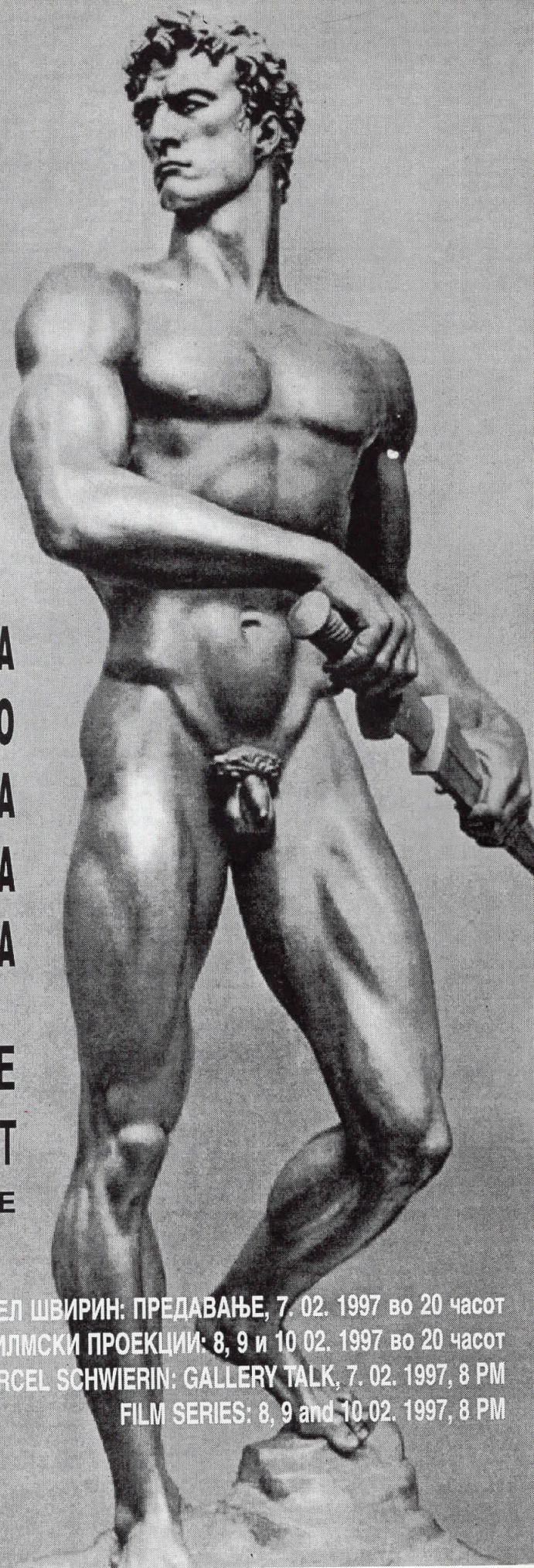


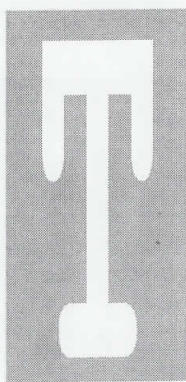


ФИЛМСКИ И ВИДЕО ПРОГРАМИ · МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ
FILMS AND VIDEO PROGRAMS · SKOPJE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

У М Е Т Н О С Т А
В О
С Л У Ж Б А
Н А
И Д Е О Л О Г И Ј А Т А
D I E N S T B A R E
K U N S T
T H E S E R V I L E M U S E

МАРСЕЛ ШВИРИН: ПРЕДАВАЊЕ, 7. 02. 1997 во 20 часот
ФИЛМСКИ ПРОЕКЦИИ: 8, 9 и 10.02. 1997 во 20 часот
MARCEL SCHWIERIN: GALLERY TALK, 7. 02. 1997, 8 PM
FILM SERIES: 8, 9 and 10.02. 1997, 8 PM





ри нови документарни филмови од Сојузна Република Германија: три биографии што се занимаваат со животот и делото на уметниците од областа на филмот, музиката и вајарството. Три различни филмски пристапи на реконструкција на минатото. Нивните наслови: *Zeit der Götter* (Време на боговите), *Den Teufel am Hintern geküßt* (Си го бакнал газот на ѓаволот), *Die Macht der Bilder* (Моќта на сликите). Наслови кои воопшто не звучат скромно.

Филмовите се продуцирани меѓу 1990 и 1993 година, значи, во годините непосредно по обединувањето на Германија. Тоа не се филмови кои им робуваат на вообичаените предрасуди за документарниот филм. Во сите три случаи не се сметало само на телевизискиот екран туку и на големото филмско платно. Тоа се гледа од досетливите просторни инсталации во *Времето на боговите*, од елаборираната монтажа во *Си го бакнал газот на ѓаволот* или од мазното движење на камерата во *Моќта на сликите*. Но, вниманието што овие филмови го привлекоа се должи, пред се, на нивната тема.

