

## OKIEM I UCHEM

# Propaganda i kino

MARCIN GIŻYCKI

Propaganda jest działaniem mającym przekonać masy do racji jej autorów. Doskonałym narzędziem do osiągnięcia takiego celu okazało się kino. Jak już stwierdził André Bazin, rysunek może zawierać więcej informacji o obiekcie niż fotografia, ale nigdy nie będzie miał tej irracjonalnej siły, *która zmusza nas do wierzenia w jej realność*<sup>1</sup>. A cóż dopiero fotografia ruchoma!

Film jako narzędzie propagandy przydał się zwłaszcza w krajach totalitarnych. To zrozumiałe, propagandyści mają tam szczególnie dużo pracy, by przekonać obywateli, że białe jest czarne. W celu usprawiedliwienia konieczności eksterminacji Żydów naziści wyprodukowali dwa potężne (w sensie oddziaływania na wyobraźnię) filmy: fabularnego *Żyda Süssa* i dokumentalnego *Wiecznego Żyda* (oba 1940). Pierwszy, wyreżyserowany przez Veita Harlana według wskazówek samego ministra propagandy Josepha Goebbelsa, jest dramatem kostiumowym i powstał na podstawie wcale nie antysemickiej powieści Liona Feuchtwangera, co jest ciekawym przyczynkiem do dyskusji o stosunku adaptacji do oryginału. W powieści Feuchtwangera (jak i we wcześniejszym opowiadaniu Wilhelma Haufa z 1827 roku) tytułowy bohater, zresztą postać historyczna, jest wychowanym przez Żydów nieślubnym synem arystokraty. Skazany na śmierć może uniknąć kary, ujawniając swoje prawdziwe pochodzenie. Nie czyni tego jednak, by nie zdradzić środowiska, w którym wyrósł i z którego jest dumny. U Harlana Süss jest archetypicznym Żydem z antysemickich wyobrażeń: chciwym, chytrym lichwiarzem o haczykowatym nosie i tłustych włosach. O ile wszyscy Żydzi w filmie prezentują się właśnie tak, o tyle Niemcy zostali ukazani jako porządni, schludni, uczciwi obywatele omotani pajęczyną knowań żydowskich bankierów i kupców. W pierwszej scenie filmu widzimy Süssa zanurzającego szponiaste dłonie w górach klejnotów, a w ostatniej skomlącego jak pies o litość. Między tymi biegunami zawiera się cała nazistowska prawda o wyznawcach religii mojżeszowej, ich pazerności, nieuczciwości, tchórzostwie i braku godności. *Żyd Süss* okazał się wielkim sukcesem kasowym w Niemczech, ale odegrał też propagandową rolę w krajach okupowanych. Podobno przyczynił się do antyżydowskich zamieszek w Marsylii. Nie ulega wątpliwości, że chociaż z warsztatowego punktu widzenia film Harlana był produktem bardzo przeciętnym<sup>2</sup>, to propagandowy cel osiągnął z nawiązką.



*Žyd Süß*, reż. Veit Harlan (1940)

Skierowany do rozpowszechniania kilka miesięcy później *Wieczny Żyd* Fritza Hipplera, dokument obrazujący „całą prawdę” o „odrażającym” życiu Żydów, dokonywał wyjątkowo obrzydliwej manipulacji. Ukazywał ich całą beznadziejną, a na dodatek jeszcze zafałszowaną egzystencję w okupowanej Polsce jako normę, jako rzeczywistość żydowskich sztetli. Obraz Żydów kłębiących się na ulicy już na początku filmu zestawiono z ujęciem szczurów wylazących ze ścieków. Z przyrównywania Żydów do szczurów i wszelkich plag uczyniono zresztą lejtmotyw całego filmu. Podobnie jak w dziele Harlana styl życia Żydów, ich niechlujstwo, lenistwo i zamyłowanie do brudnych interesów skontrastowano z tradycyjnymi cnotami Aryjczyków, zamyłowaniem do ciężkiej pracy, czystością, przywiązaniem do tradycyjnych wartości. Wykorzystano też wyrwane z kontekstu fragmenty filmów fabularnych, między innymi *M* Fritza Langa, by pokazać pedofilskie skłonności ludzi pochodzenia żydowskiego (odtwórca głównej roli, sławny aktor Peter Lore, był Żydem). Żydom przypisano również zamyłowanie do pornografii, a przy okazji przypomniano, że Alfred Einstein, Róża Luxemburg, a nawet Chaplin byli Żydami (komunista czy Żyd – co za różnica). Koronnym chwytem filmu i jego kulminacją jest relacja z rytualnego koszerne uboju krów i owiec, która oczywiście musiała robić wrażenie (Hitler, nawiasem mówiąc, był wegetarianinem).

