

„Ku nowym czynom, ukochany mężu...” O Stukasach Karla Rittera*

ABSTRACT. Kozłowski Krzysztof, „Ku nowym czynom, ukochany mężu...” O Stukasach Karla Rittera [“Forth, send I thee, my valiant beloved...” On Karl Ritter’s *Stukas*]. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 153–169. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.9>

Karl Ritter’s film *Stukas* has been the subject of numerous analyses centred on issues such as propaganda (Rother), Nazi films about aviators (Gwóźdź), war and music (Vaget). This article situates itself within the general discussion of art and politics in the Third Reich (Mungen, Pyta, Vaget, Werr). It starts from Goebbels’ speech on February, 15 1941 at the Reichsfilmkammer and attempts to look at Ritter’s film from the perspective of Richard Wagner’s music and the Bayreuth festival theatre as an important cultural and intermedial symbol of Nazi Germany. Further, it aims to juxtapose the film plot with the meaning of the instrumental prelude ‘Siegfrieds Rheinfahrt’ that precedes Act I of *Twilight of the Gods*, showing that the theatrical experience of the apathetic Lieutenant Vide allows him to discover dormant layers of his own heroism. Driven by this discovery, he is able – like Siegfried alongside his pillar Brünnhilde – to undertake therefore new challenges and conquer England with his fellow pilots. It shall be argued that the Third Reich propaganda concept of Bayreuth and the Festspielhaus locks in with this thesis. It is here, with the support of the hospital sisters, that soldiers can recover fully. Nevertheless, it is by no means medications and systematic therapies that play the part of Asclepius, but the power of Wagner’s music (rooted in mythology).

KEYWORDS: National Socialist Film, art and politics, popular music, classical music, *Twilight of the Gods*, Bayreuth, Siegfried, propaganda use of art (Chopin, Wagner) and poetry (Hölderlin), World War II, Battle of Britain

W przemówieniu wygłoszonym 15 lutego 1941 roku na posiedzeniu Izby Filmowej Rzeszy (Reichsfilmkammer) Joseph Goebbels z dumą konstatawał, że narodowi socjaliści, jako pierwsi, stworzyli „praktyczną wizję wojny totalnej, tj. absolutnego i kompleksowego zwrotu narodu ku wojnie, wciągnięcia szerokich mas w wojenną machinę” [1], i że z rozmysłem odrzucili „reakcyjny pogląd, jakoby wojna była sprawą żołnierzy” [2]. Zdaniem Goebbelsa wojna winna być dziełem całego narodu. W przeciwnym razie, ostrzegał, wojenny zryw skończy się tak jak ostatnio: Niemcy wygrały I wojnę światową „pod względem militarnym” [3], ale poniosły sromotną klęskę „na płaszczyźnie gospo-

Przemówienie
Goebbelsa

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Media Use and Propaganda: The Bayreuth Wagner Festival 1933–1944”, który autor realizował w 2021 roku w Forschungsinstitut für Musiktheater (fimt) der Universität Bayreuth po otrzymaniu Nagrody Badawczej dla Uznaných Naukowców (‘Senior Fellowship’) przyznawanej przez The University of Bayreuth Centre of International Excellence ‘Alexander von Humboldt’ (BHC).

[1] J. Goebbels, *Przemówienie z okazji wojennego posiedzenia Izby Filmowej Rzeszy 15 lutego 1941 roku w Berlinie*, [w:] A. Gwóźdź, *Zaklanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, s. 372.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

„darczej i psychologicznej”[4]. Zabrakło nam, kontynuował Goebbels, „wizji i idei wojny”[5], skutkiem czego zatryumfowali ci, którzy lepiej zdefiniowali własne cele i skuteczniej wsparli je propagandą.

Tym razem będzie inaczej. Goebbels zapewniał o podjęciu niezbędnych przygotowań odnoszących się także do aspektu „duchowo-psychologicznego”[6] i całkowicie wykluczał powtórzenie się „narodowego dramatu, jaki rozegrał się 9 listopada 1918 roku”[7]. Miał pełną świadomość, że (jako szef Ministerstwa Oświecenia Narodowego i Propagandy Rzeszy [Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda]) dysponuje orężem, który pozwoli zwyciężyć w „boju o duszę narodu”[8]. Jak sam formułował, „właśnie na tej wojnie propaganda zyskała status światowej potęgi. Sprzyjająca okazała się [...] nowoczesna technika, przecież dzięki radiu i bezkablowej fali – dodał – prowadzący wojnę naród nie daje się już izolować przez inny”[9]. Stąd też przejęcie „prasy, radia i filmu”[10] miało się okazać dla narodowych socjalistów ważniejsze niż „prowadzenie szkół powszechnych”[11]. Tutaj, w szkolnictwie, miano na uwadze zaledwie wiedzę elementarną (abecadło i tabliczkę mnożenia), tam zaś, na obszarze mediów i sztuki, w grę wchodziły środki pozwalające przewodzić całemu narodowi i realizować misję pedagogiczną: „film – mówił Goebbels – ma dziś do spełnienia politycznopaństwową funkcję. Jest środkiem wychowania narodu”[12].

Może to jednak urzeczywistnić, wywodził, pod jednym warunkiem. Musi przypomnieć sobie o powierzonej mu misji, „o swoim stanie wojny”[13]. Innymi słowy, jest rzeczą konieczną, by przybrał charakter filmu wojennego. Nie tyle w znaczeniu gatunkowym lub też potocznym, ile w takim sensie, w jakim po 1939 roku stały się nimi na życzenie Adolfa Hitlera Bayreuther Festspiele, zwane odtąd Kriegsfestspiele[14].

[4] Ibidem.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 373.

[9] Ibidem, s. 374.

[10] Ibidem, s. 375. Werner Faustich (*Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Brill | Fink, München 2012, s. 177 i nast.) za główne filary systemu medialnego III Rzeszy uznał „fotografię, film, radio”. Stwierdził, że o ile w wypadku radia i filmu rzecz wydaje się oczywista, o tyle fotografia jako medium z reguły pozostaje naukowo niedoszacowana. A przecież „reżim od początku posługiwał się fotografią jako wizualną manifestacją »przejęcia władzy« [»Machtergreifung«]” (ibidem, s. 178). Zob. też W. Faulstich, *Medienkultur im Nationalsozialismus. Ein Forschungsbericht*, [w:] *Krieg – Medien – Kultur. Forschungsansätze*, red. M. Karmasin, W. Faulstich, Brill | Fink, München 2007, s. 145–146.

[11] J. Goebbels, op. cit., s. 375.

[12] Ibidem, s. 377.

[13] Ibidem, s. 380.

[14] Anno Mungen (*„Hier gilt’s der Kunst”. Wieland Wagner 1941–1945*, Westend, Frankfurt am Main 2021, s. 11), kreśląc początki kariery artystycznej Wielanda Wagnera, wnuka słynnego XIX-wiecznego kompozytora, Richarda, z wielką akrybią odtwarza panującą wówczas w mieście festiwalowym atmosferę i wyjaśnia znaczenie przemiany, która się właśnie dokonała: „Lato przykrywa miasto radosnymi barwami. Tętniąc życiem, wszystko w Bayreuth kręci się teraz wokół festiwalu. Już w ubiegłym roku festiwal funkcjonował pod hasłem Kriegsfestspiele, hasłem, które letniemu teatrowi Frankończyków nadało nowy wymiar. Przedstawienia nie wiążą się więcej już tylko ze świętem, które teraz znalazło się w środku, obramowane operą i śmiertelną powagą na froncie. Bayreuth powinno się stać maceznicznikiem robotników i żołnierzy. Na pomysł, by kontynuować festiwal w czasie

Jedynie w ten sposób film mógł wykazać swą wojenną użyteczność[15]. O tym, że przewidywania Goebbelsa były trafne, świadczy w jego opinii „zwrot ku filmowi monumentalnemu (*Großfilm*)”[16], który znalazł uznanie w oczach „niemieckiego narodu”[17]: „w porównaniu z 700 milionami widzów w kinach w roku 1939 ich liczba wzrosła w roku 1940 do jednego miliarda”[18]. I rozwijając tę myśl, Goebbels nie krył powodów do satysfakcji:

jeszcze nigdy w żadnej epoce niemieckiego filmu nie stworzono tak wielu znakomitych wielkich filmów narodowych i doskonałych filmów rozrywkowych [...]. Z najnowszych produkcji wystarczy tylko wymienić *Profesora Kocha* czy *Matczyną miłość* (*Mutterliebe*) albo *D III 88* lub *Żyda Süssa* (*Jud Süß*) czy *Friedricha Schillera*, czy *Bismarcka* albo *Koncert życzeń* (*Wunschkonzert*) i chyba każdy zgodzi się ze mną, że za pomocą środków artystycznych da się jednak zobrazować wielką ideę, wielką artystyczną wizję, a przez to porwać szerokie masy, ponieważ cud, zapowiedziany przeze mnie cud sprowadza się właśnie do tego, że jeśli nie sztuka idzie za pieniędzmi, to pieniądze idą za sztuką[19].

