

Fascinantni fašizam

1.

Prvi eksponat. Knjiga sadrži 126 sjajnih fotografija u boji – verovatno je reč o jednoj od najlepših knjiga fotografija štampanih poslednjih godina. Autor je Leni Rifenštal. U neprohodnim planinama južnog Sudana živi oko osam hiljada Nuba. Uzdržani, bogoliki, simboli telesnog savršenstva, Nubi su ljudi velikih, delimično obrijanih glava, skladno građeni, glatkih mišićavih tela punih ožiljaka. Posuti svetim pepelom, oni poskakuju, čuču, sanjare, rvu se sa sprženim padinama. Na koricama knjige *Poslednji Nubi* vidimo dvanaest fascinantnih fotografija Rifenštalove, sjajno urađenih – hronološki niz izraza lica (od teskobne introvertnosti do osmeha teksaške gospe na safariju) koja nadvladava neumitni tok starenja. Prvi snimak je iz 1927, kada je dvadesetpetogodišnja Rifenštalova već bila filmska zvezda, a poslednji potiču iz 1969. (drži afričku bebu, голу) i 1972. (drži foto-aparat); svaka od ovih fotografija predstavlja verziju jednog idealnog prisustva, tipa neuništive lepote – kakvu nalazimo kod Elizabet Švarckopf, lepote koja sa starošću postaje vedrija, metalnija i zdravija. Na kraju, vidimo i biografsku belešku na zaštitnom omotu knjige, sa uvodom (nepotpisanim), čiji je naslov *Kako je Leni Rifenštal počela da proučava Mesakin Nube iz Kordefana* i koji vrvi od alarmantnih laži.



Uvod, koji sadrži detaljan opis hodočašća Rifenštalove u Sudan (hodočašća, saznajemo, inspirisanog čitanjem Hemingvejeve knjige *Zelena brda Afrike*, „jedne besane noći pedesetih godina“), lakonski predstavlja fotografa kao „pomalo mitsku figuru – predratnog filmskog stvaraoca, poluzaboravljenog od nacije koja je odlučila da iz svog sećanja izbriše jedan perid svoje istorije“. Nadajmo se da niko drugi do Rifenštalove nije mogao izmisliti ovu bajku s nejasnom aluzijom na „naciju“ koja iz nepoznatog razloga „odlučuje“ da zaboravi (primer žalosnog kukavičluka) jedan period (koji autor, pun takta, ne identifikuje) „svoje istorije“. Možemo pretpostaviti da će ova stidljiva aluzija na Nemačku i Treći rajh preneraziti bar neke čitaoce.

Za razliku od uvoda, tekst biografske beleške sasvim opširno govori o fotografovoj karijeri, ponavljajući dezinformacije koje Rifenštalova širi poslednjih dvadeset godina.

„Leni Rifenštal je stekla međunarodnu slavu kao filmski stvaralac za vreme depresivnih i značajnih tridesetih godina našeg stoleća. Rođena je 1902. godine, a njena prva strast je

bila kreativna igra. Sledeći korak bio je nemi film, no ona je ubrzo počela da pravi zvučne filmove – kao što je *Planina* (1929) – i da igra u njima. Intenzivno romantični, ovi filmovi su imali veliki broj ljubitelja, među kojima je bio i Adolf Hitler, koji je nakon dolaska na vlast 1933, od Rifenštalove naručio dokumentarni film o nirnberškom skupu 1934. godine.“

Potrebna je izvesna originalnost da bi se period nacizma predstavio kao „depresivne i značajne tridesete godine u Nemačkoj“, da bi se događaji iz 1933. godine rezimirali „Hitlerovim dolaskom na vlast“ i da bi se tvrdilo kako je Rifenštalova, čiji je rediteljski opus iz te decenije na samom početku ispravno identifikovan kao nacistička propaganda, uživala „međunarodnu slavu kao filmski stvaralac“, tobože poput njenih savremenika Renoara, Lubiča ili Flaertija. (Da nisu izdavači dali samoj L. R. da napiše biografsku belešku? Možda se ovakva sugestija može učiniti zlobnom, „njena prva strast bila je kreativna igra“, teško da može poteći iz pera osobe koja piše na svom jeziku.)

Reč je, naravno, o nepouzdanim ili izmišljenim podacima. Rifenštalova ne samo da nije režirala film pod naslovom *Planina* (1929) ili glumila u njemu, nego taj film uopšte ne postoji. Pre svega, nije tačno da je Rifenštalova najpre igrala u nemim filmovima i, zatim, nakon pojave zvučnog filma, počela da pravi filmove i igra u njima. Rifenštalova je bila zvezda svih devet filmova u kojima je igrala; od tih devet filmova režirala je samo dva. Evo naslova preostalih sedam filmova: *Sveta planina* (*Der heilige Berg*, 1926), *Veliki skok* (*Der Gross Sprung*, 1927), *Sudbina kuće Habzburga* (*Das Schicksal derer von Habsburg*, 1929), *Beli pakao Pic Palija* (*Der weiss Hölle von Piz Palü*, 1929), *Oluje nad Mon Blanom* (*Stürme über dem Monblanc*, 1930), *Bela mahnitost* (*Der weisse Rausch*, 1931) i *S.O.S. Ledeni breg* (*S.O.S. Eisberg*, 1932-33). Poslednja tri filma su zvučna. Sve osim jednog je režirao Arnold Frank, *auteur* vanredno uspešnih alpskih filmova iz perioda posle 1919. godine, koji je napravio samo dva filma, oba neuspela, nakon što ga je Rifenštalova napustila 1932. godine kako bi se osamostalila kao reditelj. (Film koji Frank nije režirao je *Sudbina kuće Habzburga*, plačljivi rojalistički film; Rifenštalova igra Mariju Večeru, družbenicu prestolonaslednika Rudolfa u Majerlingu. Nijedna kopija ovog filma nije sačuvana.)

Frankovi pop-vagnerovski filmovi pravljene za Rifenštalovi nisu bili samo „intenzivno romantični“. Bez sumnje, smatrani apolitičnim u svoje vreme, gledani iz naše perspektive, ovi su filmovi, kako Zigrid Krakauer ističe, antologija pranacističkih osećanja. Planinarenje je u Frankovim filmovima neodoljiva vizuelna metafora za bezgranično stremljenje ka uzvišenom mističnom cilju, lepom i zastrašujućem, koje će se kasnije konkretizovati obožavanjem firera. Rifenštalova obično igra neobuzdanu devojkicu koja se usuđuje da osvoji planinski vrh, nedostižan poduhvat za ostale, „svinje iz doline“. U nemom filmu *Sveta planina* (1926), koji je njen rediteljski debi, Rifenštalova je mlada igračica kojoj se jedan vatreni planinar udvara i upoznaje je sa zdravim ekstazama alpinizma. U svom drugom filmu, *Oluje nad Mon Blanom* (1930), Rifenštalova je planinama obuzeta devojkica zaljubljena u mladog meteorologa, koja spasava svog dragog iz njegove zavejane opservatorije na Mon Blanu.



Sama Rifenštalova je režirala šest filmova od kojih je prvi, *Plava svetlost* (*Der blaue Licht*, 1932), takođe planinski film. Rifenštalova igra i u ovom filmu; njena uloga se ne razlikuje mnogo od onih u Frankovim filmovima „koji su imali veliki broj ljubitelja, među kojima je bio i Hitler“; međutim, za razliku od Franka koji je ove teme obrađivao prilično naivno, Rifenštalova daje alegoriju tajanstvenih motiva čežnje, čistote i

smrti. Kao i uvek, planina je predstavljena kao opasna, savršeno lepa, veličanstvena sila koja od čoveka traži i krajnje potvrđivanje i napuštanje svoga „ja“ – drugim rečima, priklanjanje bratstvu hrabrosti i smrti. U ovom filmu Rifenštalova sebi daje ulogu primitivnog stvorenja koje ima jedinstven odnos sa destruktivnom silom; samo je Junta, odrpana i odbačena seoska devojka, u stanju da dospe do misteriozne plave svetlosti koja zrači s vrha planine Kristolo, dok mladi meštani, koje svetlost mami, ginu prilikom pokušaja da se popnu na planinu. Konačan uzrok devojčine smrti nije nemogući cilj simbolizovan planinom, već materijalistički, prozaični duh zavidljivih meštana i slepi racionalizam njenog ljubavnika, dobronamernog posetioca iz grada.