Сите три се занимаваат со одговорноста на уметникот во времето на националсоцијалистичкиот терор - нивните протагонисти кои во два од

Уметноста во служба на идеологијата

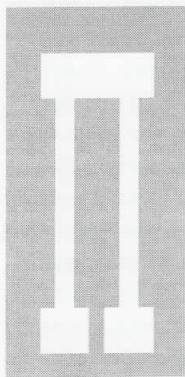
трите филма зборуваат пред камерата, работеле во времето на

Предговор од
Дитрих Ледер

нацизмот во најдобри услови. Со сите привилегии, тие ја уживале благонаклонетоста на партиските големци или лично на фирерот, патувале низ Европа како најдобри претставници на режимот. Нивните имиња се: Лени Рифенштал (филмски режисер), Норберт Шулце (композитор), Арно Брекер (скулптор). Филмовите одговараат на конкретното прашање, како и под какви услови тие соработувале со нацистите или дали и самите биле убедени нацисти. Тие исцрпно се занимаваат со проблемот во која мерка нивната уметност може да се нарече националсоцијалистичка или фашистичка и дали таа го барала, подржувала, славела насилното владеење на нацистите.

Покрај сите разлики, на сите три филма заедничко им е тоа дека не им приоѓаат наивно на изјавите на нивните протагонисти. Режисерите Реј Милер (*Моќта на сликите: Лени Рифенштал*), Арпад Бонди и Маргит Кнап (*Си го бакнал газот на ѓаволот*), како и Луц Дамбек (*Време на боговите*) се свесни за тоа дека протагонистите, коишто како сведоци на едно време ќе зборуваат за своите животи, ќе се бранат и оправдуваат. Авторите тоа го покажуваат ставајќи ги протагонистите во противречност со нивните очигледни самозалажувања (*Моќта на сликите*) и намерните или ненамерни прикиривања и премолчувања за време на разговорите или во монтажата по снимањето (*Си го бакнал газот на ѓаволот*). Нивниот однос спрема уметничкиот материјал од времето на нацизмот што го цитираат, исто така, не е наивен. Цитатите и коментарите се јасно разделени, а демнострираната аналитичка метода ги спречува можните изобличувања на цитираниот материјал. Овој промислен однос спрема изјавите и материјалите е резултат на една долгогодишна дискусија за уметноста во националсоцијализмот и за уметниците на тоа време. Прашањето кое сега се наметнува е дали и колку филмовите ги оправдуваат поставените аналитички стандарди на оваа конфронтација и сопствените експлицитни или имплицитни барања.

1. Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl („Моќта на сликите: Лени Рифенштал“)



рвата слика по насловот: ноќе, една русокоса жена, малку поднаведната нанапред, стои пред отворената врата на верандата на нејзината осветлена куќа. Низ гранките на дрвјата од градината и се приближува камерата со кран одозгора. Кога камерата доаѓа до неа, таа влегува во куќата и оди по еден ходник кој однадвор само се назира преку ролетни. Се гледа само нејзината силуета прекршена низ ролетните. Низ секвенцата, придружен од меланхолична музика на обоа, оди коментарот дека „& се приближуваме на една легенда“, чие име „и ден денес во Германија е табу“: Лени Рифенштал. Нараторот ја нарекува „озлогласена режисерка на Третиот Рајх“. Потоа се загатнува формата на филмот: „демонтирање на еден мит? Или ревизија на една предрасуда?“. Сликата и тонот заедно градат една напната атмосфера. Една жена во самрак, која што се повлекува во темнината на сенките. Филмот ќе ја следи во овој свет на сенките. Патување во неизвесно. Гледачот е предупреден на ароганцијата на големите зборови како што се „демонтирање“, „ревизија“, „мит“ и „предрасуда“.

Во следниот кадар Лени Рифенштал, со уредна руса коса, во елегантна свилена блуза, како воопшто да нема 90 години, седи на работна маса и ги гледа фотографиите од нејзината животна приказна. Пред да го постави своето прво прашање во off, режисерот нагласува уште еднаш: „воопшто не знам што ме очекува. Ќе се обидам да ѝ се приближам без предрасуди“. Многуге фотографии што се пред Рифенштал се документи на многуге занимања во нејзиниот живот. Со подеднаков успех била танчерка, актерка, режисер на документарни и играни филмови, етнографски фотограф и нуркач.

За да може да зборува за нејзините доживувања, филмот патува со неа по станиците на нејзиниот живот полн со промени. Тоа може да биде станица на подземна железница, во која таа наеднаш почнала да се интересира за филмот. Тоа би можеле да бидат местата каде што ги снимала своите филмови, во кои под режија на Арнолд Франк ги играла главните женски улоги: *Der heilige Berg* (Светиот Брег), 1926; *Der große Sprung* (Големият скок), 1927; *Die wieße Hölle von Piz Palü* (Белиот пекол на Пиц Пали), 1929; *Stürme über dem Montblanc* (Бурата над Мон Блан), 1930. Тоа можат да бидат студијата на УФА во Бабелсберг, во кои по покана на режисерот Јозеф вон Штернберг присуствувала на снимањата на *Der blaue Engel* (Синиот Ангел) од 1929/1930 со Марлен Дитрих. Тоа можат да бидат местата каде што ги наоѓала невообичаените перспективи за своите камермани, кога ги снимала своите филмови: *Das blaue Licht* (Сината светлина), 1932; *Triumph des Willens* (Триумф на волјата), 1934; *Fest der Völker* (Празник на народите) и *Fest der Schönheit* (Празник на убавината), 1936; како и *Tiefenland* (Длабодолна), што го почнала 1942 година, а го завршила дури во средината на педесеттите.

