

Mirella Kurkowska*, Jarosław Kurkowski**

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

Fryderyk Chopin

W kinematografii przedwojennej postacią najczęściej przywoływaną z kręgu polskiej kultury i historii był Fryderyk Chopin. Filmowym przedstawieniem biografii i twórczości tego sławnego kompozytora wnikliwie, przekrojowe i wszechstronne studium poświęciła niedawno Iwona Sowińska¹. Autorka nie dostrzegła jednak epizodu o kontaktach Chopina z Radziwiłłami, który pojawił się we wspomnianym już w części pierwszej niniejszego opracowania filmie z 1938 r. *Preußische Liebesgeschichte* w reżyserii Paula Martina². W książce I. Sowińskiej obraz ten, co prawda, nie został całkowicie pominięty – jest przykładem antyrosyjskiej wymowy ówczesnych produkcji niemieckich, w których pojawiają się polskie wątki (zob. poniżej). Jednak wbrew uwadze autorki trudno odnaleźć w nim „okrutnych Rosjan”, choć ogólna wymowa jest rzeczywiście antyrosyjska³. Opis filmu nie został chyba sporządzony z autopsji, gdyż tytuł ten nie znalazł miejsca w zestawieniu *Filmy z muzyką Chopina*⁴. Tymczasem fragment z koncertem Chopina „w pałacu Radziwiłłów” (plansza ukazuje pałac Radziwiłłów w Berlinie przy Wilhelmstraße, późniejszą Kancelarię

* Dr Mirella Kurkowska – Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego.

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

¹ I. Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.

² Zob. „Studia Europejskie”, nr 3/2016, s. 225–228 (tam też zaprezentowane zostały metodyka, cel i zakres opracowania).

³ I. Sowińska, op.cit., s. 62. Zob. pierwszą część niniejszego opracowania – „Studia Europejskie”, nr 3/2016, s. 227–228.

⁴ Jest umieszczony w dziale *Pozostałe filmy* – I. Sowińska, op.cit., s. 342. Przy tej okazji z uznaniem należy podkreślić erudycyjne rozważania autorki na temat muzyki Chopina w filmie *Conquest* (I. Sowińska, op.cit., s. 161–162) – uwagi na temat wątków historycznych w tym filmie zob. część pierwsza opracowania, „Studia Europejskie”, nr 3/2016, s. 216–223.

Rzeszy) spełnia ważną funkcję w konstrukcji scenariusza prezentującego losy nieszczęśliwej miłości Wilhelma I i Elizy Radziwiłłownej⁵. Sławny artysta, jak wiadomo, rzeczywiście znajdował się w kręgu mecenatu Antoniego Radziwiłła, odwiedzał go w Poznaniu, w październiku 1829 r. spędził tydzień w Antoninie. Do Berlina wybrał się po raz pierwszy w roku 1826. Było to jednak w czasie studiów w warszawskiej Szkole Głównej Muzyki, a więc już po rozstaniu Wilhelma i Elizy (które miało miejsce w czerwcu 1826 r.). Pełne uczucia spojrzenia zakochanych podczas koncertu młodzieńckiego wirtuoza i rozmowy w pałacowym ogrodzie są więc fantazją scenarzysty związaną z koncepcją muzyki w tym filmie. Pieśnią miłości i kłamrą narracyjną jest tu bowiem niemieckojęzyczna wersja utworu *Życzenie*⁶, dwukrotnie wykonywana przez główną bohaterkę. Przy okazji kolejny akcent polski: jedna ze scen koncertu bardzo przypomina obraz Henryka Siemiradzkiego, znany w Niemczech choćby z heliograficznych odbitek grafiki Rudolfa Schustera (1848–1902)⁷. Dodajmy, że młodzieńki Chopin rzeczywiście zaczynał swą karierę koncertową w wynajmowanym na cele artystyczne pałacu Radziwiłłów, ale w Warszawie (czyli w Pałacu Namiestnikowskim), i to w 1818 r., gdy Eliza miała niecałe 15 lat. Co prawda, Wilhelm zwrócił uwagę na urodę Elizy, właśnie gdy miała 14 lat⁸.

Pewne odniesienia do historii polskiej zawiera też film biograficzny o Chopinie w reżyserii Gézy von Bolváryego z 1934 r., który był pokazywany w całej Europie w dwóch wersjach: niemieckiej i francuskiej (*Abschiedswalzer* oraz *La Chanson de l'adieu*). Film ten został gruntownie omówiony we wspomnianej wyżej pracy I. Sowińskiej. Nie przekonuje do końca argumentacja autorki na rzecz odczytania fabuły jako ambiwalentnej próby wykluczania, a zarazem zawłaszczania bohatera, anektowania go do

⁵ Jest charakterystyczne, że ów filmowy romans z największymi emocjami odebrali bohaterowie innego romansu – odtwórczyni głównej roli Lída Baarová oraz Joseph Goebbels. Zob. S. Motl, *Lída Baarová & Joseph Goebbels. Prokletá láska české herečky a dáblowa náměstka*, Praha 2016, s. 106. Co prawda, szersza widownia zobaczyła film dopiero w 1950 r.

⁶ W polskiej wersji autorstwa Stefana Witwickiego znana bardziej z pierwszego wersu „Gdybym ja była słońcem na niebie” i bardzo popularna w XIX w. Jak pisał Kazimierz W. Wóycicki, „Melodie Szopina do *Sielskich pieśni* Stefana Witwickiego już były znane powszechnie i rozbiegły się po kraju” (*Pamiętnik dziecka Warszawy i inne wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1974, s. 468). Inny polski akcent w filmie to nazywanie matki przez Elizę „Mamuśką”.

⁷ Zob. <https://polona.pl/item/5912360/0/> (dostęp 12.11.2016).

⁸ Miało to miejsce w pałacu przy Unter der Linden. Opowiadał o tym swojemu adiutantowi Oldwigowi von Natzmerowi: „Objąłem Elizę z osobliwym uczuciem. Czuję, że nie jest mi obojętną”. D. von Gersdorff, *Na całym świecie tylko Ona. Zakazana miłość księżniczki Elizy Radziwiłł i Wilhelma Pruskiego*, tłum. G. Prawda, Jelenia Góra 2014, s. 20.

kregu kultury niemieckiej z myślą o symbolicznym podboju, aż ku ostatecznej transformacji w „Szopinga” gubernatora Franka. Nie zapominajmy o utrwalonych schematach udostępniania masowemu odbiorcy treści edukacyjnych, które stosowano w niemieckojęzycznych utworach kultury popularnej XIX i początków XX w. Także historia pełni w tym filmie specyficzną rolę, w konwencjonalny sposób objaśniając przyczynę emigracji sławnego muzyka i patriotycznego gniewu, który wpływa na charakter jego kompozycji. To raczej echo dawnych „udomowionych”, emocjonalnych romantycznych wizji, zawierających przecież także „Polenbegeisterung” z czasów powstania listopadowego⁹. Twórcy filmu nie zadali sobie nawet trudu, by precyzyjnie datować jego wybuch (początkowo akcja toczy się w Warszawie przed powstaniem – w 1831 r.!), odwzorować tło opowieści (np. Warszawa ma tu zbyt rustykalny klimat), co więcej także wiele biograficznych faktów uległo „trawestacji” – jak słusznie podkreśla to I. Sowińska¹⁰. Trafny też jest ogólniejszy zamysł autorki (zaczepnięty od Meri Gerken), żeby w objaśnianiu poloników w kinie III Rzeszy wziąć pod uwagę rusofobię narodowych socjalistów: „Historia naszego kraju, i dawna, i nowsza, dostarczała Niemcom wygodnych pretekstów do przedstawiania niegodziwości i bestialstwa Rosjan, co wyjaśnia relatywnie dużą popularność polskich wątków w kinie niemieckim tego okresu”¹¹. Tę obserwację należy znacznie uogólnić, gdyż komplementarność, współzależność obrazu Polski i Rosji w kulturze zachodnioeuropejskiej to zjawisko występujące przynajmniej od XVIII stulecia, czego dowodem mogą być opiniotwórcze francuskie publikacje z tej epoki¹². Dodajmy, że wtedy właśnie w gronie encyklopedystów kształtowała się koncepcja „Europy Wschodniej”, obejmującej wspólnie Polskę i Rosję, do której klucz etno-

⁹ Podobieństwo fabuły *Abschiedswalzer* i socrealistycznej *Młodości Chopina* Aleksandra Forda (1951) jest więc powierzchowne i nie wynika z paralelności propagandy totalitarnych państw. Zob. M. Król, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 2006, s. 158: „Trzeba dodać, że do fabuły i zastosowanych środków wyrazu w filmie zadziwiające podobieństwo wykazuje polski obraz Aleksandra Forda *Młodość Chopina* z 1951 r.”.