Sledeći film koji je Rifenštalova režirala nije bio „dokumentarni film o nirnberškom zboru 1934. godine“ – ona je napravila četiri dokumentarna filma, a ne dva, kako danas tvrde napisi o Rifenštalovoj koji žele da umanje njenu odgovornost – već *Pobeda vere* (*Sieg des Glaubens*, 1933), film koji slavi prvi kongres Nationalsocijalističke partije nakon Hitlerovog dolaska na vlast. Zatim sledi prvi od dva filma koja su joj zaista donela međunarodnu slavu, film o narednom kongresu Nationalsocijalističke partije *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935), koji se uopšte ne pominje u belešci na omotu knjige *Poslednji Nubi*. Posle toga dolazi kratak film (osamnaest minuta), pravljen za vojsku *Dan slobode: naša vojska* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935), koja opisuje lepotu vojnika i milinu vojničovanja za Firera. (Nije nikakvo čudo što se ovaj film, čija je jedina kopija pronađena 1971. godine, uopšte ni ne pominje: pedesetih i šezdesetih godina, kada su Rifenštalova i svi ostali verovali da je *Dan slobode* izgubljen, ona ga je izbacila iz svoje filmografije i odbijala da o njemu govori u svojim intervjuima.)

Tekst na omotu knjige se nastavlja:

„Odbijanje Rifenštalove da se kao stvaralac pokori Gebelsovim strogo propagandnim potrebama dovelo je do bitke volje koja je dosegla kritičnu tačku kada je završena *Olimpija*, film o Olimpijskim igrama 1936. godine. Gebels je pokušao da uništi ovo delo; film je spasen Hitlerovom ličnom intervencijom.

Napravivši dva filma koja spadaju u najznačajnije dokumentarne filmove tridesetih godina, Rifenštalova je nastavila sa samostalnim stvaralačkim radom, nezavisno od

uspona nacističke Nemačke, sve do 1941. godine, kada su ratni uslovi onemogućili dalji rad.

Zbog svojih veza sa nacističkim rukovodstvom, Rifenštalova je uhapšena na kraju Drugog svetskog rata: dvaput joj je bilo suđeno i oba puta je bila oslobođena. Pošto joj je ugled bio ukaljan, polako je počela tonuti u zaborav, iako je za jednu generaciju Nemaca bila ime koje se stalno pominje“.

Nijedna tvrdnja navedenog citata – osim ona o stalno pominjanom imenu – nije tačna. Svakome ko je video *Trijumf volje*, film čija koncepcija isključuje mogućnost autorove estetičke autonomije i nezavisnosti od propagande, mora biti jasno da je prikazivanje Rifenštalove u ulozi umetnika-individualiste koji prkosi filistinskim birokratima i cenzuri paternalističke države („Gebelsov pokušaj da podredi njen stvaralčki rad njegovim propagandnim potrebama“) – čista koještarija. Pogledamo li činjenice, koje Rifenštalova još od rata poriče, otkrivamo da je ona napravila *Trijumf volje* raspolažući neograničenim sredstvima i izdašnom zvaničnom pomoći (nije bilo nikakve borbe između ovog filmskog stvaraoca i nemačkog ministra za propagandu). Štaviše, Rifenštalova je bila, kako ona sama pripoveda u knjižici o snimanju *Trijumfa volje*, uključena u proces planiranja skupa – koji je od samog početka bio zamišljen kao filmski spektakl.¹ *Olimpija*, troipočasovni film u dva dela, *Praznik naroda (Fest der Völker)* i *Praznik lepote (Fest der Schönheit)* bili su ništa manje zvanični filmovi. U intervjuima datim pedesetih godina i kasnije, Rifenštalova tvrdi da je *Olimpiju* naručio Međunarodni olimpijski komitet i da je producent filma, uprkos Gebelsovim protestima, bila njena kompanija. Međutim, *Olimpiju* je naručila i u celosti finansirala nemačka vlada (bila je osnovana lažna kompanija na ime Rifenštalove jer nije bilo oportuno, prema opštem mišljenju, da se vlada pojavljuje kao producent), a Gebelsovo ministarstvo pružalo je pomoć u svim fazama snimanja.² Netačna je čak i sasvim uverljiva priča o Gebelsovom protivljenju segmentu sa pobedama američke zvezde Džesi Ovensa. Rifenštalova je osamnaest meseci radila na montaži kako bi svetska premijera mogla biti održana 29. aprila 1938. godine u sklopu svečanosti povodom Hitlerovog četrdeset devetog rođendana. *Olimpija* je te godine predstavljala Nemačku na Festivalu u Veneciji i osvojila zlatnu medalju.

Nove laži: „Rifenštalova je nastavila sa samostalnim stvaralčkim radom, nezavisno od uspona nacističke Nemačke, sve do 1941. godine“. Godine 1939, nakon povratka iz Holivuda, gde je bila gošća Volta Diznija, Rifenštalova je, kao uniformisani ratni dopisnik, sa sopstvenom snimateljskom ekipom, učestvovala u osvajačkom pohodu

¹ Leni Riefenstahl, *Hinter der Kulissen des Reichparteitag-Films (Iza kulisa filma o danu Partije, Minhen, 1935)*. Fotografija na 31 stranici pokazuje Hitlera i Rifenštalovu nagnute nad nekim planovima, a tekst ispod fotografije glasi: „Pripreme za kongres Partije išle su uporedo s pripremama za snimanje“. Skup je trajao od 4. do 10. septembra; Rifenštalova kaže da je u maju počela rad na filmu koji je planirala scenu po scenu, nadzirući gradnju pažljivo konstruisanih mostova, tornjeva i tračnica za kamere. Krajem avgusta Hitler je došao u Nirnberg s Viktorom Luceom, vođom SA, „da izvrši inspekciju i dâ poslednja uputstva“. Njena trideset i dva snimatelja nosila su SA uniforme za vreme snimanja, što je bila ideja šefa štaba (Luce) kako ne bi remetili svečanost spektakla civilnim odelom. Stražari su bili esesovci.

² Videti: Hans Berkhausen, *Footnote to the History of Riefenstahl's "Olympia"*, Film Quarterly, Fall 1972 – redak disonantni (i informisani) glas u horu pohvala koje se poslednjih godina pojavljaju u američkim i zapadnoevropskim filmskim časopisima.

Vermahta na Poljsku. Međutim, od snimljenog materijala više nema traga. Rifenštalova je posle *Olimpije* napravila samo još jedan film *Tiefland (Nizija)*, započet 1941. godine, a nastavljen 1944, posle izvesne pauze (u filmskom studiju Barandov u okupiranom Pragu), a završen 1954. godine. Kao i *Plava svetlost*, *Nizija* suprostavlja korupciju nizije ili doline planinskoj čistoti; glavna junakinja, koju igra Rifenštalova, i ovog puta je lepa izgnanica iz društva. Rifenštalovoj je stalo da ostavi utisak kako je u toku svoje duge karijere napravila samo dva dokumentarna filma; međutim, četiri od njenih šest filmova pravljeni su za nacističku vladu, i to sa zvaničnom finansijskom potporom.

Profesionalni odnos i intimitet između Rifenštalove i Hitlera i Gebelsa teško da bi se mogli opisati kao „veze s nacističkim rukovodstvom“. Rifenštalova i Hitler bili su bliski prijatelji još pre 1932. godine; takođe je bila prijatelj s Gebelsom: nema nikakve osnove za njene uporne tvrdnje da ju je Gebels mrzeo, ili da je bio dovoljno moćan da omete njen rad. Upravo zbog svog slobodnog ličnog pristupa Hitleru, Rifenštalova je bila jedini nemački filmski stvaralac koji nije bio odgovoran Uredu za film (Reichsfilmkammer) Gebelsovog ministarstva propagande. Zatim, nije tačno da je Rifenštalovoj „bilo dvaput suđeno i da je bila dvaput oslobođena posle rata“. U stvari, nju su Saveznici 1945. godine nakratko lišili slobode, a dve kuće su joj bile konfiskovane (jedna u Berlinu, druga u Minhenu). Saslušavanja i sudski pozivi su počeli 1948. godine i nastavili se, s prekidima, do 1952. godine kada je Rifenštalova konačno „denacifikovana“ uz obrazloženje da „nije bilo kažnjive političke aktivnosti u korist nacističkog režima“. Bez ozbira na to da li je Rifenštalova zaslužila zatvorsku kaznu, treba podvući da je u pitanju bio njen rad kao vodećeg propagatora Trećeg rajha, a ne „veze“ s nacističkim rukovodstvom.



