zakazany<sup>67</sup> i ostatecznie do jego rozpowszechniania doszło dopiero po wojnie (w kwietniu 1950 r.). Przyczyną cenzorskiego zakazu była jednak nie treść, a obsada aktorska<sup>68</sup>. Z ekran kin niemieckich musiała zniknąć Lída Baarová (właśc. Ludmila Babková 1914–2000), po tym jak Joseph Goebbels zerwał z nią związek na polecenie Hitlera.

Na początku lat 30. XX w. młodzięcżą miłość cesarza Wilhelma I przypomniał archiwista, historyk i publicysta, od 1928 r. kierownik Brandenburg-Preußisches Hausarchiv – Kurt Jagow (1890–1945)<sup>69</sup>. Kilka lat potem ukazała się powieść Ilse Lotz (właśc. Lotz-Dupont, 1898–1968)<sup>70</sup>, która sama była aktorką. Gdy jej karierę przerwał zakaz publicznych występów (1933)<sup>71</sup>, zajęła się powieściopisarstwem, a po wojnie scenariuszami filmowymi (według których nakręcono 30 filmów w latach 1953–1965). Dodajmy, że w tych filmach główną rolę zazwyczaj odgrywają wątki romansowe. Scenariusz filmu z 1938 r. przygotował jednak poeta i dramaturg Rolf Lauckner (1887–1954)<sup>72</sup>, który w roku następnym opublikował powieść pod tym samym tytułem (*Preußische Liebesgeschichte. Aus der Jugend Kaiser Wilhelms I*, München 1939). Osią dramatyczną utworu (i filmu) jest konflikt między obowiązkiem wobec dynastii i państwa a osobistym szczęściem. W długiej perspektywie historycznej to przeciwstawienie wydaje się mało dramatyczne – małżeństwo króla zawsze miało charakter polityczny, a władcy (czy następcy tronu) zazwyczaj respektowali tę zasadę. Choć więc trudno uznać, że „jest to problem typowo pruski”<sup>73</sup>, warto przypomnieć, że ten trady-

---

<sup>67</sup> W 1950 r. film wyświetlano w RFN pod tytułem *Liebeslegende*. Co charakterystyczne, do zakazu doszło bez udziału Goebbelsa, zob. F. Moeller, *Der Filmminister Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, s. 199 (drugim takim przypadkiem z tego okresu był film *Das Leben kann so schön sein*).

<sup>68</sup> A właściwie inna historia miłosna na szczycie władzy – świeżo obecnie zekranizowana (*Lída Baarová*, reż. Filip Renč 2016).

<sup>69</sup> K. Jagow, *Wilhelm und Elisa. Die Jugendliebe des jungen Kaisers*, Leipzig 1930. Trzeba dodać, że historia tej miłości miała w XIX w. w Niemczech wiele opracowań historycznych i literackich.

<sup>70</sup> I. Lotz, *Elisa. Geschichte einer deutschpolnischen Fürstenliebe*, Leipzig 1936.

<sup>71</sup> K. Weniger, *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933 bis 1945*, Berlin 2008, s. 229–230.

<sup>72</sup> Biografia w: G. Henze-Fliedner, *Lauckner, Rolf*, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 13, Berlin 1982, s. 698–699.

<sup>73</sup> Jak podsumowuje to J. Chodera, op.cit., s. 321.

cyjny, powszechnie rozumiany model elitarnych mariaży uległ w dobie restauracji przemianie wizerunkowej w ramach biedermeierowskiego „udomowienia romantyzmu”, w czym zawierało się także „udomowienie monarchii”<sup>74</sup>. Dotyczy to zwłaszcza obszaru niemieckojęzycznego z istotną rolą wysokonakładowych mediów drukowanych (jak np. tanie wydawnictwa broszurowe literatury popularnej)<sup>75</sup>. Jednocześnie w tej właśnie epoce następowały przemiany obyczajowe, polegające m.in. na upowszechnieniu cnót rodziny mieszczańskiej, docenieniu miłości i wierności małżeńskiej, intensyfikacji i rytualizacji życia rodzinnego w obrębie molekularnej rodziny<sup>76</sup>. Tak oto przedstawiciel domu panującego zyskiwał prawo do osobistego szczęścia – jego własną rodzinę także powinna spajać miłość, troskliwość, wierność, wzajemny szacunek.

