

Žiga Brdnik

KARIERA ZLOČINKE – ANTIBIOGRAFIJA LENI RIEFENSTAHL

Ena prelomnejših knjig zadnjih let je gotovo *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin* (Leni Riefenstahl. Kariera zločinke [2020]), v kateri je nemška dokumentaristka Nina Gladitz obrnila zgodovino ne le nemškega, ampak svetovnega filma na glavo. Pod drobnogled je vzela kariero še vedno marsikje slavljene naslovne antagonistke, ki je do konca življenja leta 2003, ko je še lahko tožila vse, ki so si drznili podvomiti o njeni filmski veličini in moralni integriteti, veljala za nesporno »gospodarico« dokumentarnega filma 20. stoletja – kot je še ob njeni smrti v *Mladini* zapisal Marcel Štefančič, jr. Gladitz se je leta 1984, dve leti po tistem, ko je bil njen film *Čas molka in teme* (Zeit des Schweigens und der Dunkelheit, 1982) predvajan na nemški televiziji WDR, na sodišču znašla iz oči v oči z Riefenstahlovo. V filmu je s pomočjo preživelih raziskala usodo nemških Romov, ki so bili iz koncentracijskih taborišč »za cigane« Maxglan pri Salzburgu in Marzahn pri Berlinu po obisku Leni Riefenstahl prisilno – kot dokazujejo njihova pričevanja in dokumenti – prestavljeni na snemanje njenega filma *Nižina* (Tiefland, 1954), kjer so jih uporabili za statiste; razkritje Riefenstahlovi, ki si je po koncu vojne na vse načine skušala umiti roke od sodelovanja z zločinskim režimom, seveda nikakor ni bilo po godu.

Film Nine Gladitz in tožba sta dokončno odprla Pandorino skrinjico zapuščine domnevno velike nemške filmarke (in s tem tudi nacizma v nemškem filmu in družbi), saj nista dokazala le tega, da je Riefenstahl brezkompromisno izkoristila in nato zavrgla ljudi, ki so se samo zaradi svojega porekla znašli v nemilosti totalitarnega sistema, ampak sta jo postavila na laž, ki jo je v desetletjih po vojni vztrajno in uspešno ponavljala: da je bila v času nacizma le umetnica in da o industriji smrti ni vedela ničesar. Razkritje ni globoko zarezalo le v karieri Riefenstahlove in Gladitzeve, ampak tudi v nemško filmsko zgodovino, ki je do pred kratkim pretežno nekritično povzemalo filmarske spomine in tako soustvarilo mit o njeni genialnosti, ob tem pa tudi v stanje nemške družbe, saj se je ta, kot piše Gladitz, vztrajno trudila pozabiti nacistično preteklost in pomesti pod

preprogo še vedno prisoten rasizem, ki je z recepcijo romskih pričevanj znova vzniknil na površje. Gladitz v prispevku Kate Connolly za časopis *The Guardian* z naslovom »Burying Leni Riefenstahl: one woman's lifelong crusade against Hitler's favourite film-maker« (Pokopati Leni Riefenstahl: življenjski boj ženske proti Hitlerjevi najljubši režiserki) priznava, da si je po tožbi, ki ji je uničila kariero, saj od takrat ni več dobivala naročil nemške televizije, za življenjsko poslanstvo zadala razbitje mita o filmski genialnosti Riefenstahlove. »Izpolnila sem smisel svojega življenja. Sem svoja knjiga,« je novinarki povedala ob izidu leta 2020 in le nekaj mesecev pozneje, aprila 2021, preminila.

