

Łukasz A. PLESNAR

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

DZIECI HITLERA: FILM JAKO NARZĘDZIE INDOKTRYNACJI MŁODZIEŻY W TRZECIEJ RZESZY

Streszczenie

W swoim tekście omawiam wyprodukowane w nazistowskich Niemczech filmy, których celem była ideologiczna indoktrynacja młodzieży. Poddaję analizie najważniejsze mechanizmy propagandowo-perswazyjne, wykorzystywane zarówno w utworach fabularnych, jak i dokumentalnych. Szczególny nacisk kładę na te narzędzia manipulacji, które oddziaływały na emocje młodych widzów, co prowadziło do ich intelektualnego ubezwłasnowolnienia i bezkrytycznej akceptacji przywódczej roli Hitlera i NSDAP.

Słowa kluczowe: indoktrynacja, propaganda, film, młodzież, Trzecia Rzesza.

CHILDREN OF HITLER: FILM AS THE TOOL OF INDOCTRINATION OF YOUNG PEOPLE IN THE THIRD REICH

Summary

I discuss motion pictures produced in Nazi Germany that were aimed to politically indoctrinate young people. I analyse the most important propaganda and persuasion mechanisms used in both fiction and non-fiction films. I lay special emphasis on these tools of manipulation that influenced emotions of inexperienced viewers. They resulted in youth's intellectual incapacitation and uncritical acceptance of the leading role of Hitler and NSDAP.

Key words: indoctrination, propaganda, film, young people, the Third Reich.

Naczelną zasadą nazistowskiej filozofii i strategii edukacyjnej była polityczna oraz ideologiczna indoktrynacja młodzieży. Kierownictwo NSDAP uznawało młodych Niemców, urodzonych po I wojnie światowej, za szczególnie ważne narzędzie realizacji dalekosiężnych celów partii. To oni, nie zatruci pesymizmem starszego pokolenia po militarnej klęsce 1918 roku ani nie zainfekowani ideami mieszczańskiego liberalizmu i marksizmu, mieli wpoić swemu narodowi nazistowski światopogląd (*Weltanschauung*), w Europie zaś wprowadzić i ugruntować Nowy Porządek (*Neuordnung*). Aby tak się stało, należało zaszczerpić im zespół poglądów, przekonań i postaw pożądaných z punktu widzenia obowiązującej w Trzeciej Rzeszy ideologii. Celowi temu służyć miała sterowana odgómie i sprawnie zorganizowana propaganda, docierająca do każdego młodego Niemca w wieku od 10 do 18 lat.

Za skuteczne funkcjonowanie owej propagandy odpowiadało kilka instytucji: Ministerstwo Oświecenia Publicznego i Propagandy (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) Josepha Goebbelsa, Ministerstwo Edukacji (*Erziehungsministerium*) Bernharda Rusta, sprawujące pełną kontrolę nad szkołami publicznymi, a także organizacja Młodzież Hitlera (*Hitlerjugend*), zrzeszająca chłopców i dziewczęta (te ostatnie w ramach tzw. Związku Niemieckich Dziewcząt, czyli *Bund Deutscher Mädel*). Podmioty te na ogół zgodnie ze sobą współpracowały,

choć czasem pojawiały się między nimi napięcia związane z nie do końca rozłącznym zakresem kompetencji i obowiązków.

Indoktrynacją w szkołach zajmowało się Ministerstwo Edukacji. By zwiększyć skuteczność swoich działań, a także zastraszyć środowisko nauczycielskie, władze zwolniły z pracy wszystkich pedagogów, którzy nie mogli udowodnić swojego aryjskiego pochodzenia oraz osoby nie w pełni identyfikujące się z nazizmem, określane mianem „elementów politycznie niewiarygodnych”. Większość edukatorów pozostała jednak w zawodzie, wykazując się całkowitą uległością i niezwykłym wprost poziomem konformizmu. W 1936 roku 97% wszystkich czynnych nauczycieli należało do Nazistowskiego Związku Nauczycieli (NLSB), a prawie ¼ było członkami NSDAP (Welch, 2001, s. 20).

Oprócz przekazywania tradycyjnej wiedzy nauczyciele realizować mieli misję propagowania doktryny nazistowskiej. „Przywódstwo Niemiec wciąż dochodzi do wniosku, że szkoły muszą być bardziej otwarte na rozpowszechnianie naszej ideologii” – grzmiał w 1934 roku minister edukacji, Bernhard Rust (Welch, 2001, s. 20). Spełniając gorliwie wytyczne swojego zwierzchnika, nauczyciele wpajali uczniom doktrynę volkizmu, wyrażającą się w haśle „Krew i ziemia” (*Blut und Boden*)¹, koncepcję wyższości aryjskiej rasy panów (*Herrenvolk*) i konieczności zachowania „czystości rasowej” narodu niemieckiego (*Volksgemeinschaft*), zasadę wodzostwa (*Führerprinzip*), leżącą u podstaw struktury władzy w Trzeciej Rzeszy, idee antysemityzmu, antykomunizmu i antyliberalizmu oraz kult Adolfa Hitlera (Cecil, 1972; Burleigh, Wippermann, 1991; Koone, 2003; Rose, 2003, s. 129-135; Hutton, 2005; Baum, 2006). Każda okazja była po temu dobra. Nawet na lekcjach matematyki często pojawiały się elementy indoktrynacji i ideologicznej perswazji. Oto zadanie, które mieli rozwiązać uczniowie jednego z niemieckich gimnazjów: „Samolot startuje do lotu na Warszawę, międzynarodowe centrum Żydów. Bombarduje miasto. W czasie startu z pełnym ładunkiem bomb i 100 kg paliwa w baku samolot ważył ok. 8 ton. Po powrocie z krucjaty pozostały ładunek ważył 230 kg. Bombowiec w czasie startu zabiera 12 tuzinów bomb, z których każda waży 10 kg. Jaka jest waga samolotu, kiedy jest pusty?” (www.uwazamrze.pl/artykul/1008252/szkoly-masowego-razenia, dostęp: 26.10.2016).

Naziści doceniali rolę propagandy w kształtowaniu poglądów i postaw młodzieży. Równocześnie zdawali sobie sprawę z faktu, że skuteczna propaganda musi przede wszystkim oddziaływać na sferę emocjonalną odbiorców, nie zaś apelować do ich umysłów (mechanizm emocjonalizacji odbioru). Należy przeto tak manipulować młodymi ludźmi, by sparaliżować ich możliwości intelektualno-refleksyjne, a jednocześnie spotęgować odczuwanie emocji. Człowiek reagujący bardzo uczuciowo nie jest bowiem zdolny do racjonalnego myślenia, można go więc względnie łatwo zjednać dla głoszonych przez siebie idei, haseł, pomysłów, koncepcji i projektów (Plesnar, 2012, s. 28).

Joseph Goebbels i podlegli mu urzędnicy byli entuzjastami kina jako niezwykle skutecznego narzędzia szerzenia narodowo-socjalistycznych idei. Fritz Hippler, kierownik sekcji filmowej w Ministerstwie Oświecenia Publicznego i Propagandy pisał w połowie lat 30.: „W porównaniu z innymi sztukami film, z powodu swych właściwości, które sprawiają, że

¹ Volkizm był ideologią (o charakterze pseudo-naukowym) odwołującą się do protestanckiej koncepcji predestynacji, sięgającą swymi korzeniami XVIII wieku. Zwolennicy volkizmu utrzymywali, że dusza człowieka jest częścią duszy Ludu (*Volk*), ta zaś częścią duszy świata. Dusza Ludu, swoisty odpowiednik Hegłowskiego „ducha narodu” (*Volkgeist*), kształtowana jest przez krajobraz (*Landschaft*) i klimat, które decydują o cechach narodowych. Ponieważ Niemcy zamieszkiwali i zamieszkują tereny Północy, charakteryzujące się wilgotnymi lasami oraz chłodnym klimatem, przeto z utęsknieniem wypatrują słońca. Dlatego są ludźmi światła (*Lichtmenschen*) o czystych duszach i szlachetnych intencjach. Idealem zdrowego moralnie Niemca stał się dla volkistów chłop (*Bauer*), zakorzeniony w ziemi i odrzucający „wynaturzenia” współczesności: demokrację, liberalizm, kapitalizm, marksizm, przede wszystkim zaś „międzynarodowe żydostwo”.

jego oddziaływanie jest głównie optyczne i emocjonalne, nie zaś intelektualne, wywiera silny i długotrwały wpływ w kategoriach masowej psychologii i propagandy” (Courtage, Cadars, 1975, s. 9). Kiedy indziej zaś dodawał: „Jeśli państwo rości sobie prawo, by uczyć dzieci liczyć, czytać i pisać, to o ile większe jest prawo państwa do wszystkich środków i możliwości, jakie mogą być użyte do edukowania i informowania narodu. Poza prasą i radiem, jednym z tych środków jest film” (Wulf, 1983, s. 320).