Rzeczywistość przerosła oczekiwania. Najmłodszy z ministrów III Rzeszy, przywoławszy przykłady filmów monumentalnych (*Oswobodzone ręce* [*Befreite Hände*], *Poczmistrz* [*Der Postmeister*], *Dziewczyna i sęp* [*Die Geierwally*], *Operetka* [*Operette*]), przekonywał, że narodowa kinematografia niemiecka dobrze rozpoznała stojące przed nią zadania i urzeczywistniła stan permanentnej wojny, którą gloryfikowała jako środek służący zaspokojeniu głodu przestrzeni życiowej dla Niemców[20]. Na wschodzie i na zachodzie Europy. Nie była to

wojny, kierownictwo festiwalu przystaje najpierw nie bez oporów. Później jednak Winifred Wagner wita tę ideę z lubością, rodzinnemu przedsiębiorstwu wiedzie się ekonomicznie lepiej niż kiedykolwiek. Państwowa organizacja zajmująca się czasem wolnym, Kraft durch Freude [Siła przez radość], troszczy się teraz dosłownie o wszystko i nadaje czasowi wolnemu w toku działań wojennych wyższe cele: urlop, piękno, sport, wszelkie uprawianie kultury, ludowość i przyszła mobilność za pośrednictwem własnego Volkswagena – wszystko to Kraft durch Freude czyni możliwym. Bayreuth podlega szerokim kompetencjom Bodo Lafferentza. Szef organizacji przewodniczy festiwalowi jako dyrektor zarządzający, który nie musi się troszczyć o to, czy budżet się zwróci”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych pochodzą ode mnie – K.K.

[15] I tutaj analogia filmu do opery jest mniej wyjątkowa, niżby mogło się wydawać na pierwszy rzut oka. Pisząc o inscenizacjach Wielanda w teatrze w Altenburgu z 1943 roku, Mungen wykazuje, że w opinii Hitlera, który otoczył daleko idącą opieką wnuka Richarda Wagnera, opera jawi się jako „ważna dla wojny” i że sama powinna rozpoznać swą misję: „Hit-

ler rozmawia z nim o wszystkim, co dotyczy festiwalu, i wspiera go tam, gdzie tylko może. Teraz pomaga mu w zrozumieniu ważnego atrybutu opery. Logika, która za tym stoi, jest prosta. W takich czasach jak te wszystko jest nastawione na wojnę. To, co jej służy, ma prawo istnieć. A że teatr też może być przydatny, 10 lutego zostaje oznajmiona nowina: Hitler uznaje operę w turyńskim Altenburgu za »ważną dla wojny«. Prowincjonalny teatr, w którym angażuje się Wagnera i Overhoffa jako reżysera [Spielleiter] i głównego dyrygenta, jest teraz teatrem dydaktycznym [Lehrtheater], laboratorium operowym na użytek wojny” (ibidem, s. 74–75).

[16] J. Goebbels, op. cit., s. 380.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 380–381.

[20] Jak pisał Wolfram Pyta (*Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, Siedler Verlag, München 2015, s. 372), „Hitlera głód przestrzeni nie wynikał jedynie z imperialistycznych żądz; [...] zamierzał wykorzystać ogrom sowieckiego terytorium także do tego, by nauczyć naród niemiecki imperialnego rozumienia przestrzeni [in

teza całkiem nowa i już w czasach Republiki Weimarskiej na masową skalę spopularyzował ją Hans Grimm w swej powieści *Volk ohne Raum* z 1926 roku. Jak pisała Ulrike Jureit, „ta licząca prawie tysiąc trzysta stron książka osiągnęła do 1944 roku pół miliona łącznego nakładu – best- i longsteller, który uczynił z niej szkolną lekturę” [21].

„Motorem niemieckiej kinematografii” okazała się „niemiecka kronika filmowa” [22]. Goebbels patrzył na nią z podziwem [23]. Rozumiał, skąd się wziął jej sukces, bo – jak stwierdził – jeszcze przed rozpoczęciem wojny narodowi socjaliści przygotowali plan uwzględniający kształt przyszłej korespondencji z linii frontu. Wyeliminowali oni cywilnych dziennikarzy i wprowadzili odpowiednio wykształcone kadry zadaniowców:

Stworzyliśmy – szczenił się Goebbels – z naszych korespondentów wojennych i kompanii propagandowych organizację, która znajduje się w centrum wojennych wydarzeń i która, zamiast pracować za pomocą karabinu maszynowego lub pistoletu [...], pracuje za pomocą kamery bądź pióra – organizację i kompanię propagandową w jednym [24].

Porywający film fabularny powinien przypominać kronikę, a przede wszystkim na skutek zbliżenia się do filmu dokumentalnego winno go wyróżniać połączenie dramatyzmu realnych wydarzeń z bohaterstwem. W ustach ministra propagandy znalazło to tyle, co żądanie, aby film tego typu był „heroiczny, męski” [25].

abstracto]. Wszak wzięcie w posiadanie zasiedlonych terenów na Krymie zawierało w sobie komponent rasowo-biologiczny, jako że »rasowo wysokiej jakości« osadnicy germańscy powinni okupować tę krainę także pod względem biologicznym. Ukraińców uważał za rasowo wyższych od pozostałych Słowian wschodnich; bez trudu dawały się u nich rozpoznać rysy Gotów z czasów wędrówek ludów. I dlatego popierał emigrację Ukrainek i Ukraińców poszukujących pracy w Rzeszy. »Ukraina wykazuje tak wiele krwi Gotów, że z łatwością uda się wtłoczyć te elementy w krwiobieg niemieckiej wspólnoty narodowej«. Horyzonty Niemców trzeba poszerzyć. I tu Hitler widział siebie w roli wychowawcy, który w szczególności wywołał ukierunkowaną dotąd na parafię ludność wiejską z prowincjonalnej ciasnoty i nie tylko zaszczerpił jej pojęcie narodu jako stałego punktu odniesienia, lecz także chciał ją przygotować na przyszłą niemiecką Rzeszę o zasięgu światowym: »Niemiec powinien odczuć w sobie pragnienie głodu wielkich przestrzeni. Musimy go zabrać na Krym i pokazać mu Kaukaz«. Jak wiele na to wskazuje, podniętą dla wyobraźni Hitlera była twórczość Karola Maya, co nie uprawnia bynajmniej do tego, by w Mayu widzieć rasistę. Wręcz przeciwnie, on sam był niestrudżonym rzecznikiem braterstwa ludów. Wskazują na to zwłaszcza jego późne dzieła. Niemniej jednak na tym

przykładzie można zaobserwować, jak wybiórcza i selektywna była uwaga czytelnicza Hitlera: Od Maya zapożyczył on »wyobrażenie przestrzeni, kraju i ludzi rodem z »Dzikiego Zachodu« i przeniósł je na Dziką Rosję» (ibidem, s. 373).

[21] U. Jureit, *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2012, s. 265.

[22] J. Goebbels, op. cit., s. 382.

[23] O ile Hitler domagał się od filmu, żeby był ewidentnie propagandowy („każdy wie, że dziś idzie na film polityczny”), o tyle Goebbels jawnej propagandy oczekiwał jedynie od „Die Deutsche Wochenschau” (R. Strobel, *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*, [w:] *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, red. W. Faulstich, Brill | Fink, München 2009, s. 134).

Różnicę poglądów między nimi, dodaje Strobel, można sprowadzić do „jawnej lub ukrytej propagandy. Niemniej jednak produkcja filmowa III Rzeszy nie składała się wyłącznie z filmów propagandowych” (ibidem).

[24] J. Goebbels, op. cit., s. 383.

