

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

JADWIGA HUČKOVÁ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6390-1207>[jadwiga.huckova@uj.edu.pl](mailto:jadwiga.huckova@uj.edu.pl)

---

*Użyteczny wróg. Konflikty wojenne w filmie dokumentalnym  
na wybranych przykładach*

---

The Useful Enemy: War Conflicts in Documentary Film through Selected Examples

## ABSTRAKT

Filmy dokumentalne poświęcone konfliktom postrzegane są jako filmy nie tyle historyczne, co propagandowe. Często dzieje się tak nawet wbrew intencjom ich autorów. Bardzo trudno oderwać się od głęboko zakorzenionych schematów myślowych – sposób prowadzenia narracji i gotowe wzorce przedstawieniowe włączone są w relacje o rzeczywistości. Odwołujemy się do kategorii walki, posługujemy się przeciwieństwami, aby określić własne stanowisko. Wybitnym przykładem tej strategii jest seria *Dla czego walczymy* Franka Capry i Anatole’a Litvaka, przeciwstawiająca narody wolne (alianci) narodom niewolników (Niemcy, Japonia). W powojennym dokumencie negatywnym punktem odniesienia jest przede wszystkim faszyzm. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku (wojna w Jugosławii) filmy opisujące konflikty znów przeciwstawiają sobie narody. W ciągu ostatniego stulecia kino dokumentalne opowiadające o wojnach udoskonaliło przede wszystkim swoją technikę. Narracja i sposoby argumentowania własnych racji nie wzbogaciły się w szczególnie sposób. Jednocześnie coraz szerzej dostępne są archiwa filmowe, w których twórcy znajdują przesłanki do swoich konstrukcji myślowych. Niebezpieczeństwo nadużyć materiałów archiwalnych i budowania czarno-białego obrazu rzeczywistości zauważono już po II wojnie światowej. W najnowszych produkcjach filmowych znajdziemy jednak przykłady zarówno świadomego i odpowiedzialnego wykorzystania archiwów, jak i unikania łatwych przeciwstawień.

**Słowa kluczowe:** film dokumentalny; archiwa; wojna; naród; faszyzm

## ETAPY KSZTAŁTOWANIA OBRAZU WROGA

W monografii *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne* Peter Burke podaje dziesięć reguł, które należy wziąć pod uwagę, oceniając film historycz-

ny. Już pierwsza z nich jest trudna do zweryfikowania: „Ustal, czy dany obraz jest rezultatem naocznej obserwacji, czy pochodzi z innego obrazu”<sup>1</sup>. W dobie rozwiniętych możliwości technicznych i coraz szerszego wykorzystania sztucznej inteligencji w konstruowaniu obrazu filmowego jeszcze więcej problemów może sprawić reguła piąta: „Bądź wyczulony na możliwość manipulacji, w tym manipulacji cyfrowej”<sup>2</sup>.

Jak zauważa Burke, „od wojny krymskiej żadna większa wojna nie mogła się obejść bez ekip fotografów, a ostatnio także ekip telewizyjnych”<sup>3</sup>. Wydaje się, że co najmniej od pierwszego konfliktu w Zatoce Perskiej<sup>4</sup> obraz wojny stał się ważniejszy i bardziej doniosły w skutkach niż sama wojna. Niniejszy tekst dotyczy filmu dokumentalnego, ale ten zasadniczo funkcjonuje współcześnie w ramach struktur medialnych (emisje telewizyjne), a nie jako samodzielny obraz pokazywany w kinach.

Zastanawiające jest to, że kiedy Akademia Holenderska zwróciła się w 1920 roku do Johana Huzingi, autora *Jesieni średniowiecza* (1919), z prośbą o ocenę projektu stworzenia archiwum filmów dokumentalnych, miał on odpowiedzieć, że „film nie wniósł istotnego wkładu w rozwój wiedzy historycznej, gdyż to, co pokazywał, było albo nieistotne, albo już znane”<sup>5</sup>. Uczony do pewnego stopnia miał rację, o ile poza obręb „wiedzy historycznej” przeniesiemy wiedzę o mediach, kształtowaniu się języka propagandy i wreszcie wzrost samowiedzy społeczeństwa, pogłębianie jego refleksji o sobie samym oraz świadomość własnych uprzedzeń wobec innych narodów. Jednym ze słów kluczowych łączących filmy przywołane w niniejszym artykule będzie właśnie *narod*.

Nie jest przypadkiem, że niemal w tym samym czasie, czyli na początku lat dwudziestych, rozważając mechanizmy kształtujące opinię publiczną, Walter Lippman zauważył, że w czasie Wielkiej Wojny, czyli I wojny światowej, narody nie zmobilizowały się do walki, dopóki nie przedstawiono przeciwnika jako diabła wcielonego. Pisał on o dobie, w której głównym medium kształtującym opinię była jeszcze prasa. W latach dwudziestych jej funkcję zaczęło przejmować kino, co zauważył i wykorzystał w swej teorii i praktyce lider brytyjskiej szkoły dokumentalnej John Grierson.

Na czym polegał przełom „filmowy”? Kino odwołuje się do argumentów wizualnych, wpływa na emocje, nie na rozum, mobilizując do działania. Istotę tego zjawiska znakomicie uchwycił francuski teoretyk kina André Bazin, analizując już po II wojnie światowej serię *Dlaczego walczymy*, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

<sup>1</sup> P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012, s. 20.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 173.

<sup>4</sup> Zob. R. Willa, *Dezinformacja, propaganda i walka psychologiczna podczas konfliktu w Zatoce Perskiej 1990–1991*, „Dialogi Polityczne” 2005, nr 5–6.

<sup>5</sup> Cyt. za: P. Burke, *op. cit.*, s. 180.

Przed Wielką Wojną nakreślenie odstrasżającego wizerunku przeciwnika było trudne, ale skutki okazywały się błyskawiczne i były długotrwałe. O tym, że były błyskawiczne, daje świadectwo Stefan Zweig w pracy *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*<sup>6</sup>. Sytuacja liminalna, o której pisze później Don Fredericksen<sup>7</sup>, stała się udziałem samego Zweiga. Zgodnie z jego relacjami jeszcze przed wojną duma z osiągnięć techniki łączyła Europejczyków (lot Zeppelina podziwiany był ogólnie), tworzyła poczucie wspólnoty. Intelktualiści doskonale się rozumieli i nieistotna była narodowość. Normalne były wówczas relacje, które dziś z trudem (i często powierzchownie) budowane są przez wymogi zachowania poprawności politycznej. W lecie 1914 roku Zweig, kiedy zetknął się z restrykcjami na granicach oraz z koniecznością stałego konfrontowania się z nowymi normami i przepisami, przeżył szok.

W atmosferze nasilających się uprzedzeń i ustawicznych antagonizmów Zweig uświadomił sobie potęgę słowa. W cytowanej książce przywołuje poglądy Karla Haushofera (koncepcja *Lebensraum*), które przyczyniły się do wprowadzenia agresywnej polityki narodowego socjalizmu bardziej niż podszepty najciekleszych doradców Hitlera. Zweig pisze również o potędze poezji, która porywała do wspianiałych czynów – Gerhart Hauptmann i inni sławili bohaterską śmierć, a młodzi rekruci ze śpiewem na ustach maszerowali przez miasta, idąc na jedną z najstraszniejszych rzezi w dziejach ludzkości. Autor *Świata wczorajszego* wspomina postać Ernsta Lissauera, który napisał *Hymn nienawiści do Anglii* (*Hassgesang gegen England*), zapowiadając nieobliczalne skutki podobnych wezwań.

Najbardziej cenne jest dla nas świadectwo o potędze obrazu, jakim jest wspomnienie Zweiga z 1914 roku: kino w małym sennym miasteczku Tours, przed właściwym seansem kronika filmowa; widzowie byli rozbawieni i rozmawiali, łagodny śmiech towarzyszył wizerunkowi starego cesarza Franciszka Józefa. Kiedy jednak na ekranie pojawił się Wilhelm II,

na ciemnej widowni rozległ się spontaniczny hałas i tupanie. Ludzie wrzeszczeli, gwizdali, kobiety, mężczyźni, dzieci szydzi głośno, jak gdyby ktoś obraził ich osobiście. Dobroduszni mieszkańcy Tours (...) w ciągu jednej sekundy jakby stracili rozum. (...) Była to tylko jedna, jedyna sekunda, ale udowodniła mi, jak łatwo można w chwili poważniejszego kryzysu rzucić przeciwko sobie narody – mimo prób porozumienia, mimo naszych usiłowań<sup>8</sup>.

Owe usiłowania Zweig przedstawia, podając przykład nieudanego, wspólnego, rozjemczego wystąpienia intelektualistów z różnych krajów. Nieudanego, ponieważ niektórzy z nich nieoczekiwanie przypomnieli sobie swoją narodowość i fakt, że

<sup>6</sup> S. Zweig, *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1958.

<sup>7</sup> D. Fredericksen, *Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej*, „Studia Filmoznawcze” 2003, nr 24.

<sup>8</sup> S. Zweig, *op. cit.*, s. 257.

oficjalnie są wrogami. Machina propagandowa działała szybko. Romain Rolland, uważany za „sumienie Europy”, wspólnie z Zweigiem próbował jeszcze zapobiec eskalacji nienawiści, organizując konferencję w neutralnej Szwajcarii. Nie powiodło się. Intelktualiści myślący podobnie i nastawieni pojednawczo wymieniali jedynie korespondencję. Było ich kilkunastu. Kroniki filmowe oglądały miliony.

#### NIEMCY/JAPONIA VS ALIANCI. WZORCOWY WIZERUNEK WROGA W FILMIE

Mówiąc o filmach dokumentalnych na temat konfliktów, należy przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, kto te filmy zamawia. Emblematyczna stała się amerykańska seria filmów z lat czterdziestych pt. *Dlaczego walczyliśmy* Franka Capry i Anatole’a Litvaka. Idea wyrosła z 15 wykładów o polityce zagranicznej przygotowanych przez Biuro Public Relations<sup>9</sup>. Pierwotny pomysł polegał na wykorzystaniu tych „przemówień w puszkach”, które miały uświadomić amerykańskich chłopców w kwestii spraw międzynarodowych ostatnich 20 lat. Rezultatem prezentowania samych przemówień była katastrofa. Uznano, że film będzie bardziej odpowiednim medium, by przykuć uwagę młodych żołnierzy i zapoznać ich z podstawowymi ideami leżącymi u źródeł wojny. Zwrócono się o pomoc do Capry i innych hollywoodzkich talentów.