Naziści tak bardzo cenili kino jako instrument propagandy, ponieważ potrafiło ono łączyć treści ideologiczne z rozrywką i w ten sposób skrywać swoje prawdziwe intencje indoktrynowania widzów. Dzięki temu zaś łatwo było stworzyć swoistą więź między propagandystami i poddanymi propagandzie (mechanizm wspólnoty świata), co w praktyce uniemożliwiało, a przynajmniej mocno utrudniało tym ostatnim jakkolwiek intelektualny opór wobec zawartych w tekstach propagandowych komunikatów. Jeśli widzami byli młodzi, nie w pełni jeszcze ukształtowani ludzie, ich szanse obrony przed ideologicznymi apelami były prawie równe zeru. Dziś wiemy ponadto, że na efektywność wszelkiego aktu perswazji ważny wpływ ma pewna okoliczność kontekstowa, mianowicie odwrócenie uwagi odbiorcy od istoty przekazu (Perloff, 1993, s. 115-116). W każdym filmie czynnikami aktualizującymi tę okoliczność są zmieniające się obrazy, ruch, montaż itp. Elementy te nie tylko odwracają uwagę widza od przesłania utworu, ale dodatkowo ograniczają możliwości jego kontrargumentacji, przez co wzmacniają perswazyjną siłę obrazu kinematograficznego.

Jeszcze w 1933 roku Goebbels był przekonany, że najważniejszymi kinowymi narzędziami propagandowymi, ukierunkowanymi na młodzież, są filmy dokumentalne oraz oświatowe, nazywane w Niemczech *Kulturfilme*. Wierzył, iż „autentyczne” obrazy „nowej rzeczywistości” mają większą moc ideologicznego oddziaływania niż filmy fabularne, z natury nastawione bardziej na rozrywkę i relacjonujące fikcyjne (przynajmniej do pewnego stopnia) historie. Podobny pogląd prezentował pisarz i publicysta, Hans Joachim Sachsze (1937, s. 168-169), pisząc na łamach „Der deutsche Film”:

Większość młodych ludzi chętniej od tzw. ‘historii miłosnych’ i utworów kryminalnych ogląda filmy prawdziwe, czyste w intencjach i bezpretensjonalne. [...] Reakcje młodzieżowej widowni wyraźnie wskazują na fakt, że z entuzjazmem traktuje ona zjawiska takie jak piękno, siła, naturalność i heroizm. [...] Młodych ludzi przyciąga wszystko, co jest ekscytujące lub sensacyjne, co odbija rosnącą potrzebę bycia aktywnym i poszukiwania nowych doświadczeń.

W 1934 roku, z inicjatywy Ministerstwa Edukacji założone zostało Biuro Rzeszy do spraw Filmów Edukacyjnych (*Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*), 6 lat później zastąpione przez Instytut Rzeszy do spraw Filmu i Obrazów w Nauce i Edukacji (*Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*). Głównym zadaniem obu instytucji było organizowanie produkcji i dystrybucji *Kulturfilme*, filmów dokumentalnych i instruktażowych dla szkół oraz regionalnych i miejskich młodzieżowych centrów filmowych (*Landesbildstellen* i *Stadtbildstellen*), powstałych jeszcze w Republice Weimarskiej, a w 1933 roku przejętych przez NSDAP oraz *Hitlerjugend* (Ewert, 1998; Kühn, 1998). Obrazy te, zgodnie z wytycznymi Bernharda Rusta, miały „wyjaśniać polityczne problemy dnia dzisiejszego, przekazywać wiedzę o heroicznej niemieckiej przeszłości i ułatwiać zrozumienie przyszłego rozwoju Trzeciej Rzeszy” (Welch, 2001, s. 20). Kłopot polegał na tym, że wiele spośród filmów dostarczanych do szkół było filmami krótkometrażowymi i niemymi, dlatego ich walory propagandowe zależały w dużej

mierze od pomysłowości i oddania komentujących je nauczycieli. Ci okazali się w pełni godni zaufania; ich uwagi i objaśnienia były często nawet bardziej tendencyjne niż same utwory.

W szkołach i młodzieżowych centrach filmowych pokazywano oczywiście nie tylko filmy nieme. Przeważały obrazy dźwiękowe, nierzadko o sporych walorach estetycznych, aczkolwiek dla władz i nauczycieli najważniejsze było ich przesłanie ideologiczne: klarowne, czytelne i nie budzące żadnych wątpliwości. Warunki te spełniały m.in. dwa głośne i kontrowersyjne, chociaż dzisiaj uznane za wybitne osiągnięcia sztuki kinematograficznej, filmy dokumentalne Leni Riefenstahl: *Triumf woli* (*Triumph des Willens* – 1935) i *Olimpiada* (*Olimpia* – 1938). Ten pierwszy, zrealizowany z wielkim rozmachem, relacjonował przebieg VI zjazdu NSDAP w Norymberdze, a widzowie mogli oglądać i słuchać fragmentów przemówień wielu nazistowskich przywódców, m.in. Rudolfa Hessa, Hermanna Göringa, Josepha Goebbelsa i Heinricha Himmlera:

Dopiero w 36 minucie głos zabiera Hitler – i od tego momentu do końca filmu to on będzie dominował w kadrze. Widzimy fragmenty jego pięciu przemówień, wygłaszanych kolejno do członków Służby Pracy, do młodzieży z *Hitlerjugend*, do aktywu partyjnego, do członków SA i SS, a wreszcie przemówienie kończące zjazd. Każdy z tych wieców był inaczej filmowany. *Führer* zazwyczaj pokazywany jest od dołu, często na tle samego nieba, przez co wydaje się być nie tylko władcą, lecz istotą nadnaturalną. Publiczność zaś, na przykład podczas spotkania z młodzieżą, filmowana jest w sposób dwójaki. Z jednej strony widzimy plany totalne, obejmujące cały wypełniony młodzieżą stadion, podkreślające ogrom zgromadzenia. Z drugiej zaś widzimy serie zbliżeń młodych Niemców (wyłącznie chłopców, głównie blondynów o aryjskich rysach), fotografowanych na tle nieba, tak, jakby nikogo wokół nich nie było (Przylipiak, 2011, s. 495).

O 3 lata późniejsze dzieło Riefenstahl, dwuczęściowa *Olimpiada*, ukazująca letnie igrzyska rozgrywane w 1936 roku w Berlinie, nie jest aż tak ideologicznie agresywne jak *Triumf woli*, ale i w nim odnajdziemy elementy nazistowskiej propagandy, chociaż przesłonięte obrazami zawodów sportowych.

Przypadek *Olimpiady* był dość typowy dla produkowanych w Trzeciej Rzeszy filmów dokumentalnych. Ich przesłanie ideologiczne było czytelne, jednak na pierwszy plan wysuwała się sensacyjna treść. Utwory te najczęściej opowiadały o heroicznym czynach przedstawicieli rasy aryjskiej, którzy dążyli do celu, nie bacząc na zagrożenie i często oddawali życie za swoje ideały oraz marzenia. Dobrymi przykładami są *Wielki lód* (*Das grosse Eis* – 1936) Paula Kunhenna, Svenda Noldana i Else Wegener oraz *Nanga Parbat* (1936) Franka Leberechta. Ten pierwszy opowiadał o tragicznie zakończonej ekspedycji na Grenlandię z 1930 roku słynnego geofizyka i meteorologa niemieckiego, Alfreda Wegenera, podczas której zginął on w szalejącej burzy śnieżnej. Ten drugi natomiast relacjonował dzieje niemiecko-austriackiej wyprawy wysokogórskiej z 1934 roku w Himalaje Zachodnie, której celem było zdobycie dziewiczego ośmiotysięcznika Nanga Parbat. Nieudana próba osiągnięcia wierzchołka zakończyła się katastrofą. Zginęło trzech wybitnych alpinistów, Willy Merkl, Wilhelm „Willo” Welzenbach (notabene członek SA) i Ulrich Wieland, oraz sześciu Sierpów.

Oba filmy, i wiele innych im podobnych, zostały tak pomyślane i skonstruowane, aby młodzi widzowie mogli się identyfikować z ich „bohaterami”, którzy stawali się swego rodzaju wzorami męstwa, odpowiedzialności, zdolności do samopoświęcenia i patriotyzmu (ich heroiczne czyny wynikały z miłości do ojczyzny oraz – w przypadku utworu Leberechta

– uwielbienia dla Adolfa Hitlera). Innymi słowy, chodziło o to, by podczas projekcji uaktywniał się proces modelowania, o którego działaniu w filmach pisałem w tekście *Film w służbie wychowania, film w służbie ideologii* (Plesnar, 2012, s. 22-35).

