

filmska umetnost v službi zločina



Olympia
Leni Riefenstahl

FILMSKA UMETNOST V SLUŽBI ZLOČINA

(Filmska umetnost u službi zločina, Prosveta Beograd, 1993)

UVODNO RAZMIŠLJANJE

Oče obeh bratov-izumiteljev "cinématographa" – kamere za snemanje, razvijanje in prikazovanje filmov – Louisa in Augusta, gospod Antoine Lumière je po prvi (javni) projekciji njunih filmov 28. decembra 1895 v indijskem salonu Grand Caféja na Boulevard des Capucines v Parizu izjavil, da imamo lahko njun izum "nekaj časa za znanstveni kuriozum", da pa "mimo tega nima nobene (komercialne) prihodnosti". Te besede je zapisal Georges Méliès in prav on bi ga še iste noči rad odkupil.

Papanu Lumièru nasprotno mnenje pa izkazuje že takoj prva omemba znamenitega dogodka iz Grand Caféja, objavljena v časopisu *Radical* 30. decembra 1895, ki govori o fascinantnosti novega medija, saj ga imenuje "najbolj čudovito stvar našega časa". Čarobnost gibljivih slik je tako vznemirila kronista, da je trdil, kako je videl "številne osebe, zajete v življenju", in sicer "v naravni velikosti in v barvah", čeprav to ni bilo res (saj filmi niso bili v barvah in tudi predvajali jih niso na tolikšnem platnu).

Poročilo v listu *Radical* govori o naravnost nepričakovani impresivnosti "gibljivih slik" in o njihovi nesluteni prepričljivosti, s katero lahko učinkujejo na gledalce. Saj vemo, kako so poskočili s sedežev, ko se je približala kameri lokomotiva vlaka, ki je vozil na železniško postajo Ciotat, prepričani, da bo s platna zapeljala v dvorano in jih povozila.

"Doslej smo reproducirali govor, zdaj lahko reproduciramo tudi življenje. Obstaja možnost, da še dolgo po smrti svojih najdražjih spet vidimo njihovo gibanje," je zapisal *Radical*.

"Lepota tega izuma je v novotariji tega aparata in v njegovi domiselnosti. Ko bo postal splošna last, ko bodo vsi lahko fotografirali ljubljene osebe, in sicer ne samo mirujoče, ampak tudi v gibanju, pri delu, z vsemi za njih značilnimi gibi, z besedami na ustnicah, tedaj celo smrt ne bo več absurdna," je napovedal *La Poste*.

Čeprav sta oba inteligentna in senzibilna udeleženca že na prvi projekciji opazila eno od razsežnosti "cinématographa" – novega fenomena naše dobe, vendar iz tistega, kar je bilo tedaj pokazano, nista mogla ugledati kaj več, na primer tistega, kar je Marx dognal skoraj petdeset let pred tem (kar pa se seveda ni nanašalo na film), namreč da "produkti počasi zagospodujejo nad njihovimi izdelovalci", in kar se je kmalu res dogodilo; najbolj burno in temeljito prav s filmom. Ob tem ko sta dva dobrodušna novinarja v "ingenioznosti" Lumièrove naprave videla možnost, da "smrt ne bo več absolutna", torej njeno dokumentarno vrednost, so trije drugi ljudje drugačnega profila, in sicer Georges Méliès, lastnik iluzionističnega gledališča Robert Houdin, direktor Muzeja Grevin Thomas in direktor "Folies-Bergère" Lallemand, zagledali še eno dimenzijo iznajdbe bratov Lumière: ustvarjanje iluzije, prevare. Seveda pa tudi oni, kakor tudi ne brata Lumière in niti praktični Edison, še niso mogli odkriti za tisti čas bistvene dimenzije "najbolj čudovite stvari naše dobe", namreč da ima kinematograf prihodnost predvsem kot industrija zabave. Šele ko so si izum prigrabili klobasičarski pomočnik Charles Pathé in podeželski trgovec Léon Gaumont in z njima vzporedno v Ameriki "mala židovska krznarja" Maurice Kohn in Adolph Zukor, nato pa še "židovska priseljenca" Marcus Loew, William Fox in Nemeč Carl Laemmle ter mesarski pomočniki, bratje Warner, je postalo očitno, da ima film prihodnost predvsem kot zabava za množice. Taka zabava se je rodila iz potrebe, da se nove in napol izobražene proletarske množice, ki jih je iz vasi v nastajajoča mesta prignala želja za lepšim življenjem in boljšim zaslužkom, razvedrijo in odpočijejo po garaškem tednu. Neizobraženim trumam sodobnih industrijskih sužnjev, ki so bili največkrat, posebno v Ameriki, ubogi (evropski) priseljenci različnih narodnih in etničnih skupin, je najbolj ustrezal "preprosti, primitivni in univerzalni jezik filma", ki je ponujal nekaj, šlo je za nemi film, kar ni postavljalo jezikovnih pregraj.

"Zgodbe s platna so bile razumljive za Poljaka, Slovaka, Rusa, Madžara in Italijana. In vse je bilo poceni kot kozarec piva," pravi prečastiti Terry Ramsay, sodobni opazovalec razmer s konca

prejšnjega stoletja v Pittsburgu, ki da je "srce premoga in jekla te dežele z velikim številom komaj asimiliranih delavcev, ki tvorijo široko pahljačo različnih jezikovnih skupin".