¹⁰ „Tak jak muzykę, duch trawestacji przenika wszystkie elementy świata przedstawionego: bohatera, zdarzenia, nawet przestrzeń”, I. Sowińska, op.cit., s. 41.

¹¹ I. Sowińska, op.cit., s. 61–62. Por. 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. 215.

¹² Na ten temat zob. I. Hanslik, *Das Bild Rußlands und Polens im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main–Bern–New York 1985, s. 295–297; J. Kurkowski, *Dzieje Rosji w piśmiennictwie doby stanisławowskiej. Część I: do pierwszego rozbioru*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, nr 9/2015, s. 210–212.

graficzny stanowili Słowianie¹³. Długi okres zaborów dodatkowo wzmocnił obie tendencje, utrudniał wyodrębnienie obrazu Polaków z całościowej panoramy „rosyjskiego Wschodu”, a z drugiej strony ściślej uzależnił ich wizerunek od stosunku konkretnego autora do Rosji.

Polska a Rosja

W czasie I wojny światowej film historyczny stał się środkiem propagandy wspierającym działania władz państwowych. Nie dotyczyło to wyłącznie „walki o polskie serca”, jak określa to Brigitte Braun: „w 1916 roku, zarówno przed rozpoczęciem urzędowej produkcji filmowej, jak i równoległe do niej, powstawały filmy propagandowe, zajmujące się historią i dziejami mniejszych zaprzyjaźnionych państw i terenów okupowanych, które wydawały się odpowiednim środkiem dla wspierania niemieckich starań o pozyskanie mieszkającej tam ludności”¹⁴. Spraw polskich dotyczył m.in. *Tyrannenherrschaft* (1916) z podtytułem *Aus Polens schwerer Zeit. Kolossal-Film-Gemälde*, ukazujący powstanie kościuszkowskie w powiązaniu z aktualną sytuacją, walką Legionów przeciw Rosji¹⁵.

Szczególne rolę w kinie niemieckim w obrazowaniu rosyjskich rządów w Polsce odegrała twórczość Gabrieli Zapolskiej, począwszy od filmu *Der 10. Pavillon der Zitadelle* (z podtytułem *Eine lebenswahre dramatische Begebenheit aus der Warschauer Ochran*a, 1916) według scenariusza oparte go na dramacie *Tamten* (1898). Ponowna ekranizacja tego dramatu miała miejsce pod koniec lat 20. (*Die Warschauer Zitadelle* 1929–1930), gdy okres carskiej niewoli Polaków znów pojawił się w scenariuszach filmów niemieckich, choć tym razem nie tylko po to, by akcentować ich cierpienia. Kwestie te omawia szczegółowo J. Maśnicki, wzmiankując także kolejną, dźwiękową już wersję dramatu z 1937 r. w reżyserii Fritza Petera Bucha¹⁶. Adaptacją na potrzeby tego filmu zajął się (obok reżysera) związany z ruchem narodowosocjalistycznym pisarz, krytyk i reżyser teatralny Alfred Mühr (1903–1981), którego nowe władze mianowały dyrektorem Pruskiego Państwowego Teatru w Berlinie (*Preußisches Staatstheater*) i docentem

¹³ Zob. L. Wolff, *Inventing Eastern Europe, The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford 1994, s. 4, 356–357.

¹⁴ Zob. B. Braun, *Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej*, tłum. D. Codogni-Łańcucka, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Wrocław 2013, s. 242–245.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 247–252.

¹⁶ J. Maśnicki, *Niemcy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896–1930)*, Gdańsk 2006, s. 222–227, 252–256.

w powiązanej z tą instytucją szkole aktorskiej (od 1934 r.)¹⁷. Fabuła filmu dźwiękowego jest pewnym powrotem do pierwowzoru, wykazując przy tym w niektórych rozwiązaniach podobieństwo do poprzednich ekranizacji, np. ponętna Józia jest tu znów tancerką. Osią wydarzeń w filmie z 1929/1930 r. była jednak zazdrość rosyjskiego oficera nie o tancerkę, lecz o Sonję Lasotzką, siostrzenicę komendanta – miłość głównego bohatera. Trzeba pamiętać też o ograniczeniach kina niemego, w którym siłą rzeczy szczegóły fabularne i dialogi musiały ulec uproszczeniom. Niezależnie od tego rzuca się w oczy, że wątek patriotyczny i antyrosyjski w filmie Bucha został wyraźnie podkreślony. Co więcej, twórcy postanowili poprowadzić akcję dalej, jednoznacznie rozstrzygając zawieszoną w epilogu dramatu kwestię, czy Kazimierz odzyska miłość Anny, tzn. czy stanie się „Tamtym” – odważnym patriotą, konspiratorem – i odnajdzie do niej drogę¹⁸. Oczywiście tak, nie tylko w przenośni, lecz także w realnym świecie, uwalniając ją w spektakularnej akcji z pociągu jadącego na Syberię. Cierpienia Polaków się nie kończą: zemsta osiąga niewinną siostrę i matkę bohatera, które przyjmują to ze słowami „Es lebe unser Vaterland”. Mamy tu zestaw pochlebnych Polakom stereotypów znanych części europejskiej opinii publicznej, życzliwie nastawionej do sprawy polskiej, które były echem głośnych zdarzeń z czasów zaborów: przegranych powstań, represji, zsyłek, konspiracji, akcji pod Rogowem czy Bezdunami. Stereotypy te, odżywające zwłaszcza w okresie powstań, każą sądzić o powszechności patriotycznych postaw i szerokim zasięgu konspiracji. Tego w dramacie Zapolskiej brak. W filmie nie znajdziemy natomiast antyniemieckich akcentów, np. odpowiedzi matki Kazimierza na podejrzenie, że jest on pruskim szpiegiem zdobywającym plany warszawskiej Cytadeli: „Niemcy? To dla Niemców? Ależ mój syn nienawidzi jeszcze więcej Niemców, niż was!”¹⁹. Dodano zaś nieobecny w dramacie dialog Horna z Kornilowem, który przekonuje generała, że samą brutalną siłą nie da się panować nad Polakami – potrzebna jest także sprawiedliwość. Te słowa brzmią szczególnie w niemieckim filmie z 1937 r., który władze III Rzeszy oceniły jako „staatspolitisch wertvoll”, choć po raz kolejny przyniósł „fabule Zapolskiej artystyczną i komercyjną klęskę”²⁰.

Polscy konspiratorzy są bohaterami dwukrotnie w latach 30. ekranizowanej powieści sensacyjno-szpiegowskiej *The Emperor's Candlesticks* brytyjskiej pisarki i malarki Emmy Orczy (znanej jako Baroness Emmu-

¹⁷ R. Badenhausen, *Mühs, Alfred*, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 18, Berlin 1997, s. 295.

¹⁸ G. Zapolska, *Tamten. Dramat współczesny w 5 aktach*, Kraków 1902, s. 132.