Talenty i nazwiska oscarowych reżyserów były niezbędne, aby przekonać kolejną generację do udziału w wojnie. Wymarszom na fronty I wojny światowej towarzyszył jeszcze entuzjazm tłumów<sup>10</sup>. W dniach mobilizacji odbywały się spontaniczne pochody, młodzi rekruci maszerowali triumfalnie ulicami miast żegnani przez kobiety powiewające chusteczkami. Była to chwila chwały, która dla zdecydowanej większości była chwilą jedyną. Od 50 lat nie było wojny, a romantyczna możliwość, by zostać bohaterem, stanęła przed nic nieznaczącym człowiekiem – tak to podsumował Zweig<sup>11</sup>.

Gdy wybuchła II wojna światowa, młodzi nie wyrwali się już powszechnie do walki – pamięć poprzedniej konfrontacji zbrojnej była wciąż świeża. Na okoliczność nowego konfliktu najlepiej była przygotowana niemiecka propaganda filmowa<sup>12</sup>. W jaki sposób przekonywano Amerykanów, że odległa geograficznie

<sup>9</sup> D. Culbert, *‘Why We Fight’: Social Engineering for a Democratic Society at War*, [w:] *Readings in Propaganda and Persuasion: New and Classic Essays*, eds. G.S. Jowett, V. O’Donnell, Thousand Oaks 2006, s. 169–187.

<sup>10</sup> Patriotyczny entuzjazm ogarnął również Niemcy. Uniwersytety opustoszały, gdy tysiące młodych idealistów wyruszyło na wojnę, która w ich mniemaniu miała naprawić wiele różnych krzywd – głosi komentator telewizyjnej serii *The World War I* w reż. José Delgado (2011).

<sup>11</sup> Zob. S. Zweig, *op. cit.*

<sup>12</sup> Wymienię tylko dla porządku kroniki *Wochenschau*, pełnometrażowe filmy *Kampania w Polsce* (reż. Fritz Hippler, 1940; pokazywana komercyjnie np. w Nowym Jorku przez ponad rok), *Chrzest ognia* (reż. Hans Bertram, 1940), *Wojna błyskawiczna na Zachodzie* (realizacja zespołowa,

wojna może stać się ich wojną? Aby odpowiedzieć na to pytanie, zwróć uwagę na pewne aspekty cyklu *Dlaczego walczymy*, analizowanego już w literaturze przedmiotu.

David Culbert podaje, że Capra założył atelier w Departamencie Spraw Wewnętrznych i zaczął gromadzić materiały do kompilacji<sup>13</sup>. Pomagało mu wojsko, Hollywood i Museum of Modern Art (MoMA), które udostępniło mu *Triumf woli* Leni Riefenstahl (1935) przetłumaczony przez Siegfrieda Kracauera (niemieckiego teoretyka filmu, który znalazł schronienie przed nazizmem w USA) i innych emigrantów. Ponadto Capra zgromadził inne talenty, m.in. Anatole'a Litvaka, Jorisa Ivensa. Co więcej, ogromną rolę w przygotowaniu obrazów wojny odegrało studio Disneya. Scenariusz serii kontrolowały liczne agendy rządowe. W listopadzie 1942 roku gotowe było *Preludium*, które zdobyło Oscara. Ta i kolejne części były oglądane przez żołnierzy jako obowiązkowe, zanim wyruszyli na wojnę. Przetłumaczone na wiele języków, były dystrybuowane komercyjnie. Japończycy po ich obejrzeniu musieli dojść do przekonania, że są skazani na przegraną, jeśli chodzi o poziom własnych filmów<sup>14</sup>.

Przywołany przez Burke'a John Hale stwierdził: „Bitwy to rozwlekłość, sztuka to kondensacja”<sup>15</sup>. Tę maksymę potwierdza schemat uproszczeń zaproponowany przez Caprę, powtarzający się do dziś.

Niebezpieczeństwo wytwarzania szablonowych wzorów uświadomił zaraz po II wojnie światowej francuski teoretyk Bazin, analizując sceny bitwy pod Moskwą w piątym filmie z serii *Dlaczego walczymy*<sup>16</sup>. Komentarze do ścieżki dźwiękowej przejrzysto wyjaśniają takie fakty jak: odwrót Rosjan, ofensywa niemiecka, opór rosyjski, stabilizacja frontu wokół ostatnich linii odwrotu, rosyjska kontrofensywa. Widać, że bitwy tych rozmiarów nikt by nie był w stanie sfilmować w całości. Jak twierdzi Bazin, można opierać się tylko na bardzo fragmentarycznych ujęciach. Praca filmowców zasadniczo polegała na wyborze ujęć z niemieckich kronik filmowych, które podobno były zrobione tuż pod Moskwą i sprawiały wrażenie zwycięskiej ofensywy niemieckiej: szybki ruch żołnierzy, ataki czołgowe, rosyjskie zwłoki na śniegu. Aby opowiedzieć o rosyjskiej kontrofensywie, posłużono się imponującym widokiem żołnierzy pędzących do przodu, uważając oczywiście, aby biegli w przeciwnym kierunku niż nazistowska piechota z poprzedniego ujęcia<sup>17</sup>.

---

1940), *Zwycięstwo na Zachodzie* (reż. Werner Korwich, Swend Noldan, 1941). Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło wiedzy historycznej*, Poznań 2000.

<sup>13</sup> D. Culbert, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> Cyt. za: P. Burke, *op. cit.*, s. 171.

<sup>16</sup> A. Bazin, *Na marginesie. Dlaczego walczymy*, [w:] *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, przeł. i posłowie B. Michałek, Warszawa 1963.

<sup>17</sup> A. Bazin, B. Cardullo, *On "Why We Fight": History, Documentation, and the Newsreel (1946)*, "Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies" 2001, vol. 31, no. 1.

Umysł czyni z tych pozornie konkretnych elementy abstrakcyjnego zarysu i rekonstruuje idealną bitwę, ponieważ ma niewątpliwe złudzenie postrzegania tej bitwy jako swego rodzaju pojedynku. Celowo wybrano sekwencję, w której taka konkretna schematyzacja była nieunikniona i w tym przypadku całkowicie uzasadniona, ponieważ Niemcy rzeczywiście przegrali bitwę. Ale my rozumiemy, że można nas w ten sposób przekonać, iż obserwujemy wydarzenia, których wynik i znaczenie mógł zostać całkowicie wymyślony<sup>18</sup>.

Ujęcia użyte w tych filmach traktuje się jako fakty historyczne. Jak pisze Bazin, spontanicznie wierzymy w fakty, ale współczesna krytyka wystarczająco wykazała, że w końcu mają one tylko takie znaczenie, jakie nadaje im ludzki umysł. Jednocześnie zadaje też pytania: Czy mogą one świadczyć o czymś innym niż one same? Czy mogą odnieść się do czegoś innego niż do narracji, której są częścią? Bazin uznał, że kino paradoksalnie daje im dodatkową moc iluzji przez swój realizm. Niewidzialny komentator, o którym widz zapomina, oglądając wspaniale zredagowane przez Caprę ujęcia, jest jutrzejszym historykiem mas, brzuchomówcą tej niezwykłej prozopopei, która jest przygotowywana we wszystkich archiwach filmowych świata<sup>19</sup>.

Propagandzista działa pod presją – jeśli efekt jego pracy zbytnio odbiega od prawdy, wówczas nie spełnia swojej roli. Jedna z części serii – *Bitwa o Chiny* (1944) – ukazuje pułapkę, w jaką wpadają autorzy podobnych narracji. Na czym ona polega? W kolejnych częściach *Dlaczego walczyliśmy* wyraźny jest podział na świat ludzi wolnych i świat niewolników. Chiny jako przeciwnicy Japonii, która (zgodnie z wymową filmu) chce przejąć kontrolę nad wolnymi i demokratycznymi mieszkańcami Ameryki Północnej i Europy, stają się projekcją amerykańskich idei.

Japończycy są zatem ukazani jako „ludzie bardzo zdyscyplinowani i konformistyczni – istny ludzki ul pszczeli lub mrowisko” w przeciwieństwie do „niezależnych, indywidualistycznych Chińczyków”. Ale tym, co naprawdę wpędziło film w kłopoty, jak zauważono, było pominięcie Mao i komunistów, zaprzeczenie zawirowaniom politycznym wśród Chińczyków<sup>20</sup>. Rozbieżności z rzeczywistością były zbyt duże i film został odłożony „na półkę”. Ostatecznie jednak został pokazany i do końca wojny obejrzały go 4 mln żołnierzy<sup>21</sup>. Zapewne głównie dzięki temu definiowany jest jako dobra propaganda, podobnie jak *Triumf woli*.

Warto przyrzeć się relacjom pomiędzy wojennym i powojennym dokumentem, zwłaszcza europejskim, ponieważ doświadczenia wojenne utrwaliły szereg konwencji w filmie. Przede wszystkim wykreowano obraz wrogich narodów. Używano i nadużywano chwytów propagandowych<sup>22</sup>, które spowodowały utratę zaufania do kronik i filmu dokumentalnego.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>19</sup> A. Bazin, *op. cit.*

<sup>20</sup> D. Culbert, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

Mikołaj Jazdon, analizując amerykańską serię kronik *The March of Time*<sup>23</sup>, sponsorowaną przez koncern Time'a, zwraca uwagę, że widzowie odnosili się ze sceptycyzmem do zawartości kronik jako takich. Widz mógł zapomnieć albo nie brać pod uwagę faktu, że formuła *The March of Time* była odmienna niż formuła większości innych kronik filmowych – tworzono ją świadomie i z pewnym dystansem. Powierzchnowy odbiór fabuły *Obywatela Cane'a* (reż. Orson Welles, 1941), w ramy której włączono rzekome specjalne wydanie kroniki *News on the March*, prowadzi do podstawowego nieporozumienia. Pastiszowa wersja *The March of Time* postrzegana jest jako kronika, a tej przypisuje się jeszcze większy poziom manipulacji, niż to miało miejsce w rzeczywistości.