1.

Prvi program je vseboval naslednje naslove (vsak je bil dolg po 16 metrov oziroma po dve minuti trajanja): **Odhod delavcev iz Lumièrove tovarne, Otroški prepir, Bazeni v Tueilleriesu, Brzovlak pripelje na postajo Ciotat, Regiment, Kovači, Partija kart, Plevel, Zrušenje zidu in Vihar na morju.**



Film se je torej pojavil sočasno z masovnim oblikovanjem industrijskega proletariata v razcvetu kapitalistične družbe in ker se je pojavil kot rezultat novih razmer v meščanski družbi, je začel ustvarjati nove, dotlej neznanе probleme. Čeprav je bil film namenjen primitivcem in so ga tudi ustvarjali primitivci (klobasičarji, krznarji, mesarji, mehaniki, pustolovci) je moral biti predvsem "poceni zabava", torej nadomestilo za drage varieteje, music halle, operetna gledališča in druge možnosti lahke zabave, ki jih je užival in zase rezerviral meščanski razred. A to še ni bilo dovolj, da bi film postal način izražanja novega razreda, stopajočega na prizorišče svetovnega dogajanja. Nasprotno, videli bomo, da je bil film (in tudi ostal) orodje meščanstva v prizadevanju, da podučuje in vzgaja proletariata v smeri, ki ohranja spoštovanje političnih, družbenih, moralnih in drugih norm in zahtev meščanske družbe in kapitalistične ureditve.

Ne sme nas zapeljati dejstvo, da so skoraj vsi predstavniki meščanske družbe – njihovi ideologi, filozofi, književniki, esteti in vsa "meščanska aristokracija" – pričakovali film, "to novo obliko komuniciranja" s prezirom, grajo in podcenjevanjem. V njem so videli ne samo vulgarnost in vsakršne nevarnosti za kulturo, ampak tudi nevarnost za družbo v celoti. Lahko rečemo, da sta vzlet in vpliv filma v bistvu vse presenetila, da je film pravzaprav zalotil družbo nepripravljeno, da bi se do njega znala opredeliti.

Če se ozremo samo na Francijo, kjer se je film pojavil, moramo ugotoviti, da mu zakonodajna in izvršna oblast nista posvečali nobene pozornosti. Film so stlačili v kategorijo sejmskih zabavišč druge ali tretje vrste, kot da je brez avtorja, zgolj proizvod nemega stroja (!?) ali kot nekakšne serijske fotografije in tako je ostal zavezan zakonu s "spectacle de curiosités", zajetem v dekretu iz l. 1864.

Čeprav se je govorilo, da film "z izvajanjem najnižjih instinktov med ljudmi" postaja "družbena nevarnost" (ne pozabimo, da so ta izraz skovali na začetku XX. stoletja), je prišlo do prvih ukrepov proti filmu z določeno zamudo, šele ko je pariška prefektura zaradi pohujšanja in pretepev prepovedala Mélièsov film *Dreyfusova afera* (L'Affaire Dreyfus, 1899) in so se počasi začeli zavedati, da je film vseeno nekaj drugega kot navadni "spectacle de curiosités".

Ne glede na alarm, kako filmi kvarijo "navade in moralo" v smislu zakona z dne 5. aprila 1884 (novega pa ni bilo v Franciji vse do l. 1916), so bili pristojni za ukrepe pač prefekti in župani, če bi prikazovani filmi "z neprikrito krutostjo veličali ingenioznost in moč zločina".

Pod udar vse bolj naraščajoče sumničavosti proti novemu mediju je kot prvi prišel film Ferdinanda Zecca *Zgodba nekega zločina* (L'histoire d'un crime, 1901), iz katerega je pariška prefektura

izrezala zadnji prizor giljotiniranja zaradi "krvoločnega prikaza", kako se odkotali odsekana zločinčeva glava, ki si jo je Zecca sposodil v muzeju Grevin. Na drugi strani oceana pa je l. 1895 v Združenih državah Edison posnel prvega iz serije filmov "ljubavnih prizorov" in "serije poljubov" med Mary Irvin in Johnom Riceom, a jih je že v začetku stoletja moral opustiti zaradi gonje "resnega" in "etičnega" tiska, ki je zahteval policijske ukrepe.

Že omenjeni častiti Terry Ramsay v čikaškem *The Chap Bock* ironično navaja, kako lastniki kinematografov "nastopaško prezirajo vse, kar se je doslej poskušalo napraviti za ustavitev prikazovanja prostaštva". Vdova Jones je naslov članka, v katerem beremo: "Iz sodobnega gledališkega dela se morda spominjate poljubov, ki si jih izmenjujeta gospodična Mary Irvin in neki John Rice. Noben od njiju ni fizično privlačen in težko je prenesti razkazovanje njunega medsebojnega lizanja ustnic. Že v naravni velikosti je to živalsko. A to ni še nič v primeri z učinkom, kadar se tako dejanje poveča do gargantujske mere in celo trikrat ponovi. To je vsekakor ogabno. Ves čar ali vsaj ostanek očarljivosti gospodične Irvin je izginil, njena igra postane nespodobna in nazaslišano prostaška. Zaradi teh dejstev kličemo policijo, naj ukrepa. Obscenost "živih slik" ali sejmskih "bronastih figur" ni nič v primeri s tem!"