Tekst na omotu knjige *Poslednji Nubi* precizno rezimira glavne argumente samoodbrane koje je Rifenštalova izmislila još pedesetih godina, a koji su najdetaljnije razvijeni u intervjuu koji je dala časopisu *Cahiers du Cinéma* oktobra 1965. godine. U tom intervjuu ona poriče da u njenom delu ima propagande i naziv ga *cinéma vérité*. „Nijedna scena nije pripremljena“, kaže Rifenštalova o *Trijumfu volje*. „Sve je istinito. A

tendencioznih komentara nema zato što uopšte nema komentara. Sve je *istorija – čista istorija*.“ Ovo je daleko od jakog prezira, izraženog u njenoj knjizi o pravljenju ovog filma, prema „filmu hronici“, običnoj „reportaži“ ili snimcima nedostojnim „herojskog stila“ samog događaja.³

³ Ako nam zatreba drugi izvor – pošto Rifenštalova sada tvrdi (u intervjuu za nemački časopis *Filmkritik* avgusta 1972. godine) da nije napisala ni reči za *Hinter der Kulissen des Reichparteitag-Films* i

Mada *Trijumf volje* nema narativni glas, film počinje tekstom koji najavljuje skup kao iskupljujuću kulminaciju nemačke istorije. U poređenju s drugim vidovima tendencioznosti u ovom filmu, ova uvodna tvrdnja nije mnogo originalna. Film ne sadrži komentar jer komentar nije potreban, jer *Trijumf volje* predstavlja već postignutu radikalnu transformaciju stvarnosti, istoriju koja je postala teatar. Odluka da se napravi *Trijumf volje* delimično je uticao na organizaciju skupa: sam događaj bio je osnova za film koji je imao da poprими karakter autentičnog dokumentarnog dela. I zaista, kad je jedan segment s govorima partijskih vođa bio oštećen, Hitler je naredio da se govori ponovo snime; tako su Štrajher, Rozenberg, Hes i Frank ponovo potvrdili, teatralno, svoju odanost fireru nekoliko nedelja posle samog događaja, bez prisustva Hitlera i publike, u stidiju, okruženi dekorom koji je bio Šperovo delo. (Šper, koji je stvorio gigantsku lokaciju skupa, ispravno je identifikovan kao arhitekt filma). Ako prihvatimo da dokumentarni film treba razlikovati od propagandnog, potrebna je velika naivnost da bi se filmovi Rifenštalove branili kao dokumentarni. U *Trijumfu volje* dokument (slika) nije samo svedočanstvo, već jedan od uzroka određenog događaja i razlog što događaj mora prevazići dokument.

Rehabilitacija proskribovanih ličnosti u liberalnim društvima nikada ne dostiže totalnu birokratsku neopozivost koju nalazimo u *Sovjetskoj enciklopediji*, čije svako novo izdanje uključuje ličnosti koje se dotad nisu smele pominjati i istovremeno osuđuje isti ili još veći broj ličnosti na nepostojanje. Naše rehabilitacije su suptilnije, prepredenije. Nacistička prošlost Rifenštalove nije preko noći postala prihvatljiva. Reč je o tome da ona, pošto je točak kulture napravio krug, više nije problem. Umesto da s visine gleda na tu šematizovanu verziju istorije, liberalno društvo rešava ovakve probleme time što pušta da ciklične promene ukusa učine sam spor irelevantnim.

Proces čišćenja reputacije Rifenštalove sve je intenzivniji; ove godine je dosegao neku vrstu klimaksa kada je Rifenštalova bila počasni gost na letnjem amaterskom filmskom festivalu u Koloradu, gde je bila predmet bujice učtivih članaka i novinskih i televizijskih intervjuja. A sada imamo i knjigu – *Poslednji Nubi*. Entuzijazam s kojim je Rifenštalova

da knjigu u to vreme nije ni bila čitala – možemo konsultovati njen intrevju listu *Völkischer Beobachter* od 26. avgusta 1933. godine, koji sadrži slične izjave o filmu.

Rifenštalova i njeni branioci uvek predstavljaju *Trijumf volje* kao nezavisan „dokumentarni film“ i često pominju tehničke probleme kako bi dokazali da je imala neprijatelja u partijskom rukovodstvu (Gebelsova mržnja), zaboravljajući pri tom da pravljenje filma uvek podrazumeva tehničke probleme. Primer poslušne repetitive mita o Rifenštalovoj – običnom i politički nevinom dokumentaristi je *Filmski vodič za Trijumf volje* (*Filmguide to "Triumph of the Will"*), objavljen u seriji *Filmski vodič* Univerziteta Indijane (The Indiana University Press Filmguide Series), čiji autor, Ričard Meram Bersam, završava svoj predgovor izrazima „zahvalnosti Leni Rifenštal, koja mu je pomogla višestrukim intervjuima, otvorila mi svoje arhive i s velikim interesovanjem pratila rad na mojoj knjizi“. Ne treba se čuditi njenom interesovanju za knjigu čija je prva glava *Leni Rifenštal i teret nezavisnosti* i čiji je glavni motiv „ubedenje Rifenštalove da umetnik mora po svaku cenu biti nezavisan od materijalnog sveta. Sama Rifenštalova je uspela da ostvari umetničku slobodu, ali po veliku cenu“. I tako dalje.

Želim, kao protivotrov, da citiram jedan izvor neoborive verodostojnosti (on bar nije tu da to dovede u pitanje), Adolfa Hitlera. U svom kratkom predgovoru za *Hinter der Kulissen* Hitler predstavlja *Trijumf volje* kao „sasvim jedinstvenu i nenadmašivu glorifikaciju moći i lepote našeg Pokreta“. I to je tačno.

nedavno uzdignuta do statusa kulturnog spomenika potiče od činjenica da je ona žena. Poster Filmskog festivala u Njujorku 1973. godine, rad poznatog umetnika koji je i feminist, pokazuje plavušu nalik na lutku oko čije desne dojke se nalaze tri imena; Anje Leni Širli (što će reći: Varda, Rifenštal, Klark). Feministima je teško da žrtvuju ženu čije filmove svi prihvataju kao prvorazredne. Međutim, osnovni razlog za promenu odnosa prema Rifenštalovoj je nova, šira koncepcija pojma lepog.

Argument kojim se sada služe branioci Rifenštalove, među kojima su i najuticajnija imena avangardnog filmskog establišmenta, jeste da je nju uvek interesovalo samo lepo. Ovo, naravno, i sama Rifenštalova tvrdi već više godina. Na primer, saradnik časopisa *Cahiers du Cinema* ovim priglupim rečima priprema teren za Rifenštalovu: "Ono što povezuje *Trijumf volje* i *Olimpiju* jeste činjenica da oba filma oformljuju jednu stvarnost koja je i sama zasnovana na određenoj ideji o formi. Mislite li da u ovoj brizi za formu ima nečeg specifično nemačkog?" Rifenštalova na to odgovara:



"Mogu samo reći da osećam spontanu privlačnost prema svemu što je lepo. Da: lepota, harmonija. I možda je ova briga za kompoziciju, ovo stremljenje ka formi nešto veoma nemačko. No meni te stvari nisu sasvim jasne. Ja ih ne znam, one dolaze iz podsvesti... Šta mogu ovde dodati? Ne zanima me puka stvarnost, fragmenti

života, prosečnost, svakidašnjost... Fascinira me ono što je lepo, snažno, zdravo, živo. Tražim harmoniju. Srećna sam kada stvorim harmoniju. Mislim da sam vam ovim odgovorila na pitanje".

