

# Krešimir Oremović

## Dva lica jednog vremena

### Fotografija u Njemačkoj 20-ih i 30-ih godina

#### 1. Dva lica jednog vremena

Na jednom mjestu u svojoj knjizi *Nouvelle Vision*, objavljenoj 1928. godine, Laszlo Moholy Nagy govori između ostalog i o društvenoj odgovornosti fotografa. Prema njegovu mišljenju dužnost je fotografa da pomoću tehničkih sredstava koja mu se nalaze na raspolaganju egzaktno reproducira činjenice iz svakodnevnog života, bez iskričavanja ili krivotvorenja. Fotografija, kako kaže, nije samo sredstvo otkrivanja stvarnosti; priroda viđena kamerom razlikuje se od prirode viđene ljudskim okom.

Fotografije koje se nalaze pred nama podijeljene su u dvije međusobno suprotstavljene grupe koje prikazuju dva lica jednog vremena. Nastale između dva svjetska rata u Njemačkoj, one odražavaju način na koji fotografski medij može poslužiti taksonomizaciji društva. U oba slučaja riječ je o fotografskom katalogu njemačkog naroda, međutim, bitno je ono što se takvim nizanem likova želi postići. Na jednoj strani susrećemo Augusta Sanderu. Njegov fotografski pristup društvu Susan Sontag naziva pseudoznanstvenom neutralnošću, misleći pri tome na sličnost njegova tipološkog pristupa društvu s tipološkim znanostima iz devetnaestog stoljeća poput frenologije. Njegov portretistički projekt, koji ne šteti nijedan sloj društva iznoseći na vidjelo podjednako i sjaj i bijedu, naglo završava 1934. godine kada nacisti plijene preostale primjerke njegove knjige *Antlitz der Zeit* i uništavaju nađene klišeje. Sander svojom fotografskom djelatnošću pokušava ono o čemu govori Laszlo Moholy Nagy. On želi egzaktno reproducirati činjenice iz svijeta koji ga okružuje; nitko mu nije posebno drag, nikome ne pokušava suditi. Način na koji zahvaća objektivom u društvo navodi nas da promijenimo kut gledanja, daje na uvid jedan osoban pristup sredini u kojoj živi. Moglo bi se reći da svojom galerijom likova predočuje promatraču istodobno i svoj svjetonazor.

Na drugoj strani čeka nas niz fotografija koje potječu iz Sanderova vremena, njegovog prostora; međutim, svjetonazor je ovdje iz korijena izmijenjen. Fotografije toga drugog niza rezultati su rada niza autora, a susrećemo ih na stranicama nacističkog časopisa za rasnu higijenu *Volk u. Rasse*. Kad govorimo o njima, možda bi najbolje poslužio pojam decizionizma, koji se u isto vrijeme povezuje s razvojem njemačke pravne misli. Decizionizam se ovdje pojavljuje u smislu presude jednoj stvarnosti i svojevrijednom nametanju nacističke idealne slike društva. Fotografije iz časopisa *Volk u. Rasse* vrlo jednostavno razlučuju ono što odgovara njihovu ideološkom okviru od onoga što u njihovu sliku svijeta ne ulazi. Nacistička tipologija društva naglašava opasnost od nepoželjnih pripadnika zajednice, stavljajući ih u istu kategoriju s kriminalcima, fotografirajući ih na način policijske administracije.

Usporedba analiza izložene građe navodi na zaključke istorodne s onima što ih susrećemo u radovima koji govore o onovremenoj likovnoj umjetnosti. Na jednoj strani nalazimo djela što podliježu zakonima umjetničkog razvoja, a na drugoj ideološko nametanje određenih li-

kovnih obrazaca proglašeni za ideal ljepote rase koja je predodređena da vlada svijetom.

Način na koji se u časopisu *Volk u. Rasse* tretira fotografski materijal može se promatrati u općem kontekstu nacističkog bavljenja propagandom. Upravo je vizuelna komponenta te propagande ocjenjivana kao izuzetno značajna. Tekstovi časopisa u svojim pseudoznanstvenim osvrtima čvrsto uporište nalaze u popratnom fotografskom materijalu; činjenica je da, uza sav veliki trud uloženi kako bi se pojedine teme o rasnoj higijeni što bolje potkrijepile raspravama, dijagramima i »znanstvenim« klasifikacijama, ipak najimpresivniji dio cijelog materijala ostaje fotografski dodatak. Kao što kaže Moholy Nagy promišljajući o djelovanju fotografije, ona utječe na način gledanja; u ovom slučaju riječ je upravo o smišljenom odgajanju novih, rasnih promatrača. Poruke su jasne i napadne, ne pretendiraju na umjetnički dojam i, bez sumnje, nakon niza godina u kojima je čitalačka publika bila u dodiru sa sličnim, strogo kontroliranim vizuelnim uputstvima (plakati, izložbe izopačene umjetnosti ...), moralo je doći do promjena u stanju svijesti, pogotovo u mladim ljudi i slabije obrazovane publike.

Koji su razlozi za ovako drastično promijenjenu sliku svijeta u vrlo kratkom vremenskom periodu, pokazat će donekle osvrtna na tekstove Alfreda Döblina i Wolfganga Willricha, jer se ti tekstovi neposredno odnose na izloženi materijal. Döblinov se tekst direktno odnosi na Sanderovu zbirku fotografija u knjizi *Antlitz der Zeit*, kojoj je predgovor. Willrichov rad, pod naslovom *Visoki zadatak njemačke umjetnosti – prikaz punovrijednog njemačkog čovjeka*, govori o potrebi novog pristupa likovnim umjetnostima, no ništa manje njegovi se zahtjevi odnose na ulogu fotografskog medija i, kao što se vidi na izabranim fotografijama, ta vrsta likovnog izražavanja može izuzetno poslužiti svom ideološkom zadatku, čak i mnogo uvjerljivije nego slikarstvo ili skulptura.

