

Czy można wybaczyć Leni Riefenstahl?

MAREK HENDRYKOWSKI

Ach, dobrze wiem, co to jest propaganda!

Leni Riefenstahl

Czy można wybaczyć Leni Riefenstahl to, że nakręciła *Triumpf woli*? Oczywiście, że można. Już to zresztą w pojęciu prawnym uczyniono, kilka lat po wojnie. W roku 1945 Leni Riefenstahl znalazła się w Tyrolu, na terytorium pod zarządem 7 Armii Amerykańskiej. Tu po przesłuchaniu otrzymała od Amerykanów dokument oczyszczający ją z zarzutów. Wkrótce potem strefa ta została przekazana pod francuski zarząd wojskowy. Riefenstahl była wielokrotnie przesłuchiwana przez Francuzów. W maju 1947 r. trafiła do kliniki psychiatrycznej we Fryburgu, następnie została aresztowana i osadzona w areszcie śledczym francuskiego ośrodka denazyfikacyjnego, gdzie przebywała kolejne dwa lata, oczekując na wyniki śledztwa i czekając ją proces przed trybunałem.

W roku 1948 Leni Riefenstahl oczyszczono ze stawianych jej zarzutów. Odtąd daremnie próbowała odzyskać utraconą pozycję liderki niemieckiego kina dokumentalnego, broniąc jednocześnie swego imienia w oczach opinii publicznej, która skądinąd nie pozostawiała żadnej wątpliwości co do jej ówczesnej roli i winy ¹.

Leni Riefenstahl, osławiona realizatorka hitlerowskich megaprodukcji dokumentalnych, z trudem powracała do kariery zawodowej. Niezależnie od tamtego wyroku przez długie lata toczył się w jej sprawie odrębny proces przed sądem zachodniemieckim związany z wykorzystaniem podczas wojny, przy realizacji zdjęć do filmu *Niziny* (*Tiefland*, 1940-1944), grupy Romów z obozu zbiorczego koło Salzburga. W drugiej z tych spraw postępowanie zostało umorzono – ze względu na podeszły wiek oskarżonej – dopiero w październiku 2002 r.

Rzecz w tym, że wyrok uniewinniający, który zapadł w procesie denazyfikacyjnym prowadzonym przez Francuzów, opierał się na specyficznych przesłankach. W tego typu postępowaniu film – choćby nawet najbardziej gloryfikujący zbrodniczą ideologię – nie stanowi *corpus delicti* winy. Nie może zatem być uznany za dowód sprawczego udziału bądź współudziału w ludobójstwie kogoś, kto służył systemowi jako filmowiec. A to właśnie przypadek Leni Riefenstahl deklarującej swoją niewinność i utrzymującej, że przez wszystkie te lata – sympatyzując z hitleryzmem i ciesząc się osobistym poparciem samego Adolfa Hitlera – nie mogła wiedzieć (?) i nie wiedziała (??) o niezliczonych okrucieństwach oraz zbrodniach systemu, któremu w tamtym okresie oddała w służbę swój talent.

Linia obrony, jaką Leni Riefenstahl przyjęła w toku procesu przed alianckim wymiarem sprawiedliwości, opierała się na argumentach jej naiwności i rzekomej

zupelnej nieświadomości co do tego, w czym jako filmowiec aktywnie uczestniczyła. Nie była więc nigdy świadomą propagatorką, ani tym bardziej propagandystką hitleryzmu, a jedynie starała się dokumentować kamerą niektóre doniosłe wydarzenia z dziejów Trzeciej Rzeszy. Samą siebie uważała za apolityczną artystkę skupioną wyłącznie na sztuce, którą uprawia. Ten ostatni pogląd – wielce dla niej wygodny, ale niezgodny z prawdą – zostanie jeszcze przez nas poddany weryfikacji w toku dalszych rozważań.

Jak walczyć z amnezją?

Tysiące funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy oskarżonych w powojennych procesach tłumaczyły się niewiedzą, niepamięcią, a w obliczu oczywistych dowodów winy posłusznym wykonywaniem rozkazów przełożonych. Winny był zatem zbrodniczy system, a nie ludzie, osobiście w ten system zaangażowani i wspierający go. Przypadek Leni Riefenstahl bywa jednak oceniany jako nietypowy ze względu na pewne okoliczności łagodzące. Po pierwsze, nie była ona członkinią NSDAP; po drugie, nie uczestniczyła w zbrodniczych i przestępczych działaniach, a jedynie kręciła filmy. Prawda, były to filmy sławiące wielkość Trzeciej Rzeszy i jej Führera, ale przecież tylko filmy.