Po II wojnie światowej widzowie nie oczekiwali już od kronik prawdziwego obrazu świata. Przy takim nastawieniu odbiorczym również film dokumentalny mógł być uznany za efekt manipulacji. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii, gdzie największe osiągnięcia brytyjskiej szkoły dokumentalnej lat trzydziestych (i jej talenty) poszły na służbę propagandy wojennej, określano filmy niefabularne jako „nudne i dokumentalne” (*dull and documentary*). Zresztą na całym świecie z jednej strony znużenie wytartymi formułami, a z drugiej odrzucanie świadectw najbardziej traumatycznych obrazów filmowych (zapisy z wyzwolonych obozów koncentracyjnych) złożyły się na zjawisko jeszcze groźniejsze w swych konsekwencjach – po kolejnej wojnie światowej ludzie nie wierzą nawet w relacje naocznych świadków.

Maria Dąbrowska zanotowała w swoim *Dzienniku* z 1951 roku wrażenia z rozmowy z panią Suchorzewską, którą spotkała w trakcie podróży na Zachód<sup>24</sup>. Belgijka, żona Polaka, była przekonana, że egzekucje uliczne w czasie II wojny światowej były jedynie „czystym wymysłem bolszewickim” na użytek propagandy. Według wyobrażeń pani Suchorzewskiej propaganda sowiecka była tak silna, że za efekt działania tejże propagandy można uznać przekaz naocznego świadka egzekucji. Zakomunikowała mu po prostu: „Pan musiał być strasznie indoktrynowany”.

Podobne świadectwo zamieścił w swoich *Dziennikach* Jan Józef Szczepański. W związku z pewną publikacją w „New York Timesie” autor otrzymał list z Ameryki, obwarowany na wstępie zastrzeżeniem: „(...) cokolwiek [mu] odpowiem jako naoczny świadek, jest nieważne, bo istnieje obszerna literatura na ten temat, i on, autor listu, przeczytał 150 książek”<sup>25</sup>.

W dniu 7 października 1968 roku (data ma istotne znaczenie) Szczepański spotkał się z Julianem Strykowskiem, który wspominał:

<sup>23</sup> M. Jazdon, *Wiadomości z przesłaniem. „The March of Time” jako nowy typ amerykańskiej kroniki filmowej lat 30.*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, vol. 60, nr 1, s. 39–51. Autor skupia się na początkowym okresie rozwoju kroniki istniejącej w latach 1935–1951.

<sup>24</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, t. 2: 1950–1954, Warszawa 1996, s. 260.

<sup>25</sup> J.J. Szczepański, *Dziennik*, t. 3: 1964–1972, Kraków 2014, s. 139.

Pan wie, po wypadkach poznańskich byłem w Paryżu. Sartre się mnie pytał, co to było, a ja powiedziałem: imperialistyczna prowokacja. Wierzyłem, że to tak. A w Związku Radzieckim jeden stary człowiek zaczął opowiadać o łagrach, a ja mu na to: „Niech pan mi tego nie mówi, bo to nieprawda”.

Mówił to tak, bez komentarzy, z twarzą cierpiącą i zdziwioną.

Powiedziałem:

– Pan tam siedział wiele lat, przecież pan widział.

A Strykowski:

– Widziałem i nie wierzyłem – pan tego nie rozumie, bo pan nie był w partii. Taka błona się robi na mózgu. Nie przepuszcza rzeczywistości.

Krążą po Warszawie plotki, że w czasie dożynek ktoś próbował dokonać samospalenia na stadionie<sup>26</sup>.

W relacji z jednej rozmowy dowiadujemy się o mechanizmie odrzucenia przez pamięć łagrów, Poznańskiego Czerwca 1956 roku oraz (o czym Szczepański nie mógł wówczas wiedzieć) potraktowania faktu samospalenia Ryszarda Siwca (8 września 1968 roku) jako plotki<sup>27</sup>.

Dokumentalista i twórca Polskiej Kroniki Filmowej (PKF) Jerzy Bossak (1910–1989; właściwie Jerzy Burger-Naum) przez niemal pięć lat przebywał na terenie ZSRR, kiedy trwała wojna, a Związek Radziecki budował morale swoich obywateli za pomocą propagandy filmowej. Bossak był przekonany, że obozy koncentracyjne są wytworem tej propagandy, a jej cel to mobilizacja obywateli przeciwko Niemcom. Istnienie „fabryk śmierci” uważano nie za bezprecedensowy fakt historyczny, lecz za wymysł propagandowy mający służyć wciągnięciu Ameryki do wojny<sup>28</sup>. W dokumencie Jadwigi Zajiček *Życie jak film* (1994) Bossak mówi: „Nie wierzyłem w fabryki śmierci – i znalazłem się [w jednej z nich] na kilka godzin po wyzwoleniu Majdanka”. Jako reżyser filmu *Majdanek cmentarzysko Europy* (1944) wymieniany jest Aleksander Ford (Mosze Lifszyc), ale wkład Bossaka w całość jest doniosły, o ile nie decydujący. To właśnie Bossak napisał niesłychanie emocjonalny komentarz do filmu. Nie sam jego ton, zrozumiały w kontekście rozmiarów odkrytej zbrodni, której dowody znaleziono również na Zamku Lubelskim, ale przede wszystkim treść komentarza zasługuje na podkreślenie. Mowa w nim o „niemieckich oprawcach”, „nowym hitlerowskim Katyniu”, z którego każda kropla krwi woła o pomstę. W opisie Majdanka komentator podkreśla, że „nie ma ucieczki z niemieckiego obozu śmierci”. „Uciekający Niemcy usiłovali zamieść ślady swych zbrodni”, w obozie „perfidia niemiecka przeszła wszelkie granice” – twierdzi świadek. „Niemieccy oprawcy wymordowali około dwóch milionów niewinnych ludzi” – podsumowuje w filmie Komisja Technicznych Ekspertów. „Germańscy nadludzie” to w gruncie rzeczy

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 376.

<sup>27</sup> Znakomitą analizę filmową kontekstów historycznych, w tym również pamięci o samospaleniu Ryszarda Siwca, przeprowadził Maciej Drygas w filmie *Ułyszcie mój krzyk* (1991).

<sup>28</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*



тчорзе i degeneraci – wyrokuje komentator. Komin krematorium to „architektura współczesnych Niemiec, niezniszczalny pomnik czasów pogardy”. „Nawet prochy ludzkie żywią niemieckich ludożerców, na polach użyźnionych kośćmi pomordowanych bujnie wschodzi niemiecka kapusta”. „Nie ma granic niemieckiej chciwości i perfidii” – w ten sposób komentator postrzega ekonomiczny wymiar funkcjonowania obozu.

W tekście Bossaka wyraźnie jest podkreślone, że niemieckie obozy koncentracyjne były przedsiębiorstwami dochodowymi, zwyczajnymi fabrykami nastawionymi na efektywność. Na ten aspekt 20 lat później zwrócił uwagę Michaił Romm w filmie *Zwyczajny faszyzm* (1965). Było to już po publikacji książki Hannah Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*<sup>29</sup>. Należy uwypuklić jeszcze jedną stronę filmu Forda i Bossaka – wypowiedzi świadków i komentarz wskazują, że w Majdanku więzieni byli przedstawiciele narodów Europy: Francuzi, Belgowie, Holendrzy, Polacy, Austriacy, „prawdziwa międzynarodówka niewolników niemieckich”. Bossak i Ford zwracają uwagę na to, że w Majdanku ginęli ludzie wszystkich ras i wszystkich narodowości<sup>30</sup>.

Warto zastanowić się nie tylko nad retoryką, ale i nad źródłami poglądów Bossaka na rolę filmu dokumentalnego, ponieważ wywarły one wpływ na generację dokumentalistów, którzy w latach pięćdziesiątych, po ukończeniu szkół filmowych w Łodzi lub Moskwie, trafiali pod jego skrzydła w PKF oraz w Wytwórnię Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

### „NARODY, NARODY! PO DIABŁA NARODY...”<sup>31</sup>. UKRAIŃCY, ROSJANIE I POLACY VS NIEMCY W CZASIE WOJNY I PO WOJNIE

W latach wojny kroniki i filmy propagandowe walczących stron ukazywały Narody – przedstawiciele Narodów stojących po przeciwnych stronach barykady; niemal za każdym razem przeciwnik ukazany jest jako wcielenie zła. Aleksander Dowżenko (na którego twórczość powoływał się w swych tekstach Bossak) w filmie *Bitwa o naszą radziecką Ukrainę* (1943) przedstawia wyzwolony Donbas,

<sup>29</sup> H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987. Książka została wydana po raz pierwszy w 1963 roku.

<sup>30</sup> „Wiemy, że większość tam zamordowanych stanowili Żydzi, że to ich buty i ubrania znaleźli w barakach wyzwoliciele. (...) Mógłbym zaryzykować uogólnienie – ani na Wschodzie, ani na Zachodzie nie uznano wyjątkowego statusu Żydów jako ofiar nazizmu *primus inter pares*” (S. Liebman, *Obraz obozu w pierwszych filmach dokumentalnych*, przeł. A. Zawrzykraj, „Dialog” 2010, nr 1, s. 97–98). Autor tłumaczy ten fakt polityką historyczną, wskazując jednocześnie na pułapki schematów propagandowych przeciwników konfliktu wojennego. Dokument Ignacego Szczepeńskiego pt. *Film dla Krysi* (1988) mówi o przedstawicielach 54 narodowości więzionych na Majdanku.

<sup>31</sup> J. Kaczmarek, *Limeryki o narodach*, <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/limeryki-o-narodach> (dostęp: 25.06.2023).

ruiny i zgliszcza, trupy matek i dzieci, zderzając te obrazy z przemarszem rozszniewanych żołnierzy niemieckich. Temu widokowi towarzyszy głos komentatora zza kadru: „Przyjrzyjcie się, nienawidźcie, pogardzajcie przekłętymi wrogami (...), nie zapomnijcie ani nie wybaczcicie ani jednej matczynej łzy. (...) Zbrodni, jakich Niemcy dopuścili się w tym tylko mieście, wystarczy, by upadły i były wystawione na hańbę całe Niemcy na całe stulecia”.