Precyzyjnie zorkiestrowany, również przy udziale Goebbelsa, film nie odniósł jednak kasowego sukcesu jak jego poprzednik. Już wcześniej udało się obrzydzić Żydów publiczności do tego stopnia, że nie miała ochoty ich już oglądać. Propagandę też można przedawkować.

Najślawniejszym filmem propagandowym wszech czasów jest jednak inny film niemiecki: *Triumf woli* Leni Riefenstahl, monumentalny reportaż ze zjazdu Narodowych Socjalistów w Norymberdze w 1934 roku. Przy realizacji filmu uczestniczyło 36 operatorów i ich asystentów (nie licząc dodatkowo wynajętych kamerzystów wmieszanych w tłum, filmujących z powietrza itp.), 17 zespołów oświetlaczy, 26 kierowców i około setki innych specjalistów i pomocników.

Mieli oni wszyscy jedno zadanie: ukazać zjazd jako zdarzenie o nie tylko gigantycznej skali, ale także ogromnym wymiarze duchowym. Udało to się częściowo. Z punktu widzenia Hitlera i jego ideologów film był sukcesem. Dla masowej publiczności, ze względu na zaawansowany język filmowy (montaż, wymyślne kąty widzenia), okazał się jednak dziełem ciężkostrawnym, a może po prostu za długim, monotonnym, wręcz nudnym. Nie spełnił więc w pełni zadania, jakie mu postawiono. Hitlerowi to nie przeszkadzało, potrzebował filmu, w którym mógłby się pokazać jako prawdziwy lider tłumów, wielki Führer. Goebbelsowi nie pozostawało już nic innego, jak uznać *Triumf woli* za arcydzieło propagandy i sztuki: *Ten film jest niezwykłym osiągnięciem w produkcji filmowej ostatniego roku. (...) Film z powodzeniem przełamał niebezpieczeństwo stania się tylko propagandą. Wzniósł surowy rytm naszej wielkiej epoki na same wyżyny artystycznych osiągnięć*<sup>3</sup>. Większość piszących później o *Triumfie woli*, dystansując się od tematu filmu, próbowała również chwalić go, jak cytowany przed chwilą Goebbels, za jego walory artystyczne. Tak czynił między innymi ojciec brytyjskiego dokumentu John Grierson, tak czynili liczni badacze, na przykład Kevin Brownlow<sup>4</sup> czy Richard Meran Barsam<sup>5</sup>. Pisano o „arcydziele propagandy”.

Chcę się wyłamać z tego chóru. Po pierwsze, dobra (czyli skuteczna) propaganda, to taka, która potrafi się zniżyć do języka półprawd i pomówień, frazeologii populistycznej. Nie jest to język godny arcydzieł, które z samej definicji są czymś ponadprzeciętnym, wyjątkowym. Po drugie, pora powiedzieć to wreszcie głośno: większość „artystycznych” elementów *Triumfu woli* to czysta grafomania. Od prologu ukazującego Wodza, wyłaniającego się z chmur, przybywającego niczym bóg z nieba na miejsce zjazdu, przez muzykę w wagnerowskim stylu, typowe dla Riefenstahl zachwyty nad pięknem aryjskiego nagiego ciała (estetyka rodem z obrazów ulubionych malarzy Hitlera: Adolfa Zieglera czy Ernsta Liebermanna), doskonale przeciwiczone apele (kamera jest zawsze tam gdzie trzeba), do ostatniego ujęcia maszerujących w szyku do nieba oddziałów SA z ogromną swastyką w tle. Cała dramatyczna konstrukcja, na której ma się zasadzać artyzm dzieła, trąci tandetą myślową. Kicz, kicz, kicz... Film i jego bohaterowie są tak niezamierzenie pompatyczni i żałośnie śmieszni, iż nic dziwnego, że w innych krajach chciano go pokazywać jako antypropagandę. Ciarki przechodzą tylko na widok rozentuzjasmowanych tłumów, ich religijnego wręcz fanatyzmu, owczego pędu ku powszechnej apokalipsie. I właśnie dlatego *Triumf woli* jest, chociaż w sposób całkowicie nieintencjonalny, ważnym dokumentem. Nie jest to w najmniejszym stopniu zasługa reżyserki.