Протагонистката не го прифаќа секој кадар, во кој Реј Милер сака да ја снимат. „Кога зборувам не можам да одам“ му се развивува на режисерот, кога тој во едно старо УФА-студио ја моли да даде некои објаснувања, како што оди пред камерата. На друго место таа предлага наместо тоталот на еден планински масив што тешко се осветлува да се направат повеќе одделни close-ups. „После со сечење ќе свршите работата“, вели таа. Режисерот ги документира нејзините реакции на него-

вите инструкции со една друга камера, чиј поглед во филмот се означува како слика од визирот на камерата. При овие расправи три работи се јасни: прво, и овој документарен филм се потпира на инсценирање и стилизирање. Второ, тој ја покажува силната самосвест на протагонистката, која и на таа старост уште сака да владее со својот занает. Трето, сликите што Лени Рифенштал ги има за себе, не се идентични со оние кои ги има режисерот и коишто сега би сакал да ги стави во филмот.

Ако првото ја определува формата на филмот, тогаш второто ја карактеризира личноста на Лени Рифенштал и нејзиното занаетчиско сфаќање на киното, а третото, што е фундаментално за содржината на *Моќта на сликите*, се состои во тоа што филмот ја покажува разликата меѓу претставата што Лени Рифенштал ја има за себе и онаа што Реј Милер ја има за неа. Тоа е дотолку пофундаментално, ако се знае дека самата Лени Рифенштал смета дека нејзиниот филм за Конгресот на националсоцијалистите од 1934 година, *Триумфот на волјата*, е исклучиво документарен филм. Како што вели таа тој е само поинтересен од едни филмски новости, меѓутоа во него нема нешто наместено. Тој воопшто не може да биде пропаганден филм, како што сметаат критичарите, затоа што во него нема коментар. Таа само го снимила она што се случило. И тоа така, како што би сакал Хитлер, од гледиштето на еден уметник. Ако филмот има некоја порака, тогаш тоа би била онаа од вметнатите говори во кои се поставуваат барањата за работни места и мир. На нив таа, како што вели, не можела да им се спротивстави. А за антисемитизмот и за расизмот во филмот воопшто не може да стане збор.

Исечоците од *Триумфот на волјата*, коишто Реј Милер ги вметнува во разговорот, покажуваат дека од Лени Рифенштал конструираната противречност (еднаш документарен филм, другпат пропаганда) претставува чиста самоодбрана.¹ Всушност, филмската слика на режисерката и сликата што ја имаат нацистите за нивниот Конгрес се совпаѓаат. Се користат екстатични филмски средства на бесконечни движења на камерата (било да е тоа нагоре кон знамињата на јарболите и оттаму надолу, или околу Хитлер што држи говор), на екстремно широки тотали (на големи маси луѓе кои како да прават некои орнаменти и на архитектурата околу нив, што како да има дава форма, на кратко изрежаните, меѓутоа стилизирани крупни планови (како на пример, на работници од делегациите на германските „Gau“) Сето тоа до последен детаљ им соодветсува на масовната кореографија и идеалот на убавина на нацистите. И како што е Рифенштал горда на тоа во своите филмови да применува одредени технички постапки што се во филмскиот свет (примената на кран, шини, автомобил) така и организаторите на Конгресот биле горди на тоа што за нивните политички цели користел елементи од архитектурата, посебно осветлување и кореографија.

Триумфот на волјата не го прикажува само филмски единството на придвижените маси и Хитлер како фирер, што била цел на Конгресот, тој го извишува и надградува тоа единство во смисла на зборовите на Рудолф Хес: „Хитлер е Германија, како што Германија е Хитлер“. Особената креација на Рифенштал се состои во тоа така да ги сними и монтира подвижните слики, што кај киногледачот да предизвика внатрешно движење, слично на она што го имале учесниците на Конгресот како дел од масите во Нирнберг. Преку посебната форма на нејзиниот филм масите на киногледачите така се подготвени во гледањето како што и масите на Конгресот ја добивале формата со кореографијата на партијата. И тоа се случува без противење на волјата на овие

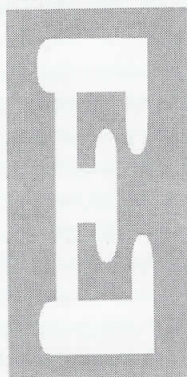
маси, коишто, како и во киното така и на Конгресот, би сакале да се чувствуваат како еден субјект. И не се случува наспроти правилата на киното, поради што режисерката и по крајот на националсоцијализмот е фалена за своите филмски потфати - се разбира, не без поделени мислења и оспорувања.

Лени Рифенштал го снимила *Триумфот на волјата* на возраст од 32 години. Тој ѝ го обезбеди гласот на режисерка на особени филмски слики и со рафинирани монтажи, и ја однесе до највисоките признанија во нацистичката Германија, и овозможи исклучително поволна нарачка, имено, да го направи *Празникот на народите* - филм за Олимпијадата од 1936 година. Но тоа засекогаш го врза нејзиното име со нацизмот, затоа што ниеден друг режисер и пред неа и по неа не успеал така радикално да го трансформира принципот на фирер во соодветни филмски слики. Госпоѓата Рифенштал смета дека ваквото врзување на нејзиното име е неправедно спрема неа. Таа постојано се повикува на судбината која се поиграла со неа и не ѝ понудила алтернатива. „Што требаше да правам? да се борам на страната на отпорот?“ извикува таа разбеснето, кога Реј Милер ѝ префрла за објективната функција што нејзините филмови ја имале. Како алтернативата да се состоела само од тоа или преревносно да се исполнуваат барањата на нацистичката идеологија или да се учествува во борбата на страната на отпорот. Таа вели дека не сакала да стане нацист, само дека во нацистичката Германија направила голема кариера. Нацизмот ѝ ја понудил шансата којашто не би ја добила на друго место. Таа ја искористила и од тоа извлекла полза.

