

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Klavdija Tratnik

Propaganda kapitalizma in komunizma v ameriški in sovjetski kinematografiji

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Klavdija Tratnik

Mentor: izr. prof. dr. Gregor Tomc

Propaganda kapitalizma in komunizma v ameriški in sovjetski kinematografiji

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvala

Zahvaljujem se mentorju izr. prof. dr. Gregorju Tomcu za pomoč in nasvete pri pisanju dela in red. prof. dr. Bogomilu Ferfili za potrpežljivost in podporo.

Zlasti pa hvala družini, predvsem sinu Sebastianu, za vso pomoč in spodbudo v preteklih letih.

Propaganda kapitalizma in komunizma v ameriški in sovjetski kinematografiji

Magistrska naloga se loteva problema prikazovanja ideoloških programov dveh največjih političnih velesil 20. stoletja. Tako Združene države Amerike (ZDA) kot Zveza sovjetskih socialističnih republik (ZSSR) so oblikovale državno podprte propagandne aparate, ki so proizvajali integracijsko in agitacijsko filmsko gradivo za legitimacijo svojih političnih interesov. Filmska industrija obeh federacij je bila od samega začetka razvoja filmskega medija zaradi pogojev produkcijske infrastrukture neposredno ali posredno odvisna od vladnih organizacij. V delu podajamo primerjalno analizo razvoja obeh političnih sistemov z vidika njunih kinematografskih dejavnosti, da bi osvetlili delovanje mehanizmov za reprodukcijo političnih ideologij v dobi množičnih medijev. Filmski medij je bil eno izmed osrednjih prizorišč glavnega političnega konflikta prejšnjega stoletja, na katerem so se prikazovali interesi ene in druge velesile. V liberalnem političnem okviru ameriškega prostega trga so tendenciozne filmske vsebine določale organizacije, kot so CIA, FBI, OWI, MPAA, HUAC in USIS, medtem ko je centralizirano sovjetsko gospodarstvo dajalo direktive prek državnih aparatov, kot so GOSPLAN, VSNKh, NARKOMPROS, SOIUSZKINO, in društev, kot sta VOKS ali SSOD. Prav tako smo ugotovili, da so v različno strukturiranih filmskih industrijah avtorji ideološko zaznamovana dela proizvajali tudi brez vladnih posredovanj. V delu bomo prikazali medsebojno odvisnost političnih filmskih vsebin ter vladnih in nevladnih, zasebnih in državnih organizacij v dveh ideoloških blokih prejšnjega stoletja.

Ključne besede: film, propaganda, kapitalizem, komunizem, ZDA, ZSSR.

Propaganda of capitalism and communism in Soviet and American cinematography

The master's thesis addresses the problem of broadcasting ideological programs of the two most powerful political superpowers of the 20th century. Both the United States of America (USA) and the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) had formed state-founded propaganda apparatus with the purpose of producing integration and agitation film material to legitimate their political interests. Since the beginning of the development of the media, the film industries of both federations were directly or indirectly dependent on governmental organizations because of the conditions of their production infrastructure. In this paper we are presenting a comparative analysis of the development of both political systems from the perspective of their cinematic activities in order to illuminate the workings of the mechanisms for reproducing political ideologies in the age of mass media. The film medium was one of the central venues of the main political conflict of the previous century, depicting the interests of both superpowers. In the liberal political framework of the American free market the tendentious film contents were determined by such organisations as the CIA, CPI, FBI, OWI, MPAA, HUAC and USIS, while in the centralized Soviet command economy the directives were given through the state apparatus such as GOSPLAN, VSNKh, NARKOMPROS, SOIUSZKINO and societies such as VOKS or SSOD. We have also established that ideologically marked works had been created by filmmakers even without governmental interventions. In this paper we present the interdependence of political film contents with governmental, non-governmental, private, or state organizations of the two ideological blocs of the previous century.

Key words: film, propaganda, capitalism, communism, the USA, the USSR.

Kazalo

Seznam kratic.....	8
1 Uvod.....	9
2 Opredelitev raziskave.....	10
2.1 Raziskovalno vprašanje	10
2.2 Teoretična izhodišča	11
2.3 Uporabljene metode in pristopi	12
2.4 Hipoteze in cilji	13
3 Propaganda.....	16
3.1 Definicija in cilji propagande	16
3.2 Analiza in klasifikacija propagande.....	17
3.3 Vrednost in vir propagande	19
3.4 Filmska propaganda.....	21
4 Ideologija	23
4.1 Definicija ideologije	23
4.2 Ideologija in film	25
4.3 Ideologije (ameriškega) kapitalizma.....	26
4.4 Ideologije (sovjetskega) komunizma.....	28
4.5 Demokracija in totalitarizem	29
4.6 Ugotovitve	31
5 Ameriška kinematografija in propaganda	33
5.1 Vzpostavitev tržnega študijskega sistema in prva svetovna vojna	33
5.2 Obdobje prve rdeče grožnje po prvi svetovni vojni.....	34
5.3 Spontana produkcija v vertikalno integriranem Hollywoodu	35
5.4 Krepitev delavskih združenj in obdobje druge svetovne vojne	37
5.5 Povojna sprememba in obdobje druge rdeče grožnje	40
5.6 Hladna vojna in reorganizacija študijskega sistema	43
5.7 Vloga javne diplomacije in kulturna vojna.....	44
5.8 Obnovitev hladne vojne in padec Sovjetske zveze	46
6 Sovjetska kinematografija in propaganda	49
6.1 Oktobrska revolucija in reorganizacija kinematografije.....	49
6.2 Državljska vojna in nova ekonomska politika	51
6.3 Večslojna filmska kultura in konsolidacija produkcijskih hiš	53
6.4 Vzpostavitev planskega gospodarstva in kulturna revolucija.....	56
6.5 Spremembe v filmski produkciji med drugo svetovno vojno in po njej.....	61
6.6 Obdobje odjuge in sprostitev cenzure.....	63
6.7 Okrepitev hladne vojne in obnovitev starih kulturnih smernic.....	65
6.8 Obdobje perestrojke in liberalizacija kinematografije.....	67
7 Analiza filmov	69
7.1 O merilih izbora.....	69
7.2 Ameriška kinematografija	70
7.2.1 <i>Hude ure</i> (1919)	70
7.2.2 <i>Ninočka</i> (1939).....	73
7.2.3 <i>Rdeča zalega</i> (1949).....	77
7.2.4 <i>Mandžurski kandidat</i> (1962)	80
7.2.5 <i>Lov na Rdeči oktober</i> (1989)	83
7.3 Sovjetska kinematografija	86
7.3.1 <i>Križarka Potemkin</i> (1925).....	86