Szkoły stanowiły w Trzeciej Rzeszy niezwykle istotne narzędzie indoktrynacji młodzieży. Same lekcje szkolne, nawet jeśli nauczyciele w charakterze pomocy dydaktycznych wykorzystywali projekcje filmowe, nie były wszakże, w opinii Goebbelsa i Rusta, wystarczające, aby w pełni zaszczerpić niemieckim chłopcom i dziewczętom nazistowską ideologię, przekonanie o bezwzględnej słuszności i konieczności wszelkich działań podejmowanych przez NSDAP oraz ślełą miłość i oddanie Adolfowi Hitlerowi. Należało także planować i kontrolować czas wolny młodych ludzi. Centralną rolę odegrała tu *Hitlerjugend*.

Jej struktura była dość rozbudowana. Chłopcy w wieku od 10 do 14 lat, tzw. *Pimpfe* („młokosi”), należeli do *Deutsches Jungvolk in der Hitlerjugend*, natomiast dziewczęta w tym samym wieku do *Jungmädelbund in der Hitlerjugend*. Starsi chłopcy, w wieku od 14 do 18 lat, zrzeszeni byli we właściwej *Hitlerjugend*, a dziewczęta (tu górna granica wieku wynosiła 17 lat) w Związku Dziewcząt Niemieckich, czyli *Bund Deutscher Mädel*, później zaś w *Mädelbund in der Hitlerjugend*. Wreszcie młode kobiety w wieku od 17 do 21 lat służyły w *BDM – Werk Glaube und Schönheit* („Wiara i piękno”) (Overy, 2012, s. 440).

Liczba członków *Hitlerjugend* dynamicznie rosła. W 1932 roku, przed objęciem władzy przez nazistów, do organizacji należało niespełna 108 000 chłopców i 24 000 dziewcząt, 2 lata później zaś już ponad 3,5 mln chłopców i ponad 1,3 mln dziewcząt (Klönne, 1982, s. 34). W 1936 roku w *Hitlerjugend* służyło ponad 5,5 mln chłopców, a w 1939 roku było ich aż 7,7 mln. W tym roku władze wprowadziły obowiązek członkostwa w organizacji dla wszystkich młodych Niemców obu płci.

Oprócz tradycyjnych metod oddziaływania na młodzież (przemówienia przywódców i zaproszonych gości, pogadanki prowadzone przez kadre, wspólne wyjazdy na obozy, gry wzorowane na wojennych, rywalizacja w biegach przełajowych i sportach zespołowych, udział w uroczystościach państwowych i partyjnych, celebrowanie przesilenia letniego etc.) *Hitlerjugend* organizowała również seanse filmowe dla swoich członków w ramach projektu zwanego Młodzieżowymi Godzinami Filmowymi (*Jugendfilmstunden*). Jego inauguracja miała miejsce w Kolonii w 49. urodziny Hitlera, 20 kwietnia 1934 roku. Początkowo projekcje odbywały się raz w miesiącu. Szybko jednak okazały się tak udane i – co najważniejsze – skuteczne propagandowo, że od 1936 roku organizowano je w każdą niedzielę (Belling, Schütze, 1937, s. 30-45). Ważne były nie tylko filmy. Poprzedzały je starannie zaplanowane i perfekcyjnie zorganizowane widowiska. Członkowie *Hitlerjugend*, przy akompaniamencie werbli i fanfar, w zwartych kolumnach maszerowali do kina, dzierżąc flagi ze swastyką i śpiewając *Pieśń Horsta Wessela (Horst-Wessel-Lied)*². Spektakle takie „pomagały tworzyć quasi-religijną atmosferę, która dla wielu była substytutem kościelnych nabożeństw” (Hoffmann, 1996, s. 102). Zaspokajały także potrzebę afirmacji i poczucia wspólnoty oraz potęgowały działanie mechanizmu emocjonalizacji odbioru, ułatwiając lekturę tekstów filmowych zgodnie z intencjami ich twórców i władz partyjnych.

² Horst Wessel (1907-1930), nazista, członek NSDAP i jeden z dowódców SA w Berlinie. W 1929 roku w gazecie NSDAP „Der Angriff” opublikował wiersz *Der Unbekannte SA-Mann (Nieznany SA-man)*, który później, wraz z ludową melodią, znany był jako *Horst-Wessel-Lied*. 14 stycznia 1930 roku Wessel został w niewyjaśnionych do końca okolicznościach zamordowany przez Albrechta Höhlera, członka paramilitarnej organizacji komunistycznej Rote Frontkämpferbund. Wkrótce po śmierci Wessel ogłoszony został przez Josepha Goebbelsa męczennikiem za narodowy socjalizm, *Horst-Wessel-Lied* stał się natomiast hymnem NSDAP. Na uroczystościach państwowych był on wykonywany zaraz po hymnie państwowym.

Po projekcjach spektakle zazwyczaj trwały nadal. Głos zabierali zaproszeni mówcy, inicjując dyskusje na temat obejrzanych filmów i rozwiewając wszelkie ewentualne wątpliwości interpretacyjne. Gloryfikowali też postawy bohaterów pozytywnych, objaśniając je w kategoriach nazistowskiej ideologii i traktując jako swego rodzaju modele i wzorce do naśladowania przez młodych widzów. Potem młodzież znów śpiewała pieśni marszowe (takie jak *Morgen marschieren wir*, *Die braune Kompanie*, *Wir sind die braunen Soldaten* czy słynną *Ein Heller und ein Batzen*, w Polsce znaną pod błędnym tytułem *Heili, Heilo, Heila*), deklamowała wiersze i wznosiła okrzyki ku czci *Führera*, NSDAP i Trzeciej Rzeszy.

Program *Jugendfilmstunden* okazał się sporym sukcesem i rozwijał się bardzo dynamicznie. W pierwszym sezonie jego funkcjonowania (1934/1935), mimo że ograniczał się on jedynie do kilku większych miast, w seansach uczestniczyło ok. 300 000 młodocianych widzów. W sezonie 1938/1939 ich liczba wzrosła do ponad 2,5 mln, a w sezonie 1942/1943 aż do 11 215 000. Rosła także liczba seansów. Dla sezonu 1934/1935 brak danych. W następnym sezonie odbyło się 905 seansów, w sezonie 1938/1939 – 4 886, a w sezonie 1942/1943 – ponad 45 290 seansów (Sander, 1944, s. 72; Hoffmann, 1996, s. 103; Welch, 2001, s. 21).

Ten gwałtowny wzrost liczby widzów, a także seansów spowodowany był poniekąd powiększeniem się szeregów *Hitlerjugend*, bowiem od 1939 roku przynależność do tej organizacji – jak pamiętamy – stała się obowiązkowa dla każdego Niemca i Niemki w wieku od 10 do 18 lat. Ale liczyła się też sprawna organizacja i wzmoczone wysiłki władz, by zapewnić młodzieży dostęp do cennych z propagandowego punktu widzenia filmów. Problemem nie były duże miasta ani nawet małe miasteczka, w których działały kina. Wszystkie one, na polecenie Goebbelsa, udostępniały swoje sale dla *Jugendfilmstunden* przynajmniej raz w miesiącu. Inaczej rzecz się miała z terenami wiejskimi, gdzie nie było kin. Kłopot ten władze rozwiązały, powołując do życia 1 500 mobilnych jednostek filmowych, przemierzających wzdłuż i wszerz całe Niemcy i organizujących seanse w budynkach szkolnych, salach kościelnych oraz gospodach. W sezonie 1942/1943 odbyło się 18 240 takich seansów, a uczestniczyło w nich prawie 2,5 mln widzów (Hoffmann, 1996, s. 103-104). „Seanse te – pisze David Welch (2001, s. 21) – nie tylko wpajały niemieckiej młodzieży nazistowski *Weltanschauung*, lecz zachęcały także młode pokolenie do wstępowania do ruchu narodowo-socjalistycznego. *Jugendfilmstunden* dopełniały w ten sposób podstawową pracę wykonywaną w szkołach i wprowadzały drugi szczebel kompleksowego systemu indoktrynacji każdej jednostki”.

Raporty tajnej policji (*Sicherheitsdienst*) informowały władze, że seanse organizowane w ramach *Jugendfilmstunden* cieszyły się na obszarach wiejskich wielką popularnością, ponieważ często stanowiły jedyne źródło rozrywki. Ich potencjał indoktrynacyjny był więc potężny. Raporty podkreślały także, że projekcje ograniczały wpływy instytucji kościelnych na młodzież i odciągały ją od praktyk religijnych, co musiało cieszyć nazistów, których stosunek do Kościoła, zwłaszcza katolickiego, nie był zbyt przychylny (Griffin, 2005, s. 85).