Z amnezją historyczną najskuteczniej walczy się jedną bronią: faktami. Wbrew naiwnym usprawiedliwieniom własnej autokreacji, sprokurowanej na użytek toczącego się procesu, Leni Riefenstahl doskonale wiedziała, co robi. Wszelkimi sposobami zabiegała o możliwość wyprodukowania kolejnych filmów pod egidą i za pieniądze Trzeciej Rzeszy, przyjmując kolejne zlecenia i z niemalym osobistym poświęceniem wykonując zadania wyznaczane jej przez hitlerowskich zwierzchników. Nie czyniła tego bez ich poparcia. Znała osobiście niemal wszystkich najważniejszych.

W werkach z kręcenia zdjęć do *Triumfu woli* można zobaczyć Leni Riefenstahl obok Heinricha Himmlera. Na innych fotografiach widać ją w trakcie rozmowy z Josephem Goebbelsem i podczas spotkania z jej osobistym protektorem Adolfem Hitlerem. Poznali się w Horumersiel koło Wilhelmshaven, w północnych Niemczech, podczas jego kampanii wyborczej – kilka miesięcy przedtem, zanim został kanclerzem, w maju 1932 r. Wcześniej wysłuchała jego mowy w berlińskim Pałacu Sportu. Według jej relacji, miał on wtedy wypowiedzieć do niej słowa: *Kiedy dojdziemy do władzy, będzie pani robiła moje filmy*².

Oceniając jej postawę „obiektywnej dokumentalistki”, nie wolno zapominać, że 5 września 1939 r. w mundurze Wehrmachtu, wyposażona w maskę przeciwgazową, kordzik i pistolet, zjawiała się na czele specjalnie utworzonego oddziału (pod nazwą Sonderfilmtrupp Riefenstahl) na terytorium zaatakowanej Polski, aby sfilmować zwycięski blitzkrieg Hitlera. Z Führerem zetknęła się w trakcie tamtej kampanii co najmniej dwukrotnie: w sopockim Grand Hotelu i w zdobytej Warszawie. Z jej pamiętników wiadomo też, że 12 września, po przyjeździe do miejscowości Końskie na Kielecczyźnie, była świadkiem masakry grupy mieszkańców dokonanej przez żołnierzy Wehrmachtu rzekomo poza wiedzą dowódców. Do głębi poruszona, interweniowała w tej sprawie u generała Reichenaua, co kilka tygodni później nie przeszkodziło jej znaleźć się w zdobytej Warszawie i filmować triumfalną paradę w Alejach Ujazdowskich po zwycięstwie nad Polską, stojąc w pobliżu Hitlera³.

Powróćmy jednak do *Triumfu woli*. Uważająca siebie za „dokumentalistkę”, twórczyni tej kuriozalnej produkcji z uporem twierdziła, że nie inscenizowała rzeczywistości przed kamerą, a film ten stanowił wyłącznie jej obiektywną rejestrację dokumentalną. Tłumacząc się z niej po wojnie Amerykanom i Francuzom, zapomniała tylko o jednej „drobnej”, acz nad wyraz niewygodnej dla autorki sprawie, że nakręcony przez nią pseudodokument gloryfikował nazizm. Drobiazgowo ustalenia poczynione przez historyków kina dowodzą, że frenetyczna uroczystość, którą rejestrowali operatorzy pracujący w Norymberdze dla Riefenstahl, była rzeczywistością w stu procentach inscenizowaną i reżyserowaną dla kamer i „pod film” – nie tylko przez głównego architekta partyjnego święta NSDAP Alberta Speera, lecz również przez nią samą. Po latach sama to zresztą przyznała w swoich pamiętnikach, wspominając między innymi o małej windzie wynoszącej operatora z kamerą na szczyt masztu stadionowego.

Przyjmijmy na moment punkt widzenia „obiektywnej dokumentalistki” Leni Riefenstahl, który usprawiedliwia jej własny udział w takim, a nie innym kształcie *Triumfu woli*. Czy realizator filmów dokumentalnych nie powinien sam sobie zadać pytania o to, co się stanie z nakręconym przez niego filmem? Co uczynią zleceniodawcy z jego dziełem? Jak zostanie ono zmanipulowane, odarte z pierwotnego sensu i użyte do propagowania systemu oraz jego ideologii? Rzecz w tym, że ideologiczna zawartość *Triumfu woli* nie tylko była w pełni zgodna z zamówieniem, ale jeszcze zawierała nieoczekiwaną premię i nadwyżkę wykonania. Doskonale świadom kunsztu zaprezentowanego przez ambitną realizatorkę *Olimpiady* był pełen dla niej podziwu i uznania Joseph Goebbels.