За оваа полза таа денес не сака ни да чуе. А тоа што сликата што за неа постои денес, пред сè, е одредена од *Триумфот на волјата*, уште повеќе ја засилува во напорот да порекнува каква и да одговорност. Реј Милер ѝ противречи во расправијата за *Триумфот на волјата*, ставајќи ја во филмот својата слика за неа наспроти нејзината. Но, подоцна неговиот дух на противречење ќе ослаби. Тој ќе премолчи факти што би противречеле на нејзината слика за неа, и го презема нејзиното гледање на нештата. Така, со елегични сцени на дожд во Тирол тој ќе ја илустрира изјавата, со која таа плачливо ќе го сумира искуството на нејзиниот живот меѓу 1933 и 1945 година: „бев очајна што живеам во тоа време“. Во својот коментар, правејќи ваков избор на искажувања, Милер ѝ повладува на сликата на јарец на гревот и жртвено јагне, што Лени Рифенштал за себе ја дава по 1945 година.

Долгиот крај на филмот делува како едно пренасилено давање признание на старицата, за тоа што таа воопшто се впуштила во оваа филмска расправа. Во големата третина од филмот тоа се покажува како етнолог фотограф и режисер на убавото, кога ги снима Нуба во Африка и кога под вода се допира до една опасна боцкава раја. Сликата на другиот беспомошно ѝ се потчинува на нејзината сопствена, на онаа што таа ја има за себе. Портретираната ја презема режијата на својот портрет. И така, портретот завршува како сликовит авантуристички филм, кој ги слави еланот и виталност на деведесетгодишната Лени Рифенштал.

2. Den Teufel am Hintern geküßt (Си го бакнал газот на гаволот) - Норберт Шулце



ден старец со сигурен чекор зачекорува во една просторија и седнува на едно столче, што се наоѓа во средината на кадарот, пред еден бел ѕид. Облечен е во сиви панталони, темна кошула и сина јакна. Осумдесетгодишниот старец, со сосема побелена коса и исончано лице, се чини дека е во добро расположение. Вели: „всушност, никогаш не сум сакал да станам композитор.“ И филмот тука би можел да почне. Сепак, тој сè уште не почнува. Бидејќи по главниот наслов коментарот треба да го дефинира просторот во кој протагонистот ќе го објасни својот живот. Просторијата е избрана за да биде безлична, со неа не се поврзуваат никакви сеќавања. И коментарот вели за старецот: „Никој не можел да го принуди на мисли, коишто веќе не биле во неговото паметење.“

Скоро со научна егзактност коментарот ја опишува филмската режија. Уште пред да се појави насловот се воведува опремата на филмот: монтажната маса, на која две различни филмски ленти се лепат. Магнетната глава преку која оди аудиолентата, проекционата лампа на монтажната маса на која лежи филмскиот материјал. Ролната на која се лепат различни делови од филмот. И конечно една филмска сцена која ни се покажува пред проекционата лампа.

Филмот постојано ќе ги менува нивоата на слика и тон, постојано ќе зборува за она што тој во тој миг се покажува, ќе покажува како го обработува, крати и повторува снименото. Тоа ќе го прави со добро одбрани зборови и добро промислени кадри. Секој збор е наместо и ниеден кадар не е случаен. Како да сака филмот добро да се подготви за она што старецот, седнат на столчето пред белиот ѕид, со насмевка ќе го раскажува.

Јасноста и еднозначноста, со која филмот ги бира и демонстрира своите средства, важи, пред сè, за музиката на протагонистот и нејзиниот делување. Низ целиот тек на своето раскажување тој ќе знае да седне на клавирот и да одсвири нешто од она што некогаш го компонирал. Тоа се песни што „програмскиот музичар“ Шулце ги компонирал за пропагандните филмови како што се *Feuertaufe* (Огненото крштевање, 1939), филм за нападот на германските трупи врз Полска, за радиодифузната музичка поддршка на „Операцијата Барбароса“ - шифрата на нападот врз Советскиот Сојуз (1941). Тоа се мелодии што лесно се паметат, мелодии во кои меѓу дуровите и молоните се вметнати воинствените извици на ура со кои се повикува на напад „на Англија“ и „напред на Исток“ и кои преку уво се втиснуваат во глава.

Мелодиите („народните песни“) Шулце ги пишувал по нарачка. Кој бил нарачателот му било сèедно. Тој рано научил да се прилагодува. „Воспитан сум како совршен пруски потчинет“, вели уште на почетокот на филмот, најверојатно, за да објасни дека и под нацистите лесно ја градел кариерата. Кога се натпреварувал со други композитори за да ја добие нарачката за некоја песна, знаел често напнато да го исчекува телефонскиот повик на министерот за пропаганда Гебелс, кој притоа го поддржувал и со збор и со дело при создавањето на музиката и текстот. За својата дејност Шулце имал посебна привилегија. Не морал да служи во армија и бил одлично платен. Кога ја компонирал музиката за *Колберг* (1944) - филм со кој требало да се подигне моралот за да се истрае во борбата, неговиот хонорар е зголемен за уште

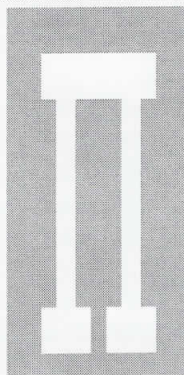
три пати, иако по платеност веќе бил на најгорното скалило. Уметниците кои им служеле на нацистите живееле извонредно. Тој „одвај да ја почувствувал војната“, без оглед на тоа што дури и самото снимање на *Колберг* морало да се префрли од Берлин во Прага поради бомбарината. Сепак, тој го претчувствувал крајот што се приближува. Вели дека живеел како да танцувал на врвот на вулканот.