Dalo bi se dokazati, da je bila tovrstna kampanja zoper film najbolj temeljita v Nemčiji, in sicer med letoma 1907 in 1927.

Konservativna meščanska "inteligenca" je tam šla najdlje s pedantnim raziskovanjem filma kot "nevarnosti za ljudstvo".

To dvajsetletno obdobje je na nemškem govornem območju dalo za celo knjižnico knjig, ki so jih spisali ljudje z akademskimi naslovi. Pišejo o različnih temah, a vsi imajo skupno tezo, namreč da je film drastična nevarnost za obstoječo meščansko družbo. "Film ocenjujejo kot skupek vsega slabega in nedostojnega" (dr. Oskar Kalbus), kar kaže tudi tale nepopolni, a indikativni seznam publikacij, s katerim so "moralisti" vodili gonjo proti filmu in njegovemu prikazovanju v kinodvoranah. Že golo naštevanje naslovov daje sliko vsebine in odkriva namene avtorjev:

Šola v boju zoper umazanijo v besedi in sliki (Düsseldorf, 1909), *Varovanje mladine pred detektivskimi romani in kinematografi* (Bern, 1909), *Vloga šole v zavračanju kinematografskih nesmislov* (Dunajsko novo mesto, Deželni svet, 1910), *Šund na filmu, kaj pomeni, komu grozi in kako ga zatreti* (Halle, 1911), *Sovražnik naših otrok – sovražnik našega ljudstva* (Aarau, Nemško-švicarska ženska zveza, 1912), *Kino – očitna nevarnost* (Essen, 1912), *Sodobni kino – nevarnost za ljudi* (Berlin, 1913), *Kinematografski nesmisel* (Riga, 1913), *Filmska plaža in boj proti njej* (1914), *Zastrupljena duševna brana in Resno opozorilo mladini, staršem in učiteljem* (obe objavljeni v Leipzigu, 1914), *Kinematograf in zločin* (Heidelberg 1918), *Kino: svarilo in ognjevitni apel staršem in mladini* (Celovec, 1919), *Filmski šund in mladina* (Biefeld, 1920), *Nove poti za preprečevanje nevarnosti, prihajajoče iz kinematografov* (Köln, 1920), *Izrojeni pojavi v kinu* (Kassel, 1924), *Nevarnost kina* (Altona, 1926), *Hamburg in boj zoper šund* (Urad za mladino, 1927).

Navedeni nemško pisani spopad s filmom je bil pred začetkom prve svetovne vojne nekako olajšan glede na to, da Nemčija pač ni bila pomembna izdelovalka filmov in tudi zato, ker so jih v Nemčiji prikazovali izključno po sejmi, v varietejih in cirkusih, saj so filme šteli za manjvredno "zabavo za ljudstvo", ki je lahko kvečjemu "kulturni ventil" (subkultura) – rabljeno v slabšalnem smislu. Kajti od 150 kinematografov v Nemčiji jih je bilo l. 1900 kar 100 po predmestjih in trgih in poleg tega je bilo vse do l. 1914 v Nemčiji 90 % programa francoske proizvodnje (Pathé in Gaumont) – kar je bila odlična osnova za šovinistično in vojnohujškaško propagando, saj je lahko tudi na primeru filma predstavljala Francoze kot dekadente, pokvarjence, skratka kot narod izrojenih, izprijenih "zastrupljevalcev mladine".

Popolnoma nepričakovano pa je prišlo v Nemčiji do prodora drugačnega idej glede pomena filma, dasi prav nič slučajno, čeprav je presenetljivo, da je prišla pobuda od korenjaških oficirjev iz generalštaba nemških oboroženih sil, ki so se bolj ali manj zavedali, kako izgublajo vojno. Jasno je, da niso razmišljali o afirmaciji

filmske umetnosti v Nemčiji (kar se bo sicer zgodilo s pojavom ekspresionizma). Z mislijo na prihodnost so se lotili pobude za preoblikovanje materialne osnove za nemško kinematografijo in se zavzeli za spremembe v finančnem in organizacijskem pogledu. Tako je l. 1917 general Ludendorff ukazal, naj se vse nemške filmske družbe podredijo tajnemu nadzoru države z namenom, da bi poenotili vse propagandne dejavnosti med vojaštvom na fronti in civilni v zaledju. S tem ciljem so ustanovili državni "propagandni urad BUFA" (Bild und Film Amt) in ta je najprej usklajeval vojaške dejavnosti "proti Angliji", nato pa proti boljševikom. Naj bo naključno ali ne, dejstvo je, da je uradni propagandni film ustanovljen v Nemčiji.

Najpomembnejše je, tako je pisal Ludendorff vojnemu ministrstvu, da bo filmskim družbam "zagotovljen državni odkup njihovih izdelkov".

Ta pobuda je Nemčiji zagotovila visoko akumulativnost filmske industije in veliki "nacionalni" kapital jo je že med vojno sprejel za model, po katerem naj bi po vojni zagotovili dominacijo nemškega filma na samo v Nemčiji in po Evropi, ampak tudi na svetovnem trgu dosegli enakopravno konkurenco z Združenimi državami, ki so medtem že prevzele prvenstvo Francozom. Čeprav vodilna v svetu pred vojno, je francoska filmska industrija skoraj zamrla med vojno, ki se je dogajala na njenem ozemlju.