Goebbels i Riefenstahl

W dziennikach Josepha Goebbelsa z lat 1923-1943 wiele razy przewija się nazwisko Leni Riefenstahl. Jej osobę nad wyraz ambitny szef Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda traktował w sposób szczególny. Nic dziwnego, bowiem po pierwsze należała do elitarnego grona nieprzeciętnych i wyjątkowo pięknych kobiet, którymi się interesował. Po drugie, była tą, która dzięki osobistemu poparciu i kolejnym zamówieniom Hitlera jako jedyna w Trzeciej Rzeszy realizowała pod protektorem wodza Trzeciej Rzeszy filmy na jego specjalne zlecenie, co ze zrozumiałych względów niepokoiło Goebbelsa.

Zanim to nastąpiło, najpierw ujrzał ją w kinie, występującą przed filmem *Święta góra*. W notatce z 13 stycznia 1927 r. zapisał: *Kobieta, nie, anioł, Leni Riefenstahl, tańczyła „in natura” przed projekcją. Zachwycające zjawisko człowieka*. W roku 1933 pojawiają się w dziennikach trzy notatki:

Z Riefenstahl rozmowa o filmie (20 VI);

Film „Sieg des Glaubens”. Bajeczna symfonia w holdzie SA. Riefenstahl dobrze to zrobiła. Jest do głębi przejęta pracą. Hitler wzruszony (29 XI);

*Film „Sieg des Glaubens”. Przy masowej publiczności działa odrobinę słabiej niż w kameralnym pomieszczeniu. Mimo to bombowy sukces. Wspaniała oprawa. Doborowa publiczność. Są wszyscy (ważni). Ta symfonia obrazu kończy się nieustającą owacją (2 XII, dzień po premierze *Zwycięstwa wiary* w berlińskim kinie Ufa-Palast am Zoo)⁴.*

W latach 1934-1935 Goebbels pisze o niej kilkakrotnie:

Omówienie z Leni Riefenstahl filmu z kongresu partyjnego. Niewiele z tego będzie. Ona jest zbyt histeryczna (26 VIII 1934);

Po południu u Leni Riefenstahl wspaniałe ujęcia z filmu z kongresu w Norymberdze. Ta Leni coś może. Gdybyż ona była mężczyzną! (22 XI);

Film z kongresu NSDAP w kinie Ufa-Palast. Uroczysta premiera. Wielki sukces Leni. Film ma jednak dłużyzny. Poza tym wielka prezentacja naszej woli. Naturalnie znakomite recenzje (30 III 1935);

Nagroda Filmowa Leni Riefenstahl (3 V);

Panna Riefenstahl opowiada o pracach przygotowawczych do filmu o Igrzyskach Olimpijskich. Mądra z niej sztuka! (17 VIII);

Omówienie z Leni Riefenstahl jej filmu olimpijskiego. Kobieta, która wie, czego chce! (5 X);

Panna Riefenstahl dostaje swoją umowę i zgodę na kręcenie filmu olimpijskiego. Przedmiot umowy wart 1.5 mln marek. Jest bardzo zadowolona (7 XI 1935) ⁵.

We wrześniu 1936 r. Goebbels zanotował: Ministerstwo: Riefenstahl skarży się na Wiedemana. Ale ona jest jednak bardzo histeryczna. Dowód na to, że kobiety nie mogą sobie poradzić z takimi zadaniami (18 IX). Tydzień później: Kontrola filmu olimpijskiego; ta Riefenstahl narobiła niezłego balaganu. Interweniować! (25 IX).

Na początku listopada pojawiają się kolejne problemy: Wczoraj: Panna Riefenstahl histeryzuje w mojej obecności. Z tymi szalonymi kobietami nie da się pracować. Chce teraz na swój film pół miliona marek więcej i zrobić z jednego filmu dwa. Śmierdzi przy tym jej interesie jak nigdy. Jestem zimny jak lód. Ona płacze. To jest ostatnia broń kobiet. Ale na mnie już nie działa. Ma pracować i utrzymywać porządek (6 XI 1936) ⁶.

