

Emil i naziści

Dzieci w filmie niemieckim lat 1919-1945

MICHAŁ DONDZIK

– Uwaga! Słuchajcie! – krzyknął Profesor. – Okrzę-
żamy go. Dzieci za nim, dzieci przed nim, dzieci z lewej
strony, z prawej również! Zrozumiano? Dalsze rozkazy
wydamy w drodze. A teraz marsz, naprzód! ¹

Erich Kästner, *Emil i detektywi*

Charakterystyka kinematografii niemieckiej lat 1919-1933 na pozór nie nastę-
cza większych trudności. Wszak weimarscy twórcy, Fritz Lang, Billie (Billy)
Wilder czy Friedrich Wilhelm Murnau, są znani zarówno filmoznawcom, jak i prze-
ciętym odbiorcom kultury. W zbiorowej świadomości funkcjonują także filmy
omawianego okresu: *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż.
Robert Wiene, 1919), *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1926), *Nosferatu, symfonia grozy*
(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, reż. F.W. Murnau, 1922) i *Błękitny Anioł*
(*Der Blaue Engel/The Blue Angel*, reż. Josef von Sternberg, 1930). Pokłosiem kla-
sycznych publikacji Siegfrieda Krakauera ² i Lotte H. Eisner ³ jest jednak schema-
tyczne postrzeganie filmu lat 1919-1933. Dominują trzy perspektywy recepcji.
Pierwsza jest oparta na myśli Krakauera, który w zachowaniach postaci filmowych
podobnych doktorowi Caligari odnajdował symptomy nadejścia nazizmu. Druga
jest wynikiem publicystyki Eisner, jej fascynacji niemieckim romantyzmem i es-
tetyką obrazu filmowego. Trzecia perspektywa ujmuje kino weimarskie przez przy-
mat ekspresjonizmu. Ten nurt w sztuce jest błędnie przypisywany niemal
wszystkim filmom epoki, podczas gdy za ekspresjonistyczne można uznać zaled-
wie kilka z nich ⁴.

Wciąż równie powszechna, ile fałszywa, jest opinia, że w latach 1933-1945
w Niemczech (...) *łęgły się masowo tandetne filmy komercyjne. Obok nich fabryko-
wano pośpiesznie pełne nienawiści filmy polityczne* (...) ⁵. Tabu wytworzone wokół
kinematografii III Rzeszy oraz utrudnienia w jej badaniu, wynikłe ze skrzyżnego zam-
knięcia w archiwach ⁶ filmów tej epoki, jakoby z obawy przed „propagowaniem na-
zizmu”, owocuje powstawaniem kolejnych mitów. Założeniem niniejszego tekstu
jest przedstawienie bohaterów i wątków dziecięcych w kinie niemieckim lat 1919-
-1945, co pozwoli na alternatywne ujęcie omawianego okresu w historii filmu.

Chłopcy i dziewczęta w mundurkach

Czy istnieje ktoś bardziej ujmujący od chłopca w wieku gimnazjalnym? Pry-
musa, który na dodatek pomaga samotnej matce? Z pewnością nie, szczególnie,
jeżeli towarzyszą mu koledzy i mała kuzynka na rowerku. Wszystkie te postacie

pojawiają się w książce *Emil i detektywi* Ericha Kästnera, opowieści o chłopcu, który w drodze do Berlina został ograbiony z wiezionych babci pieniędzy. Postanowił je odzyskać, mimo że sprawca przestępstwa, niejaki pan Grundeis⁷, zniknął. Dzięki wsparciu rówieśników złoczyńca wpadł w ręce policji, a Emil otrzymał w nagrodę tysiąc marek.

Dzieło Kästnera doczekało się w 1931 r. filmowej adaptacji w reżyserii Gerharda Lamprechta. Wersja kinowa, podobnie jak książka, cieszyła się popularnością oraz pochlebnymi opiniami krytyki. Kracauer zauważył: *Poprzez pochwałę młodocianych detektywów „Emil i detektywi” sugeruje pewną demokratyzację niemieckiej rzeczywistości. (...) Ale nurtu tego bliżej nie da się określić. Nie prowadzi on do krystalizacji wyraźnych poglądów i pozostaje nastrojem (...)*⁸. Rzeczywiście, napisany przez Billiego Wildera scenariusz przeważnie pozostaje wierny pierwowzorowi literackiemu, jednak dokonano w nim nielicznych, ale znaczących modyfikacji. Jedną z „demokratycznych” zmian było zrównanie Pony Kapelusik, kuzynki Emila, z chłopcami, co złagodziło seksistowskie aspekty książki. W filmie ukazano wątek fascynacji obcą kulturą. Uosabia ją Latający Jeleń (*Fliegende Hirsch*), chłopiec stylizujący się na Indianina. Z drugiej strony, w *Emilu i detektywach* pojawiły się niepokojące treści. Dzieci tworzą rodzaj hierarchicznej struktury, która w skrajnych okolicznościach mogłaby się przeobrazić w społeczność przypominającą grupę chłopców z *Władcy much* Williama Goldinga. Postawom tego typu sprzyja fasadowa obecność rodziców i innych dorosłych. Banda Emila jedynie na początku jest zainteresowana uczciwym odzyskaniem skradzionych pieniędzy. Szybko przeistacza etyczne metody działania w zachowania organizacji gangsterskiej. Emil nie tylko włamuje się do pokoju, w którym mieszka złodziej, ale i usiłuje go okraść, bije, a nawet aplikuje mu pastylki nasenne. Scena „polowania” na Grundeisa koresponduje z samosądem, jaki na zabójcy najmłodszych dokonała gildia przestępców w *M – mordercy* (*M*, reż. Fritz Lang, 1931). Policja w obrazie Langa jest nieskuteczna, natomiast w *Emilu i detektywach* interweniuje dopiero, gdy złodziej zostaje ujęty przez nastolatków. Paradoksalnie, w obu filmach proces społecznego „samoczyszczenia” wymusza identyfikację widza z „napiętnowanymi” przestępcami. Mimowolnie zostaje odsłonięty mechanizm Girardowskiego kozła ofiarnego.