Се разбира, тој не бил нацист. Тој со задоволство пишувал музика, „музиката воопшто е убава“. Амбивалентноста на своите мелодии тој ја објаснува укажувајќи на најпознатата песна што ја компонирал: „Лили Марлен“. Тоа е песна што била прифатена од војниците на сите нации, затоа што ја изразувала нивната осаменост и ги исполнувала нивните души со копнежот и надежта еден ден сето тоа да се заврши.

Ако на моменти на Шулце му успева во ваквите изговори, тоа е поради тоа што тие што го прават филмот, во него не се појавуваат ниту во on ниту во off, и чиј коментар оди само преку еден наратор, и поради тоа што се откажуваат од тоа во филмот да пуштат некои од неамбивалентните музички дела на Шулце. Така, на пример, тие не навлегуваат во музиката компонирана од Шулце за филмот за евтаназијата *Ich klage an* (*Обвинувам*, 1941), кој чинот на еден маж што ја усмртува својата жена болна од склероза мултиплекс го стилизира како нешто што е судбински наложено. И додека жената под дејство на отров умира во прегратките на својот маж, нивниот заеднички пријател во соседната просторија на пијано ја свира нивната омилена песна. „Таа умира многу убаво, затоа што ја придружува пијано; без музиката нејзината смрт не би можела да биде толку убава“, пишува Корнелиус Швер (Cornelius Schwehr) во една јадровита анализа на филмската музика од *Обвинувам*.² Тој опишува како музиката на Шулце, компонирана во стилот на сонатите од доцниот романитизам се појавува на централните места, ја навестува блиската смрт и конечно ја слави: „Се разбира дека Норберт Шулце многу добро знаел што прави.“

За разлика од композиторот, кој ја напишал музиката за оваа сцена, пијанистот во филмот не знае ништо за усмртувањето. Дотолку повеќе, тој и самиот лекар, веќе ја одбил еднаш жената во нејзината желба „да ѝ помогне во умирањето“. Можеби по војната Шулце се чувствувал како пијанистот во филмот – како некој кој свирејќи на пијано, без да знае ја придружувал смртта на другите. Се чини дека и тој самиот ако ништо друго, барем насетува дека така всушност самиот се стилизира. „Незаслужено добро ми одеше“, признава на крајот на филмот. Неговиот ангажман на планот на социјалната политика на GEMA (друштвото за авторските права на композиторите и музичарите) би требало да биде некој вид откупување за „незаслужената среќа“. На ова признание веројатно придонел неговиот вујко кој емигрирал 1938 година, и којшто, кога Шулце го молел да му биде политички сведок, го одбил со зборовите: „Си го бакнал газот на гаволот. Никој не може да ти го избрише лицето“.

3. Zeit der Götter (Време на боговите) – Арно Брекер



ротагонист на филмот на Луц Дамбек не е интервјуиран пред камера. Скулпторот Арно Брекер починал на 13. февруари 1991 година на возраст од 90 година. Затоа филмот почнува со еден пролог од слики на неговиот закоп. Погребната кола ја следат многу ожалостени. На гробот стојат поставени многу венци. Три од нив камерат ги покажува крупно: Комерцијалната банка жали „во вечно сеќавање“, Ернст Јингер (Ernst Jünger) праќа „поздрав на разделба“ и Роџер Пејрефит (Roger Peyrefitte) се збогува „со љубов“.

Коментарот на Луц Дамбек што го зборува Кристијан Брикнер (Christian Brückner) на почетокот на филмот соопштува: „мојата прва средба со делото на Брекер ја имав во почетокот на седумдесеттите на едно предавање од историјата на уметноста во Лајпцишката Академија во ГДР.“

Делата на Брекер во ГДР се сметаа за нацистичка уметност коишто поради нивната блискост со статуите на хероите од времето на Сталин биле маргинализирани. За време на коментарот камерата се движи од фрагментите на античките скулптури на глави до моделите на монументалните статуи на Брекер кои фрлаат сенка врз фотографиите од неговото детство. Потоа камерата швенкува од една книга, којашто покажува една скулптура на Хитлер од Брекер, кон еден блок со скулпторски скици на Брекер од 1928 година. Дамбекер ги наоѓа случајно овие скици, но тие ќе го заинтригираат. Нив ги карактеризираат фини и суптилни потези на молив, што не ги сублимираат фигурите, туку им даваат индивидуалност и животност, како да немаат ништо заедничко со агресивната биста на Хитлер полна со сила. Коментаторот прашува: „кој е тој момент кога фигурите на Брекер ја изгубија мерката и станаа воинствени? Кога еден талент падна под влијанието на идеологијата, на моќта на владеачите?“