#### 2. Fotografija između dva rata u Njemačkoj

Nakon prvoga svjetskog rata Njemačka prolazi kroz tešku političku i ekonomsku krizu. Obveza ispunjavanja odredaba Versajskog mirovnog ugovora, nastojanje da se stabilizira privreda, neprekidne težnje jake antiparlamentarne desnice da ugrozi poredak i želja njemačkih političara da po svaku cijenu vrate svojoj zemlji značajno mjesto u međunarodnoj politici, osnovni su problemi s kojima se suočila mlada Vajmarska Republika. Unatoč svim poteškoćama, 1923. godine, kada Gustav Stressemann postaje kancelar, situacija se u zemlji smiruje, parlamentarni se život normalizira, Njemačka izlazi iz izolacije i pristupa Društvu naroda. Privreda se počela ubrzano razvijati, i 1927. je proizvodnja nadmašila prijeratnu.

U toku nepunih petnaestak godina, koliko se održala Vajmarska Republika, liberalni je duh omogućio izvanredan procvat umjetnosti i kulture. Štampa u to doba doživljava nagli uspon, a takva klima u društvu izuzetno pogoduje i razvoju fotografskog medija. Fotografe koji nose glavnu te aktivnosti možemo podijeliti u dvije grupe – one kojima je fotografija sredstvo angažiranja u rješavanju ljudskih i društvenih problema i one koji fotografijom ostvaruju osobne umjetničke aspiracije. Objе grupe u to vrijeme nalaze dovoljno prostora za izražavanje; njima zahvaljujemo nastanak foto-žurnalizma na jednoj i niz izuzetnih umjetničkih eksperimenata na drugoj strani.

Dva najvažnija ilustrirana lista u to su doba *Berliner Illustrierte* i *Münchner Illustrierte Presse*, koji u vrijeme svoga najvećeg uspjeha dosežu nakladu od gotovo dva milijuna primjeraka i, što je najvažnije,

zbog svoje niske cijene dostupni su svima. Njima počinje zlatno doba fotografskog žurnalizma. Crteži polako nestaju ustupajući svoje mjesto fotografijama. Najslavniji je među novim foto-reporterima »Herr Doctor« – dr Erich Salomon. Zahvaljujući njemu foto-reporteri izlaze iz anonimnosti. Oko Salomona formira se cijela grupa mladih ljudi. Oni su free-lance fotografi, svaka je njihova fotografija potpisana, što pokazuje važnost koju ta profesija u to vrijeme stječe. Zanimljivo je da velika većina tih ljudi potječe iz građanskih slojeva i posjeduje akademsku naobrazbu. Svojom novom strukom počinju se baviti pretežno zbog financijskih teškoća i nezaposlenosti u poslijeratnoj Njemačkoj. Salomon se prvi okušao u fotografiranju ljudi bez njihova znanja i tako postao začetnik »spontane« fotografije. Vrijednost slici više ne daje jasnoća, već njezin siže i emocije koje ona pobuđuje. Salomon se nalazi svuda gdje se zbiva nešto značajno, postaje redoviti opunomoćeni fotograf velikih međunarodnih konferencija. Ljudi oko njega većinom pripadaju agenciji Dephot koja tijesno surađuje s ilustriranim listovima, posebno sa Stefanom Lorantom, urednikom lista Münchner Illustrierte Presse.

Na drugoj strani susrećemo ljude koji u tom mediju vide mogućnost izražavanja svojih umjetničkih pogleda. I ovdje nailazimo na niz velikih imena i zanimljivih dostignuća. Na početku dvadesetih godina djeluje vrlo atraktivno izumitelj foto-montaže John Hearfield, u čijim pogledima na društvo vidimo onu vrstu kritike postojećeg kakva u isto vrijeme odlikuje slikara Georga Grosza. Njih dvojica članovi su Komunističke partije, a vrlo često i rade zajedno upotrebljavajući fotografiju da bi demaskirali reakcionarnu vlast. Prvi veliki teoretičar fotografije također u to doba djeluje u Njemačkoj. Laszlo Moholy Nagy svoje spoznaje o mediju prikuplja u knjizi Slikarstvo, Fotografija, Film u izdanju Bauhauša 1925. godine. Nezavisno od Mana Raya dolazi do tehnike fotograma, no za razliku od ovog umjetnika, Moholy Nagy od fotograma zahtijeva prvenstveno zrelo prostudirano kompoziciju. Djelujući kao profesor na Bauhausu, svoja zapažanja i rezultate eksperimenata prenosi učenicima i potiče ih na nova istraživanja medija.

Ta je dinamična aktivnost brutalno suzbijena dolaskom nacionalsocijalista na vlast 1933. godine. Vrlo se brzo pokazalo da je odnos umjetnosti i kulture prema autoritarnoj ideji obrnut proporcionalan. Diktaturi je potrebna takva kultura koja će je učvrstiti na vlasti, a to isključuje samosvijest, slobodu stvaranja i sve ono na čemu umjetnost počiva. Opravdanje za obračun sa svime što ne odgovara novom režimu nađeno je u tvrdnji da je politički poražen neprijatelj sve svoje preostale snage prebacio na kulturno polje, pa zato kulturu treba kontrolirati i podrediti da ne bi postala izvor opasnosti za pokret. Zaredala su masovna otpuštanja profesora i ostalih kulturnih radnika koji su se bilo kako ogriješili o vladajuću ideologiju. Glavni udar izveden je 1937. godine u Münchenu, kada je uz »Prvu veliku njemačku umjetničku izložbu« otvorena i izložba djela »izopačene umjetnosti«. Novi umjetnički oblici trebalo je da sugeriraju zdravlje i snagu izabrane rase i morali su biti uzimani iz vidljive okoline. Osoban pogled na svijet bio je najveće zlo. Od umjetnosti se zahtijevalo da bude sredstvo režima u oblikovanju nove stvarnosti njemačkog naroda. U takvom svjetlu sagledana »germanska kultura njemačkog naroda« nije bila ništa drugo do proširenje totalitarnih načela nacionalsocijalizma na umjetničko i znanstveno stvaralaštvo.