W filmie Lamprechta dzieci tworzą społeczność podobną do struktur państw autorytarnych. Samowładczym przywódcą jest Profesor. To on wyznaczył pięciu detektywów, a innych chętnych oddelegował do sprawowania podrzędnych funkcji. Na nic się zdały błagania, a nawet poniżające poszczekiwanie otyłego chłopca, który chciał pełnić rolę psa tropiącego. Wszelki sprzeciw zostaje „złamany” krzykiem Profesora. Paramilitarne stroje imponują chłopcom, choć nie każdy może być w nie ubrany. Odziany w uniform boya hotelowego Emil nie zdejmuje go nawet po wykonaniu zadania, ponieważ góruje nad „cywilnymi” kolegami. Zainteresowania mundurem dopełnia wojskowa terminologia używana przez chłopców. Uwagę zwraca również pozdrowienie, jakie wymieniają bohaterowie: *Parole Emil! – Hasło Emil!*⁹ Jest ono wykrzykiwane z podobną namiętnością, jak słynny okrzyk nazistowski. W filmie zaakcentowano kult jednostki i tych, którzy pracują na jej sukces. To, że Emil stał się pupilkiem mas, podkreśla nieobecna w książce scena przylotu chłopca do rodzinnego miasteczka. Wiwatujący na jego cześć tłum wyciąga ręce w geście przypominającym ten, jakim witano po kilku latach, „zstępującego z niebios” Führera w *Triumfie woli* Leni Riefenstahl.

W *Emilu i detektywach* motywy powtórzone potem w kinie narodowego socjalizmu sprawiają jeszcze wrażenie niewinnych. Jest to między innymi zasługą muzyki Allana Graya. Zestawił on serię delikatnych, „dziecięcych” dźwięków z partiami ciężkich melodii charakteryzujących złowrogą postać Grundeisa. Oparty na kontrastach muzyczny komentarz dekonstruuje dostrzegalne dziś w warstwie wizualnej konotacje z kinem niemieckim po 1933 r. Równie znacząca dla „demokratycznego” wydźwięku filmu jest samodzielność najmłodszych. Działają oni bez przymusu i wpisywania się w struktury dorosłych. Wolność działania Emila i jego kolegów jest podobna do ideału wychowania Jeana Jacques’a Rousseau, który stwierdził: *Inne jest położenie Emila, który w dzieciństwie wszystko robił tylko dobrowolnie i z przyjemnością (...). Dla niego władza przyzwyczajenia to jeszcze jeden dodatek do przyjemności swobody!*¹⁰ Nie sposób dziś orzec, czy Kästner odnosił się do książki Rousseau i czy była ona inspiracją do wyboru imienia postaci. Pomimo powierzchownej afirmacji wolności i demokracji *Emil i detektywi* to nie jest film niewinny. W przeciwieństwie do wersji książkowej główny bohater jest chłopcem o modelowo aryjskiej urodzie, bliźniaczko podobnym do młodzieńców, którzy od 1933 r. zapełnili niemieckie ekrany.

Elementów fabuły *Emila i detektywów* można się doszukać w późniejszych utworach kinematografii niemieckiej. W filmie *Hitlerjunge Quex* (reż. Hans Steinhoff, 1933) rodzice jasnowłosego bohatera¹¹ są bezradni zarówno wobec wychowania syna, jak i weimarskiej rzeczywistości. Świadomi sytuacji rodziny są komuniści i naziści, którzy rywalizują o „pozyskanie” Heiniego. „Opieka zastępcza”, jaką chcą sprawować nad chłopcem obie frakcje, została podkreślona przez pytanie przywódcy Hitlerjugend: *Do kogo należy ten chłopiec?*¹² Z grona nieżyjących rodziców, bezpruderyjnych komunistów i afektowanych narodowych socjalistów, Quex (przezwiśko Heiniego) wybrał tych ostatnich. Decyzję ułatwiło mu samobójstwo matki, która również jego próbowała zatruć gazem. Kiedy Heini budzi się w szpitalu, czeka na niego mundur i towarzysze z Hitlerjugend. Pozwala mu to zapomnieć o śmierci matki. Od tej chwili chłopiec stara się być bardziej ideowy od swojego *Bannführera*. Nadgorliwość przyplaci męczeńską śmiercią z rąk „marksistowskich terrorystów”. Umierający Heini nie wspominał o rodzinie, lecz wyszeptał słowa nazistowskiej pieśni *Hitlerjugend: Nasza flaga wskazuje nam drogę*¹³. Film *Hitlerjunge Quex*, podobnie jak *Emil i detektywi*, był kręcony w Berlinie przy udziale młodzieży niemieckiej. Oba obrazy łączy również postać aktora, Hansa Richtera. Sympatyczny „Der Fliegende Hirsch” z filmu Lamprechta, u Steinhoffa przeistoczył się w antypatycznego chłopca-komunistę, Franza.

W epoce swoistą kontynuacją losów Emila mógł być film *SA-Mann Brand* (reż. Franz Seitz, 1933). W rolę Ericha, jednego z głównych bohaterów, wcielił się Rolf Wenkhaus, odtwórca postaci Emila. Chłopca także wychowuje samotna, uboga matka. Mimo że w zamieszkiwanej przez niego dzielnicy działają komuniści witający się hasłem *Heil Moskau!*, młodzieniec nie ma wątpliwości, że należy krzyknąć *Heil Hitler!* Niemala w tym zasługa ojca, który z powodu śmierci w okopach nigdy nie widział syna, ale w mistyczny sposób zaszczepił mu miłość do ojczyzny. Brak ojca starała się chłopcu zrekompensować nie tylko matka. Zadania podjął się także sąsiad bohaterów, zagorzały nazista, Fritz Brand z SA. Erich, podobnie jak Emil, dobrze się czuje w mundurze. Pierwszy strój wojskowy, który otrzymał od matki w ramach prezentu urodzinowego był formą inicjacji i swoistym przejściem



Emil i detektywi, reż. Gerhard Lamprecht (1931)

odpowiedzialności za ojczyznę. Dodatkowo do uniformu Hitlerjugend był obrazek, jaki bohater dostał od Branda. Zachwycony chłopiec mówił: – *Mamo, zobacz, nasz Hitler! – Jaki piękny!* – odpowiedziała matka ¹⁴. Święto szesnastych urodzin chłopca nie trwa jednak długo. W wyniku agresji komunistów zostaje on śmiertelnie zraniony kulą. Szesnastolatek, podobnie jak jego ojciec, umiera z przeświadczeniem, że oddał życie za ojczyznę. David Welch zauważa: *Scena śmierci ma wymiar niemal religijny. Oświetlenie jest stonowane i wydaje się, że młody Hitlerjunge doświadcza obecności jakiejś siły duchowej* ¹⁵. Ofiara dziecka przynosi niespodziewane skutki: kanclerzem Niemiec został mianowany Adolf Hitler, a narodowi socjaliści w wyborach z marca 1933 r. otrzymali 17 milionów głosów poparcia. Po śmierci Ericha wątek jego postaci znika z filmu. Losy chłopca stały się mitem, o którym można usłyszeć w pieśniach maszerujących ludzi SA. Triumf nazistowskiej partii umożliwił uruchomienie fali represji. Ukazane w *SA-Mannie Brandzie* akty nazistowskiej „sprawiedliwości”, masowe aresztowania, pierwsze wyjazdy represjonowanych, w niezamierzony sposób zdemaskowały początki działania totalitaryzmu.