¹⁹ Ibidem, s. 82.

²⁰ J. Maśnicki, op.cit., s. 256.

ska Orczy, 1865–1947)²¹. W 1936 r. austriacki reżyser i pisarz Karl Hartl nakręcił film *Die Leuchter des Kaisers. Eine romantische Geschichte nach dem Roman der Baroness Orczy*, rok później powstał angielski obraz w reżyserii George’a Fitzmaurice’a pod powieściowym tytułem. Autorka wywodząca się z węgierskiego arystokratycznego rodu była już wówczas sławna i bogata (kupiła dom w Monte Carlo), nadal o konserwatywnych przekonaniach i stale inspirowana tęsknotą za mijającym światem dawnej arystokracji. Stąd zamiłowanie do tematyki historycznej z życia wyższych sfer, która stanowi tło znacznej części jej twórczości (obok opowiadań detektywistycznych z Lady Molly ze Scotland Yardu), a znana seria ze „Szkarłatnym kwiatem” o konspiracyjnym ratowaniu elit *ancien régime*’u przed terrorem rewolucyjnym, zawierająca liczne odwołania do faktów i historycznych postaci, także doczekała się wielu realizacji teatralnych i kinowych (ostatnia z 2008 r.). Dodajmy, że polscy konspiratorzy w powieści i filmach o „cesarskich świecznikach” kryjących ważne dokumenty stosują bezpardonowe środki – dla uwolnienia skazanego towarzysza porywają w Wiedniu samego syna cara, a w pewnej sytuacji rozważają nawet jego zabicie (choć cała akcja toczy się w wytwornym świecie, a bohaterowie są ludźmi z „towarzystwa”). Osiemnaście lat przed opublikowaniem książki Orczy Aleksander Hryniewiecki dokonał przecież zamachu na cara Aleksandra II, co odbiło się szerokim echem w Europie. W filmie nie ma jednak żadnych realnych odniesień do polskiej historii.

Powstanie listopadowe

Inna niemiecka produkcja w reżyserii Karla Hartla z okresu „rozkwit u odprężenia” nawiązywała do entuzjazmu dziewiętnastowiecznych niemieckich liberałów wobec powstania listopadowego i jego bohaterów, których postaci upowszechniły litografie i wiersze (m.in. Chłopickiego, Skrzyneckiego, Dwernickiego, Emilię Plater itd.)²². Kulminacja tej „Polenbegeisterung” wiązała się ze sławnym zjazdem w Hambach w roku 1832²³. Film *Ritt in die Freiheit* (pol. *Ku wolności*, 1936) powstał na pod-

²¹ Pierwsze wydanie powieści w 1899 r. nie przyniosło debiutującej autorce powodzenia. A. Vasudevan, L. Henderson, *Twentieth-century romance and historical writers*, London–Detroit 1994, s. 499–501.

²² Zob. A. Gerecke, *Das deutsche Echo auf die polnische Erhebung von 1830*, Wiesbaden 1964, s. 49. O stereotypizacji postaci Emilii Plater zob. M. Kurkowska, *Emilia Plater na czele oddziału kosynierów*, w: *Polaków dzieje malowane*, Warszawa 2013, s. 183.

²³ Zob. *Hambacher Fest 1832. Freiheit und Einheit. Deutschland und Europa. Eine Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz zur Geschichte des Hambacher Festes. Hambacher Schloß Neustadt an der Weinstraße. Katalog zur Dauerausstellung*, red. J. Kerman, Mainz 1988, s. 46–48.

stawie scenariusza Waltera Suppera (1887–1943) i Austriaka (polskiego pochodzenia?) Edmunda Strzygowskiego (Strygowskiego). Strzygowski złożył w 1923 r. na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego dysertację doktorską pt. *Der polnische Revolutionsreichstag von 1830–1831*²⁴. Mamy więc tu do czynienia z zawodowym historykiem, specjalistą od powstania listopadowego. Jednak w miarę precyzyjne umundurowanie i wyposażenie żołnierzy Królestwa Polskiego i armii carskiej film zawdzięcza zapewne temu, że za popisy kawaleryjskie odpowiadał słynący z mistrzostwa 5. Pułk Ułanów Zasławskich stacjonujący w Ostrołęce, który swą tradycję wywodził od 5. Pułku sformowanego w grudniu 1830 r. dzięki finansowemu wsparciu hrabiego Konstantego Zamoyskiego. W przedsięwzięciu wziął udział Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy, a także Warszawska Spółka Kinematograficzna Sp. Akc., założona przez aktora, reżysera, producenta i kompozytora (urodzonego w Warszawie, a działającego do 1918 r. w Niemczech) Danny’ego Kadena (właśc. Daniel Kirschenfinkel, 1884–1942). To Kaden wyreżyserował wspomniany wyżej film *Der 10. Pavillon der Zitadelle* i wprowadził utwory Zapolskiej w krąg kina niemieckiego. Już plansze początkowe *Ritt in die Freiheit* podkreślają podział na dwa światy: Polaków i Rosjan. Pierwszy cechuje szlachetność, prostolinijność, patriotyzm i odwagę, drugi karierowiczostwo, ślepe posłuszeństwo, pijaństwo, nawet brutalność. Wyjątek – chorąży Smirnoff, który przed egzekucją Polaków nie chce śpiewać razem z pijanymi kolegami (gdyż „Es schnürt mir die Kehle zu, wenn ich daran denke, was diesen Polen noch heute bevorsteht. Eine Schande ist das. Eine Schande für uns alle, sage ich euch. Sie sind doch keine gemeinen Verbrecher”) – ma ostatecznie utwierdzić widza w takiej właśnie wizji. Propagandowych schematów i przerysowań jest więcej, choćby w przedstawianiu krzywd, jakich Polacy doznają od Rosjan (np. dzieci są wysyłane na katorgę za śpiewanie polskich pieśni), czy w profetycznych wystąpieniach głównych bohaterów²⁵. Nawet szczerzy i czysty afekt hrabiego Staniewskiego do siostry rosyjskiego gubernatora Grodna nie powinien być przeszkodą w wypełnianiu obowiązków wobec ojczyzny. Taka miłość przynosi niepotrzebne wahania, a nawet śmierć, tymczasem gorące uczucie Janki Kozłowskiej (Kosłowskiej) do Jana Wolskiego ratuje mu życie. Szukając głębiej ewen-

²⁴ A. Wiśniewska, *Dysertacje poświęcone tematyce polskiej, powstałe na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego w latach 1872–1937*, „Biblioteka”, nr 14/2010, s. 70.

²⁵ Rotmistrz Wolski stwierdza z emfazą: „Ein Gedanke wird weiterleben. Der Gedanke an Polen. Der Wille, frei zu werden. Es wird vielleicht noch lange dauern. Jahre. Jahrzehnte. Und wer weiß, wie viele Unzählige noch daran glauben müssen. [...] Dann haben wir auch unser Teil dazu beigetragen, wenn eines Tages der letzte Russe über die Grenze gejagt wird und Polen frei ist”.

tualnych narodowosocjalistycznych kontekstów, moglibyśmy powiedzieć, że nie wolno wchodzić w związki z wrogiem, a naród pozbawiony wolności i poddany niezasłużonym represjom ma prawo i obowiązek zbrojnie walczyć o swoje prawa. Także uciemżona mniejszość niemiecka... Końcowa scena wyraźnie nawiązuje do ujęcia z *Das Rebell* Luisa Trenkela (1932), a więc filmu o Tyrolu pod francuską i bawarską okupacją w 1809 r., którym fascynował się Hitler. Ale takie historyczne skojarzenia idą już chyba za daleko.