[25] Ibidem. Przed używaniem słów „heroizm” i „heroiczny” w odniesieniu do narodowosocjalistycznych Niemiec ostrzegał po II wojnie światowej Victor Klemperer (*LTI. Notatnik filologa*, tłum. i przypisy J. Zychowicz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza,

Parę dni przed przemówieniem Goebbelsa w Izbie Filmowej Rzeszy, a dokładniej: 11 lutego 1941 roku, Karl Ritter, który miał już w swej bogatej filmografii kilka filmów propagandowych i tendencyjnych (najprawdopodobniej za zgodą Winifred Wagner, wdowy po Siegfriedzie Wagnerze i dyrektorki Bayreuther Festspiele), nakręcił w Festspielhausie w Bayreuth jedną z najważniejszych scen swego filmu lotniczego pod tytułem *Stukas* (*Stukas*[26]), filmu, do którego budzące respekt zdjęcia zrobili Hugo von Kaweczynski, Walter Meyer, Heinz Ritter (najstarszy syn reżysera) i Walter Roßkopf. Jak pisał Andrzej Gwóźdź,

Ritter realizował w pewnym sensie swoje prywatne marzenia, bowiem jako żonaty oficer nie mógł jako lotnik wziąć udziału w I wojnie światowej (zabraniały tego przepisy armii bawarskiej). *Stukas* to bodaj najbardziej popularny spośród filmów lotniczych, także pod względem technicznym wzorcowy reprezentant gatunku, choć każdy z tych filmów był zarazem sporym wyzwaniem militarnym, bo angażował Luftwaffe w czasie, kiedy wykonywała ona swe zadania bojowe na frontach wojny[27].

Decyzję o przyznaniu środków na produkcję filmu podjęto 18 września 1940 roku. Goebbels i Fritz Hippler osobiście przyjęli projekt Rittera. *Stukafilm*, jak go początkowo z tytułowano, odnosił się do wydarzeń z lata tegoż roku i opowiadał o ofensywie zachodniej na Francję i Belgię. Zdjęcia rozpoczęto dokładnie dwa miesiące później, 18 listopada 1940 roku. Ostatni klaps rozległ się 21 marca 1941 roku. Na datę premiery filmu obrano 27 czerwca 1941 roku[28], a więc piąty dzień akcji Barbarossa (Unternehmen Barbarossa). Wojska niemieckie kontynuowały ofensywę przeciwko swemu niedawnemu sojusznikowi, a od teraz śmiertelnemu wrogowi: 22 czerwca przekroczyły wschodnie terytoria II Rzeczypospolitej okupowanej od 17 września 1939 roku przez ZSRR. Uderzenie skierowano na południe, jako że nie zamierzano zdobywać Moskwy i Stalingradu. Zawczasu postanowiono, by zrównać je z ziemią. Głód przestrzeni mogła zaspokoić jedynie Ukraina[29]: Hitler marzył o tym, aby „jesienią 1941 roku podbić półwysep

Warszawa 1989). Twierdził, że „wskutek wypaczonego, niewłaściwego stosowania” nabrały one fałszywego znaczenia (ibidem, s. 12). Bo przecież – argumentował – „w pierwotnym znaczeniu heros to ktoś, kto dokonuje czynów służących dobru ludzkości. Wojna zaborcza, a zwłaszcza prowadzona z takim okrucieństwem jak wojna Hitlera, nie ma z heroizmem nic wspólnego” (ibidem). Z podobną surowością odniósł się do ówczesnej rodziny słów „bohaterskich”. W Lingua Tetrii Imperii były one „gęsto rozsiane” i wyrażały „swoiste zakłamanie i brutalność nazizmu”: wszystko, co heroiczne, miało się wywodzić z rasy germańskiej (ibidem, s. 14).

[26] Tytuł jest skrótem od niem. „Sturzkampfflugzeuge” (pol. „niemiecki bombowiec nurkujący”, Junkers Ju 87).

[27] A. Gwóźdź, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, s. 148.

[28] Film pokazano w Ufa-Palast am Zoo w Berlinie. W swoich dziennikach Goebbels uznał *Stukas* za wspaniałe. Film zebrał pochwały i został zakwalifikowany jako wskazany dla młodszej części publiczności. Zob. H.R. Veget, *Bayreuth and the German War Effort: Karl Ritter’s „Stukas”*, [w:] *Music Theater as Global Culture. Wagner’s Legacy Today*, red. A. Mungen et al., Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, s. 42.

[29] Zob. W. Pyta, op. cit., s. 373–375.

krymski z twierdzą w Sewastopolu i [...] cały wschodnioukraiński obszar industrialny aż po Don”[30]. Nawiasem mówiąc, w 1939 roku Ritter nakręcił antyrosyjski film *Kadeci* (*Kadetten*), który ze względu na dotychczasową obowiązywalność paktu Hitler-Stalin musiał czekać na premierę aż do 2 grudnia 1941 roku[31].

Stukasy łączą w sposób nader efektowny zdjęcia kręczone w studiu i w plenerach z materiałami archiwalnymi, w których można między innymi rozpoznać bombardowanie obiektów przemysłowych, atak lotniczy na dywizje pancerne francuskiej armii i brytyjskie okręty ewakuujące alianckich żołnierzy spod Dunkierki. Pochwycone w locie przez kamerę bomby z wielką dokładnością trafiają wyznaczonego celu. Wojna ulega odcieleśnieniu. Pole bitwy przypomina mapę[32]. Montaż jest prosty i sugestywny. Wzmacnia go muzyka Herberta Windta i odgłosy bitewnego zgiełku. Dzięki doskonałemu zgraniu wszystkich elementów nietrudno odgadnąć, gdzie bohater, a gdzie wróg... Na kim postawić krzyżyk i kogo wynosić pod niebiosa. Pseudonimy pilotów – „Soda”, „Ata”, „Persil” – kojarzą się jak najlepiej i nie budzą wątpliwości, że wraz z bombardowaniem odbywa się Wielkie Czyszczenie[33]. Totalne zniszczenie zapowiada odnowę. Nie tylko rasową...

Film przenika entuzjazm. Młodzi piloci, obsługa naziemna i spotkani na drodze niemieccy czołgiści są radośni, a kiedy trzeba – jak na zawołanie przemawiają w obcym języku. Uprzejmością i dobrym obyczajem biją na głowę francuskich przeciwników na polu walki, którzy nie dość, że są smutni i wiecznie niepokieszeni, to jeszcze nie rozumieją nawet tego, po co wyruszyli na front. Napominani życzliwie przez „Patzera” von Bomberga (Ernst von Klipstein), który wiedziony chęcią pomocy wraz z dwoma kolegami znalazł się za linią wroga (*notabene* jest to jeden z dwóch najbardziej rozbudowanych epizodów w całym filmie), przyznają, że żadną miarą wojna nie jest im na rękę, że ich rząd stał się zakładnikiem Brytyjczyków i że chcą jak najszybciej wracać do domu. Nic tylko dezorientacja i brak jasno zdefiniowanych celów – przegrywają „na płaszczyźnie duchowo-psychologicznej”[34]. Kiedy wokół spada grad bomb, dowodzący nimi kapitan pali fajkę. Jeniec, „Pater” von Bomberg, ma rację: trzeba się poddać i zakończyć bezsensowną szarpaninę.

Śmierć, kalectwo, zranienia i tu są nie do uniknięcia (jak na każdej innej wojnie zresztą), ale – nie trzeba ich pokazywać. Wystarczy przykryć je odpowiednimi słowami... Nadać im odrobinę „patosu”: „Nie myśli się o ich śmierci, tylko o tym, za co umarli. I zawsze bę-

[30] Ibidem, s. 371–372.

[31] Zob. R. Rother, *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Bertz und Fischer, Berlin 2019, s. 193.

[32] Na temat znaczenia map i globusa jako „wizualnej reprezentacji” zakusów imperialnych Hitlera w procesie „odcieleśniania wojny” zob. W. Pyta, op. cit., s. 346 i nast. Mungen, nawiązując bezpośrednio do Pyty, pisał: „Hitler-polityk [...] wykiełkował z Hitlera-artysty; teraz, w czasie wojny, zdaje się być tak, że znowu i w całkiem nowy sposób oddaje się

sztuce. Znad swego biurka dyktuje generałom, co jest do zrobienia, i każe przedstawiać sobie ruchy wojsk na mapach, jak gdyby wojna była grą sceniczną [Spiel], podobną do przedstawienia operowego, podczas którego on, jako reżyser, dyryguje wszystkimi”. A. Mungen, „*Hier gilt's der Kunst*”..., s. 48.

[33] Zob. R. Rother, op. cit., s. 207.

[34] Zob. J. Goebbels, op. cit., s. 372. Inna sprawa, że było to zgodne z nową linią propagandy narodowo-socjalistycznej, która – jak pisał Bogusław Drew-

dzie się ich czcić niczym bogów, wiecznie młodych”. Tak skomentuje „piękny list” matki poległego na polu bitwy porucznika Jordana (Egon Müller-Franken) dowódcą dywizjonu^[35], kapitan Heinz Bork (Carl Raddatz). Jak jego towarzyszy, doktor Gregorius (Otto Eduart Hasse), przyzna, że akceptacja śmierci syna przez matkę była autentycznie poruszająca i mądra, przez co sam ciężar śmierci stracił swój oścień. Niemniej ów patos, zwłaszcza wtedy, gdy towarzyszy mu emocjonalnie odpowiedni podkład muzyczny, może być całkiem prawdziwy, a nawet lśnić blaskiem, jeśli abstrahować od niedostatków gry aktorskiej. Doktor Gregorius, zdejmując okulary (kamera wykonuje powolny dojazd do zbliżenia twarzy), cytuje z pamięci wiersz *Der Tod fürs Vaterland* Friedricha Hölderlina (trzecią strofę w całości, okrojone dwa pierwsze wersy z czwartej i szóstą w pełnej krasie):

O nimm mich, nimm mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch
Lieb' ich, zu fallen am Opferhügel

Für's Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Für's Vaterland – [...]
[...]

Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Todten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen^[36].

Kapitanowi Borkowi nie potrzeba wskazówek. „Hölderlin, piękne” – powie i zasiądzie do fortepianu, aby (który to już raz?) zagrać na cztery ręce ze swym kolegą, doktorem Gregoriusem, muzykę Wagnera: instrumentalną przygrzywkę *Siegfrieds Rheinfahrt*, która łączy *Vorspiel* (*Auf dem Walkürenfels*) z I aktem *Zmierzchu bogów* (1874). Wszak w dywizjonie nie brakuje ani znawców poezji, ani muzyków. Są pod ręką. Jeden jest dowódcą, drugi lekarzem. Nieustannie troszczą się o zdrowie swoich podwładnych, fizyczne i „duchowo-psychologiczne”. Nikt, kto

niak – pod koniec 1940 roku nakazywała zaniechanie „»propagandy nienawiści« wobec Francji”. B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 273–274.

[35] Fabuła filmu odnosi się do losu pilotów trzech eskadr (niem. „Staffel”), tj. 7, 8 i 9. Zob. I. Ritzer, *Stukas / Junge Adler*, [w:] *Der NS-Film*, red. F. Beyer, N. Grob, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart 2018, s. 344. Dla przejrzystości terminologicznej i łatwości opisu w polskim tekście przyjęto słowo „dywizjon”.

[36] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, t. 1 (cz. I): *Gedichte bis 1800*, red. F. Beissner, J.G. Cotta, Stuttgart 1946,

s. 299. W polskim przekładzie Andrzeja Lama strofy te brzmią następująco: „O, weźcie, weźcie mnie w wasze szeregi./ By śmierć mnie pospolita nie spotkała!/ Umierać darmo nie chcę, ale/ Chcę na ofiarnym wzgórzu polec // Za ojczyznę, by krwawić krwią serdeczną!/ Za ojczyznę – [...] // I schodzą w dół zwycięstwa gońcy: bitwa/ Jest nasza już! Więc górnice żyj, ojczyzno./ Poległych nie licz! Bo dla ciebie./ Miła! nikt nie padł nadaremno”. F. Hölderlin, *Poezje zebrane. Wiersze młodzieńcze, ody i elegie, hymny i śpiewy ojczyźniane, projekty, wiersze z wieży*, tłum., bibliografia i objaśnienia A. Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, Pułtusk 2014, s. 193–194.

z nimi obcuje, nie poczuje się samotną wyspą. Idea koleżeństwa (Kameradschaft) i wspólnoty narodowej (Volksgemeinschaft) manifestują się na każdym kroku. Tutaj nie żyje się i nie umiera dla siebie. Świątuje się wspólnie, je i pije wraz z całą kompanią (dlaczegoż by nie miało być na „polowym” stole wina, szkła, sztućców?), prowadzi się mniej lub bardziej dowcipne rozmowy, przede wszystkim jednak walczy, siejąc postrach w powietrzu, na lądzie i na wodzie. Muzykuje. To ostatnie traktowane jest w filmie w sposób szczególny. Zrazu absurdalnie, jako że zdobyczny Blechstein^[37] zjawia się jak na zawołanie w ekspozycji filmu. Na wojenną scenę wkracza dwukrotnie: raz na wózku holowanym przez obsługę techniczną, drugim razem w funkcji koncertowej z doktorem Gregoriusem przy klawiaturze. Oprawa jest więcej niż polowa: dla niespodzianki znalazła się nawet kurtyna. Jej rozsuniecie podmalowały tony *Poloneza As-dur* op. 53 Fryderyka Chopina. O nie! Muzyki nie gra się tu byle jak i nie podchodzi się do niej bez pasji, lecz pamięta się o jej unikatowym charakterze. Jak skomentuje to jeden z żołnierzy: „Powiada się, że wzniosła muzyka może doprowadzić do lez nawet zabójcę”.

Radość samotnego koncertu nie trwa długo. Do instrumentu zasiada od razu po swoim przybyciu kapitan Bork. Obaj admirałowie muzyki, dowódca i lekarz, wiedzą z góry, co zaintonować. Granie na cztery ręce daje więcej przyjemności, to także inna odmiana tej samej idei filmu: Kameradschaft. I po raz pierwszy w leśnej bazie wojskowej rozlegają się dźwięki *Siegfrieds Rheinfahrt*, ale podniosła chwilę przerwie depeza. Przecież trwa wojna, znów trzeba poderwać maszyny.

Drugie wykonanie *Siegfrieds Rheinfahrt* będzie jeszcze bardziej uroczyste: wieczorem przy świecach, kiedy znajdzie się czas na odpoczynek. Nie wszyscy w równym stopniu wykażą się zainteresowaniem, ale każdy pojmie bez trudu, że dowódca jest także artystą i że koncertuje wspólnie z doktorem dla dobra ogółu. Dlaczego miałoby komukolwiek zabraknąć „wyrozumiałości”, skoro wszyscy mogą liczyć na wszystkich, a pomocna dłoń przełożonych jest zawsze szeroko otwarta. Popis się skończy, kiedy dotrą meldunki o pilotach, którzy jeszcze nie wrócili. Na razie nie oznacza to nic niepokojącego, można więc grać dalej i na wyraźne życzenie porucznika Hansa Wildego (Hannes Stelzer) zaintonować jakąś skoczną melodię. Czemuż by nie? Miłą prośbę da się spełnić.

[37] Pełna aluzji jest sama nazwa instrumentu, ponieważ Blechsteinowie należeli do pierwszych zwolenników ruchu narodowosocjalistycznego. Hans Rudolf Vaget (op. cit., s. 46) w jej wymienieniu dostrzegł ukłon w stronę Hitlera, „naczelnego architekta Trzeciej Rzeszy”, jak nie bez szczypty ironii tytułował przywódcę NSDAP Raul Hilberg (*Sprawy, Ofiary, Świadkowie. Zagłada Żydów [1933–1945]*, tłum. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007, s. 26), przypominając, że w III Rzeszy pojęcia

architektury nie ograniczano do kwestii „struktury i lokacji”. „Idee architektoniczne – pisał amerykański historyk Zagłady – przeniknęły myśl administracyjną, sięgającą o wiele dalej niż projekty budowlane. Odpowiednikiem planów architektonicznych były schematy organizacyjne nowych struktur biurokratycznych. Powstawały nowe urzędy partyjne, formacje SS i policji, nowe ministerstwa i nowe funkcje, a na szczycie – górujący nad starymi i nowymi ośrodkami władzy – stał Adolf Hitler” (ibidem).

Do muzyki Wagnera i tak wszyscy zdążyli nieświadomie przywyknąć, niepostrzeżenie wryła się ona w umysły i serca żołnierzy. Toteż kolejne jej wejście, zaledwie sugestią koncertu, pojawia się wraz ze zmianą bazy wojskowej i nowego zakwaterowania niemieckich lotników. Mimo że mieści się ona pod hotelowym dachem, a wnętrza tegoż przybytku są wystarczająco przestronne, nie ma tu najważniejszego mebla: *pianina*. Znowu trzeba się o nie zatroszczyć. Nic prostszego; i tym razem podwładni wykażą się inicjatywą. Doktor nie chce tracić czasu i frazę z *Siegfrieds Rheinfahrt* przywołuje kapitana Borka. Dowódca odrzuca miłą zachętę, nie jest w nastroju: „Nie, nie, doktorze, to niemożliwe”. Jeszcze jedno podejście, muzyczne i słowne: „Rzeczywiście brak ochoty?”. Po trzecim „nie” doktor zamyka klapę. Szalę przeważa troska o żołnierzy, losy części z nich są nieznane (epizod Bomberga, Mata, Hessego), inni (jak Rochus) muszą iść do lazaretu.