SA-Mann Brand oraz *Hitlerjunge Quex* są filmami opisującymi *Kampfzeit* – okres walki nazistów o władzę. Oba obrazy rozgrywają się na styku dwóch światów, Republiki Weimarskiej i III Rzeszy. Bohaterowie dziecięcy doskonale sprawdzili się jako łącznicy tych rzeczywistości. Motywy i postacie niemające politycznych konotacji zostały przetransponowane na nowy grunt niemieckiej kinematografii. Wzorce, które dla młodych widzów wytworzył *Emil i detektywi*, znalazły przedłużenie ideologiczne i propagandowe w filmach z 1933 r. Tak płynne przejście byłoby niemożliwe, gdyby nie obecność w kinie weimarskim motywów prenazistowskich. Umundurowani blond-herosi nie byli atrakcją jedynie filmów Franza Seitz'a i Hansa Steinhoff'a. Kolejną próbą wytworzenia wzorca dla niemieckich chłopców był *Cud latania (Wunder des Fliegens)*, reż. Heinz Paul, (1935). W głównej roli wystąpił aktor z *Hitlerjunge Quex*. Znany z wcześniejszych filmów wątek samotnej matki i bohatersko zmarłego ojca uzupełnił, grający samego siebie,



Dziewczęta w mundurkach, reż. Leontine Sagan (1931)

Ernst Udet, celebryta, as myśliwski I wojny oraz aktor weimarskich filmów górskich. W *Cudzie latania* zaprezentowano widowiskowe akrobacje Udet'a mające zwabić niemiecką młodzież do zainteresowania Luftwaffe. Film Heinza Paula jest jednym z ostatnich w kinie III Rzeszy, który przedstawił małego bohatera wciągniętego w świat polityki państwa. W późniejszym czasie dziecięca indywidualność niemal zupełnie przestała funkcjonować jako temat niemieckich filmów fabularnych. Emblematyczne dla tej tendencji jest ukazanie dzieci i młodzieży w *Triumfie woli* (*Triumph des Willens*, reż. Leni Riefenstahl, 1934). Mirosław Przyłipiak zauważył: *Z jednej strony widzimy plany totalne, obejmujące cały wypełniony młodzieżą stadion, podkreślające ogrom wydarzenia. Z drugiej zaś widzimy serię zbliżeń młodych Niemców (wyłącznie chłopców, głównie blondynów o aryjskich rysach), fotografowanych na tle nieba, tak, jakby nikogo wokół nie było*¹⁶. W *Hitlerjunge Quex* zamiast imienia i nazwiska aktora grającego Heiniego pojawiło się jedynie określenie: „ein Hitlerjunge”. W filmach narodowego socjalizmu (szczególnie w kronikach i dokumentach) zapanowała tendencja, by ukazywać dzieci jako anonimową masę.

W filmach *Emil i detektywi*, *SA-Mann Brand* i *Hitlerjunge Quex* obiektem marzeń chłopców był mundur. Natomiast w filmie *Dziewczęta w mundurkach* (*Mädchen in Uniform*, reż. Leontin Sagan, Carl Froelich, 1931) uczennice szkoły z internatem muszą przebierać się w uniformy. Pasiaste stroje nie są powodem do dumy, ale elementem opresji. Dotychczasowe „cywilne” ubranie jest wydawane jedynie na przepustki. W szkole przypominającej koszary obowiązuje restrykcyjny regulamin. Początkowa scena ukazuje uczennice sztywne niczym manekiny. Dziewczęta są podobne do robotników kończących szychtę z filmu *Metropolis* Fritza Langa. Do tego opartego na pruskim drylu świata trafia czternastoletnia pólsierota, Manuela. Jej niedojrzałość podkreślają częste wybuchy płaczu. Niezaspokojone potrzeby emocjonalne dziewczyny wykorzystuje jedna z nauczycielek, Eva von Bernburg, kobieta, która pod maską dobroci dla podopiecznych, kryje swe erotyczne fascynacje. Wychowawczyni namiętnie całuje¹⁷ zastygłą w modlitewnej

pozie uczennicę. Zdaniem Lisy Ohm Manuela ulega urokowi nauczycielki od chwili pierwszej przymiarki mundurka¹⁸. Pomimo upomnień dyrekcji panna Bernburg twierdzi, że miłość *przybiera tysiące form*¹⁹.

Dziewczeta w mundurkach to film, który ukazuje dwa światy. Pierwszy z nich, skostniały, reprezentują dorośli jednoczący się pod hasłem: *dyscyplina jest najważniejsza*²⁰. Jego liderem jest majestatyczna niczym Fryderyk Wielki dyrektorka szkoły. Drugi świat tworzy pokolenie uczennic zafascynowanych uciechami współczesnego życia. Ten sztuczny podział prawdopodobnie jest dziedzictwem teatralnego pierwowzoru²¹ filmu, który wywołał mieszane uczucia. Stefania Zahorska pisze: (...) *postać przełożonej z „Dziewcząt w mundurkach” jest groteskową przesadą, jest raczej symbolem aniżeli dosłowną prawdą. U nas przenosi się cały konflikt między młodym życiem a starym „drillem” raczej na teren półabstrakcji i poetyckiego wyolbrzymienia*²². Manuela i koleżanki przebywają w szkole dla córek pruskich oficerów. Umożliwia im się edukację wbrew wielowiekowej tradycji, w której *oprócz instruktażu w prowadzeniu domu dziewczęta nie otrzymywały żadnego innego wykształcenia*²³.

Finałowa histeria i próba samobójcza Manueli nie jest rezultatem szkolnego rygoru. Czternastolatka stała się „ofiara pomocy” udzielonej przez przekraczającą swoje powinności nauczycielkę.