Evo zašto je knjiga *Poslednji Nubi* poslednji i neophodni korak ka rehabilitaciji Rifenštalove. To je poslednja prepravka njene prošlosti; ili, za njene pristalice, definitivni dokaz da je ona oduvek bila zanesena lepotom, a ne ogavni propagator.⁴ U njenoj krasno urađenoj knjizi nalaze se fotografije jednog savršenog, uzvišenog plemena. A na omotu

⁴ Ovako Jonas Mekas u broju od 31. 10. 1974. godine lista *The Village Voice* pozdravlja objavljivanje knjige *Poslednji Nubi*: „Rifenštalova nastavlja svoje veličanje – a da nije reč o potrazi? – klasične lepote ljudskog tela, potragu koju je započela u svojim filmovima. Nju interesuje idealno, monumentalno.“ U istom listu, u broju od 7. 11. 1974, Mekas kaže: „Evo mog konačnog suda o filmovima Rifenštalove: ako ste klasicist, u njenim filmovima ćete naći odu klasicizmu; ako ste nacista, u njenim filmovima ćete naći nacizam“.

knjige – fotografija „moje savršene nemačke žene“ (kako je Hitler zvao Rifenštalovu), koja, sva nasmešena, uklanja sve mrlje istorije.

Istina, da knjigu nije potpisala Rifenštalova, čoveku verovatno ne bi palo na pamet da je autor ovih fotografija jedan od najinteresantnijih, najtalentovanijih i najefektnijih umetnika nacističkog doba. Većina onih koji budu listali ovu knjigu verovatno će u njoj videti još jedan lament nad sudbinom izumirućih primitivnih naroda poput *Tužnih tropa* Levi-Strosa, najveće knjige o toj temi, koja govori o Indijancima Bororo u Brazilu. Međutim, ako se fotografije pažljivo ispituju i uporede sa opširnim tekstom iz pera Rifenštalove, kontinuitet između ove knjige i njenih nacističkih filmova postaje očigledan. U njenom izboru plemena ogleda se jedan specifičan stav: reč je o narodu koji ona opisuje kao izrazito umetnički (svako poseduje liru) i lep (muškarci plemena Nuba, primećuje Rifenštalova, „imaju atletska tela kakva se teško mogu naći u drugim afričkim plemenima“). Kako su obdareni mnogo jačim osećanjem za duhovne i religijske nego za materijalne i svetovne vrednosti, njihove su osnovne aktivnosti, podvlači ona, ceremonijalne prirode. Knjiga *Poslednji Nubi* je o primitivističkom idealu: portret naroda koji, netaknut „civilizacijom“, živi u potpunom skladu sa svojom okolinom.

Sva četiri filma koja je Rifenštalova pravila po narudžbi nacista – bilo da opisuju partijske kongrese, Vermaht ili atlete – slave preporod tela i zajednice kroz obožavanje neodoljivog vođe. Direktno preteče ovih filmova su Frankovi filmovi u kojima je Rifenštalova glumila, i njen film *Plava svetlost*. Alpske fikcije su priče o čežnji za visinama, za izazovom i iskušenjem s kojima se suočavamo u stihiji i primitivnim silama; priče o vrtoglavičici koju izaziva moć simbolizovana veličanstvom i lepotom planina. Ovi nacistički filmovi su epovi o ostvarenoj zajednici, gde se svakodnevnica nadvladava ekstatičnom samokontrolom i potčinjavanjem; oni govore o trijumfu moći. A knjiga *Poslednji Nubi*, elegija za umirujuću lepotu i mističnu moć primitivaca koje Rifenštalova naziva „svojim usvojenim narodom“, treći je deo njenog triptiha fašističkih spektakala.

U planinarskim filmovima, prvom delu triptiha, ljudi u zimskoj odeći mukotrpno osvajaju planinske visove kako bi se dokazali u svetu ledene čistote: vitalnost se izjednačuje sa fizičkim iskušenjima. Srednji deo su filmovi rađeni za nacističku vladu: u *Trijumfu volje* snimci ogromnih masa ljudi smenjuju se sa snimcima izbliza koji podvlače jedinu strast i totalnu potčinjenost: u umerenom podneblju uredni, uniformisani ljudi se grupišu i iznova grupišu, kao da traže savršenu koreografiju kojom će izraziti svoju odanost. U *Olimpiji*, koja je njen vizuelno najbogatiji film (Rifenštalova kombinuje vertikalne pokrete planinskih filmova i horizontalne pokrete *Trijumfa volje*), napete, oskudno odevene prilike hrle, jedna za drugom, u ekstazu pobede, bodrene od svojih sunarodnika u gledalištu. A sve njih obuhvata smireni pogled dobroćudnog Nadgledaoca, Hitlera, čije prisustvo na stadionu predstavlja posvećenje njihovih nastojanja. *Olimpija*, koja je, takođe, mogla biti nazvana *Trijumf volje*, podvlači da lakih pobeda nema. U trećem delu triptiha, knjizi *Poslednji Nubi*, gotovo potpuno nagi primitivci skakuću i poziraju na suncu; ponosna, herojska zajednica iščekujući neizbežni nestanak, svoje poslednje iskušenje.

Vreme sumraka bogova. Centralni događaji u tom društvu Nuba su rvačke utakmice i pogrebi: živopisni susreti lepih muških tela sa smrću. Nubi su, kako ih Rifenštalova predstavlja, pleme esteta. Kao i kanom namazani Masai i takozvani Blatni ljudi Nove Gvineje, Nubi se mažu bojama prilikom svih važnih društvenih i religioznih događaja, a sivo-beli pepeo kojim se posipaju nedvosmisleno sugerise smrt. Rifenštalova tvrdi da je došla u poslednji čas, jer u periodu posle objavljivanja knjige ovo divno pleme biva korumpirano novcem, zaposlenjem, odećom. (Naravno, i rat – koji Rifenštalova uopšte ne pominje pošto nju interesuje samo mit, ne istorija. Građanski rat koji više od deset godina besni u tom delu Sudana mora da je doneo mnogo nove tehnologije i ostavio za sobom mnogo ruševina.)



Iako Nubi nisu arijevci, već crne rase, knjiga Rifenštalove oživljava neke od osnovnih motiva nacističke ideologije; na primer, kontrast čistog i nečistog, nepokvarljivog i ukaljanog, fizičkog i mentalnog, radosnog i kritičkog. Glavna optužba protiv Jevreja u nacističkoj Nemačkoj bila je da su prefinjeni, intelektualni i nosioci destruktivnog korumpirajućeg „kritičkog duha“. Spaljivanje knjiga u maju 1933. godine započeto je Gebelsovim pokličem: „Doba ekstremnog jevrejskog intelektualizma je završeno, uspeh nemačke revolucije ponovo daje prednost nemačkom duhu“. A kada je Gebels zvanično zabranio umetničko kritiku novembra 1936. godine, kao razlog je naveo njene „tipično jevrejske karakteristike“, težnju da se um pretpostavi srcu, pojedinac zajednici, intelekt osećanjima. U preobraženoj tematici savremenog fašizma Jevreji više ne igraju ulogu oskrvnitelja. Tu ulogu preuzima sama „civilizacija“.

Ono što je tipično za fašističku verziju stare ideje o plemenitom divljaku jeste prezir prema svemu što je misaono, kritičko, pluralističko. U svom registru primitivnih vrlina

Rifenštalova ne hvali, kao što to čini Levi-Stros, složenost i suprotnost primitivnog mita, društvene organizacije ili misli. Rifenštalova nije daleko od fašističke frazeologije kad veliča načine na koje se Nubi uzdižu i ujedinjuju – kroz fizička iskušenja rvačkih borbi u kojima Nubi, „velikih nabreklih mišića“, „napinjući se i nadimajući se“, bacaju jedan drugog na zemlju, boreći se ne za materijalnu nagradu, već za „obnovu svete vitalnosti plemena“. Prema Rifenštalovoj, rvanje i rvački rituali povezuju ovo pleme. Rvanje

„je izraz svega što je tipično za način života Nuba... Rvanje budi osećanja najstrasnije lojalnosti, a navijači, svi žitelji sela koji 'ne učestvuju', emocionalno ipak učestvuju u borbama... Ne može se preceniti važnost rvanja kao izraza totalnog pogleda na svet Mesakina i Koronga; reč je o izrazu vidljive sfere društva i nevidljive sfere uma i duha“.

