

Dominika Narożna, Aleksandra Jeż

Kreowanie rzeczywistości w filmach dokumentalnych.

Kazus Leni (Helene Amalie Berthy) Riefenstahl na podstawie produkcji *Triumpf woli** i *Olympia**

Streszczenie: Celem artykułu naukowego jest przedstawienie życiorysu reżyserki Leni Riefenstahl z naciskiem na jej twórczość w zakresie filmu dokumentalnego, na przykładzie dwóch produkcji *Triumpf woli* i *Olympia*. Autorki stawiają hipotezę o kreowaniu rzeczywistości przez twórczynię tych dzieł. Prezentują narzędzia propagandy, jakie reżyserka użyła w dokumentach. Korzystają przy tym z analizy zawartości materiałów audiowizualnych, metody historycznej oraz dedukcji.

Okazuje się, że L. Riefenstahl miała ogromny warsztat zawodowy, była nowatorska i niekonwencjonalna w swojej pracy w roli reżysera, a własne doświadczenia z innych płaszczyzn działalności doskonale potrafiła przełożyć na sferę produkcji audiowizualnej. Stąd też krytycy filmowi doceniają jej dorobek w zakresie innowacyjności i w kwestiach technicznych. Jednak jej dzieła były na usługach III Rzeszy. Zauważa

* *Triumpf woli* (1935), reż. L. Riefenstahl, <https://www.youtube.com/watch?v=dZKAtpRsIA>, 25.04.2017.

** *Olympia* (1938), reż. L. Riefenstahl, <https://www.youtube.com/watch?v=lVTAaYhwkZM>, 26.04.2017.

się w nich kult wodza, zamiłowanie do symboliki i wiarę w działania NSDAP.

Słowa kluczowe: L. Riefenstahl, A. Hitler, film dokumentalny, *Triumf woli*, *Olympia*, kreowanie rzeczywistości, manipulacja.

Leni Riefenstahl – początki kariery

Leni Riefenstahl urodziła się 22 sierpnia 1902 r. w Wedding na obrzeżach Berlina. Pochodziła ze zwykłej, niemieckiej rodziny. Miała tylko jednego brata. Ze względu na brak ścisłych informacji dotyczących faktów związanych z jej drzewem genealogicznym wiele osób sugerowało, że miała ona żydowskie pochodzenie¹. Jak później okaże się w wielu sytuacjach umiała ona dowolnie kształtować swoją historię życia w zależności od danej sytuacji, w której znalazła się². Od dzieciństwa sama siebie uważała za niepowtarzalną i wyjątkową, choć nie była prymusem w nauce (w szkole wyróżniała się tylko w sporcie). Już we wczesnej młodości bardzo intensywnie myślała o swojej przyszłości – raz chciała być zakonnica, innym razem – związać się z niemieckim lotnictwem. Wtedy nic nie wskazywało, iż posiada zacięcie z zakresu produkcji filmowej³.

Duży wpływ na L. Riefenstahl wywarła rodzina, zwłaszcza de-spotyczny ojciec. Bohaterka wprawdzie nie narzekała na swoje dzieciństwo, ale w pewnych sytuacjach podkreślała stanowczą postawę rodzica oraz jego surowy stosunek do niej i matki. Kiedy tylko mogła wykradała się spod reżimu ojca i odwiedzała zakazane przez niego kino. Oprócz tego udawała się na bale, by poobcować z wyższymi sferami.

¹ Dokument, który potwierdzał jej aryjskie pochodzenie (bez którego nie mogłaby pracować w branży filmowej w tamtych czasach) nie został nigdy zweryfikowany przez hitlerowców.

² S. Bach, *Leni. Życie i twórczość Leni Riefenstahl*, Wrocław 2008, s. 13-17.

³ Tamże, s. 18-19.

W dalszych latach Leni Riefenstahl zaczęła marzyć o karierze tancerki. Opuszczenie przez nią „Lyzeum” w 1918 r. zbiegło się z punktem kulminacji I wojny światowej. Despotyczny rodziciel postanowił zapisać ją do szkoły gospodarstwa domowego. Matka bohaterki – Bertha chciała walczyć z córką o jej marzenia, stąd opłacała potajemnie jej lekcje tańca. Leni zapowiedziała, że pójdzie do berlińskiej Szkoły Sztuk i Rzemiosł uczyć się malarstwa, jednak bohaterka została wysłana do szkoły z internatem⁴. Sytuacje, które zaszły w jej młodym, dotychczasowym życiu oraz postawa nieprzejednanego ojca zbudowały jej silny charakter. Już w wieku dziesiętnastu lat dziewczyna zdawała sobie sprawę z tego, jaką jest osobą – zarówno mentalnie, jak i fizycznie. Jej wygląd zachwycał wielu mężczyzn. Zaczęła zauważać, że coraz większą uwagę budzi wśród płci odmiennej i sama również poszukiwała adoratorów.

