

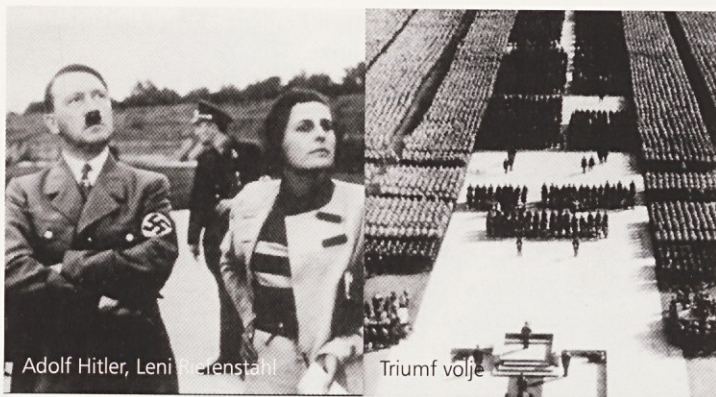
# leni riefenstahl



## triumf filma

majda širca

Vse od dneva po drugi svetovni vojni, ko so jo zaprli Francozi, Leni Riefenstahl dokazuje, da ni zavestno podpirala Hitlerjeve politike. Trdi, da je za koncentracijska taborišča slišala šele po koncu vojne, znori, ko ji pripisujejo prijateljevanje z Goebbelsom in pove, da jo je hotel za ljubico ali pa za eno in da ji njenega "ne" ni nikoli oprostil. Goebbelsovi spomini, zapisani v dnevniku, pričajo, da ni bilo tako. Pravi, da ji je bil v *Mein Kampf* vseh Hitlerjev socialni program, rasni pa ne in to si je ob prebiranju tudi zapisovala na robove knjižnega teksta. Zanika, da bi prostovoljno in sploh snemala dokument o prvem glorifikatnem zboru Tretjega Reicha. Sprašuje se, če je bil Michelangelo fašist, ker je znal malikovati telo – prav tako kot ona, ki se je obrnila v antiko in je človeka s telesom in dušo premestila v center sveta, na mesto, ki ga je vedno zasedal Bog... Skratka, Leni poskuša sebe in film braniti pred ideologizacijo. Toda to njeno simptomatično vztrajanje na nedolžnem pogledu, zaobljubljenemu zgolj umetnosti, ki so ga kasneje sprejeli tudi zgodovinarji in kritiki (s tem, da so Hitlerjevi filmi podobi pripisali psihopatsko dimenzijo), ni v resnici nihče zares ovrgel razen Leni Riefenstahl same. Toda tega ni storila z nervoznim in agresivnim zanikanjem svoje vloge propagandistke; konec koncev je spodbijanje Goebbelsa z izjavljanjem, da je bil mojster laži, je le priznavanje storjenega. To je storila z vsem, kar je počela kasneje, ko so jo po kazni rehabilitirali. Kajti vse do danes je počela natanko to, kar je počela, preden je postala članica Nationalsocialistične stranke: še naprej je kultivirala moč telesa in glorificirala moč nature, ki si jo to fascinantno telo lahko podredi. Sedaj deluje kot fotografinja primitivnih plemen v Afriki, ali – še pri sedemdesetih – kot raziskovalka in dokumentaristka morskih globin. Zakaj je odšla prav med Nubije, med voščene statue popolne lepote divjega plemena, ki so v svoji nekontaminirani civilizaciji mogoče prakticirali le druge kode fašizma? Zato, ker lepota ni bila samo problem, ampak tudi tema njenih filmov. Če se je pri dvajsetih vzpenjala na gore, je kasneje, pri dvainsedemdesetih, odkrivala njihov negativ: odplavala je v najbolj izzivalne globine morja in premagovala naravo na istem mestu kot takrat, ko je v skalovju gora dokazovala stabilnost človeške moči. Moči, ki je – ob volji – kos večnosti narave. Ko se je Leni (sicer plesalka) v mladosti dvigovala na vrh gora, se je dvigovala nad majhnostjo duha in telesa tistih, ki tega ne zmorejo (S.O.S., 1934, *Sveta gora* in *Veliki skok* A. Francka, 1926/27, *Modra svetloba*, L. Riefenstahl, 1932), se pa zato lahko identificirajo s tistimi, ki stopijo tja gor. In to ne s tveganim korakom, temveč z