Kariera zločinke je hibrid zgodovinske raziskave nacizma z vidika notranjih intrig, povezanih z Leni Riefenstahl in filmsko-propagandno mašinerijo, kritično-diskurzivne analize njenih filmov, podrobne razčlenbe avtobiografije *Spomini* (Memoiren [2000]) Leni Riefenstahl, kjer je, kot prepričljivo dokaže Gladitz, polno izmišljotin, polresnic in manipulacij, tenkočutne biografije odstranjenega in izkoriščenega dokumentarista Willyja Zielkeja, psihološke študije značaja in sociološke študije nemške družbe ter prvoosebne izpovedi o poslanstvu, izzivih in dilemah filmarke raziskovalke. V njej se prepletajo z detektivsko natančnostjo izbrskani dokumenti, ki razkrivajo vpletenost antagonistke v nacistične zločine in propagando, refleksije o vlogi dokumentaristke v svetu, kjer resničnostno (videz resnice) zamenjuje stremljenje k resnici, razkrivanje lukenj v kolektivnem spominu, hkrati pa tudi sočne govorice in iz njih izhajajoča namigovanja, ki se sicer lepo vključijo v sliko »hudičevke« Riefenstahlove, a jih je mestoma nemogoče dokazati. Glede na zapisano bi knjigo lahko označili za antibiografijo, katere namen je razgradnja avtoriziranega življenja Leni Riefenstahl in njenega dela z zrnom kritične soli, žolčnim gnevom nad njenim izmišljanjem in izkrivljanjem ter z zvrhano mero strahospoštovanja vredne odločnosti, s katero je avtorica štiri desetletja brskala po arhivih, spominih in pričevanjih.

NENADARJENA FILMARKA IN GENIALNA SPLETKARKA

Kot opozarja Gladitz, jedro dojemanja Leni Riefenstahl dobro povzema izjava irskega filmskega strokovnjaka Liama O'Learyja, ki je o njej dejal: »Bila je genij, a politični idiot.« A le če obrnemo to misel, je prepričana, se dejansko približamo resnici: »Riefenstahl ni bila nadarjena filmarka, ampak genialna politična spletkarka velikega formata.« Kaj jo napeljuje k tej trditvi? Ključen zanjo je tragični padec danes pozabljenega filmarja Willyja Zielkeja, ki se skozi knjigo premosorazmerno prepleta z vzponom Riefenstahlove. Zielke je Riefenstahlvi hkrati predstavljal konkurenta za filmski prestol, saj jo je nedvomno prekašal tako po znanju kot talentu, paradokso pa ga je ravno zaradi tega potrebovala za izpolnitev svojih ambicij, zato se je po nacističnem prevzemu oblasti leta 1933 nevede znašel v središču njenih spletk. Prav tega leta je Zielke vzbudil pozornost z dokumentarcem **Brezposelnost – usoda milijonov** (Arbeitslos – Ein Schicksal von Millionen, 1933), s temo, ki so jo s pridom za svojo propagando izkoriščali tudi nacisti, zato naj bi navdušil tudi Hitlerja in predvsem Goebbelsa – velikega oboževalca sovjetskih filmarjev tistega časa, kot piše Gladitz – in kmalu za tem dobil naročilo, da ob stoletnici Nemških železnic posname dokumentarni film o lokomotivi, temu čudesu industrijske revolucije. Nastal je film **Jeklena žival** (Das Stahltier, 1935), ki ga Gladitz upravičeno slavi kot velik dosežek nemškega filmskega modernizma, tako po plati fotografije – katere mojstrska ekspresivnost je bila Zielkejev zaščitni znak – kot inovativnosti kamere in izvirnosti zgodbe, saj v odo železnici kot gonilu napredka subtilno vplete namige na svojo biseksualnost, ki je bila v tretjem rajhu dojeta kot družbena deviacija in psihološka bolezen, zaradi katere si lahko pristal na psihiatriji, po letu 1939 pa si bil lahko celo »evtanaziran«. Film po premieri nikoli ni uradno potoval po nemških kinodvoranah, saj ga je služba za preverjanje filmov prepovedala.