7.3.2 <i>Cirkus</i> (1936).....	89
7.3.3 <i>Srečanje na Elbi</i> (1949).....	92
7.3.4 <i>Oficirji</i> (1971)	95
7.3.5 <i>Dogodek v kvadrantu 36-80</i> (1982).....	98
7.4 Ugotovitve	101
8 Sklepi	103
9 Literatura.....	109
Priloga: Filmografija.....	116

Seznam kratic

AFL – *American Federation of Labor* (Ameriška zveza delavcev)

BMP – *Bureau of Motion Pictures* (Urad za filme)

CIA – *Central Intelligence Agency* (Centralna obveščevalna agencija)

CPI – *Committee for Public Information* (Odbor za javno informiranje)

CPUSA – *Communist Party of the United States of America* (Komunistična partija ZDA)

DOD – *Department of Defence* (Ministrstvo za obrambo)

FBI – *Federal Bureau of Investigation* (Zvezni preiskovalni urad)

Glavkinoprokat ZSSR – *Glavnoje upravlenije kinofikacii i kinoprokata SSSR* (Glavna uprava za kinofikacijo in predvajanje filmov v ZSSR)

Glavrepertkom – Glavni odbor za odobritev repertoarja

Goskino – *Gosudarstvenyj komitet po kinematografii* (Državni odbor za kinematografijo)

GOSPLAN – *Gosudastvennyj Planoviy Komitet* (Komite za gospodarsko planiranje)

HUAC – *The House of Un-American Activities Committee* (Odbor za protiameriške dejavnosti)

IATSE (IA) – *International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada* (Mednarodna zveza zaposlenih v kinematografiji, filmskih tehnikov, umetnikov in sorodnih obrti iz Združenih držav in njenih ozemelj ter Kanade)

MPAA – *Motion Picture Association of America* (Ameriško filmsko združenje)

NARKOMPROS – *Narodniy Kommissariat Prosveščeniya* (Ljudski komisariat za izobraževanje)

NEP – *Novaja Ekonomičeskaya Politika* (Nova ekonomska politika)

OWI – *The United States Office of War Information* (Ameriški urad za vojno informiranje)

SSOD – *Sojuz Sovetskih obščestv Družby* (Zveza sovjetskih društev za prijateljstvo in kulturne stike)

USIA – *United States Information Agency* (Informacijska agencija Združenih držav Amerike)

USIS – *United States Information Service* (Informacijska služba Združenih držav Amerike)

VOKS – *Vsesojuznoe Obščestvo Kul'turnoi Syjazi* (Društvo za kulturne odnose s tujino)

VSNKh – *Vysšij sovet narodnogo hozjajstva* (Vrhovni svet za državno gospodarstvo)

ZDA – Združene države Amerike

ZSSR – Zveza sovjetskih socialističnih republik

1 Uvod

Poleg tega, da se je prejšnje stoletje izkazalo za obdobje, v katerem je antagonizem med političnimi sistemi dosegel svetovne razsežnosti, je bilo obdobje svetovnih vojn tudi čas, v katerem se je naglo razvila nova umetnostna zvrst. S tehničnim napredkom filmske tehnologije in razvojem izraznih sredstev filmskega jezika je poraslo tako zanimanje za kinematografijo kot za uporabo avdiovizualne forme v politične namene. Ideološki boj ni potekal le na frontah, temveč tudi na platnih in zaslonih. Z možnostjo prikaza podatkov, ki presega razsežnosti, ki so jih nudili propagandni materiali preteklosti, se je film izkazal za enega izmed najuporabnejših medijev za širjenje ideoloških vsebin. Kombinacija kontinuiranega zvočnega zapisa in podobe v gibanju je prinesla prej nepredstavljen potencial za vplivanje na javno mnenje.

V magistrski nalogi bomo z obravnavo konkretnih primerkov filmskega gradiva, ki je nastalo na območjih ZDA in ZSSR-ja v prejšnjem stoletju, prikazali, kakšen nabor rešitev so za te namene razvili skozi čas. Raziskava bo podkrepljena z dodatnimi ugotovitvami, ki jih bomo pridobili s kontekstualno analizo in z analizo temeljnih besedil teh dveh političnih sistemov. S preučevanjem, kako sta politični federaciji tvorili reprezentacije ideoloških shem, bomo pridobili splošne izsledke o odnosu med političnoekonomskimi besedili in njihovo manifestacijo v filmskih uprizoritvah. Izhajali bomo iz gospodarskega jedra doktrin, na katere so se opirali politični konflikti med kapitalističnim in komunističnim svetom. Skozi analize konkretnih filmskih del bomo tako lahko ustvarili primerjalni pristop, s katerim bomo raziskovali problem prenosa iz besedne v avdiovizualno obliko v političnem kontekstu. Pri tem se bomo tematizacije odnosa med politično vsebino in njeno uprizoritvijo lotili na kronološki ravni s pregledom razvoja filmske forme ob sledenju prelomnim zgodovinskim dogodkom.