Nadciągające działania wojenne pogłębią ten niefortunny stan rzeczy. Trafiony zostanie Wilde. Przeżyje rozbięcie się samolotu, ale prócz cielesnych obrażeń poniesie dużo groźniejszy uszczerbek w sferze psychicznej i zmuszony będzie pozostać w szpitalu. Okryje go skrzydło czarnej melancholii. I to jest właśnie ów moment, kiedy do rąk dowódcy trafi list od matki Jordana. Scenerią dla jego lektury i rozmowy o nim stanie się pałacowe wnętrze, w którym nie mogło zabraknąć zabytkowego instrumentu (z całą pewnością ekwiwalentem dla wstawek muzycznych z opery Richarda Wagnera jest każdorazowa gradacja *mileau*). Mówiąc krótko, list, poezja Hölderlina, nacechowany odświętnością dwugłos o śmierci za ojczyznę, przede wszystkim zaś uniesione skrzydło (skrzydło!) fortepianu – wszystko to zdolne jest odwrócić niekorzystny zbieg okoliczności i przełamać „duchowo-psychologiczną” niemoc. Zdjąć klątwę, rzucić światu dumne wyzwanie. Znakiem przełomu jawi się „cudowny” powrót „Pacza” von Bomberga. Dwaj pozostali „jeńcy”, porucznik Hesse i sierżant Matz (Georg Thomalla), potrzebują domowej rekonwalescencji.

Gorzej wiedzie się Wildemu. W pierwszym ujęciu po zaciemnieniu obrazu, które niejako przypieczętowuje serdeczny uścisk Bomberga z kapitanem Borkiem, w kadrze pojawia się wnętrze szpitalnej sali. Widoczna jest pielęgniarka, siostra Ursula (Else Knott). Stara się pocieszyć strapionego pilota i proponuje mu lekturę książki, ale pacjentowi brak zainteresowania czymkolwiek. Bez echa pozostają inne próby wyrwania go z apatii (gazety ilustrowane, rozrywkowe wstawki, szachy); wciąż to samo *désintéressement*; radość sprawia siostrze Ursuli wiadomość, że Wilde po raz pierwszy od trzech tygodni nie ma gorączki. Rzecz wydawałoby się zwyczajna, ale w filmie zwyczajna nigdy nie jest. Zaraz po wyjściu na korytarz (pacjent poprosił o chwilę spokoju), spadek temperatury zostanie uznany przez obchodzącego oddział lekarza za potwierdzenie, że Wildemu fizycznie nic już nie dolega. Przyczyna jego niemocy tkwi gdzie indziej, „na płaszczyźnie duchowo-psychologicznej”. Na razie nikt nie wie, co musi się wydarzyć, by pilot dołączył do grupy. Doktor mówi bez ogródek: powinno się wydarzyć coś, co

nim wstrząśnie, coś, co go poniesie. Siostra Ursula ma nowy pomysł. Proponuje lekarzowi, aby zgodził się na odwiedziny kolegów lotników. Być może to wystarczy. Nie warto zwlekać. Towarzysze bronie przybędą jak na rozkaz, choć nie od razu: film ma przecież budowę epizodyczną. Wszystkie wątki trzeba splatać cierpliwie...

Tymczasem odbywa się uroczystość po wręczeniu kapitanowi Borkowi w imieniu Führera Ritterkreuz zum Eisernen Kreuz (Krzyża Rycerskiego, właśc. Krzyża Rycerskiego Krzyża Żelaznego)[38]. Przemowę wygłasza najpierw przybyły z odznaczeniem podpułkownik zwany „Kommandore” (Gothart Portloff), który zachęca dowódcę do wzięcia na swe barki nowych, jeszcze większych wyzwań i który również jest nosicielem tegoż najgodniejszego z godnych odznaczenia. Po przerwie na rozmowy przy stole głos zabierze kapitan Bork. Jest świadom, że na wyróżnienie zasłużyli wszyscy. Wspomina poległych, którzy zaskarbili sobie dożgonną pamięć żyjących[39]. Z utęsknieniem wygląda ozdrowieńców. Czyje zdrowie leży mu najbardziej na sercu? Porucznika Wildego...

Potwierdza to montaż niewidzialny. Kamera ponownie ukazuje izbę szpitalną. Otwierają się drzwi wejściowe i do środka wchodzi doktor z pielęgniarką, choć nie jest to siostra Ursula. Radosnym tonem obwieszcza wizytę porucznika Hessego, który (wraz z sierżantem Matzem) jest w drodze na front. Z ciekawości pozostaje przy chorym i najpewniej zastanawia się nad tym, jaki skutek wyrzuci na jego pacjencie rzekomo spontaniczna wizyta kolegów z dywizjonu. Hesse i Matz wkraczają do akcji z jawnym zamiarem wyrwania kolegi ze stanu otępienia. „Wyglądasz jak pastor” – rzuca Hesse na wstępie. Brak reakcji, cisza jak makiem zasiał. Próbuje innych sztuczek. Wyciągają niedozwolonego szampana. (Doktor nie chce niczego wiedzieć i wychodzi z sali, zrezygnowany). Brak odzewu, pauza. Koledzy Wildego próbują ostatniego chwytu: Matz, który dowiedział się od Traugotta, że Hans stracił starą fajkę, oferuje mu nową („ostatni krzyk mody”). Kolega jest nieprzejednany: „na kawałki rozpadło się we mnie wiele rzeczy”. Nic dziwnego, że Hesse i Matz dają za wygraną.

[38] 1 września 1939 roku (w związku z napaścią na Polskę) Hitler wprowadził nową hierarchizację odznaczeń wojskowych. Ritterkreuz zum Eisernen Kreuz uznał za najwyższe wyróżnienie i powiązał z nadzwyczajnymi dokonaniem na polu bitwy. W latach 1940–1944 Ritterkreuz poddano „stopniowaniu”. Jak komentuje Pyta, „aż do napaści na ZSRR warunki otrzymania Ritterkreuz nie były łatwe do spełnienia, tak iż liczba nosicieli Ritterkreuz dawała się przewidzieć i Hitler mógł nim dekorować osobiście. Potem ograniczył się do tego, by we własnej osobie wręczać go tym, którzy otrzymywali przynajmniej drugi stopień tegoż odznaczenia, tj. Eichenlaub zum Ritterkreuz [Krzyż Rycerski Krzyża Żelaznego z Liśćmi Dębu, przyznawany od dnia 3 czerwca 1940 roku –

K.K.]”. W. Pyta, op. cit., s. 336–337. Innymi słowy, kapitan Bork przed bitwą o Anglię mógł otrzymać Ritterkreuz od przybyłego do dywizjonu podpułkownika.

[39] Antycypacją tych słów, acz w bardziej minorowej tonacji, jest poprzedzający je niebezpośrednio dialog porucznika „Pata” von Bomberga z doktorem Gregoriusem. Dają w nim wyraz melancholii i poczuciu obcości wynikłej ze stykania się z wciąż nowymi twarzami. Doskwiera im brak poległych i nieobecnych z powodu rekonwalescencji kolegów. Wspominają każdego z osobna. Niejednego jeszcze zobaczą. Innych zachowują już tylko w pamięci. „No cóż, galeria wspaniałych chłopaków” – podsumuje doktor Gregorius.

Akcja przenosi się na szpitalny korytarz przed izbę Wildego, gdzie dochodzi do spotkania doktora z siostrą Ursulą. Na jej uprzejme zapytanie, czy zaplanowana terapia pomogła, doktor odpowiada, że pacjent był wprawdzie bardziej ożywiony niż zwykle, ale w gruncie rzeczy nic się nie zmieniło: „wciąż ta sama stara apatia”. Siostra ma jeszcze jeden pomysł, ostatni. Jest zdania, że porucznik musi się wybrać do Bayreuth i doświadczyć czegoś naprawdę wielkiego, niezwykłego. Doktor uśmiecha się z politowaniem, tymczasem zdążył się dowiedzieć od kolegów Wildego, że młody porucznik najwyraźniej nie ma serca do muzyki klasycznej. Siostra nie poddaje się łatwo. Jej słowa i mimika przemawiają jednym głosem: „Nikt, kto się tam wybierze – mówi – nie wróci z pustymi rękami”. Cicha wiara, że muzyka Wagnera czyni cuda i ma zbawienną moc, zwycięża i doktor się poddaje: „No cóż, niech tak będzie, siostró Ursulo, zabierz go ze sobą do Bayreuth”.