2. Res pa je, da sta Stuart Blackton in Smith l. 1898 izdelala sploh prvi vojaškopropagandni film, a v zasebni režiji, brez uradnega naročila, zgolj iz domoljubne in komercialne zagnanosti, ga naslovlila "Raztrgajmo špansko zastavo!" in posnela na pokrajinskem ozadju New Jerseya. Med ameriško-špansko vojno za "osvoboditev Kube" sta Edward H. Amat in Spoor v bazenu svoje vile s pomočjo maket, ki so streljale in se tudi razpočile, istega leta posnela nočno bitko v zalivu Santiaga.

Prvi rasistični film pa je že l. 1897 posnel John Williamson na svojem domu v Bightonu: "Napad na kitajski misijon". Prikazuje napad rumenih pretepaških hudobnežev na mirno, bogaboječo misijonarsko družino na Kitajskem, ki jo morajo na koncu reševati pogumni angleški mornarji.

Zamisel nemškega generalštaba ni izvirna in se od takih (in podobnih) komercialno domoljubnih, posamičnih, primitivnih zasebnih prizadevanj razlikuje po tem, da gre pri pojavu BUFA (in kasneje UFA) za premišljeno akcijo države in za načrtno financiranje.

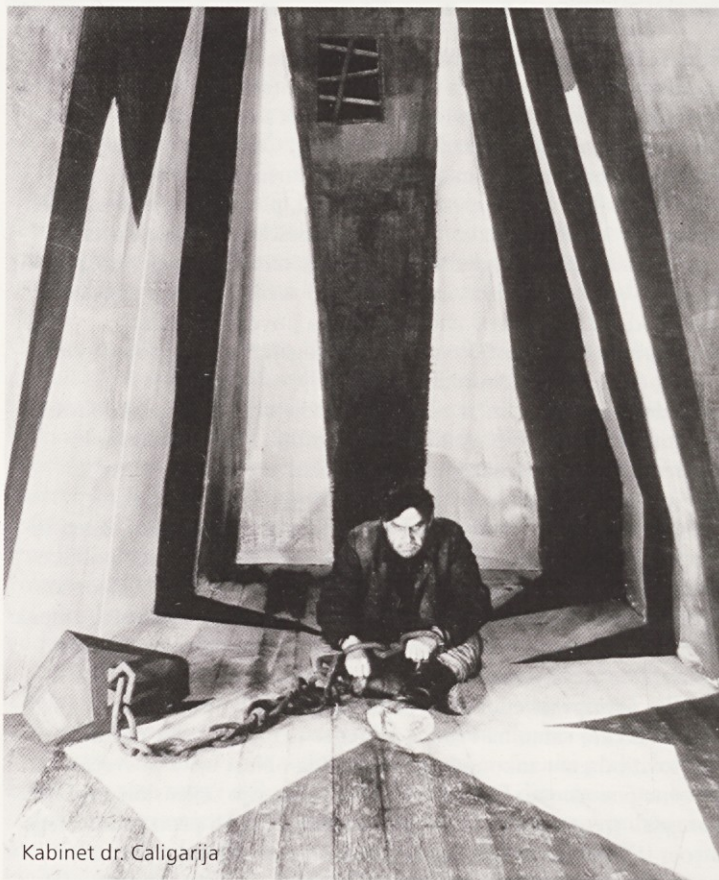
Ludendorffova zamisel se je uresničila. Zasebna pobuda ob jamstvu države, z domoljubnimi poudarki, ob vlaganju Nemške banke in koncernov vojne industije, skratka s kapitalom 25 milijonov mark, so novembra 1917 ustanovili podjetje UFA (Universum Film Aktiengesellschaft).

Najprej so pokupili nekaj manjših produkcij, glavno pozornost pa so posvetili ustvarjanju mreže kinodvoran, kjer bo zagotovljen plasma njihovih prihodnjih filmov. Sliši se neverjetno, a je resnično, da so že l. 1918 v splošnem kaosu po vojaškem porazu odprli v Berlinu "hišo filma" UFA-PALAST, najrazkošnejši (in največji) kino v Evropi, z dvoranami za konference, s potratnimi restavracijami in številnimi kavarnicami in kajpak s pisarnami. Obenem so prevzeli nadzor nad celotno kinematografsko mrežo v Nemčiji in se podvizali s kupovanjem kinodvoran, od Španije do Finske. Posebno pozornost so posvečali ustvarjanju pozicij na Balkanu, predvsem v Turčiji in nato načrtovali še prodor na Bližnji vzhod. Šele po tem so začeli graditi v Tempelhofu pri Berlinu najmodernejšo filmske ateljeje in tedaj se je produkcija nemškega filma lahko začela. In ko se je pojavila, je presenetila svet.

Film-manifest "nemškega ekspresionizma" kot nove smeri v svetovni kinematografiji, *Kabinet dr. Caligarija* Roberta Wienea (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919), je svet presenetil, saj je dojel, da nova, izvirna, tokrat nemška kinematografija vstopa na svetovni oder skozi velika vrata. Sledili so filmi Fritza Langa *Utrujena smrt* (Der Müde Tod, 1921) in *Nosferatu* (1921) Friedricha Wilhelma Murnaua, pa tudi vesele, ali bolj, ironične komedije Ernsta Lubitscha.

