

EUGENIUSZ C. KRÓL

Warszawa/Berlin

Wizerunek wroga w nazistowskim filmie *Heimkehr* z 1941 roku. Studium antypolskiego heterostereotypu narodowego

Państwo totalitarne, jakim była hitlerowska Trzecia Rzesza, w pełni doceniło rolę filmu w procesie budowy wizerunku wroga absolutnego¹. Wizerunek taki uzasadniał na swój sposób słuszość przyjętej ideologii i kierunków działania politycznego. Miał też wpływać na kształt pożądanych nastrojów społecznych. Formuła wroga absolutnego występowała w odmianach narodowych i rasowych, zawsze jednak obejmowała pewne cechy uniwersalne, umożliwiające szerokim kręgom odbiorców szybką i bezbłędną indentyfikację. Przede wszystkim chodziło o operowanie zbiorem nielicznych, ale bardzo wyrazistych atrybutów, które wywoływały uczucia jednoznacznie pejoratywne: odrazy, pogardy, nienawiści. Wróg musiał jawić się jako obiekt kompletnie obcy i całkowicie negatywny i to do takiego stopnia, aby odbiorca odczuwał w sobie automatyczne, pozbawione jakiegokolwiek racjonalnej refleksji, pragnienie bezwzględego unicestwienia wroga, wręcz rozdeptania go niczym ohydne robactwo. Do osiągnięcia takiego efektu psychosocjologicznego bardzo dobrze nadawał się film – mass medium atrakcyjne pod względem audiowizualnym, dysponujące wielką siłą oddziaływania, dające nieograniczone wprost możliwości manipulacji i przetwarzania (czytaj: przekłamywania) rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że propaganda Trzeciej Rzeszy sięgała chętnie do różnych rodzajów filmu (kroniki filmowe, filmy fabularne, dokumentalne, oświatowe) jako środka masowego przekazu obrazów wroga. Sytuację ułatwiał fakt, że kinematografia niemiecka, działająca od 1933 roku pod dyktando totalitarnego państwa, należała do najsilniejszych ośrodków produkcji filmowej w skali światowej.

¹ Na temat formuły wroga absolutnego zob. A. Hitler, *Mein Kampf* [jedno z kolejnych wydań], München 1941, *passim*, zwłaszcza s. 129. Także: C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, München–Leipzig 1932, *passim*, zwłaszcza s. 5 i n.

W galerii wrogów absolutnych Trzeciej Rzeszy znajdowali się od lata 1939 roku Polacy. Tygodnie poprzedzające wybuch II wojny światowej i okres od jesieni 1939 roku do inwazji hitlerowskich Niemiec na Związek Radziecki w czerwcu 1941 roku to czas szczególnego nasilenia propagandy antypolskiej za pomocą wszystkich dostępnych narzędzi oddziaływania, w tym również filmu. Autor niniejszego artykułu uznał za celowe uczynić przedmiotem swojej uwagi jeden z filmów fabularnych, wyprodukowanych w Trzeciej Rzeszy w 1941 roku. Na podstawie analizy treści i środków wyrazu artystycznego, zastosowanych w tym filmie, podjął próbę odtworzenia sposobu kreowania przez hitlerowski aparat propagandy i indoktrynacji wizerunku polskiego wroga w kategoriach narodowych, rasowych, państwowych i kulturowych. Przedmiotem dociekań była również recepcja zapisanego na taśmie filmowej obrazu wroga absolutnego, zarówno w czasie rozpowszechniania tego filmu przez kinematografię Trzeciej Rzeszy, jak też kilkadziesiąt lat po zakończeniu II wojny światowej.

Celem możliwie wszechstronnego przybliżenia okoliczności towarzyszących produkcji, dystrybucji i społecznemu oddziaływaniu tego filmu autor sięgnął do materiałów zgromadzonych w berlińskim Federalnym Archiwum Filmowym (Bundesarchiv-Film Archiv Berlin, dalej: BA-FA) oraz w Archiwum Federalnym w Koblencji (Bundesarchiv Koblenz, dalej: BAK). Uzupełnienie stanowiły polskie i niemieckie wydawnictwa źródłowe, wybrane tytuły i numery polskiej prasy, literatura fachowa wydana w Polsce i Niemczech, a także polska i niemiecka memuarystyka, w tym liczące kilkadziesiąt tysięcy stron dzienniki szefa Ministerstwa Oświecenia Narodowego i Propagandy Rzeszy (dalej: ProMi), Josepha Goebbelsa.

* * *

W styczniu 1940 roku J. Goebbels zanotował w dziennikach: „Himmler opowiada o przesiedleniu Niemców wołyńskich. Robią oni dobre wrażenie pod względem rasowym i mają nadzwyczaj dużo dzieci”². Reichsführer SS Heinrich Himmler, mianowany zaraz po wybuchu II wojny światowej Komisarzem Rzeszy do spraw Umocnienia Niemczyzny, przebywał na przełomie 1939 i 1940 roku na terenie Polski (Przemyśl, Kraków, Zakopane, Katowice), nadzorując akcję przesiedleńczą Niemców etnicznych, którą realizowano na podstawie jednego z protokołów dodatkowych do radziecko-niemieckiego układu o przyjaźni i granicach z 28 września 1939 roku. Himmlerowi towarzyszył prezydent Izby Piśmiennictwa Rzeszy Hanns Johst, który wrażenia z podróży po Polsce opisał w wydanej później publikacji. Znalazły się w niej ostre wypowiedzi antypolskie

² *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente* herausgegeben von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, T. I: *Aufzeichnungen 1921–1941*, München–New York 1987 (dalej: *JGT/F–I*), t. 4, zapis z 18 stycznia 1940 r., s. 17.

typu: Polska to „przeklęta puszcza”, oraz hymny pochwalne pod adresem „niemieckich pionierów” w rodzaju H. Franka i „wspaniałych chłopców” z SS, którzy „pokazują nowym prowincjom zasady naszej rasy”³.

Zapewne pod wpływem rozmów z reichsführerem SS i z jego przyjacielem Johstem, w głowie Goebbelsa zrodził się pomysł nakręcenia „wielkiego filmu wołyńskiego”. Miał on nawiązywać do kilku tytułów powstałych w latach trzydziestych XX wieku, które dokumentowały tragiczny los „uciemiężonej niemieckiej zagranicznej na Wschodzie”, poszukującej drogi do starej ojczyzny. Już w 1933 roku wszedł na ekrany kin Rzeszy film *Flüchtlinge* (Uciekinierzy) w reżyserii Gustava Ucicky’ego, z udziałem Hansa Albersa i Käthe von Nagy. Powstała nawet wersja francuska tego filmu z Henrim Honette w roli głównej. Fabułę obrazu można najkrócej streścić w sposób następujący: dzięki dobrej organizacji i wewnętrznej dyscyplinie, wzorowanej najwyraźniej na legendarnych komórkach NSDAP z okresu walki o władzę, udało się grupie Niemców nadwołańskich uniknąć prześladowań ze zbrodniczej ręki bolszewików. Niemieccy koloniści osiedleni nad Wołgą stali się ponownie obiektem zainteresowań filmowców w 1935 roku. Wtedy to miał swoją premierę film *Friesennot* (Niedola Fryzów), wyreżyserowany przez Petera Hagen (pseudonim Willi’ego Krausego) i zagrany przez takich między innymi aktorów, jak Ilse Fürstenberg i Friedrich Kayssler. I znowu oś dramaturgiczną fabuły stanowiła akcja oddziału agresywnych i bezwzględnych bolszewików, pragnących podporządkować swojej władzy pracowitą, bogobojną i nie wadzącą nikomu społeczność niemieckich Fryzów z małej wsi nad Wołgą. Dochodzi do nieuchronnego konfliktu, w efekcie którego napastnicy zostają zabici, a mieszkańcy osady uchodzą do Persji w poszukiwaniu nowej ojczyzny. Film *Friesennot* cieszył się u niemieckiej publiczności dużą popularnością, zwiększoną jeszcze przez fakt złożenia przez przedstawicielstwo dyplomatyczne ZSRR oficjalnego protestu przeciwko rozpowszechnianiu filmu o silnej wymowie antyradzieckiej. Protest został zignorowany, ale po podpisaniu paktu Ribbentrop–Mołotow w 1939 roku film zniknął z ekranów kin. Powrócił na nie po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej w 1941 roku, tym razem pod tytułem *Dorf im roten Sturm* (Czerwony atak na wieś).

W intencji Goebbelsa „wielki film wołyński” miał nie tylko dokumentować niezwykle ciężkie położenie potomków niemieckich osadników w Europie Wschodniej oraz ich przywiązanie do macierzy. Chodziło również – a może nawet przede wszystkim – o zaakcentowanie żelaznej woli führera przyjscia z pomocą nieszczęsnym rodakom w ramach szerokiego programu „przekształceń narodowościowych”, realizowanego od jesieni 1939 roku we współpracy z radzieckim partnerem. Przy okazji, jako że akcję filmu usytuowano na terytorium II Rzeczypospolitej, po raz kolejny miała zostać obnażona wina Polski, prześladowającej swoje mniejszości narodowe, ergo – ponoszącej pospół z zachodnimi protekto-

³ H. Johst, *Rufe des Reiches, Echo des Volkes. Eine Ostfahrt 1940*, München 1942, *passim*.

rami odpowiedzialność za wybuch konfliktu wojennego. Do pracy nad filmem zaangażowano wypróbowanych, znających się na rzeczy fachowców: reżyser G. Ucicky – rodem z Wiednia, syn wybitnego malarza Gustava Klimta – był, jak już wspomniano, twórcą *Uciekinierów*. Autor scenariusza, wywodzący się z Waldenburga (obecnie Wałbrzych) na Dolnym Śląsku, pisarz Gerhard Menzel miał już za sobą identyczne doświadczenie przy filmie *Friesennot* – Niedola Fryzów⁴. W efekcie długich przygotowań i dużych nakładów finansowych powstał blisko dwugodzinny film fabularny pod tytułem *Heimkehr* (Powrót do rodzinnych stron), którego akcja toczy się w anonimowym miasteczku na Wołyniu i w stolicy regionu – Łucku. Zdjęcia plenerowe powstały jednak na północnym Mazowszu i Kurpiach; w sierpniu i wrześniu 1940 roku poszukiwano w tym regionie odpowiedniego miasteczka. Wybór padł w końcu na Chorzele koło Przasnysza, miejscowość licząca przed wybuchem wojny około trzech tysięcy mieszkańców, w tym mniej więcej jedna trzecia to Żydzi. Na potrzeby filmu zbudowano makietę całego rynku, który miał imitować typowe centrum zapadłej miejscowości na kresach wschodnich⁵. Prace filmowe zaczęły się w październiku 1940 roku i trwały z przerwami do czerwca 1941 roku; zakończono je na krótko przed rozpoczęciem inwazji hitlerowskiej na ZSRR. Oto jak wspominała po latach przybycie ekipy „Wien–Film” jedna z mieszkanki Chorzel: „Osoba wysłana przez tak zwane prezydium [władze okupacyjne miasteczka] przeszła się z dzwonkiem przez ulice zapowiadając wizytę artystów z Wiednia, zamierzających kręcić film. Ludność została zobowiązana do stawienia się określonego dnia na rynku [...] z koszykami pełnymi jajek i kurcząt, aby w ten sposób pokazać, jak wygląda nor-

⁴ Sylwetka artystyczna G. Ucicky'ego R. Rother, *Action national Gustav Ucickys Arbeit bei der Ufa*, [w:] H.-M. Bock, M. Toteberg (Hrsg.), *Das Ufa-Buch*, Frankfurt a. M. 1992, s. 320 i n. Nota biograficzna G. Menzla, *Handbuch der österreichischen Literatur im Nationalsozialismus Autoren – Institutionen – Funktionäre*, München 1992, t. 1 – *Personen*, s. 15 n.

⁵ Zob. reportaż prasowy po latach M. Kołodziejczyk, *Plan filmowy Marktplatz Chorzel*, „Polityka”, 22 czerwca 2002 r., s. 100 n. Do ciekawego skądinąd tekstu zakradło się kilka błędów. Bohaterka filmu Marie protestuje wobec polskiego burmistrza nie tylko przeciwko splądrowaniu budynku niemieckiej szkoły, ale przed wszystkim w związku z odebraniem go prawowitym właścicielom. Polski burmistrz nie wyrzuca Marii za drzwi, po gwałtownej wymianie zdań wychodzi ona sama z pokoju. Bohaterce *Heimkehr* partneruje filmowy narzeczony, a nie mąż, idzie ona do kina w Łucku nie tylko z nim, ale też z innym rodakiem i wszyscy troje – a nie tylko „para Niemców” – są zmuszani do śpiewania polskiego hymnu. Podczas linczu Niemca w kinie słychać dźwięki dixlandu z motywami latynoskimi, a nie typowy jazz. Zdanie „Polacy kamienują Niemców na ulicach” jest nieprawdziwe, w filmie pokazano jeden taki przypadek. Aresztowanych (internowanych) Volksdeutschow przewozi się nie do „kaszematów polskiej twierdzy”, lecz po prostu do miejskiego więzienia. Autor reportażu pisze wreszcie, że aresztowani Volksdeutsche „Przebywają tam [w łuckim więzieniu] w warunkach tylko trochę lepszych niż te, jakie naprawdę panowały w Oswięcimiu”. W filmie jest dokładnie odwrotnie: grupę Volksdeutschow – mężczyzn, kobiet, dzieci i starców – stłoczono ponad granicę ludzkiej wytrzymałości w ciemnej piwnicy więzienia, po kostki w wodzie. Można się zastanawiać, czy autor reportażu w „Polityce” widział *Heimkehr* na własne oczy czy też film został mu tylko z grubsza opowiedziany.

malne życie w Chorzelach. [...] Niemcy wybudowali tam [przy rynku] prowizoryczny budynek szkoły i zajazdu. Założyli też ogród ze sztucznymi drzewkami owocowymi (jabłonie, wiśnie i grusze). Chociaż wtedy była jesień, drzewka stały w kwiatach. W pobliżu dzisiejszego cmentarza wyrósł prowizoryczny most, który miał odgrywać rolę mostu granicznego. Po polskiej stronie mostu domy były zapuszczone i biedne, po niemieckiej piękne i okazałe. [...] Polaków nakłoniono do wykonywania normalnych czynności, które zostały przerwane przez nagłe przybycie »polskich« żołnierzy. Byli to niemieccy aktorzy w polskich mundurach»⁶. Z innych relacji wynika, że początkowo na mieszkańców miasteczka padł strach. Wszyscy, w szczególności Żydzi, obawiali się o swoje życie, a także o – bardzo zresztą ubogie – mienie, zwłaszcza sprzężaj; na potrzeby filmu wykorzystywano okoliczne furmanki wraz z końmi. Robert Czerny, kierownik planu filmowego w Chorzelach, zapamiętał znamienny epizod. Pewnego dnia zauważył, jak młoda Żydówka pracująca przy filmie wynosi w fartuchu trochę węgla. Poszedł za nią i wkrótce dotarł do niewielkiej drewnianej chaty, w której gnieździło się żydowskie małżeństwo z czworgiem dzieci. Ze strachu przed karą kobieta rzuciła się przed Czernym na ziemię. W jej nędznym dobytku znajdował się worek z juty z napisem „Wien–Film”, przerobiony na sztukę odzieży⁷. W praktyce stosunki między filmowcami a mieszkańcami Chorzeli ułożyły się względnie poprawnie. Przybysze, zwłaszcza austriacka część ekipy, zachowywali się przyzwyczajenie. Można było dostać coś do jedzenia, a czasem nawet zarobić trochę pieniędzy. W czasie kręcenia zdjęć do filmu nie było też w miasteczku łapanek i wywózek. Ponura okupacyjna rzeczywistość powróciła jednak bardzo szybko. Na Polaków spadły znowu rekwizycje, konfiskaty i deportacje na przymusowe roboty. W grudniu 1941 roku Żydów wywieziono do getta w pobliskim Makowie Mazowieckim, a następnie do obozów zagłady. Za środek transportu do getta posłużyły kryte wozy konne. Te same, które „zagrały” w *Heimkehr* jako zaprzęgi Volksdeutschów powracających do starej ojczyzny... Równoległe do prac na planie w Chorzelach realizowano zdjęcia w wiedeńskim studiu Rosenhügel, gdzie jesienią 1940 roku powstały drewniane konstrukcje odtwarzające – ponoć na podstawie dokładnej dokumentacji fotograficznej – zabudowę, a nawet wybrukowaną „kocimi łbami” nawierzchnię ulic Łucka. Dodatkowe ujęcia powstawały też w atelier Sievering i Schönbrunn⁸.