2 Opredelitev raziskave

Tema propagande s sredstvi množičnih medijev v kontekstu političnega boja je v današnjem času gospodarske nestabilnosti na svetovni ravni izjemno aktualna. S širjenjem konfliktov z začetkom novega tisočletja se hkrati pojavljajo tudi oživitve starih teorij za razrešitev problema družbene ureditve. Novo tisočletje se je začelo z vzponom militarizma; s terorističnim napadom v ZDA leta 2001, z zlomom finančnih trgov leta 2008, s kopičenjem konfliktov velesil (Irak, Sirija, Čečenija, Južna Osetija, Ukrajina itd.), kar je privedlo do svetovne krize, ki traja že več let (2016). S temi zapleti na svetovnem političnem prizorišču se znova porajajo možnosti za mobilizacijo splošne javnosti v imenu te ali one gospodarske vizije. Ni jasno, kako se bodo dogodki v prihodnosti nadaljevali, a glede na sedanje krizno stanje so neizogibni tako velike politične odločitve kot prostor za manipulacijo. Medijska vojna našega tisočletja se navezuje na vse izume prejšnjega stoletja. Pregled propagandnih inovacij iz preteklih desetletij nam lahko poda orodja za razumevanje mehanizmov manipulacije, ki so na voljo politiki v modernem svetu. Z razumevanjem načina filmskega vplivanja na zaznavo in mišljenje lahko bolje razumemo potenciale, ki jih imajo za politične režime novi mediji. S tem lahko oblikujemo aparat za analizo sodobnega dogajanja na ravni ideoloških konfliktov.

2.1 Raziskovalno vprašanje

Kako se lahko pri vprašanju prihodnjega političnega sistema orientiramo kolikor toliko nevtralnno, da ne bi zapadli v sledenje ideologiji? V magistrskem delu se bomo za to osredotočili na pregled osrednjega konflikta v 20. stoletju, na pojav komunizma in na odzive, ki jih je povzročal v kapitalističnem delu sveta. Kapitalizem in komunizem 20. stoletja nam omogočata, da konkretno dojamemo načine za izkrivljanje ekonomskih doktrin in vplivanje na množično dejavnost. Zaradi obvladljivosti obsega besedila gradiva se bomo osredotočili na takrat najbolj razviti nasprotujoči si gospodarski enoti, na federacijo Združenih držav in na Zvezo sovjetskih socialističnih republik. Vzpon množičnih medijev v teh dveh velesilah je vodil do oblikovanja povsem modernega propagandnega aparata, ki je relevanten še danes. Takratno filmsko propagandno gradivo nam v zelo izčiščeni obliki omogoča, da prikažemo

potencialne manipulacije v novih medijih informacijske dobe. Osrednje vprašanje raziskave je: *Kako je spopad političnih sistemov v primeru ZDA in ZSSR-ja potekal na področju kinematografije?* Pomen, ki ga ima magistrsko delo za prihodnje študije, je v tem, da osnovne elemente filmske propagande razčleni in prek analize predstavi v jasni obliki, ki omogoča razumevanje veliko kompleksnejšega stanja zdajšnjih občil. Tako lahko pripomore k oblikovanju analitičnega pristopa k morebitnim prihodnjim ideološkim mobilizacijam.

2.2 Teoretična izhodišča

Pojem raziskovanja propagande je aktualen že skoraj stoletje in številni raziskovalci, med njimi Doob (1989), Ellul (1965), Aronson (2001), Bogard (1995), Carey (1997), Giles (2002), Qualter (1962), Turner (1982) in Jowett & O'Donnell (2006), se ukvarjajo s preučevanjem, ki je relevantno tudi za področje filmske propagande. V kontekstu kinematografije ZDA in ZSSR-ja so še posebej relevantni avtorji, kot so Cull (2008), Giglio (2005), Shaw (2007), Hofsteinsson (2011), Kepley (1996), Koppes (2000), Valantin (2003) in Youngblood & Shaw (2010).

Filmi so bistven sestavni del sodobnih kultur in so vključeni v temeljne ekonomske, politične, socialne in kulturne razsežnosti današnjega časa. Filmi lahko preučujejo prevladujoče težave in spodbujajo debate o aktualnem dogajanju (Kellner 2010, 17). Vsi kanali, ko se enkrat razvijejo, so hitro povzeti v službo mednarodne propagande; vsi komunikacijski mediji so potencialni propagandni mediji. Novi kanali ne nadomestijo starih, temveč so uporabljeni skupaj z njimi (Davison 1971, 5). V prejšnjem stoletju je skozi vzpon komunizma in odziv, ki ga je povzročil v preostalem kapitalističnem svetu, nastal ideološki konflikt, v katerem je bilo eno izmed osrednjih sredstev svetovne mobilizacije prav film. Vzpon množičnih medijev v teh dveh velesilah je vodil do oblikovanja povsem modernega propagandnega aparata, ki je relevanten še danes (Reeves 1999, 4; Silverstein 1987, 51–56).