Svet je bil presenečen, osupel in imel deljeno mnenje v oceni, kaj se je pravzaprav pripetilo s pojavom filma *Kabinet dr. Caligarija*. Naivni in nekompetentni, če že ne rečemo neinteligentni kritik socialnodemokratskega lista *Vorwärts* je menil, da je film "moralno izmuzljiv", da apelira na "sočustvovanje z duševno motenimi osebami" in da terja "razumevanje za napore psihiatrov in zdravniškega osebja".

Konzervativni in nacionalistični in za njimi tudi nacional-socialistični pogledi so bili politično preciznejši in so opozarjali, da se je v spremljanju filmskega medija nekaj korenito spremenilo in da bo to odslej skupno vsem totalitarnim sistemom. Definiral jih je nacistični zgodovinar Rudolf Oertel, ki je trdil, "da vpliv židovskih intelektualnih stališč in pogledov vsebuje nevarno možnost, da postane favorizirana ena sama določena tema in da bo njeno delovanje na podložno občinstvo velika nevarnost", ker pri tem ne gre več za "privatno erotiko" iz nekih filmov, "temveč za nekaj, kar je veliko bolj usodno: namreč razširjanje mračnih, pesimističnih in razdiralnih pogledov. In to pogosto z impresivnimi umetniškimi sredstvi in z odličnimi igralci, kar je še posebno nevarno. Sredi dogajanja ni več zdravega, aktivnega in domoljubnega človeka s ciljem v življenju, temveč gre za telesno - in kar je še huje - za duševno bolne osebe, ki svojo od bolezni skaženo podobo vsiljujejo kot splošne vrednote".



Kabinet dr. Caligarija

Prav tragično je, da je podobno (in komplementarno z nacističnim in stalinističnim/boljševiškim sistemom oziroma z njunim pogledom na umetnost in s tem tudi na film) ta primer definiral celo sam Sergej Mihajlovič Eisenstein, torej visoko kompetentna oseba, kot da bi Oertel in Eisenstein prepisovala drug od drugega.

Za Eisensteina je *Caligari* "barbarski praznik samouničevanja zdravega človeškega principa v umetnosti" in še "skupna grobnica zdravih filmskih načel". Sledi pa "mešanica neme histerije dogodkov, asortima pobarvanega platna, načekanih kulis, poslikanih obrazov, nenaravne prismuknenosti in oprakov pošastnih spačkov" in končno "tak kričavi in zmrcvarjeni sveti Sebastijan kinematografije je preveč tuj mlademu, zdravemu telesu vzhajajočega razreda".

V nasprotju z agresivnimi, a vendarle naivnimi malomeščanskimi moralisti, kot je častiti Terry Ramsay (ki so v filmu kot mediju videli zgolj "obsenost živih slik" in so varovali predvsem mladino pred

"umazanijo v besedi in sliki" in pisali proti "detektivskim romanom in kinematografiji", zahtevali "zatiranje kinematografskega nesmisla", ga imenovali "filmski šund" in klicali policijo, naj prepreči "očitno družbeno nevarnost in prepove zastrupljeno duševno hrano") in ideologi totalitarizma, v prvi vrsti npr. med Leninom, so ti videli velikanski pomen filma v službi propagande in indoktrinacije "mladega in zdravega telesa vzhajajočega razreda" (Eisenstein), ali, kakor je to v imenu nacistov definirjal dr. Oertel, "aktivnega, delovnega človeka, ki ima cilj v življenju". Ko je Lenin l. 1922 rekel Lunačarskemu, da je "za nas med vsemi umetnostmi najvažnejši film", je nedvomno mislil na film kot sredstvo propagande in indoktrinacije. Gre zgolj za logično nadaljevanje tistega, kar je že l. 1905 objavil v pogosto citiranem članku "Partijska organizacija in partijska literatura". "V nasprotju z buržujskimi navadami," je pisal Lenin, "nasprotno buržoaznemu književnemu karierizmu in individualizmu, "gosposkemu anarhizmu" in nasprotno od tekmovanja v bogatenju, mora socialistični proletariati uveljaviti princip partijske književnosti in ga razviti in uveljaviti v življenju v kar najbolj popolni, celoviti obliki...



Vladimir Iljič Lenin v
Kinopravdi No.25 (1923)

Književnost ne more ostati individualna stvar, neodvisna od splošne proletarske stvari. Dol z nepartijskimi književniki! Dol s književniki – nadljudmi! Književna ost naj postane sestavni del organiziranega, planskega, združenega socialno-demokratskega partijskega dela! Književniki morajo obvezno stopiti v partijo. Svoboda buržoaznega pisatelja, slikarja, igralke je samo zamaskirana odvisnost (ali pa odvisnost, ki jo hinavsko prikrivajo) od vreče z denarjem, od podkupovanja ali pa od vzdrževanja." Če je torej že l. 1905 imperativno zahteval "partijsko književnost" in od pisateljev terjal, "da naj vstopijo v partijske organizacije", kaj naj bi drugega moral zahtevati "od filma kot za nas najvažnejše umetnosti" zdaj, s pozicije boljševiške oblasti? Samo partijsvo, ki pomeni poslušnost, indoktrinacijo in propagando. Sicer pa to potrjujejo Stalinove besede na partijskem kongresu l. 1924: "Film je najvažnejše sredstvo za propagando. Vprašanje je, kako naj ga zadržimo v naših rokah." Tudi Hitler v knjigi "Mein Kampf" omenja vprašanje uspešnosti (propagande) filma: "Slika ima," pravi Hitler, "v vseh oblikah, prav do filma, še vedno zato več moči, ker človeku ni treba v tolikšni meri uporabljati razuma (možganov)... V mnogo krajšem času, lahko rečem, da skoraj v enem samem trenutku, ponuja slika človeku spoznanja, ki bi si jih sicer moral pridobiti iz nečesa napisanega z napornim branjem." Tudi papež – politik Pij XII (Pacelli) je takole oblikoval negativni odnos katoliške cerkve do filma: "Film interpretira ali pa razpihuje občutke in strasti, ki zaprte spijo na dnu človeškega srca!" Razpno nasprotno mnenju častitega Terry Ramseya (ki se je prvi na svetu že l. 1895 začel zanimati za vplive filma "na ljudstvo" in ki je trdil, da "film z izzivanjem najnižjih instinktov med ljudmi negativno vpliva na dobre običaje in moralo"), pa je bil demonski