Film, co prawda, przypadł do gustu samemu Goebbelsowi²⁶, podobał się także polskiej i niemieckiej publiczności, a dotarł nawet za ocean. Nic dziwnego, ułan polski to jeden z najwyrazistszych i najatrakcyjniejszych polskich *brand images*: już w 1910 r. we Włoszech powstał pierwszy film zagraniczny na ten temat (*Il lanciere polacco*)²⁷.

Z historycznego punktu widzenia fabuła *Ritt in die Freiheit* nie odwołuje się do żadnych rzeczywistych zdarzeń (poza samym faktem wybuchu powstania w 1830 r.), ewidentnym błędem jest rozlokowanie ułanów armii Królestwa w Grodnie, leżącym poza jego granicami. Właściwie nie wiadomo, dlaczego to właśnie Grodno zostało wybrane na miejsce akcji – bo stąd feldmarszałek Iwan Dybicz rozpoczął swą ofensywę przeciw powstańcom? A może dlatego, że tu niegdyś przypieczętowano rozbiory i abdykował Stanisław August?

Powieść Stanisława Strumph-Wojtkiewicza *Piąta kolumna w Bristolu* stała się źródłem informacji, że równoległe do pracy nad tym filmem niemiecka ekipa wykonała pod Ostrołęką rozpoznanie topograficzne na po-

²⁶ W dziennikach napisał: „Dobrze zrobiony. Rozsądny co do akcji, reżyserii, charakteru i gry aktorskiej. Cieszę się, że przyczyniłem się do jego powstania” – cyt. za C. Król, op.cit., s. 158. Mimo kontroli państwowej nad przemysłem filmowym (zwłaszcza od momentu przejścia wytwórni UFA w marcu 1937 r.) Goebbels nie był zadowolony z niemieckiej przedwojennej produkcji filmowej. „Poprzez gorączkowe «rozkazy» wydawane przemysłowi filmowemu i osobiste interwencje, potentat filmowy, jakim był wówczas Goebbels, nie potrafił przekazać superkoncernowi, nad którym panował od dwóch lat, jednoznacznych i średnioterminowych wytycznych w sprawie ukierunkowania produkcji filmowej. Medium, w którym między planowaniem produktu a ukończeniem produkcji upływa, z zasady, przynajmniej rok, nie dało się kierować za pomocą «rozkazów» i interwencji *à la* Goebbels”, P. Longerich, *Goebbels. Apostoł diabła*, tłum. M. Kilis, Warszawa 2014, s. 445.

²⁷ Zob. J. Mańnicki, op.cit., s. 278. To włoscy dokumentaliści będą potem odpowiedzialni za zapoczątkowanie mitu o szarżach ułańskich na czołgi w 1939 r. Jak już wspomniano wyżej, takim międzynarodowym stereotypem kultury popularnej była też kochanka – piękna Polka, stereotyp szczególnie żywotny w Niemczech (oraz we Włoszech), ale podlegający w totalitarnych czasach zmianom, zob. A. Will, *Kobieta polska w wyobraźni społeczeństw niemieckiego obszaru językowego od XIV w. do lat trzydziestych XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983, s. 59–63.

lecenie Abwehry²⁸. Dotychczas brak wyraźnego potwierdzenia tego faktu przez inne, bardziej wiarygodne i bezpośrednie źródła, choć przewija się on w literaturze przedmiotu²⁹.

Czasy unii polsko-saskiej

Prawdziwą koprodukcją polsko-niemiecką przygotowaną w ramach uzgodnień politycznych między Berlinem a Warszawą, która odwołuje się do wspólnej przeszłości, był film *August der Starke* z 1936 r. w reżyserii Paula Wegenera (niemiecka wersja) oraz Stanisława Wasylewskiego (polska)³⁰. Przebieg tych uzgodnień, grę dyplomatyczną wokół nich i okoliczności powstania filmu, a także jego treść i upowszechnianie omówili już Cezary Król i Karina Pryt³¹. Rzeczywiście trudno zrozumieć do końca racje polskiej strony w wyrażeniu zgody na taką tematykę dla wspólnego przedsięwzięcia, które miało podkreślać historyczne dobrosąsiedzkie stosunki. Już w osiemnastowiecznej publicystyce polskiej czasy saskie służyły za wyrazisty kontrast do oświeconej epoki stanisławowskiej. W stuleciu następnym stały się komponentem nadającym sens całej historycznej narracji narodowej – jako okres najgłębszego upadku, porównywalnego nie tylko z epoką rozbicia dzielnicowego, ale nawet z czasami zaborów³². Wetynów obarczano główną odpowiedzialnością za zniknięcie Rzeczypospolitej z mapy Europy, a już od narodzin owej „czarnej legendy” to właśnie August Mocny reprezentował wszelkie jej mroczne cechy³³. W uformo-

²⁸ S. Strumph-Wojtkiewicz, *Piąta kolumna w Bristolu*, Warszawa 1971, s. 16–21. Ostrołęka niewątpliwie należała do obszarów o strategicznym znaczeniu, na najkrótszej drodze z niemieckiej granicy do Warszawy. 5. Pułk (wraz z 11.) był jednak użyty też do scen kawalerskich w filmie francuskim *Le Joueur d'échecs* z 1926 r. (zob. poniżej). Podczas kręcenia tych dynamicznych ujęć stratowano wówczas czterech francuskich operatorów. Zob. H. Dupuy-Mazuel, *Gracz w szachy*, tłum. A. Wat, t. 1, Warszawa 1927, *Od wydawnictwa*.

²⁹ J. Kijowski, *Przed wybuchem II wojny światowej (mniej znane karty historii)*, „Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego”, nr 3/1989, s. 93.

³⁰ Scenariusz opracował młodziutki Rolf Meyer (1910–1963) na podstawie rękopisu Johanesa Eckhardta i Carla Haensela – H. Schönemann, *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*, Stuttgart–London 2003, s. 135.

³¹ C. Król, op.cit., s. 155–157; K. Pryt, *Polsko-niemieckie koprodukcje „August Mocny” i „Dyplomatyczna zona” w służbie nazistowskiej polityki wschodniej w latach 1934–1939*, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, Wrocław 2012, s. 75–80.

³² M. Źreńnik, *August II Mocny. Dobry mecenas i zły król?* tłum. M. Kurkowska, w: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 2: *Wspólne/Oddzielne*, red. R. Traba, H.H. Hahn, współpr. M. Górny, K. Kończal, Warszawa 2015, s. 250–253.

³³ „Już wówczas [w czasach stanisławowskich] August Mocny budził w zasadzie te same skojarzenia, co w czasach nam współczesnych. Uzasadniają one jego negatywną ocenę jako władcy, a są to: egoizm, brak zainteresowania sprawami polskimi lub wykorzysty-

waniu takiego obrazu wielką rolę odegrała opiniotwórcza trylogia Józefa Ignacego Kraszewskiego, co z pewną przesadą przewidywał Kazimierz Marian Morawski: „Doba Augusta II od brzasku wojny północnej, królowania Koseli aż do zachodu bujnego królewskiego żywota [...] pozostanie zapewne w wielkich rysach taką w historiografii, jaką ją w powieściach utrwaliło pióro Kraszewskiego”³⁴. I rzeczywiście, jak zauważa Miloš Rezník, „w narodowej narracji historycznej, opartej na zasadzie kontrastowania następujących po sobie epok, okres unii polsko-saskiej pozostał nadal jednoznacznie negatywnym wzorcem, stosowanym w polityce historycznej oraz w literaturze, edukacji szkolnej i w badaniach historycznych”, co nie zmieniło się właściwie aż po lata 90. XX w.³⁵ W tych warunkach można byłoby sądzić, że strona polska, włączając się w produkcję filmu o Augustcie Mocnym, podporządkowała się całkowicie partnerom niemieckim.