Pierwszy numer PKF z 1945 roku (zdjęcia nakręcono jeszcze w 1944 roku) nosi tytuł *Naród wymierza sprawiedliwość*. Temat opracował Bossak. Mowa jest o sędziach nad renegatami, którzy „nie tylko wyrzekli się polskości, ale (...) czynnie pomagali Niemcom w ich zbrodniach”.

Widzimy planszę: „NARÓD WYMIERZA SPRAWIEDLIWOŚĆ”. W pierwszym ujęciu widoczny jest budynek sądu w Lublinie oraz jego wnętrze z tablicą: „Specjalny Sąd Karny”. Nasuwa się skojarzenie z filmem *Sąd narodów* Romana Karmena i Elizawieży Świłowej (1946), wyświetlanym w Polsce w 1947 roku. Komentarz zza kadru w *Sądzie narodów* zawiera wezwanie: „Jest nas wielu, jest nas niezmiernie wielu na Ukrainie, nie zapomnijcie o nas, pomścicie się na Niemcach za nasze udręczenie i męki. (...) Martwi przekazali swe prawo do odpłaty żywym. Drżycie złoczyńcy, sąd się zaczyna”. Po raz kolejny przywołano obraz rozkopanych grobów masowych z filmu *Bitwa o naszą radziecką Ukrainę*. To ofiary pełnią rolę świadków oskarżenia i domagają się zemsty. W PKF to cienie pomordowanych domagają się kary śmierci dla renegata-folksdojca, który jako kierownik niemieckiego obozu pracy znęcał się nad obywatelami polskimi.

Czy inspiracją dla wcześniejszych filmów z twórczym udziałem Bossaka mógł być film Dowżenki *Zwycięstwo na prawobrzeżnej Ukrainie* (1945)? Trudno odpowiedzieć na to pytanie, gdyż reżyser wyraźnie unikał rozmów na temat swojego pobytu w ZSRR w trakcie II wojny światowej. Jako teoretyk Bossak powoływał się również na Cesarego Zavattiniego, piszącego o filmach informujących „o czasach, któreśmy przeżyli (...), w których w sposób jasny i wolny od wszelkiej metaforyki wyraża się oskarżenie”<sup>32</sup>.

Jeżeli temat filmu ma sens – twierdził reżyser – i to nie tylko ów sens pozorny, zapożyczony z okolicznościowego plakatu czy „notatnika agitatora”, ale także swój własny głębszy sens, jeżeli film uczy nas kochać, nienawidzić, niepokoić się – wtedy można mu wybaczyć pomyłki i błędy warsztatu<sup>33</sup>.

Bossak uznawał za wybacalne błędy warsztatu, nie biorąc pod uwagę możliwości popełnienia w sposób świadomy czy nieświadomy innych błędów, choćby historycznych. Zgodnie z jego optyką zadaniem nadrzędnym jest aktywizacja widza, sprowokowanie go do reakcji, wydobywanie ze stanu obojętności.

<sup>32</sup> J. Bossak, *Z ankiety „Rola i specyfika filmu dokumentalnego”*. *Wypowiedź Jerzego Bossaka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2, s. 24.

<sup>33</sup> Idem, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1, s. 32–33.

Filmy z lat czterdziestych w sposób otwarty wzywały do nienawiści wobec konkretnych narodów, co dziś byłoby nie do pomyślenia w cywilizowanym świecie (czy doprawdy nie ma wyjątków w dobie obecnych konfliktów?). Negatywne emocje sprzed ośmiu dekad są w znacznym stopniu usprawiedliwione przeżywanymi wówczas traumami. W latach sześćdziesiątych te emocje zostają wyraźnie oddzielone od konkretnych narodów; miejsce wroga narodowego zajmują ideologie – faszyzm i hitleryzm. W odniesieniu do filmów dokumentalnych proces ten rozpoczął się pod koniec II wojny światowej w dziełach Johna Hustona *Raport z wysp Aleuckich* (1943), *Bitwa o San Pietro* (1945) oraz *Niech się stanie światłość* (1946). Mówią one o wojnie, która jest złem; ofiary znajdują się po obu stronach konfliktu; trupy żołnierzy niemieckich i włoskich są nie do odróżnienia. W każdym z wymienionych filmów miała miejsce ingerencja cenzury wojskowej<sup>34</sup>; *Bitwa o San Pietro* została skrócona i rozpowszechniano ten film jako *San Pietro*. Dokument *Niech się stanie światłość* był całkowicie zakazany, ponieważ dotyczy długotrwałych skutków wojny, opowiada bowiem o żołnierzach leczących się w szpitalu psychiatrycznym.

W latach sześćdziesiątych pojawiła się seria filmów analizujących faszyzm. Do pewnego stopnia stał się on „użytecznym wrogiem”, aby na jego tle wykazać moralną wyższość reszty świata, odcinającej się od faszyzmu. Punktem odniesienia był *Triumf woli* Riefenstahl. W ujęciach tego filmu najczęściej znajdowano argumenty przeciwko Hitlerowi. Z dzisiejszego punktu widzenia są one obecne w scenach zbiorowej hysterii tłumu na widok Führera przejeżdżającego ulicami Norymbergi oraz nocnej defilady ze sztandarami, wzbudzającej entuzjazm uczestników i widzów<sup>35</sup>. Obrazy z Parteitagu w Norymberdze zostały spożytkowane w dokumentalnych filmach antynazistowskich. Sztandarowym przykładem jest *Zwyczajny faszyzm* (1965) Michaiła Romma. To esej filmowy, którego autor w emocjonalnym komentarzu<sup>36</sup> czytany samodzielnie zza kadru analizuje mechanizm faszyzmu odradzającego się w świecie. Odwołuje się do wypowiedzi Goebbelsa i Hitlera, w których wybrzmiewa pogarda dla mas. Zgodnie z ich poglądami masy są niezdolne do samodzielnego myślenia, pozwalają się kształtować niczym plastelina, wręcz domagają się „konstruktywnej przemocy”. A przecież każdy człowiek jest inny, posiada swoją indywidualność, własne cele

<sup>34</sup> M. Jazdon, *A ziemia była pustkowiem i chaosem... O dokumentach wojennych Johna Fordy i Johna Hustona*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 95–104.

<sup>35</sup> Istotne okazuje się określenie miejsca widza w tym spektaklu. Zob. R.R. Rich, *Leni Riefenstahl: The Deceptive Myth*, [w:] *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, ed. P. Erens, New York 1979, s. 202–209. Zob. także: F.P. Tamasulo, *The Mass Psychology of Fascist Cinema: Leni Riefenstahl's "Triumph of the Will"*, [w:] *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, eds. B.K. Grant, J. Sloniowski, Detroit 2014, s. 81–102.

<sup>36</sup> Nie mniej emocjonalne są zestawienia obrazowe: sceny z egzekucji jako ilustracja, że Niemcy „pracowali” oraz zderzone z nimi uśmiechnięte wizerunki żołnierzy, którzy „odpoczywali”, a także idylle obozowe z radosną muzyką marszową w tle.

i marzenia – mówi narrator. Pytanie, jak możliwy był faszyzm, powtarza się jeszcze w kolejnych dokumentach.

Na jeden aspekt należy zwrócić uwagę. Otóż wiele filmów dokumentalnych analizujących ów fenomen przypomina, jakie były koleje losu Hitlera. W epoce filmu widzowie zyskali możliwość wyobrażenia sobie, że oglądają jego zawrotną karierę – twierdzi Burke<sup>37</sup>. To bardzo istotne spostrzeżenie. Montaż materiałów archiwalnych znacząco pomaga „przyspieszeniu” kariery. Elipsy czasowe, pominięcie całych miesięcy, a nawet lat, stworzenie odczucia błyskawicznego przebiegu zdarzeń – wszystko to sprzyja rozgrzeszaniu opinii publicznej, niejako „zaskoczony” tempem dochodzenia dyktatorów (bo przecież nie tylko Hitlera) do władzy. Autorom filmów udaje się przekonać widza, że kariery były szybkie, wręcz oszalamiające. „Oniemiale” masy przyglądały się im niczym zahipnotyzowane. Filmowcy potwierdzają tym samym poglądy dyktatorów, którzy z łatwością znajdują uzasadnienie dla przemocy w działaniu – bezwolność mas sprzyja triumfowi woli przywódców<sup>38</sup>.

Przyjrzyjmy się filmowi *Ostatnie listy* (*Последние письма, Posledniye pisma*). To radziecki film dokumentalny z 1966 roku wyreżyserowany przez Sawwę Kulisza i Harri Stojczewa. Jego premiera odbyła się w czerwcu 1966 roku podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego, a do kin trafił w 1968 roku. „Dwóch uczniów Romma, Kulisz i Stojczew, potrafiło przekazać wrażenie moralnego upadku faszyzmu na podstawie listów od hitlerowców zamkniętych w Stalingradzie, z efektownymi fotomontażami i skąpymi komentarzami na temat przyczyn, które doprowadziły do bezmyślnego marszu i gorzkiego końca” – napisano w „Neue Zeit”<sup>39</sup>. W literaturze przedmiotu interpretowano ten film na wiele sposobów. Istnieje opinia, że nieświadomym scenarzystą stał się Goebbels, który zamierzał opublikować listy spod Stalingradu, aby wykazać wysokie morale żołnierzy niemieckich. Listy opublikowano w 1954 roku<sup>40</sup>, lecz ich treść świadczyła o zupełnie odmiennych nastrojach:

Pelny opis losów tych listów stworzyłby fantastyczną opowieść o przesadnej organizacji – wojskowej i partyjnej biurokracji oszalałej na punkcie cenzury, szpiegowania oraz analitycznego

<sup>37</sup> P. Burke, *op. cit.*

<sup>38</sup> Warto przywołać w tym kontekście film Raya Müllera analizujący karierę Leni Riefenstahl *Die Macht der Bilder* (1993), prezentowany w Polsce pt. *Potęga obrazu*.