Z biegiem czasu jej rodziciel pogodził się z tym, że córka zamierza tańczyć. 23 października 1923 r. miała swój solowy debiut. Nie zachwycała jednak krytyków. Ten sam występ powtórzono 3 dni później i wtedy zaczęto mówić o jej sukcesie. Stała się nową gwiazdą niemieckiej sceny tanecznej. Wszystkie choreografie tworzyła sama. Niestety opinie dotyczące jej umiejętności czy talentu nie były takie same. Krytycy i znawcy wyrażali się na jej temat bardzo zróżnicowanie. Pewność siebie L. Riefenstahl wykluczała jednak jakąkolwiek krytykę. Doskonale kreowała swoją osobę jako gwiazdę tańca. Niestety jej kariera nie potrwała za długo – doznała kontuzji kolana, która całkowicie wyeliminowała ją z tej profesji. Jednak w czasie tego epizodu została zauważona przez świat artystyczny⁵.

Leni Riefenstahl i aktorstwo

W okresie I połowy XX w. kino niemieckie rozwijało się. Chodzenie na seanse filmowe stało się zwyczajem. Produkcje audiowizualne były sposobem na oderwanie się ludzi od zwykłej, szarej rzeczywistości.

⁴ Tamże, s. 19-24.

⁵ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka kariera*, Warszawa 2008, s. 35-46.

W rezultacie kino zaczęło pretendować do miana działu gospodarki rynkowej czy gałęzi przemysłu.

Leni Riefenstahl postawiła sobie wyzwanie w postaci udziału w pierwszej produkcji tzw. filmu górskiego – typowego dla niemieckiego kina w tamtych czasach. Jej celem był występ w utworze audiowizualnym, w którym – z założenia – dominowali mężczyźni⁶. W tamtych czasach mistrzem reżyserki w filmach tego typu okazał się Arnold Fanck. L. Riefenstahl sama zwróciła się do niego z prośbą o możliwość odegrania głównej roli w tego typu produkcji. W grudniu 1926 r. wszedł do kin film „Święta góra”. Aktorstwo naszej bohaterki było komentowane dwuznacznie – podobnie, jak jej taneczne umiejętności. Po pewnym czasie aktorka zechciała zagrać w innych gatunkach z zakresu sztuki filmowej⁷.

W kolejnych latach wprowadzano do filmu dźwięk. L. Riefenstahl zaczęła szkolić swój głos. Okazało się, że wychodziło jej to z marnymi efektami. Dalej jednak współpracowała z A. Fanckiem. Kolejne lata i kolejne filmy powodowały wzrost jej popularności. Była na okładkach niemieckich czasopism, reklamowała produkty dla kobiet czy sprzęt narciarski. Stała się symbolem nowego wizerunku kobiety⁸. Mimo tego szukała nowych źródeł swojego sukcesu.

Do końca nie wiadomo, kiedy L. Riefenstahl podjęła decyzję o reżyserowaniu. Współpracując przez wiele lat ze „swoim” reżyserem – A. Fanckiem, mogła podpatrywać szczegóły związane z filmową produkcją. Nauczyła się pracy z kamerą oraz innymi urządzeniami produkcyjnymi. Poznała również ogromną siłę montażu oraz ostatecznej obróbki zdjęć (dzisiejszej postprodukcji). Obsadzanie w tych samych rolach i schematach w kolejnych latach nie dało jej spełnienia. Stąd podjęła decyzję o odłączeniu się od mistrza⁹. Już pierwszy film *Błękitne światło* pokazał, że jego autorka korzysta z innowacji oraz eksperymentów. Jednak po premierze utworu pojawiły się opi-

⁶ Praca w tym gatunku filmowym związana była z ciężkimi warunkami na planie podczas kręcenia scen, z dużym wysiłkiem zarówno fizycznym, jak i psychicznym aktora.

⁷ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka kariera...*, s. 49-62.

⁸ Tamże, s. 68-71.

⁹ Tamże, s. 78-81.

nie zarówno pozytywne, jak i negatywne. Dominowały te drugie, co dotknęło młodą artystkę.

Leni Riefenstahl i Adolf Hitler

Swoje pierwsze spotkanie z Adolfem Hitlerem Leni Riefenstahl odnotowała podczas mitingu narodowych socjalistów w berlińskim *Pałacu Sportu*. Był on wówczas kandydatem na prezydenta Rzeszy. Bohaterka zauroczyła się wodzem, który na tyle poruszył kobietę, że po trzech miesiącach zdecydowała się na to, by poprosić go o osobiste spotkanie. Nastąpiło to w 1932 r., Führer i artystka od razu przypadli sobie do gustu. Od tego czasu była ona często widziana w środowisku A. Hitlera. Stała się tzw. ozdobą na oficjalnych imprezach partii NSDAP (Narodowosocjalistyczna Niemiecka Partia Robotników).