Štampa je ušutkana i strogo cenzurirana, a većina ljudi koji su stvarali foto-žurnalizam bježi iz zemlje i nastavlja rad u inozemstvu. Prva ličnost nacističke ilustrirane štampe postaje Heinrich Hoffmann, Hitlerov intimni prijatelj i osobni fotograf. Njegova pomoć Führeru u odabiru

najefektnijih govorničkih poza bez sumnje je pridonijela oblikovanju mita o velikom vođi njemačkog naroda. Hoffmann 1933. osniva svoju propagandnu agenciju, i samo je njemu i njegovim suradnicima dopušteno snimati Hitlera i službene događaje.

Fotografski medij u Trećem Reichu prestaje egzistirati kao sredstvo izražavanja individualnog traganja bilo za umjetničkim izrazom, bilo za reflektiranjem stvarnosti. Fotografija dobiva ulogu osnaživanja stranačke organizacije. Vizuelnom intervencijom ona potkrepljuje novi pogled na svijet i, poput putujućih izložbi nove rasne i stare »degenerirane« umjetnosti, poučava u prepoznavanju dobra i zla.

Moholy Nagy je jednom prilikom izjavio da najveću izražajnu vrijednost traži u nepreglednom nizu sivih tonova između crnog i bijelog. U novom društvu, koje je stvarala ideologija nacionalsocijalizma, siva je zona izvor najveće opasnosti; u njoj se radaju ideje, žive sumnje, sivo je zona trajne zapitanosti, prostor koji treba bez odgađanja uništiti.

### 3. Stav Alfreda Döblina prema Sanderovim fotografijama u odnosu prema tekstu Wolfganga Willricha »Visoki zadatak njemačke umjetnosti – prikaz punovrijednog njemačkog čovjeka«

Da bi se bolje razumjela fotografska poruka i, što je još važnije, da se ne bi dogodilo da fotografije budu čitane na pogrešan način, da im se ne bi dodavalo ono čega u njima nema ili previdio neki važan detalj bez kojega razumijevanje značenja ne bi bilo potpuno, najbolje je pažljivo se osvrtni na neposrednu okolinu iz koje fotografije dolaze. U oba slučaja, kod Sanderovih i kod fotografija iz časopisa Volk u. Rasse, raspoložemo tekstovima autora čiji su stavovi nerazdvojan dio svjetonazora iz kojih potječe fotografski materijal što se nalazi pred nama. Riječ i slika djeluju tako zajedno, prožimaju se i međusobno objašnjavaju.

Pojavljivanje Alfreda Döblina u svojstvu autora predgovora Sanderovoj knjizi Antlitz der Zeit sretna je okolnost. To je idealan susret dvojice ljudi koji, jedan perom drugi objektivom, bilježe rezultate istraživanja svijeta u kojem žive, ne zatvarajući oči ni pred čime, u želji da ga opišu onako kakav uistinu jest. Likove koji nastanjuju stranice Döblinova romana Berlin Alexanderplatz možemo prepoznati i u Sanderovoj galeriji tipova.

Časopis Volk u. Rasse, sudeći po zvučnim titulama njegovih dopisnika i autora rasprava, polaže pravo na kompetentno tumačenje svih područja ljudskog djelovanja, pa tako ni umjetnost nije izuzetak. Tekst Wolfganga Willricha, koji ovom prilikom upotrebljavam kao podlogu razmišljanju o nacističkom pristupu fotografskom mediju, govori o zadatku koji se mora postaviti pred njemačku umjetnost. Iako Willrich u svojoj raspravi ne spominje izričito fotografiju, nesumnjivo je da govori o vizuelnim obrascima koji moraju služiti vladajućoj ideologiji, i jasno je da u njegovim stavovima i fotografija dobiva, kao i umjetnost, zadatak formiranja nove slike svijeta; dapače, njezin »didaktički« djelokrug proširen je na prikazivanje svega što treba nakon prepoznavanja istisnuti iz vidnog polja novog čovjeka. To nije ništa drugo do školski primjer nasilja nad medijem.

Pokušaj kritičkog čitanja Döblinova i Willrichovog teksta trebalo bi da pokaže, u usporedbi s rezultatima analize predočenog fotografskog materijala, kako ideje pronalaze put kroz medij fotografije i kristaliziraju se u sliku na foto-papiru.

Razmišljajući o tome što je fotografska istina, Döblin nas podsjeća na stari, srednjovjekovni spor nominalista i realista. Nominalistima su samo pojedinačne stvari realne i egzistirajuće, a realisti zastupaju mišljenje da su stvarne ideje, općenitosti. Prenoseći osnovu te davne rasprave

u naše vrijeme, Döblin pokušava slično svrstati i pojedine pristupe fotografa. Razrađujući svoju tezu, osvrće se na dva najzamjetnija procesa sravnjivanja ljudskih lica, sravnjivanje smrću i ono koje ga mnogo više intrigira – sravnjivanje djelovanjem ljudskog društva. Govoreći o distancijama potrebnoj da bismo se uzdigli nad pojedinačno i mogli širim pogledom zahvatiti društvo u kojem živimo, upravo Sanderove fotografije doživljava kao pristup stvarnosti koji svojim načinom gledanja dovodi pažljivog promatrača u situaciju da nauči nešto o sebi i drugima. Pri određivanju značenja fotografskog materijala o kojem govori dijeli fotografije u tri grupe. U prvu ubraja sve one koji fotografijom žele doseći umjetnost. U drugu svrstava ljude kojima je pri snimanju važna samo što veća sličnost snimka s objektom snimanja – ta je grupa najveća i nju Döblin uspoređuje sa srednjovjekovnim nominalistima. Treću grupu čine fotografi koji žele doseći neke opće vrijednosti; pojedinačno ih zanima samo ukoliko može poslužiti predočivanju ideja. To su realisti, a među njima je na istaknutom mjestu i August Sander. Sanderov materijal Döblin smatra nesvakidašnjom vizuelnom sociologijom i pristupom koji mnogo govori ne samo o tipovima ljudi, već i napetostima koje ovdje postaju očite. Završavajući svoj osvrt, još jednom naglašava vrsnoću toga poučnog materijala.