Zachęcenie sukcesami projektu *Jugendfilmstunden* Goebbels oraz urzędnicy Ministerstwa Oświecenia Publicznego i Propagandy doszli do wniosku, że *Hitlerjugend* powinna produkować własne filmy (Welch, 2001, s. 22). Powody wyłuszczyli oficjalni rzecznicy Młodzieży Hitlera, Curt Belling oraz Alfred Schütze (1937, s. 69): „Artyści wyrosli z naszego ruchu nadadzą niemieckiemu filmowi oblicze młodości, które ożywi nasze doświadczenia i naszą wspólnotę”. Deklaracje te pozostały wszakże jedynie w sferze planów. Przystąpiono wprawdzie do realizacji kilku utworów, lecz prace posuwały się bardzo powoli. Potencjalni twórcy okazali się ludźmi ambitnymi, jednak pozbawionymi głębszej wiedzy i umiejętności reżyserskich czy operatorskich.

Wkrótce wybuchła wojna i władze musiały zająć się problemami znacznie ważniejszymi niż kinematograficzne zabawy młodych.

W ramach *Jugendfilmstunden* prezentowano młodym widzom wszelkiego rodzaju filmy: dokumentalne, oświatowe, instruktażowe, a także fabularne. Pierwszymi fabułami były trzy utwory z 1933 roku, których akcja rozgrywała się w nieodległej przeszłości, w schyłkowym okresie Republiki Weimarskiej: *SA-Mann Brand Franza Seitz*, *Hitlerjunge Quex* Hansa Steinhoffa³ i *Hans Westmar: jeden z wielu* (*Hans Westmar: Einer von Vielen*) Franza Wenzlera. Jak pisze Tomasz Kłys (2011, s. 217):

Wszystkie trzy są do siebie fabularnie dość podobne: opisują proletariackich bohaterów, którzy, deklarując akces do nazistów, muszą zmagać się z wrogością i ostracyzmem rodziny, sąsiadów i przełożonych z pracy. Ideowe oddanie i heroizm prowadzą Quexa, piętnastolatka, który wbrew woli ojca-socjalisty wstąpił do Hitlerjugend, i Hansa Westmara, zaangażowanego w polityczną agitację członka SA, do „męczeńskiej” śmierci z ręki bezwzględного wroga: komunistów. Wspólne wyznaczniki tych filmów to zobrazowanie „heroicznego okresu” zmagania nazistów z komunistami pod koniec Weimaru, motyw męczeńskiej „śmierci dla sprawy” i patos finałów zrodzony z kreowania żałobno-ofiarniczej aury wokół zabitych, za pomocą ikonografii (umundurowane tłumy na pogrzebach, powiewające flagi ze swastyką) i ścieżki dźwiękowej (*Horst Wessel Lied*, okrzyki *Sieg heil!*).

Spośród tych trzech filmów największą moc propagandowego rażenia wymierzonego w młodzież miał bez wątpienia *Hitlerjunge Quex*. Przede wszystkim dlatego, że jego bohaterem był członek *Hitlerjugend*, z którym widzowie (należący przecież do tej samej organizacji) mogli się niemal całkowicie utożsamiać. Nie bez znaczenia był również fakt, że *Quex*, podobnie jak *Hans Westmar*, był sprawnie zrealizowany i prezentował spore walory artystyczne, chociaż z perspektywy czasu razi swoim nieco nadmiernym melodramatyzmem i czułościowością. Na jego przykładzie bardzo wyraźnie widać także zasady funkcjonowania kolejnego, obok emocjonalizacji odbioru i wspólnoty świata, mechanizmu komunikacji społecznej wspomagającego procesy indoktrynacji i propagandy, mianowicie mechanizmu symplifikacji wartości. Najogólniej mówiąc polega on na redukcji całej rzeczywistości przedstawionej do zespołu opozycji binarnych w rodzaju dobry/zły. W filmie Steinhoffa dobrzy są naziści (kochający ojczyznę, emanujący wewnętrzną siłą, zdyscyplinowani, lojalni wobec towarzyszy, bezinteresowni i uczciwi), źli natomiast komuniści (działają na szkodę Niemiec, zdradzając „narodową sprawę”, są zdeprawowani i skorumpowani).

Mechanizm symplifikacji wartości odgrywa w przekazach propagandowych niezwykle ważną rolę, zwalnia bowiem odbiorcę od podejmowania samodzielnych decyzji interpretacyjnych. Jak trafnie zauważa Piotr H. Lewiński (1999, s. 55): „Moc tego mechanizmu polega na tym, że dostarcza on uzasadnienia dotyczącego trafności wyboru bez najmniejszego wysiłku intelektualnego ze strony odbiorcy. Uzasadnienie jest niejako włączone w samą argumentację w sposób uniemożliwiający wartościowanie podanych sądów”.

³ Scenariusz do *Hitlerjunge Quex* napisali Alois Schenzinger i B.E. Luthge na podstawie powieści Schenzingera, inspirowanej życiem Herberta Norkusa. Norkus był chłopcem zabitym przez komunistyczną bojówkę podczas roznoszenia ulotek NSDAP. Po śmierci stał się bohaterem i męczennikiem *Hitlerjugend*. Książka o nim była obowiązkową lekturą w niemieckich szkołach.

Młodociani bohaterowie, mający stanowić wzór do naśladowania dla równie niedorostłych widzów, pojawiali się nie tylko w *Hitlerjunge Quex*. W latach 1941-1944, a więc już podczas trwania wojny, powstało kilka utworów ukazujących życie i przygody młodych Niemców na kursach organizowanych przez NSDAP lub *Hitlerjugend*. Ich bohaterami byli najczęściej niesforni i antyspołeczni chłopcy, którzy jednak zmieniają się pod wpływem kolegów oraz przełożonych, stając się zdeklarowanymi nazistami wiernie służącymi *Führerowi*, Trzeciej Rzeszy i narodowi niemieckiemu. Chodzi o takie obrazy jak *Nieustraszony pilot Quax* (*Quax, der Bruchpilot* – 1941) Kurta Hoffmanna, *Głowa do góry, Janie!* (*Kopf hoch, Johannes!* – 1941) Victora de Kowy, *Szczeniaki* (*Jungens* – 1941) Roberta A. Stemmla, *Jakko* (1941) Fritza Petera Bucha, *Chłopcy* (*Jugends* – 1941) Roberta A. Stemmla, *Niebiańska sfora* (*Himmelhunde* – 1942) Rogera von Normana i *Młody orzeł* (*Junge Adler* – 1944) Alfreda Weidenmanna.

Kilka lat wcześniej na ekrany trafiły filmy przedstawiające nieco starszych mężczyzn – żołnierzy walczących na frontach I wojny światowej: *Jeźdźcy z Niemieckiej Afryki Wschodniej* (*Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* – 1934) Herberta Selpina, *Urlop na słowo honoru* (*Urlaub auf Ehrenwort* – 1937) i *Patrioci* (*Patrioten* – 1937) Karla Rittera oraz *Awantura w Damaszku* (*Aufbruch in Damaskus* – 1939) Gustava Ucicky'ego. One także były prezentowane podczas seansów *Jugendfilmstunden*. Przepelnione militarystyczną retoryką miały, z jednej strony, budzić w młodzieży chęć odwetu za upokarzającą klęskę w Wielkiej Wojnie, z drugiej zaś przygotowywać ją do wypełnienia w przyszłości trudnego obowiązku wobec ojczyzny – służby z bronią w ręku.

Ważnym elementem polityki rasowej nazistów był postulat wzięcia w opiekę wszystkich etnicznych Niemców mieszkających na obczyźnie, czyli włączenia do Rzeszy obszarów, na których stanowili oni znaczącą grupę. Filmów podejmujących problematykę mniejszości niemieckiej żyjącej poza ojczyzną (sytuowanych zazwyczaj w obrębie gatunku zwanego *Heimatfilme*⁴) powstało kilka. Pierwszym z nich byli *Uchodźcy* (*Flüchtlinge*) Gustava Ucicky'ego z 1933 roku. Utwór, którego akcja rozgrywała się w 1928 roku, opowiadał o społeczności niemieckiej żyjącej na Syberii, nieopodal granicy z Chinami, i prześladowanej przez bolszewików. By uniknąć dalszych szykan i represji, jej członkowie, prowadzeni przez charyzmatycznego przywódcę, uciekali na terytorium Mandżurii, skąd mogli przedostać się do swego prawdziwego, mimo że przez wielu do tej pory niewidzianego, *Vaterlandu* (Leiser, 1974, s. 29-30).