Wątek L. Riefenstahl i A. Hitlera jest znaczący nie tylko w jej życiu prywatnym, lecz także zawodowym. Niemiecki wódz odwiedzał bohaterkę, składając jej domowe wizyty. Oczywiście artystka o wielu wydarzeniach swojego życia mówiła jako „przypadek” (niektóre sytuacje i zdarzenia tak tłumaczyła). Opinia publiczna tamtych czasów nie pozostawiała „suchej nitki” na relacjach między kobietą a dyktatorem. Jej częsta obecność w jego otoczeniu wywoływała liczne spekulacje. Dla L. Riefenstahl pokazywanie się przy ówczynie najbardziej wpływowej osobie w państwie było prestiżem, a zarazem wyrabianiem sobie pozycji. Wówczas plotki o jej „bliskich stosunkach” z władzą nie były przez nią dementowane. Nie można zatem wykluczyć w tym przypadku dwustronnej fascynacji, która mogła wykraczać poza granice bliskiej przyjaźni. Poza tym wódz w czasie prywatnych kryzysów zwracał się do L. Riefenstahl, a czynił to już zaledwie kilka miesięcy po zapoznaniu się z kobietą. Po 1934 r. kontakty między nimi osłabły.

Po latach kobieta wyznała, że od początku podobała się ona A. Hitlerowi, jednak odrzuciła jego umizgi¹⁰. Celowe unikanie odpo-

¹⁰ Inny obrót sprawy przestawiła gospodyni L. Riefenstahl.

wiedzi na pytania, dostosowywanie informacji do sytuacji, stały się sposobem kreowania własnego wizerunku przez kobietę. Celem tego typu działań było osiągnięcie kariery¹¹.

Triumf Woli i Olympia

W latach 30. XX w. Leni Riefenstahl stała się odpowiedzialna za największe produkcje propagandowe III Rzeszy, co przynosiło jej niewątpliwie sławę. Z racji dobrych stosunków z A. Hitlerem pozyskała zaplecze do tworzenia dzieł tworzonych z rozmachem, posuwając się do najnowocześniejszych technik i najwyższych standardów tamtych czasów. I w taki sposób powstały dwa dzieła – *Triumf woli* i *Olympia*, o których L. Riefenstahl nie mówiła jako o propagandowych. Prezentowała je jako dokumenty ukazujące prawdziwą, niemiecką historię¹².

Triumf woli połączył w sobie zarówno konwencję filmu dokumentalnego i propagandowego, a dodatkowo wplótł w fabułę politykę, której służył. Literalnie obrazował zjazd partii NSDAP w Norymbergii. Stanowił reprezentacyjną relację, która dotyczyła rządów sprawowanych przez A. Hitlera. W przenośni jednak film miał dawać wyraz triumfu wodza, ukazania jego władzy jako czegoś boskiego. A. Hitlera uwieczniono w nim jako stanowczego, walczącego o III Rzeszę i pokonującego wrogów. Hasło przewodnie filmu sprowadzało się to powiedzenia: „Ein Volk – ein Reich – ein Führer” (Jeden naród – jedna Rzesza – jeden wódz)¹³. Nadrzędnym celem utworu było sprawienie, by naród zjednoczył się w jedynej słusznej ideologii. Stał się on zobrazowaniem fascynacji i oddania narodu niemieckiego Führerowi¹⁴.

¹¹ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka kariera...*, s. 86-113.

¹² Tamże, s. 122-124.

¹³ A. Czubiński, *Europa XX wieku. Zarys Historii Politycznej*, Poznań 2000, s. 128.

¹⁴ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka kariera...*, s. 149-151.

Ekipa filmowa, zatrudniona do produkcji, liczyła ponad 170 osób. W jej skład wchodziło 16 operatorów i 16 asystentów operatorów. Oprócz tego uzupełniało ją 9 specjalistów do zdjęć lotniczych oraz 29 operatorów kronik filmowych wytwórni UFA¹⁵ i Tobis¹⁶, a także dodatkowo ich europejscy odpowiednicy z filii Fox'a i Paramount (którzy udostępniali swój materiał filmowy dla reżyserki)¹⁷. Analizując już samą wielkość ekipy produkcyjnej, można było wywnioskować, iż ma powstać coś niepowtarzalnego. Nikt w tamtych czasach nie dysponował tak ogromnym zapleczem ludzkim, technicznym czy takimi finansami.

W trakcie realizacji produkcji reżyserka wykorzystała wiedzę i umiejętności pochodzące z jej współpracy z A. Fanckiem przy realizacji filmów górskich. W celu zróżnicowania zdjęć poszukiwała najrozmaitszych pomysłów – umieszczała kamery na dachach, w rowach, na balkonach. Nie mogła zapomnieć o zdjęciach z samolotu. Uposażyła każdego z operatorów we wrotki, by mogli zyskać większą ruchliwość i możliwość zrobienia bardziej ekspresyjnych zdjęć. Dodatkowo używała fajerwerków, pochodni magnezowych oraz innych tego typu materiałów, by zdjęcia „udekorować” większą dramaturgią¹⁸. Posunęła się do użycia bardzo rzadkiej techniki: ujęcie – kontr-ujęcie. Uzyskała dzięki temu genialny efekt. Zestawiła na zmianę radosny, wiwatujących ludzi z obrazem A. Hitlera.