Cięcie. Widoczny podjazd z samochodami, panorama w prawo i w kadrze zarysowuje się okazały front Festspielhausu. Pod obraz podłożono muzykę, która informuje o tym, gdzie jesteśmy. To Bayreuth; znany na świecie przybytek Wagnerowskiej sztuki^[40]. Nadal jest „nadwornym teatrem Hitlera”, tyle że w wojennej szacie. Organizatorzy Bayreuther Kriegsfestspiele dwoją się i troją. Jak precyzuje Mungen:

Przed południem oferuje się wykłady na temat wieczornych przedstawień, aby wyjaśnić, co to wszystko znaczy: ten Zygfryd, Hagen, ta Brunhilda, ten miecz, te karły, ten zmierzch i wreszcie następujący po nim nowy początek. Specjaliści od Richarda Wagnera, Otto Daube z Detmold i Curt Zimmermann z Bremy, szef „Lehrstuhl für Richard Wagners Kunstwerk” w Nordische Kunsthochschule, udzielają dopasowanych klasowo korepetycji bayreuthskich^[41].

Następne dwa ujęcia pokazują boczne ściany teatru. Jedno od góry do dołu, drugie statycznie i w bliższym planie (z otwartymi drzwiami wejściowymi). Wokół pełno ludzi. Rzucają się w oczy odświętnie umundurowani wojskowi, gustownie ubrane kobiety i siostry szpitalne opiekujące się rekonwalescentami. Wszyscy są gośćmi Führera. W nagrodę za ofiarną służbę i pracę przybyli na słynny festiwal. Wydają się jednakowo młodzi. Teraz już tak będzie do końca wojny; kiedy zostanie wygrana i zapanuje pokój, zacznie się czas Friedensfestspiele, który poprzedzi przekształcenie założenia architektonicznego i przekucie go na miejsce narodowego kultu sztuki Richarda Wagnera...

Scenę, która rozgrywa się przy kawiarnianym stoliku, poprzedził szybki dojazd kamery^[42]. Siostra Ursula jest ciekawa wrażeń swego

Na Zielonym Wzgórzu, w Festspielhausie

[40] Czym był on jeszcze dla młodych muzyków przed II wojną światową, poucza esej Zygmunta Mycielskiego, który – będąc przejazdem w 1929 roku w Bayreuth – znalazł się przed Festspielhausem i odwiedził willę Wahnfried, gdzie spotkał Cosimę Wagner, wdowę po słynnym kompozytorze.

Zob. Z. Mycielski, *Dwa spotkania z Wagnerem*, [w:] *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999, s. 214–215.

[41] A. Mungen, op. cit., s. 58–59.

[42] Znamienne, że nieco więcej niż miesiąc przed wydaniem zgody na nakręcenie filmu *Stukasy*

podopiecznego. Odwraca głowę w stronę widocznego w tle Festspielhausu i pyta: „Czyż nie wspaniały jest nasz niemiecki kraj?”. Wilde może tylko potwierdzić: „diabelnie piękny”. Ów dialog jest nie tak dalekim echem słów Hölderlina cytowanych przez doktora Gregoriusa w rozmowie z kapitanem Borkiem: „Lebe droben, o Vaterland,/ Und zähle nicht die Todten! Dir ist,/ Liebes! nicht Einer zu viel gefallen”. Ujęte od strony propagandowej pytanie siostry Ursuli brzmi tak: Czyż nie warto umierać za naszą wspaniałą ojczyznę? Wilde nie ma wątpliwości. Wystarczy chwila, by pochwycił go *genius loci*. Oto bowiem z oddali dobiega dźwięk rogu^[43]. To sygnał zapraszający przyjezdnych na przedstawienie; dziś grany jest *Zmierzch bogów*.

Wilde zna ten motyw, słyszał go już w wykonaniu doktora Gregoriusa i kapitana Borka. Nie wiedział tylko, że nazywa się *Siegfrieds Hornruf* i że muzyczne zawołanie odnosi się również do niego. Od dzisiaj to wie. Chce jak najszybciej znaleźć się we wnętrzu teatru. Został pochwycony przez „coś zewnętrznego”, czego nadaremno poszukiwał lekarz. Wilde bierze pod ramię siostrę Ursulę, ściska jej dłoń i rusza co sił w nogach. „Nie tak szybko” – rzuca jego uśmiechnięta opiekunka. Terapia podziałała. Wagner ma moc leczniczą, której nie zastąpią najlepsze medykamenty.

Na widowni komplet. Żołnierze i młode kobiety (oprócz siostr szpitalnych najprawdopodobniej pracownice zakładów zbrojeniowych, żony i przyjaciółki). Kamera przesuwają się ku przednim rzędom. Zawęża się pole widzenia, ale od jakiegoś czasu można było zobaczyć porucznika Wildego i siostrę Ursulę. Siedzą w pierwszym rzędzie. On poważny i skupiony jak nigdy. Nie na sobie, lecz na przedstawieniu, którego Vorspiel (*Auf dem Walkürenfelsen*) dobiega końca. Za chwilę opadnie kurtyna, by po zmianie obrazu scenicznego mógł się rozpocząć I akt opery. Siostra Ursula spogląda z uśmiechem na porucznika. Nie czas na żarty. Łatwo zrekonstruować, co zdążył zobaczyć i przeżyć Wilde. W didaskaliach Wagner napisał:

32 numer festiwalowego tygodnika radiowego „Der Deutsche Rundfunk” za okres od 4 do 10 sierpnia 1940 roku (rocznik 18, nr 32) zawierał ilustrowany fotografiami reportaż z Bayreuther Kriessfestspiele i donosił, że 23 lipca tegoż roku sam Führer zaszczylił swą obecnością przedstawienie *Zmierzchu bogów* (*nb.* był to jego ostatni pobyt na Zielonym Wzgórzu i w operze). Pojawienie się tam Hitlera stało się następnie na obszarze całej III Rzeszy punktem szczytowym czterdziestopięciominutowej transmisji radiowej z Bayreuth, która dawała przekrój przez tegoroczny festiwal wojenny. Jedno ze zdjęć przedstawiało młodą siostrę szpitalną i młodego żołnierza, którzy spożywają zupę przy suto zastawionym stole. Napis pod zdjęciem głosił: „pielęgniarka i żołnierz podczas obiadu. I jadło dla gości było wzorcowe”.

[43] Róg jako instrument był zawsze związany z naturą. Jak wyjaśnia Egon Voss (*Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, G. Boss, Regensburg 1970, s. 175 [„Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”, t. 24]), reprezentował „[...] nie tylko samo polowanie, lecz także przestrzeń, do której się odnosił, a mianowicie las i wolną naturę”. Róg Zygryfryda można postrzegać jako ekwiwalent fletu księcia Tamina z *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta lub rogu Oberona z opery *Oberon, or The Elf-King's Oath* (1926) Carla Marii von Webera. Jego najważniejszą funkcją nie jest panowanie nad zwierzętami, lecz przywoływanie prawdziwych przyjaciół (zob. *ibidem*, s. 177).

(Zygfryd wraz z koniem znika za sterzcącym głazem, już niewidoczny dla widzów: Brunhilda pozostaje sama na krawędzi skał i spogląda w dół w ślad za Zygfrydem. Z głębi słycać róg Zygfryda. Brunhilda nasłuchuje. Wychyla się poza krawędź i widzi Zygfryda raz jeszcze; macha do niego z wyrazem uniesienia. W jej radosnym uśmiechu odbija się widok wesoło wyruszającego bohatera. Szybko opada kurtyna)[44].

Początek ujęcia ukazującego widownię zbiega się ze słowami: „i widzi Zygfryda raz jeszcze; macha do niego z wyrazem uniesienia. W jej radosnym uśmiechu odbija się widok wesoło wyruszającego bohatera”. Teraz staje się jasne, że uśmiech siostry Ursuli był filmowym odpowiednikiem uśmiechu operowej Brunhildy. Wilde zrozumiał, kim jest; to nowy „Zygfryd”[45], któremu śpieszno do działania. „Stara apatia” ustąpiła bezpowrotnie, co podkreśla gest niecierpliwości porucznika Wildego: przeciera ręką włosy na głowie.

Po opadnięciu kurtyny przenosimy się do salonu, w którym doktor Gregorius i kapitan Bork grają na fortepianie dalszą część muzyki na zmianę dekoracji przed I aktem („Die Halle der Gibichungen am Rhein”). Trudno orzec, czy koncert odbywa się w realnej przestrzeni, czy oficerowie są reminiscencją lub fantazją porucznika. Bork nie ma na sobie Ritterkreuz, a więc nie jest to chyba synchroniczne wykonanie do realnie zaprezentowanej inscenizacji w Bayreuth. Wskutek montażowego przenikania kadr wypełnia widownia Festspielhausu. Wilde coraz bardziej podniecony. Narasta jego niecierpliwość, uśmiecha się, rozumie, o czym opowiada muzyka (wszak kurtyna nadal jest opuszczona); radość zagościła w nim na trwałe i łączy się z entuzjazmem troskliwej siostry. Znów chwyta ją za rękę. Puszczą. Zaciska dłonie. Podrywa się, chce walczyć. Jak najszybciej się da.