Po upływie kolejnego roku jego ton znów diametralnie się zmienia: Wczoraj: wieczorem z Magdą i panią von Arent u panny Riefenstahl. Obejrzenie części filmu „Olympia”. Nieopisanie dobry. Porywająco fotografowany i opowiedziany. Bardzo wielkie osiągnięcie. W poszczególnych częściach głęboko wzruszający. Ta Leni umie już bardzo wiele. Jestem zachwycony. A Leni bardzo szczęśliwa (24 XI 1937).

W marcu 1938 r. kolejna wzmianka: Wczoraj: z panną Riefenstahl omówienie filmu olimpijskiego. Jest zadowolona, że praca dobiegła końca. Zaraz wysyłam ją do Hollywood w celu studiowania tamtejszej techniki ⁷.

*I wreszcie uroczysta premiera *Olympii* w dniu urodzin Hitlera w kwietniu 1938 r., którą Goebbels relacjonuje w dzienniku następująco: *Wieczorem Ufa-Palast am Zoo. Premiera filmu olimpijskiego. Wielka sprawa. Są wyświetlane obie części filmu. Pozostawiają jedyne w swoim rodzaju wrażenie. Człowiek daje się porwać siłą, głębokością i pięknem tego dzieła. Z pewnością jemu przypadnie tegoroczna Nagroda Filmowa. Mistrzowskie osiągnięcie Leni Riefenstahl. Również Führer jest całkowicie oczarowany. Wielkie owacje (21 IV). Po czym nazajutrz: Film olimpijski zdominował całą prasę. Słysz się tylko same pochwały. Przekazuję Leni Riefenstahl jeszcze 100.000 marek ⁸.**

*W następnych miesiącach echa *Olympii* powracają kilkakrotnie na kartach dzienników Goebbelsa:*

Wczoraj: Leni Riefenstahl opowiada mi o zagranicznych sukcesach filmu olimpijskiego. I o intrygach skierowanych przeciwko niemu w Paryżu i Brukseli. Ale ten film święci wszędzie szalone sukcesy. Ta Riefenstahl to odważna kobieta (8 VII 1938).

Panna Riefenstahl opowiada mi o wielkich sukcesach filmu olimpijskiego w krajach nordyckich. Rzeczywiście bardzo przysłużyła się niemieckiej sprawie. Teraz udaje się z tym filmem do Ameryki. Daje jej jeszcze kilka wskazówek dotyczących reguł postępowania na tamtejszym gruncie (21 X).

Wieczorem Leni Riefenstahl składa mi sprawozdanie ze swojej podróży do Ameryki. Przedstawia mi wyczerpujący obraz, który jest wszystkim, ale nie obrazem radosnym. Nie mamy tam czego szukać. Żydzi rządzą za pomocą terroru i bojkotu. Ale jak długo jeszcze? (5 II 1939) ⁹.

Leni Riefenstahl bez wątplenia należy do nietuzinkowych postaci kina Trzeciej Rzeszy. Z zapisków Josepha Goebbelsa wylania się obraz kobiety nieprzeciętnie ambitnej. Ale nie tylko. Dzięki filmom kręconym dla nazistów potrafiła współgrać z władzą, nadawała z nią na tej samej fali. Swe wybujałe ambicje artystyczne godziła ze zmysłem politycznym, który można by określić metaforycznym mianem *Volksempfänger* („narodowy odbiornik”) – ten zaś już w połowie lat 30. przekształciła w wielkoekranowy nadajnik niezwykle wysoko oceniany nie tylko przez ministra propagandy. *Triumpf woli* i *Olimpiada* przyniosły jej zarówno doroczną Nagrodę Filmową Rzeszy, jak i prestiżowe laury w Wenecji oraz Paryżu.

Czy *Triumpf woli* należy do tradycji kina?

Nie ma co do tego najmniejszej wątpliwości. *Triumpf woli*, podobnie jak późniejsza *Olimpiada* (1936-1938), przynależy nie tylko do tradycji kina dokumentalnego, ale także do tradycji światowej sztuki filmowej. Pytanie tylko: na jakich zasadach? To ważne pytanie. Wpisuje się bowiem w tę tradycję nie na pełnych prawach należnych wielu innym wybitnym dziełom, lecz w szczególny sposób: jako przypadek graniczny i niemal modelowa egzemplifikacja poglądowo ilustrująca złowrogi fenomen kina totalitarnego.