W Niemczech w 1920 r. film o tymże władcy nakręcił austriacki reżyser Alfred Halm (*Der galante König – August der Starke*). Jego scenariusz „skupił się na efektownej prezentacji miłosnych podbojów władcy”³⁶. Taki charakter miała zresztą większość niemieckojęzycznych utworów literackich międzywojnia poświęcona czasom saskim³⁷. Halm podkreślał przy tym dworską wystawność, bogactwo wnętrza i dostojność ceremonii epoki m.in. za pomocą wspaniałych kostiumów dostarczonych przez dekoratora drezdeńskiego Staatstheater³⁸.

Trzeba przy tym zauważyć, że w kwestii Wettynów w niemieckiej historiografii konkurowały ze sobą pruska i saska wizja dziejów, aspirując do roli narracji ogólnoniemieckiej³⁹. Czarną legendę zapoczątkowała praca Friedricha Christopha Förstera (1791–1868), sascy historycy XIX i XX w.

wanie Polski do własnych celów, wątpliwa moralnie postawa [...] oraz związane z nią podejrzenie, czy jego konwersja na katolicyzm była aby szczerą, bujne życie dworskie, które spędzał na zabawach i romansach ze swoimi metresami, próżniactwo, polityczna słabość króla wobec rywali w sferze europejskiej polityki mocarstwowej, zależność od mocarstw ościennych (zwłaszcza Rosji), rozrzutność oraz mająca świadczyć o prostactwie siła fizyczna [...]”. Ibidem, s. 251. W ukształtowaniu takiego wizerunku Augusta znaczny udział miała pruska propaganda – zob. J. Staszewski, *August II*, Warszawa 1986, s. 51–53.

³⁴ K.M. Morawski, *Z wieku Łazienek. Notatki historyczne*, Kraków 1913, s. 51–52 za: M. Rezník, op.cit., s. 253.

³⁵ M. Rezník, op.cit., s. 253–256.

³⁶ J. Maśnicki, op.cit., s. 199.

³⁷ Zob. J. Chodera, *Literatura niemiecka o Polsce 1918–1939*, Katowice 1969, s. 316–317.

³⁸ J. Maśnicki, op.cit., s. 199–200.

³⁹ Zob. J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 7; M. Rezník, op.cit., s. 256–260.

gremialnie uznawali ich panowanie za najchwalebniejszą, budującą saską tożsamość epokę w dziejach kraju. Spór nabrał ostrości wraz z radykalizowaniem się nastrojów nacjonalistycznych społeczeństwa. W latach 30. dominujący pruski punkt widzenia reprezentował berliński historyk Paul Haake (1873–1950), usiłujący narzucić jednoznacznie negatywny obraz epoki saskiej w przekonaniu, że patriotyzm lokalny niszczy ogólnoniemieckie poczucie narodowe⁴⁰. Z okazji 300. rocznicy śmierci Augusta Mocnego w jego obronie wystąpił znany tamtejszy historyk Hellmut Kretzschmar (1893–1965).

W filmie *Wegenera* (zachowała się jedynie wersja niemiecka) postać Augusta Mocnego nie ma hagiograficznej oprawy, król pokazany został u schyłku panowania jako władca zmuszony do lawirowania między szlachecką opozycją i wpływami rosyjskimi, niezrozumiany (choć szanowany) przez poddanych i w poczuciu niespełnienia rozpamiętujący burzliwą przeszłość. Recenzenci wcale nie zaobserwowali tu afirmacji cywilizacyjnego, niemieckiego wpływu na wschodniego sąsiada, choć budowle Wettynów mówiły same za siebie⁴¹. Na premierze w Dreźnie dyrektor niedawno powstałego w Berlinie Instytutu Niemiecko-Polskiego podkreślał, że nieznający języka August nie dostrzegał, jak „obcy [...] naród podupadał pod względem politycznym [...], tęskniąc za narodowym przebudzeniem”⁴². Z pruskiego punktu widzenia August Mocny nie powinien być i nie był herosem, choć daleko tu do ortodoksyjnie negatywnej wersji. Taka realizacja tematu była więc formą utylitarnego, doraźnego kompromisu, w uznaniu, że unia polsko-saska to jednak okres najwyraźniejszego zbliżenia politycznego w całym sąsiedzkich dziejach.

Zwróćmy przy okazji uwagę na kolejną ekranizację znanej operetki Carla Millöckera (1842–1899) *Der Bettelstudent* (reż. Georg Jacoby). Tu także w czasach zamętu wielkiej wojny północnej oddolny polski ruch narodowy (polska konspiracja) jest zbiorowym bohaterem pozytywnym. *Happy end* (zgodnie zresztą z librettem⁴³) to koronacja Stanisława Leszczyńskiego, rzekomo kończąca panowanie Wettynów! Film powstał w ściśle powiązanej z władzami wytwórni UFA w 1936 r.

⁴⁰ Zob. P. Haake, *August der Starke im Urteil seiner Zeit und der Nachwelt*, Dresden 1922; idem, *Kursachsen oder Brandenburg-Preußen? Die Geschichte eines historischen Wettstreits*, Berlin 1939.

⁴¹ R. Marszałek, *Polska wojna w obcym filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 26–27.

⁴² Cyt. za K. Pryt, op.cit., s. 79.

⁴³ Libretto na podstawie *Les Noces de Fernande* Victoriene Sardou'a (1831–1908), stąd francuski punkt widzenia na konflikt „Sasa” z „Lasem” – późniejszym królem Lotaryngii i ojcem królowej Francji.

W 1935 r. podjęto także przygotowania do wspólnego polsko-francuskiego przedsięwzięcia filmowego. Tu zdecydowanie łatwiej było o niekontrowersyjny temat: projektowano film oparty na biografii księcia Józefa Poniatowskiego, lecz negocjacje nie przyniosły rezultatu⁴⁴. Już w 1919 r. europejska prasa donosiła o planach takiej współpracy kinematograficznej – obraz *N'oublions jamais* również nie doczekał się realizacji.

„Szachista” – schyłek I Rzeczypospolitej we francuskim ujęciu

W Polsce wielką uwagą otaczano „najgłośniejsze polonicum lat dwudziestych”⁴⁵, a mianowicie z rozmachem szykowaną i nakręconą przez Raymonda Bernarda superprodukcję *Le Joueur d'échecs* na podstawie znanej książki dziennikarza i pisarza Henri'ego Dupuy-Mazuela (1885–1962) pod takim tytułem, która ukazała się w tym samym roku, co film (1926). To opowieść odwołująca się do losów sławnego Mechanicznego Turka barona Wolfganga von Kempelena (1734–1804), w której historia potraktowana została bardzo swobodnie. Nie lepiej wygląda ona w ekranizacji z 1926 r., którą Maśnicki omawia jako baśń historyczną z elementami filmu przygodowego, a nawet fantastyki⁴⁶. Źródłem polskiego wątku tej fabuły był pomysł znanego iluzjonisty francuskiego Jean-Eugène'a Robert-Houdina (1805–1871) na objaśnienie zagadki Mechanicznego Turka. Oto Kempelen w tym specjalnie zbudowanym automacie do gry w szachy wywiózł pozbawionego nóg Worońskiego (w tekście Houdina nazwisko to brzmi Worowski, u Mazuela Wnorowski, w filmie Worowski) – polskiego oficera, przywódcę buntu przeciw rosyjskiemu panowaniu w Rydze i świetnego szachistę. Bunt ów rzekomo miał miejsce „vers l'année 1776”⁴⁷. Kolejną wariację wokół książki Dupuy-Mazuela (wydanej w tłumaczeniu polskim w 1927 r.) stanowiła ekranizacja dźwiękowa z 1938 r. (reż. Jean Dréville), znacznie skromniejsza, z okrojoną fabułą, bez efektownych batalistycz-

⁴⁴ C. Król, op.cit., s. 155.

⁴⁵ Jak określa ów film J. Maśnicki, op.cit., s. 217.

⁴⁶ Omówienie w: J. Maśnicki, op.cit., s. 216–222.