Odnos med filmom in politiko poteka v dveh kontekstih. Eden poteka v resničnem svetu politike, kjer se filmska industrija in njeni člani potegujejo za položaje, podpirajo kandidate, zbirajo in prispevajo denar za politične kampanje, lobirajo pri vladah za posebne usluge ter delujejo kot politični aktivisti za določene cilje. Drugo razmerje poteka na platnih, kjer filmske vsebine služijo kot instrument propagande, kot agent za družbeno spremembo in kot

manipulator javnega mnenja (Giglio 2005, 2–3). Film kot tak je obenem tržno blago in kulturna dobrina. Materialni obstoj filma je predhoden, nujen pogoj za to, da ima kakršnekoli ideološke učinke, ali drugače rečeno: preden se lahko film privzame kot kulturni predmet, se mora pojmovati kot industrija (Moran 1996, 1). Tako ZDA kot ZSSR so v skladu s tipom svojega političnoekonomskega sistema zgradili industrijsko infrastrukturo, ki je določala vsebine tržne distribucije raznolikih filmskih gradiv.

V obeh industrijah je obstajala odvisnost med političnimi filmskimi vsebinami ter vladnimi in nevladnimi, zasebnimi in državnimi organizacijami, kar nam pokaže medsebojni odnos politike in filma.

2.3 Uporabljene metode in pristopi

Naša metoda je komparativna. Postopno primerjamo politično dogajanje in filmsko snovanje skozi razvoj stoletja. S komparativnim pregledom posameznih obdobj merimo na globlje razumevanje širših procesov in funkcije propagande v avtoritarnih in demokratičnih družbah na splošno. Primerjamo tuje sekundarne vire, tj. strokovne monografije, članke in raziskave na temo filma, zgodovine in ideologije. Deskriptivna statistika in kvantitativna analiza za preveritev hipotez nista bili potrebni, medtem ko je v ospredju teoretično in analitično delo, ki skuša kombinirati kontekstualno in tekstualno analizo.

V začetnem teoretičnem delu izoblikujemo analitičen aparat za pristop k problematiki. Na podlagi literature na začetku podamo osnovno epistemološko ogrodje, s katerim se pozneje lotevamo paradigmatičnih gradiv. Začenjamo s prikazom različnih opredelitev in pristopov k pojmom propagande in ideologije ter s pregledom definicij, klasifikacij in taksonomij, ki so relevantne za naše področje filma. Nadaljujemo s krajšo ekspozicijo osnovnih postavk kapitalističnih in komunističnih ideoloških elementov, ki jih bomo pozneje iskali na filmskem materialu. S sklicevanjem na klasične avtorje teorije ideologije se bomo lotili posameznih filmskih dokumentov in opisno nakazali diskrepance, ki vzniknejo v medijski predstavitvi ideoloških elementov.

Pri preučevanju vzorčnega materiala pozornost namenjamo zlasti produkcijskim razmeram, v katerih je material nastal, da bi ustrezno ocenili, kaj pravzaprav pomeni oznaka

'propagandno'. Ker je način oblikovanja propagandnih avdiovizualnih izdelkov odvisen od spleta produkcijskih razmer, v katerih nastaja, je treba poznati specifična okolja obeh federacij.

Pomemben del naloge je kontekstualna analiza, kjer se osredotočamo na pregled delovanja institucionalnega okvira obeh kinematografij. Metoda združuje zgodovino s študijem filma in komunikacije. Ameriška in sovjetska filmska industrija sta pripovedovali kulturno specifične zgodbe, in sicer na kulturno specifične načine.

Medtem ko bi se lahko osredotočili le na analizo specifičnih kulturnih vzorcev v vsebini filmov, se bomo v nalogi posvetili preučevanju razlik in podobnosti v delovanju obeh filmskih industrij. Ker je eden izmed temeljnih ciljev prikazati, kako so ideološki sistemi določali filmska gradiva, je prikaz institucionalnih mehanizmov nepogrešljiv (Shaw & Youngblood 2010, 8). S primerjanjem filmskih propagandnih tehnik in sporočil bomo tako pokazali na bistvene podobnosti in razlike med ameriško in sovjetsko družbo v obdobju hladne vojne. Zanimalo nas ne bo le tisto, kar se je dogajalo v filmih, temveč tudi dogajanje v ozadju, zaradi česar bo velik poudarek na kontekstualni analizi, in razlogi, zakaj sta filmski velesili komunizem in kapitalizem obravnavali na prav te specifične načine.

Nazadnje bomo za vsako obdobje naredili še podrobno tekstualno analizo nekaj paradigmatskih filmskih del, v katerih lahko prepoznamo glavne elemente specifik sovjetskih ali ameriških ideologemov. V sklepnih poglavjih bomo skušali narediti sintezo vseh proizvedenih teoretičnih nastavkov, da bi pokazali, kako pristopati k ideološko zaznamovanim avdiovizualnim izdelkom.

2.4 Hipoteze in cilji

Da bi pojem filmske propagande lahko primerno raziskali in celovito razumeli problem ideologije v medijskih vsebinah, je pomembna raziskava z makro- in mikrovidika. Pregled propagandnih inovacij iz preteklih desetletij nam lahko da orodja za razumevanje prihodnjih mehanizmov manipulacije (Davison 1971, 5). Z razumevanjem načina filmskega vplivanja na zaznavo in mišljenje lahko bolje razumemo potenciale, ki jih imajo za politične režime novi mediji. S tem lahko oblikujemo aparat za analizo sodobnega dogajanja na ravni ideoloških

konfliktov, da bi razložili cilj magistrskega dela; cilj magistrskega dela je namreč na podlagi raziskovalnega vprašanja, *kako je spopad političnih sistemov v primeru ZDA in ZSSR-ja potekal na področju kinematografije*, osvetliti problem prenosa političnoekonomskih besedil v avdiovizualne medije, s katerimi lahko politične organizacije informirajo in mobilizirajo javnost.