Poklapanje Döblinovih i Sanderovih gledišta više je nego očito. Obojica osjećaju potrebu da se pomaknu iz vreve, stanu korak u stranu i sagledaju odnose u društvu, karakteristike pojedinih slojeva, kako bi u toj isprepletenoj masi uočili ono bitno što čini stvarnost jedne društvene zajednice. Čitajući razlike među tipičnim likovima, ukazuju da upravo gledanje živih lica, sravnjenih djelovanjem društva, omogućuje korak naprijed u obogaćivanju spoznaje.

Tekst Wolfganga Willricha zapravo je recept kojega se mora pridržavati njemačka umjetnost da bi uopće opravdala taj naziv. Već sam naslov njegove rasprave daje naslutiti o kakvoj je idejnoj orijentaciji riječ. Umjetnost se ne želi razmatrati kao autonomno područje ljudskog djelovanja, ona mora imati zadatak, prema autorovoj ocjeni visok, ali ipak zadatak.

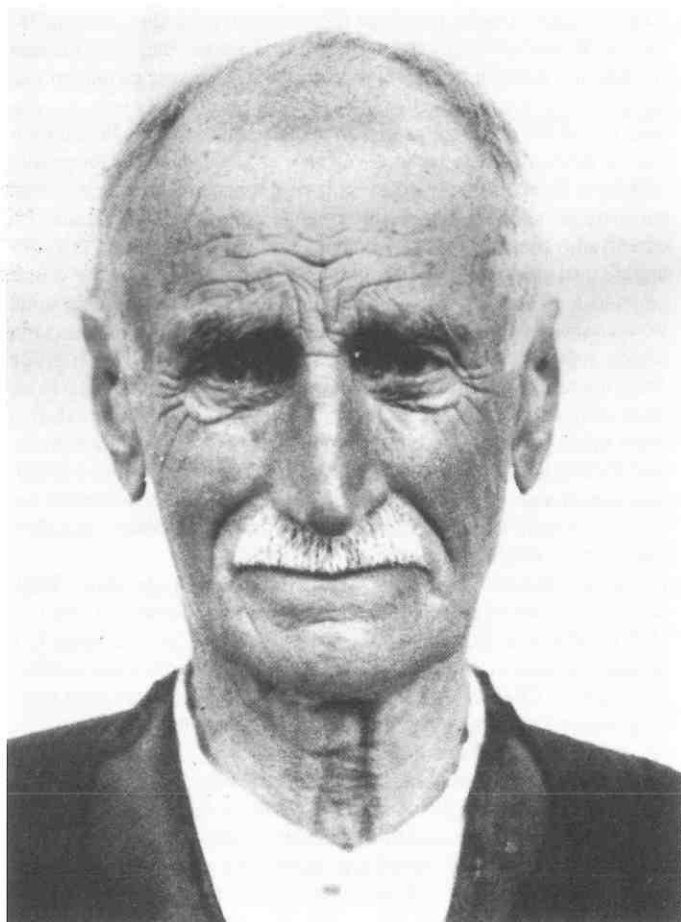
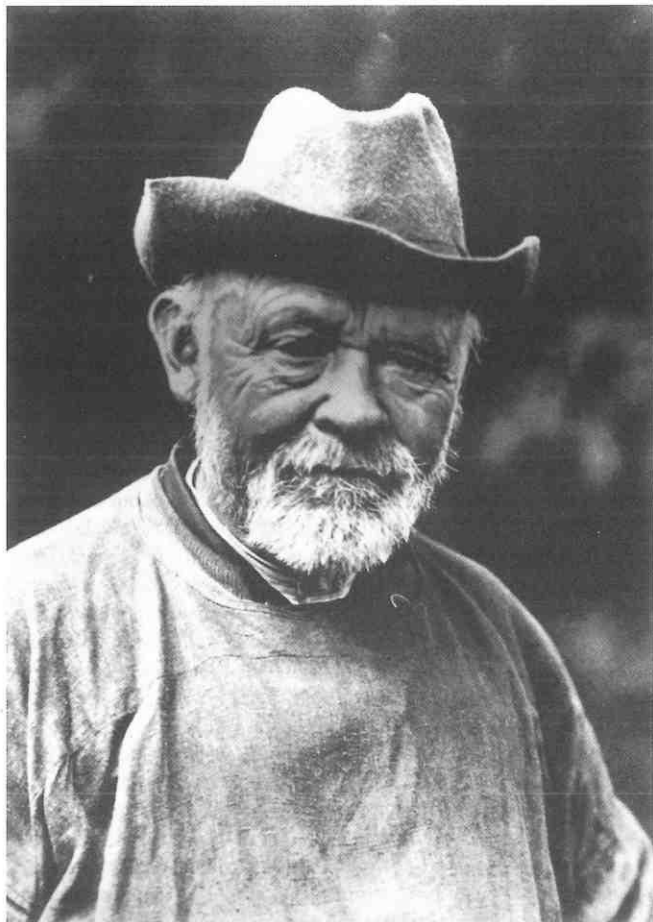
Nakon uvodnog razmatranja, u kojem se s nezadovoljstvom zaključuje kako je ljepota čovjeka neopravdano zanemarena, a njezino uzvišeno značenje teoretičari, unatoč svojoj umišljenosti, nisu sposobni shvatiti, autor ukazuje na greške moderne umjetnosti. Zamjera »mladima« da izvode pogrešan potez kada za predmet svog interesa uzimaju izobličene i ružnoću, nazivajući takvu orijentaciju novom vrstom kiča s konvencijom ogavnosti. Likovni govor umjetnika poput Noldea, Kokoschke i Dixea ne smatra izrazom umjetničke snage već neurasteničke slabosti. Njihovi ga likovi užasavaju svojim, kako kaže, kultom kretenizma, proturasniji su i zlosretno besmisleni. Odmah nakon toga slijedi opomena narodu da treba izbjegavati tu duhovnu pošast, zaraženu dekadentnom literaturom. Pri tome nalazi i riječi utjehe, obećavajući svoje neiskvarenom narodu da će ga njegova nacionalna država, svjesna svoje odgovornosti, znati zaštititi od opasnosti koju takve likovne predodžbe sa sobom nose. Odbacujući »dekadentno«, Willrich prelazi na definiranje novog zadatka koji se postavlja pred njemačku umjetnost. Uzor za buduće likovno oblikovanje traži u jasnoj forme, svetovj ozbiljnosti i zdravoj putenoj snazi koja će predstaviti germanskog čovjeka u njegovoj punoj veličini. Ukazuje i na štetu koju je počinio kršćanski zahtjev za odricanjem i tako spriječio srednjovjekovne umjetnike u oblikovanju ljepote tjelesnog. Nakon toga slijedi lamentacija o germanskom biću koje se u njemačkom čovjeku, uslijed različitih stranih utjecaja, izvitoperilo i postalo bolesno. Rješenje traži u točnom utvrđivanju onoga što je germansko u svemu što se u umjetnosti naziva nje-