W lecie 1941 roku film był gotów, 26 sierpnia tego roku przeszedł z powodzeniem przez cenzurę. Prapremiera *Heimkehr* miała miejsce już pięć dni

⁶ Fragment relacji Janiny Kisielnickiej z 15 kwietnia 1994 r wg G Trimmel, *Heimkehr Strategien eines nationalsozialistischen Films*, Wien 1998, s 58 n

⁷ Wywiad G Trimmla z R Czernym, Wiedeń, 11 maja 1993 r, cyt wg. *ibidem*, s 59 Zob także M Kołodziejczyk, *op cit*, s 101 n, *Chorzelski polygon Wunderwaffe*, „Gazeta Przasnyska”, grudzień 1997 r, s 3, 7

⁸ Bardziej szczegółowe dane, dotyczące przebiegu prac na planie w Chorzelach i w wiedeńskich studiach, znajdują się w raportach miesięcznych wytwórni „Wien–Film” dla Departamentu Filmowego ProMi Zob. BAK, R 55/1324, s 342 n

później podczas Biennale Filmowego w Wenecji; obraz otrzymał wówczas puchar włoskiego Ministerstwa Kultury Narodowej. Uroczysta premiera *Heimkehr* odbyła się w Wiedniu 10 października 1941 roku. Był to osobisty sukces namiestnika Rzeszy i gauleitera NSDAP w stolicy Austrii, Baldura von Schiracha; promocja świeżo wyprodukowanych filmów odbywała się z reguły w Berlinie⁹. Wśród gości, którzy wypełnili obszerną salę reprezentacyjnego kinoteatru „Scala”, znaleźli się obok von Schiracha przedstawiciele władz miejskich oraz świata kultury i sztuki, generalicja, a także bohaterowie wieczoru: reżyser, scenarzysta, twórcy muzyki i zdjęć oraz aktorzy odtwarzający główne role: P. Wessely (Marie Thomas, nauczycielka niemieckiej szkoły w wołyńskim miasteczku), Peter Petersen (ojciec Marie, dr Thomas), K. Raddatz (dr Fritz Mutius, narzeczony Marie), Attila Hörbiger (Volksdeutsch Ludwig Launhardt) i inni. Wieczór filmowy zainauguowało najnowsze wydanie kroniki filmowej, zawierające sceny imponujących zwycięstw Wehrmachtu na froncie radziecko-niemieckim. Następnie Wiedeńscy Filharmonicy z dyrygentem Rudolfem Moraltem odegrali uwerturę do opery *Coriolan* Ludwiga van Beethovena. Projekcja *Heimkehr* została przyjęta owacją na stojąco, podobnie zachowali się widzowie podczas premiery berlińskiej w kinie „Ufa-Palast am Zoo” 23 października 1941 roku. Obejrzeli oni kronikę i film oraz wysłuchali, podobnie jak to było w Wiedniu, uwertury do *Coriolana* w wykonaniu Berlińskich Filharmoników pod batutą Wilhelma Furtwänglera. Tym razem jednak obok ministra propagandy J. Goebbelsa, przedstawiciele władz partyjnych i państwowych Trzeciej Rzeszy oraz Berlina, a także członków ekipy filmowej i czołowych aktorów, na widowni zasiadła blisko dwutysięczna reprezentacja rannych oraz pełnosprawnych żołnierzy i oficerów Wehrmachtu oraz wybrani robotnicy przemysłu zbrojeniowego. W okolicznościowym przemówieniu sekretarz stanu w ProMi, dr Leopold Gutterer, zapowiedział, że odtąd taka właśnie publiczność – „twórczy rodacy (*schaffende Volksgenossen*)” – będzie regularnie zapraszana na premiery filmów o „znaczeniu polityczno-państwowym”¹⁰.

Na czym miało polegać „znaczenie polityczno-państwowe” filmowej opowieści o losach Niemców wołyńskich? Bez wątpienia takich właśnie walorów doszukiwano się zarówno w treści, jak i w zastosowanych środkach wyrazu artystycznego, co łącznie decydowało o nośności propagandowej filmu. Ponieważ fabuła *Heimkehr* została już przedstawiona w literaturze przedmiotu¹¹, warto więc

⁹ BAK, R 55/1320, s. 43, pismo pełnomocnika do spraw przemysłu filmowego Rzeszy, Maxa Winklera z 13 września 1941 r., dopuszczającego jedynie możliwość równoczesnej premiery *Heimkehr* w Wiedniu i Berlinie. B. von Schirach uzyskał osobistą zgodę Hitlera na pierwszeństwo premiery wiedeńskiej.

¹⁰ Na podstawie: BA-FA, *Dokumentensammlung*, Mappe 6689, *passim*. Zob. też: G. Trimmel, *op. cit.*, s. 64 i n., także aneks, s. 296 i n.

¹¹ Zob.: B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*. Gdańsk 1972, s. 290 i n.; J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, Warszawa 1970, t. V: 1939–1945,

jedynie przypomnieć, że oś dramaturgiczna filmu opierała się na czterech podstawowych założeniach: 1. Wielostronne dyskryminowanie Niemców etnicznych oraz fizyczne i psychiczne znęcanie się nad nimi w II Rzeczypospolitej, w szczególności w okresie od marca do połowy września 1939 roku; 2. Niewzruszone trwanie Volksdeutsche przy niemieckości i niczym niezmacona wiara w pomoc, która nadejdzie z Rzeszy; 3. Uratowanie Volksdeutsche czekających na niechybną śmierć w łuckim więzieniu przez wkraczający Wehrmacht; 4. Triumfalny i wzorowo zorganizowany przez narodowosocjalistyczne państwo powrót Niemców wołyńskich na łono ojczyzny. Symbolizował ją ogromnych rozmiarów portret Hitlera, który w ostatniej scenie filmu niczym mistyczny fantom objawiał się na horyzoncie Volksdeutsche podróżującym na zachód w długiej kolumnie zaprzęgów konnych.

Fabuła *Heimkehr* posłużyła jako pretekst do zarysowania jednolicie czarnego obrazu Polski i Polaków. W galerii polskich postaci nie sposób znaleźć choćby jednej, która została wyposażona w pozytywne przymioty. Jako pierwsza osoba z „czarnej serii” pojawił się na ekranie burmistrz wołyńskiego miasteczka. Oto fragment jego rozmowy z Marie Thomas, która przyszła upomnieć się o zwrot budynku szkolnego, zarekwirowanego wiosną 1939 roku przez polską żandarmerię.

Burmistrz (B.) [bawiąc się pejczem]: „Panno Thomas, pani jest Polką, korzysta pani z praw przysługujących polskiej obywatelce. Thomas (T.) [z sarkazmem]: Tak, na tej podstawie zostaliśmy okradzeni. B.: Polska żywi panią, posiada pani polski paszport. Skąd więc twierdzenie, że jest pani Niemką? T.: Przecież mówię po niemiecku. B. [z ironicznym uśmiechem]: Ja w tym momencie też. I co z tego? T.: Niemiecki jest moim językiem ojczystym. Nasi przodkowie, którzy tutaj przywędrowali, byli Niemcami. Wtedy ten kraj był rosyjski. Czy my, mam na myśli moich przodków, staliśmy się przez to Rosjanami? Nie sądzę, no bo jak? A przecież korzystali oni z praw obywateli Rosji, państwo to ich żywiło, mieli rosyjski paszport”.

Na takie *dictum* burmistrz traci panowanie nad sobą, uderza pejczem w stół i wykrzykuje: „Ten kraj był zawsze polski. Był jedynie przez pewien okres uciemniony, ale te czasy minęły – absolutnie minęły. Na zawsze! Proszę to sobie uzmysłowić. Wszystko, co znajduje się w obrębie naszych granic, jest polskie. Nie ścierpimy żadnej irredenty. Żadnych zagrażających państwu doktryn o tak zwanej narodowości. Wiemy dokładnie, o co tutaj chodzi. Po wydarzeniach w Czechosłowacji...”. W tym momencie słychać hałas na korytarzu. Burmistrz, przy akompaniamencie ujadania dwóch groźnych psów warujących w kącie, sięga po strzelbę i ze złośliwym uśmiechem mówi: „Sprowadziła pani pomoc, aby mnie zastraszyć. To bezczelność i głupota”. I dodaje znacząco, wprowadzając nabój do lufy: „Presja wywołuje represję”. Po chwili do gabinetu burmistrza wkra-

s. 255 i n. *Powrót* stał się przedmiotem wielostronnej analizy w publikacji G. Trimmla, *op. cit.*, a także: *idem*, *Der nationalsozialistische Spielfilm „Heimkehr”. Strategien der Manipulation und Propaganda*, Krems 2003.

cza rzeczywiście grupa rodaków Marie, bezskutecznie powstrzymywana przez woźnego magistratu. Nauczycielka czyni im wyrzuty i nakłania do wyjścia, po czym słyszy od rozsierdzonego burmistrza: „Sądzi pani, panno Thomas, że takie demonstracje pomogą w załatwieniu pani problemu?” Nauczycielka odpowiada: „Ludzie mieli dobre, a nie złe intencje” i rzuca na odchodnym: „Chcę tylko powiedzieć, że zastrzegamy sobie dalsze kroki w naszej sprawie”¹².

Odtąd zaczyna się mozolna i coraz bardziej dramatyczna wędrówka Marie w poszukiwaniu choćby minimum życzliwości i zrozumienia. Beznadziejna to i w końcu tragiczna peregrynacja. Wojewoda łucki nie znajduje czasu dla interweniujących Niemców. Oprócz aroganckiego, zdradzającego objawy choroby nerwowej burmistrza i głupawego germanofoba Antka – woźnego magistratu, widz poznaje jedynie bezdusznego sekretarza wojewody łuckiego, cynicznego ministra spraw zagranicznych o rysach i posturze Józefa Becka, brutalnych policjantów i żołnierzy, a także polski motłoch o zbrodniczych instynktach. W pewnym momencie bohaterka filmu stwierdza: „Nie mogę uwierzyć, że tacy są wszyscy Polacy”. Na to jej ojciec, dr Thomas, odpowiada sarkastycznie: „Przynajmniej dziesięć tysięcy na górze i miliony na dole”. Okrucieństwo miało tkwić w naturze Polaków jako ludzi podstępnych i prymitywnych. Uzasadniały to sceny o wybitnie pejoratywnym wydźwięku – strzelanie przez wiejskich chłopaków do przejeżdżającego bryczką dr. Thomasa, co w konsekwencji spowodowało jego oślepienie, ukamienowanie Marthy Launhardt i zerwanie z jej szyi przez polskiego troglodytę wisiorka w kształcie swastyki, przewożenie przez Łuck na odkrytej ciężarówce grupy internowanych Volksdeutschów omotanych siecią oraz próba ich wymordowania w więziennej piwnicy przy użyciu ciężkiego karabinu maszynowego. Jedną z kluczowych scen filmu, rozgrywająca się w łuckim kinie, stanowi prawdziwe studium zezwierzczenia „polskiej tuszycy”. Podczas projekcji kroniki filmowej słychać polski hymn narodowy. Widzowie wstają, a następnie gremialnie i z emfazą śpiewają *Mazurka* Dąbrowskiego. Szybko jednak wychodzi na jaw, że obecni w kinie Niemcy – M. Thomas, jej narzeczony i przypadkowo spotkany znajomy obojga Karl Michalka, ubrany w mundur WP w związku z zarządzoną w Polsce mobilizacją – stoją w milczeniu ze spuszczoneymi głowami. Z widowni padają najpierw (po polsku) głosy, aby wymordować „te przekłete niemieckie świny”, a następnie, aby zmusić „tego niemieckiego psa” do śpiewania. Cała trójka zostaje wywleczona przed ekran i tam przy akompaniamencie okrzyków i złorzeczeń próbuje się ją bezskutecznie nakłonić do śpiewu hymnu. Za moment w ruch idą pięści, w efekcie linczu zostaje ciężko ranny dr Mutius. Marie z rosnącą determinacją namawia dyszący nienawiścią tłum w kinie, interweniujących niemrawo polskich policjantów, sekretarza wojewody i wreszcie sanitariuszy w polskim szpitalu do udzielenia pomocy rannemu.

W dramatycznym apelu Marie, wskazując na krzyż wiszący na ścianie w szpitalnej izbie przyjęć, wykrzykuje z rozpaczą: „Przecież człowieka, któremu

¹² Wg ścieżki dźwiękowej *Heimkehr*

grozi śmierć, musicie przyjąć, wszystko jedno czy to jest przyjaciel czy wróg – od tego w końcu jest tu szpital! Dokąd... dokąd miałby on poza tym pójść? Zapytajcie waszego... waszego naczelnego lekarza albo dyrektora! Każda minuta może być droga – na miłość boską – pomyślcie o Bogu, w imię jego miłosierdzia został przecież zbudowany ten szpital. Odwróćcie się ludzie i zobaczą, co wisi tam na ścianie! Czy to [krzyż i napis: *Pan Bóg na nas patrzy*] jest dla was tylko dekoracją?”¹³. Wszystko na próżno. Sanitariusze, surowo pouczeni przez sekretarza wojewody, który powołuje się na „wolę narodu” jako najwyższe prawo w Polsce, odmawiają przyjęcia dr. Mutiusa i usuwają Marie ze szpitala. Jej narzeczony umiera na ulicy ku widocznemu zadowoleniu gawiedzi, w tym grupy ludności żydowskiej w charakterystycznych strojach, obserwującej z pewnej odległości rozwój wydarzeń.

A *propos* udziału Żydów to trzeba zauważyć, że w fabule *Heimkehr* potraktowano ich obecność dość oszczędnie. Znajdują się oni zwykle na drugim lub trzecim planie, ale zdradzają swoim zachowaniem brak sympatii i współczucia dla Volksdeutschwów. Tak dzieje się na przykład w scenie bezceremonialnego wyrzucania przez Polaków wyposażenia ze szkoły niemieckiej. Uczniowskie ławki, książki, tablica, globus, a nawet klatka z żywym kanarkiem wędrują na stos, który za chwilę zostanie oblany naftą przez małego Żyda i podpalony przez polskich wyrostków. Przyglądają się temu z wyraźną aprobatą mieszkańcy miasteczka, w tym inni żydowscy chłopcy, a także trzej brodaci mężczyźni, najprawdopodobniej członkowie chorzelskiego *Judenratu*, zmuszeni do odegrania tej niemej, a jednocześnie wymownej roli.