dr. Joseph Goebbels prepričan, da je "film najmočnejši pionir, najmodernejši porte-parole našega časa". Še pred prihodom nacistov na oblast je dojel, "da je film bolj kot druge umetnosti v bistvu ljudska umetnost" in kot minister za propagando tretjega rajha se je najprej lotil najvažnejše naloge – ustanavljanja organizacije nacistične kinematografije.

"Film je najmodernejšo sredstvo za vplivanje na množico in ne postavlja se vprašanje, da bi ga prepustili njemu samemu," je zapisal Goebbels.

Spomnimo se, da so to dobesedno prepisane Stalinove besede, izrečene l. 1924. Ne gre za slučaj.

UVOD H POGLAVJU O LENI RIEFENSTAHL

Ali je bila Leni Riefenstahl "pajdašica nacizma in genialka, odločna v obrambi perverzne strasti"?

Ali ji je bilo treba soditi ali naj jo ocenjujemo samo kot umetnico, saj ne gre mešati umetnosti s politiko?

Ali je bila Leni Riefenstahl oseba, ki se je odrekla moralnim načelom, da bi bolje (in popolneje) ustregla svojim umetniškim principom?

Ali je bila "zagrizena nacistka (in Hitlerjeva ljubica)" ali pa resnično "edina svobodna ženska v nacistični Nemčiji"?

Ali je imela prav državna komisija Baden-Badna za ugotavljanje zločinov proti človeštvu, ko je v Freiburgu 16. decembra 1949 po ugotovitvi, "da nikoli ni bila članica NSDAP/nemške nacionalsocialistične delavske partije" v sklepu razsodbe, ki jo razglašajo za "simpatizerko" stranke, dognala, "da ji je bila popolnoma tuja namera propagiranja NSDAP... Če so jo pooblastili, naj napravi dva filma, ki ju je financirala stranka, to še ničesar ne dokazuje, če že zanemarimo dejstvo, da je gospa Riefenstahl obe naročili odločno odklonila in ju je realizirala šele na vnovične zahteve samega Hitlerja. Če je nato filma stranka priznala kot primera za propagando v Nemčiji in po svetu, to še ni dokaz, da je kriva gospa Leni Riefenstahl, ki je bila producent."

Ali je imelo prav sodišče v francoski okupacijski coni (kjer so jo aretirali Američani), ki se je izreklo, da ji filmi "v političnem pogledu niso prinesli nobenih koristi" in da zato "ni razloga za kaznovanje"?

Ali pa, ko je sedem let kasneje tudi senat zahodnega Berlina razglasil, "da ni razloga za kaznovanje gospe Riefenstahl", ker so bili "njeni stiki z organizacijami tretjega rajha zgolj komercialne narave". Tedaj je bila dobila nazaj rekvirirano vilo v gosposki četrti Berlina, v Dahlemu (v predvojni vrednosti ogromnih 140.000 mark) in l. 1952 spet tudi dovoljenje, da sme nadaljevati svoje delo – snemanje filmov.

Ali so imeli prav tisti Američani, ki so ji konec leta 1938 in v začetku 1939 pripravili hladen sprejem v Hollywoodu – po izjavi nemškega konzula dr. Georga Gyslinga je prišla v Združene države kot turistka, a je v resnici šla v ZDA reklamirati svoj film *Olimpia* in Hitlerja, ali pa tisti, ki so, kot Walt Disney in Hal Roach¹ prirejali večerje in sprejem v njeno čast?

Ali so imeli prav tisti Američani, ki so po aneksiji Avstrije in razbitju Češkoslovaške menili, da se Hitlerjevi osebni prijatelji ne spodobijo posvečati pozornosti? Svoje stališče so utemeljevali z njeno izjavo ob prihodu razkošne nemške čezoceanske ladje Evropa v New York, ko je na provokativno vprašanje reporterja lista *Chicago Tribune* (5. novembra 1938) "Ali ima kakšne bližnje stike s Hitlerjem?", odgovorila: "Narava mojega dela terja, da ga pogosto srečam. To mi ni težko. Poznam ga od 1932. leta. Videl je nek moj film in bil mu je zelo všeč!" Vsi kometarji so podčrtavali tisti del izjave "da ji ni težko" obiskovati tedaj že nedotakljivega in skoraj nedostopnega führerja – ali pa so imeli prav tisti, med njimi Walt Disney in Hal Roach, ki so na stvari gledali takole:

Olimpia je film o olimpiadi leta 1936 v Berlinu in posnela ga je Hitlerjeva prijateljica. "Kaj potem? ... Ali naj bo to razlog, da ga prepovemo?... Leni Riefenstahl je dobra režiserka, kajne? No, torej – kaj nam mar, kdo so njeni prijatelji!"