Veličajući društvo u kome fizička veština, hrabrost i pobeda jačega nad slabijim predstavlja, kako to ona vidi, ujedinjujuće simbole jedne kulture koja ističe uspeh u borbi kao „čovekovu osnovnu težnju u životu“, Rifenštalova nimalo ne modifikuje ideje iz svojih nacističkih filmova. Štaviše, njen portret Nuba više ističe jedan aspekt fašističkog ideala nego što to čine njeni nacistički filmovi; ona govori o društvu u kome su žene, koje služe za priplod i ispomoć, isključene iz svih ceremonijalnih funkcija i predstavljaju opasnost po integritet i snagu muškaraca. Prema „duhovnom“ pogledu na svet ovog plemena (Rifenštalova, naravno, misli samo na muškarce), kontakt sa ženama je profan. Međutim, u idealnom društvu kao što je ovo žene znaju svoje mesto.

„Verenice ili žene rvača trude se, kao što to čine i muškarci, da izbegavaju svaki intimni kontakt... ponos verenice ili žene snažnog rvača nadomešta ljubavnu strast“.

Na kraju, treba reći da je izbor naroda koji će fotografisati pun pogodak za Rifenštalovu: reč je o narodu za koji je „smrt jednostavno stvar sudbine – oni se protiv nje ne bore i ne opiru joj se“. Reč je o društvu čija je najpoletnija i najraskošnija ceremonija – pogreb. Viva la muerte.

Naše odbijanje da odvojimo knjigu *Poslednji Nubi* od prošlosti Rifenštalove može se činiti nezahvalnim i zlobnim, no kontinuitet njenog dela nas može naučiti mnogo čemu korisnom. Poučan je i taj čudni i neizbežni događaj iz bliske prošlosti – njena rehabilitacija. Karijere drugih umetnika koji su postali fašisti nisu poučne na ovaj način, bilo da je reč o Selinu, Benu, Marinetiju ili Paundu (da ne pominjemo umetnike koji su, poput Pabsta, Pirandela i Hamsuna, prišli fašizmu kada su im stvaralačke moći već bile u opadanju). Jer Rifenštalova je jedini značajni umetnik potpuno identifikovan s nacističkim periodom, čije delo dosledno osvetljava mnoge tačke



fašističke estetike, i to ne samo za vreme Trećeg rajha već i trideset godina posle njegovog pada.

Knjiga *Poslednji Nubi* ne samo da sadrži elemente fašističke estetike, ona se nalazi u kontekstu te estetike. Opštije rečeno, ova estetika je inspirisana situacijama koje uključuju dominaciju, potčinjenost, izuzetan napor i otpornost prema bolu. Pored toga, ona uključuje dva prividno oprečna stanja: egomaniju i ropstvo. Odnosi dominacije i ropstva poprimaju formu karakteristične raskošne svečanosti; grupe ljudi se pretvaraju u masu; stvari se množe i ponavljaju; ljudi/stvari se grupišu oko svemoćne hipnotičke figure vođe ili sile. Fašistička dramaturgija počiva na orgijastičkim transakcijama između velikih sila i njihovih marioneta, uniformisanih i sve mnogobrojnijih. Fašistička koreografija se naizmenično služi neprekidnim pokretom i sleđenim, statičkim “muškim” pozama. Fašistička umetnost glorifikuje predaju, veliča praznoglavost i idealizuje smrt.

Ovu umetnost ne sačinjavaju samo dela sa fašističkom etiketom, ili stvorena pod pokroviteljstvom fašističkih vlada. Na primer, ako se ograničimo na filmsku umetnost, Diznijeva *Fantazija*, *Celo je društvo tu* Bazbi Berklija i Kjubrikov film *Odiseja 2001*. takođe su primer dela koja sadrže izvesne formalne strukture i motive fašističke umetnosti. Naravno, fašističkih obeležja ima napretek u zvaničnoj umetnosti komunističkih zemalja; međutim, ova umetnost se nalazi pod barjakom realizma, dok fašistička umetnost odbacuje realizam u ime „idealizma“. Monumentalnost i masovno klanjanje heroju može se naći i u fašističkoj i u komunističkoj umetnosti; ono odražava načelo svih totalitarnih režima da je funkcija umetnosti „ovekovečenje“ vođa i doktrina. Još jedan zajednički element fašističke i komunističke umetnosti je prikazivanje pokreta kao grandioznih i ukrućenih: takva koreografija potvrđuje jedinstvo zajednice. Mase moraju postati forma, šara. Stoga su masovni atletski skupovi, koreografski spektakli tela, cenjena aktivnost u svim totalitarnim zemljama; gimnastička umetnost, sada veoma popularna u Istočnoj Evropi, takođe poseduje stalna obeležja fašističke estetike: kontrolu i regulaciju snage, vojnu preciznost.



U fašističkoj i komunističkoj politici volja se javno predstavlja kao deo drame čiji su glavni akteri vođa i hor. Ono što odnos između umetnosti i politike pod nacionalsocijalizmom čini interesantnim nije podređenost umetnosti političkim potrebama, obeležje svih autentičnih diktatura, i levih i desnih, već to što politika preuzima frazeologiju umetnosti, i to umetnosti kasnog romantizma. (Politika je „najviša i najobuhvatnija umetnost“, rekao je Gebels 1933. godine, i „mi koji stvaramo savremenu nemačku politiku sebe smatramo umetnicima... a zadatak umetnosti i umetnika je da formira, oblikuje, uklanja obolele i stvara slobodu za

zdrave“.) Ono što umetnost nacionalsocijalizma čini interesantnom jesu obeležja koja je određuju kao posebnu varijantu totalitarne umetnosti. Zvanična umetnost u zemljama kao što su Sovjetski Savez i Kina teži da propoveda i potvrdi jednu utopijsku moralnost. Fašistička umetnost je ispoljenje jedne utopijske estetike – estetike fizičkog savršenstva. Mada su slikari i vajari nacističkog perioda često radili aktove, bilo im je zabranjeno da prikazuju bilo kakve telesne mane. Njihovi aktovi su poput slika u časopisima o nezi tela, slika devojaka koje su istovremeno licemerno aseksualne (u tehničkom smislu) i pornografske jer se odlikuju savršenstvom jedne tlapnje. Treba reći da Rifenštalova popularizuje lepotu i zdravlje na mnogo profinjeniji način; njen stil, za razliku od mnogih drugih fašističkih umetnika, nije budalast. Rifenštalova je svesna da postoji niz tipova ljudskog tela, njena koncepcija telesne lepote nije rasistička. U *Olimpiji* ima scena koje, implicitno predstavljajući nesavršenost, prikazuju naprezanje takmičara; naravno, tu su i stilizovane egzibicije, koje kao da su izvedene bez truda (na primer, skokovi u vodu, najbolji segment filma).

Za razliku od aseksualne čednosti zvanične komunističke umetnosti, nacistička umetnost je istovremeno razbludna i sklona idealiziranju. Utopijska estetika (fizičko savršenstvo, identitet kao biološka datost) podrazumeva idealnu erotičnost: seksualnost preobraženu u magnetizam vođe i radost sledbenika. Ideal fašizma je da preobrati seksualnu energiju u „duhovnu“ silu koja će koristiti zajednici. Erotičnost (što će reći žene) uvek je prisutna u vidu iskušenja, a najprimerenija reakcija na iskušenje jeste herojska represija seksualnog impulsa. Evo kako Rifenštalova objašnjava zašto svadbe kod Nuba, za razliku od veličanstvenih pogreba, ne uključuju ceremonije ili gozbe:

„Muškarčeva najveća želja nije da poseduje ženu, već da bude dobar rvač; time on potvrđuje princip uzdržavanja. Ceremonijalne igre Nuba nisu čulne, već 'festivali čednosti' – obuzdavanje životne sile“.

Fašistička estetika je zasnovana na obuzdavanju vitalnih sila; pokreti bivaju suzbijeni, zadržani snagom, obuzdani.