Niby-dzieci

W 1930 r. Josef von Sternberg nakręcił *Błękitnego Anioła*. Jest to opowieść o gimnazjalnym profesorze²⁴ języka angielskiego. Bohater stosuje bezwzględne metody nauczania i trzyma młodzież w rygorze. *Świat „Błękitnego Anioła” – zauważa Tomasz Kłys – odpycha widza, frustrując go niemożliwością identyfikacji z kimkolwiek czy choćby wytworzenia się cienia sympatii dla kogokolwiek: antypatyczny jest profesor w jego sadyzmie podczas lekcji i nadgorliwym tropieniu młodzieńczych wykroczeń, za którym kryją się niezdrowa ciekawość i pożądanie; przerażają uczniowie, bo ich zemsta na nielubianym nauczycielu to nie uczniowski psikus, ale brutalny lincz (...)*²⁵.

Związek z Lolą Lolą kładzie kres szkolnej karierze profesora Ratha. Motywem przewodnim *Błękitnego Anioła* i *Dziewcząt w mundurkach* jest zakazana miłość. W obu filmach nauczyciele oraz młodzież wystawieni są na próbę. W *Błękitnym Aniele* jest ona symbolizowana przez dobiegający zza okna dziewczęcy śpiew, natomiast w filmie Sagan i Froelicha przez wskazujący na bliskość mężczyzny dźwięk trąbki. W przeciwieństwie do dziewcząt chłopcy odpowiadają na „zew natury”. Ich regularne wizyty na występach fordanserki Loli Loli usiłuje przerwać Rath. Krzyczy: *Proszę natychmiast przestać deprawować chłopców z mojej klasy!*²⁶ Uczniowie wyglądem przypominają studentów. W dniu premiery filmu grający gimnazjalistę Rolf Müller miał dwadzieścia sześć lat, trzy lata mniej od kreującej postać Loli Loli Marleny Dietrich.

Wiek wychowanków Ratha i ich brutalne metody działania nawiązują do zachowań pokolenia niemieckiej młodzieży urodzonej po 1900 r. Detlev J. K. Peukert zauważa: *Młodzi ludzie mieli poczucie, że są niepotrzebni. (...) W dobie światowego kryzysu gospodarczego to pokolenie zostało szczególnie mocno dotknięte masowym bezrobociem, nic więc dziwnego (...), że część jego przedstawicieli trafiła pod ra-*

dykalne skrzydła politycznego spektrum²⁷. Poza nieporadnym nauczycielem, młodzieńców z *Błękitnego Aniola* nikt nie kontroluje, nawet rodzice. Daje im to poczucie bezkarności. Ich ofiarą pada uczeń, któremu podrzucają zakazane zdjęcia i biją podczas snu. Słabą jednostką dla grupy chłopców jest początkowo nieakceptowany towarzysz z ławki. Następnie obiektem agresji stał się profesor Rath. Zdaniem Theodora W. Adorno: *Jednostka, która postrzega większość relacji między ludźmi w kategoriach siły i słabości, będzie prawdopodobnie odnosić te kategorie do relacji między grupą, z którą się identyfikuje, a innymi grupami, snując teorie na temat „wyższych” i „niższych” ras*²⁸. W podobnym tonie o filmie pisał Krakauer: *Chłopcy – to urodzeni członkowie Hitlerjugend, a pomysł z pianiem koguta jest skromnym wkładem do grupy podobnych, choć znacznie bardziej wyrafinowanych wynalazków, szeroko stosowanych w hitlerowskich obozach koncentracyjnych*²⁹.

Na tle ukształtowanych fizycznie oraz psychicznie uczniów dzieckiem okazał się Rath. Pierwszym symptomem regresu do dzieciństwa jest bezbronność starego kawalera wobec wdzięków śpiewaczki. Kolejny objaw dzieciennienia widać w scenie, w której Lola Lola mówi do ubrudzonego pudrem profesora: *To nic, biedactwo. Nic się nie stało. Mamusia się tobą zajmie*³⁰. Puder nie jest atrybutem kobiecości, ale ekwiwalentem zasyпки dla niemowląt. Pomimo że szansonistka okazuje się wyrodną matką, proces dzieciennienia wciąż trwa i trwa. Kres temu przynosi występ profesora przed mieszkańcami rodzinnego miasteczka. Po tym wydarzeniu z ust profesora Immanuela Ratha wydobywa się jedynie żalodne kwilenie.

W początkach 1944 r. nastroje społeczne w Niemczech dalekie były od euforii pierwszych lat wojny. W styczniu na ekranach kin zagościł *Poncz* (*Feuerzangenbowle*, reż. Helmut Weiss, 1944), obraz, który pomagał odpędzić widmo nieuchronnie nadciągającej klęski. Bohaterem filmu jest pisarz, doktor Johannes Pfeiffer. Mimo średniego wieku, pracy zawodowej i ustabilizowanego związku uczuciowego, postanowił rozpocząć naukę w gimnazjum. Decyzję o edukacji gimnazjalnej podjął, gdy znajomi uświadomili mu, że przez indywidualny tryb nauki w domu nie zaznał uroków szkolnego życia. Mężczyzna wyznaje: *Zawsze chciałem zrobić coś choć trochę szalonego, być zwyczajnym chłopcem, głupim i bez zmartwień*³¹.

W przeciwieństwie do *Ferdynurke* Witolda Gombrowicza szkoła z filmu *Poncz* nie jest miejscem „upupienia”, ale enklawą wolności. Dzięki inteligencji dorosłego człowieka Pfeiffer delectuje się odzyskaną arkadią dzieciństwa. Seria kawałów w wykonaniu czterdziestolatka³² w niklowanych okularach i szkolnej czapce autentycznie śmieszy. Pfeiffer ma w sobie moc, dzięki której wszystkie, nawet najbardziej kuriozalne, plany odnoszą sukces. Jest w tym podobny do barona Münchhausena (reż. Josef von Báky, 1943), *który posiada absolutną władzę nad czasem i przestrzenią*³³. Wyjątkową postacią, stworzoną³⁴ na potrzeby filmu Weissa, jest szanowany przez uczniów doktor Brett, postać nowoczesnego nauczyciela. Pomimo charakteryzującego go zdecydowania, a nawet faktu, że proponuje klasie „wojnę lub pokój”, przypisywanie mu nazistowskich predylekcji byłoby nadużyciem.