Jeśli więc jest tu jakaś pruska specyfika, to dotyczy bezwzględnie konieczności wykonywania obowiązków jednostki wobec państwa, co niewątpliwie odpowiadało duchowi propagandy III Rzeszy. W filmie ów aspekt jest wyjątkowo mocno podkreślony, między innymi w scenie rozmowy króla z młodym Wilhelmem, podczas której zapada ostateczna decyzja o zerwaniu związku z Elizą<sup>77</sup>. Tu nie ma żadnej przemocy, gwałtu – jest tylko „uświadomiona konieczność”. Inną bardzo wyraźną tendencją utworu jest zaakcentowanie, że na przeszkodzie dobrych polsko-pruskich (niemieckich) relacji stoi polityka rosyjska. Małżeństwo Elizy (córką namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego) z Wilhelmem wzmogłoby wpływy Polaków na dworze Hohenzollernów, sprzyjając z drugiej strony ostatecznej (i dogodnej dla

---

<sup>74</sup> Zob. M. Kurkowska, „Romantyzm udomowiony” – rodzina i społeczeństwo w kulturze popularnej epoki biedermeieru. Kilka uwag o powstaniu i rozpowszechnianiu nowych wzorów, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, Warszawa 2013, s. 202.

<sup>75</sup> Szerzej na ten temat M. Kurkowska, *Biedermeier polski? Ideale niemieckiego mieszczaństwa i ich recepcja na ziemiach polskich (1815–1863)*, praca doktorska, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, cz. 1, s. 226–233; idem, *Literary works as a source for the social history. German popular novels during the Biedermeier period*, „Acta Poloniae Historica”, nr 89/2004, s. 109–117; idem, *Utwory kultury popularnej jako źródło poznania historii społecznej. Popularna powieść niemiecka epoki biedermeieru (pierwsza połowa XIX w.)*, „Przegląd Historyczny”, nr 92/2001, z. 4, s. 405–418.

<sup>76</sup> M. Kurkowska, „Romantyzm udomowiony”..., op.cit., s. 199–200.

<sup>77</sup> W rzeczywistości decyzja króla podjęta po ostatecznych konsultacjach politycznych dotarła do Wilhelma korespondencyjnie. 23 czerwca 1826 r. zanotował w dzienniku: „Byłem zdruzgotany. Myślałem, że postradam zmysły! O Boże! Stało się jednak! Tak chciałeś! Niech się stanie Twoja wola na Ziemi. Boże, pomóż mi przetrwać. Błogosław Elizie!” D. von Gersdorff, *Na całym świecie tylko Ona. Zakazana miłość księżniczki Elizy Radziwiłł i Wilhelma Pruskiego*, tłum. G. Prawda, Jelenia Góra 2014, s. 156.

nich) asymilacji mieszkańców zaboru pruskiego<sup>78</sup>. W filmie wymienia się także jeden z prawdziwych powodów odmowy adoptowania Elizy przez Aleksandra I – obawę przed niewygodnym precedensem (sprawa Joanny Grudzińskiej). Głównym filmowym wrogiem tego małżeństwa z miłości jest siostra carów Maria Pawłowna<sup>79</sup>. To już ostatni raz przed wojną pokazano w filmie niemieckim, jak rozwój naszych sąsiedzkich, pozytywnych relacji udaremniają rosyjskie zabiegi. Co prawda, film nie eksponuje nadmiernie polskich wątków. Całkiem niewidoczny jest tu książę Antoni Radziwiłł, postać nietuzinkowa, kompozytor, przyjaciel najślawniejszych europejskich artystów i czołowy przecież reprezentant orientacji pruskiej w ówczesnych elitach polskich<sup>80</sup>. Trzeba pamiętać, że od schyłku 1938 r. pojawiały się coraz wyraźniejsze sygnały o „groźbie dekompozycji dotychczasowego wizerunku Polski i Polaków w Trzeciej Rzeszy”<sup>81</sup>. W filmie jednak nie ma śladu innej możliwej politycznej przeszkody w małżeństwie, a mianowicie rezerwy władz pruskich wobec polskiej arystokracji z obawy przed nielojalnością, a nawet buntem Polaków (o czym właśnie przypominał *casus* dekabrystów), i intryg niechętnej Radziwiłłowi tzw. koterii meklemburskiej<sup>82</sup>. Nie dba się tu zresztą zbyt o fakty historyczne, o czym świadczą np. epizody z następcą tronu szwedzkiego<sup>83</sup>, a także fragment poświęcony Chopinowi.

<sup>78</sup> Tego głębszego sensu domyśla się M. Gerken (op.cit., s. 221) i w ślad za nią C. Król (op.cit., s. 165).