lahkoto baletke in s pogledom zmagovalke, ki ji je dana možnost triumfalnega zrtja iz vrha v dolino, kjer človek, z oblaki pod seboj, lahko samo še izpodrine stvarnika sveta. Prav v tem premagovanju narave – ne kot nasprotnice, temveč kot podredljive narurne kulture – prav v premagovanju ledenikov, skal, višin, plazov..., ki ob zagrizeni neomajanosti na vrhu potem sproži absolutno in zmagoslavno katarzo, je srž t.i. planinskih, Heimat filmov dvajsetih in tridesetih let: Dvignemo se nad, združeni v skupni zavesti, da smo – če sami to želimo in če voljo ukrotimo – lahko osvobojeni spon ničevosti neduhovnega sveta doline! Ni čudno, da si jo je Hitler zapomnil prav iz teh prizorov, kot tudi iz kadrov, ko je plesala v morski mesečini (*Sveta gora*, 1926), kot da bi povzela Jezusov korak in opozarjala: tu je le moje telo, ki prebada telo narave, tu je Lepota, ki naturo transformira v kulturo. Ko je kasneje hodila med afriška plemena, je kadrirala le telo, bolj popolno in prvobitno, bolj čisto in skladno, kot je bilo katero koli telo germanskega blondinca ali olimpijskega bilderja. Skratka, ta lok med Leni prej in Leni potem potegne radirko med vprašaji, ki jih – kot temeljne – sproža Lenino filmsko delo, skoraj vedno percipirano kot najbolj grandiozno glorificiranje političnega projekta. Polstoletna filmska zgodovina je k njenemu opusu – še preden je odtipkala njene inicialke – odtipkala vse etične vprašaje, ki težko opravičujejo estetske: sme politična moč podrediti (izrabiti, manipulirati, kultivirati) za svoj cilj in program moč ustvarjalnega duha? Napačno postavljeno vprašanje, kjer je oblasti ta relacija imanentna in znotraj političnih kod tudi normalna. Vprašanje je zgolj v tem, koliko ustvarjalec sam sprejme ta dialog. Pa še to vprašanje nima tako enostavnega odgovora: če ustvarjalec dialog odkloni, lahko ostane v avtu, če ga sprejme, lahko v zavezanosti svoji stroki odpiše namebnost naročnika, če se mu upre, dela revolucijo, če od njega živi, mogoče samo evolucijo. So bili arhitekti italijanskega razia fašisti, ker jim je delo masovno naročal Mussolini? Je bi Hitlerjev arhitekt Speer fašist ali pronicljiv zaznamovalec časa, ki je znal dekodirati Führerjevo slo po večnosti? Ko je gradil Reichstag je uporabljal ogromne marmornate kubuse in ne le z marmorjem obložen kamen. In zakaj? Da bi razvaline, ko bo enkrat monument podrt (se pravi, da je vračunal konec) ostale še naprej lepe. Kot forumi ali amfiteatri grških ali rimskih stavb, kjer je bil kult lepega, absolutnega, vsemogočnega, večnega in popolnega ravno tako vpet v ideal doseganja nadmoči bogov. A vendarle: potencial Leni Riefestahl, plesalke, igralke, režiserke in raziskovalke eksotičnih kultur in prostorov, se je – ne glede na humus, ki jo je hranil – napajal v vznesenem dojemanju lepote. Morda je v tistem trenutku, ko so jo kupili zločinci,