Generalnie jednak autorzy filmu, respektując zasadę redukcji i uniwersalizacji obrazu wroga w warunkach propagandy totalnej, uznali za celowe skoncentrować się na negatywnych cechach Polaków. Żydowski wróg wymagał odrębnego potraktowania, został więc wyeksponowany w innych filmach, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych, nie wspominając już o licznych tematach w kronikach filmowych, czasopismach ilustrowanych, audycjach radiowych oraz broszurach, książkach i plakatach. W filmie *Heimkehr* znalazła się tylko jedna scena z wyraźniejszym zarysowaniem postaci Żyda: przechadzając się po targu wołyńskiego miasteczka M. Thomas spotyka starego Salomonsohna, który usiłuje ją namówić na kupno paryskich koronek. Maria uprzejmie, lecz stanowczo odpowiada: „Nie, Salomonsohn, przecież pan wie, że my nie kupujemy u Żydów”. Piekupień nie rezygnuje, chwając przy tym „uczciwość” i „wielkość” narodu niemieckiego i określając Hitlera mianem „genialnego człowieka”, który niestety nie chce nic wiedzieć o „biednych Żydach”. „Napiszemy mu o tym, Salomonsohn” – ucina rozmowę Marie i odchodzi, podczas gdy wołyński Żyd zmienia ton i zaczyna miotać przekleństwa na Niemców¹⁴.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem* Odtwórca roli Salomonsohna – Eugen Preiss to Żyd austriacki, znany w okresie międzywojennym jako reżyser, scenarzysta i aktor filmów niemych. Zgodził się na grę w *Heimkehr*

Dla wzmocnienia efektu dramaturgicznego reżyser *Heimkehr* zastosował w najważniejszej scenie filmu rozwiązania typowe dla antycznej tragedii. Z gromady Niemców etnicznych, zamkniętych w lochach polskiego więzienia i oczekujących na śmierć, wysuwa się bohaterka filmu, która wygłasza wizjonerski monolog o niewzruszonej więzi z niemiecką ojczyzną, tak za życia, jak i po śmierci. Oto próbka poetyki tego monologu, przywodzącego na myśl narodowosocjalistyczny slogan *Blut und Boden*: „Bo przecież nie tylko żyjemy niemieckim życiem, ale również umieramy niemiecką śmiercią. I jako umarli pozostajemy Niemcami i stajemy się częścią Niemiec, niczym skiba ziemi pod zasiew ziarna dla wnuków, a z naszego serca wyrasta winna latorośl w stronę słońca...”¹⁵. Pod wpływem słów Marie otaczające ją postacie prostują się, podchwytywają patriotyczną pieśń i wszyscy przeżywają moment ekstatycznego uniesienia. Za moment nadlatują nad Łuck samoloty z czarnymi krzyżami na skrzydłach. Bramę więzienia miażdżą niemieckie czołgi, polscy żołnierze i strażnicy więzienni rzucają się do panicznej ucieczki. Droga do wolności i wytęsknionej ojczyzny staje przed Niemcami wołyńskimi otworem.

Goebbels miał początkowo pewne zastrzeżenia do poziomu filmu: „Udał się znakomicie pod względem politycznym i artystycznym – zapisał minister w dziennikach, ale nie stanowi na tyle jednolitego i zwarte go dzieła, aby można było mu przyznać predykat »Film Narodu«”. Obejrawszy jednak ostateczną wersję, Goebbels nie szczędził pochwał: „Film jest wstrząsający i wzruszający zarazem. Stanowi wychowawczą lekcję dla całego narodu niemieckiego”. A scena w piwnicy polskiego więzienia „jest według mnie – zauważył szef ProMi – w ogóle najlepsza ze wszystkich, jakie kiedykolwiek nakręcono”¹⁶.

Rozpowszechnianiu *Heimkehr* w Rzeszy towarzyszyło wielkie nagłośniecie we wszystkich środkach masowego przekazu. W szerokim użyciu był tak zwany zwiastun (*Trailer*), pokazywany przed projekcją innych filmów. Na łamach prasy zaroilo się od inseratów reklamowych, których teksty nie pozostawiały wątpliwości co do celów kampanii propagandowej. Poniżej najbardziej znamienne przykłady: „Wraz z tym filmem niemiecka sztuka filmowa osiągnęła nowy punkt kulminacyjny. To jedyne w swoim rodzaju dzieło niemieckiej pracy kulturalnej ukończone w samym środku wojny!”. „Uznane za wyklętych, znosiły tysięczne

z obawy przed wywózką do obozu koncentracyjnego. W Chorzelach nabawił się tyfusu, w chorobie – co zakrawa na paradoks – doglądała go codziennie P. Wessely. Nie wystąpił już potem w żadnym filmie, wojnę szczęśliwie przeżył, zmarł w 1961 r. w wieku 86 lat. W rozmowie z G. Trimmel, przeprowadzonej 17 września 1990 r., P. Wessely stwierdziła, że miała wielokrotnie, lecz bezskutecznie namawiać Ucicky'ego, aby zrezygnował ze sceny z Salomonsohnem. G. Trimmel, *Heimkehr...*, s. 250.

¹⁵ Wg ścieżki dźwiękowej *Heimkehr*. Na ten temat: G. Trimmel, *Heimkehr...*, s. 118 n.

¹⁶ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands, hrsg. von Elke Fröhlich, T. II: *Diktate 1941–1945*, München–New Providence–London–Paris 1993–1997 (dalej: *JGT/F-2*), t. 1, zapis z 25 lipca i 20 sierpnia 1941 r., s. 124, 279.

rzesze ludzi niemieckiej krwi szykany polskich władz, samowolę polskiej soldateski, zniewagi i prześladowania ze strony zezwierzęconych Żydów i pozbawionych człowieczeństwa Polaków. Aż wreszcie wszyscy zostali wyzwoleni i wyprowadzeni do ojczyzny, którą opuścili ich przodkowie w czasach, kiedy brakowało w Niemczech przestrzeni dla Niemców...”. „W tym filmie zetkniemy się ze wszystkimi cierpieniami i goryczami, jakie tylko zdała pomieścić ludzkie serce. Ale film ten przenika również satysfakcją, żyje w nim radość sprawiedliwych i skromna duma tych, którzy złożyli ofiarę”¹⁷. Nie wiadomo, co bardziej uderza w tych tekstach: czy agresywna tendencja antypolska czy też patetyczna grafomania.

Heimkehr, eksploatowany intensywnie w kinach „Wielkich Niemiec” i promowany za granicą (Włochy, Holandia, Francja), otrzymał liczne nagrody i najwyższe predykaty, a także, wbrew początkowym zastrzeżeniom ministra ProMi – jako jeden z pięciu obrazów nakręconych w Trzeciej Rzeszy – tytuł *Film Narodu*. Reżyser G. Ucicky, oprócz honorarium w wysokości 115 tysięcy RM, dostał za swoje dzieło z rąk Goebbelsa „pierścień honorowy niemieckiego filmu”. G. Menzel zadowolili się kwotą 30 tysięcy RM, a twórca ilustracji muzycznej Willy Schmidt-Gentner – 17,5 tysiąca RM¹⁸. *Heimkehr* kosztował ponad 3,5 miliona RM i należał do najdroższych produkcji kinematografii Trzeciej Rzeszy. Osiągnął wpływy w wysokości około 4,6 miliona RM, czyli przyniósł stosunkowo skromną sumę około 1,1 miliona RM zysku z tytułu rozpowszechniania w kraju i za granicą¹⁹. Trzeba jednak dodać, że wpływy nie odzwierciedlały w pełni zakresu odbioru społecznego filmu, gdyż część widzów (młodzież, żołnierze) uczestniczyła w bezpłatnych seansach. *Heimkehr* pokazywano też ludności niemieckiej na polskich ziemiach okupowanych. W Krakowie prezentacja odbyła się 26 października 1941 roku, stanowiąc element obchodów dwulecia istnienia GG. Obecna była, frenetycznie fetowana, ekipa filmowa z reżyserem G. Ucickim na czele oraz grupa aktorów z P. Wessely, A. Hörbigerem i P. Petersenem. Wieczorem wszyscy wzięli udział w uroczystym przyjęciu na Wawelu, a nazajutrz filmowcy zostali przyjęci przez generalnego gubernatora H. Franka²⁰. *Heimkehr*

¹⁷ Kilkanaście tekstów tego rodzaju przytoczył G. Trimmel, *Heimkehr...*, aneks, s. 316.

¹⁸ Goebbels, niezwykle zadowolony z berlińskiej premiery *Heimkehr*, zaprosił po zakończeniu uroczystości całą ekipę filmową na przyjęcie do swojej luksusowej rezydencji na półwyspie Schwanenwerder na jeziorze Wannsee. Tam wręczył G. Ucicky’emu pierścień honorowy. Notatka w dziennikach: *JGT/F-2*, t. 2, zapis z 24 października 1941 r., s. 171.

¹⁹ Na ten temat: B. Frankfurter, *Rund um die „Wien-Film” – Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts*, [w:] *Wien 1945 davor/danach*, hrsg. von L. Waechter-Böhm, Wien 1985, s. 187; G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969, s. 418; Zob. też: G. Trimmel, *Heimkehr...*, s. 63 n. Dane zawarte w tych publikacjach wykazują różnice rzędu kilkuset tysięcy RM.

²⁰ Notatka na ten temat: „*Krakauer Zeitung*”, 25 października 1941 r., s. 5. Także: *Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneur in Polen 1939–1945*, hrsg. von W. Präg und W. Jacobmeyer, Stuttgart 1975, zapis z 27 października 1941 r., s. 445.

pokazywano też w GG na różnych seansach specjalnych, organizowanych dla cywilnej ludności niemieckiej (Placówka Filmowa NSDAP) i jednostek Wehrmachtu staraniem personelu Kompanii Propagandowych²¹. Uroczysta projekcja filmu miała też miejsce 27 stycznia 1942 roku we wcielonej do Rzeszy Łodzi, zwanej wówczas Litzmannstadt. Zaproszono kilkusetosobową grupę niemieckich przesiedleńców z terenów ZSRR, głównie z anektowanych republik nadbałtyckich oraz z ziem wschodnich RP. We wschodniopruskim Królewcu na galowy pokaz *Heimkehr* do najlepszego kina w mieście gauleiter E. Koch zaprosił wzorem berlińskim dużą grupę rannych i okaleczonych żołnierzy z miejscowych lazaretów. Jeszcze na początku października 1944 roku dzieło G. Ucicky'ego pokazały trzy kina w Tokio²².

Film miał dużą frekwencję nie tylko z powodu nagłośnienia w mass mediach, ale również ze względu na rozmach inscenizacyjny, sprawną realizację, drastyczność niektórych scen i udział doborowych wykonawców. Zwraçała też uwagę oprawa muzyczna, umiejętnie dobrana do charakteru określonych scen, splatająca elementy symfoniczne, marszowe, a nawet takty *Mazurka* Dąbrowskiego i fragment polskiej pieśni wojskowej (*Przybyli ułani pod okienko*). Do filmu reżyser zaangażował setki statystów, eskadrę Luftwaffe i pułk Wehrmachtu. Dokumentacja była jednak niekiedy wadliwa. Ukazujące się w kadrach polskie napisy miały błędną pisownię, polscy żołnierze i policjanci nosili dziwaczne mundury, a pokazane na ekranie kino w Łucku (Grand Kino Luck) wyświetlało w sierpniu 1939 roku amerykański film, który w II Rzeczypospolitej miał premierę dwa lata wcześniej i pod innym tytułem. W filmie ponadto nie sposób uświadczyc choćby jednego Ukraińca, a wiadomo przecież, że ludność ukraińska stanowiła znaczny odsetek mieszkańców Wołynia. I wreszcie kłamstwo największego kalibru: Volksdeutsche z więzienia na polskich kresach wschodnich wyzwalają w połowie września 1939 roku niemieccy żołnierze! Tę bzdurę da się wytłumaczyć jedynie w ten sposób, że scenariusz filmu musiał uwzględnić w ostatniej chwili wybuch wojny radziecko-niemieckiej w czerwcu 1941 roku. W pierwotnej wersji rolę wyzwolicieli miała odegrać brygada zmotoryzowana Armii Czerwonej²³.

Z trudnościami przychodzi dokonać analizy odbioru *Heimkehr* przez ludność Rzeszy. Wszechobecna cenzura nie dopuszczała do ujawnienia głosów krytycznych, wszystkie recenzje nosiły piętno instrukcji ProMi, nakazujących wychwalać film i jego wykonawców oraz eksponować wątki antypolskie i antyżydow-

²¹ *Raport gubernatora dystryktu warszawskiego [GG] z dnia 17 marca za miesiąc luty 1942*, [w:] *Raporty Ludwiga Fischera gubernatora dystryktu warszawskiego 1939–1944*, wybór i opracowanie: K. Dunin-Wąsowicz, M. Getter, J. Kazimierski, J. Kaźmierska, Warszawa 1987, dok. nr 20, s. 507 i n.

²² O recepcji filmu za granicą: B. Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, *passim*, m.in. s. 798. Zob. też: G. Trimmel, *Heimkehr...*, s. 69 i n.

²³ Powstały trzy wersje scenariusza oraz duży dodatkowy fragment, który ostatecznie nie został włączony do filmu. Zob. G. Trimmel, *Heimkehr...*, s. 139 i n., 230 i n.

skie. Nie zachował się też, bądź go nie było, odpowiedni raport w tajnych *Meldungen aus dem Reich*, sporządzanych przez specjalną komórkę Służby Bezpieczeństwa SS, w których można by oczekiwać przedstawienia szerszych i bardziej zróżnicowanych opinii²⁴. Z nielicznych świadectw indywidualnych warto zacytować fragment dziennika Alexandra Hohensteina (prawdziwe nazwisko: Bock), który w latach 1940–1942 sprawował urząd komisarza kilku gmin w okolicach Pabianic na terenie ówczesnego „Kraju Warty”, czyli polskich ziem okupowanych bezpośrednio wcielonych do Rzeszy. Jego stosunek do miejscowej ludności dałoby się określić jako relatywnie pojednawczy, co zresztą stało się powodem jego odwołania. Hohenstein zapisał po obejrzeniu *Heimkehr* kilka refleksji²⁵. Oto niektóre z nich: „To osobliwe siedzieć między Polakami [w sensie: urzędować] i widzieć na ekranie wybuchy nienawiści tych samych Polaków, słyszeć ich pieśni bojowe. Przyjęliśmy ten film z mieszanymi uczuciami. Wydało mi się, że oto pokazano nasz przyszły los. Czy nie jest wielką niezręcznością dawać do obejrzenia nam, którzy muszą żyć w takiej samej strefie zagrożenia [jak Vd w przedwojennej Polsce], tego rodzaju materiał? Oglądamy przecież ten »film« inaczej niż szukający rozrywki mieszkańcy Rzeszy, którzy egzystują z dala od zasięgu kuli. Inaczej, bo większość spośród widzów – Niemców zagranicznych [w znaczeniu: Niemcy obywatele II Rzeczypospolitej] – odczuła to wszystko na własnej skórze. Jeszcze nie całkiem zabliźnione, często głębokie rany zostały znowu rozdarte. [...] Być może w sposób niezamierzony, film ten zwrócił uwagę [miejscowym Niemcom] na poważne zagrożenie ich sytuacji życiowej. Nie nazywając rzeczy po imieniu, pokazano groźbę politycznej eksplozji w przyszłości; powstania narodowe Polaków są [bowiem] całkowicie prawdopodobne, to wynika z polskiej historii. [...] A może chciano przy pomocy tego filmu pobudzić w Kraju Warty nowe wybuchy nienawiści przeciwko Polakom? Byłoby to nieodpowiedzialne, gdyż każda presja ma swoje konsekwencje, również o charakterze moralnym. Od czasu, kiedy tu urzęduję, zwalczam słowem i przykładem przejawy politycznej nienawiści, zabiegam o wzajemne zrozumienie grup etnicznych, o duszę każdego człowieka bez względu na jego pochodzenie narodowe. Czynię to świadomie wbrew stanowisku partii [NSDAP]. To, co zbudowałem w ciągu miesięcy, ten film może zniszczyć w ciągu [kilku] godzin. Widziałem na sali Polaków, mimo zakazu wstępu dla nich, a także tak zwanych Volksdeutschow, którzy są tak spolonizowani, że mogli w filmie zrozumieć jedynie polskie pieśni i zdania wypowiedane w tym języku. Jest dla mnie jasne, w którą stronę ci ludzie się zwrócą, jeśli staną przed alternatywą polityczno-narodową. Podobnie jak nie mam wątpliwości, że okoliczni Polacy będą już

²⁴ Zob. *Meldungen aus dem Reich 1938–1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*, hrsg., eing. von H. Boberach, Herrsching 1984, t. 1–17.