<sup>79</sup> Jej stanowisko wobec takiego związku rzeczywiście było negatywne. Zob. D. von Gersdorff, op.cit., s. 146–147, 169.

<sup>80</sup> Choć jednak ostatecznie oburzonego sprawą niedoszłego małżeństwa i rozstrzygnięciem „Ebenbürtigkeit”: „W Tajnym Archiwum Państwowym w Berlinie znajduje się pismo księcia, skierowane do księcia Wilhelma Pruskiego, będące mieszaniną pogardy, złości i gniewu”. D. von Gersdorff, op.cit., s. 166. Marcelli Motty wspominał: „książę Antoni był znakomitym artystą; nie tylko grał wybornie na wiolonczeli, jak mi powiadał stary Ścigalski [...], lecz wślawił się także jako kompozytor, osobliwie dziełem muzycznym unoszącym *Fausta* Gothego w świat tonów i harmonii. Zdarzyło mi się słyszeć wyjątki z tej muzyki w teatrze berlińskim [...] i pamiętam, że sprawiała na publiczności niemałe wrażenie”. Idem, *Przechadzki po mieście*, Warszawa 1957, s. 230.

<sup>81</sup> C. Król, op.cit., s. 205.

<sup>82</sup> Por. D. von Gersdorff, op.cit., s. 148–155; T. Szarota, op.cit., s. 420. Uznanie „Ebenbürtigkeit” wobec Radziwiłłów zdaniem Stanisława Mackiewicza „zagrozało monopolowi niemieckiemu na dostarczanie małżonek cesarskiej rodzinie rosyjskiej”. Zwraca też uwagę, że w piśmiennictwie niemieckim XIX w. nie eksponowano faktu, że zdecydowała w tej sprawie wyłącznie polityka pruska wobec Rosji. Zob. tenże, *Dom Radziwiłłów*, Warszawa 1990, s. 184, 187–188.

<sup>83</sup> Chodzić tu może o Gustawa ze zdetronizowanej linii von Holstein-Gottorp-Vasa (1799–1877). W 1828 r. zaręczył się z Marianną Orańską, która ostatecznie wyszła za brata Wilhelma – księcia Albrechta.



## Zakończenie

Wszystkie dotychczas omówione filmy związane są ściśle z tradycją literacką lub artystyczną, zazwyczaj z kręgu narodowej kultury popularnej. Większość z nich miała swe wcześniejsze sceniczne realizacje (baletowe, operetkowe itp.). W ramach takiej tradycji regułą stanowiły kolejne transformacje cieszących się powodzeniem tematów wraz ze zmieniającymi się środkami wyrazu i możliwościami technicznymi. Owe przedstawienia teatralne, spektakle taneczne, operetki itp. trawestowały swobodnie materię historyczną pod kątem celów estetycznych i rozrywkowych i tę zasadę przeniesiono do wczesnych filmów dźwiękowych. Dotyczyło to także wątków nawiązujących do wydarzeń i postaci z polskiej historii. Trzeba zaznaczyć, że takich wątków w europejskim i amerykańskim kinie w pierwszym dziesięcioleciu filmu dźwiękowego jest bardzo niewiele. Związek kina tej epoki z miejscową tradycją kultury popularnej wystarczająco to objaśnia: ponieważ polonica w niej były rzadkie, niewiele mogło się ich znaleźć w fabułach filmów historycznych. Do wyjątków należy decyzja wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer o sięgnięciu bezpośrednio do polskiej literatury – do powieści Wacława Gąsiorowskiego. To zasługa emigrantów z obszaru dawnej Rzeczypospolitej.

## Bibliografia

- Bahr E., *Weimar on the Pacific. German exile culture in Los Angeles and the crisis of modernism*, Berkeley–Los Angeles–London 2007.
- Besslich B., *Thwarted enemy. Eros and self-assertion in Gertrud Kolmar's poem cycle „Napoleon und Marie” (1920–1921)*, w: *Women against Napoleon. Historical and fictional responses to his rise and legacy*, red. W. Maierhofer, G.M. Roesch, C. Bland, Frankfurt am Main 2007.
- Biskupski M.B.B., *Nieznana wojna Hollywood przeciwko Polsce 1939–1945*, tłum. K. Nowacki, Warszawa 2011.
- Chodera J., *Literatura niemiecka o Polsce 1918–1939*, Katowice 1969.
- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011.
- Dumont H., *Napoléon – L'Épopée en 1000 films*, wstęp J. Tulard, Lausanne 2015.
- Fiszerowa W., *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, Londyn 1975 – reprint Warszawa 1993.
- Gąsiorowski W., *Pani Walewska. Powieść historyczna z epoki napoleońskiej*, wg wydania z 1904 r., przypisy i postowie J. Łojek, Warszawa 1966.