Rzecz w tym, że twórczość ta jest z reguły postrzegana i traktowana jako tradycja pozytywna. Tymczasem powinno być całkiem przeciwnie. Specyficzny status *Święta zwycięstwa*, a zwłaszcza *Triumfu woli* i *Olimpiady* pośród innych produkcji filmowych Trzeciej Rzeszy wynika z ich artystowskich ambicji oraz protekcji samego Führera.

Leni Riefenstahl stroniła co prawda od jadowitej publicystyki spod znaku jawnej nienawiści (tzw. Hassfilm), jednak nie znaczy to, że sama nie uprawiała prohitlerowskiej propagandy ekranowej. Jako propagatorka nazizmu i specjalistka od wielkospektaklowych inscenizowanych niby-dokumentów jest zapewne kimś innym niż Fritz Hippler, który zrealizował przepelnionego nienawiścią rasową *Wiecznego Żyda* (*Der ewige Jude*, 1940). Odmienność ta niewątpliwie podkreśla istotną różnicę: nie taką jednak, by można uznać jej filmy za „czyste” dzieła sztuki filmowej – wolne od udziału nazistowskiej ideologii.

Sztuka wynaturzona – *Entartete Kunst*. Autorami tego pojęcia nie są niemieccy historycy ani teoretycy sztuki, lecz ideolodzy i propagandyści hitlerowscy. To oni po zaledwie kilku miesiącach swych rządów doprowadzili do akcji palenia w niemal wszystkich miastach uniwersyteckich „nieprawomyślnych” książek, co się odbyło 10 maja 1933 r. To również oni cztery lata później zorganizowali niesławną wystawę sztuki zdegenerowanej w Monachium (Ausstellung „Entartete Kunst”), otwartą 19 lipca 1937 r.

Język służy do komunikowania, ale i do kłamstwa. Wybitny językoznawca Victor Klemperer przez lata badał przeinaczenia dotychczasowych znaczeń słów i wynaturzenia niemieckiego, jakie dokonały się za sprawą języka propagandy Trzeciej Rzeszy¹⁰. Podobny proces dotknął wówczas języka sztuki. Twórczość Leni Riefenstahl z okresu Trzeciej Rzeszy ma cechy sztuki wynaturzonej, tyle że *à rebours*. Środki sztuki filmowej zostały w niej zaaranżowane, wykorzystane i nadużyte do stworzenia namiastki dzieła sztuki; to prawda – namiastki efektownej i zrobionej z niebywałym rozmachem, ale jednak namiastki. Doszło tu bowiem do wynaturzenia dokumentu i ewidentnego sprzeniewierzenia się jego podstawowym walorom oraz wyznacznikom, do których należy przede wszystkim wiarygodność przekazu.

Triumf woli i *Olimpiada* zasługują na obecność na kartach dziejów światowego dokumentu jako pogładowa ilustracja rozmachu realizacji i kunsztu filmowego, który – w pogoni za monumentalnym efektem – przeinacza i podmienia rzeczywisty sens przekazu dokumentalnego, zmieniając ten przekaz w pseudodokument. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z wyszukanym audiowizualnym oszustwem, prestidigitatorskim popisem filmowca, który za pomocą środków wyrazu właściwych poetyce kina faktów realizuje ujęcie po ujęciu i scena po scenie perfidnie spreparowaną fikcją ekranową – przywodzącą na myśl to, co współcześnie nazywamy mock-dokumentem, inaczej mówiąc dokumentem pozornym i sfalsyfikowanym.

W istocie innowacje wprowadzone przez Riefenstahl i grono jej współpracowników z ekipy filmowej najpierw w *Triumfie woli*, a potem w *Olimpiadzie* sprowadzają się do serii – zgoda, że pionierskich w tamtym czasie – osiągnięć technicznych i technologicznych. Są wśród nich między innymi: zaangażowanie olbrzymich środków realizacyjnych, operowanie z rozmachem prowadzoną narracją wielokamerową, monumentalna aranżacja przestrzeni, użycie nietypowych obiektywów, zdjęcia pod słońce, rzeźbienie sylwetek ludzkich światłem, operowanie efektownymi jazdami i panoramami, różnicowanie ujęć, superpozycje punktu widzenia, dynamiczny montaż scen i sekwencji. Wszystko razem składa się na gigantomanie, której rozmach ma olśnić i podbić adresata przekazu.