Zakaj, je tisto zagonetno vprašanje, na katerega je odgovor iskala in delno našla Nina Gladitz. Izjave Goebbelsa, ki naj bi imel kot minister za propagando zadnjo besedo pri teh zadevah, res ne kažejo odklonilnega odnosa do Zielkejevega filma – saj je bil v posvečenih nacističnih krogih in za izobraževalne potrebe prav po odobritvi ministra zelo priljubljen. Postopek, kako je prišlo do prepovedi, je nenavaden in še vedno zaviralno meglo, saj je služba za preverjanje filmov očitno delovala mimo védenja samega propagandnega ministra, ki jo je tudi ustanovil, zaradi takšnega v širši sliki malenkostnega pripetljaja pa ji verjetno ni želel oporekati in s tem spodkopati njene in lastne avtoritete. Medtem ko se Riefenstahl v svojih spominih sklicuje na nezanimanje Nemških železnic, ki naj bi ustavile produkcijo,

Gladitz prepričljivo dokaže, da so bili naročniki – ravno nasprotno – nad Zielkejevim delom navdušeni in so ga spodbujali tako s pohvalami kot dodatnimi sredstvi. Tukaj se dokazljivost trditve ustavi in se začne gibati v polju verjetnosti. Glede na ambicioznost in vpliv, ki ga je imela Riefenstahlova v nacističnih krogih, saj je bila dokazano ljubimka Juliusa Streicherja, lastnika nacističnega časopisa za ščuvanje proti Židom *Der Stürmer*, ki je imel svoje ljudi v službi za preverjanje filmov, in zaupnica Adolfa Hitlerja, bi gotovo lahko dosegla prepoved in si jo je glede na nadaljevanje zgodbe s Zielkejem verjetno tudi želela, a je to danes nemogoče dokazati, zato je sklep Nine Gladitz v tem primeru neveljaven.

Tudi namigovanje Gladitzeve, da je bila Leni Riefenstahl Hitlerjeva ljubimka in »da je bila njena želja za Hitlerja ukaz«, je nemogoče dokazati in se giblje na ravni klevet, zato v sicer dobro raziskani zgodbi deluje kot strel v koleno, ki po nepotrebnem zmanjšuje kredibilnost knjige. Nadaljevanje Zielkejeve zgodbe je sicer odlično raziskano in res pokaže na izjemne zmožnosti Riefenstahlove za spletkarjenje in prikrivanje dejanskih namenov. Povedna je zgodba o snemanju slovitega dvodelnega filma **Olympia** (1938) o olimpijskih igrah v Berlinu leta 1936, ki se je odlično vklopil v načrtno prikrivanje dejanskega stanja v Nemčiji in slavljenja njene domnevne svetovljanskosti. Za prolog filma je Riefenstahl najela prav Zielkeja, ki je po prepovedi **Jeklene živali** in ob pomanjkanju dela doživil globoko krizo, ter se tako uspela celo prikazati kot njegova rešiteljica in oboževalka njegovega dela. Ko je snemal in posnel prolog, pa je nanj izvajala vedno večje pritiske in izražala rastoče nezadovoljstvo, dokler ni iz tega zrasel nepomirljiv konflikt. Riefenstahlova je izkoristila klavzulo iz pogodbe, ki je dopuščala, da je sama montirala prolog, s čimer je uničila večino s posebno Zielkejevo tehniko posnetega materiala, nato pa se kakopak podpisala kot glavna in edina avtorica. Labilnega Zielkeja je spor z njo tako prizadel, da je ves iz sebe doživel panični napad v lastnem domu in na podlagi dvomljive diagnoze shizofrenije za nekaj let obtičal v različnih psihiatričnih ustanovah. Na tem mestu Gladitz nakaže, da bi lahko imela prste vmes pri njegovi prisilni hospitalizaciji celo Riefenstahl, a je to hipotezo znova nemogoče dokazati. Vsekakor pa je jasno, da je želela nekaj prikriti, saj je njegov panični napad v svojih spominih dokazano napihnila, da bi ga prikazala kot nevarnega psihičnega bolnika. Gladitz tudi prepričljivo dokaže, kaj je želela prikriti: le dan po njegovi hospitalizaciji se je namreč z izgovorom, da jih želi zavarovati, polastila slovityh Zielkejevih fotografij s snemanja prologa **Olympie** – za katere Riefenstahl v svojih *Spominih* trdi, da naj bi jih zažgal – in jih še desetletja pozneje predstavljala kot svoje.