Film tworzone według określonego porządku. Wódz musiał być ujmowany tak, by najlepiej wyglądał, czyli zawsze z dołu do góry celem dodania mu kilku centymetrów wzrostu. Dzięki temu prezentował się jako silny przywódca. Przy realizacji wykorzystywano liczną ikonografię (swastyki, orły, sztandary, itp.), by utożsamiać siłę obrazu z potęgą państwa. Efekt wielkości wodza i III Rzeszy miały

¹⁵ UFA – niemiecka wytwórnia filmowa istniejąca w latach 1917-1990 w Babelsbergu. Po przejściu władzy przez nazistów niepisany dyrektorem tej instytucji był J. Goebbels.

¹⁶ Tobis – wytwórnia nadzorowana przez Ministerstwo Propagandy III Rzeszy.

¹⁷ Całość była uzupełniana przez 17 oświetleniowców, 2 fotografów, 26 kierowców, 37 stróżów i strażników, 13 osób odpowiedzialnych za dźwięk, 2 pracowników biurowych i asystentów.

¹⁸ S. Bach, *Leni. Życie...*, Wrocław 2008, s. 142-143.

potwierdzać nagrane wiwatujące tłumy. Sceny w produkcji zostały zmontowane w taki sposób, jakby A. Hitler był seksualnym obiektem pożądania swoich zwolenników. Przybrało to obraz erotycznego kultu.

Kolejny zabieg użyty przez reżyserkę sprowadzał się do stopniowania napięcia. Dotyczyło to także osoby dyktatora. Zanim widz go zobaczył czy usłyszał mijająca chwila. Odbiorca czekał na niego, był ciekawy, jaki będzie kolejny jego ruch, gdzie go ujrzy. Te wszystkie zabiegi powodowały, że produkcja wykraczała poza zwykłą, najczystszą dokumentację pozbawioną jakichkolwiek zabarwień propagandowych czy politycznych. L. Riefenstahl nie widziała w tym nic zdrożnego. W publikowanym artykule *O istocie i tworzeniu filmu dokumentalnego*, stała na stanowisku, że dokument nie tyle i nie tylko powinien oddawać wiernie zdarzenie, lecz także ma ukazywać myśl oraz przesłanie danego wydarzenia¹⁹.

Sam początek produkcji nosił znamiona mistycyzmu- przybycie A. Hitlera przedstawiano się jako coś nadzwyczajnego. Słowa zapowiadające jego przylot przypominały religijny język, nad Norymbergią rozpraszają się chmury i wychodziło słońce. Przekaz nabierał liryczności. W dalszej części produkcji na uwagę zasługiwała kompozycja obrazu. Ujęcia wodza przeplatały przebitki murów miasta i tłumy. Miało to na celu ukazanie bliskości wodza z mieszkańcami, którzy byli mu oddani oraz posłuszni. Dalsze obrazy w kolejnych minutach filmu również zostały ułożone w przemyślny sposób. L. Riefenstahl ubogaciła je w liczne nazistowskie symbole. Ujęcia zostały zrobione w taki sposób, by pokazać jedność wodza z ludem złączonych wspólną ideologią. Cały ten idealny świat doskonale wykreowano dzięki magii montażu²⁰.

Premiera przyniosła ogromny sukces. Film zyskał miano „symfonii niemieckiej siły” czy „istoty narodowego socjalizmu” i bił rekordy popularności. Pokazany w nim obraz niemieckiego dyktatora uznano

¹⁹ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 163-164.

²⁰ Źródła mówią, iż J. Goebbels wraz ze współpracownikami (a nawet sam A. Hitler) odwiedzali reżyserkę przy montażu. Cenzorzy bez większych sprzeciwów zaakceptowali ostateczną wersję filmu.

za jedyny i najślusznieszy. Również zagranicą *Triumf woli* zdobył aplauz – otrzymał nawet kilka nagród w Wenecji czy Paryżu²¹. Produkcję propagowano na szeroką skalę. Dokonywano projekcji we wszystkich środowiskach – aulach, kościołach, szkolnych salkach, itp. Miało to na celu wyrobienie poczucia jedności między wodzem na narodem²².

Kolejnym dziełem analizowanym w niniejszym artykule naukowym w reżyserii L. Riefenstahl jest *Olympia*. Po wcześniej zrealizowanych filmach twórczyni zarzekała się, że nie zamierza tworzyć więcej produkcji dokumentalnych z udziałem wodza czy odwołujących się do partii. Jednak po pewnym czasie od nakręcenia *Triumfu woli* zmieniła zdanie. Zgodziła się, by znowu wyreżyserować dokument. Tym razem zdecydowała się przenieść na taśmę filmową Igrzyska Olimpijskie, które odbyły się na terenie ówczesnej III Rzeszy w 1936 r. Było to ważne wydarzenie, ponieważ jego organizacja miała potwierdzać powrót tego państwa do wspólnoty międzynarodowej po przegranej I wojnie światowej i zapewnić jego uznanie przez społeczność międzynarodową. A. Hitler na początku nie do końca był przekonany co do przyjęcia roli gospodarza tego sportowego święta, ponieważ głównym celem tych zawodów było zjednoczenie wszystkich narodów, a to kłóciło się z jego nazistowskimi założeniami. Po podjęciu decyzji wybrał on L. Riefenstahl²³, by upamiętniła to wydarzenie w formie pełnometrażowego filmu dokumentalnego. Produkcja miała służyć propagandzie na temat możliwości organizacyjnych i finansowych III Rzeszy. Zadaniem L. Riefenstahl było ukazanie Niemiec jako kraju, który jest pokojowy, podąża za duchem czasu i nie za-

²¹ S. Bach, *Leni. Życie...*, s. 145-153.