Gdyby analizując rodzaj świadomości, którą zarówno w latach Trzeciej Rzeszy, jak i po jej upadku niezmiennie reprezentowała Leni Riefenstahl, posłużyć się instrumentami refleksji lingwistycznej, zwróci uwagę słowo-klucz, jakim jest dla niej wyraz „wrażenie”. Pełna egzaltacji „wrażeniowość” dotyczy widzenia otaczającej ją rzeczywistości. Ma ona poświadczać jej osobistą wrażliwość, predyspozycje artystyczne i prawo do bycia „artystką dokumentu”. Przekłada się też wprost na patetyczną poetykę nakręconych przez nią filmów, których charakterystycznym wyróżnikiem jest kiczowaty m o n u m e n t a l i z m.

Otóż to. Monumentalne są kadry szeregowych członków hufców pracy dzierżących łopaty w *Triumfie woli*. Charyzmatycznie monumentalny jest przywódca narodu Adolf Hitler, nadlatujący – niczym alpejski orzeł – samolotem nad miasto i lądujący na lotnisku w norymberskim gnieździe, a zaraz potem zjawiający się na stadionie, by przemówić do niezliczonych tłumów. Monumentalne są fanfary, ujęcia z lotu ptaka i przejazd wodza przez miasto. Monumentalne jest każde słowo wypowiedziane podczas partyjnego święta przez przywódców wyznaczonych do przemawiania i rozkazywania.

Twierdzenie samej realizatorki, że *Triumpf woli* miał pełnić rolę wyłącznie dokumentalną, należy uznać za wykrętne i zwyczajnie nieprawdziwe. Nie są zresztą dla nas ważne intencje deklarowane przez autorkę *post factum*. Liczy się wymowa samego przekazu, a także przebieg i szczególny kontekst jego realizacji; zwłaszcza zaś to, że Riefenstahl na długo przed rozpoczęciem zdjęć osobiście uzgadniała szczegóły inscenizacji Parteitagu z jego organizatorami. Nie jest więc tak, że przyjechała do Norymbergi i po prostu sfilmowała przebieg nazistowskiego święta. Ona w nim brała udział od samego początku jako współorganizatorka inscenizacji odpowiedzialna za jej możliwie najbardziej efektowne sfilmowanie.

Swoistą kwintesencję monumentalnego kiczu w wydaniu Leni Riefenstahl przynosi nakręcona dwa lata później uwertura do *Olimpiady* (część pierwsza *Święto narodów*). Na ekranie trwa ona ponad kwadrans, zawiera niewysłowienie nudny i pompatyczny prolog do berlińskich letnich igrzysk: od antycznych posągów i ruin Hellady, przez trening nagich współczesnych atletów i atletek, aż do ukazanego w przenikaniu obrazu dzwonu bijącego nad koroną stadionu olimpijskiego w Berlinie.

Realizatorka – niczym rzeźbiarka w swojej pracowni – tworzy nowy ideał ludzkiego piękna, kojarząc ten ideał bardzo powierzchownie z ideałami antyku. Osobliwy splot montażowy w perfidny sposób łączy z sobą na naszych oczach najszlachetniejsze ideały olimpizmu z realną rzeczywistością Niemiec hitlerowskich drugiej połowy lat 30. Nie są to bynajmniej obrazy niewinne ideologicznie. Uważna analiza pozwala dostrzec, że w uformowaniu ich struktury głębokiej tkwi to wszystko, co ówczesna propaganda nazistowska uważała za słuszne i pożądane.

Przed wszystkim jednak w *Olimpiadzie* daje o sobie znać filozofia volkistowskiej siły ludu, a w niej sugestywny popis aktywności i krzepy „prawdziwych” Nordyków, okazałych potomków mitycznych herosów, dzisiejszych nadludzi obojga płci stworzonych do zmagania i wysiłków w walce o lepsze jutro. Forma filmów Riefenstahl nie daje się oddzielić od zawartej w nich treści. Nie jest czymś dodanym i odrębnym wobec przekazu. Ona organizuje i stanowi jego treść, przesądając o takiej, a nie innej wymowie.

Sztuka filmowa służąca złej sprawie jest szczególnie niebezpieczna dla świadomości zbiorowej. Wykorzystuje bowiem – bywa, że z niebywałą maestrią warsztatu i złowieszczą skutecznością – starannie dobrane klisze ideologiczne, metody oraz chwytliwy paraartystyczny po to, by omamić adresata, kładąc przed nim coś, co ze swej natury pozostaje ułudnym falsyfikatem rzeczywistości. *Triumpf woli* (podobnie jak późniejsza *Olimpiada*) nie jest dokumentem, lecz zbudowanym na efekcie monumentalizmu pseudodokumentem propagandowym, który perfidnie udaje dokument.