W czasie, gdy muzyka Wagnera budziła go do życia i nowych czynów, jego koledzy sukcesywnie przybywali do dywizjonu (montaż równoległy). Najpierw byli to Hesse i Matz, a następnie porucznik Schwarz (Herbert Wilk) i podporucznik Prack vel „Küken” (Johannes Schütz). Za każdym razem serdecznie witani przez kapitana Borka i doktora Gregoriusa. O tym, że był to czas rzeczywisty, a nie reminiscencja lub fantazja, przekonywał okazale eksponowany Ritterkreuz tego pierwszego.

Po przedstawieniu Wilde może się już tylko spieszyć, czym nieustannie zadziwia siostrę Ursulę. W pędzie wsiada do pociągu, w szpitalu nie dba, by starannie spakować swą walizkę, i w takim tempie, w jakim to tylko możliwe, opuszcza lecznicę, przyjaźnie (jak przystało na nowego „Zygfryda”) żegnając się z personelem, a w szczególności z doktorem i z siostrą Ursulą. Samolotem i samochodem dociera do oczekujących go z radością przyjaciół. Witają go zadowoleni podwładni,

[44] R. Wagner, *Zmierzch bogów. Dramat muzyczny w trzech aktach. Część trzecia tetralogii Pierścień Nibelunga*, tłum. M. Łukasiewicz, Teatr Wielki, Warszawa 1989, s. 20.

[45] Zdaniem Clive’a Staplesa Lewisa fascynacja Zygfrydem nie trwała nazbyt długo, bo – jak twierdził –

6 czerwca 1942 roku przeczytał w „Time and Tide”, że „Niemcy woleli wybrać na swojego narodowego bohatera Hagena niż Zygfryda”. C.S. Lewis, *Nieodparta racje. Eseje o etyce i teologii*, red. W. Hooper, tłum. J. Muranty, Logos, Warszawa 2003, s. 32.

wiwatują koledzy, ściskają czule kapitan Bork i doktor Gregorius. Wszyscy są jednakowo radośni, szczęśliwi jak nigdy. Zaprawieni w długim boju i beztroscy w zabawie. Należą do siebie na zawsze. Zachowują się jak chłopcy, przed którymi otwierają się nowe horyzonty i których czeka kolejna wielka przygoda. Zanim siądą za sterami swych maszyn-zabawek, wiedzą, za co i dla kogo walczą. Tę wojnę wygrali „na płaszczynie duchowo-psychologicznej”. Ale niektórzy patrzą dalej niż inni.

Należy do nich porucznik Wilde. Nikt by się tego nie spodziewał, bo lubił tylko muzykę popularną. Jak w każdym tkwił w nim „Zygfryd”, wystarczyło go w sobie przebudzić. Do tego potrzebny był Wagner. Doktor Gregorius i kapitan Bork rozumieli to od początku. Dlatego grali Wagnera tam, gdzie mogli: w bazie polowej, we francuskim hotelu na froncie, w pałacu, w którym rozbili obóz po poddaniu się bezradnych i rozleniwionych Francuzów. Jak powie Vaget, „tak ścisła synergia muzyki i działań wojennych ożywia cały film” [46]; nadaje mu niepowtarzalny kształt, czyniąc zeń przedstawienie wojenno-muzyczne w duchu Bayreuther Kriegsfestspiele. Sprawia, że – jak pisali Francis Courtade i Pierre Cadars – „wojna staje się muzyką” („la guerre devient musique”) [47].

Tak ścisłe powiązanie obu sfer nie było dziełem przypadku. Przeciwnie, Ritter życzył sobie otwarcie, aby muzyka Wagnera i poezja Hölderlina reprezentowały „świętą niemiecką sztukę” („die heilige deutsche Kunst”) [48], jak kończył swą finałową pieśń Hans Sachs w III akcie *Śpiewaków norymberskich* (1867). Intencja filmu była wyraźnie propagandowa [49], o czym przekonuje choćby kontekst wiersza, a w szczególności pominięcie jego piątej strofy: „Wie oft im Lichte dürstet’ ich euch zu seh’n, / Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit! / Nun grüßt ihr freundlich den geringen / Fremdling und brüderlich ist’s hier unten” [50]. Jest w niej wszystko, ale nie ma poczucia wyższości wobec dawnych czasów, ich bohaterów i ich poetów. Przebija raczej ideał greckiej *paidei* [51], pokornej służby, a nie rewolucji, którym to mianem najchętniej określał siebie ruch narodowosocjalistyczny.

Wagneryzm Rittera wynikał z koneksji rodzinnych i bezpośredniego otoczenia, w jakim wzrastał. Vaget wyjaśnia:

jego podglebie było w dosłownym sensie przepojone muzyką: ojciec był nauczycielem w wüzburgskim konserwatorium [*Collegium musicum aca-*

[46] H.R. Vaget, op. cit., s. 46.

[47] Cyt. za: H.R. Vaget, op. cit., s. 42. Zob. F. Courtade, P. Cadars, *Histoire du Cinéma nazi*, E. Losfeld, Paris 1972, s. 210.

[48] Niestety polskie tłumaczenie Wagnerowskiego libretta bardzo oddala się od oryginału: „A błysnie sztuka w blasku dnia”. R. Wagner, *Śpiewacy norymberscy*, tłum. A. Bandrowski, Drukarnia Literacka, Kraków 1904, s. 152.

[49] Wyraźnie, ale – jeśli przypomnieć sobie Goebelsowskie rozumienie propagandy i filmu – nie nachalnie. Tym, co łączyło „jawną” propagandę

Hitlera z „pozornie ukrytą” w wydaniu Goebbelsa, była wspólna filmom propagandowym III Rzeszy dodatkowa, acz nieoczywista „płaszczyna treści ideologicznej”. R. Strobel, op. cit., s. 136.

[50] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, s. 299. Tłumaczenie Andrzeja Lama: „Jak często pragnąłem ujrzeć was w blasku, / Bohaterowie, czasów pradawnych poeci! / Witajcie oto już skromnego / Przybysza, łączy nas braterstwo”. F. Hölderlin, *Poezje zebrane...*, s. 193.

[51] W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

demicum (1797–1921), *Bayerisches Staatskonservatorium der Musik* (1921–1973) – przyp. K.K.], jego matka, Erika Ritter, śpiewaczką operową. Fakt, że była potomkinią Adolfa Wagnera, brata [?] Richarda Wagnera, z pewnością miał decydujący wpływ za jednoznacznie wagnerowskie ukierunkowanie gustu muzycznego Rittera. Rzecz jasna często pojawiał się on na festiwalu w Bayreuth i przyjaźnił się z Winifred Wagner, która też była zagorzałą zwolenniczką Hitlera. To zapewne Winifred, jako dyrektorka Bayreuther Festspiele, udzieliła Ritterowi wyjątkowego pozwolenia na nakręcenie kluczowej sceny ze *Stukasów* w Festspielhausie[52].

W *Stukasach* ani razu nie została pokazana scena, co potwierdza opinię o cichym zezwoleniu Winifred na wejście z kamerą do Festspielhausu[53]. Bądź co bądź Vorspiel do *Zmierzchu bogów* składa się z dwóch scen, więc byłaby do tego okazja. Przeżycia porucznika Wildego zyskałyby jeszcze na wiarygodności...

Wszystko to pokazuje czarno na białym, jak sam Ritter wyobrażał sobie wspólnotę lotników i ich muzyczną predylekcję do Wagnera. Gdzie sytuował Bayreuth; bo skoro wojna może stać się muzyką – jak przekonywali Courtade i Cadars – to i w przysposobionej na modłę wojenną muzyce wyraża się bitewny zgiełk. Muzyka staje się bronią nie mniej niż stukasy, które sięją spustoszenie w szeregach wroga. W ostatnich ujęciach filmu zaczyna się inwazja na Anglię, w rzeczywistości historycznej data ukończenia zdjęć antycypowała o parę miesięcy ofensywę wschodnią[54]. Premiera zaś odbyła się na pohybel „bol-szewikom”: „Ku nowym czynom,/ ukochany mężu”[55] – śpiewała w Vorspiele Brunhilda. I wywierała presję na słuchającego jej głosu Zygfyryda: „Czyż miłość śmie/ wstrzymywać cię tu? [...] Com wzięła od bogów,/ dałam ci:/ wiedzę tajemną świętych run”[56].