Sama Riefenstahl protestowała, ale już po wojnie, przeciwko nazywaniu *Triumfu* filmem propagandowym (nie miała jednak podobnych obiekcji, gdy przyjmowała z rąk Goebbelsa dyplom uznania). Jej argumentacja była mniej więcej następująca: pokazywałam zdarzenia takie, jakie były, nie posłużyłam się żadnym, a tym bardziej ideologicznym komentarzem. Zrobiłam, jak umiałam najlepiej, film dokumentalny, nie propagandowy. Ideologia mnie nie obchodziła<sup>6</sup>. No cóż, rzeczywistość nie jest jednak taka prosta. Pomijając wątpliwą tezę o konieczności istnienia czytanego komentarza w filmie propagandowym, trudno nie zauważyć, że film zawiera bardzo starannie przygotowany przekaz. Oto naród niemiecki pod wodzą boskiego Führera odrodził się i rozpoczyna marsz ku świetlanej przyszłości.

Skoro już mowa o propagandzie i sztuce, to połączenie obu udało się niewątpliwie Siergiejowi Eisensteinowi, zwłaszcza w *Pancerniku Potiomkinie*. Sowieccy propagandyści nie potrafili tego jednak docenić. Film ten powstał w dwudziestą rocznicę rewolucji 1905 roku na zamówienie władz w celu upamiętnienia tego historycznego zdarzenia i przypomnienia okrucieństw caratu (a tym samym uzasadnienia potrzeby jego obalenia). Jest to pozornie typowa, by użyć współczesnego terminu, dokudrama, re-kreacja autentycznych wydarzeń. Film nie ma głównych, zindywidualizowanych postaci, bohaterami są grupy ludzkie, marynarze, żołnierze, gawiedź. Pozorny obiektywizm narracji Eisensteina pełen jest jednak konfabulacji. Nie wiemy przecież, jak naprawdę wyglądał bunt na pokładzie tytułowego pancernika. Wiemy natomiast, że nie było masakry sympatyzującego ze zbuntowanymi matrosami tłumu, przynajmniej nie na schodach odeskich. Ta najczęściej cytowana w historii kina scena była produktem wyobraźni reżysera. I tym, co do dzisiaj czyni ten film fascynującym, jest nawet nie jego wspaniały, nowatorski montaż, tylko siła obrazów, kompozycja kadrów, plastyczne wyrafinowanie. Gigantyczne, wyolbrzymione szerokokątnym obiektywem otwory luf armatnich stają się, niczym para ogromnych oczu, niemym obserwatorem wydarzeń. Porzucona wielka płachta, pod którą mieli być rozstrzelani marynarze, zmienia się w potężną amebę. Krucyfiks wbija się w deski pokładu niczym topór. To są mocne, plakatowe obrazy, które się pamięta. Wychwalana przez krytyków „poezja” Riefenstahl<sup>7</sup> ma się do wizji Eisensteina mniej więcej tak, jak rzeźby ulubionego artysty Hitlera Arno Brekera do dzieł Aleksandra Archipenki lub Ossipa Zadkine’a.

*Potiomkin*, entuzjastycznie witany na świecie jako dzieło nowatorskie, we własnym kraju spotkał się z ostrą krytyką i zarzutami formalizmu. Jak wiemy, Eisenstein kilkakrotnie jeszcze próbował oddać swój talent na potrzeby propagandy, zawsze jednak z podobnym skutkiem.

Dziga Wiertow, wspaniały dokumentalista, drugi wielki rosyjski nowator kina i piewca rewolucji, realizował też, o czym dziś mało kto pamięta, propagandowe filmy rysunkowe. Film animowany był narzędziem propagandy od samego zarania. Propagandowy filmik (na zamówienie rządu Wielkiej Brytanii) zrobił już Arthur Melbourne Cooper, uznawany dzisiaj za ojca światowej animacji. W 1899 roku zrealizował on krótkometrażówkę *Apel zapalek* (*Matches Appeal*), namawiającą widzów do kupowania zapalek w celu wspomżenia żołnierzy walczących w wojnie burskiej. Zapewne jednak nigdzie na świecie animacja nie stała się narzędziem propagandy w stopniu większym niż w Związku Radzieckim. Złożyły się na to dwa czynniki: znaczenie, jakie sam wielki wódz rewolucji Włodzimierz Iljicz Lenin przykładał do filmu w ogóle i popularność plakatu jako środka „oświecania” mas w porewolucyjnej Rosji. A animacja to przecież połączenie filmu z grafiką.