W *Uchodźcach* pojawia się motyw charakterystyczny dla wielu nazistowskich *Heimatfilme*: powrotu do ojczyzny. Odnajdujemy go m.in. w obrazie Paula Wegenera *Do Niemiec!* (*Ein Mann will nach Deutschland* – 1934), w *Niedoli Fryzów* (*Friesennot* – 1935) Petera Hagena, w *Na ramię broń* (*Gewehr über* – 1939) Jürgena von Altena i w *Niemieckim Robinsonie Cruzo* (*Ein Robinson* – 1940) Arnolda Fancka, a także w 2 utworach traktujących o okrutnych prześladowaniach mniejszości niemieckiej w Polsce. We *Wrogach* (*Feinde* – 1940) Victora Tourjansky'ego gnębionym bohaterom udaje się zbiec do ojczyzny, chociaż podczas ucieczki kilkoro z nich ginie. Natomiast w *Powrocie* (*Heimkehr* – 1941) Gustava Ucicky'ego Niemców, żyjących na kresach wschodnich Rzeczypospolitej, gdzieś w okolicach Łucka, przed masakrą ze strony polskich żołnierzy, już po wybuchu wojny, ratują *Wehrmacht* i *Luftwaffe*, umożliwiając im repatriację do Rzeszy.

⁴ *Heimatfilm* to w tradycji niemieckiej, austriackiej i szwajcarskiej gatunek kinematograficzny, opiewający piękno krajobrazu, architektury i obyczajów jakiegoś regionu (np. Bawarii, Czarnego Lasu, Tyrolu czy Karyntii) albo podkreślający ścisłe relacje społeczne jakiejś zbiorowości. Pierwsze *Heimatfilme* pojawiły się w drugiej dekadzie XX wieku. W czasach Trzeciej Rzeszy część z nich miała wyraźnie ideologiczno-propagandowy charakter, część natomiast pozostała względnie neutralna światopoglądowo. Burzliwy rozwój *Heimatfilme* nastąpił zwłaszcza po II wojnie światowej i trwał mniej więcej do połowy lat 70.

Oba obrazy, szerząc nienawiść wobec Polaków i pokazując cierpienia, jakich z ich strony doznawała rzekomo niemiecka mniejszość, miały *post factum* tłumaczyć widzom konieczność inwazji na Polskę we wrześniu 1939 roku. Były one ponadto, jak pisze Tomasz Kłys (2011, s. 221), reprezentatywne:

dla taktyki, jaką filmy fabularne Trzeciej Rzeszy stosowały, by wykreować obraz wroga. Polegała ona na rzutowaniu na przeciwnika własnych win i zbrodni, i zaprezentowaniu strony niemieckiej jako niewinnej ofiary. Właśnie w kontekście wiedzy o zbrodniach, jakich Niemcy dopuszczali się w latach II wojny światowej w Polsce na ludności cywilnej, taktyka *Powrotu* wydać się musi – szczególnie polskiemu widzowi – wyjątkowo cyniczna i odrażająca. Ale podobnej projekcji własnych zbrodni na wroga dla jego zohydzenia dokonywało też kino niemieckie w filmach antybrytyjskich i antysowieckich/antyrosyjskich (co prawda, czasem nie bez faktycznych podstaw)”.

Odrębną grupę filmów o wydźwięku propagandowym stanowiły utwory historyczno-biograficzne, poświęcone niemieckim władcom, mężom stanu i politykom, uznanym w Trzeciej Rzeszy za wybitnych. „Były to zazwyczaj realizacje bardzo wystawne, reżyserowane przez czołowych filmowców i z najwybitniejszymi aktorami w głównych rolach, co na ogół gwarantowało ich poziom artystyczny, jeśli tylko ideologiczny przekaz, zwłaszcza zawarty w dialogach, nie był zbyt natarczywy” (Kłys, 2011, s. 227). Prezentacja przez producentów i reżyserów życia i dokonań wybranych jednostek, które zapisały się w dziejach Niemiec, stanowiła reakcję na zawarte w *Mein Kampf* uwagi Hitlera (1925-1927, s. 471):

nasz system edukacyjny nie potrafi wybrać z historii naszego kraju kilku nazwisk i uczynić z nich wspólnej własności całego narodu niemieckiego i dzięki wiedzy i entuzjazmowi dla munduru ustanowić więź łączącą cały naród. [...] W procesie nauczania nie potrafiono wskazać, wykraczając poza poziom obiektywnej prezentacji, tego, co było najkorzystniejsze dla narodu i rozpalic narodową dumę z takich płomiennych przykładów.

Filmowcy postanowili udowodnić, że wzięli sobie do serca słowa *Führera*. W latach 1933-1942 powstały cztery filmy o Fryderyku II Wielkim i dwa o Ottonie von Bismarcku. Fryderyk, twórca politycznej i militarnej potęgi Prus, który panował w latach 1740-1786, pojawił się w *Pieśni o Leuthen* (*Der Choral von Leuthen* – 1933) Carla Froelicha, *Starym i młodym królu* (*Der alte und der junge König* – 1935) Hansa Steinhoffa, *Fryderyku* (*Fridericus: Der alte Fritz* – 1936) Johannes Meyera oraz *Wielkim królu* (*Der große König* – 1942) Veita Harlana. Zwłaszcza ten ostatni obraz godny jest uwagi.

Dzięki umiejętnemu przeplataniu wielkiej historii z losami zwykłych ludzi, film angażuje widza emocjonalnie, do czego przyczynia się również świetne aktorstwo. Zachwyca też plastyczna uroda, realizm i rozmach scen batalistycznych (nic dziwnego – władze delegowały do nich licznych policjantów, a wojsko wypożyczyło 5 000 koni) (Kłys, 2011, s. 227-228).

Wszystko to sprawiło, że utwór Harlana mocno oddziaływał na widownię, co czyniło zeń skuteczne narzędzie propagandy. Reżyser, zgodnie z życzeniami Goebbelsa, formułował, ukryte pod historycznym kostiumem, przesłanie, że *Führerprinzip*, władza charyzmatycznego przywódcy, wypełniającego „wspólną wolę narodu”, była zawsze – i dawniej, i teraz – podstawą jedności i wielkości Niemiec. Budował także widoczną analogię między swoim bohaterem a Hitlerem, wzmacniając kult tego ostatniego i pozwalając wierzyć widzom, że to wielcy przywódcy tworzą historię, a nie na odwrót.

O Bismarcku, premierze i ministrze spraw zagranicznych Prus (1862-1871), a później (1871-1890) kanclerzu zjednoczonej Rzeszy Niemieckiej (*Deutsches Reich*), zwanym Żelaznym Kanclerzem, traktowały dwa filmy Wolfganga Liebeneinera: *Bismarck* (1940) i jego sequel *Dymisja* (*Die Entlassung* – 1942). Tak jak utwory o Fryderyku Wielkim głosiły one zasadę *Führerprinzip* i próbowały tworzyć wrażenie, że Bismarck myślał i działał w duchu narodowego socjalizmu, będąc swego rodzaju prekursorem samego *Führera*. Historyczne paralele między Żelaznym Kanclerzem i Hitlerem widoczne są szczególnie w pierwszym z obrazów Liebeneinera. Bismarck został tu ukazany jako mąż opatrnościowy narodu niemieckiego, którego geniusz i niezłomna wola doprowadzają, po 2 wygranych wojnach, do ostatecznego zjednoczenia Niemiec i uczynienia z nich największego mocarstwa w Europie.

Filmy o Fryderyku Wielkim i Bismarcku bardzo podobały się młodzieży. W ankiecie przeprowadzonej wśród członków *Hitlerjugend* na najlepszy niemiecki utwór kinematograficzny zwycięzcą został *Wielki król*, na drugim miejscu uplasował się *Bismarck*, a na trzecim *Dymisja* (Welch, 2001, s. 154)⁵. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że w parze z estetycznymi upodobaniami szła akceptacja ideologicznego przesłania tych produkcji oraz/ lub podatność na ich propagandowe oddziaływanie.

W opinii Hitlera, którą wyraził w *Mein Kampf*, wzorami dla współczesnych młodych ludzi powinni być nie tylko władcy i mężowie stanu, lecz również inni wybitni Niemcy: artyści, uczeni i wynalazcy (oczywiście tylko ci, którzy na to zasłużyli). Obowiązkiem reżyserów miało być ich umiejętne, ideologiczne przedstawienie, gdyż:

wynalazca musi wydawać się wielki nie tylko jako wynalazca, ale także jako Niemiec. Naszemu podziwowi wobec każdego wielkiego czynu musi towarzyszyć duma, że ten, który go dokonuje jest członkiem naszego narodu. Spośród niezliczonych wielkich nazwisk w niemieckiej historii należy wybrać największe i propagować je wśród młodzieży tak wytrwale, by stały się filarami niezachwianego narodowego sentymentu” (Hitler, 1925-1927, s. 473-474).