Morda pa so imeli prav vsi tisti, ki so vztrajali v bojkotu, posebno še, ker se je med njenim bivanjem v ZDA dogodil v Nemčiji strašen pogrom, imenovan "Kristalna noč" – Kristallnacht², v kateri so po

vnaprej izdelanem programu odpeljali v koncentracijska taborišča 26.000 Židov in je bila škoda zaradi požganih sinagog, razbitih in oropanih židovskih trgovin ocenjena na 25.000.000 ameriških dolarjev. Ko so jo vprašali, kaj misli o tem, je odločno trdila, da so poročila o čem takim pač del kampanje določenih informacijskih sredstev proti Nemčiji in, seveda, proti njej sami.

"O tem ne verjamem niti besede!" je dodala. Resničnost teh zagotovil je potrjevala izjava, ki jo je takoj po vrnitvi iz ZDA že v pristanišču Cherbourg dala novinarju, in sicer, da sta jo ves čas nadzorovala dva detektiva, ki ju je, po njenem mnenju, plačala neka protinacistična organizacija. Trdila je, da je imela med bivanjem v Hollywoodu vrsto težav, in to kar večkrat. Poleg tega je ponavljala izjave, ki jih ni mogla dokazati, na primer, da so direktorji določenih studijev svojim zvezdam prepovedali, da bi navezali stik z njo. Bila je "prepričana", da je bilo tako.

Dalje – kaj pove o njej kot o umetnici (in samo umetnici) njena uradna izjava na pogovoru pri Hitlerju, objavljena v Ameriki po njenem odhodu iz ZDA?

"V Združenih državah neprekinjeno izvajajo propagando proti tretjemu rajhu in zato so preprečili projekcijo filma o olimpijskih igrah, čeprav je bil izredno dobro sprejet v vseh drugih državah sveta. Umetnike v Hollywoodu so prisilili, naj podpišejo izzivalno deklaracijo proti Nemčiji. Vse to je izzvalo nerazumljiv odpor proti nemškemu filmu. Že doslej je dokazljivo, da je ameriška filmska industrija pod židovskim vplivom in zato je pač lahko razumeti, zakaj se število ameriških filmov, ki se prikazujejo v Nemčiji, zmanjšuje." (*New York Times*, 24. januar 1939)

Sporna vprašanja, ki so spremljala (in še spremljajo) njeno osebnost in razsežnost njenega dela, so se pojavila tudi po vojni in po razsodbi, da je bila pač samo "simpatizerka nacizma", posebno še, ker se je občutno razmahnila kampanja, ki jo je začela mednarodno ugledna francoska revija *Cahiers du Cinéma*. V prvi vrsti se je nanašala na njeno umetniško rehabilitacijo. Kino klubi, festivali in kinoteke so začeli prikazovati njene filme. Sledile so nagrade, medalje in diplome ter seveda številni intervjuji.

Obenem pa je naraščal odpor proti takemu načinu rehabilitacije. Vprašanja in odgovori so ostali enaki. Razlika je bila samo v tem, da so bile teze o "neodvisni (generalni) umetnici" in "edini svobodni ženski med nacistično Nemčijo" zavržene z dokumenti iz državnih (javnih) arhivov, o katerih je bila sama prepričana, da so uničeni in je gradila svojo rehabilitacijo na tem, da jih ni več. Ni bilo samo to. Nekatere stvari so se tudi ponavljale.

Tako so se l. 1960 pri British Film Institute (Britanski filmski institut, BFI) odločili, da v Londonu prikažejo filme Leni Riefenstahl. Osebnost so jo povabili in obenem zaposlili Petra Sellersa, tedaj zelo priljubljenega igralca, in Ivorja Montaguja, vodilnega angleškega filmskega kritika, zgodovinarja, scenarista in producenta, naj sodelujeta v manifestaciji. Tedaj je Ivor Montagu napisal Sellersu pismo, v katerem ga obvešča, kako "ne more pristati na sodelovanje v manifestaciji, kjer bo zraven Leni Riefenstahl". V pismu je tudi izrazil pričakovanje, da bo Sellers storil enako. Ta pa mu je odgovoril (tudi s pismom) takole: "Ali ni gospodična Riefenstahl povabljen, ker je talentirana cineastka? Glede na njen prispevek k filmu je naš videti sila skromen, če naj se tako izrazim. Ali mi lahko zatrdite, da umetnik v civilizirani družbi samo zato nima pravice, da se oglašča kot umetnik, ker obstaja proti njegovemu političnemu stališču ali osebni morali določena populistična opozicija?"

Vendar se je splošni konsenz britanske kulturne javnosti strinjal z Montagujem. Uprli so se prihodu Leni Riefenstahl v London, ne pa prikazu njenih filmov. Po ostri javni polemiki je BFI umaknil vabilo. "BFI poudarja, da ima pravico vabiti umetnike glede na njihovo umetniško vrednost in brez vpletanja političnih stališč, vendar v nastali situaciji ugotavlja, da obisk gospodične Riefenstahl ne more služiti namenu BFI in zato povabilo preklicuje."