Nacistička umetnost je reakcionarna, svesno odvojena od glavnih tokova umetnosti ovog veka. No savremeni ukus je upravo zbog toga sve više prihvata. Levo nastrojeni organizatori (prve posleratne) izložbe nacističkog slikarstva i vajarstva u Frankfurtu bili su konsternirani ogromnom posetom i ne preterano ozbiljnim stavom publike. Uprkos prisustvu Brehtovih didaktičkih upozorenja i fotografija koncentracionih

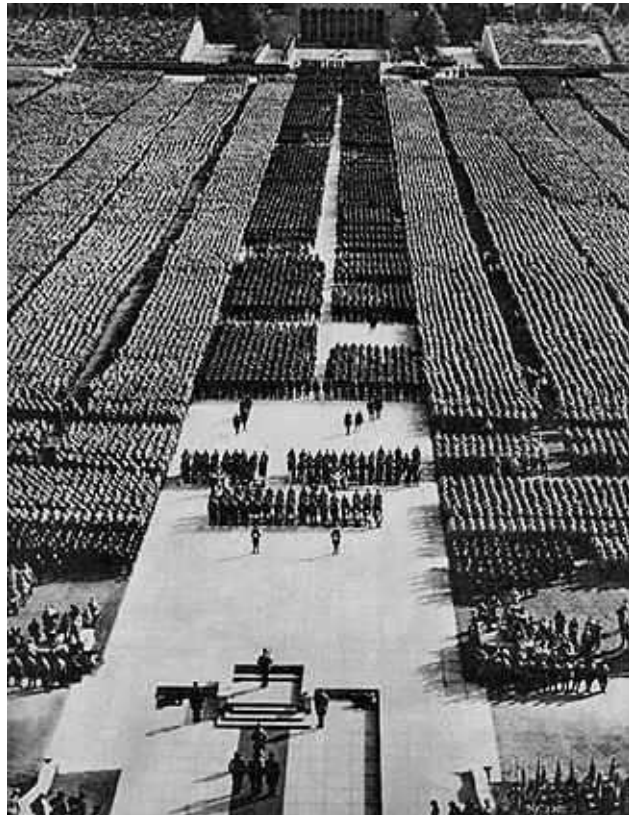


logora, nacistička umetnost je ovu publiku podsećala na jednu drugu umetnost iz tridesetih godina, Art Deco. (Art Neouveau, s druge strane, uopšte ne podseća na stil fašističke umetnosti: on je prototip umetnosti koju fašizam definiše kao dekadentnu; Art Deco najbolje izražava fašistički stil: oštre linije, grubo nagomilavanje materijala, okamenjena erotičnost.) Na ovakvoj estetici počivaju i bronzani kolosi Arna Brekera, koji je bio Hitlerov (i, za kratko vreme Koktoov) omiljeni vajar. Drugi primeri ovakve umetnosti su mišićavi Atlas ispred Rokfelerovog Centra na Menhetnu, rad Jozefa Toraka, i pomalo razuzdani spomenik pešadincima poginulim u Prvom svetskom ratu na filadelfijskoj železničkoj stanici, u Tridesetoj ulici.

Nekultivisanu nemačku publiku verovatno je privukla jednostavnost, figurativnost, emocionalnost i neintelektualnost nacističke umetnosti; ona je, dakle, predah od teške i složene modernističke umetnosti. Naklonost profinjenije publike nacističkoj umetnosti delimično je rezultat čežnje za stilovima iz prošlosti, naročito prokaženima. No preporod nacističke umetnosti, po uzoru na Art Nouveau, preraphaelitsko slikarstvo i Art Deco, teško da se može zamisliti. Slikarstvo i vajarstvo nisu samo izveštačeni – reč je o neverovatno lošoj umetnosti. No upravo zbog toga mnogi ljudi identifikuju – s jednom sveznajućom i ciničnom ravnodušnošću – nacističku umetnost kao oblik pop-arta.

Kod Rifenštalove nema onog amaterizma i naivnosti koje nalazimo u umetničkim delima nacističkog perioda; međutim, i ona i njene kolege ističu iste vrednosti. Stoga veoma moderni senzibilitet ceni i nju. Zahvaljujući ironiji pop-rafinmana, moguće je tumačiti i formalnu lepotu i politički zanos kao oblike estetičkog preterivanja. No pored ove ravnodušne procene Rifenštalove, postoji i reakcija, svesna ili nesvesna, na sam predmet njenog dela, predmet koji tom delu daje njegovu snagu.

Trijumf volje i *Olimpija* su bez sumnje vrhunski filmovi (možda dva najveća dokumentarna filma), ali kao umetnička forma oni nisu važni za istoriju filma. Nijedan savremeni filmski stvaralac ne pominje Rifenštalovu, dok mnogi, i ja sama, smatraju Dzigu Vertova slavnom inspiracijom i izvorom ideja o filmskom jeziku. Međutim, Vertov, najznačajniji stvaralac u oblasti dokumentarnog filma, nikad nije napravio tako efektan i uzbudljiv film kao što su *Trijumf volje* i *Olimpija*. (Naravno, Vertov nikada nije raspolagao sredstvima koja su



bila dostupna Rifenštalovoj. Budžet sovjetske vlade za propagandne filmove dvadesetih i početkom tridesetih godina nije bio baš ogroman.)

Kada je reč o vrednovanju propagandne umetnosti levice i desnice, obično se koriste dva kriterijuma. Malo ljudi će priznati da Vertov (u kasnijim filmovima) i Rifenštalova na sličan način izazivaju oduševljenje manipulacijom emocijama. Kada objašnjavaju zašto su poneseni, ljudi su uglavnom sentimentalni kada je reč o Vertovu, a neiskreni kada je reč o Rifenštalovoj. Vertov izaziva prilično moralno saosećanje kod svih svojih ljubitelja širom sveta; ljudi pristaju da budu poneseni. Kada je reč o Rifenštalovoj, publika izvodi sledeći trik; njen film se čisti od štetne političke ideologije tako da ostaje samo njegova estetička „vrednost“. Kada hvalimo Vertovljeve filmove, uvek imamo na umu da je on bio privlačna ličnost, inteligentan i originalan umetnik i mislilac koga je na kraju uništila diktatura kojoj je služio. Gledaoci Vertovljevih filmova (isto važi za Ajnštajna i Pudovkina) danas uglavnom polaze od pretpostavke da tvorci propagandnih filmova u ranim godinama sovjetske države predstavljaju jedan plemeniti ideal, uprkos izdaji tog ideala u praksi. Međutim, Rifenštalovu je nemoguće ovako hvaliti; niko je, čak ni posle rehabilitacije, ne može učiniti simpatičnom; pored toga, ona nije nikakav mislilac.

Obično se misli da nacionalsocijalizam znači isključivo animalnost i teror. Međutim, to nije tačno. Nacionalsocijalizam ili, u širem smislu, fašizam, takođe podrazumeva ideal – ili ideale – koji se danas pojavljuju pod drugim barjacima: ideal života kao umetnosti, kult lepote, fašizam hrabrosti, razotuđenje putem ekstatičkog zajedništva, odbacivanje intelekta. Za mnoge ljude ovo su ideali velike vitalnosti i emocionalnog naboja, i čovek koji kaže da je ponesen filmovima *Trijumf volje* i *Olimpija* samo zato što je autor filmski stvaralac prvog reda, neiskren je i njegova tvrdnja predstavlja tautologiju. Filmovi Rifenštalove još i sad su efektni zato što, pored ostalog, izražavaju htenja koja su još aktuelna i ističu romantični ideal kojem su mnogi još privrženi i koji danas inspiriše razne oblike kulturnog nekonformizma i zajedništva, kao što su rok-en-rol, kult mladih, primalna terapija, antipsihijatrija, moda Trećeg sveta i verovanje u okultno. Veličanje zajedništva ne isključuje potragu za apsolutnim vođom; naprotiv, jedno verovatno vodi drugom. (Nije nikakvo čudo što su mnogi mladi ljudi koji puze pred guruima i prihvataju najgrotesknije forme autokratske discipline bivši protivnici autoritarnosti i elitizma iz šezdesetih godina.)