Bohaterami filmowymi stali się więc sławny lekarz i bakteriolog Robert Koch (*Robert Koch, zwycięzca śmierci* (*Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* – 1939) Hansa Steinhoffa), poeta, filozof, historyk i dramaturg, przedstawiciel tzw. klasyki weimarskiej, Friedrich Schiller (*Friedrich Schiller* (*Friedrich Schiller – der Triumph eines Genies* – 1940) Herberta Maischa), kompozytor, najstarszy syn Jana Sebastiana Bacha, Wilhelm Friedemann Bach (*Friedemann Bach* (1941) Traugotta Müllera), rzeźbiarz i architekt, przedstawiciel nurtu klasycyzującego w sztuce baroku, Andreas Schlüter (*Andreas Schlüter* (1942) Maischa) oraz konstruktor, twórca silnika wysokoprężnego, Rudolf Diesel (*Rudolf Diesel* (1942) Gerharda Lamprechta).

⁵ Niestety, Welch nie podaje dokładnej daty przeprowadzenia ankiety.

Pod koniec lat 30. ważnym składnikiem przesłania *Jugendfilmstunden* stał się antysemityzm. Akcenty antysemickie znalazły się w *Pour le Mérite* (1938) Karla Rittera, *Robercie i Bertramie* (*Robert und Bertram* – 1939) Hansa Heinza Zerletta, *Plótnie z Irlandii* (*Leinen aus Irland* – 1939) Heinza Helbiga, *Rotszyldach* (*Rotschilds* – 1940] Ericha Waschnecka, *Żydzie Süssie* (*Jud Süß* – 1940) Veita Harlana i pseudodokumentalnym *Wiecznym Żydzie* (*Der ewige Jude* – 1940) Fritza Hipplera. Tworząc te filmy, reżyserzy i producenci realizowali wytyczną *Führera*:

koroną całej pracy edukacyjnej państwa narodowego musi być rozbudzenie sensu i poczucia przynależności rasowej w instynkcie i intelekcie, w sercu i rozumie młodego człowieka, powierzonego temu państwu. Żaden chłopiec i żadna dziewczyna nie mogą opuścić szkoły bez zrozumienia konieczności zachowania i istoty czystości krwi” (Hitler, 1925-1927, s. 118).

Wizerunek Żydów, obecny w nazistowskiej kinematografii, odwoływał się do głęboko zakorzenionych stereotypów i mitów. Przede wszystkim ukazywano Semitów jako osobników fizycznie odpychających: brudnych, grubych, o haczykowatych nosach i skołtuniałych brodach, noszących przetłuszczone chałaty, cuchnących czosnkiem i mówiących trudno zrozumiałym dialektem (*yiddish*). Wprawdzie czasami na ekranach pojawiał się Żyd starannie wygolony i elegancko ubrany, używający nienagannej niemczyzny, ale tylko jako przykład oszusta i niegodziwca, który – upodabniając się do Aryjczyków – pragnął wkraść się w ich łaski, by działać na ich zgubę.

Filmowi Żydzi byli nie tylko szkaradni fizycznie; mieli także odrażającą, zbrodniczą naturę. Byli z gruntu źli, chytry, kłamliwi, wyuzdani, skłonni do oszustw, kradzieży i przemocy. Narrator *Wiecznego Żyda* przedstawiał widzom taką oto statystykę: „Żydowska rasa pasożytów ponosi odpowiedzialność za znaczną część światowej przestępczości. I tak w 1932 roku Żydzi, którzy stanowią niewielką część światowej populacji, odpowiadali za 34% światowego handlu narkotykami, 47% rabunków, 47% nielegalnego hazardu, 82% zorganizowanej przestępczości i 98% prostytucji”. Nie trzeba chyba specjalnie udowadniać, że dane te wyprodukowali, w zaciszu swych gabinetów, urzędnicy Ministerstwa Propagandy i Oświecenia Publicznego Rzeszy.

Film Hipplera, ociekający wprost krwiożerczym, barbarzyńskim antysemityzmem, przypisywał Żydom całe zło świata: spiskowanie przeciw wszystkim nie-Żydom, by przejąć nad nimi pełną kontrolę i uczynić z nich bezwolne narzędzia, infiltrowanie rozwiniętych gospodarek (szczególnie niemieckiej), by skupić w swych rękach nieograniczone zasoby i bogactwa, szerzenie wśród Aryjczyków – za pomocą zdegenerowanej sztuki i seksualnych wynaturzeń – zepsucia moralnego oraz rozpadu więzi narodowych i społecznych. Reżyser porównywał Żydów do szczurów i insektów, rozprzestrzeniających się jak zaraza po całym świecie, odbierając im prawo do człowieczeństwa i twierdząc wprost, że nie mają oni duszy. Wywód ten miał być swego rodzaju usprawiedliwieniem, planowanego już przez władze, ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej (*Endlösung*). Wnioski, jakie po obejrzeniu obrazu mogli wyciągnąć widzowie (zwłaszcza młodzi) były jednoznaczne: „zabicie Żyda nie jest zbrodnią, lecz koniecznością; Żydzi nie są ludźmi, ale pasożytami, które powinny zostać poddane eksterminacji” (Welch, 2001, s. 252).

Idea czystości rasowej, leżąca u podstaw rasizmu nazistowskiego państwa, wyrażała się nie tylko w antysemityzmie, lecz również „w ‘społecznym darwinizmie’, który dla wyhodowania ‘czystej’ i ‘zdrowej’ rasy aryjskiej żądał eliminacji osób ‘niepełnowartościowych’” (Kłys, 2011, s. 226). W drugiej połowie lat 30. powstało kilka filmów quasi-dokumentalnych, propagujących potrzebę, a nawet konieczność eutanazji jednostek nieuleczalnie chorych. Chodzi m.in.

o *Spuściznę* (*Das Erbe* – 1935) Carla Hartmanna, *Chorych na choroby dziedziczne* (*Erbkrank* – 1936) i *Życie jest zawsze walką* (*Alles Leben ist Kampf* – 1937) Herberta Gerdesa oraz *Ofiary przeszłości. Grzech przeciwko krwi i rasie* (*Opfer der Vergangenheit. Die Sünde wider Blut und Rasse* – 1937) Gernota Bock-Stiebera. W 1941 roku Wolfgang Liebeneiner zrealizował także film fabularny, „który miał być artystycznym uzasadnieniem eutanazji, a zarazem emocjonalnym argumentem na jej rzecz dla nieprzekonanej opinii publicznej” (Kłys, s. 226). Ponieważ utwór był efektowny i bardzo sprawnie, a nawet z polotem opowiadał melodramatyczną, chwytającą za serce historię (profesora medycyny, który staje przed sądem oskarżony o przyspieszenie śmierci swej młodej i cierpiącej z powodu nieuleczalnej choroby żony), miał wielką siłę propagandowego rażenia, szczególnie, gdy odbiorcami byli jeszcze niedoświadczeni życiowo młodzi ludzie.

2 lata po wybuchu wojny pojawiły się pierwsze fabularne filmy prezentujące niemieckich żołnierzy w ogniu walki. *Stukas* (1941) Karla Rittera opowiadał o pilotach trzech eskadr bombowców nurkujących Stukas, walczących nad Polską i Francją; *Kierunek zachód! (U-Boote westwärts!* – 1941) Günthera Rittau relacjonował udział jednej z niemieckich łodzi podwodnych w bitwie o panowanie na Atlantyku; *Szwadron bojowy Lützow (Kampfgeschwader Lützow* – 1941) opisywał przygody niemieckich lotników podczas kampanii w Polsce, wreszcie *Patrol (Spähtrupp Hallgarten* – 1941) Herberta B. Fredersdorfa przedstawiał strzelców alpejskich toczących walki podczas inwazji Norwegii.

Wraz ze zmieniającą się sytuacją na frontach zmiany ulegały także cele nazistowskiej propagandy ukierunkowanej na młodzież. Miesiąc po klęsce pod Stalingradem⁶ Goebbels wyznaczył *Jugendfilmstunden* misję przekształcania niemieckich chłopców w „prawdziwych mężczyzn” gotowych dla *Führera* i ojczyzny złożyć w ofierze swoje młode życia (Hoffmann, 1996, s. 107). Wzorców miały dostarczyć filmy prezentujące romantyczną wizję wojny i celebrujące heroiczne poświęcenie dla sprawy. Wydarzenia następowały jednak coraz szybciej i kinematografia niemiecka najwyraźniej za nimi nie nadążała. Pierwszy (i zarazem ostatni) utwór, o jakim myślał Goebbels miał premierę dopiero 30 stycznia 1945 roku, gdy sowieckie oddziały Drugiego i Trzeciego Frontu Białoruskiego oraz Pierwszego Frontu Nadbałtyckiego posuwały się w głąb Prus Wschodnich, a jednostki Pierwszego Frontu Ukraińskiego zbliżały się do Odry.