H1: Filmski medij je bil eno izmed glavnih orodij in prizorišč svetovnega političnega konflikta.

Na platnih filmske vsebine služijo kot instrument propagande za spremembo družbe in za manipulacijo javnega mnenja (Giglio 2005, 2–3). Film je močno orodje za ustvarjanje in širjenje idej. Takšne ideje so pomembne ne le na neposredni ravni skozi promoviranje določenih oblik vedenja, čustvovanja in občutenja, ampak tudi na splošnejši ravni, kjer kumulativno ustvarijo svetovni nazor, določen način mišljenja o resničnosti (Moran 1996, 4).

H2: Federaciji ZDA in ZSSR sta oblikovali organizacije in institucije za oblikovanje propagandnih filmskih vsebin.

V liberalnem političnem okviru ameriškega prostega trga so tendenciozne filmske vsebine določale organizacije, kot so CIA, FBI, OWI, MPAA, HUAC in USIS, medtem ko je centralizirano sovjetsko gospodarstvo dajalo direktive prek državnih aparatov, kot so GOSPLAN, VSNKh, NARKOMPROS, SOIUSZKINO, in društev, kot sta VOKS ali SSOD (Hafsteinsson & Gréetarsdóóttir 2011, 363; Youngblood 1991, 152; Kepley 1996a, 41; Lasswel 1951, 67; Spitzer 1947, 365; Valantin 2003, 5; Terrence 1969, 842).

H3: Filmska industrija obeh federacij je bila od vladnih organizacij odvisna zaradi infrastrukture.

Kinematografija ima širše konotacije kot film in se nanaša na sistem produkcije, distribucije in recepcije kot tudi na žanre, sloge in estetiko dane narodne kinematografije (Bordwell 2006, 43). V delu zato govorimo o kinematografijah kot celostnih paradigmah. Analize osrednjih institucionalnih osnov, ki sta jih obe velesili vzdrževali za propagandno industrijo, nakazujejo, da je politični dejavnik v centraliziranih filmskih industrijah občuten.

H4: Politično tendenciozna filmska dela so nastajala tudi brez vladno vodenih intervencij.

Ni vsa propaganda vidna in vladno sponzorirana (Giglio 2005, 21). Za razumevanje vloge, ki jo ima vsako medijsko delo pri uveljavljanju političnega reda, moramo upoštevati način delovanja ideologije. Propagandno gradivo poleg centralizirane proizvodnje nastaja tudi brez političnega namena pri neodvisnih ustvarjalcih, ki propagandne elemente vključujejo v filme zaradi svojih prepričanj oziroma domoljubja.

Na začetku bomo analizirali zgodovinski kontekst obeh federacij z vidika gospodarstva in ideologije. Na podlagi tega bomo predstavili zgodovinsko oblikovanje infrastrukture tekmujočih filmskih industrij. S tem bomo lahko razumeli konkretne primerke filmskih gradiv z vidika njihovega nastanka in ideoloških vsebin. Tako bomo proizvedli nastavke za sklepno sintezo o odnosu med ekonomijo, ideologijo in propagando v mediju filma, ki bodo osvetlili nadaljnje raziskave na področju sodobnih političnih študij o avdiovizualnih medijih. Cilj je razumeti medsebojni odnos političnega sistema in filmske industrije v dveh ideoloških velesilah dvajsetega stoletja in pokazati, kako so bile institucije moči vpletene v proizvodnjo propagandnih avdiovizualnih del. Tako naj bi pripomogli k izdelavi aparata za razumevanje prenosa političnoekonomskih besedil v avdiovizualni medij, ki bi nam omogočil prodorneje pristopiti k predstavitvam političnih shem. To je pri udejanjanju prihodnjih gospodarskih modelov bistveno, če naj pri njih ne bo ponavljanja napak 20. stoletja.

Pomen, ki ga ima magistrsko delo za prihodnje študije, je v tem, da osnovne mehanizme filmske propagande razčleni in prek analize predstavi v jasni obliki, ki omogoča razumevanje veliko kompleksnejšega stanja občil sedanjosti.

3 Propaganda

Ker je šlo tako pri ZDA kot pri ZSSR-ju za nastajanje avdiovizualnih del prek različnih institucionalnih vzvodov, velja za natančnejšo določitev materiala za obdelavo najprej opozoriti na splošne ugotovitve o tipologiji propagande.

3.1 Definicija in cilji propagande

Definicija propagande je težavna, ker se je pomen besede skozi stoletja spreminjal in je postajal vse manj natančen. Propaganda je pojem, ki zadeva promoviranje ali širjenje določenih idej, kar nakazuje že njena etimološka osnova iz latinske besede »*propagare*«, ki zadeva kmetijske funkcije sejanja in dejavnosti širjenja, povečevanja, ohranjanja (Cunningham 2002, 16). Propaganda je kompleksen pojem in vključuje pojave komunikacije od zavestnega zavajanja vlade do veliko bolj pretanjenih primerov (Silverstein 1987, 51). Sam pojem, kot ga poznamo danes, izhaja iz leta 1622, ko je papež Gregor XV. izdal papeško bulo *Inscrutabili Divinae* in vzpostavil *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, ki naj bi zopet pridobil vernike, ki jih je Cerkev izgubila skozi reformacijo. Kmalu je Sveta kongregacija za propagiranje vere postala znana le kot »propaganda« in skozi naslednji dve stoletji je pojem opisoval tovrstne dejavnosti evangelizacije. Z začetkom 19. stoletja se je religiozna konotacija izgubila in pomen je postal manj jasen, obenem pa je beseda pridobila slabšalen pomen (Reeves 1999, 11).