Ukazana w *Ponczu* szkoła jest kuźnią postaw demokratycznych, a nawet wręcz anarchistycznych, czego przejawem są wybryki młodzieży oraz bierność nauczycieli. Antyinstytucjonalny wydźwięk filmu łagodzi niewinność uczniów, którzy poza łamaniem szkolnych zasad nie robią nikomu krzywdy. W celu podkreślenia umowności szkolnej historii wprowadzono do filmu *Rahmenhandlung* – ramę nar-



Błękitny anioł, reż. Josef von Sternberg (1930)

racyjną. Na początku obrazu i w jego finale doktor Pfeiffer zapewnia widzów, że przedstawiona opowieść jest fikcjonalna. Wyobrażony świat *Ponczu* zapewniał odpoczynek od wojennej rzeczywistości, a także podkreślał rolę wspomnień z lat dzieciństwa. Film Helmuta Weissa, dzięki wykorzystaniu archetypu dzieciństwa, wytworzył iluzję normalności i demokracji, ukrywając realia 1944 roku. Zgodnie z planem Josefa Goebbelsa właśnie eskapistyczne filmy były niemiecką *Wunderwaffe*, mającą nie tyle przechylić szalę zwycięstwa (jak *Kolberg*, reż. Veit Harlan, 1945), ile pozwolić wytrwać.

Paradoksalnie to w weimarskim filmie Josefa von Sternberga króluje przemoc i wykluczenie słabszych jednostek. W powstałym w trakcie wojny obrazie Helmuta Weissa została ukazana szkoła, która mogłaby być wzorem demokracji i liberalizmu. Gdyby nie kontekst historyczny, *Poncz* uchodziłby za klasyczny obraz weimarski, a uczniowie z historii Sternberga za admiratorów nazizmu. W *Błękitnym Aniele* i w *Ponczu* ukazano zbliżone modele szkoły, odwołując się do podobnych motywów. W obu obrazach pojawiają się groteskowi nauczyciele i nad wiek wyrośnięci uczniowie. Jednak u Weissa z faktu obsadzenia dorosłych w roli gimnazjalistów uczyniono wywrotowy atut. Mimo odgrywanych ról uczniowie nie są dziećmi w warstwie fizycznej ani intelektualnej. Są ersatzem, wyrobem dzieciopodobnym.

Niewinność, perwersja i niechciane dzieci

W *Metropolis* Fritza Langa, kuriozalnej wizji miasta przyszłości, nie zabrakło wątku dzieci. Został on ukazany stereotypowo. Młodzi bohaterowie to grupa anonimowych jednostek, których rola kończy się na odgrywaniu niewinnych i nieporadnych dzieci. Tomasz Kłys opisuje ich pierwsze pojawienie się na ekranie: *Damy grają z Frederem w coś w rodzaju berka, potem jedna z nich bawi się z nim w chowanego wokół fontanny z syreną. Ich pocałunek nie dochodzi do skutku, bo przerywa go wtargnięcie do ogrodów gromady obszarpanych dzieci, otaczającej młodą kobietę o blond włosach i rozplamionych oczach (...). „Popatrzcie, oto wasi*

*bracia!” – mówi swym małym podopiecznym czarowna zjawa, na widok której Fre-
der (nie po raz ostatni) chwyta się z przejętą miną za serce*³⁵. W kolejnych partiach
filmu dzieci stanowią łącznik między światem władców i znajdującą się pod ziemią
kolonią robotników. Gdy dolne miasto zalewa woda, dzieci, zamiast uciekać, gro-
madzą się w niebezpiecznym miejscu, by mógł je uratować i ukryć Freder. *Robot-
nicy nie zostają wytopieni i na skutek protekcji syna Władcy, blondyna w krótkich
majtkach, następuje zgoda między robotnikami a Władcą. Nie wiemy, na jakich
warunkach następuje ta zgoda. Prawdopodobnie ustępstwa są obopólne. Robot-
nicy nie będą się już modlili nocami, a Władca nie będzie próbował zalać ich
wodą* – wskazuje Antoni Słonimski³⁶. Jako równie enigmatyczne jawią się słowa
finałowego przesłania: *Pośrednikiem między mózgiem a rękoma musi być serce*
³⁷. Ma ono być gwarantem zgody obu stron. Z całą pewnością zajęcia konfliktem
dorośli nie okazują serca dzieciom. W *Metropolis* padają o nich jedynie sloganowe
hasła: *Gdzie są wasze dzieci? Zabieramy dzieci do Klubu Synów! Wasze dzieci...
ocalone!!!*³⁸ Najmłodszy nie doświadcza głębszych uczuć i nie wypowiada
przez cały film ani słowa. Fritz Lang i scenarzystka Thea von Harbou pokazali
dzieci jako przedmioty, którymi można dysponować, jak elementem tekturowej
dekoracji.

W *Drogach do siły i piękna (Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über mo-
derne Körperkultur*, reż. Wilhelm Prager, 1925) małe dzieci posłużyły do propa-
gowania idei aktywności ruchowej. Filmowe motto głosi: *Czyjeś ciało może być
piękne, gdy rozwój wszystkich mięśni jest harmonijnie zrównoważony. Nigdy nie
jest za wcześnie zacząć*³⁹. W pierwszej sekwencji zatytułowanej: *Gimnastyka dla
niemowląt. Opracowanie i prezentacja pan Neuman-Neurode*⁴⁰, widz jest świad-
kiem serii ćwiczeń, którym poddawane jest niemowlę. Sprowadzają się one do
szarpania, wykręcania i trzymania do góry nogami wyraźnie niezadowolonego
„obiekta”. W kolejnych częściach trenerem dzieci jest mężczyzna z charaktery-
stycznym wąsikiem, ubrany w paramilitarny strój i długie buty. Pod jego kuratelą
dzieci prezentują gimnastykę na metalowych drabinkach. Film Pragera to prelu-
dium do narodowo-socjalistycznej pedagogiki, jak również promocja idei zbież-
nych z teoriami eugenicznymi.