Kołobrzeg (Kolberg) Veita Harlana powstał z osobistej inicjatywy ministra oświecenia publicznego oraz propagandy⁷. Obraz oparty był luźno na faktach: obronie przed wojskami napoleońskimi miasta i twierdzy Kolberg w 1807 roku, w której ogromną rolę odegrała ludność cywilna. Ostatecznie miasto zostało zajęte przez Francuzów, choć dopiero po podpisaniu w Tylży pokoju pomiędzy Cesarstwem Francuskim i Prusami. Goebbels polecił jednak reżyserowi zignorować prawdę historyczną. W filmie Kolberg pozostaje nietknięty nogą francuskich żołnierzy, a jego mieszkańcy mogą czuć się w pełni zwycięzcami.

⁶ Bitwa stalingradzka toczyła się od 23 sierpnia 1942 do 2 lutego 1943 roku.

⁷ *Kolberg* został zrealizowany z ogromnym rozmachem. Jego budżet wyniósł 7,6 mln marek, niemal dwukrotnie więcej niż najdroższych filmów Trzeciej Rzeszy. W czasie, gdy wojska sowieckie przekraczały granicę Prus Wschodnich, Goebbels pozwolił zaangażować w roli statystów pewną liczbę niemieckich żołnierzy (najprawdopodobniej 4-5 tys.) i oddał ich do dyspozycji reżysera (Por. Gehrke 2011, s. 341-344; Noack, 2016, s. 221-222). W swoich wspomnieniach Harlan utrzymywał, że zarówno Hitler, jak i Goebbels „byli przekonani, że taki film jest bardziej użyteczny niż militarne zwycięstwa” (Harla, 1966, s. 263).

Wskazanie na cywilów (mieszczan i okolicznych rolników) jako głównych sprawców wiktorii miało głęboki sens propagandowy: dzielnie walczący lud stanowiął swego rodzaju prefigurację *Volkssturmu*⁸. Przesłanie było jasne: młodzi ludzie muszą być gotowi na wszelkie poświęcenia, łącznie z oddaniem życia, dla ojczyzny i *Führera*. Tym sposobem *Kolberg* niemal idealnie realizował edukacyjne założenia formułowane w Trzeciej Rzeszy: „Od najwcześniejszych lat młodzież musi być w stanie stawić czoła wyzwaniu, gdy otrzyma rozkaz, by nie tylko działać, lecz i umrzeć; musi się po prostu nauczyć myśleć znów jak nasi przodkowie. Największym bowiem honorem człowieka jest śmierć z ręki wroga jego kraju” (Welch, 2001, s. 198).

Film Harlana nie mógł wszakże wypełnić propagandowych zadań postawionych przed nim przez Goebbelsa. Powstał po prostu zbyt późno. W 1945 roku niemieccy chłopcy byli już w pełni zaangażowani w wojnę totalną. Wielu z nich służyło na froncie z bronią w rękę, niektórzy – fanatycznie oddani Hitlerowi i ideologii narodowego socjalizmu – w niesławnej 12. Dywizji Pancerniej SS „Hitlerjugend”. Pozostałych wcielono do *Volkssturmu*. Na rozkaz Młodzieżowego Przywódcy Rzeszy, *Reichsjugendführera* Artura Axmanna, nawet *Pimpfe*, uzbrojeni w *Panzerfäuste* (prymitywna broń podobna do amerykańskiej „bazooki”) i granaty przeciwczołgowe, „kierowani byli do ostatniej bitwy – bitwy, która była przegrana zanim się rozpoczęła” (Hoffmann, 1996, s. 106). Masakrowani tysiącami, nie mieli możliwości ani czasu, a zapewne również ochoty, by oglądać filmy, choćby najbardziej podniosłe i patriotyczne. Kina zresztą leżały w gruzach, a seanse filmowe odbywały się incydentalnie w niewielu miejscach.

W październiku 1938 roku wprowadzono w Niemczech prawo nakazujące, by podczas każdego seansu filmowi fabularnemu towarzyszyła kronika filmowa. Dotyczyło to również pokazów organizowanych w ramach *Jugendfilmstunden*. Zwłaszcza podczas wojny kroniki miały pełnić specjalną funkcję w propagowaniu politycznych, militarnych i ideologicznych celów nazistów. W 1941 roku Goebbels zanotował w swoim dzienniku: „Kronika filmowa jest najlepszym narzędziem, jakim dysponujemy, by kierować ludźmi” (Welch, 2001, s. 108).

Przed wojną kroniki filmowe, poddane ścisłej kontroli i cenzurze władz, produkowane były w Niemczech przez cztery różne podmioty. Ich głównym celem, jak łatwo się domyślić, była indoktrynacja, nie zaś obiektywne informowanie widzów. Począwszy od 1939 roku zadania stawiane przed kronikami uległy poszerzeniu. Teraz miały one również psychologicznie przygotować odbiorców, w tym również młodzież, do zbliżającej się nieuchronnie wojny. Coraz więcej materiałów poświęcano wojsku. Przykładowo, pokazywano produkcję nowoczesnego sprzętu, ćwiczenia odbywające się na poligonach, a także wyczyny Legionu Condor podczas wojny domowej w Hiszpanii. 21 listopada 1940 roku Ministerstwo Oświecenia Publicznego i Propagandy scalilo wszystkie kroniki, powołując do życia osławioną *Deutsche Wochenschau*.

Reporterzy wojenni, którzy dostarczali najwięcej materiału zdjęciowego, skupieni byli w specjalnych jednostkach propagandowych, zwanych *Propaganda Kompanie Eintreten*. Były one tworzone przez Ministerstwo Oświecenia Publicznego i Propagandy, lecz na froncie działały pod ścisłą kontrolą dowództwa wojskowego, czyli *Oberkommando der Wehrmacht*. Wszystkie zdjęcia pozostawały jednak w wyłącznej dyspozycji Ministerstwa, dlatego mogły być później wykorzystane w dokumentach montażowych traktujących o „wojnie błyskawicznej” (Welch, 2001, s. 166).

⁸ *Volkssturm* (Szturm narodowy) to formacja o charakterze pospolitego ruszenia powołana do życia dekretem Hitlera 25 września 1944 roku. Należeli do niej mężczyźni w wieku od 16 do 60 lat, na ogół słabo wyszkoleni i kiepsko wyposażeni. Początkowo *Volkssturm* był wykorzystywany do ochrony dróg i linii kolejowych oraz umocnień. Od stycznia 1945 roku bataliony *Volkssturmu* wysyłano na pierwszą linię frontu.

Kroniki filmowe cieszyły się wielkim powodzeniem. Przyczyniła się do tego z pewnością ich długość. W maju 1940 roku nakazano, by wszystkie kroniki trwały 40 minut, dzięki czemu przestały one pełnić jedynie funkcję przystawki do głównego dania (filmu fabularnego), a stały się w jakiejś mierze równoprawnym elementem seansu. Zmiana formatu dawała także dodatkowe możliwości propagandowe. Ponieważ Goebbels wydał dyrektywę, by nie pokazywać widzom scen nazbyt realistycznych, mogących wzbudzić w nich przerażenie i grozę, wojna na ekranach wyglądała bardziej jak zawody sportowe niż śmiertelne zmagania. Niemiecka armia ukazywana była jako niezwyciężona machina bojowa, bez trudu przełamująca opór wroga i prąca naprzód bez żadnych strat w ludziach i sprzęcie.

Oczywiście w drugiej fazie wojny, gdy *Wehrmacht* znalazł się w odwrocie, Goebbels musiał zmienić strategię propagandową kronik filmowych. Nie można już było demonstrować efektownych niemieckich ofensyw, lecz nie chciano także przedstawiać porażek i odwrotów. Skupiano się przeto na szczegółach, prezentując pojedyncze, często nic nie znaczące zwycięstwa „dzielnych, niemieckich chłopców”, jak zestrzelenie alianckiego samolotu lub zniszczenie kilku czołgów. Celem stało się podtrzymanie wiary w cud i ostateczne zwycięstwo, a przynajmniej w sens samopoświęcenia, które miało być postrzegane jako wielka, romantyczna idea, a zarazem przeznaczenie i „słodki” obowiązek każdego młodego Niemca. Pewnie dlatego do samego końca filmowi propagandyści nigdy nie pokazywali niemieckich żołnierzy umierających na ekranie ani ich zwłok. Obrazy takie były absolutnym tabu (Hoffmann, 1996, s. 108-109).