На првите нивоа *Времето на боговите* ја реконструира приказната за тоа како Брекер дошол во ситуацијата да зависи од моќта на власта. Тоа е биографија на еден талентиран скулптор кој уште рано бил високо ценет, кој се чувствувал повикан за велики и историски дела а не за приватни нарачки, и којшто веднаш ја прифатил шансата која во 1936 година му се понудила во ликот на Хитлер: „Млад човеку“, наводно му рекол фирерот, „од денес работите само за мене.“ Тој станува Фидија на фирерот, што со дивовски скулптури ќе ги снабде монументалните зданија на Шпер (Albert Speer) како што е Канцеларијата на Рајхот. Голите фигури сосема ја губат индивидуалноста и со нивната напната мускулатура симболизираат чиста енергија. Тоа се предимензионирани луѓе-машини, кои се запрени среде движење. претворени во дивовски слики на мажи кои делуваат како машини со кои раководи некоја туѓа волја: Мажот на духот носи факел, а чуварот на Рајхот носи меч.³

Филмот ги претставува овие дела, разговара со најомилениот модел на Брекер, атлетичарот Густав Штирк (Gustav Stürck), ги покажува направите со кои, според нацртите, се правеле големите формати, го покажува замокот што Брекер го добил на подарок од својот нарачател Хитлер. И разговара со оние што и денес го ценат творештвото на Брекер. Писателот Ернст Јингер, којшто го запознал скулпторот во 1942 година во окупираниот Париз, признава дека отсекогаш чувствувал дека

овој човек нешто ќе направи. Актерот Жан Маре (Jean Marais) ни пренесува како Брекер го спасил да не биде уапсен од Гестапо. А колекционерот Петер Лудвиг (Peter Ludwig), којшто за „приватниот простор“ на својата вила купил една статуа на Александар од Брекер, ја фали неговата портретна уметност.

На второто ниво филмот се обидува да ја реконструира идеолошката зависност на Брекер од националсоцијализмот. Еден наци филмски журнал од 1942 година, во кој се споредуваат старите и новите дела на Брекер, ја дава потпорната точка. Коментарот во журналот кажува за новите скулптури: „силата го отстранува чувственото, тврдоста го брише светкавото и разводенетото. Тука настанува оној пробив што го потресува целиот народ, внатрешно го прекршува и одново го создава. Оваа глава не раскажува приказна за еден единечен човек. Таа кажува: јас сум збиена машка сила. Јас сум разбеснетост против слабакот, јас го мразам непријателот на мојот народ. Ти треба да бидеш каков што сум јас.“ Дамбек ги реконструира корените на овој мит на создавање, од Хитлер доведен до крајност, наоѓајќи ги во реакционерната мисловна атмосфера од почетокот на овој век. Тоа е сонот во кој ариевците владеат со светот, ја укинуваат нервозната модерна, повикувајќи се на еден измечтаен свет на богови. Кој сака да го оствари тој сон, мора самиот да стане бог - израснувајќи во себе и преку себе, „внатрешно да се прекрши и одново да се создаде.“

Времето на боговите вчудоневидено открива како овие идеолошки флоскули сè уште живеат. Во близината на Келн, една година пред смртта на Брекер, во негова чест е основана фондацијата Александар, во која се слави идеалот на здрав машки свет од времето пред модерната. Писателот Ролф Шилинг (Rolf Schilling), роден 1950 година, кој во некогашната ГДР од седумдесеттите години наваму градел еден германски митски свет, потајно славен во драми во стихови или поеми, во истата година ќе го замоли Арно Брекер да ја илустрира неговата книга „Денови на боговите“ („Tage der Götter“).

Во прологот на филмот Луц Дамбек зборува за еден чешки скулптор, кој имал поставено цел пред себе да го подигне најголемиот паметник на Сталин на сите времиња. По смртта на Сталин овој скулптор си го одзема животот, кога ја сфатил заблудата на своето дело и живот. Низ целиот филм Дамбек во разговорите и коментарите се повикува на уметноста потчинета на идеологијата на државниот социјализам. Тој во неа открива заеднички нешта со државната наци уметност на Арно Брекер. Заедничкото се открива понекогаш сосема промислено и намерно, како на пример, кога се зборува за хероизмот, а понекогаш сосема случајно, како, на пример, кога прикажува еден признат скулптор од некогашната ГДР како работи во старото Ателје на Брекер.

Меѓутоа Дамбек не останува на ова. На почетокот на филмот коментарот зборува за тоа дека „1989 година во Источна Европа завршило она што 1789 година започнало во Париската Комуна (sic!)“. Од ова тој ја изведува визијата на едно „време на богови“, кое кога би се вратило, би можело да ги искористи во филмот прикажаните фрагменти на Брекеровата идеологија. И да ја занемариме ова капитална грешка со која Париската Комуна се поистоветува со Француската Револуција, ова е чиста будалаштина. Сакајќи да го подигне нивото, филмот тука паѓа. И повеќе отколку што би можел да претпостави тој е многу поблизок до Ернст Јингер којшто зборува за крајот на граѓанските војни во светот.