Niedawno wydana w Stanach Zjednoczonych czteropłytowa antologia sowieckiej animacji propagandowej<sup>8</sup> przynosi wiele pouczającego i zabawnego zarazem materiału. Najstarsze filmy w tym zbiorze są właśnie dosłownie ruchomymi plakatami. O ile w rosyjskim porewolucyjnym plakacie karierę zrobił szablon pozwalający produkować i powielać afisze sposobem chałupniczym, szybko i tanio, to w filmie najpopularniejszą techniką stała się wycinanka, kolaż. W *Międzyplanetarnej rewolucji* z 1924 roku (reżyseria: N. Hodatajew, Z. Komisarienko i inni), z czysto formalnego punktu widzenia najciekawszym dziełem tego okresu,

opowiadającym o rozprzestrzenieniu się rewolucji na cały kosmos, można odnaleźć kadry jakby żywcem przeniesione z fotomontaży Aleksandra Rodczeni-ki, a sylwetka bolszewickiego żołnierza została niemal dosłownie wyjęta z plaka-tów Włodzimierza Majakowskiego. Na szczególną uwagę zasługują też *Sowieckie zabawki* (1924), kreskówka, a właściwie animowana wycinanka Dzigi Wiertowa oraz przypisywana temu twórcy *Leninowska Kino-Prawda* (1924). W latach 30., obok typowego wątku zwycięstwa proletariatu nad kapitalizmem, symbolizowa-nym przez drapieżnego grubasa w cylindrze i z cygarem w ustach, pojawiają się też motywy, które będzie można odnaleźć w późniejszej, zimnowojennej propa-gandzie, na przykład dyskryminacji czarnej ludności USA (*Czarne i białe*, 1933, reż. I. Iwanow-Wano).

Oczywiście najlepsza propaganda to taka, która nie musi kłamać, wystarczy, że posługuje się karykaturą prawdziwych postaci. Antyhitlerowskie filmy z okre-su II wojny światowej należą częściowo do tej kategorii i mają wiele wspólnego z amerykańskimi kreskówkami z tego czasu, chociaż są też w nich akcenty anty-kapitalistyczne, typowe dla sowieckiej propagandy w ogóle.

Sowiecką propagandę zimnowojenną można podzielić na stalinowsko-chruszczowowską, konwencjonalną w warstwie plastycznej i głównie zajętą przedsta-wianiem zachodnich polityków jako spadkobierców Hitlera szykujących się do nowej wojny (*Pan Wilk*, 1949 r., reż. W. Gromow), i breżniewowską, znacznie już nowocześniej rysowaną, nierezygnującą z poprzedniego tematu (*Niewyuczona lek-cja*, 1971, reż. W. Karawajew; *Ave Maria*, 1972, reż. I. Iwanow-Wano), zwłaszcza jednak szydzącą z dekadentckiego stylu życia Zachodu (*Naprzód marsz*, 1977, reż. W. Tarasow; *Strzelnica*, 1979, reż. W. Tarasow). Te ostatnie filmy warto byłoby poddać psychoanalizie. Im bardziej ich autorzy starają się ujawnić ohydne oblicze kapitalistycznego świata, tym bardziej mamy wrażenie, że czynią to, by sami mogli się choć przez chwilę popławić w jego „rozpuście”, uciec na moment przed wszechobecną cenzurą do świata swobody i rozwiązłości konsumpcyjnej, pocie-szyć nieco wolnością pod maską zjadliwej krytyki.

MARCIN GIŻYCKI

<sup>1</sup> A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Mi-chałek, Warszawa 1963, s. 15.

<sup>2</sup> Podobno, jak podaje Škvorecký, większość autorów i aktorów filmu z reżyserem na czele próbowało się z tej produkcji wykreślić, ale Goebbels miał dla nich propozycje „nie do odrzucenia”. Wykonywali więc swoje zada-nia per noga (Josef Škvorecký, *Jew Siiss*, <http://www.filmreference.com/Films-Jo-Ko/Jud-S-ss.html>).

<sup>3</sup> Z dyplomu wręzonego Riefenstahl. Cyt. za R. M. Barsam, *Film Guide to „Triumph of the Will”*, Bloomington-London 1975, s. 67.

<sup>4</sup> K. Brownlow, *Leni Riefenstahl*, „Film” 1966, Winter, s. 14-15.

<sup>5</sup> R. M. Barsam, dz. cyt.

<sup>6</sup> Z wywiadu Michela Delahaye w „Cahiers du cinéma”. Cyt. za R. M. Barsam, dz. cyt., s. 68, 69. Także wypowiedzi Riefenstahl w filmie Ra-ya Müllera *Die Macht der Bilder: Leni Riefen-stahl*, Niemcy-Belgia-Francja-Wielka Bryta-nia 1993.

<sup>7</sup> R. M. Barsam, dz. cyt.

<sup>8</sup> *Animated Soviet Propaganda: From the Octo-ber Revolution to Perestroika*, Films by Jove in association with Soyuzmultfilm.