Nie mniej kontrowersyjny jest film *Wróg we krwi (Feind im Blut*, reż. Walther
Ruttman, 1931). Już jego początkowa sekwencja budzi wątpliwości etyczne. Uję-
cia zdrowych, dojrzałych owoców zestawiono ze zdjęciami uśmiechniętych dzieci,
natomiast owoce gnijące i toczone przez robactwo ze zdjęciami dzieci zarażonych
kiłą. Fabularyzowany dokument miał edukować i ostrzegać przed chorobą. Efek-
towne, niemal awangardowe sekwencje montażowe uzupełniają naukowe rysunki
i wykresy. Pokazano również preparaty uzyskane z ciał zarażonych osób. Filmo-
wane w klinice dzieci to nie ludzie, ale kolejne przypadki unaoczniające skutki
choroby: utratę wzroku, deformacje ciała, paraliż i zaburzenia psychiczne. Mali
pacjenci są zawłaszczeni⁴¹ na potrzeby edukacji niemieckiego społeczeństwa. Rei-
fikacja dzieci ma służyć propagowaniu badań krwi i stanowić przestrożę przed
przypadkowymi kontaktami płciowymi. Jeżeli widz zastosuje się do tych zaleceń,
z pewnością nie zazna nieprzyjemności pokazanych w filmie. W finale powraca
początkowy motyw: zestawienie uśmiechniętych dzieci z kadrem ukazującym
zdrowe jabłka. Uzupełnia go sekwencja zrealizowana w poetyce filmów górskich.
Szczęśliwi rodzice wraz z dziećmi beztrudno zażywają uroków zimy.

Oprócz filmów, w których bezbronność najmłodszych została zawłaszczona przez autorytet dorosłego, istniały także obrazy podkreślające dziecięcą niewinność. Interesującym przykładem jest *Ulica* (*Die StraÙe*, re¿. Karl Grune, 1923). Główny bohater filmu, znu¿ony domow¹ codziennosc¹ mieszcuch, rzuca siê w wir nocnego ¿ycia. Równolegle ukazano w¹tek dziewczynki. Jej bezradnoœæ wobec niebezpieczeñstw nowoczesnego miasta-molocha podkreœlono zdjeciami krêconymi z „¿abiej” perspektywy, zgodnie ze spojrzeniem dziecka. *Gdy coraz to nowe fale pojazdów przelewaj¹ siê przez ulicê, zagubione w tłumie maleñstwo chce przebiec na drug¹ stronê. Policjant wladczym gestem zatrzymuje ruch i jak Moj¿esz pomaga dziecku bezpiecznie przejœæ przez zamarl¹ w bezruchu ulicê. Potem na nowo rozpêtuje siê piekło, zalewaj¹c cudowny przesmyk* – pisał Krakauer⁴². Znajomoœæ dziecka z policjantem znajduje kontynuacjê na komisariacie. Pojawienie siê małej wzbudza entuzjazm i ojcowskie uczucia funkcjonariuszy. Umundurowani mê¿czy¿ni bawi¹ siê z bohaterk¹, przytulaj¹ i trzymaj¹ j¹ na kolanach. Za okazane uczucie panienska dwukrotnie odwzajemni siê wladzy: wzywaj¹c policjê na miejsce zbrodni i wskazuj¹c sprawcê, wlasnego ojca. Czyn nie jest aktem donosicielstwa czy zemsty, ale manifestacj¹ niewinnoœci. Dziêki dziewczynce z wiêzienia wychodzi niesłusznie oskar¿ony człowiek.

W¹tek dziecka i pomagaj¹cego mu policjanta pojawił siê wielokrotnie w filmie weimarskim. W *Berlinie – symfonii wielkiego miasta* (*Berlin, die Symphonie einer Grossstadt*, re¿. Walter Ruttmann, 1927) stró¿ prawa przeprowadza przez jezdniê chłopca. Z kolei w *M – mordercy* Fritza Langa analogiczna pomoc jest udzielana dziewczynce. Wsparcie to doœæ dwuznaczne, poniewa¿ na drugiej stronie jezdni czeka na ni¹ morderca. Wobec dziełañ zabójcy dzieci policja pozostaje bezsilna.

W *Golemie* (re¿. Paul Wegener, Carl Boese, 1920) spod kontroli wymyka siê powołane do obrony ¿ydowskiej społecznoœci gliniane monstrum, które niszczy getto. Na jego drodze pojawiaj¹ siê przystrojone w wianki jasnowłose dziewczynki. Trzymaj¹ siê za rêce i bawi¹ w kole. To jedna z nich powstrzymuje potwora przed dopełnieniem dzieła destrukcji. Dziewczynka nie traktuje Golema jako zagrozenia. Czêstuje go jabłkiem, co umo¿liwia unieszkodliwienie go. Gdy wieœæ o ratunku rozchodzi siê wśród ¿ydów, nie dziêkuj¹ oni dziecku, lecz z wdziêcznoœci padaj¹ na kolana przed Jahwe.

W *Golemie* dzieci uosabiaj¹ niewinnoœæ i bezinteresown¹ dobroææ. Wariantem bohaterki z filmu Paula Wegenera i Carla Boese jest postać dziewczêca pojawiaj¹ca siê w *Hitlerjunge Quex*. Ona równie¿ nie podlega panuj¹cym w społecznoœci zasadom. W scenie, w której policja rozgania ludzi pładruj¹cych sklep, ona pozostaje nietkniêta. Wraz ze skradzionym jabłkiem demonstracyjnie przechodzi obok siedz¹cych na koniach policjantów. Dziecko jest jakby istot¹ z innego œwiata, rodzajem œwiatoœci, której nie dotycz¹ ziemskie prawa.

Scena przedstawiaj¹ca dziewczynki tañcz¹ce w kole pojawia siê nie tylko w *Golemie*, ale równie¿ w *Drogach do siły i piêkna*. Nagie, bawi¹ce siê w krêgu dzieci to wzór do naśladowania. Ten specyficzny rodzaj aktywnoœci stanowi zdaniem twórców filmu ideał spędzania nadmorskiego wypoczynku. Intryguj¹ce jest tak¿e „dzieciêce kólecze” z *Zemsty Krymhildy* (*Kriemhilds Rache*, re¿. Fritz Lang, 1924), drugiej czêœci *Nibelungów* (*Die Nibelungen*). Przywódca Hunów, Etzel, na wieœæ o powiciu dziecka przez ¿onê zarz¹dza odwrót wojsk spod Rzymu. Armia galopuj¹ca w dzikim pędzie przez step⁴³ napotyka na swojej drodze tañcz¹ce wokół

drzewa dzieci z wiankami na głowach. Nietypowy widok Etzel odczytuje jako korzystną wróżbę dla syna. W nagrodę obsypuje dzieci złotem. Inspiracją do powstania sceny było *Święto wiosny* (*Frühlingsreigen*, 1875), grafika Hansa Thomy⁴⁴. W *Zemście Krymhildy* narodziny potomka Etzela zestawiono z budzącą się do nowego życia naturą. Prymitywny lud Hunów wciąż żyje w symbiozie z cyklami przyrody.