²² Trzeba również zwrócić uwagę na fakt odegrania przez *Triumf woli* dużej roli w Austrii po dokonaniu aneksji terytorium tego państwa przez Rzeszę Niemiecką 12 marca 1938 r. Film ten, wcześniej zakazany, od tego czasu był pokazywany, w ramach kina objazdowego, codziennie we Wiedniu i innych miastach. W 1939 r. projekcje przedstawiano również w Czechach i na Morawach oraz w Polsce. Używano go w jednym propagandowym celu – by rozgłaszać przewagę i potęgę III Rzeszy. Zob.: J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 167.

²³ Kandydatów na reżyserów tej produkcji było aż trzech, ale tę misję powierzono L. Riefenstahl.

myka się na międzynarodowe wydarzenia²⁴. Miało to być odpowiedzią na niechęć świata wobec rozwoju politycznego tego państwa. Celowo nagłaśniano przy tym, że na pomysł produkcji nie wpadł A. Hitler czy jego współpracownicy, ale Międzynarodowy Komitet Olimpijski. Dla tej organizacji miało być to upamiętnienie tego wydarzenia. Natomiast dla nazistów cel był zgoła inny – budowanie wizerunku potęgi ówczesnych Niemiec. Wódz i jego otoczenie chcieli przy tym wykreować L. Riefenstahl na niezależnego producenta filmowego tworzącego produkcję o igrzyskach²⁵. Należy jednak mieć na uwadze fakt, że film był finansowany przez partię rządzącą. Zatem nie było mowy o pełnej autonomii reżyserki.

Olympia miała dotrzeć zarówno do miłośników sportu, jak i do zwykłego odbiorcy. Również przy tej produkcji imponujące co do liczby zaplecze producenckie wzbudzało podziw. Ekipa liczyła ponad 300 osób. L. Riefenstahl musiała przygotować się również sprzętowo, jak i organizacyjnie. Pełniła rolę nie tylko reżysera i scenarzysty, lecz także producenta i montażysty. Dzięki temu miała kontrolę nad najważniejszymi aspektami produkcji filmowej. Nagrywanie ujęć w dokumencie nie należało do łatwych, gdyż kamera musiała rejestrować dyscypliny sportowe, w tym ruch człowieka. W związku z tym nabyto różne rodzaje obiektywów czy filtrów. Praca nad *Olympią* była o tyle trudna, że materiał był nagrywany we wszystkich możliwych warunkach, a to wymagało od reżyserki jeszcze większej pomysłowości i umiejętności. Na stadionie powstały specjalne miejsca na sprzęt, do filmowania z powietrza miały posłużyć specjalne balony na uwięzi. Innowacje pozwalały na niespotykane zdjęcia np. użycie kamery ręcznej czy wąsko-taśmowej, prowadnice wraz z kamerami, dzięki

²⁴ W okresie zawodów dokładano wszelkich starań, by nie dopuszczać do jakichkolwiek niechcianych sytuacji, takich jak skandale czy prowokacje. Zabiegano również o to, by biorący udział w igrzyskach miłośnicy sportu nie wspominali czas współzawodnictwa. Podejmowano rozmaite zabiegi; zdjęto tabliczki z hasłami „Żydzi niepożądani” czy „Nie sprzedajemy Żydom”. W ten sposób chciano zamazać negatywny stosunek nazistów do tej nacji. Zob.: J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 170-179.

²⁵ Nikt, nawet J. Goebbels, nie mógł ingerować w treść filmu, ani wydawać jakichkolwiek wskazówek co do jego zawartości. Zob.: J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 179-181.

którym można było uchwycić biegnących ludzi²⁶. Do rejestracji użyto również największego na świecie wówczas teleobiektywu, który miał rejestrować zbliżenia w sytuacjach, w których nie można było podejść do zawodników²⁷. Reżyserka zatrudniła fachowców – osoby do rejestracji ujęć w wolnym tempie czy realizacji zdjęć pod wodą. Do innych nowatorskich technik zastosowanych w filmie zaliczono ustawienia kamer pod nietypowymi kątami, kontrastowe oświetlenie (np. ujęcia nagrywane pod światło) czy asynchroniczny montaż sceny.

Głównym motywem produkcji miało być nawiązanie do idei piękna, rzeźb i antyku. Ciała sportowców ukazano w filmie w sposób nieskazitelny – nawiązując do starożytnej Grecji. Kreowano ich na zdrowych i pięknych ludzi, którym nic nie dokucza (odwołanie do ideału rasy aryjskiej)²⁸. Reżyserka operowała przy tym symboliką. Często w filmie pojawiają się flagi czy swastyka. Tym zabiegiem twórczyni próbowała kreować wizerunek wodza na obraz odrodzonej niemieckiej ojczyzny²⁹. W filmie nie koncentrowano się jednak na sportowcach niemieckich. Za to w ujęciach pokazywano często Jesse'go Owens'a³⁰, co miało dać wyraz temu, że produkcja jest niezależna od polityki rasowej Niemiec.