Miłość nie śmie. Zygfyryd pojął to w lot i wyruszył ku swoim przeznaczeniom. Także porucznik Wilde. Stąd wziął się jego pośpiech i radość. Nic nie stało już na przeszkodzie. Niosła go pewność siebie. Ślepa jak *hýbris*, która kroczy przed upadkiem. Bo – jak pisał Hölderlin –

[52] H.R. Vaget, op. cit., s. 45. Dla ścisłości dodajmy, że Adolf Wagner nie był bratem Richarda Wagnera, lecz jego „uczonym wujkiem i mentorem”, który odegrał wielką rolę w kształtowaniu się młodej osobowości przyszłego kompozytora i poety. D. Borchmeyer, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2002, s. 30; W. Schade-waldt, *Richard Wagner und die Griechen*, [w:] *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, red. W. Wagner, Paul List Verlag, München 1962, s. 167; J. Deathridge, *Wagner. Beyond Good and Evil*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 105–106.

[53] Niczego nie przyniosły też poszukiwania archiwalne. Informacji o kręceniu filmu przez Rittera w Festspielhausie nie zamieściły dwie ówczesne gaze-

ty lokalne, które były organami prasowymi NSDAP: „Bayerische Ostmark” (od 1942 roku pod nazwą „Bayreuther Kurier”) i „Bayreuther Tagblatt”. Za przeprowadzenie pełnej akrybii kwerendy chciałbym serdecznie podziękować w tym miejscu Panu Martinowi Gruberowi z Universität Bayreuth.

[54] R. Rother, op. cit., s. 191.

[55] Org.: „Zu neuen Taten,/ teurer Helde”. R. Wagner, *Ring des Nibelungen*, Tag 3: *Götterdämmerung*, [w:] *Richard Wagners Musikdramen, sämtliche komponierten Bühnendichtungen von Edmund E.J. Kühn*, Berlin b.r., s. 205. W tłumaczeniu Małgorzaty Łukasiewicz brzmi to następująco: „Do nowych czynów śpieszysz, mężu”. R. Wagner, *Zmierzch bogów...*, s. 14.

[56] R. Wagner, *Zmierzch bogów...*, s. 14.

Walka o chimery trwa dopóty, dopóki wreszcie nie znajdzie się na powrót czegoś prawdziwego i realnego, co może stać się przedmiotem poznania lub działań. W szczęśliwych czasach mało jest marzycieli. Ale gdy człowiekowi brakuje wspaniałych, czystych przedmiotów, wówczas tworzy dowolny fantom z tego czy owego i zamyka oczy, by móc się nim interesować i dłań żyć[57].

Takim fantomem jest zideologizowany i nieprzetrawiony Wagner bądź Zygfryd[58]. Fantomem jawi się sztuczny entuzjazm lotników, koturnowy patos dowódców, ogłada i pusta retoryka podpułkownika; fantomem jest wyniesiona na wyżyny braku krytycyzmu idea koleżeństwa; okazuje się nim także utajona dusza „Zygfrйда” w młodym pilocie, który nie lubi muzyki klasycznej – przede wszystkim zaś muzyka przekształcona w wojnę i wojna, która podaje się za muzykę, poczynając od tytułowej pieśni skomponowanej przez Windta (Stuka-Lied[59]). Fantom goni fantom...

BIBLIOGRAFIA

- Borchmeyer Dieter, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 2002.
- Courtade Francis, Cadars Pierre, *Histoire du Cinéma nazi*, E. Losfeld, Paris 1972.
- Deathridge John, *Wagner. Beyond Good and Evil*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2008.
- Drewniak Bogusław, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.
- Faulstich Werner, *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Brill | Fink, München 2012.
- Faulstich Werner, *Medienkultur im Nationalsozialismus. Ein Forschungsbericht*, [w:] *Krieg – Medien – Kultur. Forschungsansätze*, red. Matthias Karmasin, Werner Faulstich, Brill | Fink, München 2007, s. 145–186.
- Gwóźdź Andrzej, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020.

[57] F. Hölderlin, *Pisma teoretyczne*, tłum. M. Koronkiewicz, rewizja przekładu i oprac. nauk. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2023, s. 22.

[58] W cytowanym już eseju C.S. Lewis zadał sobie trud, by opisać, jak wyglądało tworzenie narodowosocialistycznego fantomu Zygfrйда: „Jestem [...] osobą romantyczną i zawsze z lubością oddawałem się lekturze eposu o Nibelungach, a w szczególności jego wagnerowskiej wersji, od kiedy pewnego złocistego lata jako młody chłopak po raz pierwszy usłyszałem z gramofonu »Rajd Walkirii« i zobaczyłem ilustracje do *Pierścienia Nibelunga*, wykonane przez Artura Rackhmana. Gdy przypomina mi się dzisiaj moja dziecięca do nich miłość, zapach tamtych tomów owłada mną z wielką siłą. Gorzkie więc były dla mnie

chwile, gdy hitlerowcy odebrali mi mój skarb, czyniąc go częścią swojej ideologii. Teraz jednak już wszystko jest dobrze. Udowodnili, że nie potrafią go przetrawić. Mogą go zachować tylko wtedy, gdy postawią na głowie całą historię i uczynią bohaterem jakiegoś mało ważnego łotra [Hagen – K.K.]. Z pewnością logika ich poglądów pchnie ich jutro jeszcze dalej i Albertyka ogłoszą prawdziwym uosobieniem nordyckiego ducha. Ale póki co, oddali mi to, co wcześniej wykradli”. C.S. Lewis, op. cit., s. 32; zob. też C.S. Lewis, *Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*, tłum. M. Sobolewska, Palabra, Warszawa 1999, s. 73–84.

[59] R. Volker, *Verfilmet mir den Meister nicht. Wagner im NS-Film*, [w:] *Wagner-Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, red. J. Drehmel, K. Jaspers, S. Vogt, Junius Verlag, Hamburg 2013, s. 70.

- Hilberg Raul, *Sprawcy, Ofiary, Świadkowie. Zagłada Żydów [1933–1945]*, tłum. Jerzy Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- Hölderlin Friedrich, *Pisma teoretyczne*, tłum. Małgorzata Koronkiewicz, rewizja przekładu i oprac. nauk. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2023.
- Hölderlin Friedrich, *Poezje zebrane. Wiersze młodzieńcze, ody i elegie, hymny i śpiewy ojczyzniane, projekty, wiersze z wieży*, tłum., bibliografia i objaśnienia Andrzej Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Pułtusk 2014.
- Jaeger Werner, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. Marian Plezia, Henryk Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Jureit Ulrike, *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburger Edition, Hamburg 2012.
- Klemperer Victor, *LTI. Notatnik filologa*, tłum. i przypisy Juliusz Zychowicz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.
- Lewis C.S., *Nieodparte racje. Eseje o etyce i teologii*, red. Walter Hooper, tłum. Jan Muranty, Logos, Warszawa 2003.
- Lewis C.S., *Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*, tłum. Magdalena Sobolewska, Palabra, Warszawa 1999.
- Mungen Anno, „Hier gilt's der Kunst”. *Wieland Wagner 1941–1945*, Westend, Frankfurt am Main 2021.
- Mycielski Zygmunt, *Dwa spotkania z Wagnerem*, [w:] *Szkice i wspomnienia*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.
- Pyta Wolfram, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, Siedler Verlag, München 2015.
- Ritzer Ivo, *Stukas / Junge Adler*, [w:] *Der NS-Film*, red. Friedemann Beyer, Norbert Grob, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart 2018, s. 340–347.
- Rother Rainer, *Zeitbilder. Filme des Nationalsozialismus*, Bertz und Fischer, Berlin 2019.
- Schadewaldt Wolfgang, *Richard Wagner und die Griechen*, [w:] *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, red. Wieland Wagner, Paul List Verlag, München 1962, s. 149–178.
- Strobel Ricarda, *Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre*, [w:] *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, red. Werner Faulstich, Brill | Fink, München 2009, s. 129–147.
- Vaget Hans R., *Bayreuth and the German War Effort: Karl Ritter's „Stukas”*, [w:] *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*, red. Anno Mungen et al., Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, s. 41–50.
- Volker Reimar, *Verfilmet mir den Meister nicht. Wagner im NS-Film*, [w:] *Wagner-Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, red. Jan Drehmel, Kristina Jaspers, Steffen Vogt, Junius Verlag, Hamburg 2013, s. 62–71.
- Voss Egon, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, G. Boss, Regensburg 1970.
- Wagner Richard, *Ring des Nibelungen, Tag 3: Götterdämmerung*, [w:] *Richard Wagners Musikdramen, sämtliche komponierten Bühnendichtungen von Edmund E.J. Kühn*, Berlin b.r., s. 197–255.
- Wagner Richard, *Śpiewacy norymberscy*, tłum. A. Bandrowski, Drukarnia Literacka, Kraków 1904.
- Wagner Richard, *Zmierzch bogów. Dramat muzyczny w trzech aktach. Część trzecia tetralogii Pierścień Nibelunga*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Teatr Wielki, Warszawa 1989.