МОЌТА НА СЛИКИТЕ: ЛЕНИ РИФЕНШТАЛ

- 181 минута, боја
- Режија: Реј Милер
- Сценариј: Реј Милер
- Камера: Валтер. А Франке, Мишел Бадур, Јирген Мартин
- Монтажа: Беате Кестер, Штефан Мотес, Вера Дуб-сикова
- Музика: Улрих Басенге, Волфганг Нојман

содржина

Името Лени Рифенштал е „жешка тема“. Дали Лени Рифенштал е „најголемиот синеаст на 20 век“ или е само моќен творец на слики за пропагандните филмови на нацизмот? И двете позиции се на половина пат до вистината. „Случајот Лени Рифенштал“ е поучен токму во тоа што таа била и двете - голем филмски режисер и пропагандистка без совест, како и во тоа што и обете способности меѓусебно се условуваат. Филмот на Реј Милер ги покажува и двете страни на „филмската божица на Третиот Рајх“. Тој ги покажува нејзиниот немирен живот и нејзината многуслојна креација, но и ја соочува со прашања и факти, коишто на гледачите јасно им ја покажуваат нејзината позиција во пропагандниот апарат на нацистите. Милер уште еднаш ја води оваа жена на пат околу светот, да ги посети сцените од нејзината биографија: во италијанските и швајцарските Алпи, во некогашните центри на нацистичката власт во Нирнберг и Берлин, во Соединетите

Држави и конечни во нуркачкиот рај на Малдивите.

Лени Рифенштал, актерка, режисер, фотограф, авантуристка, политичка „жена со минато“ во овој филм разјаснува зошто била мразена и сакана, жена што ја проколнувале и на која ѝ се восхитувале.

Био-филмографија

Реј Милер
роден 1948, студирал англиски јазик, романски јазици и филм на универзитетите во Минхен, Лондон и Монпелје. Снима од 1974, претежно за телевизија, документарни, промотивни и рекламни филмови. Со филмската дејност ги пропатувал Азија, Јужна Америка и Африка.

Филмови

1982 Cowboys der Luft (Терачи на воздух)
1983 Wagnis mit der Phantasie (Смелост со фантазија)
1985 Nacht der Indios (Ноќта на индиосите)
1987 Wüste Wege (Пустината)
1988 Schritt ins All (Чекор во Вселената)
1991 Der Unsichtbare Freund (Невидливиот пријател)
1993 Die Macht der Bilder: Leni Riefens-tahl (Моќта на сликите: Лени Рифенштал)
Моќта на сликите 1993 година ја освојува Еми наградата.

ВРЕМЕ НА БОГОВИТЕ

- 92 минути боја
- Режија: Луц Дамбек
- Сценариј: Луц Дамбек
- Камера: Нилс Волбринкер, Томас Пленерт, Еберхард Гајк
- Монтажа: Марго Но-

јберт-Марик

•Музика: Ј. У. Ленсинг

содржина

„Млад човек, од денес работите само за мене“, му рекол Хитлер 1936 на младиот скулптор Арно Брекер. Каква нарачка ќе има тој за неговиот нов „Фидија“?

Во дваесеттите години на овој век Арно Брекер бил еден од најголемите надежи на младото германско вајарство. Кој е тој момент во кој сè се расипува, кога фигурите ќе ја изгубат мерката и ќе се претворат во монструозност? Кога еден талент станува зависен од моќта на државата или идеологијата? И каде денес се протега фината, невидлива граница меѓу уметност која ѝ служи на идеологијата и автономната уметност?

1989 година во Источна Европа завршува она што 1789 година започнало со француската Револуција. Двесте години се краток период за да се оствари визијата за еднаквост на луѓето. Се чини дека Арно Брекер работел за една друга визија. За нешто многу постаро, помоќно, чии корени се длабоко во историјата. Не секогаш видлива, визијата за враќањето на боговите е постојано присутна. Обидот да се оствари таа визија пропаднал 1945 година.

Остануваат материјалите со кои се градела оваа визија, кои во секое време можат да се вградат во нешто ново. Дивовите и Титаните растат, пред сè, во самрак, вели Ернст Јингер. Се враќаат ли денес, по

еден период на замрениост, старите богови?

Луц Дамбек

Био-филмографија

Луц Дамбек
роден 1948 година во Лајпциг, квалификуван словослагач, 1967-72 студира на Високата школа за графика и ликовно обликување на книги во Лајпциг, од 1974 слободен уметник како графичар и сликар. Од средината на седумдесеттите почнува да прави анимирани и експериментални филмови. Соработува на играни филмови. 1986 се преселува во Хамбург

Филмови

1975 NO
1976 Der Mond (Месечина)
1978 Lebe! (Живеј!)
1979 Metamorphosen!
Der Schneider von Ulm (Метаморфози. Кројачот од Улм)
1981 Einmart - Hommage à la Sarraz
1982 Das Luftschiff (Дирижабл)
1983 Die Entdeckung (Открытие)
1985 Die Flut (Поплава)
1984/87 1. Leipziger Herbstsalon (Првиот Лајпцишки есенски салон)
1989 Der Maler kam aus fremden Land (Сликарот дојде од туѓа земја)
1990 Herakles Höhle (Пештерата на Херакле)
1992 Zeit der Götter (Време на боговите)
во подготовка Duc Ernst

СИ ГО БАКНАЛ ГАЗОТ НА ГАВОЛОТ

- 92 минути, боја
- Режија: Арпад Бонди, Маргит Кнап
- Сценариј: Маргит Кнап
- Камера: Норберт Бунге