Premiera filmu odbyła się w dniu urodzin A. Hitlera – 20 kwietnia 1938 r. Najpierw zaprezentowano pierwszą część – „Święto narodów” („Fest der Völker”), a dwa tygodnie później drugą – „Święto piękna” („Fest der Schönheit”). Tytuły obydwu odcinków pasowały do filozofii prowadzonej obrazem narracji. Produkcja w pierwszych tygodniach wyświetlania przyniosła ogromne zyski. Do tego przyczyniła się nie tylko L. Riefenstahl, lecz także promocja filmu w III Rzeszy. Sukces widoczny był również w licznych dowodach uznaniach. *Olympia* została nazwana najlepszą niemiecką produkcją 1937/1938. Z kolei reżyserka otrzymała 1 maja 1938 r. najwyższe odznaczenie filmowe oraz niemiecką Nagrodę Filmową 37/38. Zagranicą film również nie

²⁶ Tamże, s. 181-183.

²⁷ S. Bach, *Leni. Życie i twórczość...*, s. 166.

²⁸ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 183-184.

²⁹ S. Bach, *Leni. Życie i twórczość...*, s. 161.

³⁰ Por. *Zwycięzca* (2016), reż. S. Hopkins, <https://www.cda.pl/video/1497634dd>, 20, 30.05.2017.

pozostał bez echa – w mediach podkreślano talent reżyserki i nie szczędzono filmowi superlatyw³¹. L. Riefenstahl została uhonorowana złotym medalem przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski. Z biegiem czasu, w odwołaniu do wydarzeń z areny krajowej (np. *Noc kryształowa*) i międzynarodowej (np. agresja na Polskę 1 września 1939 r.) z udziałem III Rzeszy, nowy obraz tego państwa przedstawiony w filmie zaczął być przyjmowany przez zagranicę z ostrożnością. Jednak z perspektywy czasu, mimo politycznych kontrowersji jakie wywołał, zalicza się go, według rankingu tygodnika *Time*, do 100 filmów wszechczasów³².

Kreowanie rzeczywistości

Z założenia filmy dokumentalne mają ukazywać rzeczywistość. Ingerencja reżyserka powinna być ograniczona do minimum. Kamera rejestruje zastaną sytuację, a w gestii autora pozostaje jedynie nadanie twórczego kształtu jej stanowi. Kanwą są fakty, nadbudową – środki wyrazu. Jednak te ostatnie nie mogą rzutować na fałszowanie obrazu rzeczywistości. Jeśli tak dzieje się, to dokument staje się filmem fabularyzowanym. Tym samym traci cechy gatunkowe.

Nie podlega wątpliwości, że filmy L. Riefenstahl stanowiły narzędzie propagandy totalitarnej. Były orędownikami szerzenia ideologii nazistowskiej. Służyły „jednej, słusznej prawdzie” generowanej przez NSDAP. Ich autorka przy użyciu innowacji z zakresu toku produkcji filmowej i manipulacji obrazem na stole montażowym nie tyle pokazywała rzeczywistość, co ją kreowała. Jej dzieła miały na celu przekonywać odbiorców do określonej wizji świata. Wprawdzie L. Riefenstahl pokazywała to co kamera nagrała, jednak rejestrowała to według wcześniej ustalonego schematu działania. Ubierała fakty w symbolikę przekazu (np. w *Olympii* pokazanie

³¹ J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka...*, s. 194-198.

³² *All-Time 100 movies*, <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/>, 12.05.2017.

Igrzysk Olimpijskich w dobrym świetle miało przekonywać do sprawności organizacyjnej III Rzeszy), emocje (np. poprzez pompatyczną muzykę użytą w obydwóch produkcjach), wizję wielkości Führera (np. poprzez wskazywanie w *Triumfie woli* ujęć wódz-wiwatujący na jego cześć tłum). Zabiegi te, zgodnie z warsztatem filmowym, są dopuszczalne w świecie dokumentu, gdyż reżyser ma prawo do podejmowania kreatywnych decyzji w procesie takiej produkcji³³. Kwestią dyskusyjną, w przypadku dzieł L. Riefenstahl, pozostaje jedynie ustalenie, czemu te działania miały służyć. Nie była to sztuka dla sztuki. Cel przyświecał zgoła inny: promowanie idei narodowego socjalizmu.

Krytycy doceniają twórczość L. Riefenstahl w aspekcie eksperymentowania obrazem. Co więcej niektóre jej pomysły na trwałe weszły do kanonu produkcji filmowej (np. asynchroniczny montaż sceny). Na uznanie zasługuje także dojrzałość artystyczna reżyserki. Jej zaplecze warsztatowe ukształtowały nie tylko lekcje na planie filmowym u A. Fancka, lecz także jej próby aktorskie i taneczne z przeszłości. Dało jej to możliwość perspektywicznego myślenia o całości produkcji z różnych perspektyw: obrazu, bohaterów czy muzyki.