mačkim. Barlachu i Käthi Kollwitz dopušta donekle umjetničku vrijednost za razliku od »grlatih trgovaca« iz Plavog jahača, no ni oni, po njegovu mišljenju, ne shvaćaju što je to germanski lik. S velikim olakšanjem govori o skulpturama Georga Kolbea. Tu napokon prepoznaje zdrav i raso gotovo besprijeoran germanski izgled. Smeta ga jedino nedostatak znakova živog duha koji bi Kolbeovu skulpturu doveo do junačkog obličja. Taj zanimljivi autor nudi nam i nesvakidašnju interpretaciju skulpture sa saborne crkve u Strasbouru. Najviše ga zaokuplja lik Sinagoge, u kojoj, apstrahirajući ikonološku argumentaciju naziva, prepoznaje najozbiljniji prikaz Germanije koji je ikada ostvaren. To je za njega poniženo plemenito tijelo bez snage; tragična sudbina germanskog bića jedva da je i mogla biti potresnije prikazana. Time taj »originalni« doprinos razumijevanju umjetnosti nije iscrpljen. Ne manje važnom Willrich smatra potrebu za »pravilnim« tumačenjem antičke skulpture Umiruća Nioba. Pri tome se još jednom potvrđuje pravilo da svatko vidi samo ono što je kadar vidjeti; to je još jedan snažan odraz ideologije nacionalsocijalizma. Analizirajući spomenutu skulpturu Willrich je impresioniran snažnim bokovima i dubokom zdjelicom, koji obećavaju najbolju podlogu za mnogobrojne porode. Nalazi da te forme na najbolji način prikazuju zdravu, plemenitu krv seljačko-kraljevskog roda uzorno čiste nordijske rase. U želji da čitaoce zorno pouči, svoje teze o izopačenoj umjetnosti obogaćuje posebnim dodatkom. Taj se dodatak sastoji od tablice s imenima umjetnika koje treba izbjegavati i kolaža sastavljenog od reprodukcija njihovih djela. U Willrichovu nemilost padaju u konkretnom slučaju Nolde, Schmidt-Rottluff, Müller, Hofer, Pechstein, Klee, Rohlf, Kirchner i Beckmann. Nema sumnje da bi se tu našlo mjesta za još podosta imena, ali kako autor napominje, one najveće trovače njemačke umjetnosti, Židove i strance, već je isključila nacionalna država. Svoju raspravu Willrich završava patetičnim pozivom umjetnicima da stvore likovne uzore zdravog, novog plemstva krvi i tla, kako bi njemački narod imao mjerilo za izgled njemačkog bića i odvratio pogled od sablasti i gnoma bolesnih i pokvarenih umjetnika.

Rezimirajući na kraju dojmove koje izaziva ovaj tekst o njemačkoj umjetnosti, vidimo da se neprestano pojavljuju i potenciraju neke konstante vladajuće ideologije. Inzistira se na zdravlju, rasi, tlu i krvi, plemenitom germanskom čovjeku kojega treba zaštititi od gomile zlonamjernih stranaca, Židova i ostalih zagađivača. Jedino o čemu nema ni riječi jest umjetnost. To pseudoznanstveno skakutanje od antičke umjetnosti, preko srednjovjekovlja do međuratnog razdoblja, u potrazi za dokaznim materijalom koji bi mogao poslužiti predočivanju tragedije njemačkog naroda, uz to i temeljito nerazumijevanje moderne umjetnosti, završava uništenjem svih vrijednosti; tehnikom dra Frankensteina odrezuje se svuda pomalo i šiva novo obličje njemačkoga punovrijednog čovjeka.

U oba teksta, Döblinovu i Willrichovom, nailazimo na potrebu da se otkrije bit društva u vizuelnom prikazu. Ovdje i prestaje bilo kakva sličnost između te dvojice autora.