Leonard W. Doob (1989, 375) je po letih preučevanja ugotovil, da ni mogoče niti zaželeno podati definicije propagande, in takšne poskuse zavrnil zaradi kompleksnosti različnih družb in časov. Kljub temu avtorji vse od začetka študija propagande poskušajo zakoličiti bistvo propagande v jasni definiciji.

Jacques Ellul (1965, xv) je predstavil propagando kot tehniko psihološke manipulacije, ki ima identične rezultate ne glede na to, v kakšni družbi se uporabi. Poudarjal je, da propaganda nastane kot družbeni pojav, in ne nekaj, kar nastane namensko, in sklepal, da ljudje v množičnih družbah potrebujejo propagando, da sploh sodelujejo v pomembnih dogodkih. Psihologa Anthony Pratkanis in Elliot Aronson (2001, xv) sta napisala poljudni priročnik za informiranje splošne ameriške javnosti o načinih identificiranja in nevtraliziranja propagandnih tehnik, ki so jim priča. Navedla sta več taktik propagande in definirala

propagando kot zvrst hipnoze, množične »sugestije« za vplivanje na posameznike skozi simbolno manipulacijo.

Leo Bogard (1995, 195–96) je v svoji študiji o USIS-u, ameriški obveščevalni agenciji, ki bo imela pomembno mesto tudi v naši raziskavi, osvetlil komunikacijski vidik propagande in poudaril, da proizvodjanje propagande ni obrt, ki bi se mogla priučiti, temveč zahteva poseben talent in občutljivost.

Alex Carey (1997, 1–2) je propagando pojmoval kot komunikacijo, katere oblika in vsebina sta izbrani, da bi ciljno občinstvo privzelo določene misli in prepričanja. Poudaril je, da sta tržno oglaševanje in javni odnosi obliki propagandne dejavnosti, ki je značilna za demokracijo.

Shawn J. Parry Giles (2002, xxvi) je propagando pojmoval kot strateško zasnovana sporočila, ki jih je za množice ljudi oblikovala institucija, da bi spodbudila delovanje, ki bi ji koristilo.

Podobno sta Bertrand Taithe in Tim Thorton (2000, 2–4) propagando določila kot obliko političnega jezika, katere namen je prepričati in spreobrniti določeno javnost skozi logiko reprezentacije, ki jo šele sama uveljavi.

Terenc H. Qualter (1962, xii) je poudaril vlogo občinstva, ki si mora zapomniti, razumeti in se odzvati na proces komunikacije, ki je v primeru propagande nujno prilagojen potrebam določene situacije in posebnostim občinstva.

Pratkanis in Turner (1996, 190–191) sta naredila ločnico med propagando in prepričevanjem. Medtem ko je prepričevanje zasnovano na razpravi in premisleku posameznikov zaradi rešitev kompleksnih težav, je propaganda načrtno izpeljana manipulacija z uporabo preprostih podob in sloganov.

Nazadnje sta Jowett in O'Donnellova, ki sta omenjene avtorje tudi klasificirala in na katera se za ta namen opiramo, oblikovala analitični pristop z vidika študija komunikacije. Po njunem pojmovanju je propaganda namerno in sistematično teženje k oblikovanju zaznave, mišljenja in vedenja, da bi se dosegel cilj, ki je v skladu z namenom propagandista (Jowett & O'Donnell 2006, 5–7). Propaganda je podkategorija prepričevanja in podkategorija informacij na splošno.

3.2 Analiza in klasifikacija propagande

Raziskovalci so začeli preučevati propagando po prvi svetovni vojni. Sodobne študije so prispevale nove vpoglede v oblikovanje mnenj, ponudile dostop do problema nazora in

vzorcev vedenja. Verjetno je, da so učinki precej pogojni in odvisni od posameznih razlik, konteksta in drugih spremenljivk. Po prvi svetovni vojni je začela cveteti socialna psihologija kot raziskovalno področje in akademska disciplina. Obenem sta se v dvajsetih letih začela razvijati raziskava trga in preučevanje potrošnikov (Jowett & O'Donnell 2006, 159–162).

Mediji, skozi katere se širijo propagandna sporočila, vključujejo vsa sredstva, ki jih ljudje vsakodnevno uporabljajo za prenašanje idej. Ni sredstva komunikacije, ki ne bi bilo lahko tudi sredstvo namerne propagande, ker je propaganda le vzpostavljanje recipročnega razumevanja med posameznikom in skupino (Bernays 1928, 150).

Razvoj vse bolj pretanjenih in vseprisotnih postopkov propagande je privedel do razvoja podrobnejšega področja politične psihologije. Analiza propagande se osredotoča na raziskovanje tega, kako propaganda vstopi v kanale komunikacije moderne družbe in kako se širi. Skuša določiti strukture, ki se uporabljajo za širjenje propagande. Analiza propagande ni enako kot raziskava množičnih medijev, ker vključuje veliko tistega, kar lahko poimenujemo psihologija ideologije. V tem kontekstu se postavijo osrednja vprašanja, kot so: kako propaganda prehaja čez družbena omrežja in skozi socializacijske procese. Kako medosebni in komunikacijski procesi vplivajo na odziv na propagando? Kdo je za propagando najbolj občutljiv? Pri tovrstni raziskavi so pomembne kategorije vira, kanala in sporočila z vidika strukture, vsebine, jezika in logike (Silverstein 1987, 51–56). Za te namene raziskovanja je bil oblikovan sistem klasifikacije, ki je kljub raznolikim pristopom k definiranju propagande v pisanju o tematiki konstanta.