Kreowania rzeczywistości nie należy zawsze utożsamiać z fałszowaniem obrazu świata. Pierwsze pojęcie może, lecz nie musi, oznaczać tego drugiego. Potwierdzeniem tej hipotezy niech będzie przykład realizacji produkcji niskobudżetowej, której twórca, ze względu na okrojone finanse, nie jest w stanie zgłębić tematu, stąd też nie porusza wszystkich wątków w filmie dokumentalnym. Wybór określonych kwestii a pominięcie innych nie stanowi w tym przypadku nadużycia. Fałszowanie obrazu rzeczywistości ma natomiast miejsce wtedy, gdy reżyser dokonuje manipulacji. Pokazuje coś, co w rzeczywistości wygląda zgoła inaczej. Często do tego rodzaju działań dochodzi nie tylko na planie filmowym, gdzie nagrywa się określone ujęcia, lecz także na stole montażowym, gdzie buduje się logikę obrazu. L. Riefenstahl miała władzę nad jednym i drugim

³³ G. Goodell, *Sztuka produkcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, Warszawa 2009, s. 151.

elementem, gdyż w obu przypadkach była zarówno reżyserką, jak i montażystką. Twórczyni nie cierpiała na brak zaplecza finansowego. Ogromne nakłady finansowe ze środków publicznych (państwa) pozwoliły jej z jednej strony na realizację swoich najśmielszych pomysłów pod względem technicznym, a z drugiej strony ograniczały jej wolność narracyjną (przekaz filmowy nie mógł być wymierzony w zamawiającego produkcję)³⁴. Konsekwencją tego było powstanie arcydzieł służących propagandzie III Rzeszy.

Źródłem wiedzy dla jednostki były i są nie tylko praktyka osobista, lecz także edukacja³⁵. Zarówno *Triumpf woli* jak i *Olympia* dostarczały pośrednie informacje obywatelom III Rzeszy na temat kondycji ich państwa i osób w nim rządzących. Poprzez wybór wcześniej zaplanowanych ujęć, dynamiczny montaż czy starannie dobraną muzykę, wywoływały u odbiorców poczucie wyjątkowości ich narodu, ducha wielkości i siły Führera oraz wyzwalały w nich wiarę w rozwój gospodarczy ich państwa. Pozwalały na odbudowę poczucia godności po przegranej I wojnie światowej. Nie były zatem czystym zapisem rzeczywistości, lecz udaną próbą przekonania przez reżyserkę widzów co do tego, co zobaczyli w filmach, a co niewątpliwie było kreowaniem rzeczywistości.

Po II wojnie światowej

Pod koniec II wojny światowej Leni Riefenstahl musiała uciekać do wioski Mayrhofen w dolinie Ziller³⁶. Nieustannie chciała jednak wrócić do swojego miasta Kitzbuhel, które zostało zajęte przez amerykańskie wojska. Tak też się stało. Po zakończeniu wojny była wielokrotnie przesłuchiwana. Zeznawała, że albo była świadkiem jakiegoś wydarzenia z udziałem władz III Rzeszy przypadkowo, albo nie zdawała sobie sprawy z działań nazistów. Już 3 czerwca 1945 r.

³⁴ Pewnym jest fakt, że L. Riefenstahl nie zmuszała się do wiary w osobę A. Hitlera. Była przekonana o jego wyjątkowości.

³⁵ Z. Blok, *Teoria polityki. Studia*, Poznań 1999, s. 128.

³⁶ S. Bach, *Leni. Życie i twórczość Leni Riefenstahl...*, s. 208-247.

otrzymała dokument, że nie ma żadnych zarzutów w stosunku do jej osoby. Jednak Francuzi zaczęli naciskać na nowe śledztwo. Podczas tłumaczeń bohaterka zaprzeczała, że jej filmy miały charakter propagandowy. Często podkreślała, iż stała się ofiarą J. Goebbelsa, który kazał jej kręcić tego rodzaju produkcje. Francuzi dokonali konfiskaty pieniędzy na jej kontach. Reżyserka wpadała w problemy psychiczne, doznawała upokorzeń, była trzymana w areszcie domowym. Załamała się nerwowo³⁷. Świat powojenny kojarzył ją jednoznacznie z osobą A. Hitlera. Pamiętano ją jako osobę wyrachowaną, doskonale potrafiącą manipulować ludźmi, wykorzystującą swój urok osobisty.

W 1954 r. udało się dokonać projekcji jej starej produkcji *Niziny*. Film nie wywołał fali entuzjazmu. Dla wielu nie był niczym szczególnym – utworem bezdźwiękowym z efektami oraz bardzo ubogimi dialogami. Jak powiedział jeden z krytyków: „brakuje tu duszy”. Poza tym zarzucono jego twórczyni, że jej rola w produkcji była wielofunkcyjna: od reżyserki, poprzez scenarzystkę, a skończywszy na aktorce i tancerce w jednym. Stąd mówiono o filmie jako o psychologicznej historii L. Riefenstahl. Zamiast aplauzu film na nowo rozbudził dyskusje na temat roli reżyserki w hitlerowskich Niemczech³⁸.