Döblin se raduje susretu sa Sanderovim visoko osobnim pogledom na društvo, svjestan da se rodila još jedna mogućnost gledanja. Što je više takvih mogućnosti, to je kvalitetnija i spoznaja do koje nas dovode. Willrich doživljava razlike kao nešto nezdravo, zalaže se za samo jednu vizuru. Uostalom, kako bi »ein Volk, ein Reich, ein Führer« i mogli na svijet gledati različito! Ono što Willrich zahtijeva od umjetnosti mnogo će lakše dobiti od fotografije.



#### 4. Poruka koju posreduju obje grupe fotografija ili kako vladajući svjetonazor mijenja prethodno lice vremena

Fotografije izabrane ovom prilikom postavljene su u kontrastan položaj. Kontrast je izabran kao način donošenja vizuelnih poruka koje one prenose zbog toga što u neposrednom kontaktu djeluju mnogo snažnije; promjena u načinu gledanja tako jasnije dolazi do izražaja. Izbor je suprotstavljenih motiva proizvoljan, ali bi se lako našao niz drugih koji bi se pri takvoj usporedbi ponašali jednako.

Neke fotografije u izloženim parovima uzete same za sebe, po svojim čisto sadržajnim karakteristikama, izvadene iz sredine koje su u stvarnosti nerazdvojni dio, djelovale bi vrlo slično; teško da bi postojao ozbiljniji razlog za usporedbu. Međutim, kada se stave ponovo u kontekst iz kojega proizlaze, njihova je opreka mnogo snažnija nego onih parova kod kojih je to očito samo po sebi.

Prvi par (sl. 1 i 2) pripada upravo onima na prvi pogled sličnim. Objе fotografije prikazuju portret starca, ni po čemu naročito značajan; pred nama su dva lica ispresijecana borama, tragovima vremena i življenja. August Sander uz fotografiju (sl. 1) domeće samo kratku bilješku karakterističnu za njegovu neutralnu taksonomiju – Pastir. Tražeći tipičnog pripadnika jednog socijalnog sloja, zaustavlja se na ovom simpatičnom staračkom licu i, zabilježivši njegovo postojanje, odlazi dalje. Licu na drugoj strani (sl. 2) pridruženo je posve drukčije značenje. Legenda uz tu fotografiju glasi – Dinarska rasa. Samo po sebi to i ne bi moralo značiti nešto posebno, no ono bitno što određuje tu fotografiju jest njezina uloga. Volk u. Rasse je »znanstveni« vodič za prepoznavanje svega onoga što ne odgovara slici velike germanske rase, svega što ometa njezin slobodan razvoj. Tako simpatično staračko lice prestaje biti ono što zapravo jest, i u ovom kontekstu postaje uzorak za identifikaciju nepoželjnog.



August Sander:  
»Berlinski nosač  
ugljena«, 1929.



U nizu članaka o rasnoj higijeni provlači se neprekidno strah od zagađivanja zdrave arijske sredine biološki nižim bićima. Idući par ilustrira potrebu da se stvori legitimitet za izdvajanje drukčijih ljudi. Sander nam prikazuje čovjeka u otrcanom odijelu s košarom ugljena natovarenom na leđa. Ponovo snažna fotografija (sl. 3) i natpis koji nas upućuje da je riječ o berlinskom nosaču ugljena. Distanca ostaje ista kao i u prethodnom primjeru. Fotografija koja slijedi (sl. 4) dovodi pred nas

slične fizionomije, no medij ovaj put funkcioniра potpuno drukčije. Autoru sada nije dovoljan običan portret. Da bi potencirao poruku o romskoj obitelji, on poseže za policijskom metodologijom snimanja osuđenika. Svakog člana obitelji dobivamo en face i iz profila, ne bi li pouka time dobila na kvaliteti. Međutim, ono što ostaje u svijesti jest riječ osuđenik. Njihova lica kao da odaju da se pred objektivom i sami osjećaju osuđenima.

August Sander:  
»Berlinski tapetar«,  
1928.



Fotografija iz časopisa  
»Volk und Rasse«,  
travanj, 1936.

Susret s parom fotografija koje su sada na redu zapravo je susret s dva sistema vrijednosti. Pred nama je još jedan Sanderov tipičan predstavnik društva. Tapetar (sl. 5), stari majstor, s ponosom sjedi na jednom od svojih proizvoda, držeći u ruci tapetarski čekić kao atribut. Vidimo

čovjeka koji svoju veličinu i važnost doživljava u svom radu. Suprotni pol para (sl. 6), poučava nas o razlici u visini između Evropljana i Pigmeja. Dakako, samo na prvi pogled. Naš je visoki Evropljanin Nijemac u tirolskim kožnim hlačicama, a do njega stoji gotovo upola niža Crni-

August Sander:  
»Tri mlada seljaka«, 1914.

16





ca. Kada se fotografija čita dalje, postaje vidljivo da ovdje nije riječ o uspoređivanju čovjeka i čovjeka, već čovjeka i stvari. Naime, stječe se dojam da se djevojka postavljanjem na postament time pretvara u egzotičnu skulpturu, ili, točnije, punjeni model za rasnu usporedbu. Tu, zapravo, više i nije posrijedi živo biće.