²⁵ Charakterystyka postaci A. Hohensteina i jemu podobnych: C. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970, t. I, s. 504 i n.; A. Hohenstein [Bock], *Wartheländisches Tagebuch aus den Jahren 1941/42*, hrsg. von S. Noller, Stuttgart 1961.

jutro rano znali treść tego filmu i zawarte w nim tendencje. Jeśli nie było zamiaru wzniesienia za pomocą tego filmu uczuć nienawiści, to trzeba określić jego projekcję tu, w Kraju Warty, dla niewielkiej mniejszości [niemieckiej] egzystującej pośród tak bardzo uciemnionej ludności polskiej, mianem politycznej nieodpowiedzialności, która może przynieść gorzkie, krwawe owoce”. Swoje uwagi A. Hohenstein zakończył zadziwiająco śmiałym prorocstwem: „Biada nam, jeśli mielibyśmy znowu przegrać światową wojnę. Wtedy wystawi się nam długi i bardzo niekorzystny rachunek”²⁶.

Ten obszerny cytat pokazuje, że *Heimkehr* mógł spotkać się wśród Niemców etnicznych, a zapewne też wśród mieszkańców „starej” Rzeszy z reakcjami dwójakiej natury. Po pierwsze – niektórzy widzowie uznali, że film niepotrzebnie dotyczy starych problemów, o których lepiej nie pamiętać, bo i tak stosunki niemiecko-polskie kształtują się teraz na właściwej płaszczyźnie, to znaczy dominacji i podległości. Po drugie – inni, i ci zapewne stanowili sporą reprezentację, przyjęli wydarzenia rozgrywające się na ekranie jako argument na rzecz zaostrożenia kursu wobec Polaków jako zbiorowości osobników nikczemnych, niepełnowartościowych pod względem rasowym i kulturowym, urodzonych przestępców i zwyrodnialców. Przedstawiciele takiego poglądu demonstrowali nawet w sposób czynny swoje stanowisko, próbując – jak to miało podobno miejsce w przyłączonym bezpośrednio do Rzeszy Płocku – zorganizować po obejrzeniu *Heimkehr* pogrom ludności polskiej²⁷. Można jednak w końcu przypuszczać, choć brak na to dowodów statystycznych, że mimo wszystko większość Niemców, zwłaszcza zamieszkujących zachodnie i południowe połacie Rzeszy, na przykład katolicką Bawarię, zachowała właściwą miarę w ocenie filmu Ucicky’ego, dostrzegając w nim, obok sprawności realizatorskiej, propagandową hiperbolę.

Jak przyjmowali *Heimkehr* Polacy? Ci nieliczni, którzy mieli sposobność obejrzeć ten obraz w czasie wojny, zareagowali z pewnością gniewem, goryczą, a może nawet tłumioną nienawiścią. Cytowana już J. Kisielnicka z Chorzeli, oglądająca film w 1942 roku w Królewcu, dokąd wywieziono ją na przymusowe roboty, tak zrelacjonowała po latach swoje ówczesne odczucia: „Mój gospodarz powiedział mi, że będą pokazywać *Heimkehr*. Ucieszyłam się i mówię, że chętnie obejrzałabym ten film, ponieważ byłam świadkiem jego realizacji. Widziałam aktorów i reżysera. No i zobaczyłam perfidne kłamstwo. Ale cel został osiągnięty. Widziałam wówczas w kinie wielu szlochających Niemców”. *Heimkehr* zobaczył też na własne oczy robotnik przymusowy Ireneusz Kazimierczak, który poszedł do jednego z berlińskich kin w 1942 roku. Zeznając jako świadek przed polskim sądem w 1948 roku, który rozpatrywał sprawę udziału aktorów–Polaków w *Heimkehr*, Kazimierczak stwierdził, że film wywarł na niemieckich widzach

²⁶ A. Hohenstein, *op. cit.*, zapis z 1 sierpnia 1941 r. [data błędna, zapewne chodziło o 1942 r.], s. 147 i n.

²⁷ Wiadomość o tym, niezwyfikowana przez inne źródła, znalazła się w gazecie „Robotnik”, 19 listopada 1948 r., s. 6.

„wielkie wrażenie”²⁸. Pośrednie świadectwo pochodzi od Lucjana Jankowskiego, również mieszkańca Chorzeli, który znalazł przymusowe zatrudnienie u niemieckiego rolnika pod Szczytnem. Jankowski sam filmu nie oglądał, ale słyszał o nim od pracodawcy i niemieckiej części załogi. *Bauer* w to, co widział, nie uwierzył, ale Jankowski zapamiętał, że proste robotnice rolne przekonywały go pod wrażeniem *Heimkehr*, iż gdyby Polacy nie prześladowali Niemców etnicznych, to wojna by nie wybuchła²⁹.

Powracając jeszcze do obsady aktorskiej w filmie Ucicky’ego, zauważyć trzeba, że podstawowe znaczenie dla dramaturgii *Heimkehr* miała postać niemieckiej nauczycielki Marie Thomas. Kreująca tę rolę Paula Wessely zaprezentowała bardzo charakterystyczne środki wyrazu. Oszczędnie, momentami wręcz ascetycznie operowała głosem i zredukowaną do minimum gestykulacją, nie stroniąc przy tym od wyrazistej, wyraźnie teatralnej mimiki. Równocześnie zapewne celowo unikała typowych oznak kobiecego zachowania, nie pozwalając sobie na miękkość, kokieterię czy też najdrobniejsze choćby aluzje erotyczne. Nawet te dwa czy trzy pocałunki, którymi obdarzyła swojego filmowego narzeczonego, wskazywały bardziej na relacje między siostrą i bratem bądź też między towarzyszami wspólnej walki aniżeli na przejaw pociągu fizycznego przedstawicieli odmiennych płci. Jak ocenił to austriacki filmoznawca, Wessely wyposażyła swoją bohaterkę w atrybuty narodowosocjalistycznego ideału kobiety³⁰. Taka „odfeminizowana” kobieta nie poddaje się nastrojom i przeciwnościom losu, nieustannie demonstrowuje zdyscyplinowanie, surowość, dzielność i dobrą kondycję fizyczną, umożliwiającą w przyszłości wydanie na świat gromady zdrowych dzieci. Jednocześnie sygnalizuje gotowość do obcowania z „męskimi” mechanizmami władzy, zajmując wobec nich pozycję „uduchowionej podrzędności”, ale też jak potrzeba (scena w polskim więzieniu!), jest w stanie przejść twarde przywództwo w grupie i przeprowadzić ją przez kryzys.

Minister propagandy Rzeszy już w styczniu 1941 roku napisał z zachwytem w dziennikach: „Wessely przyćmiewa wszystko”. W tekście reklamowym wytwórni „Ufa”, kooperującej z „Wien-Film” w procesie produkcji i dystrybucji *Heimkehr* ustalono odpowiedni poziom poprzeczki dla recenzentów: „Marie Thomas, wykreowana wiarygodnie i w całej swej ludzkiej wielkości przez Paulę Wessely, stała się jedną z nieśmiertelnych postaci kobiecych niemieckiego filmu”³¹. Powszechnie chwalona artystka otrzymała za swoją rolę ogromne honorarium – 150 tysięcy RM. Jej austriaccy i niemieccy partnerzy zadowolili się

²⁸ *Zdrójca polskiego ekranu w świetle zeznań świadków i opinii biegłego*, „Rzeczpospolita i Dziennik Gospodarczy”, 20 listopada 1948 r., s. 10.

²⁹ Niedatowane relacje J. Kisielnickiej i L. Jankowskiego wg: M. Kołodziejczyk, *op. cit.*, s. 105

³⁰ Zob. G. Trimmel, *Der nationalsozialistische Spielfilm...*, s. 26.

³¹ *JGT/F-I*, t. 4, zapis z 19 stycznia 1941 r., s. 471. BA-FA, *Dokumentensammlung*, Mappe 6689, Ufa-Werbeheft, s. 6.

mniejszymi pieniędzmi, ale były to też niemałe kwoty. P. Petersen zainkasował 80 tysięcy RM, A. Hörbiger (prywatnie mąż P. Wessely) – 45 tysięcy RM, Carl Raddatz – 20 tysięcy RM³².

Kariera P. Wessely i jej małżonka za czasów Trzeciej Rzeszy pozostawała w powojennej Austrii bardzo długo tematem tabu. Może to zdumiewać, ale też trzeba mieć na uwadze, że przez wiele lat lansowano w tym państwie tezę, iż Austriacy nie ponoszą współodpowiedzialności za zbrodnie i przestępstwa narodowego socjalizmu, gdyż należeli do „pierwszych ofiar” Hitlera i Trzeciej Rzeszy. Sprawa aktywnego zaangażowania się P. Wessely i A. Hörbigera w działalność kinematografii nazistowskiej wypłynęła tuż po zakończeniu wojny. Na mocy wstępnego werdyktu władz okupacyjnych aktorzy za udział w *Heimkehr* znaleźli się na „czarnej liście” i otrzymali zakaz występów publicznych. Problem odwołania zakazu stał się przedmiotem zakulisowych nacisków i dyskusji. W ich wyniku Otto de Pasetti, szef działu teatralno-muzycznego amerykańskiej służby wywiadowczej, podjął jeszcze pod koniec 1945 roku decyzję o zezwoleniu na powrót Wessely (jej mąż jako członek NSDAP musiał na to czekać do 1947 roku) do czynnego uprawiania zawodu. Uzasadnienie zawierało znamienne argumentację: oczywiście byłoby najlepiej, gdyby aktorka udała się na emigrację, unikając w ten sposób wszelkich kontaktów z hitlerowskim reżimem. Skoro jednak zdecydowała się pozostać, za odmowę gry w filmach i sztukach teatralnych Trzeciej Rzeszy groziły jej najgorsze konsekwencje, włącznie z deportacją do obozu koncentracyjnego. Nie można więc karać kogoś za to, że nie chciał narażać się na wysyłkę do obozu – podsumował swoje dość pokręte wywody de Pasetti. Kiedy w marcu 1946 roku P. Wessely wystąpiła w sztuce Bertolda Brechta *Dobry człowiek z Seczuanu* na deskach wiedeńskiego Josefstadt Theater, zaprotestowały radzieckie władze okupacyjne, a nawet niektórzy przedstawiciele administracji okupacyjnej USA³³. Decyzja nie uległa już jednak zmianie i P. Wessely mogła przystąpić do odbudowy – niebawem znowu pierwszoplanowej – pozycji w życiu teatralnym i filmowym Republiki Austrii.

Cienie nazistowskiej przeszłości dały o sobie znać właściwie dopiero w listopadzie 1985 roku. Wtedy to teatr w Bonn wystawił sztukę *Burgtheater* (Teatr dworski) austriackiej pisarki Elfriede Jelinek. Akcja pierwszej części sztuki dzieje się w 1941 roku, drugiej – na krótko przed wyzwoleniem Wiednia. P. Wessely kryje się za postacią Käthe. Mąż nosi w sztuce imię Istvan, a jego brat – również aktor – występuje jako Schorsch. Już sam tytuł sztuki był dwuznaczny. Z jednej strony – nazwa własna macierzystej sceny P. Wessely w Wiedniu, z drugiej zaś – w przenośnym sensie – teatr, który gra na potrzeby i pod gusta wład-

³² Dane wg G Trimmel, *Heimkehr*, s 54

³³ Szerzej na ten temat O Rathkolb, *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Osterreich 1945 bis 1950 Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse, Kultur- und Rundfunkpolitik*, Wien 1981, s 272 i n , 335 O de Pasetti, urodzony w austriackiej Karyntii, nazywał się właściwie O von Pasetti-Friedenburg W 1937 r wyemigrował do USA i powrócił do Europy pod zmienionym nazwiskiem jako oficer amerykańskich służb specjalnych.

cy. E. Jelinek, posługując się kolażem wypowiedzi, fragmentów programów i recenzji z okresu nazistowskiego, zaprezentowała w rolach „z kluczem” postaci P. Wessely, jej męża i szwagra – Paula Hörbigera, jako prominentnych artystów na służbie hitlerowskiej propagandy³⁴. Jak określono to w jednej z publikacji, Jelinek odebrała w ten sposób aktorce jej „niewinność”³⁵.

Fala oburzenia, jaka po bońskiej premierze przetoczyła się przez mass media Austrii, uderzyła jednak nie w – ciągle w swoim kraju bardzo popularną – P. Wessely, lecz... w autorkę sztuki. Natomiast aktorka (1907–2000) i jej mąż (1896–1987) przez całe ich długie życie zabierali bardzo rzadko głos na temat udziału w *Heimkehr*. W pierwszych latach po wojnie, gdy toczyło się jeszcze postępowanie denazyfikacyjne, Wessely wystąpiła z sugestią, zapewne w ślad za argumentacją de Pasettiego, że odmowa przyjęcia roli groziła jej obozem koncentracyjnym. W filmie telewizyjnym, emitowanym w Austrii w 1971 roku, aktorka wyraziła ubolewanie z powodu gry w tym antypolskim filmie. W podobnym duchu wypowiedziała się w wywiadzie, opublikowanym na łamach jednego z austriackich czasopism po premierze sztuki E. Jelinek. Artystka oświadczyła wtedy: „Tak, jest mi przykro, że nie miałam wówczas dostatecznej odwagi nie zgodzić się na to, aby ten reżim [nazistowski] mną się przechwalał i że nie znalazłam w sobie dość siły, aby po prostu przerwać zdjęcia na planie *Heimkehr*. Może jednak coś udało mi się naprawić w tym sensie, że pomogłam w owym czasie konkretnym ludziom, żydowskim kolegom i przyjaciółom”³⁶. Podobnie jak aktorka, jej mąż i szwagier, również austriaccy autorzy jej biografii, przez wiele lat obchodzili się z nazistowską przeszłością artystów w przysłowiowych „białych rękawczkach”³⁷. Niezależnie od faktu, iż P. Wessely i A. Hörbiger istotnie wstawili się za kilkoma Żydami z austriackiej branży filmowej, wydaje się, że postawa tych aktorów może uchodzić za typową dla większości środowiska artystycznego Třzeciiej Rzeszy. Chęć zrobienia kariery, wysokie honoraria, potrzeba bezkry-

³⁴ *Burgtheater*, [w] E. Jelinek, *Theaterstucke*, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 129 n.

³⁵ M. Steiner, *Paula Wessely Die verdrangten Jahre*, Wien 1996, s. 177.