- Монтажа: Арпад Бонди
- Музика: Норберт Шулце

содржина

1. Две различни филмски ленти се лепат. Магнетната глава преку која оди аудиолентата. Филмската ролна доаѓа до полигонот на монтажната маса. Во една гола безлична просторија Норберт Шулце раскажува за својот живот, за својата младост и времето кога студирал во Брауншвајг - периоди од неговиот живот обележани од неговата голема способност за прилагодување. Неговиот прв успех со операта „Schwarzer Peter“ („Црниот Петко“), филмската музика за озогласениот документарен филм за воениот поход на Полска *Feuertaufe* (Огненото крштевање) од 1940 година, неочекуваното брзо искачување во кариерата во Третиот Рајх, без никакви пречки успешно продолжување на кариерата по 1945 година како композитор за филм и телевизација, неговата висока позиција во GEMA и во други организации. Кариерата на Норберт Шулце би имал сосема друг тек, кога не би постоела нацистичката држава. Неговиот успех со „Црниот Петко“ со Хамбуршката државна опера веднаш го привлече вниманието на нацистите. Неговата кариера оттогаш има незапирлива нагорна линија. „Лили Марлен“ го обиколи светот, со неа се прослави Лале Андерсон, песните „Bomben auf England“ („Бомби врз Англија“) и „Führer, befehl“ („Фиреру, на твоја команда“) ги

пеел целиот Вермахт од Кале до Сталинград. Музиката за најзначајните филмови на нацистичката пропаганда од *Feuertaufe* до *Kolberg* е напишана од Шулце. Композиторот себеси се опишува како „просечен, но добар“, како „композитор на музика за тековна употреба“, кој својот успех го должи на своето ариевско презиме Шулце и на исчезнувањето на еврејските композитори. Тој отворено зборува за сè на што може да се присети.

Био-филмографија

Арпад Бонди
роден 1947 година во Гослар, 1967-70 студира на HFF (Високата школа за филм и телевизација). Оттогаш компонира за филмот, работи како продуцент и режисер на документарни филмови, зад себе има обемна ТВ-продукција.

Филмови (вклучувајќи и филмови во ко-режија)

1971 Dein Betrieb (Твоето претпријатие)
1972 Der Friede im Dorf (Мирот на село)
1974 6 Arbeiter schreiben einen Film (Шест работници пишуваат филм)
ABC der Tiere (Азбука на животните)
1977 Von einem, der auszog (За оној што си отиде)
1980 Made in Hongkong
1983 Herbert und der Archiducque (Херберт и надвојводата)
1986 Animal Traffic - Wir töten, was wir lieben (Animal Traffic - го убиваме она што го љубиме)
1987 Aufbruch ins Dritte Leben (Пат во

третиот живот)

Маргит Кнап
родена 1960 година, во Швац, Австрија. Студира германски јазик, романски јазик. студира театар во Виена. Докторира 1986 година. До 1989 предава на Универзитетот во Торино. Од 1989 се појавува и како автор на филмски сценарија.

Филмови (вклучувајќи и филмови во ко-режија и соработка)

1989 Die Erde und der Tod. Das Leben des Dichters Cesare Pavese (Земја и смрт. Животот на Поетот Чезаре Паве-зе)

Заеднички филмови

1990 Der Herr Chef, der Herr Hans und andere Herrschaften (Господинот шеф, Господинот Ханс и други господа)
1991 Der Hausmeister und sein Palast (Хаузмајсторот и неговата палата)
1992 Der Billeteur und seine Burg (Продавачот на влезници и неговиот замок)
1993 Den Teufel am Hintern geküßt (Си го бакнал газот на ѓаволот)

БЕЛЕШКИ

¹ Триумфот на волјата постојано наново со анализира и дискутира - последна е дискусијата на Карстен Вите (Karsten Witte) во неговиот прилог „Филмот во националсоцијализмот“ (Film im Nationalsozialismus - Blendung und Überblendung) во *Историјата на германскиот филм* (Geschichte

des deutschen Filmes) издадена од Волфганг Јакобсен, Антон Кес и Ханс Хелмут Принцлер (Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes i Hans Helmut Prinzler). Спореди, исто така, Peter Nowotny, Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. Dortmund, 1981 (Петер Новотни, *Триумфот на волјата на Лени Рифенштал*, прилог кон критиката на документарниот филм во фашизмот). На англиски јазик одлична е анализата на Сузана Зонаг. Види Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, *New York Review of Books*, February 2, 1975.

² Корнелиус Швер ја напишал музиката за *Der Pannwitzblick* (1991) од Диди Данкарт, кој критички се занимава со филмот *Ich klage an* (Обвинувам). Неговата анализа на музиката на Шулце се наоѓа во Udo Siereck/ Didi Danquart, *Der Pannwitzblick. Wie Gewalt gegen Behinderte entsteht*, Hamburg, 1993, S. 49ff (Удо Зирек и Диди Данкарт, *Панвицблик*. Како се раѓа насилството врз хендикепираните).

³ Спореди George L. Mosse, *Nationalismus und Sexualität, Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 215ff (Жорж. Л. Мос, *Национализмот и сексуалноста*. Граѓанскиот морал и сексуалните норми).



Програмата е реализирана во соработка со
GOETHE INSTITUT-от, Белград и Друштвото за
македонско германско пријателство

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 11 01 23;
Одговорен уредник: Зоран Петровски; **Уредник:** Мирослав Поповиќ; **Ликовно и графичко обликување:** Ладислав Цветковски; **Превод:**
Бранислав Сарќањац; **Печат:** Принтпоинт; **Тираж:** 300

Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p. box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; Fax: 389 91 23 63 72;
Editor in chief: Zoran Petrovski; **Editor:** Miroslav Popovic; **Designet by:** Ladislav Cvetkovski; **Translation:** Branislav Sarkanjac; **Print:** Printpoint,
Printed in 300 copies