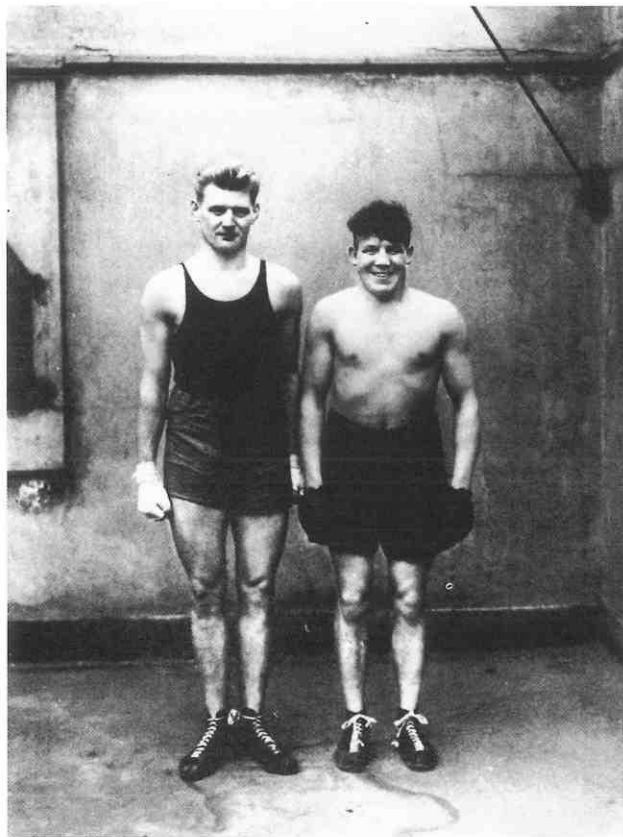
Idući dalje, Sander nam pokazuje tri mlada farmera (sl. 7), svečano odjevena, vjerojatno na putu u selo, željnih opuštanja i zabave poslije napornoga svakodnevnog posla. Važno naslonjeni na svoje štapove za šetnju, gledaju ravno u objektiv. Nesumnjivo je da im to poziranje mnogo znači. I ponovo je objašnjenje uz fotografije kratko – Mladi farmeri. Više od toga zapravo nije ni potrebno, tu je prikazan čitav jedan mali, zatvoreni svijet. Na drugoj strani (sl. 8) težnja za predstavljanjem tipičnog podjednako je izražena, ali ideologija koja čini polaznu osnovu tog traganja zasnovana je, uz ostalo, i na teoriji tla i krvi. Pažnja je

sada usmjerena na arijske jednojajčane blizance. Mnogo je toga na ovoj fotografiji karakteristično za svjetonazor iz kojega je potekla. Braća su zagledana u daljinu, a kamera se spušta nisko, gotovo do zemlje, i tako perspektiva dobiva posebnu ulogu u načinu gledanja. Zdravi, plavokosi, dobro razvijeni stoje sa stopalima skrivenim u travi, kao da izrastaju iz zemlje. Ponovo nailazimo na obrazac za prepoznavanje, no sada u pozitivnom smislu. U ovoj izmjeni lica vremena tipično je kao pojam pretrpjelo izmjenu. Mladićima s prethodne fotografije skinut je teret socijalnih obilježja, i na drugoj fotografiji između njih i oslobođenih punokrvnih pripadnika »superiorne« rase nema više zapreka. Gubi se nevažno, a sličnost, koja se naglašava s namjerom da dođe do njezina proširivanja, navodi na pomisao o sistematski provedenom psihološkom kloniranju.

August Sander: »Boksači«, 1928.

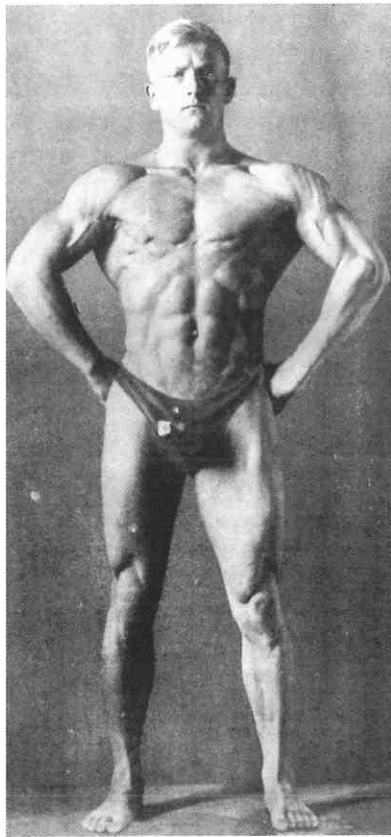
August Sander: »Boemi«

18



Fotografija iz časopisa »Volk und Rasse«, kolovoz 1936.

Fotografije iz časopisa »Volk und Rasse«, kolovoz, 1936.

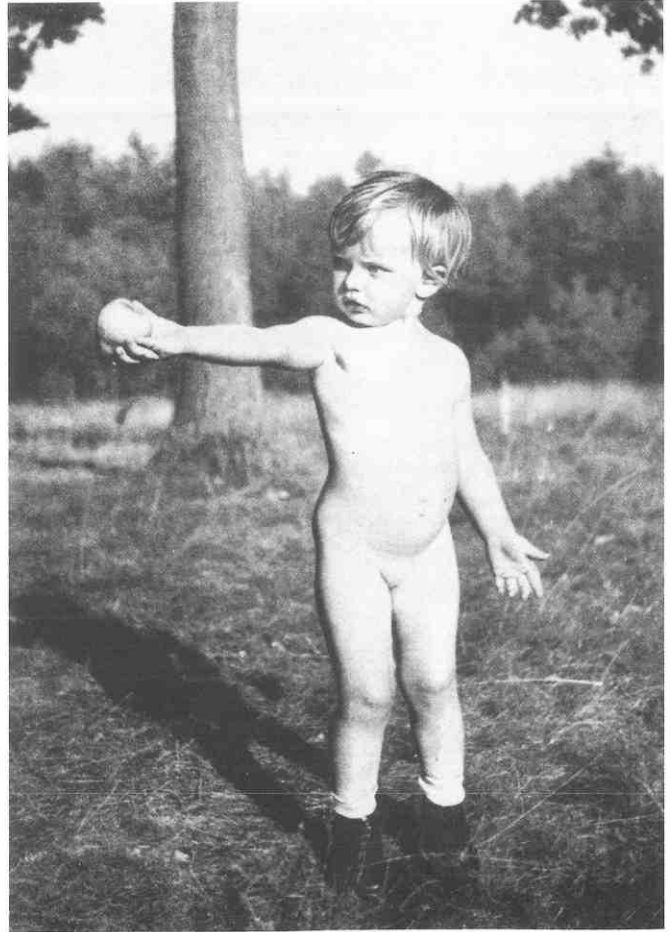


Daljnja suprotnost izražajna je na svoj način. Na jednoj strani dva su zastupnika izreke »Zdrav duh u zdravu tijelu«, boksači iz predgrada (sl. 9). Drugi dio para vrlo je zanimljiv. Veliki zadatak koji se postavlja pred rasu zahtijeva izuzetnu snagu. Prizor koji nas očekuje začudno je moderan (sl. 10). To je tipičan body-builder, koji asocira na sve ono što