Denacifikacija Rifenštalove i njena rehabilitacija kao sveštenice lepote (u vidu filmskog stvaraoca i, odnedavno, fotografa) ne govore u prilog naše sposobnosti da demaskiramo fašističke težnje u našoj sredini. Za Rifenštalovu bi se teško moglo reći da je uobičajeni tip estete ili antropološkog romantičara. Pošto je snaga njenog dela upravo u kontinuitetu njegovih estetičkih i političkih ideja, treba podvući da je ova činjenica ljudima bila nekada mnogo jasnija nego danas, kada ih metafore Rifenštalove privlače, navodno, zbog lepote kompozicije. U odsustvu istorijske perspektive, ovakvo površno poznavanje stvari priprema teren za nepromišljeno

prihvatanje propagande u koristi raznovrsnih destruktivnih osećanja, osećanja čije implikacije ljudi ne žele uzeti ozbiljno. Naravno, svi na neki način znaju da, kada je reč o umetnosti u koju spadaju dela Rifenštalove, nije u pitanju samo lepo. Tako se ljudi klade u obe mogućnosti – diveći se ovoj umetnosti zbog njene nesumnjive odanosti lepom, prezirući je zbog njene licemerne odanosti lepom. Ovakav užtogljeni, formalistički, sitničarski pristup ovoj umetnosti počiva na jednom širem pristupu stvarima: reč je o senzibilitetu finog kiča, senzibilitetu koji je oslobođen od skrupula preterane ozbiljnosti. Moderni senzibilitet računa na stare kompromise između formalizma i finog kiča.

Umetnost koja evocira motive fašističke estetike danas je popularna, i za većinu ona nije ništa drugo do varijanta finog kiča. Možda je fašizam danas samo moda i možda će nas spasti moda sa svojim neobuzdanim promiskuitetom ukusa. Međutim, sudovi o ukusu više nisu nevini. Umetnost koja je pre deset godina mogla biti branjena kao izraz jednog minoritetnog i nekomformističkog ukusa danas više ne može biti branjena. Razlog za to su kulturni i etički problemi koji okružuju ovu umetnost, problemi koji danas postaju ozbiljni, čak i opasni, na jedan nov način. Neprijatna je istina da ono što kultura elite prihvata može biti neprihvatljivo za kulturu mase i da se ukus okrenut isključivo bezazlenim estetičkim pitanjima, navodno tipičnim za manjinu, korumpira kada se učvrsti. Ukus je kontekst, a kontekst je promenjen.

2.

Drugi eskponat. Ova knjiga se može kupiti u aerodromskim novinarnicama i knjižarama „samo za odrasle“. Knjiga je relativno jeftina, broširana, a ne skupi ukrasni objekt, poput *Poslednjih Nuba*, po ukusu ljubitelja umetnosti i *bien-pensants*.⁵ Pa ipak, ove dve knjige imaju isto moralno poreklo, istu osnovnu preokupaciju u različitim fazama evolucije. Ideje na kojima počiva knjiga *Poslednji Nubi* odlikuju se razrađenijom moralnom mimikrijom od grube i efikasne ideje koja je osnov knjige *Svečane uniforme SS*. Iako je ova knjiga jedna ugledna kompilacija (sa istorijatom na tri strane i beleškama pozadi), odmah se vidi da je seks ono što knjigu čini privlačnom, a ne naučna vrednost. Potrebno je samo videti korice. Preko kukastog krsta na traci koju su esesovci nosili oko ruke nalazi se dijagonalna žuta pruga sa sledećim tekstom: „Više od 100 sjajnih fotografija u četiri boje, samo 2 dolara i 95 centi“. Žuta traka liči na naznaku cene koja se stavlja, delimično radi provokativnosti, delimično zbog cenzure, preko genitalija modela na koricama pornografskih časopisa.

Uniforme izazivaju jednu vrstu zanosa. One sugerišu zajedništvo, red, identitet (kroz činove, značke, medalje, sve ono što identifikuje nosioca i njegova dela, što potvrđuje njegovu vrednost), sposobnost, legitimnu vlast, legitimnu upotrebu sile. Ali uniforme nisu isto što i fotografije uniformi koje su erotički materijal; fotografije SS uniformi su elementi jedne vanredno snažne i raširene seksualne fantazije. Zašto SS? Zato što je SS bio savršen izraz fašističkog javnog opravdanja nasilja i apsolutne moći nad drugima, moći da čoveka svedu na totalnu inferiornost. Čini se da je kod esesovaca taj princip opravdanog nasilja čvršći nego kod ostalih zato što su ga oni sprovodili u delo na jedinstveno brutalan i efikasan način; stoga su ga i dramatizovali prihvatajući određena estetička merila. SS je koncipiran kao elitna vojna jedinica s najvišim kriterijumima nasilja i lepote. (Malo je verovatno da postoji knjiga *Svečane uniforme SA*. SA, prethodnik SS, koji nije bio manje brutalan od svog naslednika, ipak je ušao u istoriju kao gomila mišićavih, zdepastih tipova iz pivnice – običnih crnokošuljaša.)

Esesovske uniforme su gizdave, dobro skrojene, pomalo (ne preterano) ekscentrične. Uporedimo ih s prilično monotonom i ne naročito dobro skrojenom uniformom američke armije: sako, košulja, mašna, pantalone, čarape, cipele na šnir – u suštini, civilno odelo koje medalje i značke ne mogu promeniti. Uniforme SS su pripijene uz telo, teške, krute, s rukavicama u kojima se ruke ocrtavaju i čizmama koje čine noge i stopala teškim, oklopljenim tako da je čovek primoran da stoji upravno. Tekst na koricama knjige *Svečane uniforme SS*, pozadi, objašnjava:

„Uniforma je bila crna – ta je boja imala poseban značaj u Nemačkoj. Esesovci su na uniformi nosili niz raznovrsnih odlikovanja, simbola, znački radi određivanja čina – od rune na kragni do mrtvačke glave. Njihova pojava je istovremeno bila dramatična i preteća“.

⁵ Dobromisleći (franc.) – *prim. prev.*

Korice koje kao da čeznutljivo mame čitaoca nikako ne anticipiraju banalnost većine fotografija. Esesovcima su, uz poznate crne uniforme, izdavane i kaki uniforme pomalo nalik na američke, kamuflažne pelerine i jakne. Pored fotografija uniformi vidimo stranice ispunjene znacima za kragnu, trakama za manžetne, širitima, kopčama za kaiš, komemorativnim značkama, regimentalnim tegovima, barjacima truba čak, ratnim kapama, medaljama, za zasluge, oznakama jedinice na rukavu, dozvolama, propusnicama; dobro poznate rune i mrtvačka glava se retko vide. Sve je pedantno složeno prema činu, jedinici, godini i godišnjem dobu izdavanja. Upravo bezazlenost gotovo svih fotografija svedoči o snazi same predstave: pred nama je brevijarijum seksualne fantazije. Fantazija, da bi imala dubinu, mora biti detaljno predstavljena. Koje je boje, na primer, bila putna dozvola koju je SS narednik morao imati da bi putovao od Trira do Libeka u proleće 1944. godine? Sav taj dokumentarni materijal je neophodan.

Mada je poruka fašizma ublažena estetičkim pogledom na život, fašistički simboli su seksualizovani. Mišimina dela *Ispovest maske* i *Čelik* su snažne i iskrene manifestacije erotizovanog fašizma; primeri erotizacije fašizma su, takođe, filmovi *Škorpion u usponu* (mada manje interesantan primer), Viskontijevi *Prokleti* i *Noćni čuvar* Lilijane Kavani. Međutim, treba reći da svečana erotizacija fašizma nije isto što i rafinirano poigravanje kulturnim hororom, koje sadrži i element zavrtlanja. Poster koji je Robert Moris izradio za svoju nedavnu izložbu u galeriji Kasteli je fotografija umetnika, nagog do pojasa, s tamnim naočarima i šlemom koji podseća na nacistički, čeličnom ogrlicom sa šiljcima za koju je pričvršćen masivni lanac. Umetnik svojim okovanim rukama drži taj lanac visoko nad glavom. Moris, kako tvrdi, smatra da jedino ovakva predstava može da šokira: jedinstvena vrlina za one koji umetnost definišu kao niz provokativnih gestova. Ali sama težnja za efektom šoka predstavlja negaciju ovog prostora. Kao što nacističke teme postaju deo širokog repertoara pop-ikonografije kojom se mogu podupreti ironični komentari o pop-artu, tako i šok u ovom kontekstu prestaje da bude efektan. Međutim, fašizam fascinira – za razliku od ostale ikonografije pop-senzibiliteta (od Mao Cedunga do Merilin Monro). Bez sumnje, povećano interesovanje za fašizam je i posledica radoznalosti. Za one rođene početkom četrdesetih godina ovog veka, koji celog života slušaju lupetanje o komunizmu, za ili protiv, fašizam, značajan predmet razgovora za generaciju njihovih roditelja, predstavlja egzotično, nepoznato. Pored toga, mladi su fascinirani stravom, iracionalnim. Kursevi o istoriji fašizma su, pored kurseva o okultnom (i vampirizmu) među najposećenijim na američkim univerzitetima. Povrh toga, nedvosmisleno seksualna privlačnost fašizma, o kojoj knjiga *Svečane uniforme SS* svedoči s bestidnom otvorenošću, čini se kao da ne može biti umanjena ironijom ili familijarnošću. U pornografskoj literaturi, filmovima, igračkama širom sveta, naročito u SAD, Engleskoj, Francuskoj, Japanu, skandinavskim zemljama, Holandiji i Nemačkoj, SS je postao simbol seksualnog avanturizma. Veliki deo simbolike koja okružuje bizarni seks je u znaku nacizma. Čizme, kožni artikli, gvozdeni krstovi na bleštavim prsima, kukasti krstovi, pa i mesarske kuke i veliki motocikli – postali su tajna i veoma probitačna oprema erotike. Po seks-prodavicama, kupatilima, barovima za homoseksualce, javnim kućama, ljudi vade svoju opremu. Ali zašto? Zašto je nacistička Nemačka, društvo seksualne represije, postala erotična? Zašto režim koji je progonio homoseksualce sada uzbuđuje pedere?