PROPAGANDISTKA, NE DOKUMENTARISTKA

Da si je prilastila delo drugih, se ni zgodilo prvič; tudi ob filmu **Modra luč** (*Das Blaue Licht*, 1932) je izkoristila situacijo – dejstvo, da je nastal pod taktirko treh Židov: v produkciji njenega nekdanjega zaročenca Harryja Sokala in pod režisersko ter scenaristično taktirko Carla Mayerja ter Béle Balásza. Vsi trije so leta 1933, ko so nacisti prevzeli oblast, zapustili državo, nato pa je Riefenstahl, ki je bila v špici sprva vodena zgolj kot sodelavka pri režiji in scenariju, kar naenkrat postala glavna avtorica. Mayer in Balász sta bila izbrisana s seznama avtorjev in se še več let po koncu vojne začuda nanj nista vrnila. To dejanje samo sicer še ne priča o njenem antisemitizmu, gotovo pa nakazuje, da je bila za slavo pripravljena iti preko trupel. V **Nižini**, »sanjskem projektu Riefenstahlove in Hitlerja«, ki naj bi presegel cenenost predhodnih propagandnih filmov v ustvarjanju sovražnega vzdušja proti židovski skupnosti, se je oboje dokončno zilo. Kot že rečeno: za film so bili uporabljeni romski interniranci, ki jim je Riefenstahlova bojda celo obljubila, da jih bo rešila pred Auschwitzem, nato pa svojo obljubo gladko požrla. To je sicer edina točka njene tožbe, ki v sojenju proti Gladitzevi ni padla, saj je ni bilo mogoče neposredno dokazati, ampak je ostala pri besedi prič proti besedi Riefenstahlove. Vsebinsko pretežno slabega filma, ki dokazuje pomanjkanje filmskega talenta in znanja, ne pove kaj bistvenega, če nisi iz tistega časa in prostora, a natančna analiza Nine Gladitz, tako glede produkcijskih kot vsebinskih podrobnosti, jasno pokaže na njegov antisemitski namen in podton.



Prav podrobna razčlenitev tega v filmski zgodovini začuda skoraj pozabljenega filma je največji prispevek knjige. Z njo namreč jasno podčrta trditev, da »Riefenstahlova ni dokumentaristka, temveč propagandistka«. Skozenj pa se tudi njeno ostalo delo – ki zdaj dokazano sloni na prisvojenem in zamolčanem delu drugih –, na podlagi katerega je zaslovela, pokaže v luči, v kateri bi ga morali ocenjevati že ves čas. Njene filme je naročala in plačevala Nacionalsocialistična nemška delavska stranka (NSDAP), ki je zrežirala in skoraj v popolnosti izvedla holokavst, ne le nad milijoni Židov, ampak tudi stotisoči Romov, in že to dejstvo samo je dovolj povedno. Da je s propagandnimi filmi, od katerih so – kot na podlagi pričevanj in francoskih dokumentov dokazuje knjiga – številni zgoreli v ognju pred njeno hišo po padcu zločinskega režima (kar jo je verjetno rešilo pred vislicami v Nürnbergu, kjer je med drugimi končal tudi njen ljubimec Streicher), prispevala k agendi, ki je vodila v to nepredstavljivo grozo, pa je v nebo vpijoča potrditev, da si ne zasluži nikakršne slave na filmskem Parnasu, temveč izključno in dokončno obsodbo.