³⁶ „Profil”, 28 listopada 1985 r., s. 16. Autor książki dziękuje p. prof. Svenowi Rosslowi z Uniwersytetu Wiedeńskiego za otrzymaną od niego kopię wycinka prasowego z tekstem cyt. wypowiedzi P. Wessely.

³⁷ Dwie biografie o zdecydowanie hagiograficzno-propagandowym charakterze ukazały się przed 1945 r.: F. Horch, *Paula Wessely Weg einer Wienerin*, Wien–Leipzig–Olten 1937; A. Ibach, *Die Wessely – Skizze ihres Werdens*, Wien 1943. Po II wojnie światowej: O. M. Fontana, *Paula Wessely*, Berlin 1959; *Paula Wessely, Attila Horbiger, Ihr Leben – ihr Spiel*, hrsg. von E. Fuhrich und G. Prossnitz, München 1996. Należy też wymienić w tym kontekście „serdeczne narwane” (to obecna autorka po 10 latach od wydania jej książki) wspomnienia córki: E. Orth, *Marchen ihres Lebens Meine Eltern Paula Wessely und Attila Horbiger*, Wien–München–Zürich 1975. Zob. również niewielkie opracowanie biograficzne H. Weigel, *Attila Horbiger*, Velber bei Hannover 1963, oraz wspomnienia P. Hörbigera, *Ich habe für euch gespielt Erinnerungen*, München–Berlin 1979. Pewien wyjątek na tym wyidealizowanym i tabuizowanym tle stanowi rzeczowe i krytyczne studium biograficzne M. Steiner, *op. cit.* W tej książce znalazły się też fotografie, ilustrujące przebieg planu na planie filmowym w Chorzelach.

tycznej lojalności, wyolbrzymiony strach przed gniewem czy tylko grymasem niezadowolenia rządzących stanowiły najskuteczniejsze panaceum na ewentualne wątpliwości moralne i wyrzuty sumienia.

Na koniec dygresja o „polskim śladzie” w *Heimkehr*, wokół którego narosło sporo nieporozumień i znaków zapytania w literaturze przedmiotu, zwłaszcza o charakterze wspomnieniowym. Notorycznie myli się w niej lub przekręca nazwiska polskich aktorów, a także uprawia konfabulacje na temat treści filmu³⁸. Daleko wodze fantazji popuścił między innymi nie byle kto, bo Bohdan Korzeniewski, przewodniczący Tajnej Rady Teatralnej, zastępującej w okresie okupacji władze ZASP. W „wywiadzie-rzecz”, opublikowanym w Wielkiej Brytanii pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, Korzeniewski tak przedstawił swojej rozmówczyni, znanej warszawskiej dziennikarce, fabułę *Heimkehr*: „Akcja filmu toczyła się w 1939 roku. Miała odpowiednio usposabiać do Polaków Niemców przebywających [w latach okupacji] w Polsce. Zaangażowano bardzo dobrą austriacką aktorkę Paulę Wessely. Dano jej rolę anielskiej [*sic!*] córki niemieckiego lekarza, społecznika, który leczy chłopów za darmo [?]. Dobrzy, bezinteresowni, serdeczni ludzie. Ale burmistrz wołyńskiego miasteczka urzęda prowokację [?], podburzona ludność napada na dom dobroczyńcy [?], kamieniuje, przyjeżdża polska policja, następują rozprawy z poczciwą ludnością niemiecką, dantejskie sceny. Biedaczka Wessely czołga się po podłodze i widzimy podkuty but wymierzony w jej twarz [*sic!*]. Naprawdę straszne jest jednak to, że ten but tkwi na nodze polskiego aktora, Józefa Kondrata, który zaangażował się do tego filmu”³⁹. Przykro to skonstatować, jako że chodzi o osobę już nieżyjącą i bardzo zasłużoną dla polskiego środowiska teatralnego, ale autor cytowanego opisu fabuły *Heimkehr* prawie całkowicie minął się z prawdą. Najwyraźniej nie widział filmu bądź niemal go zapomniał. Możliwe też, że wiedzę na jego temat zbudował z pogłosek docierających do okupowanej Warszawy z planu filmowego w Chorzeliach. Wiadomo, że kręcono tam sporo drastycznych scen, na przykład z udziałem statystów przebranych w mundury polskiego wojska i policji, pacyfikujących bezbronnych Volksdeutschów, które jednak nie znalazły się w ostatecznej wersji filmu. Z całą pewnością nie było wśród tych scen takiej, która przedstawiałaby nauczycielkę Marie, kreowaną przez P. Wessely, czołgającą się po podłodze w panicznym strachu przed podkutym butem Polaka, wymierzonym w jej twarz. Nie ma też potwierdzenia informacji podanej w jednym z opracowań historycznych, że sceny w *Heimkehr*, pokazujące znęcanie się nad niemieckimi osadnikami, esesmani przebrani za polskich policjantów i żołnierzy „odtworzali tak realistycznie, że 7 osób zatłukli na śmierć, a kilkanaście uczynili kalekami. Autorem tego diabelskiego pomysłu był Igo Sym”⁴⁰.

³⁸ Drobnym, lecz charakterystycznym przykładem można znaleźć we wspomnieniach I. Górskiej-Damięckiej, *Wygrałam życie. Pamiętnik aktorki*, Warszawa 1997, s. 92. Autorka pisze, że jeszcze w czasie okupacji obejrzała wraz z mężem film *Heimkehr*, w którym jej zdaniem B. Samborski grał... „polskiego wojewodę »niemcozercę«”.

³⁹ M. Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Londyn 1988, s. 24.

⁴⁰ J. Ślaski, *Polska Walcząca*, Warszawa 1999, t. 3, s. 1143.

Niezależnie od celowych lub nieświadomych przekłamań, które znamionują dotychczasowy stan wiedzy o *Heimkehr* w polskiej literaturze przedmiotu, podstawowa kwestia nie ulega wątpliwości. W filmie tym wystąpiła grupa polskich aktorów, z których kilku należało przed wojną do artystów znanych i cenionych. Jakie powody sprawiły, że mógł zdarzyć się ten jeden z najbardziej drażliwych epizodów w dziejach najnowszych polskiej kultury? Należy wyjść od faktu, że aktywną i niepozabawioną przebiegłości działalność na rzecz udziału Polaków w filmie Ucicky’ego przejawiał na zlecenie ProMi, a zapewne też w porozumieniu z gestapo lub SD ewentualnie z wywiadem wojskowym, Igo (Karl Julius) Sym. Na liście płac osób zatrudnionych przez „Wien-Film” przy *Heimkehr* został on określony jako „mąż zaufania i pełnomocnik” z wynagrodzeniem tygodniowym 125 RM plus 250 zł. Był to aktor wywodzący się z ukraińsko-austriackiej rodziny rodem z Innsbrucku, która przed wybuchem I wojny światowej osiadła w prowincjonalnym Żywcu na rubieżach ówczesnej monarchii habsburskiej. W czasie wojny I. Sym, wchodzący właśnie w dorosłe życie, walczył w szeregach armii austriackiej, a następnie w latach 1918–1921 znalazł się w Wojsku Polskim jako porucznik piechoty. Młody oficer po uzyskaniu obywatelstwa polskiego ożenił się z córką wybitnego malarza Juliana Fałata, Heleną Ritą, zwaną Kuką, podobnie zresztą jak małżonka gen. Kazimierza Sosnkowskiego. Małżeństwo Syma nie było jednak udane i wkrótce się rozpadło, a zrodzony z tego związku syn – Julian junior, ponoć bardzo uzdolniony muzycznie, zmarł w wieku dziewięciu lat na zapalenie opon mózgowych.

Mimo komplikacji osobistych i kłopotów materialnych I. Sym wrażał stopniowo w życie kulturalne stolicy Polski. W 1925 roku zagrał w swoim pierwszym filmie *Wampiry Warszawy – tajemnica taksówki nr 1051* w reżyserii Wiktora Biegańskiego. Odtąd dzielił czas między występy w filmach polskich, austriackich i niemieckich. Łącznie do 1939 roku nakręcił ich czterdzieści (większość niemych), z których dziewięć powstało w Polsce. Wystąpił między innymi u boku Hanki Ordonówny w *Szpiegu w masce* (o ironio historii, w roli szefa grupy polskiego kontrwywiadu) z 1933 roku oraz w *Złotej masce*, gdzie partnerował Lidii Wysockiej⁴¹. Znany był też z występów teatralnych i estradowych, do jego popisowych numerów zaliczała się wirtuozerska gra na ...pile muzycznej⁴². Reprezen-

⁴¹ Premiera tego ostatniego filmu, będącego ekranizacją dwóch powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (*Złota maska*, *Wysokie Progi*), odbyła się dopiero we wrześniu 1940 r. w Krakowie. Z zachowanej kopii *Złotej maski*, pokazywanej niekiedy w polskiej telewizji, postać I. Syma, kreującego sporą rolę architekta Raszewskiego, została „wypreparowana”. Aktor pojawia się w kadrze dosłownie na 3 sekundy. Tego rodzaju karygodne i niestety nieodwracalne ingerencje, nie tylko zresztą w ten film, miały miejsce w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, zanim jeszcze ocalałe z wojennej pożogi polskie filmy znalazły się pod fachową opieką utworzonego w 1955 r. Centralnego Archiwum Filmowego (od 1987 r. FilMOTEKA Narodowa). Autor dziękuje za informacje na ten temat p. Grzegorzowi Pieńkowskiemu z FilMOTEKI Narodowej.

⁴² B. Kunach, „*Być tym, co słybie...*”. Aktor anybohater, „Gazeta Wyborcza”, 1 grudnia 2003 r., s. 25. Sym miał nauczyć gry na pile Marlenę Dietrich, z którą występował w filmie *Café Electric* (Kawiarnia Electric) w 1927 r. Na pamiątkę ich przelotnego romansu Dietrich otrzymała

tował typ amanta, który nie zapisał wybitnych ról na swoim artystycznym koncie, ale cieszył się dużą popularnością bywalców kina, zwłaszcza żeńskiej publiczności. Oto jak I. Sym zapisał się w pamięci jednej ze współczesnych mu polskich aktorek: „Piękny mężczyzna, wytworny, nienagannie ubrany, bez porównania bogaciej [sic!] niż najlepiej prosperujący aktor przed wojną. Kręcił wiele filmów. Występował w operetkach, kabaretach, rewiach – nigdy na stałym etacie. Sympatyczny, koleżeński, uczynny, obyty, wykształcony, a więc powszechnie lubiany. Objechał wszystkie stolice świata, a osiadł właśnie w Warszawie! Jego hobby były atlasy i mapy. Odwiedzał najbardziej ekskluzywne lokale, zawsze otoczony rojem pięknych kobiet. Nie wzbudzał nigdy żadnych podejrzeń. Tym bardziej, że podczas oblężenia [Warszawy] pracował w Straży Obywatelskiej, wydobywając rannych spod gruzów, a nawet został ranny”⁴³.

Po agresji hitlerowskiej na Polskę I. Sym przedstawił się w całkiem nowej roli aktywnego współpracownika władz GG. Od października 1940 roku jako *Volksdeutscher Geschäftsführer des Theaters der Stadt Warschau* (Niemiec etniczny, dyrektor zarządzający Teatru Miasta Warszawy) kierował nominalnie polską sceną teatru niemieckiego, ulokowanego w gmachu Teatru Polskiego przy ul. Karasia⁴⁴. Równocześnie z nadania okupanta prowadził kino „Helgoland” (przed wojną „Palladium”) przy ul. Złotej, dostępne wyłącznie dla Niemców. Współ z G. Ucickym, który przyjeżdżał w tej sprawie do Warszawy co najmniej dwa razy, a także często z pomocą Art(h)ura Józefa Horwatha, kierującego od maja 1940 roku jawnym teatrem „Komedia” w Warszawie, I. Sym wywierał naciski na upatrzonych aktorów, aby przyjęli rolę w *Heimkehr*. Werbownikom udało się uzyskać zgodę kilku artystów, inni – jak Lili Ziełińska, Stanisław Łapiński, Antoni Różycki i Stanisław Woliński – z miejsca odmówili. Najostrzej zareagował jeden z najwybitniejszych aktorów teatralnych i filmowych okresu między-

egzemplarz takiej piły. W okresie II wojny światowej grywała na niej amerykańskim żołnierzom wyruszającym na front. Obecnie ten osobliwy instrument znajduje się w muzeum gwiazdy w Berlinie. Widnieje na nim mała tabliczka z napisem: „Igo, Wiedeń 1927 rok”.

⁴³ I. Górską-Damięcka, *op. cit.*, s. 93.

⁴⁴ B. Kunach, *op. cit.*, s. 25, wystąpił z tezą, że Sym dzięki matce Austriaczce został uznany za pełnoprawnego obywatela Rzeszy, czyli Reichsdeutscha (Rd). Klóciłoby się to jednak z jego oficjalnym tytułem służbowym: *Volksdeutscher Geschäftsführer...*, używanym w okupowanej Warszawie. Jako Volksdeutsch Sym figuruje też w *Raportach Ludwiga Fischera...*, s. 153, tak samo w *Mel-dunku sytuacyjnym* nr 63 Obszaru nr 1 ZWZ z 1 kwietnia 1941 r., [w:] *Armia Krajowa w dokumentach 1939–1945*, t. I, wrzesień 1939 – czerwiec 1941, Londyn 1970, s. 485. Identyfikację określa go w swoich publikacjach S. Korboński, *Polskie państwo podziemne. Przewodnik po Podziemiu z lat 1939–1945*, Paryż 1975, s. 147, oraz *W imieniu Rzeczypospolitej...*, Warszawa 1991, s. 119. Należy zauważyć, że w przypadku przedwojennych obywateli RP szybkie otrzymanie statusu Rd było praktycznie niemożliwe, nawet przy uwzględnieniu faktu, że Sym pozostawał na usługach niemieckiego wywiadu jeszcze przed 1939 r. W tej ostatniej kwestii nie ma zresztą pewnych dowodów, bo trudno za takowe uznać pogłoski, kursujące uporczywie w czasie wojny i powtarzane po jej zakończeniu. Mógł je rozpuszczać również sam Sym, bo na swój sposób umacniało to jego pozycję wobec władz okupacyjnych i dozwolonych przez niego instytucji kulturalnych.

wojennego Kazimierz Junosza-Stępowski, *nota bene* posądzany przez niektórych o germanofilstwo. Gdy otrzymał propozycję roli w *Heimkehr*, w dodatku na znakomitych warunkach finansowych, miał odpowiedzieć I. Symowi i A.J. Horwathowi: „Kategorycznie odmawiam. Możecie panowie robić, co uważacie za stosowne. Nazywam się Junosza-Stępowski, a za udział w tym filmie powinien Polakowi każdy napluć w oczy”. I dodał: „Pachołka niemieckiego ze mnie nie zrobią i nikt nie powie, że mnie szwaby [*sic!*] kupiły”⁴⁵.