- Gerken M., *Stilisierung und Stigma. Vom patriotischen Helden zum Untermenschen. Polenbilder im deutschen Spielfilm der dreißiger und frühen vierziger Jahre*, w: *Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848–1939*, red. H. Feindt, Wiesbaden 1995.
- Gersdorff D. von, *Na całym świecie tylko Ona. Zakazana miłość księżniczki Elizy Radziwiłł i Wilhelma Pruskiego*, tłum. G. Prawda, Jelenia Góra 2014.
- Giesen R., *Nazi propaganda films. A history and filmography*, London 2003.
- Grochulska B., *Księstwo Warszawskie*, Warszawa 1966.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Kracauer S., *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa i W. Werterstein, Gdańsk 2009.
- Kreimeier K., *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München–Wien 1992.
- Król C., *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 2006.
- Kurkowska M., „Romantyzm udomowiony” – rodzina i społeczeństwo w kulturze popularnej epoki biedermeieru. Kilka uwag o powstaniu i rozpowszechnianiu nowych wzorów, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, Warszawa 2013.
- Kurkowska M., *Literary works as a source for the social history. German popular novels during the Biedermeier period*, „Acta Poloniae Historica”, nr 89/2004.
- Kurkowska M., *Utwory kultury popularnej jako źródło poznania historii społecznej. Popularna powieść niemiecka epoki biedermeieru (pierwsza połowa XIX w.)*, „Przegląd Historyczny”, nr 92/2001, z. 4.
- Mackiewicz S., *Dom Radziwiłłów*, Warszawa 1990.
- Marszałek R., *Polska wojna w obcym filmie*, Wrocław–Warszawa 1976.
- Masson F., *Napoléon et les femmes*, Paris 1894.
- Maśnicki J., *Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)*, Gdańsk 2006.
- Mattei J.-P., *Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images*, Ajaccio 1998.
- Miczka T., *Kino włoskie*, Gdańsk 2009.
- Mierzwa E., *Wkład historiografii polskiej do dziedzictwa światowego*, w: *Wkład osiągnięć polskiej nauki i techniki do dziedzictwa światowego*, red. I. Stasiewicz-Jasiukowa, Kraków–Warszawa 2009.
- Moeller F., *Der Filmminister Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998.
- Nieuważny A., *My z Napoleonem*, Wrocław 1999.

- Nottelmann N., *Greta Garbo i Salka Viertel. Historia niezwykłego związku*, tłum. U. Szymanderska, Warszawa 2015.
- Prager K., „*Ich bin nicht gone Hollywood!*”. *Salka Viertel – ein Leben in Theater und Film*, Wien 2007.
- Schulze Ch., *Der Schwarze Herzog. Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels – Eine Biographie*, Hamburg 2014.
- Simeone M., *La diva gentile. Soava Gallone nelle riviste cinematografiche italiane dal 1915 al 1925*, „*Italica Wratislaviensia*”, nr 6/2015.
- Soister J.T., *Conrad Veidt on screen. A comprehensive illustrated filmography*, Jefferson–London 2002.
- Sowińska I., *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina*, t. 2 *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Stachówna G., *Trzy europejskie kinematografie narodowe „la belle époque” – Francja, Wielka Brytania, Włochy*, w: *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Tazbir J., *Polska a Europa*, „*Nauka*”, nr 4/2004.
- Weniger K., *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933 bis 1945*, Berlin 2008.
- Will A., *Kobieta polska w wyobraźni społeczeństw niemieckiego obszaru językowego od XIV w. do lat trzydziestych XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983.

**Słowa kluczowe:** film europejski, film amerykański, film dźwiękowy, historia Polski, *polonica* w kulturze europejskiej

**Key words:** European Film, American Film, Sound Film, Poland's History, *Polonica* in the European Culture

### Abstract

## Polish History in the European and American Era of Sound Film (Until the Outbreak of the 2<sup>nd</sup> World War – Part One)

The articles provides an analysis of historical Polish themes in the American and European cinema. The analysis shows close relation between cinema and national literary and artistic tradition of the time. It was a general rule that subsequent transformations of popular themes were appearing, along with changing means of expression and technical capabilities. In that tradition Polish themes were rare and not many of them could be found in plots of contemporary historical films. In keeping with that tradition, historical subject matter was freely travestied according to aesthetic and entertainment needs.