Historyk kina powinien widzieć i odczytywać obiekt swoich badań wnikliwie i krytycznie. Z podziwu godną przenikliwością sformułowała swoje zdanie w kwestii rzekomego dokumentalizmu *Triumfu woli* Pauline Kael, pisząc o filmie Leni Riefenstahl w roku 1970 na łamach „The New Yorkera” następująco: *Czy jeśli wydarzenia zostały wykreowane z myślą o ich sfilmowaniu, film, który je rejestruje, jest dokumentem?* I dalej odpowiadała na postawione przez siebie kluczowe pytanie kolejnym: *Czy kino faktów jest kinem faktów, kiedy fakty zostały wyprodukowane dla kina?*¹¹

Konkluzja

Co się w historii filmu niegdyś stało, to się nie odstanie. W niniejszych rozważaniach interesowało nas w gruncie rzeczy coś innego niż sama twórczość filmowa westalki nazistowskiej religii. W centrum naszej uwagi pozostawała przez cały czas osobliwa bezradność intelektualna pewnej części historyków kina (na przykład Paula Rothy, Pierre’a Cadarsa i Francisa Courtade’a, Richarda Barsama, Erika Barnouwa, Davida Stewarta Hulla, Davida Hintona, Glenna Infielda, Williama K. Eversona, Coopera C. Grahama, Louise Heck-Rabi czy Marie Saeli) wobec tych filmów i w stosunku do ich twórczyni, umieszczanej w elicie filmowców – na piedestale klasyki światowego dokumentu.

Z biegiem lat wokół dokumentów Riefenstahl wytworzył się pewien – pomijający bądź falsyfikujący istotę rzeczy – szablon pisania o nich (powiadam „szablon pisania”, bo słowo „interpretacja” byłoby tu nie na miejscu), obejmujący bezkrytyczny zachwyt, urzeczenie mocą kina i kuriozalny podziw dla nadmiernie eksploatowanej techniki realizacji w połączeniu z niebywałym rozmachem produkcji. Wszystko to zamiast przenikliwości i refleksji historycznofilmowej badacza dostrzegającej głębiej ukrytą istotę manipulacyjnej perfidii tego rodzaju przekazów, a koniecznej w przypadkach takich jak ten, wyczulonej na ewidentny fałsz ekranowego uniwersum.

Widać jak na dłoni, że kiczowate filmy Riefenstahl udają sztukę. Służyła temu podstępna aneksja tradycji zarówno niemieckiej, jak i klasycznej, związanej z kulturą i sztuką antyku. Nie dał się na to nabrać Jerzy Toeplitz, pisząc na kartach *Historii sztuki filmowej*, że ukazana w introdukcji do *Święta narodów*, nawiązująca do sztuki starożytnej Grecji, wizja żywych posągów nagich hitlerowskich herosów (sfilmowana przez Riefenstahl i jej operatora Willy’ego Zielke w plenerach Rugii) przypomina w swym upozowaniu nieznośny neoklasycyzm Arno Brekera, urzędowego rzeźbiarza Trzeciej Rzeszy¹².

Inni nie okazali się równie krytyczni. Mamy więc prawdziwy problem z jej nadal kursującą w obiegu oceną. W metodologicznym daltonizmie uprawianej bezrefleksyjnie historii filmu kryje się w gruncie rzeczy to samo, co sprawia, że „krytyk” filmowy widzi, słyszy, myśli, sądzi i pisze bezkrytycznie. A wówczas nie jest krytykiem, tylko recenzentem – i to słabym.

Dokładnie to samo dotyczy – świadomego wymogów materii, którą bada – historyka kina, z tym jednak zastrzeżeniem, że w jego przypadku w grę wchodzi wymóg szczególnego wyczulenia i zdwojonej uważności w kwestiach metodologicznych, bo to właśnie dzięki ciągle ponawianym osobistym rozstrzygnięciom na tym polu historyk – jak nikt inny w jego zastępstwie – jest zdolny ocenić badany obiekt w pełni, to jest z właściwą ostrością i odpowiednią rozległością ujęcia (przywołana wyżej trafna diagnoza Pauline Kael).