<sup>39</sup> H. Radmann, „Neue Zeit”, 3.07.1966, s. 6. Horst Schiefelbein zauważa w „Neues Deutschland” (28.06.1966, s. 4): „Ten film to wyjątkowo sprawnie zrealizowany montaż oryginalnych materiałów filmowych faszystowskich operatorów, przedstawiających zawartość ostatnich przesyłek pocztowych od niemieckich żołnierzy z oblężonego Stalingradu. Materiał wykorzystali dokumentaliści Sawwa Kulisz i Harri Stojczew do stworzenia poruszającego portretu wojska, ale przede wszystkim moralnej klęski faszyzmu”. Zob. także: *Ostatnie listy*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 39, s. 10.

<sup>40</sup> F. Schneider, C. Gullans, *Last Letters from Stalingrad*, “The Hudson Review” 1961, vol. 14, no. 3, s. 335–367.

i dokumentacyjnego zapła. Od dnia, w którym wyleciały ze stalingradzkiego kotła, listy przecho-  
dziły przez szeregi biur. Miały być wykorzystane do „ustalenia morale wojsk”; z kwatery głównej  
Hitlera wydano rozkaz, że mają zostać skonfiskowane. Rozkaz trafił do Naczelnego Dowództwa  
Armii, a stamtąd do centralnego biura cenzury wojskowego systemu pocztowego.

Kiedy w styczniu 1943 r. ostatni samolot ze Stalingradu wylądował w Nowoczerkasku, zare-  
kwirowano siedem worków poczty. Listy zostały otwarte, usunięto z nich adres i nazwisko nadawcy.  
Następnie sklasyfikowano je według treści i ogólnego wydźwięku, związane w zgrabne pakiety  
i wysłano do Naczelnego Dowództwa Armii.

Biuro Informacji Wojskowej zajęło się statystycznym podziałem „morale oddziałów”, dzieląc  
je na pięć rubryk. Oto końcowy rezultat:

A – Pozytywny stosunek do przywództwa ... 2,1%

B – Wątpliwy „, „, „ ... 4,4%

C – Negatywny „, i „ ... 57,4%

D – Aktywnie przeciwny ... 3,4%

E – Obojętny ... 33,0%<sup>41</sup>.

Treść listów koresponduje z wykorzystanymi zdjęciami filmowymi. Żołnierz  
przygotowuje ukochaną Margeritę na swój powrót – jako kaleki, ponieważ stracił  
palece. Przed wojną był pianistą. Słowom zza kadru towarzyszy widok z fabryki  
lalek. Kobiety przykręcają zabawkom rączki. W charakterze lejtmotywu pojawia  
się w filmie widok maszerujących, roześmianych żołnierzy. Film zawiera również  
akcent współczesny (w znaczeniu zimnowojenny). Zachodnioniemieccy nastolat-  
kowie mieli możliwość spędzenia jednego dnia w armii. Było to dla nich niezapo-  
mniane przeżycie. Trzymając w ręku broń, można było poczuć przypływ siły do  
pokonania wszystkich Rosjan.

W tym kontekście nie dziwi fakt, że film Kulisza i Stojczewa został zauwa-  
żony w Europie Wschodniej i tutaj zdobył nagrody na dwóch najważniejszych  
wówczas (i najstarszych) międzynarodowych festiwalach filmu dokumentalnego.  
W 1966 roku na III Krakowskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych otrzymał  
Grand Prix (Złoty Smok), a IX Międzynarodowy Lipski Tydzień Filmów Doku-  
mentalnych i Krótkometrażowych uhonorował twórców Srebrnym Gołębiem.

*Ostatnie listy* można dziś obejrzeć w sieci; dostępny jest również kanał filmo-  
wy, który świadczy o zauważonej także na współczesnych festiwalach tendencji.  
Kilka lat temu pojawiły się dokumenty mające dowodzić braterstwa pomiędzy  
zwykłymi żołnierzami z obu stron konfliktu (Niemcami i Rosjanami) bądź filmy  
stanowiące świadectwa opieki Rosjanek, zwykłych kobiet, nad rannymi żołnie-  
rzami wrogiej armii. O podobnych nastrojach mówią relacje zebrane 60 lat po  
bitwie pod Stalingradem, będące punktem wyjścia serii *Воспоминания немецких  
солдат выживших в Сталинграде* (*Wspomnienia żołnierzy niemieckich, któ-  
rzy przeżyli w Stalingradzie*)<sup>42</sup>. Wykorzystano w nich wypowiedzi już wiekowych

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 335.

<sup>42</sup> Письма с фронта, *Воспоминания немецких солдат выживших в Сталинграде*, <https://www.youtube.com/watch?v=cugQUBwUn7g> (dostęp: 6.06.2023).

żołnierzy Wehrmachtu, wspominających piekło stalingradzkie, które przypadło na najlepsze lata ich młodości. Teksty czytane są przez narratora, towarzyszą im czarno-białe zdjęcia frontowe i fotografie rodzinne. Portrety samych bohaterów widzimy w kolorze. Ze względu na to, że ich relacje są zapośredniczone przez narratora filmu, przesłanie należy całkowicie do niego. Warto wspomnieć o tym fenomenie, który cieszy się sporym zainteresowaniem rosyjskojęzycznych odbiorców, o czym świadczą liczne komentarze na stronie internetowej.

### WIĘZY KRWI – CYKL FILMOWY TROPIĄCY PRZEJAWY NACJONALIZMU LAT DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH

Wyraźny punkt zwrotny w narracjach o konfliktach przypada na lata dziewięćdziesiąte. Naznaczone są one rozpadem ZSRR oraz wojną w Jugosławii. Telewizja Polska emitowała cykl *Więzy krwi* (*Blood and Belonging: Journeys Into the New Nationalism*, BBC, 1993<sup>43</sup>). Autorem i narratorem był Michael Ignatieff, znany przede wszystkim jako historyk związany z najbardziej renomowanymi uniwersytetami w świecie.

Należy wspomnieć przede wszystkim o trzech częściach serii, w czasie emisji filmu najbardziej aktualnych, poświęconych Jugosławii, Quebecowi i Ukrainie. Zwłaszcza ostatni z wymienionych posiada wyjątkowy walor dokumentalny ze względu na ukazanie sytuacji w Ukrainie przed ponad trzema dekadami. Narrator, dążąc do naświetlenia istoty problemu, prowadzi przed kamerą liczne rozmowy. Istotne jest to, że przedstawia się jako syn prawosławnego Rosjanina. Pochodzi z Krupodielnicy, gdzie jego rodzina posiadała dobra ziemskie<sup>44</sup>. Punkt widzenia nacechowany jest poczuciem wyższości nie tylko dobrze urodzonego Rosjanina wobec Ukraińców, ale i człowieka z Zachodu wobec Europy Środkowej. W komentarzu wygłaszanym do kamery Ignatieff wyraźnie piętnuje wszelkie przejawy nacjonalizmu: „Co to znaczy nacjonalista dziś – aktualnie to patriota, słowo, które było pejoratywne”. Pokazując pomnik Tarasa Szewczenki, zauważa: „Cześć oddawana nacjonalistycznemu bohaterowi ociera się o sentymentalizm”.

W filmie wykorzystano archiwa w charakterze czysto ilustracyjnym, ukazując za ich pomocą obrazy głodu, portret bohaterskiego górnika z Doniecka oraz zdjęcia z czasów II wojny światowej. Narrator komentuje pokaz *Pancernika Potiomkina* Sergieja Eisensteina (1925). Twierdzi, że film wzbudził nienawiść Ukraińców, zwłaszcza obecna w nim scena ataku Kozaków. Zamieszcza też wypowiedzi „ludu”, z których jednoznacznie wynika, że Ukraińcy postrze-

<sup>43</sup> Później zaadaptowano tę serię do książki pod tym samym tytułem (pierwsze wydanie w 1993 roku), przyjętej krytycznie.

<sup>44</sup> Autor ma arystokratyczne korzenie – dziadek, hrabia Paweł Ignatiew, był rosyjskim ministrem edukacji.

gają Rosjan (w Ukrainie) za klasę uprzywilejowaną przede wszystkim dlatego, że są bogatsi.

Urzędującego prezydenta Leonida Krawczuka (od 5 grudnia 1991 do 1994 roku) narrator określa „cwanym lisem partyjnym”. Istotne jest to, że Krawczuk wspierał wówczas metropolitę Filareta (Mychajło Antonowycz Denisenko), który jeszcze do 1990 roku bronił jedności kościoła prawosławnego na Ukrainie i w Rosji, a po ogłoszeniu przez Ukrainę niepodległości stał się zwolennikiem autokefalii, co spowodowało rozłam wśród biskupów ukraińskich<sup>45</sup>. Ignatieff, jako przeciwnik wszelkich podziałów, przedstawia stanowisko jednej strony. Pop rosyjski mówi w filmie o atakach ukraińskich nacjonalistów na cerkiew: „Chcą ją odebrać”. Obrazowi kościoła unickiego we Lwowie towarzyszy komentarz narratora: „Paramilitarna gwardia źle się kojarzy”.

W 1993 roku prezydent Ukrainy podpisał porozumienie dotyczące losów floty czarnomorskiej. Do kwestii floty odnosi się narrator, prezentując wywiady mające świadczyć o antyrosyjskim nastawieniu Ukrainy. W pewnej chwili wyjaśnia widzom, że „wojsko śpiewa tradycyjną pieśń antyrosyjską”. Nie szczędi przy tym sarkastycznego komentarza dotyczącego sporu o flotę: „To jakby dwóch łysych żebraków kłóciło się o grzebień”. W filmie wykorzystano archiwalne amatorskie materiały wideo (nakręcone 14 września 1990 roku).

W odcinkach serii poświęconych sytuacji w Jugosławii i Quebecu (w tym przypadku posiłkując się archiwami z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) jednoznacznie odczytujemy stanowisko narratora jako przeciwnika powstawania nowych państw, ponieważ temu procesowi towarzyszy wzrost nacjonalizmu. W przypadku Quebecu przywołuje dodatkowy argument, otóż jego niepodległość „będzie oznaczać koniec dla mniejszości etnicznych”. W latach dziewięćdziesiątych temat mniejszości etnicznych był w filmie dokumentalnym zdecydowanie uprzywilejowany<sup>46</sup>.