Pojęcie dzieciństwa – zauważyły Mary Jane Kehily i Heather Montgomery – *łączone jest często z ideą niewinności, w której wyobrażenia o dzieciństwie konstruowane są w opozycji do niebezpiecznego i potencjalnie deprawującego świata dorosłych*⁴⁵. Opozycja niewinnej dziewczyny i zdemoralizowanego mężczyzny pojawia się w *Pannie Elzie* (*Fräulein Else*, reż. Paul Czinner, 1929). Pochodząca z bogatej rodziny Elza zostaje wysłana na wakacje do Sankt Moritz. Zimowy wypoczynek przerywa wiadomość o bankructwie ojca. Jediną szansą na ratunek dla rodziny jest przebywający w szwajcarskim kurorcie pan Dorsday. Bogacz zgodzi się na udzielenie pożyczki, pod warunkiem że dziewczyna zaspokoi jego perwersyjne marzenie, które wyraża wskazując na rzeźbę nagiej kobiety. Dyktat ten jest aktem pedofilii, moralnie usprawiedliwionym przez pieniądze. Elza decyduje się na spełnienie pragnienia mężczyzny. Po przedawkowaniu leków, naga dziewczyna umiera na oczach Dorsdaya. Tragedia dziewczyny jest manifestem niewinności obnażającym świat dorosłych oparty na władzy pieniądza. Należy do niego zarówno Dorsday, jak i ojciec Elzy.

W *M – mordercy* Fritza Langa zestawienie dziecięcej niewinności z brutalnością mordercy jest przestrożą. Pojawiające się w filmie dzieci są wzorcowym przykładem naiwności. Mała Elsie⁴⁶ bawi się piłką nieświadoma tego, że odbija ją o plakat ostrzegający przed mordercą. Mimo że na słup ogłoszeniowy pada złowrogi cień, dziewczynka wdaje się w rozmowę z nieznajomym: – *Ładną masz piłkę, jak masz na imię?* – pyta morderca. – *Elsie Beckmann* – odpowiada dziecko⁴⁷. Inna dziewczynka, niedoszła ofiara Hansa Beckerta również zachowuje się nierozsądnie: sama podnosi i oddaje nóż potencjalnemu zabójcy. Zaufanie do obcego mężczyzny koliduje z fascynacją dzieci mordercą i jego zbrodniami. Już w pierwszej scenie *M – mordercy* dziewczynka recytuje wylicznkę – *Strzeż się Czarnego Człowieka / Na kotlety cię posieka / Raz, dwa, trzy / Odpadasz ty*⁴⁸ – eliminując z gry jedno z dzieci.

Film Langa jest nakręcony jako ostrzeżenie dla społeczeństwa, w którym pojawia się morderca dzieci. Wymiar ten podkreślają trzy rodzaje sądów, jakim jest poddany dzieciobójca. Pierwszy, przeprowadzony przez świat przestępczy, który jest zdecydowany, w imię dobra społecznego, skazać zabójcę na śmierć. Drugim sądem jest sąd widzów. Winny pyta: *Kto mnie będzie oskarżał? Może wy?*⁴⁹ – po czym patrzy prosto w kamerę. Trzecim rodzajem jest sąd państwowy. Zamiast rozprawy i wyroku, widz usłyszy tylko przestrożę zapłakanych matek, aby lepiej pilnować dzieci. Dydaktyczny finał budzi konsternację, trywializując obraz budowany we wcześniejszych partiach filmu.

Przedstawienie bohaterów i wątków dziecięcych w kinie niemieckim lat 1919-1945 byłoby niepełne bez opisu zjawiska aborcji. Zabijanie dzieci nienarodzonych to temat częsty w dyskursie publicznym Republiki Weimarskiej. W filmie dylemat etyczny pojawia się zwykle w środowiskach proletariackich. W *Cyankali* (reż. Hans Tintner, 1930)⁵⁰ próba dokonania aborcji jest wynikiem biedy i bezrobocia panu-

jącego w Niemczech. Bezradna bohaterka spotyka się z odmową przeprowadzenia „zabiegu” przez lekarzy. Decyduje się skorzystać z nielegalnej oferty. Nieudana aborcja doprowadza do śmierci Hete, która umierając, pyta: *Dziesięć tysięcy kobiet musi umrzeć. Czy nikt nam nie pomoże?*⁵¹ Przykład dziewczyny jest przestrożą przed aborcją, ale również oskarżeniem państwa, które nie potrafi zadbać o swoich obywateli. Inny wariant problemu został przedstawiony w *Kuhle Wampe, albo do kogo należy świat?* (*Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?*, reż. Slatan Dudow, 1932). Kiedy Annie orientuje się, że ojciec dziecka nie jest zainteresowany dalszym związkiem, zastanawia się nad aborcją. Dylemat kobiety jest zobrazowany w scenie, w której para mija idące im naprzeciw dzieci. Realizm sceny przeobraża się w wizję Annie. W efektownej sekwencji montażowej twarze dzieci, reklam i produktów dla najmłodszych są zestawione z tabliczką wizyt u ginekologa. Z dalszych partii filmu nie wynika, czy dziewczyna zdecydowała się na aborcję.

W narodowosocjalistycznej kinematografii niemieckiej pojawiło się nowe ujęcie aborcji. W *Złotym mieście* (*Die goldene Stadt*, 1942) Anuschka, córka niemieckiego rolnika, ucieka z domu, aby zwiedzić Pragę. Niepomna wychowania w duchu hasła: *Kinder, Küche, Kirche* daje się uwieść podstępnyemu Czechowi i zachodzi w ciążę. Tego nie wybaczy jej ojciec i najbliższa rodzina. Zdesperowana dziewczyna topi się w pobliskim bagnie. Finał filmu wskazuje, jak powinny zachować się niemieckie kobiety, gdy zajdą w ciążę z przedstawicielem „niższych ras”.