Nekaj podobnega se je ponovilo l. 1972, ko so častilci njene umetnosti hoteli v Berlinu ob njeni navzočnosti v isti najprezentativnejši dvorani kina UFA-Palast-am-Zoo, kjer je bila leta 1937 v okviru proslave Hitlerjevega rojstnega dne (20. aprila) premiera, ponoviti projekcijo njenega filma *Olimpia*. Vendar so

protesti v časopisih in po radiu, pa tudi demonstracije na ulicah, pripeljali do odpovedi predstave in Leni Riefenstahl se je morala vrniti v München.

Najbolj kontroverzen (in najbolj spektakularen) spopad med tistimi, ki v njej vidijo samo umetnico in tistimi, ki ne morejo mimo dejstva, "da je svoj talent vpregla v službo neki pošasti", se je dogodil leta 1974 v mestu Telluride (Colorado, ZDA) na festivalu, na katerega so med drugimi povabili kot častno gostjo tudi Leni Riefenstahl. Predvidena je bila podelitev srebrne medalje za njen prispevek k filmski umetnosti in seveda projekcija njenih filmov. Na proteste proti takemu programu je župan mesta Jerry Rosenfeld pripomnil, "da je sicer Žid", ter dodal: "Mi častimo umetnico, ne posamezne osebe."

Na tako izjavo se je odzval rabin Yaakov Rosenberg, predsednik komisije za židovska vprašanja v ameriškem Kongresu:

"Gospodična Riefenstahl je s svojim propagandističnim talentom služila neki pošasti in ji pomagala očarati nemški narod in uspavati svet, da ni nihče ničesar posumil. Z moralnega gledišča za tako osebo ni mogoče opravičiti nagrade, naj bo kakršnakoli že. Samo fanatična nacistka je lahko ustvarila Zmagoslavje volje (Triumph des willens, 1934). Upravičena je trditev, da je to delo globoko subverzivno in tisti, ki ga je ustvaril, je najuspešnejši filmski propagandist. Strogo gledano lahko upoštevamo, da je zadnja leta gospodična Riefenstahl prosila odpuščanje za svojo osebno odgovornost, kar zadeva nacistične strahote. Prav neverjetno je, da ima še vedno toliko gorečih zagovornikov in močnih zaveznikov. Čast za Leni Riefenstahl je žalitev vseh, ki so pretrpeli nacistično tiranijo, ki jo je sama promovirala."

Festival je vseeno potekal. Ob Leni Riefenstahl so bili častni gostje Gloria Swanson, Francis Coppola in direktor francoske kinoteke Henri Langlois. Na zahtevo, naj se umaknejo in naj ne sodelujejo več na festivalu, je Gloria Swanson rekla novinarjem: "Zakaj bi se morala umakniti? Ali bo morda gospodična Leni Riefenstahl razvila nacistično zastavo? Mislila sem, da je Hitler mrtev in nočem se pogovarjati o škandalih!" Francis Coppola ni rekel nič, pač pa je demonstrativno priredil večerjo za gospodično Riefenstahl v najbolj luksuznem hotelu v mestu.

Tistega večera, ko so Leni Riefenstahl v Operi Sheridan v navzočnosti izbranih gostov podelili srebrno medaljo, so se pred glavnim vhomom v Opero zbrali demonstranti, večinoma ženske, s transparenti z napisi "Protestiram kot ženska! Protestiram kot Američanka! Protestiram kot Židinja! Vsak pravi umetnik ve, da je bil nacizem anti-umetnost!"

Leni Riefenstahl je med ploskanjem izbranega občinstva prejela srebrno medaljo in pred televizijskimi kamerami rekla, bolj sama sebi (tedaj je imela 72 let): "To je kot pred vojno. Radi me imajo!" Vendar je šla ven pri stranskih vratih, da je televizijski reporterji ne bi posneli pred transparenti demonstrantov. Napovedana tiskovna konferenca je bila odpovedana. Povsem drugačne volje kot leta 1939 je ob odhodu iz ZDA rekla:

"Lepo je bilo, le malo bolj žalostno. Vse to mi ne more vrniti tistega, kar sem izgubila..."

Leni Riefenstahl je odšla. Od nas je odvisno, da ugotovimo, kdo je bila Leni Riefenstahl in kaj je tisto, kar je izgubila. •

Opombi:

1 Hal Roach (1892) znani ameriški filmski producent, scenarist in režiser. Kariero pri filmu je začel s snemanjem prvih filmov Harolda Lloyda. V primerjavi s svojim tekmečem Mackom Sennettom, ki se je zanašal samo na vizualne gege, si je Roach prizadeval za zgodbo s komičnimi zapleti. Sennett je tonil v pozabo. Roach pa je uspeval pri občinstvu, posebno s serijo filmov Stana Laurela in Oliverja Hardyja. Med drugo svetovno vojno je kot polkovnik snemal propagandne filme za ameriško armado.

2 Neposredni povod za ta strašni genocid je bil vpad osemnajstletnega poljskega Žida Herchela Grynzpana v nemško ambasado v Parizu. Streljal je na tretjega sekretarja ambasade, ki je izdihnil dva dni po atentatu.