Jak już wspomniano, w filmach dokumentalnych po II wojnie światowej materiały archiwalne wykorzystywane były w funkcji ilustracyjnej; najczęściej nie mają one bezpośredniego związku z przedstawianą argumentacją, natomiast patyna czasu, wyraźna w przywołanych archiwach, paradoksalnie nadaje wiarygodność wypowiedziom. Mechanizm opisany przez Bazina o tyle się rozwinął, że narra-

<sup>45</sup> Do trwającego już od dawna sporu Moskwy ze stolicą apostołską w Konstantynopolu po upadku ZSRR doszły tendencje odśrodkowe w moskiewskim patriarchacie prawosławnym. „Dotyczy to szczególnie Kościoła prawosławnego kijowskiego patriarchatu, który oderwał się od Moskwy i chciałby uzyskać zwierzchność patriarchatu konstantynopolitańskiego” (M. Melnyk, *Kanoniczne terytorium rosyjskiej Cerkwi prawosławnej. Współczesność i historia*, [w:] *Kontekst kulturowo-moralny współczesnej działalności misyjnej i ewangelizacyjnej*, red. A. Jucewicz, Pieniężno 2012, s. 250). Zob. także: M. Lesiów, M. Melnyk, *O Ukrainie. Prawie wszystko...?*, Olsztyn 2011.

<sup>46</sup> Świadczą o tym katalogi festiwalu filmowych, przeglądy tematyczne w rodzaju Festiwalu Filmów Telewizyjnych „*At home – U siebie*” (Kraków) czy „*Camera Pro Minoritate*” (Sejny).

tor nie odczuwa już potrzeby udowadniania, iż archiwalny obraz przedstawia fakty wspierające jego tezy. Wystarczy, że pozwala odczuć widzom swoje panowanie nad obrazami, wynikające z łatwego do nich dostępu (sytuacja z początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy akces do archiwów filmowych posiadali jedynie autorzy dzieł wysokobudżetowych; współcześnie wiele materiałów znajdziemy w Internecie).

To, że niebezpieczne jest manewrowanie obrazami, zauważył już w latach sześćdziesiątych Szczepański. Napiętnował on w swoim dzienniku „kawiarnianą bystrość w zastosowaniu do historii”. Odpowiedzialność twórcy (także Ignatieffa) powinna iść w parze z jego kompetencjami. Problem polega na tym, że nie każdy autor filmu posiada (przynajmniej) kompetencje historyczne. Szczepański ujawnił konsekwencje, jakie niesie nadmierna „pewność siebie, która pozwala bawić się faktami, żonglować nimi bez obawy, że mogą kryć w sobie rzeczy naprawdę niezrozumiane”<sup>47</sup>.

#### PORTRET FILMOWY BURMISTRZA PREDAPPIO, CZYLI ODEJŚCIE OD ŁATWYCH ANTYNOMII

Czy współczesne filmy dokumentalne podejmują refleksję nad tym problemem? W przywołanych filmach „użyteczny wróg” był albo przedstawicielem innego narodu, albo uosobieniem wszelkiego zła jako faszysta czy nazista<sup>48</sup>. W filmie *The Mayor – Me, Mussolini and the Museum* (reż. Pergiorgo Curzi, 2022) rozróżnianie i rozumienie tych pojęć (narodu, faszyzmu, nazizmu) pełni rolę podstawową. Film wyróżnia się również wstrzemięźliwością w odwołaniu do archiwów. Twórca zrezygnował z wykorzystania najbardziej znanych i najczęściej przywoływanych obrazów Mussoliniego, mając pełną świadomość ich istnienia, czego dowodem jest prolog filmu. Tytułowym bohaterem jest Giorgio Frassinetti, burmistrz miasta Predappio. W tym mieście w 1883 roku urodził się Benito Mussolini. Na ekranie pojawia się postać łysiejącego mężczyzny o masywnym karku. Widzimy ją od tyłu. Mężczyzna oddala się, przemierzając krużganek, gdy w ścieżce dźwiękowej słyszymy komentarz: „W mieście zawsze rządzą lewicowcy. W latach pięćdziesiątych komunistyczny burmistrz zezwolił na pochówek Mussoliniego, stwierdzając zjadliwie: Nie baliśmy się go, kiedy żył, nie obawiamy się, kiedy umarł”. W chwili, kiedy obecny burmistrz kończy swą wypowiedź, mężczyzna mija podczas swej przechadzki witrynę sklepu z pamiątkami. Pada kluczowe spostrzeżenie dotyczące żywotności idei Mussoliniego: „Zapewniam,

<sup>47</sup> J.J. Szczepański, *op. cit.*, s. 254. Chodziło o *Boskiego Juliusza* autorstwa Jacka Bocheńskiego.

<sup>48</sup> Pomijam w tym tekście kwestię „redagowania” filmów powstałych tuż po wojnie, zgodnie ze współczesnymi regułami poprawności politycznej. Można zauważyć to zjawisko, oglądając zwłaszcza fabuły, w których bohaterowie mówią o okupantach – Niemcach. W napisach w języku angielskim czytamy *the nazis*.



że jeszcze nigdy to stwierdzenie [że nie należy się obawiać] nie było tak dalekie od prawdy”. Wszystkie suweniry oblepione są etykietami z wizerunkiem Duce<sup>49</sup>.

Bohater filmu wychodzi na balkon. W tym momencie zarys jego postaci widzianej od tyłu najbardziej kojarzy się z sylwetką Duce wychodzącego na balkon, by przemawiać do tłumu. Słyszymy odgłosy demonstracji, ale to demonstracja współczesna. Jej uczestnik wykrzykuje: „My nie cierpimy z powodu nostalgii, jesteśmy idealną kontynuacją tego, co reprezentowała rewolucja faszystowska”. Rozpoczyna się apel: „Towarzyszu Benito Mussolini!”. „Obecny!” – wrzeszczy tłum złożony z ludzi w różnym wieku, także młodych kobiet (niewyglądających na ekstremistki), prawdziwie wzruszonych wydarzeniem. Nie są to zatem wyłącznie „tęskniący za przeszłością starcy i nowi fanatycy”, o których pisze Umberto Eco<sup>50</sup>. Okrzyków „Duce! Duce!” słucha burmistrz, stojąc w cieniu tyłem do kamery. Wtedy pojawia się napis: „Predappio, kwiecień 2019”. To rok, w którym tłum deklaruje: „Jeśli trzeba, nasza krew znów popłynie”.

Twórcy filmu towarzyszą końcówce urzędowania Frassinietiego w roli burmistrza. Od 11 lat pełnił tę funkcję i w ramach swej działalności rozwijał pomysł stworzenia w Predappio Centrum Studiów nad Faszyzmem. To bardzo ambitny projekt w kontekście tego, co dzieje się aktualnie w rodzinnym mieście Duce. Predappio już i tak ściąga neofaszystów w kolejne rocznice związane z Mussolinim – 29 lipca i 28 kwietnia (urodziny i śmierć Duce) czy 28 października (marsz na Rzym). Jego zwolennicy zmierzają do tego, by „pomieścić pielgrzymów” przybywających do jego ojczyzny. Uważają miasto za „kopalnię złota”. Na wykorzystanie jego „aktywów” nie pozwala przynależność polityczna jeszcze urzędującego burmistrza.

Ten dzieli się wątpliwościami, czy projektowane Centrum Studiów nad Faszyzmem nie podsyci faszystowskiej nostalgii, ponieważ nie tylko naukowcy będą takie miejsce odwiedzać. W każdym razie Frassineti stworzył już kompletny program ikonograficzny dla zwiedzających<sup>51</sup>. Chce odnowić monumentalną budowlę Casa del Fascio, w której

<sup>49</sup> Problemowi handlowego wykorzystania nostalgii za dyktatorami (a w efekcie podtrzymywania idei totalitarnych) poświęcony jest włoski film dokumentalny *Bere per dimenticare / Drink to Forget* (reż. Michele Calabresi, Patrick Heeren, Carla Molino, 2005). Na etykietach win sprzedawanych w specjalnej winotece widnieją Hitler, Mussolini i Stalin. Większości turystów to nie przeszkadza. „Kto wierzy w fałsz, góruje nad tym, który nie wierzy w nic” – przywołano słowa Adolfa Hitlera w dostępnym w sieci filmie *Kaprysy dyktatorów* (reż. Alain Charlot, 2013). Mowa w nim m.in. o rysunkach Hitlera (przedstawiają Śpioszka, Mędrka i Gapcia) w norweskich zbiorach; chętnymi na ich zakup są przedstawiciele ruchów neofaszystowskich.

<sup>50</sup> U. Eco, *Temat na pierwszą stronę*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2015, s. 130.

<sup>51</sup> Szczegóły projektu omawia Piotr Podemski (*Spór o Muzeum Faszyzmu w Predappio. Public history in situ po włosku*, „Edukacja, Kultura, Społeczeństwo” 2022). Zob. także: J. Sondel-Cedarmas, *Kłopotliwe dziedzictwo Predappio. Konflikt pamięci a konstruowanie narracji europejskie-go miasta*, „Politeja” 2021, vol. 18, nr 5(74), s. 55–71.

jak w *Piekle* Dantego będziesz przechodził przez korytarze, aż dojdiesz do piwnic, w których brak okien, poczujesz ucisk; tu będziemy rozliczać prawa rasowe, kolonializm, przymierze z Hitlerem, okrucieństwo, masakry, Republikę Salò. To sprawi, że zapagniesz uciec. Ostatnią rzeczą, którą będziesz chciał zrobić po tej podróży, jest zakup pamiątkowej zapalniczki z głową Mussoliniego. Nie będziesz w nastroju. To jest nasz cel: aby ludzie nie wychodzili i nie mówili, że „fasyzm też zrobił dobre rzeczy”.

Monolog burmistrza odnosi się do różnych odcieni włoskiego faszyzmu i neofaszyzmu. Na temat neofaszystowskiego rewizjonizmu tak pisze Joanna Sondel-Cedarmas: „W wyobrażeniu polityczno-kulturowym włoskiego neofaszyzmu kluczową rolę odegrał okres Włoskiej Republiki Społecznej (1943–1945). Włoscy neofaszyści, uważając się za spadkobierców ideowych Republiki Salò, odwoływali się przede wszystkim do jej tradycji rewolucyjnych i antyburżuazyjnych, a także korporacjonizmu oraz polityki społecznej”<sup>52</sup>.