⁴⁷ Ta sensacyjna opowieść jest zamieszczona w książce Houdina *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, Blois 1868, s. 161–173. Zob. też J. Giżycki, *Z szachami przez wieki i kraje*, Warszawa 1984, s. 128–129. Warto dodać, że iluzjonistyczny teatr Houdina wraz z jego majątkiem ruchomym i samym zespołem przejął „ojciec filmu fabularnego” Georges Méliès. Jeden z pierwszych jego filmików nosi tytuł *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin*. Zob. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Historia kina*, t. 2 *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 112–115.

nych scen, choć dostrzeżona przez jury na festiwalu w Wenecji. W stosunku do wersji niemej jest wyraźniej antyrosyjska, np. księżę Potiomkin to postać prymitywna, wręcz groteskowa, Katarzyna II zaś bezwzględna, świadomie despotyczna, cyniczna, fałszywa i rozwiązała. Wśród rosyjskich środków represji pojawia się tu knut, który wszedł do pamięci francuskiej m.in. z powodu międzynarodowej awantury o artykuły na ten temat z Wielkiej Encyklopedii⁴⁸. Z historycznego punktu widzenia interesujące są też drobne ślady rozliczeń z francuskim „le mirage russe”⁴⁹. W filmie cesarzowa kpi z filozofów, którzy dla pieniędzy nazywają ją Semiramidą Północy, a rzekome wstawienie tronu królów polskich jako krzesła do jej komnaty Wolterowi miało wydać się zabawne. Wspomniano już wyżej o ścisłej zależności między obrazem Polski i Rosji we francuskiej historiografii. Pod pewnym względem to filmowe francuskie spojrzenie na dzieje Polski jest obiektywniejsze: po raz pierwszy zestaw zaborców nie uległ ograniczeniom, a pierwszeństwo przyznano tu imperialnym żądom władcy Rosji. O reszcie tła historycznego nie warto wspominać, zresztą już ekranizacja z 1926 r. wywołała życzliwe zdumienie publiczności w Polsce, choć film wywarł wrażenie na odbiorcach zagranicznych, budząc pro polskie sentymenty⁵⁰.

„Minin i Pożarski” – sowiecki film propagandowy

Na zakończenie warto na chwilę zatrzymać się przy sowieckim filmie *Minin i Pożarski* (*Минин и Пожарский*) w reżyserii Wsiewołoda Pudowkina i Michaiła Dollera, choć chronologicznie wykracza nieco poza przyjęte w artykule ramy, gdyż jego premiera miała miejsce 3 listopada 1939 r. Na jego treść z pewnością miał wpływ zarysowujący się pakt Ribbentrop-Mołotow, przygotowania do produkcji trwały od wielu miesięcy. Stalin swą decyzję w tej sprawie oznajmił już w grudniu 1938 r. (to zapewne filmowy skutek „monachijskiego” zaostrenia polsko-sowieckich stosunków), ale ze względu na meandry polityczne ciągle następowały zmiany w scenariuszu, jak i w przygotowywanej w związku z filmem powieści⁵¹. Ostatni

⁴⁸ M. Mervaud, *Le knout et l'honneur des Russes (à propos de deux articles de l'Encyclopédie)*, „Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie”, nr 14/1993, s. 111–124.

⁴⁹ Na ten temat zob. R. Forycki, „Światła w ciemności”. *O XVIII-wiecznej fascynacji Rosją we Francji*, „Przegląd Wschodni”, nr 12/2013, z. 4, s. 785–789; J. Kurkowski, op.cit., s. 210–212. Syntetyczne omówienie dawniejszej literatury w: I. Hanslik, op.cit., s. 12–17.

⁵⁰ J. Maśnicki, op.cit., s. 222.

⁵¹ Zob. W.A. Tokariew, «*Карá панам! Карá!*»: *Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 годы)*, „Отечественная история”, nr 12/2003, s. 47–50; И.В. Сталин, *Историческая идеология в СССР в 1920–1950-е годы. Переписка с историками, статьи и заметки по*

etap realizacji zaczął się być może właśnie w końcu sierpnia 1939 r.⁵² Temat ten miał swoją długą, oczywiście także jeszcze rosyjską historię⁵³, lecz w obliczu zbliżenia z III Rzeszą i wspólnej agresji na Polskę nabrał szczególnego ideologicznego znaczenia. Świadectwem tego są choćby ówczesne publikacje poświęcone polskiej interwencji, jak np. wydana w drugiej połowie roku książka Antona Iwanowicza Kozaczenki (*Разгром польской интервенции в начале XVII века*, Moskwa 1939)⁵⁴. Podstawę fabuły filmu stanowił tekst Wiktora Borysowicza Szkłowskiego (1893–1984) zatytułowany *Русские в начале XVII века* publikowany w czasopiśmie „Знамя”⁵⁵. Powieść pt. *Минин и Пожарский* skończył autor we wrześniu 1939 r. w nowej politycznej sytuacji i dlatego musiały zniknąć z niej wszelkie antyniemieckie akcenty.

Elementem niespotykanym dotąd w filmie historycznym z wątkami polskimi jest obecność na planszach *Minina i Pożarskiego* konsultantów historycznych – zawodowych historyków. W ich gronie prawdziwy specjalista od historii dawnej Rzeczypospolitej, wychowanek starej rosyjskiej szkoły historycznej, od 1939 r. członek korespondent Akademii Nauk ZSRS – Władimir Iwanowicz Piczeta (1878–1947)⁵⁶. Piczeta w latach 20. uczestniczył w międzynarodowym życiu naukowym, był np. w 1925 r. na zjeździe

истории, стенограммы выступлений. Сборник документов и материалов, cz. 1 1920–1930-е годы, wyd. M.W. Zelenow, Petersburg 2006, s. 447–448.

⁵² W artykule A. Amasowicza, *Так создается фильм*, („Смена”, nr 322 z października 1939 r.) czytamy: „Меньше чем в месяц рабочие и художники киностудии «Мосфильм» создали эту сложнейшую декорацию. Сегодня начинаются съемки...”.

⁵³ Zob. J. Tazbir, *Polacy na Kremlu i inne historie*, Warszawa 2005, s. 13–19.

⁵⁴ Inne przykłady propagandowego upowszechniania tematu z tego okresu to np. N.J. Podorożnyj, *Минин и Пожарский*, Moskwa 1939 („Библиотека красноармейца”); В.И. Kostylew, *Минин и Пожарский*, Moskwa oraz Ленинград 1940 („Маленькая историческая библиотека”). Władimir Piczeta (zob. poniżej) w dawnej rosyjskiej historiografii wyodrębnił dwa stanowiska w odniesieniu do tej problematyki: lekceważące rolę polskiej interwencji w dziejach wewnętrznych państwa rosyjskiego (Siergiej Sołowjow, Wasilij Kluczewski) oraz przeciwstawne – z pozycji „liberalnych” (Mykoła Kostomarow, Dmitrij Howajski). Jego zdaniem sowiecka historiografia „w ostatnim czasie” (pisane w 1944 r.) bardzo dużo zajmowała się kwestią polskiej interwencji, skłaniając się do ocen „liberalnego” nurtu, ale z całkowicie odmiennym objaśnieniem istoty wydarzeń. Zob. *Стенограмма лекции В.И. Пичеты „Борьба русского народа против польско-литовской и шведской интервенции в начале XVII века”*, maszynopis wykładu Piczety datowanego na 23.03.1944, Archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk w Moskwie – АРАН. Ф.1548. Оп.1. Д.154, к. 3. Za informacje na temat spuścizny Piczety dziękujemy Janowi Szumskiemu.

⁵⁵ Scenariusz filmu został wydany drukiem w 1939 r. przez wydawnictwo Goskinoizdat (181 ss.). Powieść pt. *Минин и Пожарский*, Moskwa 1940.