Že omenjeni Jacques Ellul (1973) je uvedel osrednjo ločnico, ki se je ohranila kot stalnica, ko je razdelil propagando na dva tipa: na agitacijsko in integracijsko. Medtem ko agitacijska teži k temu, da bi povzročila začetek revolucije ali poskrbela za spreobrnitev obstoječih režimov, integracijska propaganda skuša zagotoviti sprejetje in podporo med prebivalci določenega sistema (Silverstein 1987, 51).

Agitacijska propaganda

Agitacijska propaganda je propaganda, ki teži k dejavnemu stimuliranju ljudi s ciljem spodbujanja prav določenih misli in dejanj z dokaj agresivnim podajanjem. Ellulova razdelitev kaže podobnosti z Leninovo, kjer v *Kaj storiti* iz leta 1902 zagovarja agitacijsko propagando (agitprop) za delavske razrede, da bi jih spodbudili h konkretnim dejanjem,

medtem ko je propaganda kot taka preprosto izobrazba v komunističnih principih (Soules 2015, 231).

Integracijska propaganda

Integracijska propaganda zavzema različne oblike, od pamfletov manjšine prevratnikov do glavnih kanalov komunikacije, kot so časopisi, učbeniki, politični govori in oddajanje avdiovizualnih vsebin. Prihaja od najvplivnejših institucionalnih strani določenega sistema in je zasnovana na sprejetih idealih in predsodkih, zaradi česar jo je kot tako težko prepoznati. S hitrim razvojem komunikacijskih tehnologij v prejšnjem stoletju je postala odločilen dejavnik v delovanju modernih družbenopolitičnih sistemov (Silverstein 1987, 51–52).

Difuzna propaganda

Poleg dveh najsplošnejših principov obstaja še postavka difuzne propagande. Ta vrsta propagande je namenjena ustvarjanju primerne psihološkega vzdušja, ki je predpriprava za neko propagandno dejavnost oziroma ki lahko deluje kot podlaga za odziv v prihodnosti. Ta se lahko pojavi, kadar grozi vojna nevarnost in je treba za dejanje ustvariti primerno ozračje domoljubja, npr. s predvajanjem zgodovinskih filmov itd. (Vreg 2004, 133).

3.3 Vrednost in vir propagande

Negativna propaganda

Obstaja ena izmed definicij propagande, ki trdi, da obstaja le ena vrsta propagande, tj. tista, ki je slaba, ker je to sistematičen načrt osebe ali skupine ljudi za prepričevanje drugih o tistem, kar hočejo verjeti, ali tistem, kar hočejo doseči. Cilj takšne propagande je vladajočim posameznikom in skupinam povečati in okrepiti oblast doma in na tujem (Tyson 1942, 135). Propaganda je instrument totalne politike skupaj z diplomacijo, gospodarskimi ureditvami in oboroženimi silami. Politična propaganda je upravljanje množične komunikacije za namene oblasti. Njen cilj je ekonomizirati materialne stroške oblasti ali ekonomizirati materialne stroške svetovne dominacije (Lasswell 1951, 66).

Pozitivna propaganda

Na drugi strani je stanje, kjer propaganda v resnicoljubni obliki lahko pripomore k širjenju in h krepitvi resnice in principa demokracije. To je pojmovanje propagande, ki je bilo npr. skozi

vsa obdobja lastno Ameriki (Tyson 1942, 135). Ameriške vladne organizacije so se zavezovale k t. i. demokratični propagandi ali »kampanji resnice« oz. »strategijam resnice«, kjer gre za to, da se pove različica resnice ne nujno v celoti, a kolikor je demokratično mogoče v času vojne (Snow 2010, 10).

Velja opozoriti, da sta bila oba načina vrednotenja propagandnega gradiva in agitacijskih in integracijskih postopkov na delu v ideološkem spopadu med ZDA in ZSSR-jem v prejšnjem stoletju. Isto filmsko gradivo je bilo pojmovano bodisi kot resnicoljubno ali zlonamerno glede na to, s katere politične pozicije so k njemu pristopali. Lastno propagandno delovanje je bilo z obeh strani pojmovano kot dobro in resnicoljubno, medtem ko je šlo pri nasprotnikih za strategijo prevare in laži zaradi oblasti. Po Ellulovi razdelitvi, s katero smo začeli, kjer ideološke vsebine vplivajo na posameznike in ima pri analizi pred samim virom prednost kanal komunikacije, tovrstna dihotomija izgine.

Vir propagande je po navadi institucija ali organizacija, ki jo vodi propagandist, čigar identiteta je lahko znana ali prikrita. Pri identifikaciji je treba upoštevati namen propagande, ideologijo, njen kontekst in to, kdo ima od nje največjo korist. Glede na vir je propaganda razdeljena na belo, sivo in črno (Jowett & O'Donnell 2006, 16–20).

Bela propaganda

Bela propaganda izhaja od vira, ki je natančno določen, medtem ko so podani podatki dokaj točni. Gre za vire, ki skušajo pridobiti verodostojnost in v svojih dejavnostih niso manipulativni, ker skušajo o vsebinah le poročati in jih vrednostno zaznamovati, namesto da vanje vsiljivo posegajo. Kot primer lahko vzamemo popularne radie med vojno, ki so bili zvesti svoji politični ideologiji in so poročali v slogu "slabi proti dobrim".

Črna propaganda

Črna propaganda je tista propaganda, ki ustvari izdelek in ga širi pod pretvezo tujega vira. Gre za širjenje laži in prevar, kjer objave pripišejo tujemu viru, da bi bralca ali gledalca prepričali, da prihaja od sovražnika (Manning & Romerstein 2004, 127).