Adolf Hitler, Leni Riefenstahl

Triumph volje

pozabila na pogodbo z njimi, morda pa ji je ustvarjanje pomenilo več kot pogodba sama. Kot D' Annunzio, ki ga je hranil Mussolini, sam pa je druge in sebe hranil z zgolj večnimi projekti, kot jih je zmožna politika. Leta 1932 je Leni sama režirala film *Plava svetloba* (*Das blaue Licht*) po scenariju, ki ga je napisala skupaj z Belo Balazsom. Legendo, vmeščeno v Dolomite (tu je igrala tudi glavno vlogo), so kritiki, kljub izjemni vizualni lepoti (ali prav zaradi nje) sprejeli z zadržki in ji očitali hladnost, obremenjeno z optičnimi finesami, s katerimi je zapostavila vsebino, seveda na račun višje, nedosegljive lepote. Res, snemalna knjiga je bila izrisana matematično, do poslednjega giba, jezik kamere pa je podredila melodramsko zastavljeni gloriiji. Nič čudnega, da vse to Goebbelsu ni ušlo. Ne le zato, ker je bil sam nor na filme (cele noči je prečepel pred projektorjem, še posebej pred *Sneguljčico* in *V vrtincu*), temveč tudi zato, ker se je zavedal temeljne zmote takratnih vznesenih "propagandistov", ki so v začetku tridesetih rastle kot zalivane gobe. In je filmom, ki so na ekspliciten način govorili o odpovedi, herojstvu in žrtvovanju (kot recimo zgodba o fantku Quexu, ki je umrl za Führerja) – odločno rekel ne. Ljudi se pač ne kupuje z direktnim nagovorom, temveč se jih dobi z zabavo – z iluzijo, ki ljudi odvrta od problemov vsakdana –, je menil. Tako 90 odstotkov filmov, ki so jih takrat posneli v Babelsbergu, ni imelo očitne propagandne vsebine. Od melodram se je Goebbels naučil, da se gledalec vedno ujame na čustva – na strah, radost in žalost. Zato je že vnaprej vedel, da bo izrazilo protižidovski film, ki ga je naročil Hitler, antiproduktiven. V dokumentarnem filmu *Večni Žid* so namreč na Hitlerjevo željo Žide predstavili kot parazitsko raso, kot izmeček, gnusobo, smeti in okuženo drhal, ki jo je treba uničiti. Žide na koncu filma celo "zastopajo" najbolj gnusne podgane, ki zavzemajo ves ekran, komentator pa jim v *offu* doda: "Takšni so Židi!" Gledalci so omedlevali. Čisto drugače od Hitlerja se je Židov lotil Goebbels, ki je – v skladu s svojimi teorijami – izbral mehkejši siže. Lepo, srednje pametno žensko zapeljuje Žid v času, ko njenega moža ni doma. Podli nameni tako razkrijejo Žida – kot nevarnega, nesramnega, tujo lastnino želečega pohotneža, kot podgano. Torej je povsem samoumevno, da je fanatični Goebbels celo tako fanatičen, da je takrat, ko je leta 1945 Hitler tako rekoč že izgubil, vztrajal na nemanju zgodovinske drame o odporu proti Napoleonovi vojski. Iz takratne, že skoraj poražene fronte, je za statiranje v filmu odpoklical 1000 nemških vojakov – ni torej čudno, da je takratno nacistično ministrstvo za propagando, z Goebbelsom na čelu, opazilo Leni Riefenstahl.

*Triumph volje* (*Triumph des Willens*, 1934/35) je montirala leto in pol, snemala s tridesetimi kamerami, štiridesetimi asistenti in z neomejenim proračunom. Na dan kongresa stranke je zajela 700.000 udeležencev in vse *leaderje*, s Hitlerjem na čelu, ki ga je pripeljala v film tako, da je vstopil v kader naravnost z neba. Kot mesija razkrije oblake in zakoraka med – po pravilih vojske geometrije razprostrto, disciplinirano, v ornamente formirano maso ljudi s pridvignjeno roko. Odrekla se je *offu* in vse stavila na sliko. Danes razlaga, da je Hitlerjev govor povzemala le tako, da je sledila ritmu in dramaturgiji, ki je bila v službi filma, ne pa stranke: ne preveč dolgo, z jasnim uvodom, jedrom in zaključkom. Strukturiranost in emocionalna nabitost slike. Z metodami, ki jih je spoznala pri Pudovkinu in Eisensteinu. Z uporabo vseh perspektiv, še najbolj udarno pa z zavedanjem moči velikega plana, spojenega