Dlatego jednak mówię tutaj o „metodologicznym” daltonizmie, a nie o atrofii etycznej, która z reguły towarzyszy takim bezkrytycznym (i, jak się nieco głębiej zastanowić, ahistorycznym) spojrzeniom większości autorów piszących o tych filmach? Wbrew pozorom między jednym a drugim – to jest między perspektywą metodologiczną i perspektywą etyczną studiów nad dziejami sztuki filmowej – nie ma większej sprzeczności. *Granice mojego języka wyznaczają granice mojego poznania* – twierdził Wittgenstein. Wybrane przez nas kryteria oraz instrumenty poję-

ciowe, którymi się posługujemy, pozostają w ścisłym związku z dążeniami poznawczymi i postawą badacza studiującego dzieje kina.

Poruszając przeszłość kina i sztuki filmowej, historyk filmu nie tylko coś z niej wybiera. Także w określony sposób kształtuje jej specyficzny – taki właśnie, a nie inny – obraz. Nie chodzi o to, by pisząc współczesną historię światowej kinematografii, nie wspominać w ogóle o *Zwycięstwie wiary*, *Triumfie woli* czy *Olimpiadzie*, ale o to, w jaki sposób o tych filmach pisać. Pseudobiektywny, inwentarski opis rzeczy jako namiastka refleksji jest i zawsze będzie tylko opisem, niczym więcej. Choćbyśmy nie wiem ile miejsca i uwagi poświęcili kwestiom organizacji zdjęć, analizie techniki zdjęciowej, studiowaniu poniesionych wydatków, detalom przebiegu realizacji etc., naprawdę ważne pozostanie całkiem co innego – trafny (co znaczy: adekwatny względem faktycznej zawartości) sposób odczytania danego przekazu zaprezentowany przez badacza.

Ethos, według klasycznej definicji sformułowanej przez Arystotelesa, stanowi synonim wiarygodności. Ethos badacza sztuki filmowej także polega na dążeniu do wiarygodności i jest ściśle związany z jego krytycznym podejściem do przedmiotu badań. Czy historyk kina jako badacz i autor powinien być krytyczny? Oczywiście. Nie może być inaczej, bo inaczej może być tylko źle, czyli nieprawdziwie.

Ilekoć brakuje dwu wyższych pięter dyskursu historycznego: rzetelnej analizy i wnikliwej interpretacji, tylekoć przestajemy rozumieć zarówno tekst, jak i kontekst. A wtedy nie ma mowy o historii filmu z prawdziwego zdarzenia. Kiedy jednak bywa ona historią „z prawdziwego zdarzenia”? Po czym można ją poznać? Nie istnieje przecież ani jakaś doskonała – uniwersalna, sprawdzona i niezawodna w każdym przypadku – metoda postępowania, ani też żaden rys charakterystyczny takiej doskonałej metody, po którym można ją natychmiast rozpoznać. Wiadomo tylko jedno: każda prawdziwa historia filmu staje się – parafrazując przywołany przed chwilą tytuł – racjonalnie uzasadnionym „zwycięstwem niewiary”. Bez udziału perspektywy etycznej owo „zwycięstwo niewiary” prowadzące ku odkryciu prawdy staje się niemożliwe.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Wielce znanym dokumentem historycznym świadczącym o tym, kim naprawdę była Leni Riefenstahl, jest odnaleziony kilkanaście lat temu list gratulacyjny wysłany przez nią do Adolfa Hitlera po zdobyciu Francji w 1940 r. Treść listu została opublikowana *in extenso* na łamach „Die Neue Rechte” w 1999 r.

² L. Riefenstahl, *Pamiętniki*, tłum. J. Łaszcz, Warszawa 2003, s. 94.

³ Tamże, s. 224-226.

⁴ J. Goebbels, *Dzienniki. Tom I: 1923-1939*, wyb. i tłum. E. C. Król, Warszawa 2013, s. 90, 249, 261-262.

⁵ Tamże, s. 282, 286, 295, 297, 302, 308, 311.

⁶ Tamże, s. 343, 350, 352.

⁷ Tamże, s. 406, 440.

⁸ Tamże, s. 447, 448.

⁹ Tamże, s. 473, 516, 539.

¹⁰ V. Klemperer, *LTI (Lingua Tertii Imperii). Notatnik filologa*, tłum. J. Zychowicz, Kraków – Wrocław 1983.

¹¹ P. Kael, *Beyond Pirandello*, „The New Yorker”, 12 grudnia 1970. Przedruk w wyborze artykułów Pauline Kael, *Deeper Into Movies*, Boston – Toronto 1972, s. 207.

¹² J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej. Tom IV: 1934-1939*, Warszawa 1969, s. 284.