⁵⁶ Na temat jego biografii zob. J. Szumski, *Polityka i historia. ZSRR wobec nauki historycznej w Polsce w latach 1945–1964*, Warszawa 2016, s. 64–70. Piczeta pisał m.in. o reformie agrarnej na Litwie w czasach Zygmunta Augusta.

historyków polskich w Poznaniu. Na początku trzeciej dekady został aresztowany, ale, jak stwierdza Jan Szumski, „los był wobec niego łaskawy i już w 1935 r. umożliwiono mu powrót do pracy naukowej w Moskwie”⁵⁷. Ceną za to była pełna dyspozycyjność wobec partii. Jest zastanawiające, że właśnie w 1939 r. został oskarżony o polonofilstwo, co wobec zmiany wektorów politycznych „było synonimem niemal antysowietyzmu”⁵⁸. Wspominał potem, że udało mu się wybronić, a pomoc w przygotowaniu filmu o tak antypolskim wydźwięku mogła mieć swoje znaczenie. Rzeczywisty udział Piczety w pracach nad filmem jest niewątpliwy, o czym świadczy zachowana teczka w Archiwum Rosyjskiej Akademii Nauk⁵⁹.

Rękopiśmienna charakterystyka postaci do filmu sporządzona przez Piczetę pochodzi zapewne ze wstępnego etapu przygotowań: w filmie brak kilku osób tu przedstawionych, nie wszystkie podstawowe nawet wskazówki historyka (np. dotyczące wyglądu bohaterów) zostały uwzględnione⁶⁰. Konsultant najwięcej miejsca poświęcił głównym aktorom wydarzeń, oczywiście tytułowemu: Michaiłowi Pożarskiemu (k. 2–9) i Kuźmii Mininowi (k. 27–29), ale także Dmitrijowi Trubeckiemu (k. 30–31) oraz królowi Zygmuntovi III (k. 15–20). Rękopiśmienne (chyba brudnopisowe), trudno czytelne uwagi noszą ślady analizy, sporo w nich znaków zapytania i ponownego zapisu (już wyraźnego) nazw własnych i dat. O pięć lat późniejszy wykład Piczety na temat „walki narodu rosyjskiego z polsko-litewską i szwedzką interwencją na początku XVII wieku” zawiera treści paralelne do tablic, dialogów i ogólnej wymowy filmu⁶¹, wszakże pod jednym charakterystycznym wyjątkiem: roli w owej walce Cerkwi i patriarchy Hermogena. Film i notatki z 1939 r. pomijają tę kwestię zupełnie – świątynie, tak

⁵⁷ Być może odegrała tu rolę interwencja prezydenta Edvarda Beneša, zob. *ibidem*, s. 68–69.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 64.

⁵⁹ Sygn. АРАН. Ф. 1548. Оп. 1. Д. 113 z opisem: [Характеристики] В.И. Пичеты [действующих лиц для кинокартины „Минин и Пожарский”].

⁶⁰ Co prawda, w czarno-białym filmie trudno stwierdzić, czy król Zygmunt III ma ciemnorude włosy, ale z pewnością nie widać u niego siwizny. Tymczasem Piczeta tak go scharakteryzował: „46 лет, среднего роста, осанистый, с слегка подрумяненным лицом, с [...] черными глазами и темно рыжими волосами начинавшими седеть”. Zob. rkps sygn. АРАН. Ф. 1548. Оп. 1. Д. 113, k. 15. Za udostępnienie zawartości teczek z archiwum RAN dziękujemy Elżbiecie Kowalczyk.

⁶¹ M.in., że celem „polsko-katolickiej agresji” Zygmunta III było zlikwidowanie niepodległego państwa rosyjskiego (pod wpływem papieża i jezuitów, którym od czasów edukacji „pozostawał wierny” – zob. rkps sygn. АРАН. Ф. 1548. Оп. 1. Д. 113, k. 15), że ta zaborcza polityka wywołała w Rosji „патриотическое движение”, a „основной социальной базой второго ополчения были плебейские народные массы”, a cechą charakterystyczną ruchu miał być „демократизм” (zob. АРАН. Ф. 1548. Оп. 1. Д. 154, k. 34–35).

jak w *Aleksandrze Newskim* Siergieja Eisensteina (1938), są tylko milczącym tłem wydarzeń. Zmiana polityki Stalina wobec Cerkwi prawosławnej w latach wojny pozwoliła historykowi na publiczne stwierdzenie 23 marca 1944 r., że wobec upadku „русской власти” w charakterze przedstawiciela narodu wystąpił patriarcha Hermogen, wokół którego zjednoczył się patriotyczny ruch dążący do oswobodzenia Moskwy od Polaków. Piczeta podkreślił także rolę gramot rozsyłanych przez patriarchę „по всей Русской земле”, w których wzywał naród do walki o wyzwolenie swojej ojczyzny⁶².

Spośród konsultantów tylko Piczeta reprezentował grupę prawdziwych specjalistów od epoki nowożytnej i relacji polsko-rosyjskich w początkach XVII w. Obok niego w czołówce filmu wymieniono także przedstawiciela „instytutów czerwonej profesury” Władimira Iwanowicza Lebediewa (1894–1966). Nie warto omawiać prostych socrealistycznych schematów fabuły, licznych przekłamań i elementów ideologicznego kostiumu. Trzeba jednak zauważyć, że sama osnowa zdarzeń o neutralnym znaczeniu (np. kierunki ruchu walczących oddziałów) z grubsza przypomina bieg zdarzeń historycznych, nieźle dobrane są tu rekwizyty, scenografia⁶³. To pewne *novum*, które mogłoby skłaniać do ogólniejszej, ryzykownej i nieco paradoksalnie brzmiącej tezy. Oto upaństwowione, całkowicie podporządkowane totalitarnej władzy kino propagandowe potrzebowało dla skuteczności swej perswazyji ideologicznej (za pomocą argumentów czerpanych z historii) swoistego kamuflażu faktograficznego – czegoś „prawdziwego”, a więc przygotowanego przez ściśle nadzorowanych zawodowych konsultantów. Dodajmy, że władza totalitarna chętnie wspierała tematykę historyczną, także w III Rzeszy często po nią sięgano, i także tam pojawili się konsultanci oraz prawdziwe rekwizyty (np. do filmu *Kolberg* wypożyczono koronę, jabłko i berło cesarskie Karola Wielkiego!⁶⁴). W ten sposób totalitarne kino przełamywało tradycję nurtu popularnego kultury – przedstawień teatralnych, tanecznych, operetek, które trawestowały swobodnie materię historyczną pod kątem celów estetycznych, rozrywkowych i oczywiście komercyjnych⁶⁵.

⁶² Zob. АРАН. Ф. 1548. Оп. 1. Д. 154, к. 22, 25–26.

⁶³ Zob. rozdział *О Минине и Пожарском в Советской России*, w: К. Reznikow, *Мифы и факты русской истории. От лихолетья Смуты до империи Петра*, Moskwa 2012. Szkłowski wspominał o Pudowkinie: „Unikał w sztuce zdobnictwa, dążył do zdjęć typu dokumentarnego, nakręconych jakby od niechcenia. Był dojrzałością nowej sztuki, dojrzawszy do niej w życiu”. W. Szkłowski, *Ze wspomnień*, tłum. A. Galis, Warszawa 1965, s. 229.

⁶⁴ B. Drewniak, op.cit., s. 276, 281.

⁶⁵ Sama trawestacja nie jest niczym szczególnym, „pomiędzy kartką a ekranem nieuchronnie dochodzi do przekształcania przeszłości” (R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I Kurz, Warszawa 2008, s. 93). Chodzi jednak o zasięg i charakter takiej transformacji.