na gibanje, na prodiranje v neskončnost perspektivično zaseženih teles. Potovanje po mrzlih robotih v profilu, *en face* in od zadaj... Rezi, ki sekajo v živo meso gledalčevega očesa. Zaobljuba stranki se zgodi skozi veliki plan bobnov (uvod), prilepjenih na veliki plan lopate, zašitih na veliki plan roke (jedro), spojenih na neskončni plan vojakov (zaključek). Hitlerjev govor se začne z obrazom mladega vojaka, ki sprašuje: "Od kje prihajaš, tovariš?" Kader se nadaljuje z obrazom drugega mladega vojaka, ki mu zavpije "Iz Wiessbadena!" Rez na obraz prvega vojaka z vprašanjem: "Od kje pa ti prihajaš?" Vstije na obraz novega vojaka z odgovorom: "Iz Linza!" Vrnitev, vprašanje, odgovor... štafeta glasno vprijočih hladnih obrazov in besed se z dramaturško popolno vezavo zaključi v Führerjevem vzkliku. "*Ein Volk, ein Führer, ein Reich!!!*" Da, kadri spregovorijo. Resda v imenu Führerja, a tudi v imenu filma.

*Olimpijado* (*Olympia*, 1936) je razdelila v *Praznik naroda* in *Praznik lepote*. Dvakrat po dve uri dolgo "reportažo" o olimpijskih igrah v Berlinu je montirala dve leti, posnela več kot 500.000 metrov filma, s kamero je snemala v balonu (ptičja perspektiva) in prvič pod vodo (ne samo žabja, temveč tudi ribja perspektiva), tudi tokrat z neomejenim proračunom. Hitler je sicer takrat besnel, ker je pustila, da je v kader vstopila tudi temnopolta rasa, Leni si je mogoče s tem pridelala kasnejši odpustek v ZDA – vsekakor pa je z *Olimpijado* svet dobil standarde, ki jih današnja tehnologija lahko preseže zgolj s konciznostjo strojev, ne pa s preseganjem Lenijine umetniške taktičnosti.

Gibljava kamera, ki je lovila gibanje. Razkurzi, plani, *travellingi*. Vse. Vse inovacije, da bi gledalcu oddaljeno telo ostalo blizu, da bi zasegal njegove potne srage, tako rekoč pore, skozi katere je prodirala v telo. In v duh dviga željnega ljudstva. Da ne bi opazovala le od zunaj. Katapultirala je od vsepovsod – brez komentarja, temveč zgolj z glasbo in virtualno montažo. Vzela je slikice z najbolj svetovljanskimi šivi. Vsak dan po deset ur. Maraton je snemala le tam, kjer je bila dramatičnost največja – na zadnjem kilometru. Šport je razumela kot estetsko dejanje, zato ni silila v groteskne izraze tekača, ki je imel za seboj 41 km. Šla je v njegovo senco, v odsev, zdaj že eterične mišice, in jo naslonila zgolj na glasbeno kuliso.

Šport je postal umetniški akt, akt zmagoslavja volje, *Olimpijada* pa akt zmagoslavja filma, ki ji je prinesel zlatega leva. Ta je postal obči učbenik, ki je vseeno osrečil Hitlerja, zameglil percepcijo zaveznikov (*Kraft durch Freude*) in celo neprivrženemu Goebbelsu odpihnil tezo o propagandi kot zabavi v kabaretu.

Toda kinoteke se ob njenih filmih danes ne napolnijo zaradi tovrstnih dejstev. Resda današnji čas producira vse več propagandistov, resda je manipulacija z ljudmi in za ljudi – v imenu oblasti ali umetnosti – vse bolj edini kredo, na katerega se danes igra brez vsakega zardevanja. Res je torej, da je čas Leni naklonjen. Vendar ji je naklonjen tudi zato, ker izpraznjenost filmskih podob vsak dan vpije k popolnosti nekdanjih. •