uz to ide. Dodavanje uniforme na toga plavokosog atletu bilo bi neka-ko logičan korak dalje, i pred nama bi stajao idealan pripadnik neke elitne jedinice. To je rasni prethodnik Ramba iz tridesetih godina. Ono što ga očekuje Rambovi scenaristi nisu kadri zamisliti.







Boemi (sl. 11) također pripadaju onom sloju društva što ga novi pogled na svijet jednostavno označuje kao pojavu opasnu za zdravo narodno tkivo, pojavu protiv koje se treba boriti svim sredstvima. Razgovore o umjetnosti, život od danas do sutra, bez nade u bolju budućnost, sada zamjenjuje organizacija. Organizacija mišljenja, ponašanja, djelovanja. Sve što se događa u životu mladog čovjeka mora biti jasno, unaprijed planirano, usmjereno na što veći doprinos narodu, državi, Vodi. Zbunjenima i besposlenima više nema mjesta. Ponovo se suočavamo sa, tako reći, manijom proganjanja, u zraku cijelo vrijeme lebdi agresija, trajna spremnost na sukob. Hitlerjugend kampovi u svom programu uzdižu upravo odgoj za takvo djelovanje na posebno mjesto (sl. 12). Natpis ispod fotografije samo prividno upućuje na potrebu samoobrane (Pfuj dem Mann, der sich nicht wehren kann!). Kasnija je povijest pokazala da je to mišljeno u duhu poslovice: napad je najbolja obrana. Dvije djevojčice pred nama opet govore o tipičnom. Prva je (sl. 13) dijete iz građanske obitelji, jedna od tisuća sa stranica obiteljskih albuma. Druga je dobila ulogu koje zbog svog uzrasta nije svjesna; ponovo nailazimo na situaciju u kojoj se ljudsko biće pretvara u sredstvo (sl. 14). Drvo u pozadini i jabuka u njezinoj ruci asociraju na malu nje-mačku Evu. Sudbina, koju joj namjenjuje ideologija nacionalsocijalističkog pokreta, stravična je u svojoj jednostavnosti. Njezin je zadatak,

kad odraste, usmjeren na proizvodnju novih čistokrvnih pripadnika rase, a u slučaju da postigne dobre rezultate u kvantitativnom i kvalitativnom pogledu, pokret joj neće ostati dužan. Njezina zasluga bit će nagrađena možda i zlatnim križem za materinstvo.

Posljednji par u tom nizu mogao bi se shvatiti i kao razvoj događaja u odnosu na onaj koji mu prethodi. Djevojke sa sela (sl. 15), vjerojatno sestre, ako je suditi po jednakim svećanim haljinama, nisu za ovu priliku propustile postaviti ruke tako da se obavezno vide i ručni satovi. Sander opet nudi tipično s nesumnjivim uspjehom. Plastična grupa iz nacističke epohe (sl. 16) čini opreku svijetu iz kojega potječu Sanderove seoske djevojke. Individualnosti su ponovo poništene, a plastična grupa rječito govori o izmjeni svijesti koja se u međuvremenu dogodila. Nabranje ovdje prestaje, ne zbog nedostatka materijala već zbog toga što mi se čini da osam izloženih kontrastnih parova čini cjelinu dovoljnu za ilustraciju teme o kojoj je ovdje riječ – kako se izmjena vladajućeg svjetonazora odrazila na fotografski medij. Fotografijama koje su ovdje uspoređivane zajedničko je samo jedno – medij. Sve je ostalo različito.



## 5. Zaključak

Nakon analize fotografskih poruka koje su ovdje navedene nameće se pitanje o pravu na presudu jednom društvu i na tako čudovišnu preobrazbu njegova lica; tko smije sebi prisvojiti takav autoritet da protiv njegove odluke nema i ne može biti žalbe? Riječ je svakako o nekome tko se smatra višim bićem, a na nama je da ocijenimo koliko je njegovo pravo na takvo doživljavanje sebe i svojih odluka na mjestu. Na kraju, umjesto uobičajenih zaključnih razmatranja, evo jedne sadržajne priče poljskog filozofa Leszeka Kolakowskog koja nas navodi da postavimo niz novih pitanja.

Bog ili relativnost milosrđa

To je priča vrlo kratka i nezamršena; sadrži samo potku, pitanje i pouku.

POTKA: Psalmist govori o Bogu (Ps. 136, 10.15): koji se oborio na Egipat s njegovim prvorodnicima; jer beskrajno je milosrđe njegovo. I bacio je Faraona i njegovu vojsku u Crveno more; jer beskrajno je milosrđe njegovo.

PITANJE: Što misle Egipat i Faraon o božjem milosrđu?

POUKA: Milosrđe i dobročinstvo ne mogu biti za svakoga. Upotrebjavajući te riječi, uvijek dodajmo: za koga. A kada činimo dobročinstva narodima, pitajmo ih također što misle o tome. Egipat, na primjer.

Tipična fotografija iz nacističkog razdoblja:  
»Tri djevojke«

21