Odgovor treba tražiti u naklonosti samih fašističkih vođa prema seksualnim metaforama. Kao Niče i Vagner, Hitler je na vođstvo gledao kao na seksualnu dominaciju nad „ženskom“ masom: silovanje. (Na licima gomile u filmu *Trijumf volje* vidi se ekstaza; vođa pomaže masi da svrši.) Levičarski pokreti uvek teže uniseksualnoj ili aseksualnoj simbolici. Desničarski pokreti, bez obzira na njihov puritanizam i represiju, spolja su erotični. Nacizam je svakako više „seksi“ od komunizma (što ne govori u prilog nacizma, već delimično osvetljava prirodu i granice seksualne imaginacije).

Naravno, ljudi koje uzbuđuju nacističke uniforme većinom ne podržavaju ono što su nacisti činili – ako pretpostavimo da i imaju nešto više od najrudimentarnije predstave o tome šta je to moglo biti. Međutim, jedna moćna i sve popularnija manifestacija seksualnosti, obično identifikovana kao sadomazohizam, erotizuje poigravanje s nacizmom. Mada su ove sadomazohističke fantazije i prakse podjednako raširene među homoseksualcima i heteroseksualcima, erotizacija fašizma je najviše uzela maha među muškim homoseksualcima. Velika seksualna tajna poslednjih nekoliko godina je sadomazohizam, a ne svingerice.

Postoji prirodna veza između sadomazohizma i fašizma. „Fašizam je teatar“, rekao je Žene.⁶ Isto važi i za sadomazohističku seksualnost: praktikovati sadomazohizam znači biti deo seksualnog teatra, seksualnost na sceni. Stalne mušterije sadomazohističkog seksa su stručnjaci za kostimografiju i koreografiju, izvođači, i to u drami zabranjenoj za obične ljude i stoga uzbudljivijoj od obične drame. Ono što je sadomazohizam za seks, rat je za civilni život: veličanstven događaj. (Po rečima Rifenštalove: „Ne interesuje me puka stvarnost, fragmenti života, prosečnost, svakidašnjost.“) Kao što je društveni ugovor postao bezbojan u poređenju sa ratom, tako je jebanje i sisanje postalo samo simpatično i samim tim neuzbudljivo. Cilj kojem teži seksualno iskustvo uopšte jeste, kao što je Bataj celog života tvrdio, oskvrnuće, blasfemija. Biti „simpatičan“ i „civilizovan“ znači biti otuđen od ovog divljeg – i potpuno insceniranog – doživljavanja seksa.

Naravno, sadomazohizam nije jednostavno zadavanje bola seksualnom partneru – toga je bilo oduvek i obično se podrazumevalo da muž tuče ženu. Poslovični pijani ruski seljak koji mlati svoju ženu čini šta mu je volja (zato što je nesrećan, potlačen, zatupljen; a i zato što je žena pogodna žrtva). Ali poslovlični Englez koga šibaju u javnoj kući rekonstruiše jedan događaj. On plaća kurvi da učestvuje u njegovoj pozorišnoj predstavi koja je, zapravo, ponavljanje ili oživljavanje događaja iz prošlosti, događaja iz škole ili dečje sobe koji predstavljaju ogromnu rezervu seksualne energije. Možda ljudi danas

⁶ Žene je dao jedan od prvih tekstova, u romanu *Pogrebne svečanosti*, koji pokazuje erotično dejstvo fašizma na čoveka koji nije fašista. Još jedan primer ovog dejstva nalazimo kod Sartra, za koga bi se teško moglo reći da je gajio ovakva osećanja prema fašizmu; no Sartr je o njima mogao čuti od Ženea. U romanu *Potištenost* (1949), trećem delu tetralogije *Putevi slobode*, jedan Sartrov junak ovako doživljava ulazak nemačke vojske u Pariz 1940. godine: „Danijel nije bio uplašen, s poverenjem se predao tim hiljadama očiju; mislio je 'Naši osvajači!' i bio sasvim srećan. Gledao ih je u oči, napajao se njihovom svetlom kosom, opaljenim licima, očima kao ledena jezera, njihovim vitkim telima, neverovatno izduženim i mišićavim bedrima. Promrmljao je: 'Kako su lepi!'... Nešto je bilo palo s neba: bio je to drevni zakon. Društvo sudija je propalo, presuda je poništena; mali, avetinski vojnici u kaki uniformama, branitelji prava čoveka, raspršeni su... Po telu mu se širilo jedno nepodnošljivo, slatko osećanje; vid mu se mutio; ponavljao je dašćući, 'Kao u buter – ulaze u Pariz kao u buter...' Želeo je da je žena pa da im baci cveće“.

oživljavaju nacističku prošlost – pomoću određene forme dramatizovanog seksa – zato što se nadaju da će iz nje (a ne iz sopstvene prošlosti) moći da crpu nakupljenu seksualnu energiju. Ono što Francuzi nazivaju „engleskim porokom“ u neku ruku dosetljivo je potvrđivanje sopstvene individualnosti; zaista, pozorišni skeč se odnosi na ličnu istoriju subjekta. Međutim, moda nacističkih uniformi je nešto sasvim drugo; reč je o reakciji protiv mučne slobode izbora u seksu (i drugim oblastima života) i individualnosti koja je postala nepodnošljiva. Ovo više nije ropstvo na sceni, već generalna proba za ropstvo.

Rituali dominacije i ropstva, koji se sve više uvežbavaju, i kojima se umetnost sve više bavi, možda se samo logički nadovezuju na tendenciju društva izobilja da preobrati svaki aspekt života u stvar izbora i natera čoveka da svoj život vidi kao (životni) stil. Seks je nekada bio aktivnost (nešto što se čini bez razmišljanja). Ali kad seks postane stvar ukusa, on je, možda, na putu da se pretvori u samosvesnu formu teatra, što je upravo suština sadomazohizma: forma zadovoljavanja koja je istovremeno nasilna, direktna i izrazito mentalna.

Sadomazohizam je oduvek bio krajnja granica seksualnog doživljaja: kada seks postaje potpuno seksualan, to jest odvojen od ličnosti, ljudskog odnosa, ljubavi. Nije čudo što se sadomazohizam poslednjih godina vezuje za nacističu simboliku. Odnos roba i gospodara nikada nije bio tako svesno estetizovan. De Sad je ni iz čega stvorio svoj teatar kazne i naslade, improvizujući dekor, kostime i bogohulne obrede. Danas postoji opšti scenario, svakome dostupan. Boja je crna, materijal koža, zavodnica lepota, opravdanje poštenje, cilj ekstaza, fantazija smrt.

(1974)

Suzan Sontag, *Bolest kao metafora*, Rad, Beograd, 1983.

Prevod Zoran Minderović

str. 85-117