Te tradycje ma zapewne na myśli Frassinetti, wskazując na niebezpieczeństwo powoływania się na „dobre rzeczy”, które rzekomo wprowadził fasyzm. Nostalgiczna wizja Włoskiej Republiki Społecznej stanowi ważny element tożsamości politycznej jednego z odłamów neofaszyzmu. Kwestionuje on pokrewieństwo ideowe faszyzmu i nazizmu, nie akceptując kategorii „nazi-faszyzmu”.

Neofaszystowscy publicyści, chociaż nie podawali w wątpliwość istnienia Holokaustu, starali się jednak zminimalizować zasięg faszystowskiego antysemityzmu, a przede wszystkim odpowiedzialność reżimu Mussoliniego za deportację włoskich Żydów do niemieckich obozów zagłady. Zgodnie z tą optyką starali się przedstawiać antysemityzm jako kwestię charakterystyczną wyłącznie dla narodowego socjalizmu, zasadniczo obcą włoskiemu fasyzmowi. Podkreślali długą tradycję tolerancji mieszkańców Półwyspu Apenińskiego, której nie mógł przerwać faszystowski reżim. Na ogół nie poświęcali jednak zbyt wiele uwagi kwestii obozów koncentracyjnych, a pisząc o ustawach skierowanych przeciwko włoskim Żydom z lat 1938–1945, starali się zminimalizować ich znaczenie, przede wszystkim dokonując ich porównania z ustawodawstwem rasistowskim Trzeciej Rzeszy<sup>53</sup>.

W tym kontekście należy przyjrzeć się fragmentom omawianego filmu, które opisują podróż burmistrza do Braunau nad Innem w Austrii, rodzinnego miasta Hitlera. Burmistrzowie obu miast są zgodni co do programu ostrzeżenia przed neofaszyzmem; obaj nie spotykają się z entuzjazmem we własnych środowiskach. Po stronie włoskiej (także otwartych i ukrytych „nostalgików”) istnieje tendencja do odcinania się od wszelkich prób kojarzenia faszyzmu i nazizmu. Tylko dla prawicowej frakcji neofaszyzmu włoskiego „ustawy rasistowskie Duce były ukoronowaniem zbliżenia faszyzmu i narodowego socjalizmu we wspólnej walce prze-

<sup>52</sup> Eadem, *Giorgio Pisanò: u źródeł neofaszystowskiego rewizjonizmu*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2021, vol. 43, nr 2, s. 112.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 115–116. Co ważne, studia prowadzone przez amerykańskiego historyka Anthony’ego J. Gregora i dokonana przez niego ocena faszyzmu „była szczególnie bliska włoskim neofaszystom przede wszystkim ze względu na to, że wykluczała liberalną interpretację faszyzmu jako zamkniętego rozdziału w historii” (*ibidem*, s. 113).

ciwko »demoplutokracjom żydowsko-masońskim«<sup>54</sup>. Burmistrzowie, co można odczytać z filmowego zapisu ich spotkań, są nowocześnie myślącymi politykami, którzy nie podejmują dyskusji na temat „lepszego” czy „gorszego” odłamu faszyzmu. Ze Złem się nie pertraktuje, nie ma mniejszego i większego Zła, nazywa się rzeczy po imieniu. Włochy wprowadziły ustawy rasistowskie. Choć może to być oceniane przez „nostalgiek” jako początek kryzysu włoskiego faszyzmu, sprzeczny z rodzimą tradycją tolerancji, usprawiedliwia się je presją III Rzeszy.

Filmowcy kompromitują wszelkie zapewnienia o „łagodnym faszyzmie”, przywołując archiwalny fragment przemowy, w której pada zapewnienie, że w kwestiach rasowych „podejmiemy wszelkie niezbędne środki”. Burmistrz udaje się do Berghofu w Niemczech, gdzie mieściła się jedna z rezydencji Hitlera. Widzimy zniszczone tablice informacyjne. Najmocniej usiłowano wymazać słowo *Holocaust*. W każdym z ukazanych miejsc, których funkcją miałyby być przede wszystkim ostrzeżenie przed powtórzeniem się historii, znajdują się ludzie, którzy dążą do jej „neutralizacji”, „anulowania” i zaprzeczenia.

Film nie apeluje do emocji, odwołuje się przede wszystkim do racji rozumu. Stąd decydująca rola dialogów pomiędzy bohaterami, wykładania własnych stanowisk. W jednej z ostatnich rozmów pada zdanie, że naziści byli normalnymi ludźmi, mężczyznami i kobietami – nie wyklucza się ich zatem ze społeczeństwa i nie wyrzuca poza nawias historii. Można zadać pytanie, co mieli na myśli twórcy filmu, ukazując burmistrza jako zwykłego człowieka, jednego z wielu, którego sylwetka widziana okiem kamery przywodzi na myśl sylwetkę Duce. Czy chcieli, aby z dystansem traktować obraz filmowy? Kino dysponuje środkami (ustawienia kamery, montaż, muzyka), które potrafią zarówno wykreować dyktatora, jak i go ośmieszyć. Posiada też narzędzia pozwalające na to, aby demonizować jego postać, zdejmując odpowiedzialność z tłumu, który wyniósł go do władzy. Zarówno Hitler, jak i Mussolini są w tym przypadku najlepszymi przykładami. Warto przypomnieć kilka innych filmów, takich jak: *Discorso del Duce Benito Mussolini a Ancona, 3 novembre 1932*, *Mussolini, Dichiarazione di guerra – 10 Giugno 1940* oraz *Yellow Caesar* (reż. Alberto Cavalcanti, 1941, Wielka Brytania).

Powrócę jeszcze do serii *Dlaczego walczyliśmy*. W pierwszej jej części, czyli w *Preludium do wojny* (w 46. minucie filmu) Mussolini wygłasza przemówienie – energicznie macha rękami, krzyżuje ramiona, kiwa głową i zaciska usta. Towarzyszy temu komentarz zza kadru: „Faszyzm nie stworzył takiego raju na ziemi, jaki

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 117. Giorgio Pisanò, któremu poświęcony jest cytowany artykuł, starał się wykazać, że faszyzm nie był w żaden sposób odpowiedzialny za Holokaust. Przedstawiał kwestię deportacji włoskich Żydów do nazistowskich obozów zagłady jako element nazistowskiej polityki eksterminacji. Chociaż przyznawał, że „ustawy rasistowskie stanowiły autentyczną hańbę”, a Holokaust „był bezdyskusyjnie dramatem o rozmiarach apokaliptycznych”, to starał się wykazać, że reżim Mussoliniego nigdy nawet nie planował eksterminacji Żydów, ograniczając się do „łagodnych” form antysemityzmu. Zob. *ibidem*.

[Mussolini] im obiecał. Więc odwołał się do starej sztuczki polegającej na rozpoczęciu obcej wojny, aby odwrócić uwagę od kłopotów w domu. Więc bił się w pierś jak Tarzan i rozejrział się za godnym przeciwnikiem. Znalazł jednego: Etiopia”.

Wypowiedź „rozglądał się za godnym przeciwnikiem” jest zsynchronizowana z obrazem Mussoliniego kołyszącego głową na boki. Podobnie wypowiedź „on został znaleziony” jest zsynchronizowana z wizerunkiem Mussoliniego kiwającego głową i zaciskającego usta. Wygląda na to, że Mussolini fizycznie wykonuje opisane manewry polityczne.

Jest w tym jednak coś więcej niż obraz Mussoliniego (...). Materiał filmowy przedstawia reputację Mussoliniego jako błazna skondensowaną w jednym obrazie<sup>55</sup>.

Ten obraz był niezmiernie często wykorzystywany na poparcie twierdzenia o politycznym błazeństwie Duce<sup>56</sup>. Zarówno ośmieszenie, jak i demonizowanie spełnia krótkotrwałe cele propagandy politycznej, która za pomocą obrazów apeluje do emocji i instynktów, korzysta też z najprostszych skojarzeń znanych z kultury popularnej.

Wybory w Predappio przynoszą pierwsze po 70 latach zwycięstwo centroprawicy. Jej zwolennik wykrzykuje: „Predappio znów jest Predappio”, co oznacza, że miasto odzyskuje swój charakter. Nowym burmistrzem zostaje lokalny przedsiębiorca Roberto Canali. Chociaż były burmistrz chciałby, aby kontynuowano jego projekt, widz ma prawo podejrzewać, że sprawy przybiorą odmienny obrót. Krypta Mussoliniego jest motorem turystyki – twierdzi Canali. Pomysł, by wysłać młodych ludzi do zwiedzania obozu w Auschwitz, zostaje przez niego skrytykowany. Lepiej, by obejrżeli mur berliński, ponieważ hasło „Auschwitz” wiąże się według niego z „uprzedzeniami politycznymi”<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> R. Swender, *Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice*, “Velvet Light Trap” 2009, no. 64, s. 10. W tym artykule porównano nawet wizerunek Mussoliniego z obrazem Jacqueline Kennedy w *Primary*, sztandarowym filmie amerykańskiego *direct cinema*. W 30. minucie filmu Jacqueline stoi na scenie podczas wiecu. Wybrzmiewa właśnie piosenka *High Hopes* ze zmienionymi słowami. Jacqueline, wyraźnie niezaznajomiona z nowym tekstem, uśmiecha się i formuje słowa po tym, jak słyszy je śpiewane przez tłum. Wygląda to raczej niezręcznie. Jednakże ten obraz nigdy nie został wykorzystany na poparcie twierdzenia, że Jacqueline Kennedy jest głupia. Konkretny obraz nie może służyć jako argument. Obraz archiwalny Mussoliniego jest natomiast umownie określany jako reprezentacja argumentu, że Mussolini to polityczny błazen. Porównanie Mussoliniego do Tarzana i użycie muzyki niediegetycznej znanej z przedstawień cyrkowych służy poddaniu osądowi działań Mussoliniego w Etiopii.

<sup>56</sup> Do jakiego stopnia było to błazeństwo niebezpieczne, uświadamia tekst z 1930 roku: „Była sobie kiedyś taka kronika dźwiękowa, zawierająca m.in. mowę Mussoliniego wygłoszoną przed olbrzymim tłumem. Nie umiem po włosku, lecz zrozumiałem wszystko. Orator bowiem hipnotyzował tłum nie tyle treścią swojego przemówienia, ile siłą, postawą, intonacją głosu, gestykulacją – tem, co stanowi w gruncie rzeczy »magiczny fluid« każdego wielkiego mówcy – demagoga. Kronika dźwiękowa spełniła tu więc dosłownie »rolę nieporównanego w swej czynności i wierności« świadka” (W. Brun, *O „Oczach i uszach świata”*, „Kino” 1930, nr 4, cyt. za: M. Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1896–2011*, Poznań 2012, s. 118).