W pierwszym etapie wojny materiały filmowe, realizowane przez operatorów kronik podczas wielkich kampanii, wykorzystywane były przy produkcji filmów dokumentalno-propagandowych. Miały one przede wszystkim charakter montażowy, choć pojawiały się w nich również sekwencje inscenizowane. Pierwszym z takich filmów była *Kampania polska (Feldzug in Polen – 1940)* w reżyserii Fritza Hipplera, wysokiego urzędnika Ministerstwa Propagandy i Oświecenia Publicznego. „Bohaterami” byli żołnierze *Wehrmachtu*, którzy – wykazując się odwagą, wytrzymałością, dyscypliną i umiejętnościami typowo wojskowymi – w szeregu bitew rozbijali armię polską i zajmowali większość terytorium wroga (większość, bo spora część przypadła atakującym ze wschodu Sowiecom). W tym samym roku powstał drugi film o inwazji niemieckiej na II Rzeczpospolitą, *Chrzest ogniowy (Feuertaufe – der Film vom Einsatz unsere Luftwaffe in Polen)* Hansa Bertrama, poświęcony eskadrom bombowców obracających w perzynę duże obszary Polski. Trzeci z serii filmów o *Blitzkriegu* to *Zwycięstwo na zachodzie (Sieg im Westen – 1941)* Svenda Noldana, „relacjonujący” kampanię we Francji.

Wszystkie te filmy miały pewne cechy wspólne. Armie niemieckie były na ogół pokazywane w ciągłym, dynamicznym ruchu: maszerujące oddziały piechurów, prąca naprzód kolumny czołgów i wozów pancernych, lotnictwo bezkarnie bombardujące cele wojskowe oraz infrastrukturę przemysłową i transportową. Od czasu do czasu widzowie mogli oglądać żołnierzy na postojach: czyszczących broń, myjących się i gołących, jedzących konserwy, naprawiających ekwipunek, piszących listy do domów lub ucinających sobie drzemkę. Niekiedy, w formie jak gdyby retrospekcji, pojawiały się twarze żołnierskich rodzin oraz idylliczne pejzaże niemieckich miasteczek, wiosek, lasów i gór. Ukazywał się też *Führer*: ojciec narodu, gospodarz całego kraju, genialny planista i strateg, naczelny dowódca prowadzący zastępy karnych wojowników do zwycięstwa, jakiego jeszcze nie widział świat.

Propagandowe oddziaływanie na młodzież filmów o *Blitzkriegu* było prawdopodobnie potężne. Chłopcom imponowali zapewne żołnierze – radośnie uśmiechnięci zwycięzcy, ubrani w twarzowe mundury, ogoleni i czyści, traktujący wojnę jak sportową grę i dobrą zabawę, pozwalającą sprawdzić swoją sprawność i umiejętności. Ponieważ, jak pamiętamy, na ekranie

nie pokazywano ofiar po własnej stronie, młodzi ludzie byli przekonani, że podczas bitwy mogą czuć się bezpieczni, że giną i odnoszą rany tylko wrogowie, im zaś przypada w udziale jedynie chwała i podziw rodaków.

Twórcy *Kampanii polskiej*, *Chrzestu ogniowego* i *Zwycięstwa na zachodzie* wyraźnie i jednoznacznie dokonywali także apologii najważniejszych składników nazistowskiej ideologii: doktryny volkizmu, koncepcji *Herrenvolk*, zasady *Führerprinzip* i niemal boskiego kultu Adolfa Hitlera. Działania takie trafiały w większości na podatny grunt, przygotowany wcześniej przez szkołę i trening w *Hitlerjugend*, a także przez inne zabiegi propagandowe, nie tylko medialne (prasa, radio, plakaty), lecz i pozamedialne (*Reichsparteitag*⁹, wiece, przemówienia różnego szczebla *Führerów*, defilady, narodowo-socjalistyczne pieśni, flagi itp.).

Historyczne obserwacje pozwalają domniemywać, a jest to domniemanie graniczące z pewnością, że nazistowska propaganda jako całość była niezwykle skuteczna, przy czym im do młodszych odbiorców ją kierowano, tym okazywała się efektywniejsza. Świadczą o tym nie tylko pisemne i ustne relacje naocznych świadków, ale również archiwalne dane. Dowiedzieć się z nich można, że liczne zastępy chłopców (często liczących zaledwie 11 lat), fanatycznie oddanych Hitlerowi i doktrynie nazistowskiej, walczyło z determinacją na obu frontach oraz w obronie miast-twierdz: Gdańska, Królewca, Wrocławia czy Berlina. Bardzo wielu poległo. Sporo ich rówieśników, już po zakończeniu działań zbrojnych, popełniło samobójstwa, nie wyobrażając sobie życia w kraju, którym nie rządzi już umiłowany oraz charyzmatyczny *Führer*.

Jak bardzo trzeba poddać się indoktrynacji i ulec ideologicznemu zaślepieniu, aby poświęcać życie dla przegranej i – co ważniejsze – zbrodniczej sprawy? Owe ślepoty, bezkrytycyzmu i fanatyzmu nie da się wytłumaczyć inaczej niż podatnością na propagandową manipulację, która w połączeniu z emocjonalną niedojrzałością i głęboko zakorzenionym kulturowym nakazem posłuszeństwa wobec władzy doprowadziła do pełnego ubezwłasnowolnienia młodego pokolenia Niemców. Niebagatelną rolę w tym procesie odegrały filmy, będące – zdaniem Hitlera i Goebbelsa – jednym z najbardziej sprawnych, o ile nie najsprawniejszym, narzędzi propagandy.

Bibliografia

- Barańczak, S. (1975). Słowo – perswazja – kultura masowa. *Twórczość*, 7, 44-59.
- Baum, B.D. (2006). *The Rise and the Fall of the Caucasian Race: A Political History of Racial Identity*. New York, London: New York University Press.
- Belling, C., Schütze A. (1937). *Der Film in der Hitlerjugend*. Berlin: WilhelmLimpert-Verlag.
- Burleigh, M., Wippermann, W. (1991). *The Racial State: Germany 1933-1945*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Cecil, R. (1972). *The Myth of the Master Race: Alfred Rosenberg and Nazi Ideology*. New York: Dodd, Mead.
- Courtage, F., Cadars, P. (1975). *Geschichte des Films im Dritten Reich*. Munich: Hanser.
- Ewert, M. (1998). *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1934-1945*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Gehrke U. (2011). *Veit Harlan und der 'Kolberg', Film: Filmregie zwischen Gesichte, NS-Propaganda und VergenheitsbewälfigungI*, Hamburg: U. Gehrke.
- Griffin, R. (2005). *Fascism, Totalitarianism and Political Religion*. Oxon, UK; New York: Routledge.
- Harlan V. (1966). *Im Schatten meiner Filme*. Gütersich: Sigbert Mohn Verlag.

⁹ *Reichsparteitag* to ogólnokrajowe zjazdy NSDAP. Ogółem odbyło się ich 10: cztery przed objęciem władzy przez nazistów (1923, 1926, 1927, 1929) i sześć w latach 1933-1938.

-
- Hitler, A. (1925-1927). *Mein Kampf*. Munich: Verlag Franz Eher Nachfolger.
- Hoffmann, H. (1996). *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*. Providence, Oxford: Berghahn Books.
- Hutton, C. (2005). *Race and the Third Reich: Linguistics, Racial Anthropology and Genetics in Dialectic of Volk*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Klönne, A. (1982). *Jugend im Dritten Reich: Die Hitlerjugend und ihre Gegner*. Düsseldorf: Papyrossa.
- Koonz, C. (2003). *The Nazi Conscience*. Cambridge, Mass.: Belknap.
- Kühn, M. (1998). *Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*. Mammendorf: Septem Artes.
- Leiser, E. (1974). *Nazi Cinema*. New York: Collier Books.
- Lewiński, P.H. (1999). *Retoryka reklamy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Noack F. (2016). *Veit Harlan: The Life and Work of a Nazi Filmmaker*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Overy, R. (2012). *Trzecia Rzesza Historia Imperium*. Warszawa: Buchmann.
- Perloff, R.M. (1993). *The Dynamics of Persuasion*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Piński, A. *Szkoły masowego rażenia*. Pobrane z: www.uwazamrze.pl/arttykul/1008252/szkoły-masowego-rażenia.
- Plesnar, Ł.A. (2012). Film w służbie wychowania, film w służbie ideologii. W: Z. Załona (red.), *Wybrane zagadnienia teorii i praktyki wychowania* (s. 22-35). Nowy Sącz: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa.
- Przyłipiak, M. (2011). Film dokumentalny okresu klasycznego. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, tom 2: *Kino klasyczne* (s. 481-522). Kraków: Universitas.
- Rose, R. Sala (2003). *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*. Warszawa: Sic!
- Sachsze, H.J. (1937). Filmpublicum von Morgen. *Der deutsche Film*, 2(6), 168-200.
- Sander, A.U. (1944). *Jugend und Film*. Berlin: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nacht, G.m.b.H.
- Welch, D. (2001). *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Wulf, J. (1983). *Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Mein, Berlin und Vienna: Ullstein.