Działalność I. Syma szybko zwróciła uwagę struktur militarnych polskiego państwa podziemnego. Rozpoznanie sytuacji dowództwo Związku Walki Zbrojnej (ZWZ, od 1942 roku AK) zleciło reżyserowi i aktorowi Romanowi Niewiarowiczowi, znanemu przed wojną z aktywnej działalności w polskim życiu teatralnym. Niewiarowicz zatrudnił się za wiedzą swoich konspiracyjnych przełożonych w jawnym teatrze „Komedia”, co dawało niezbędny kamuflaż i duże możliwości penetracji środowiska artystycznego okupowanej stolicy. Niewiarowicz kierował grupą kontrwywiadu Wydziału II Komendy Głównej Okręgu Warszawa–Miasto ZWZ. W skład grupy wchodził aktorzy, między innymi Marek (Maksymilian) Szacki, Henryk Modrzewski, Ewa Stojowska, Maria Małanowicz-Niedzielska, Leopold Kielanowski i Elżbieta Kowalewska. Niektórzy z nich pracowali w teatrze „Komedia”, a także w innych podobnych przybytkach rozrywki, dopuszczonych przez okupanta w GG. Grupę Niewiarowicza wspomagali informacjami zaprzysiężeni członkowie ZWZ – Irena Malkiewicz i Jerzy Pichelski, również aktorzy, zarabiający na życie w Kawiarni Filmowców, która mieściła się w tej samej kamienicy, co kino „Helgoland”. Wyniki rozpoznania zostały przekazane podziemnemu Wojskowemu Sądowi Specjalnemu przy Komendzie Głównej ZWZ, który skazał podsądnego na karę śmierci za zdradę i wysługiwanie się władzom okupacyjnym. Niewiarowicz miał podobno dla uniknięcia ewentualnych represji sugerować dyskretne otrucie skazanego. W ZWZ przeważała jednak opinia, że w tym wypadku chodzi o silny wstrząs dla polskiego społeczeństwa i danie dowodu, że władze podziemia działają w sprawach ważnych dla Polski w sposób zdecydowany. Wykonanie wyroku zostało przyśpieszone w związku z informacją, że Sym wyjeżdża na stałe do Wiednia; sam aktor rozpuszczał wieść, jakoby miał zamiar zawrzeć tam małżeństwo. Rankiem 7 marca 1941 roku I. Sym, po akcji przeprowadzonej przez trzyosobową grupę bojową ZOM (skrót od Zakład Oczyszczania Miasta) kontrwywiadu Okręgu Warszawa–Miasto ZWZ pod dowództwem ppor. „Twardego” (Leszek Kowalewski), został zastrzelony w swoim warszawskim mieszkaniu przy ul. Mazowieckiej⁴⁶.

⁴⁵ J. Hera, *Losy aktorów w Generalnym Gubernatorstwie (wrzesień 1939–1 sierpnia 1944)*, „Pamiętnik Teatralny”, 1997, z. 1–4, s. 355 i n. Autorka przywołała powojenne świadectwo obecnego przy rozmowie R. Niewiarowicza.

⁴⁶ Okoliczności zamachu przedstawił w swoich wspomnieniach W. Zagórski, *Wolność w niewoli*, Londyn 1971, s. 165 n. Zob. też: I. Górską-Damięcką, *op. cit.*, s. 96 i n. Informacja o osobie dowódcy akcji: A.K. Kunert, *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939–1944*, t. 1, Warszawa 1987, s. 101, 135 i n. Wg części opracowań dowódcą grupy wykonującej wyrok na I. Symie miał być ppor. „Szary” (Bohdan Rogoński).

Na wieść o zamachu Goebbels oświadczył podczas konferencji prasowej w Berlinie, że „pewien polski [*sic!*] aktor, który współdziałał przy realizacji niemieckiego filmu *Heimkehr*, został z zemsty zastrzelony przez Polaków”. Minister ProMi zapowiedział wystąpienie do władz GG z żądaniem „przeprowadzenia w tym przypadku ostrych kroków odwetowych”⁴⁷. Odwet istotnie nastąpił i to jeszcze przed oświadczeniem Goebbelsa. W dniu zastrzelenia Syma ogłoszono w Warszawie przez uliczne megafony komunikat o wzięciu zakładników. Nazajutrz ukazały się na mieście afisze, podpisane przez gubernatora dystryktu warszawskiego GG Ludwiga Fischera, informujące o wydanym przez niego rozkazie „wzięcia większej liczby zakładników”, zakazie „wykonywania produkcji artystycznych w polskich teatrach, rewiach, lokalach gastronomicznych” aż do 7 kwietnia 1941 roku oraz o wprowadzeniu godziny policyjnej w godzinach od 20.00 do 5.00. Gubernator zagroził też rozstrzelaniem zakładników, jeśli sprawy zamachu nie zostaną ujawnieni w ciągu trzech dni. W dniach 8–10 marca 1941 roku aresztowano w Warszawie sto dwadzieścia osób, w tym osiemnaście kobiet. 11 marca 1941 roku o świcie, wobec niezgłoszenia się sprawców, rozstrzelano – jak głosił kolejny plakat podpisany przez L. Fischera – „jako zadośćuczynienie za ohydne morderstwo dokonane na Niemcu [*sic!*] Igo Symie pewną liczbę aresztowanych”⁴⁸. Z polskich danych wynika, że ofiarami egzekucji w Palmirach pod Warszawą stało się dwudziestu jeden zakładników, w tym dwóch profesorów Uniwersytetu Warszawskiego – historyk Kazimierz Zakrzewski i biolog Stefan Kopeć⁴⁹. Inną formą represji było kilkutygodniowe przetrzymywanie w więzieniu i areszcie policyjnym (Pawiak, aleja Szucha) grupy polskich artystów filmowych i teatralnych, w tym: Elżbiety Barszczewskiej, Janiny Niczewskiej, Zofii Małynicz, Lidii Wysockiej, Bronisława Dardzińskiego, Stefana Jaracza, Tadeusza

⁴⁷ Bundesarchiv Potsdam (obecnie: Bundesarchiv Berlin – BAB)), R 5001/1f, protokół z 14 marca 1941 r.

⁴⁸ Pomniejszone kopie obu dwujęzycznych plakatów z podpisami L. Fischera w zbiorach autora.

⁴⁹ B. Kunach, *op. cit.*, s. 25. Zob. także wstęp K. Dunina-Wąsowicza, *Raporty Ludwiga Fischera*, [w:] *Raporty Ludwiga Fischera...*, s. 27. W *Pamiętnikach* Adama Ronikiera, prezesa działającej legalnie w GG Rady Głównej Opiekuńczej, znajduje się zapis, że dzięki jego interwencji u władz GG w Krakowie zdołano zapobiec rozstrzelaniu zakładników. Aby jednak nie osłabiać autorytetu [*sic!*] gubernatora Fischera, zdecydowano o egzekucji innych skazanych, nie związanych ze sprawą Syma. Informację z *Pamiętników* A. Ronikiera, przechowywanych w maszynopisie z datą 1945 r. przez Bibliotekę Polską w Londynie, przytoczył Ch. Klessmann, *Die Selbstbehauptung einer Nation. NS-Kulturpolitik und polnische Widerstandsbewegung im Generalgouvernement 1939–1945*, Düsseldorf 1971, s. 217. Nieco inną wersję wydarzeń przytoczył C. Michalski, *Wojna warszawsko-niemiecka. Pamiętnik Wawerczyka*, Warszawa 1971, s. 70. Autor stwierdził, że wskutek interwencji władz RGO w Krakowie generalny gubernator Frank obiecał wstrzymać egzekucję zakładników do czasu zbadania okoliczności śmierci Syma przez specjalnie do tego celu powołaną komisję. Fischer miał nie czekać na efekty pracy komisji, zarządził na własną rękę wykonanie egzekucji, a potem oświadczył, że stracono ludzi, którzy już uprzednio zostali skazani na karę śmierci za działania na szkodę narodu niemieckiego.

Kańskiego, Zbigniewa Sawana i Leona Schillera. Mężczyźni zostali następnie wywiezieni do obozu Auschwitz, gdzie spędzili od dwóch do dziewięciu miesięcy. Równocześnie władze policyjne dystryktu warszawskiego GG rozesłały list gończy za Ireną Górską i Dobiesławem Damięckim, posadzając ich – zresztą niesłusznie – o współudział w organizacji zamachu⁵⁰. Pogrzeb I. Syma przekształcił się w imprezę propagandową o dużym rozmachu, której echa dotarły również do mass mediów Rzeszy. Gubernator Fischer ogłosił trzydniową żałobę; takie wydarzenie miało miejsce w Warszawie jeszcze dwukrotnie: po klęsce stalingradzkiej w lutym 1943 roku i po udanym zamachu polskiego podziemia na dowódcę SS i policji dystryktu warszawskiego gen. Franza Kutschere w lutym 1944 roku. W raporcie służbowym gubernatora dla władz GG znalazł się *sui generis* nekrolog I. Syma: „Poświęcił on swe siły i zdolności w służbie dobrej sprawy, to znaczy brał żywy udział w dziele budowy Teatru Warszawy, przez co chciał pomóc artystom polskim w uzyskaniu pracy i chleba. Wzięto mu to za złe. Chcąc ugodzić w Niemcy, zastrzelono jego. Niemiecka odpowiedź była w tym wypadku twarda i skuteczna”⁵¹.

Niedługo po śmierci Syma przyjechał do Warszawy reżyser *Heimkehr*, Gustaw Ucicky, aby raz jeszcze porozmawiać z polskimi aktorami, mającymi wziąć udział w jego filmie. Pod wrażeniem zamachu, a być może też w związku ze skierowanymi pod jego adresem ostrzeżeniami ze strony polskiego państwa podziemnego, reżyser miał podobno w rozmowach w cztery oczy odradzać zaangażowanie się do filmu ze względu na zawartość scenariusza i groźbę utraty życia⁵². W rezultacie z udziału w filmie zrezygnowali znani przedwojenni aktorzy Franciszek Dominiak, Stanisław Łapiński, Stanisław Grolicki, Tadeusz Wesołowski, Stanisław Woliński i Jerzy Pichelski⁵³. Na tego ostatniego czekała w *Heimkehr*

⁵⁰ Poszukiwana przez gestapo para aktorów musiała się ukrywać do końca okupacji. Zob. wspomnienia I. Górskiej-Damięckiej, *op. cit.*, zwłaszcza s. 93 i n.

⁵¹ *Dwuletni raport szefa dystryktu warszawskiego z dnia 30 września 1941 [r.] za okres od 26 października 1939 [r.] do 1 października 1941 r.*, [w:] *Raporty Ludwiga Fischera...*, dok. nr 1, s. 153.

⁵² Wspomniany już B. Korzeniewski ujawnił, że w imieniu Polski Podziemnej wysłał list z własnoręcznie sporządzoną pieczęcią do G. Ucicky’ego, który zatrzymał się akurat w warszawskim hotelu „Bristol”. W liście tym Korzeniewski napisał, że znany jest scenariusz i zamiar realizatorów *Heimkehr*. Zagroził też, że jeśli reżyser będzie nadal nakłaniał polskich aktorów do udziału w tym filmie, to zostanie zastrzelony. Autor listu dodał, że „skutek był szybki”. M. Szejnert, *op. cit.*, s. 25.

⁵³ List do redakcji „Pamiętnika Teatralnego” Izabelli Horodeckiej, szwagierki J. Pichelskiego, „Pamiętnik Teatralny”, 1999, z. 2, s. 251 i n. Autorka pisze, że jej szwagier, zarabiający na życie jako kelner w Kawiarni Filmowców przy ul. Złotej 7/9 w Warszawie, został przyprowadzony z miejsca pracy na pierwszą rozmowę z Ucickim przez uzbrojonych żandarmów. Po podpisaniu wstępnej umowy, dowiedziawszy się w międzyczasie o treści *Heimkehr*, gorączkowo szukał sposobu wydobycia się z kłopotów. Planował nawet z pomocą zaprzyjaźnionego chirurga złamanie sobie ręki (w innej wersji: nogi), ale nowa sytuacja po śmierci I. Syma pozwoliła mu na wycofanie się z umowy bez żadnych przykrych konsekwencji.

rola „polskiego patrioty”. Według jednej z wersji scenariusza miał on wykrzykiwać w prezentowanej już scenie w łuckim kinie pod adresem nauczycielki Marie: „Będziesz wreszcie śpiewać [hymn], ty zasrana babo!”, a lincz na dr. Mutiusie kwitował uwagą: „Tak mu przywaliłem, że ten pies powinien wykitać...”⁵⁴.

Inni aktorzy polscy podtrzymali swoją gotowość gry, wynikającą zresztą z różnych pobudek, ale najczęściej z obawy przed niemieckimi represjami i z powodu nieodpartej potrzeby uprawiania swojego zawodu. Taką postawę, przykładowo biorąc, miał reprezentować J. Kondrat. Z jednej strony w prywatnych rozmowach powoływał się na miłość do żony-Żydówki, którą chciał chronić, z drugiej zaś „wiecznie pijany powtarzał: no cóż, potrzebna mi forsa. Grałem, bom aktor. No i chcę zarobić”⁵⁵. Z innego przekazu wynika, że J. Kondrat wyjechał jako jeden z pierwszych polskich aktorów na zdjęcia do Wiednia. Gdy powrócił do Warszawy, namawiał kolegów po fachu, aby wycofali się z angażu, ponieważ *Heimkehr* jest filmem okropnym, nastawionym na kompromitację Polski i Polaków. Sam Kondrat, podobno ku niezadowoleniu reżysera, miał wszystko obrócić „w akcję komiczną”, ale jego, Kondrata, zdaniem, pozostałym polskim aktorom to się nie uda i dlatego powinni za wszelką cenę „wykręcić się z tej imprezy”⁵⁶. Znając rolę J. Kondrata w *Heimkehr*, należy wyrazić wątpliwość, czy jego zamiar obrócenia wszystkiego w „akcję komiczną” uwieńczyło powodzenie. Motywy kierujące z kolei B. Samborskim miały być nieco odmiennej natury: z jednej strony zależało mu na osłanianiu żony-Żydówki, z drugiej zaś, mimo perswazji najbliższego otoczenia aktorskiego, „uwierzył w zwycięstwo Hitlera”. Nadto bardzo chciał, aby Niemcy zapomnieli mu rolę w sztuce Georga B. Shawa *Genewa*, wystawionej 1 września 1939 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Samborski odtworzył w niej w groteskowy sposób postać Bombardone, ucharakteryzowanego na Benito Mussoliniego⁵⁷.

Ostatecznie w filmie Ucicky’ego wystąpiło w rolach „mówionych” kilkanaście polskich aktorów, nie licząc statystów rekrutujących się w większości z mieszkańców Chorzeli i okolic. Kilkoro aktorów wygłosiło przed kamerą jedno – dwa zdania, byli to: Hanna Chodakowska i Stefania Stoińska (kasjerki w kinie), Stefania Krokowska (agresywna Polka w kinie), Wanda Szczepańska (bileterka w kinie), Bolesław Dominiak (strażnik polskiego więzienia), Stefan Gołczewski (strażnik polskiego więzienia, bijący Niemców), Juliusz Łuszczewski (agresywny Polak w kinie) i Edward Wejsis (wartownik w polskim więzieniu,

⁵⁴ G. Trimmel, *Heimkehr*, s. 54, 142

⁵⁵ J. Hera, *Losy aktorów*, s. 378. Autorka powołuje się na opinię zawartą pod datą 15 marca 1941 r. w nieopublikowanym pamiętniku pisarza Jana Wiktora z lat okupacji hitlerowskiej

⁵⁶ J. Horodecka, *op. cit.*, s. 252

⁵⁷ I. Górską-Damięcką, *op. cit.*, s. 92. Autorka wspomina, że jej mąż D. Damięcki przeprowadził z Samborskim „kilka rozmów ostrzegawczych”, ale bez rezultatu. Przytoczony pogląd na temat możliwych motywów postępowania Samborskiego wyraził B. Korzeniewski w rozmowie z M. Szejnert, *op. cit.*, s. 25

operujący reflektorem). Większe kwestie mieli do odegrania: Bogusław Samborski (burmistrz wołyńskiego miasteczka), J. Kondrat (Antek, woźny magistratu), Michał Pluciński (policjant), A.J. Horwath (sekretarz wojewody łuckiego) i Tadeusz Żelski (minister Beck). Gaże Polaków, w porównaniu z Niemcami i Austriakami, należały do raczej skromnych, wbrew temu, co się niekiedy pisze o „kuszeniu ich niebotycznymi honorariami”. Polscy aktorzy, wygłaszający krótkie kwestie po polsku i pojawiający się na kilkanaście (kilkadziesiąt) sekund w kadrze, otrzymywali dniówkę rzędu stukilkudziesięciu złotych. Ci, którzy odgrywali „mówioną” rolę drugoplanową, dostawali ryczałt w wysokości od kilkuset do tysiąca złotych. Występujący w epizodach z użyciem języka niemieckiego, jak A.J. Horwath i T. Żelski, zamkaszowali kilka tysięcy złotych ryczałtu. Oddzielnie honorowany był udział W. Szczepańskiej, po pierwsze jako aktorki w niewielkiej rólce (dniówka 120 złotych), po drugie – z racji dobrej znajomości języka niemieckiego – jako „opiekunki” polskiej grupy na planie filmowym (tygodniówka 600 złotych). Najlepsze warunki otrzymał B. Samborski za rolę polskiego burmistrza zagrana po niemiecku – ryczałt w wysokości 20 tysięcy złotych. Po zakończeniu prac przy *Heimkehr* aktor, co było ewenementem w odniesieniu do osoby „obcej krwi”, dostawał nadal miesięczne diety w wysokości 700 RM, z czego część szła na intensywną naukę języka niemieckiego. Firma „Wien-Film” złożyła mu też propozycję dużej roli w następnym filmie, wycenioną ryczałtowo na 8000 RM⁵⁸.