Niezależnie, czy tak właśnie przebiegały procesy przemiany kina historycznego, z analizy wątków polskich w filmie amerykańskim i europejskim jasno wynika ścisły związek ówczesnego kina z konkretną narodową tradycją literacką i artystyczną. Przypomnijmy obserwację zamieszczoną już w pierwszej części niniejszego opracowania: regułę stanowiły kolejne transformacje cieszących się powodzeniem tematów wraz ze zmieniającymi się środkami wyrazu i możliwościami technicznymi. Prawie wszystkie omówione filmy miały swe wcześniejsze realizacje i pierwowzory literackie (lub operetkowe itp.). Ponieważ wątki polskie w owej tradycji kulturalnej były rzadkie, niewiele mogło się ich znaleźć w fabułach filmów historycznych. Na taką tematykę uwagę filmowców kierowały tylko „wspólne miejsca pamięci”, a więc sytuacje, gdy sprawy polskie krzyżowały się z zagadnieniami własnej historii. Drugą ewentualność stanowić mogły bezpośrednie impulsy od totalitarnej władzy, chcącej podkreślić dobre stosunki z Polską lub np. uzasadnić zajęcie jej terytorium.

Warto też przypomnieć skutki udźwiękowania filmu: „duma narodowa, granicząca z nacjonalizmem, stała się jednym z kluczowych kontekstów, w jakich interpretowano i wartościowano filmy”⁶⁶. W związku z tym urosła ranga filmu w konstruowaniu i upowszechnianiu narodowej narracji historycznej. Zwróćmy tu uwagę choćby na przykład USA: w latach 30. w amerykańskim kinie znikły (dotąd bardzo liczne) odwołania do kwestii zróżnicowania etnicznego społeczeństwa⁶⁷. Symptomatyczny jest też brak postaci Pułaskiego i Kościuszki w produkcjach o narodzinach amerykańskiej wolności, czego przykładem może być film Warner Brothers *Alexander Hamilton* w reżyserii Johna G. Adolffiego z 1931 r.⁶⁸ Dodajmy, że jednocześnie w filmach tej wytwórni nazwiska Pułaski i Kościuszko nadawano kryminalistom, co zresztą wywołało protest Warszawy i zakaz wyświetlania w Polsce jej filmów (zakaz dotyczył też dwóch innych producentów amerykańskich)⁶⁹. Taka sytuacja to jednak bardziej wynik słabości środowisk emigracji polskiej w Stanach Zjednoczonych. Po latach niewoli i niszczącej wojnie także odrodzona Polska nie mogła hojnie wspierać własnej produkcji filmowej i prowadzić skutecznej polityki historycznej na arenie międzynarodowej.

⁶⁶ I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina*, t. 2 *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 56.

⁶⁷ M.B.B. Biskupski, *Nieznana wojna Hollywood przeciwko Polsce 1939–1945*, tłum. K. Nowacki, Warszawa 2011, s. 63.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 365.

⁶⁹ „Szef wytwórni, Harry Warner, w odpowiedzi określił polski rząd jako «antysemicki»”, *ibidem*, s. 272.

Bibliografia

- Biskupski M.B.B., *Nieznana wojna Hollywood przeciwko Polsce 1939–1945*, tłum. K. Nowacki, Warszawa 2011.
- Braun B., *Film niemiecki w walce o polskie serca w czasie pierwszej wojny światowej*, tłum. D. Codogni-Łańcucka, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Wrocław 2013.
- Chodera J., *Literatura niemiecka o Polsce 1918–1939*, Katowice 1969.
- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy w systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011.
- Dupuy-Mazuel H., *Gracz w szachy*, tłum. A. Wat, t. 1, Warszawa 1927.
- Forycki R., „Światła w ciemności”. O XVIII-wiecznej fascynacji Rosją we Francji, „Przegląd Wschodni”, nr 12/2013, z. 4.
- Gerecke A., *Das deutsche Echo auf die polnische Erhebung von 1830*, Wiesbaden 1964.
- 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.
- Hambacher Fest 1832. Freiheit und Einheit. Deutschland und Europa. Eine Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz zur Geschichte des Hambacher Festes. Hambacher Schloß Neustadt an der Weinstraße. Katalog zur Dauerausstellung*, red. J. Kerman, Mainz 1988.
- Hanslik I., *Das Bild Rußlands und Polens im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main–Bern–New York 1985.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Kijowski J., *Przed wybuchem II wojny światowej (mniej znane karty historii)*, „Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego”, nr 3/1989.
- Kracauer S., *Od Caligario 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., *Emilia Plater na czele oddziału kosynierów*, w: *Polaków dzieje malowane*, Warszawa 2013.

- Kurkowski J., *Dzieje Rosji w piśmiennictwie doby stanisławowskiej. Część I: do pierwszego rozbioru*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, nr 9/2015.
- Longerich P., *Goebbels. Apostoł diabła*, przeł. M. Kilis, Warszawa 2014.
- Marszałek R., *Polska wojna w obcym filmie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Maśnicki J., *Niemý kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896–1930)*, Gdańsk 2006.
- Miczka T., *Kino włoskie*, Gdańsk 2009.
- Motl S., *Lída Baarová & Joseph Goebbels. Prokletá láska české herečky a ďáblová náměstka*, Praha 2016.
- Pryt K., *Polsko-niemieckie koprodukcje „August Mocny” i „Dyplomatyczna zona” w służbie nazistowskiej polityki wschodniej w latach 1934–1939*, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, Wrocław 2012.
- Reznikow K., *Мифы и факты русской истории. От лихолетья Смуты до империи Петра*, Москва 2012.
- Rosenstone R.A., *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Řezník M., *August II Mocny. Dobry mecenas i zły król?* tłum. M. Kurkowska, w: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 2: *Wspólne/Oddzielne*, red. R. Trauba, H.H. Hahn, współpr. M. Górny, K. Kończal, Warszawa 2015.
- Schönemann H., *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*, Stuttgart–London 2003.
- Sowińska I., *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013.
- 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.
- Strumph-Wojtkiewicz S., *Piąta kolumna w Bristolu*, Warszawa 1971.
- Szumski J., *Polityka i historia. ZSRR wobec nauki historycznej w Polsce w latach 1945–1964*, Warszawa 2016.
- Tazbir J., *Polacy na Kremlu i inne historyje*, Warszawa 2005.
- Tokariew W.A., *«Карá панам! Карá»: Польская тема в предвоенном кино (1939–1941 годы)*, „Отечественная история”, nr 12/2003.
- Will A., *Kobieta polska w wyobraźni społeczeństw niemieckiego obszaru językowego od XIV w. do lat trzydziestych XX w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983.
- Wiśniewska A., *Dysertacje poświęcone tematyce polskiej, powstałe na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego w latach 1872–1937*, „Biblioteka”, nr 14/2010.

Wolff L., *Inventing Eastern Europe, The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.

Zapolska G., *Tamten. Dramat współczesny w 5 aktach*, Kraków 1902.

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 2nd World War – Part Two)

At the time of sound film (to the outbreak of the 2nd World War), Polish historical themes appeared in several German, French, Austrian and American feature films. Especially Germans involved in filmmaking were interested in the issues of Polish history, particularly at the time of the Third Reich, when the cinema was controlled by the government. Temporary thaw in Polish-German relations brought some film productions favourable to the Poles and their fight for freedom. Engineered by the authorities, some were even a co-production as a result of negotiations, as e.g. *August der Starke* (1936).

The analysis of historical Polish themes in the American and European cinema 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. Apart from that, “common historical memorials” turned the attention of filmmakers to Polish themes, i.e. moments when Polish history crossed with their own historical events. In other cases it could have been some direct incentives from the part of the totalitarian authorities willing to show good relations with Poland or, for instance, to justify the occupation of its territory. In that “nationalized” cinema, which needed legitimisation of its propaganda, a strategy of “factual camouflage” appeared – borrowing of historical props (e.g. the crown of Charles the Great), hiring consultants, etc.