Dziecko w kinematografii niemieckiej lat 1919-1945 jest zazwyczaj postacią marginalną, odsuniętą na drugi plan. Najmłodszy staje się najczęściej obiektem pożądania czy ofiarą indoktrynacji. W przypadku znaczących ról postacie dziecięce odgrywają dorośli. W niewielu obrazach mały bohater jest równoprawnym partnerem dojrzałych osób. Młodzież przeważnie pomija się i zawłaszcza. Między motywami dziecięcymi w filmie weimarskim i III Rzeszy jest zauważalna ciągłość stylistyczna i tematyczna. Moment, w którym miejsce towarzyszących Emilowi detektywów zajęli naziści, jest nieomal niezauważalny.

MICHAŁ DONDIK

¹ E. Kästner, *Emil i detektywi*, tłum. L. Gradstein, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 133.

² S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

³ L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

⁴ Zob. B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, tłum. A. Helman, PWSFTviT, Łódź 2003, t. II, s. 130-131.

⁵ J. Płażewski, *Historia filmu 1895-2000*, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 173.

⁶ Przykładem tego typu działań było wstrzymanie emisji *Powrotu* (*Heimkehr*, reż. Gustav Ucicki, 1941). 10 października 2012 r., zamiast anonsowanego tytułu, TVP HISTORIA

wyświetliła komedię *Pani minister tańczy* (reż. Juliusz Gardan, 1937).

⁷ W początkowych napisach zostaje on przedstawiony jako „mężczyzna w meloniku”. W rolę wcielił się etatowy czarny charakter kina weimarskiego, Fritz Rasp.

⁸ S. Kracauer, dz. cyt., s. 207.

⁹ Cytat pochodzi z filmu *Emil i detektywi*.

¹⁰ J. J. Rousseau, *Emil czyli o wychowaniu*, t. II, tłum. E. Zieliński, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1955, s. 332.

¹¹ W rolę ojca wcielił się lewicowy aktor, Heinrich George, natomiast w rolę matki, Berta Drews, jego małżonka.

¹² Cytat pochodzi z filmu *Hitlerjunge Quex*.

¹³ Tamże.

- ¹⁴ Cytat pochodzi z filmu *SA-Mann Brand*.
- ¹⁵ D. Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, I. B. Tauris & Co Ltd., London – New York 2001, s. 43.
- ¹⁶ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny okresu klasycznego*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 495.
- ¹⁷ Kiedy film trafił na rumuńskie ekrany, scena kobiecego pocałunku spodobała się widzom. Tamtejszy dystrybutor poprosił o dosłanie dodatkowych dwudziestu metrów taśmy. Zob. *Gestern und Heute: Gespräch mit Hertha Thiele*, „Frauen und Film” 1981, nr 28, s. 32.
- ¹⁸ L. Ohm, *The Filmic Adaptation of the Novel „The Child Manuela”: Christa Winsloe’s Child Heroine Becomes a „Girl-in-Uniform”*, w: *Gender and German Cinema: Feminist Interventions. Volume II*, wyd. S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, L. M. Vogelsang, B. Publishers, Providence 1993, s. 101.
- ¹⁹ Cytat pochodzi z filmu *Dziewczęta w mundurkach*.
- ²⁰ Zob. przyp. 19.
- ²¹ Sztuka Christy Winsloe *Wczoraj i dziś (Gestern und heute)* była grana również w przedwojennej Polsce.
- ²² S. Zahorska, *Dziewczęta w mundurkach*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 12, s. 5.
- ²³ P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995, s. 160.
- ²⁴ Lola Lola charakteryzuje Ratha słowami: *To prawdziwy profesor, taki ze szkoły, a nie profesor magii*.
- ²⁵ T. Klys, *Od Mabusego do Goebbelsa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 76.
- ²⁶ Cytat pochodzi z filmu *Błękitny Aniol*.
- ²⁷ D. J. K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Wydawnictwo Wiedzy Powszechnej, Warszawa 2005, s. 27.
- ²⁸ T. W. Adorno, *Osobowość autorytarna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 56.
- ²⁹ S. Kracauer, dz. cyt., s. 200.
- ³⁰ Zob. przyp. 26.
- ³¹ Cytat pochodzi z filmu *Poncz*.
- ³² Zdjęcia kręcono na przełomie 1943 i 1944 r. Odtwórca głównej roli Heinz Rühmann miał wtedy czterdzieści jeden lat.
- ³³ E. Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Harvard University Press, Cambridge, Mass – London 1996, s. 210.
- ³⁴ Doktor Brett nie pojawił się ani w książce Heinricha Spoerla, ani w jej pierwszej filmowej adaptacji *A to cham! (So ein Flegel)*, reż. Robert Adolf Stemmler, 1934).
- ³⁵ T. Klys, dz. cyt., s. 409-410.
- ³⁶ A. Slonimski, *Metropolis*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 43, s. 4.
- ³⁷ Cytat pochodzi z filmu *Metropolis*.
- ³⁸ Zob. przyp. 37.
- ³⁹ Cytat pochodzi z filmu *Drogi do siły i piękna*.
- ⁴⁰ Zob. przyp. 39.
- ⁴¹ Podobne odhumanizowanie jest również obecne w antysemickim filmie *Wieczny Żyd (Der ewige Jude)*, reż. Fritz Hippler, 1940).
- ⁴² S. Kracauer, dz. cyt., s. 115.
- ⁴³ Scena odwrotu Hunów spod Rzymu została nakręcona w tej samej lokalizacji, w której były realizowane zdjęcia do filmu *Wuj Krüger (Ohm Krüger)*, reż. Hansa Steinhoff, 1941).
- ⁴⁴ Zob. Katalog wystawy *Fritz Lang: Filmbilder, Vorbilder*, red. H. Schönemann, H. Verlag, Berlin 1992, Tafeln 17-18.
- ⁴⁵ M. J. Kehily, H. Montgomery, *Niewinność i doświadczenie: historyczne podejście do dzieciństwa i seksualności*, w: *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, red. M. J. Kehily, tłum. M. Kościelniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 85.
- ⁴⁶ Dziewczynkę zagrała Inge Landgut, filmowa Pony Kapelusik z *Emila i detektywów*.
- ⁴⁷ Cytat pochodzi z filmu *M – morderca*.
- ⁴⁸ Zob. przyp. 47.
- ⁴⁹ Zob. przyp. 47.
- ⁵⁰ Zob. C. Osborne, *Cultures of Abortion in Weimar Germany*, Berghahn Books, 2007, s. 38.
- ⁵¹ Cytat pochodzi z filmu *Cyankali*.