Należy przy tym zauważyć, że role Polaków w *Heimkehr* zagrali również aktorzy rosyjskiego studia teatralnego, działającego w Warszawie w latach trzydziestych XX wieku. Studium tym, skupiającym najprawdopodobniej przedstawicieli „białej” emigracji, kierował Wassilij Wassiliew, który grając w kilku przedwojennych polskich filmach fabularnych, między innymi w *Przebudzeniu* z 1934 roku i *Panience z poste restante* z 1935 roku oraz reżyserując *Tajemnicę panny Brinx* z 1936 roku, używał nazwiska Bazyli Sikiewicz. W filmie Ucicky’ego wystąpił on jako wrogi Niemcom sanitariusz w polskim szpitalu. Obok Wassiliewa-Sikiewicza w *Heimkehr* zagrali też inni aktorzy rosyjskiego studia: Władimir Aposzański („polski patriota” z nieco zmodyfikowaną kwestią do odegrania: zamiast „zasranej baby” mówi o „niemieckich świniach”, które należy wytępić, lub o „niemieckim psie”), Jarosław Dawidowicz (polski żandarm, który internuje grupę Volksdeutschów), Nikołaj Ozierowski (polski żołnierz towarzyszący żandarmowi), Iwan Nowik (drugi sanitariusz w polskim szpitalu), Jakow Hruby (agresywny Polak w kinie), Wieniedikt Markow (Polak udający się do kina)⁵⁹. Gaże rosyjskich aktorów, dużo skromniejsze od przyznanych Niemcom i Austriakom, były na ogół nieco wyższe od gaż polskich.

⁵⁸ Dane wg G Trimmel, *Heimkehr*, s 52, 54 n

⁵⁹ Niektóre dane wg *ibidem*, s 54 n Autor dziękuje p Romanowi Włodkowi z Krakowa za cenne uwagi ułatwiające określenie kręgu aktorów rosyjskiego studia

Pewne nazwiska pozostają zagadką. Nie wiadomo, kto zagrał (pierwotnie miał to być S. Grolicki) antypatycznego dyrektora kina. Był to z pewnością aktor rosyjski, bo świadczy o tym sposób kaleczenia przez niego polszczyzny. Jak nazywał się aktor (zastąpił F. Dominiaka w roli podoficera WP), od którego zaczęła się awantura w polskim kinie? Kim była (Węgierką?, Polką?) Antonia Szitanyi-Pruszkowska odtwarzająca postać jednej z antyniemiecko nastawionych kobiet w kinie. Niezależnie od niejasności związanych z obsadą ról, jedna kwestia nie pozostawia wątpliwości: mimo odstrasżającego wpływu śmierci I. Syma, wymuszonej perswazji G. Ucicky'ego, dezaprobaty zdecydowanej większości środowiska aktorskiego i niewątpliwej znajomości fabuły *Heimkehr* – kandydaci do obsady otrzymali tłumaczenie scenariusza, sporządzone na zlecenie reżysera przez żonę B. Samborskiego, *nota bene* żydowskiego pochodzenia – w filmie wystąpiło kilku bardzo znanych przed wojną aktorów polskich.

Polskie państwo podziemne, a ściślej biorąc jego sądy, odniosło się do tego faktu ze zwłoką i niezbyt precyzyjnie. Wprawdzie organ prasowy ZWZ już w końcu marca 1941 roku określił jako „niepojętą wprost obrzydliwość”⁶⁰ udział polskich aktorów na czele z B. Samborskim w pracach na planie *Heimkehr*, to jednak konspiracyjny wymiar sprawiedliwości zareagował znacznie później. Dopiero w grudniu 1942 roku sąd ferujący wyroki w sprawach cywilnych nałożył karę infamii (pozbawienia czci) na B. Samborskiego, J. Kondrata, M. Plucińskiego i H. Chodakowską za „czynny udział w nagrywaniu filmu niemieckiego [...] o treści propagandy antypolskiej, połączonej z lżeniem narodu i Państwa Polskiego”. Nagana za „współudział w nagrywaniu tego filmu” została wymierzona J. Pichelskiemu, F. Dominiakowi, J. Woskowskiemu (? być może chodziło o T. Wesołowskiego) i S. Grolickiemu, przy czym za okoliczność łagodzącą uznano „zwolnienie się ich z kontraktu i wycofanie się z nagrywania filmu”⁶¹. Czterech ostatnich aktorów ukarano więc za czyn, który jeszcze nie nastąpił, gdyż wycofali się oni z kontraktu, zanim przystąpili do prac zdjęciowych, czyli do nagrywania filmu. Nadto karząca ręka nie dosięgnęła wszystkich grających w filmie polskich aktorów (nie wspominając już o rosyjskich), choć przynajmniej kilkoro z nich (W. Szczepańska, S. Golczewski, J.A. Horwath, J. Łuszczewski, T. Żelski) było osobami dość znanymi, a więc łatwymi do identyfikacji⁶². Można zaryzykować tezę, że w tym konkretnym przypadku zawiodło rozpoznanie, a być mo-

⁶⁰ *Dno upadku*, „Biuletyn Informacyjny”, 27 marca 1941 r., s. 3.

⁶¹ Komunikat o nałożeniu kar podała prasa podziemna kilka miesięcy później. Zob.: *Ogłoszenie wyroków Sądu Kierownictwa Walki Cywilnej*, „Rzeczpospolita Polska” [organ Delegatury Rządu RP na Kraj], 19 lutego 1943 r., s. 4.

⁶² Krytyczna opinia podziemia o postawie obywatelskiej T. Żelskiego znana była już wcześniej, zob.: [rubryka] *Różne*, „Biuletyn Informacyjny”, 19 czerwca 1941 r., s. 4. W wywiadzie-rzeczce M. Szejnert, *op. cit.*, s. 25. B. Korzeniewski dał do zrozumienia, że nie ukarano Żelskiego za udział w *Heimkehr* ze względu na jego żydowskie pochodzenie, co było powodem szantażu ze strony niemieckiej. Trzeba też dodać, że bardzo utrudniło sytuację aktora jego duże podobieństwo fizyczne do J. Becka.

że też nie doszło do koniecznych uzgodnień między cywilnymi i wojskowymi strukturami polskiego państwa podziemnego; te ostatnie udaremniły, jak wiadomo, agenturalną działalność I. Syma⁶³.

Późniejsze losy polskich aktorów występujących w *Heimkehr* potoczyły się rozmaicie. J. Kondrat wyraził skruchę wobec władz podziemnych i tytułem odpokutowania został skierowany do oddziału partyzanckiego. A.J. Horwath współpracował nieprzerwanie z okupantem, prowadząc jawny teatr „Komedia” w Warszawie. Jego „prawą ręką” był nadal – za wiedzą władz podziemia – R. Niewiarowicz. W sierpniu 1943 roku Horwath został aresztowany przez gestapo i wraz ze swoją żydowską przyjaciółką Hanną Libicką rozstrzelany kilka miesięcy później w ruinach warszawskiego getta. Powodem miała być denuncjacja w związku z osłanianiem Żydówki oraz ze zgromadzeniem sporej ilości dewiz, potrzebnych do ucieczki obojga za granicę⁶⁴. T. Żelski zginął w Powstaniu Warszawskim⁶⁵.

B. Samborski wyjechał do Wiednia, gdzie pod zmienionym nazwiskiem (Gottlieb Sambor) zagrał duże role w dwóch filmach: w melodramacie *Am Ende der Welt* (Na końcu świata), znowu w reżyserii G. Ucicky’ego z 1944 roku i według scenariusza G. Menzla w towarzystwie Brigitte Horney i A. Hörbigera, oraz w komedii kryminalnej *Shiva und Galgenblume* (Shiva i kwiat na szubienicy) z 1945 roku, w reżyserii Hansa Steinhoffa i z udziałem Hansa Albersa w tytułowej roli komisarza Dongena zwanego „Shivą”. Oba filmy nie weszły na ekrany Trzeciej Rzeszy. Pierwszy dlatego, że poważne zastrzeżenia do fabuły (związek starszego właściciela tartaku z młodą dziewczyną, zbyt ostre przeciwstawienie życia w mieście i na wsi) zgłosił Goebbels⁶⁶. Drugi, ponieważ nie został ukończony przed zakończeniem wojny. Premiery obu tytułów miały miejsce w RFN, odpowiednio w 1951 i 1993 [*sic!*] roku. Po wojnie ślad po Samborskim-Samborze zaginął⁶⁷. Pogłoski mówiły o jego wyjeździe do Argentyny, jeden z polskich aktorów miał go widzieć na początku lat sześćdziesiątych XX wieku w paryskim metrze. Zmarł najprawdopodobniej w latach siedemdziesiątych XX wieku⁶⁸.

⁶³ Stefan Korboński, szef Kierownictwa Walki Cywilnej, przyznał w anglojęzycznej wersji opracowania dziejów polskiego państwa podziemnego, bazującego w znacznym stopniu na własnych wspomnieniach, że pion cywilnego oporu polskiego państwa podziemnego nie został poinformowany o akcji ZWZ przeciwko I. Symowi. S. Korboński, *Fighting Warsaw. The Story of the Polish Underground State 1939–1945*, London 1956, s. 136. Autor powtórzył tę opinię w swoich wspomnieniach, *W imieniu Rzeczypospolitej...*, s. 119.

⁶⁴ Na ten temat: J. Hera, *Losy aktorów...*, s. 331.

⁶⁵ G. Trimmel, *Der nationalsozialistische Spielfilm...*, s. 6, podał błędnie, że T. Żelski zmarł po wojnie podczas przygotowań do procesu aktorów grających w *Heimkehr*.

⁶⁶ *JGT/F-2*, t. 10, zapis z 21 listopada 1943 r., s. 328. Zob. też: K. Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München 1992, s. 407.

⁶⁷ Pogłoski rozchodzące się w Warszawie już w 1941 r. mówiły o zgładzeniu aktora przez polskie podziemie. C. Michalski, *op. cit.*, s. 91. Była to próba skojarzenia udziału aktora w *Heimkehr* z konsekwencjami, które poniósł I. Sym.

⁶⁸ Niektóre dane wg: S. Ozimek, *Samborski Bogustaw (1897 – zm. po 1970)*, *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1993, t. XXXIV/3, z. 142, s. 408 i n.

Przeżył przynajmniej o dekadę zaprzyjaźnionego z nim G. Ucicky'ego, który po 1945 roku, pomyślnie i bez przeszkód zdenazyfikowany, zdążył jeszcze nakręcić w RFN i Austrii dziesięć filmów fabularnych. Zakończył życie w 1961 roku w następstwie wylewu krwi do mózgu, którego doznał podczas prac przy filmie zatytułowanym – *nomen omen* – *Das letzte Kapitel* (Ostatni rozdział).

Sprawą polskich aktorów grających w *Heimkehr* zajęły się, działające w latach 1945–1949, Komisje Weryfikacyjne Związku Artystów Scen Polskich (ZASP). Zweryfikowano negatywnie S. Golczewskiego, J. Łuszczewskiego i M. Plucińskiego, pozytywnie – S. Stoińską-Barwińską, W. Szczepańską-Orzechowską i E. Wejsisa. Ukarani otrzymali czasowy zakaz występów w teatrze, filmie, radiu i na estradzie, a także zostali wykluczeni z ZASP (M. Pluciński) lub czasowo zawieszani w prawach członka związku⁶⁹. W listopadzie 1948 roku niektórzy polscy aktorzy z filmu *Heimkehr* stanęli przed sądem powszechnym z oskarżenia o kolaborację. Sprawa J. Kondrata została najpierw wyłączona i skierowana do odrębnego postępowania. Następnie aktora uniewinniono; na jego korzyść przemówił udział w walce partyzanckiej. W wyniku dwudniowej rozprawy pozostali oskarżeni zostali uznani za winnych zarzucanych im czynów. Na mocy postanowienia z 20 listopada 1948 roku W. Szczepańska, M. Pluciński, J. Łuszczewski i S. Golczewski otrzymali wyroki odpowiednio: 12, 5 oraz po 3 lata więzienia. Sąd odrzucił tłumaczenia, że działali oni pod przymusem, wręcz „ratowali swoje życie”, a ponadto, że nie znali scenariusza i nie mogli ocenić stopnia szkodliwości filmu. Na dożywocie [*sic!*] został skazany zaocznie B. Samborski⁷⁰. Prokurator Witkowski scharakteryzował go podczas procesu tymi słowami: „pijak, rozpustnik, typ aspołeczny i defetysta, zafascynowany potęgą Hitlera i wiarą w faszyzm”⁷¹. Sędziowie nie wzięli pod uwagę okoliczności – podniesionej przez jednego ze świadków, aktora Aleksandra Zelwerowicza – że Samborskiego pchnęła na drogę współpracy z realizatorami *Heimkehr* chęć ratowania żony-Żydówki. Proces został silnie nagłośniony w ówczesnych polskich mass mediach, głównie w radio i prasie⁷². Czynności sądu śledziła, dopuszczona na

⁶⁹ Zob. E. Kłasiński, *Działalność komisji weryfikacyjnych ZASP 1945–1949*, „Pamiętnik Teatralny”, 1997, z. 1–4, s. 36 i n., także aneks, zawierający listy zweryfikowanych i ukaranych aktorów, s. 97 i n.

⁷⁰ B. Korzeniewski w wywiadzie udzielonym M. Szejnert, *op. cit.*, s. 25, stwierdził, że był na tym procesie. Mimo to podał niezgodnie z prawdą, że B. Samborski został skazany na karę śmierci, a cały proces miał miejsce w 1946 r. Należało oczekiwać od autorki wywiadu, że tam gdzie to było możliwe, zadba, na przykład w formie przypisów, o korektę oczywistych błędów rzeczowych.

⁷¹ Wg reportażu prasowego *Aktorzy z polakozerczego „Heimkehr” skazani na długotermine więzienie Samborski zasądzony zaocznie na dożywotnie więzienie*, „Robotnik”, 21 listopada 1948 r., s. 6.