Będąc już w podeszłym wieku³⁹, L. Riefenstahl pokusiła się także o napisanie książki *Pamiętniki*, która ukazały się w 1987 r. Wy-

³⁷ Tamże, s. 247-263.

³⁸ Tamże, s. 265-271.

³⁹ W 1956 r. reżyserka udała się do Afryki, gdzie doznała natchnienia. Zaczęła pracować nad produkcją na „czarnym lądzie”. Jednak problemy finansowe oraz wojna w okolicy Kanału Sueskiego spowodowały, że musiała wracać do Niemiec. Nie zniechęciło to jej do dalszych odwiedzin Afryki, by tworzyć. Zaczęła fotografować w celu stworzenia dokumentacji do filmów, które chciała zrealizować. I tak w 1973 r. ukazał się album *The Last of The Nuba* – 126 fotografii obrazujących życie plemienia Nubijczyków. W świecie nauki nie akceptowano sposobu fotografowania, który miał być formą wyzysku pod przykrywką dobrodziejstwa. W uwiecznianiu na zdjęciach tego plemienia zauważono fizyczny idealizm oraz propagowanie naturalnego piękna, czyli to, co L. Riefenstahl było bliskie w produkcjach audiowizualnych (np. w *Olympii*). Publicznej krytyki jej twórczości dokonała m.in. S. Sontag (pisarka, eseistka). Pokusiła się o stwierdzenie, że album ten to dopełnienie tryptyku – po

dawnictwo wzbudziło znów różnorakie opinie. Bohaterka w książce chciała ukazać swoją autentyczność. Krytycy byli bezlitośni względem treści wypowiedzianych przez nią na łamach publikacji. W dodatku stworzono dokument dotyczący jednego z jej filmów (*Nizin*) – *Czas milczenia i ciemności*. Poruszał on wiele zarzutów przeciwko L. Riefenstahl. Sprawę udało się wyciszyć. Doprowadzono do zniszczenia kaset z materiałem. Sytuacja ta niewątpliwie nadszarpnęła kreowany wizerunek kobiety.

Na kilkanaście lat przed śmiercią stworzono dodatkowo o niej film – obraz jej życia – *Potęga obrazu: Leni Riefenstahl*. Wyemitowano go w 1993 r. Zebrał on pozytywne recenzje. Tym samym bohaterka, na 10 lat przed śmiercią, znów była w centrum zainteresowania. Zmarła 8 września 2003 r., w wieku 101 lat. W ostatnich rozmowach mówiła, że najbardziej żałuje jej „związku” z hitlerowskimi Niemcami⁴⁰.

Bibliografia

- All-Time 100 movies*, <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/>, 12.05.2017.
- Bach S., *Leni. Życie i twórczość Leni Riefenstahl*, Wrocław 2008.
- Czubiński A., *Europa XX wieku. Zarys Historii Politycznej*, Poznań 2000.
- Blok Z., *Teoria polityki. Studia*, Poznań 1999.
- Goodell G., *Sztuka produkcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, Warszawa 2009.
- Olympia* (1938), reż. L. Riefenstahl, <https://www.youtube.com/watch?v=IVTA-aYhwkZM>, 26.04.2017.
- Trimborn J., *Riefenstahl. Niemiecka kariera*, Warszawa 2008.
- Triumf woli* (1935), reż. L. Riefenstahl, <https://www.youtube.com/watch?v=dZKAtpRsIA>, 25.04.2017.

Triumf woli i *Olimpii*, który ma być doskonałym zabiegiem rehabilitacyjnym. Mimo tego, album sprzedano w dużych nakładach, a L. Riefenstahl zaczęła otrzymywać wiele propozycji na sesje fotograficzne. Sława wróciła. Artystka otrzymała nawet honorowe obywatelstwo Sudanu. Zob. S. Bach, *Leni. Życie...*, s. 285-300.

⁴⁰ S. Bach, *Leni. Życie i twórczość Leni Riefenstahl...*, s. 310-323.

Creating of reality in propaganda documentaries. The case of Leni (Helene Amalie Berthy) Riefenstahl on the basis of “Triumph of the Will” and “Olympia”

Summary: The aim of this article is to present the biography of a film director- L. Riefenstahl, with an emphasis on her propaganda documentary works by the example of two documentaries: “Triumph of the Will” and “Olympia”. The thesis stated by the authors of this article is about creating reality by L. Riefenstahl. The authors present the propaganda techniques used by the director in her documentaries. The authors base this work on the analysis of audiovisual productions, historical method and finally- deduction.

L. Riefenstahl was the artist with a great experience. As the director, not only was she innovative and unconventional, but also she was able to use and transfer her experience gained on other fields of her own life onto audiovisual productions. Therefore, the critics value Riefenstahl’s works due to their innovatory character and technical nuances. Although L. Riefenstahl is one of the most talented documentary directors, still, vast majority of her films were vile propaganda at the service of the 3rd Reich. Worshipping Hitler, love of symbols and faith in NSDAP is highly visible in Riefenstahl’s works.

Key words: L. Riefenstahl, A. Hitler, documentary film, “Triumph of the Will”, “Olympia”, creating of reality, propaganda, manipulation.