<sup>57</sup> Komentowały to również polskie media. Zob. m.in.: TVN24, „Pociąg pamięci” już nie pojedzie do Auschwitz. Inicjatywa „stronnicza”, 9.11.2019, <https://tvn24.pl/swiat/miasto->

Film dokumentalny bazuje na ukazywaniu przeciwieństw. Kiedy po upadku komunizmu organizowano w Polsce pokaz filmów dokumentalnych z lat osiemdziesiątych świadczących o oporze społecznym wobec reżimu, Bohdan Kosiński – jeden z klasyków dokumentu – zauważył, że wraz ze zmianą systemu politycznego upadł mit „systemu” jako głównego wroga; mit użyteczny, w pewnym sensie niezbędny dokumentalistom. Film dokumentalny budowany był dotychczas na opozycji społeczeństwo vs władza. Manichejskie przeciwstawienia już dawno straciły swój sens i odwoływanie się do nich niesie, zresztą całkiem słusznie, ryzyko porażki. Jeśli film sprowadza rzeczywistość do walki przeciwieństw, to nad wyraz ją upraszcza. Władza (i sama rzeczywistość) była demonizowana i ośmieszana (w cyklu wydanych na DVD *Najzabawniejszych Polskich Kronik Filmowych*), ponieważ taki jej obraz znalazł masowego odbiorcę, któremu nie przypisywano wygórowanych wymagań i specjalnych kompetencji. Apelowanie do racji rozumowych sprowadzono do określenia „gadające głowy”, stosowanego jako epitet, choć stoją za nim największe osiągnięcia filmowe (w tym dokumenty Krzysztofa Kieślowskiego).

Wymóg, ale i pokusa, by unikać słowa i opowiadać obrazem bywa dla dokumentalistów zwodniczy, zwłaszcza jeśli argumentem stają się zdjęcia archiwalne, które mogą być nadużywane interpretacyjnie. Obrazy nie świadczą o faktach, lecz o sobie samych – jak pouczał Bazin. Uniknęli tej pułapki twórcy filmu o burmistrzu Predappio. Jeśli chodzi o archiwa, przywołali tylko te, które związane są bezpośrednio z narracją, jak widok Casa del Fascio. Zrezygnowali z przywołania ośmieszanej figury Mussoliniego. Film zmusza do skupienia uwagi na dialogach, narracji zza kadru. Powagę problemu uwypuklono w pozornie idyllicznym klimacie ostatniej sekwencji, której – tak jak prologowi – towarzyszy spokojna, relaksująca muzyka. Widzimy byłego burmistrza wraz z jego przyjaciółmi, kiedy płyną rowerem wodnym, dyskutując o ostatnich wydarzeniach. Wiemy już, że Giorgio Frassinetti przegrał jako autor projektu Muzeum Faszyzmu – jego pomysł nie znalazł kontynuatora. Żal tytułowego bohatera filmu rozmywa się stopniowo w łagodnym klimacie czy atmosferze beztroskiego wypoczynku, którego zażywają turyści na plaży. Wszelkie problemy świata ulegają relatywizacji. Jest lato, morze, cudowna pogoda.

*Ci sono problemi? Domani, dopodomani...*

---

benito-mussoliniego-nie-pojedzie-do-auschwitz-powod-brak-pelnego-naswietlenia-historii-ra984113-2287786 (dostęp: 6.06.2023); B. Hlebowicz, *Predappio. Uczniowie nie dostaną pieniędzy na podróż do Auschwitz, bo nie uczy ona o zbrodniach komunizmu*, 10.11.2019, <https://wyborcza.pl/7,75399,25394750,predappio-uczniowie-nie-dostana-pieniedzy-na-podroz-do-auschwitz.html> (dostęp: 6.06.2023).

## BIBLIOGRAFIA

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.
- Bazin A., *Na marginesie. Dlaczego walczymy*, [w:] *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, przeł. i posłowie B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bazin A., Cardullo B., *On "Why We Fight": History, Documentation, and the Newsreel (1946)*, "Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies" 2001, vol. 31, no. 1. DOI: 10.1353/flm.2001.a400679
- Bossak J., *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 1.
- Bossak J., *Z ankiety „Rola i specyfika filmu dokumentalnego”*. *Wypowiedź Jerzego Bossaka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2.
- Brun W., *O „Oczach i uszach świata”*, „Kino” 1930, nr 4.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.
- Culbert D., *“Why We Fight”: Social Engineering for a Democratic Society at War*, [w:] *Readings in Propaganda and Persuasion: New and Classic Essays*, eds. G.S. Jowett, V. O’Donnell, Thousand Oaks 2006.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne*, t. 2: 1950–1954, Warszawa 1996.
- Eco U., *Temat na pierwszą stronę*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2015.
- Fredericksen D., *Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej*, „Studia Filmoznawcze” 2003, nr 24.
- Hendrykowski M., *Film jako źródło wiedzy historycznej*, Poznań 2000.
- Hendrykowska M., *Kronika kinematografii polskiej 1896–2011*, Poznań 2012.
- Hlebowicz B., *Predappio. Uczniowie nie dostaną pieniędzy na podróż do Auschwitz, bo nie uczy ona o zbrodniach komunizmu*, 10.11.2019, <https://wyborcza.pl/7,75399,25394750,predappio-uczniowie-nie-dostana-pieniedzy-na-podroz-do-auschwitz.html> (dostęp: 6.06.2023).
- Jazdon M., *A ziemia była pustkowiem i chaosem... O dokumentach wojennych Johna Forda i Johna Hustona*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.
- Jazdon M., *Wiadomości z przesłaniem. „The March of Time” jako nowy typ amerykańskiej kroniki filmowej lat 30.*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, vol. 60, nr 1.
- Kaczmarek J., *Limeryki o narodach*, <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/limeryki-o-narodach> (dostęp: 25.06.2023).
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Liebman S., *Obraz obozu w pierwszych filmach dokumentalnych*, przeł. A. Zawrzykraj, „Dialog” 2010, nr 1.
- Łesiów M., Melnyk M., *O Ukrainie. Prawie wszystko...?*, Olsztyn 2011.
- Melnyk M., *Kanoniczne terytorium rosyjskiej Cerkwi prawosławnej. Współczesność i historia*, [w:] *Kontekst kulturowo-moralny współczesnej działalności misyjnej i ewangelizacyjnej*, red. A. Jucewicz, Pieniężno 2012.
- Ostatnie listy*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 39.
- Podemski P., *Spór o Muzeum Faszyzmu w Predappio. Public history in situ po włosku*, „Edukacja, Kultura, Społeczeństwo” 2022.
- Radmman H., „Neue Zeit”, 3.07.1966.
- Rich R.R., *Leni Riefenstahl: The Deceptive Myth*, [w:] *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, ed. P. Erens, New York 1979.
- Schiefelbein H., „Neues Deutschland”, 28.06.1966.
- Schneider F., Gullans C., *Last Letters from Stalingrad*, “The Hudson Review” 1961, vol. 14, no. 3. DOI: 10.2307/3848433
- Sondel-Cedarmas J., *Giorgio Pisanò: u źródeł neofaszystowskiego rewizjonizmu*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2021, vol. 43, nr 2. DOI: 10.19195/2300-7249.43.2.7

- Sondel-Cedarmas J., *Kłopotliwe dziedzictwo Predappio. Konflikt pamięci a konstruowanie narracji europejskiego miasta*, „Politeja” 2021, vol. 18, nr 5(74). DOI: 10.12797/Politeja.18.2021.74.04
- Swender R., *Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice*, “Velvet Light Trap” 2009, no. 64. DOI: 10.1353/vlt.0.0037
- Szczepański J.J., *Dziennik*, t. 3: 1964–1972, Kraków 2014.
- Tamasulo F.P., *The Mass Psychology of Fascist Cinema: Leni Riefenstahl’s “Triumph of the Will”*, [w:] *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, eds. B.K. Grant, J. Sloniowski, Detroit 2014.
- TVN24, „Pociąg pamięci” już nie pojedzie do Auschwitz. Inicjatywa „stronnicza”, 9.11.2019, <https://tvn24.pl/swiat/miasto-benito-mussoliniego-nie-pojedzie-do-auschwitz-powod-brak-pelnego-naswietlenia-historii-ra984113-2287786> (dostęp: 6.06.2023).
- Willa R., *Dezynformacja, propaganda i walka psychologiczna podczas konfliktu w Zatoce Perskiej 1990–1991*, „Dialogi Polityczne” 2005, nr 5–6. DOI: 10.12775/DP.2005.007
- Zweig S., *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1958.
- Письма с фронта, *Воспоминания немецких солдат выживших в Сталинграде*, <https://www.youtube.com/watch?v=cugQUBwUn7g> (dostęp: 6.06.2023).

## ABSTRACT

Documentary films about conflicts are perceived not so much as historical films as propaganda films. This is often the case even against the intentions of their authors. It is difficult to break away from already deeply ingrained patterns of thought: the way in which the narrative is conducted and ready-made patterns of representation are incorporated into accounts of reality. We refer to the category of struggle, we use opposites to define our own position. An outstanding example of this strategy is the *Why We Fight* series by Frank Capra and Anatole Litvak pitting free nations (Allies) against slave nations (Germany, Japan). In the post-war document, the negative reference point was primarily fascism. Since the 1990s (the war in former Yugoslavia), films describing conflicts have again pitted nations against each other. Over the last century, documentary cinema narrating wars has improved its technique. The narrative and the ways of arguing one’s case have not become particularly enriched. At the same time, film archives are becoming more widely available. Filmmakers find in them arguments for their constructions of thought. The danger of misusing archive material and constructing a black-and-white picture of reality was noticed just after World War II. In recent film productions, however, we find examples of both the conscious and responsible use of archives and the avoidance of easy juxtapositions.

**Keywords:** documentary film; archives; war; nation; fascism