⁷² Zob. m. in. *Zaczęła się rozprawa przeciw aktorom kolaboracjonistom*, *Gwiazdorzcy kolaboracji z plugawego okupacyjnego filmu przed sądem*, „Rzeczpospolita i Dziennik Gospodarczy”, 18 listopada 1948 r., s. 1, 7, *Podzegli do mordowania własnych rodaków Wykonawcy filmu „Heimkehr” skazani za szczyt kolaboracji z okupantem*, *ibidem*, 21 listopada 1948 r., s. 6, *Polscy aktorzy w niemieckim filmie grali role bandytów Pierwszy dzień procesu bohaterów filmu „Heimkehr”*, „Robotnik”, 19 listopada 1948 r., s. 6, *Proces renegatów*, „Głos Ludu”, 20 listopada 1948 r., s. 3, 5.

rozprawę, wyselekcjonowana publiczność. Obserwator procesu, aktor Juliusz Lubicz-Lisowski tak zrelacjonował argumenty, wyłożone przez jednego z oskarżonych, S. Golczewskiego: „Nie, panie prokuratorze, ja nie żałuję. Pan nie jest aktorem, pan tego nigdy nie zrozumie. Czy może pan sobie wyobrazić, że ja, skromny aktor, który przez całe życie mógł zagrać najwyżej diabła w szopce, tak panie prokuratorze, ja nawet nie miałem własnej twarzy, nikt nie wiedział, jak ja wyglądam i nagle przychodzi propozycja zagrania w filmie! Reżyseruje Ucicky, pan, panie prokuratorze, wie kto to jest? To jest sławny reżyser i ja mam grać w jego filmie, ja będę miał wielkie zbliżenie twarzy na cały ekran, *die grosse Aufnahme* [duże zdjęcie], ja będę siedział na widowni i widział siebie w filmie... wielkie nazwisko... Wysoki Sądzie. Za to można oddać życie. Ale żeby to zrozumieć, trzeba być aktorem...”⁷³. Przytoczone zeznanie, nawet jeśli założyć odstępstwa od prawdy w przekazie wspomnieniowym, może stanowić swoiste *pendant* do dyskusji o racjach, którymi kierowali się aktorzy, decydujący się na grę w nazistowskim filmie austriackiego reżysera.

Pozostali Polacy występujący w *Heimkehr* nie stanęli przed sądem, części nie udało się rozpoznać, inni wyjechali za granicę. Skazani wyszli z więzień na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Niektórzy zresztą przebywali za kratami jeszcze krócej, bo stalinowski reżim, zadowolony się propagandowym wydzwieniem kilku procesów o kolaborację w środowisku artystycznym, starał się wyciszyć cały problem, poszukując sylwetek wroga bardziej odpowiednich dla okresu zimnowojennej konfrontacji. W. Szczepańska i J. Łuszczewski zagrali jeszcze w kilku filmach (świetna kreacja tego ostatniego w *Marysi i Napoleonie* reżyserii Leonarda Buczkowskiego z 1966 roku), J. Kondrat zapisał w swoim dorobku aktorskim lat 1953–1971 kilkanaście pierwszo- i drugoplanowych ról filmowych. M. Pluciński wystąpił między innymi, co nie jest pozbawione pewnej pikanterii, w roli polskiego rycerza w ekranizacji *Krzyżaków* Aleksandra Forda z 1960 roku.

Polscy aktorzy grający w antypolskim *Heimkehr* zeszedli ostatecznie ze sceny życia w latach siedemdziesiątych XX wieku. Pozostała jednak kwestia właściwego określenia skali ich obywatelskiej przewiny, uwzględnienia *sine ira et studio* wszystkich okoliczności i motywów, towarzyszących decyzjom z 1940–1941 roku. Stanowi to zresztą fragment większego problemu – oceny postaw polskiego środowiska artystycznego, w tym również aktorów, w okresie wojny i okupacji, nie tylko hitlerowskiej, ale i radzieckiej. Nie wchodząc w szczegóły tego szeroko i drażliwego tematu, należy zgodzić się z poglądem znawczyni przedmiotu, że jest to obszar wymagający weryfikacji wielu faktów, usunięcia przemilczeń oraz sprostowania zafałszowań i mitów⁷⁴.

⁷³ J. Lubicz-Lisowski, *Notatki z planu filmowego*, Katowice 1988, s. 26. Rzecz oczywista, należałoby przytoczoną relację zweryfikować na podstawie akt procesu. Autor nie dysponował niestety możliwością dotarcia do tego rodzaju źródeł.

⁷⁴ Na ten temat: J. Hera, „Dlaczego ob. Korzeniewski kłamie?”, „Zeszyty Historyczne”, (Paryż) 1996, z. 115, s. 165 i n. Jest to polemika z niektórymi wątkami publikacji M. Szejnert, *op. cit.* Ponadto J. Hera *Losy aktorów*, s. 315 i n.

Jakie wrażenie robi *Heimkehr* oglądany po kilkudziesięciu latach od daty produkcji? Autor obejrzał film wielokrotnie, miał też okazję uczestniczyć w latach 1999–2003 w kilku zamkniętych pokazach z udziałem Polaków i Niemców, zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Oto niektóre najbardziej interesujące uwagi, które zostały zgłoszone podczas tych, niekiedy bardzo gorących, dyskusji:

1. Obraz Polaków zawarty w *Heimkehr* jest tak karykaturalny, że aż trudno uznać ten film za antypolski. Niemieccy widzowie *Anno Domini* 1941 musieli rozpoznać tę robotę propagandową, szytą bardzo grubymi nićmi.

2. Właściwym tematem *Heimkehr* jest problem budowania wspólnoty narodowej (*Volkstumsgemeinschaft*) według wzorca narodowosocjalistycznego. Obraz tej wspólnoty został w filmie wyidealizowany, w rzeczywistości bowiem przemieszczanie Volksdeutschów z radzieckiej do niemieckiej strefy wpływów w latach 1939–1940 odbywało się z dużymi perturbacjami i w chaosie⁷⁵.

3. Volksdeutsche należą również do ofiar II wojny światowej i to w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze – wielu z nich zostało wyrwanych ze swoich „małych ojczyzn” (republiki nadbałtyckie, wschodnie i południowo-wschodnie rubieże II Rzeczypospolitej) wbrew ich woli. Osadzano ich najczęściej na ziemiach polskich bezpośrednio wcielonych do Rzeszy (Wielkopolska, Pomorze), kosztem tamtejszych Polaków, co wytwarzało stan napięcia i wrogości między obiema nacjami. Po drugie – po 1945 roku Volksdeutsche, również ci wysiedleni przymusowo ze wschodnich terenów II Rzeczypospolitej w wyniku porozumień niemiecko-radzieckich z września 1939 roku, stali się obiektem surowych represji ze strony radzieckiej, a następnie polskiej administracji państwowej. Już w latach okupacji hitlerowskiej Volksdeutsch został uznany za symbol zdrady narodowej i personifikację wszystkiego, co najgorsze w wizerunku Niemca. Tego rodzaju stereotyp utrwalił się w Polsce powojennej i nie stracił na swojej aktualności właściwie po dzień dzisiejszy⁷⁶. Mało kto we współczesnej Polsce rozumiał i rozumie swoistą tragedię Volksdeutschów, którzy byli w głównej mierze **przedmiotem** hitlerowskiej polityki narodowościowej, a tylko w niewielkim stopniu jej aktywnym czynnikiem, na przykład w postaci agentów gestapo, tłumaczy i sił pomocniczych administracji okupacyjnej na ziemiach polskich.

4. Jeśli abstrahuje się od fałszywego kontekstu politycznego i natrętnych tendencji propagandowych, historia opowiedziana w *Heimkehr* ma wymowę uniwersalną, pokazuje bowiem, i to w sposób bardzo przejmujący, tragedię grupy ludzi uwikłanych w niezależne od nich i wrogie im procesy dziejowe. Film trudno uznać za wybitne dzieło sztuki, niemniej jednak został zrealizowany ze znajomością rzemiosła filmowego. Fakt ten w połączeniu z dobrym aktorstwem musiał

⁷⁵ Wspomina się o tym w *Meldungen aus dem Reich...*, m.in. nr 223 z 25 września 1941 r., t. 8, s. 2801 oraz nr 234 z 3 listopada 1941 r., *ibidem*, s. 2941 i n.

⁷⁶ Na ten temat wiele mówiono podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Niemcy etniczni w Europie w XX wieku*, Gliwice, 3–5 kwietnia 2003 r. Niebawem ukaże się tom materiałów z tej konferencji.

dotąd dodatkowo oddziaływać na emocje odbiorców, identyfikujących się tym silniej z losem bohaterów opowieści. Można się więc nie dziwić, że w kluczowej scenie *Heimkehr* (grupa Volksdeutschtów stłoczona w polskim więzieniu) wielu widzów, zwłaszcza kobiety, miało łzy w oczach, a mężczyźni w pierwszym odruchu myśleli o odwecie, o przykładowym ukaraniu zbrodniczych Polaków.

5. Realizatorzy *Heimkehr* mogli bez większego trudu zaangażować do „polskich” ról Niemców znających język polski. Po cóż więc tak zabiegano o aktorów-Polaków? Chodziło z jednej strony o walor autentyzmu, z drugiej zaś – co było znacznie ważniejsze – o wciągnięcie samych Polaków w antypolski proceder. To najbardziej perfidna cecha tego filmu. Wielka szkoda, że znaleźli się chętni do współudziału.

6. *Heimkehr* z mocy prawa nie ma debitu tak w Niemczech, jak i w Polsce. Jak dotąd po II wojnie światowej nie wyświetlono go na publicznym seansie w kinach obu krajów, nie pokazał go także żaden z kanałów telewizyjnych. Tymczasem w interesie społecznym należałoby go prezentować jak najczęściej, naturalnie przy spełnieniu podstawowego warunku: musiałby mu towarzyszyć fachowy komentarz historyka dziejów najnowszych lub politologa, umiejącego wykazać fałszywe akcenty wplecione w akcję filmu, ideologiczne przesłanie, którym kierowali się realizatorzy i właściwy pomysłodawca – szef ProMi J. Goebbels. Uwaga ta dotyczy w szczególności młodych widzów w obu krajach. Krytyczna analiza tego filmu, przeprowadzona w kompetentny sposób, stwarza dobrą okazję do uodpornienia młodej generacji na miazmaty nienawiści narodowościowej i ciągle przecież ponawiane próby manipulowania ludzkimi emocjami przy użyciu stereotypów i mitów narodowych.

Nie ze wszystkimi przytoczonymi powyżej argumentami można się zgodzić bez zastrzeżeń. Niektóre z nich – jak na przykład problem postrzegania Volksdeutschtów w powojennej Polsce – wymagają dalszej dyskusji, wykraczającej zresztą daleko poza kwestię wyprodukowania, dystrybucji i odbioru *Heimkehr*. Z pewnością nie wytrzymałoby krytyki teza o łatwym rozpoznawaniu przez ludność Trzeciej Rzeszy „grubych nici”, którymi została uszyta antypolska materia propagandowa w tym filmie. Należy przecież pamiętać, że *Heimkehr* nie był odbierany w społecznej próżni. Stanowił element szerokiego programu, realizowanego przez nazistowskie mass media, deprecjonowania Polski i Polaków, traktowania wschodnich sąsiadów jako niepełnowartościowej rasowo zbiorowości ludzkiej, pozbawionej elementarnych cech cywilizowanego narodu. Według osobistego przekonania autora, *Heimkehr* postrzegany z dzisiejszej perspektywy, z jednej strony nuży archaiczną narracją filmową, powolnością akcji i teatralizacją wielu scen. Niektóre jednak z nich – przede wszystkim monolog Marie w polskim więzieniu – mogą wyrzucić wrażenie na niejednym widzu, zwłaszcza na tym, który niezbyt dobrze orientuje się w problematyce genezy II wojny światowej. Z drugiej strony film Ucicky’ego uderza wielką, chciałoby się powiedzieć: totalną kondensacją antypolskiego stereotypu. Stanowi nie tylko próbę sugestyw-

nego, choć spóźnionego uzasadnienia agresji na Polskę jesienią 1939 roku. Formuluje także za pomocą dosadnych środków wyrazu postulat usunięcia Polaków z międzynarodowej społeczności. Niesie z sobą swoistą zapowiedź realizacji programu radykalnej polityki narodowościowej na Wschodzie, traktowanego jako chirurgiczny zabieg usunięcia chorej tkanki z organizmu nowej, germańskiej Europy. *Heimkehr* należy bezsprzecznie do czołówki „filmowych obrazów wroga”, wyprodukowanych przez kinematografię Trzeciej Rzeszy. Lokuje się obok innych reprezentatywnych tytułów gatunku, takich jak: antybrytyjski *Wujaszek Kruger*, antyradzieckie *Niedola Fryzów* i *GPU* oraz antysemityczne *Żyd Süß*, *Wieczny Żyd* i *Rotszylowie*.

DAS FEINDBILD IM NATIONALSOZIALISTISCHEN FILM *HEIMKEHR* VON 1941.
EINE STUDIE ÜBER DEN ANTIPOLNISCHEN HETEROSTEREOTYP

Zusammenfassung

Der Verfasser machte einen der Spielfilme, die 1941 im Dritten Reich gedreht wurden, zum Gegenstand seines Artikels. Ausgehend von der Analyse des Inhalts und der im Film eingesetzten künstlerischen Ausdrucksmittel, unternahm er den Versuch zu rekonstruieren, wie das polnische Feindbild in nationalen, rassischen, staatlichen und kulturellen Kategorien aufgebaut wurde. Ein Untersuchungsgegenstand war ebenfalls die Rezeption des auf dem Filmstreifen festgehaltenen Feindbildes sowohl in der Zeit, in der der Film durch die Kinematographie des Dritten Reichs im ganzen Land gezeigt wurde, als auch ein paar Jahrzehnte nach dem Ende des 2. Weltkrieges. Um die Umstände, die die Produktion, den Vertrieb und die Wirkung auf die deutsche Bevölkerung begleiteten, von allen Seiten zu beleuchten, griff der Verfasser auf die Bestände des Bundesarchiv-Filmarchivs Berlin und des Bundesarchivs Koblenz zurück. Ergänzend wurden deutsche und polnische, gedruckte Quellen, ausgewählte Pressetitel, die in Deutschland und Polen erschienene Fachbücher sowie deutsche und polnische Erinnerungsliteratur, unter anderem mehrere tausend Seiten aus Tagebüchern des Leiters des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels herangezogen. Den Schlußfolgerungen des Verfassers zufolge stellt der Film *Heimkehr* ein Kondensat des antipolnischen Stereotyps dar. Er ist nicht nur ein Versuch, den Angriff auf Polen 1939 im Nachhinein suggestiv zu rechtfertigen. Mittels sehr drastischer Ausdrucksmittel formuliert er auch das Postulat, die Polen aus der internationalen Gemeinschaft entfernen zu wollen. Es ist eine Ankündigung, die radikale Nationalitätenpolitik im Osten in die Tat umzusetzen, die als ein chirurgischer Eingriff, mit dem Ziel krankes Gewebe aus dem Organismus des neuen, germanischen Europa zu beseitigen, gesehen wurde. *Heimkehr* gehört unbestreitbar zu den typischsten Filmvertretern mit der Feindbildthematik, die von der Kinematographie des Dritten Reichs produziert wurden. Er reiht sich neben andere typische Titel dieses Filmgenres ein, wie: der antibritische *Oom Krüger*, antisowjetische *Friesennot* und *GPU* sowie judenfeindliche *Jud Süß*, *Der ewige Jude* und *Rotschilds*.