Siva propaganda

Siva propaganda je, kot že ime pove, nekje vmes, kjer točnost podatkov ni gotova, medtem ko se vir lahko zmotno identificira. Kot primer lahko vzamemo Radio Free Europe, ki ga je med letoma 1966 in 1967 organizirala, financirala in nadzirala CIA (Jowett & O'Donnell 2006, 19).

Spontana propaganda

Taka propaganda ni nujno rezultat velike zarote prikrite oblasti, temveč nastane zaradi samocenzure in učinkovanja predsodkov, ki si jih delijo ljudje, ki proizvajajo osrednje medije (Silverstein 1987, 53).

Številni sodobni teoretiki propagande (npr. Herman & Chomsky 1988, Combs & Nimmo 1993) so pojem razširili zunaj zgolj niza kampanj ali diskretnih sporočil in v skladu s širitvijo medijev in komunikacijskih tehnologij v zadnjih desetletjih idejo začeli uporabljati za razlago vsakdanjih medijskih vsebin (Cunnigham 2002, 14). V bolj teoretskih pristopih je propaganda pojmovana kot širši pojem, ki zajema način posredovanja našega odziva na družbene pojave, odziva, ki ga ni mogoče preučevati izolirano, temveč je vedno že v fazi interpretacije medsebojno odvisnih posameznikov. Poudarja se, da ni univerzalne teorije propagande in da so koncepcije sociologije in psihologije pri snovanju tega neuspešne (O'Shaughnessy 2004, 62). Za današnji čas se pojem propagande zopet zastavlja kot aktualen problem, ki se premika na konceptualno področje. V postpozitivističnem pristopu se pojav množičnega prepričevanja pojavlja kot problem, ki zahteva rekonstrukcijo pojma propagande skozi osredotočanje na epistemološke pogoje in probleme človeške agencije (Cunningham 2002, 7). V tem besedilu se osredotočamo na konkretne politične mehanizme, ki so bili vpleteni v produkciji pri delih, ki so imela propaganden učinek. Konflikt kapitalističnega s komunističnim blokom nam za to ponudi uporabne iztočnice. Medtem ko so voditelji ZSSR-ja delovali v napeti, centralizirani policijski državi, je bil pri ZDA aparat razpršen skozi vlado, posel, izobraževanje in druge razmeroma neodvisne ustanove (Lasswell 1951, 69).

3.4 Filmska propaganda

V dvajsetem stoletju se je pojavila nova vrsta propagande, ki so jo politične organizacije začele uporabljati za podajanje sporočil, ki bi vplivala na relevantne skupine ljudi za dosego svojih ciljev (Combs 1994, 32). Film, ki sta ga najprej razvila brata Lumiere leta 1896, je podal edinstven način za naslavljanje množičnega občinstva. Film je bil prvi univerzalni množični medij v tem, da je lahko obenem vplival na gledalce kot posameznike in kot člane množice, zaradi česar je hitro postal orodje za vladne in nevladne organizacije, ki so želele projicirati želeno ideološko sporočilo (Taylor 1979, 30–31).

Pozno 19. in 20. stoletje sta bili obdobji širitve propagandnih dejavnosti. Porast množičnih medijev in izboljšave v prevozu so vodili k razvoju množičnega občinstva za propagando. Razvoj novih medijev, od tiskanih do avdiovizualnih, je prispeval k razširitvi propagandnih tehnik (Jowett & O'Donnel 2006, 93). Upošteva vse navedeno je film presenetljivo pozno postal medij »neposredne« propagande. Od vseh množičnih medijev ima film največji potencial za čustvovanje in identifikacijo občinstva; ima zmožnost, da vzbudi neposreden čustveni odnos (smeh, jok, vznburjenje, razburjenje, uspavanje), ki ga redko najdemo pri drugih medijih. Film je bil uspešen pri vplivanju na občinstvo z vidika oblačenja, opremljanja, hranjenja, govorjenja in delovanja. Filmom kot propagandnemu sredstvu uspe pretanjeno predstaviti en sklop vrednot kot edini mogoči. Skozi daljše obdobje lahko te vrednote odsevajo in oblikujejo družbene norme (Jowett & O'Donnel 2006, 107–108).

Propagandni film je film, ki vključuje neko obliko propagande. Propagandni filmi so lahko v različnih oblikah, a večina jih je v produkcijah dokumentarnega sloga ali fiktivnih zgodb, ustvarjeni pa so, da bi gledalca prepričali o določenem političnem gledišču ali vplivali na njegovo mnenje in vedenje, pogosto tako, da podajajo subjektivne vsebine, ki so lahko namenoma zavajajoče (Bennett 2002, 64). Na mnenje ljudi pa še posebej vplivajo filmi, ki na videz sploh niso ideološko zaznamovani, po besedah Elmerja Davisa, direktorja OWI-ja, iz leta 1942: "Najlažji način, da vcepiš propagandno idejo v misli večine ljudi, je, da jo spustiš skozi medij zabavnega filma, ko niti ne vedo, da so pod vplivom propagande" (Koppes 2000, 64).

4 Ideologija

Pojem ideologije je bil v dosednji zgodovini povezan s politiko in odnosi prevlade in je bil pogosto bolj politični kot pa teoretski ali celo znanstveni termin, zaradi česar je privzemal vsebino glede na politične potrebe in cilje (Erjavec 1988, 8).

4.1 Definicija ideologije

»Ideologija je skupek prepričanj, vrednot, stališč in vedenja kot tudi način dojemanja in razmišljanja, ki je v družbi sprejet kot sistem norm, ki narekujejo, ali je nekaj zaželeno in kaj je merodajno« (Jowett in O'Donnellova 2006, 271).

Za spreminjanje norm skupine kot zadnji propagandni cilj je treba poskrbeti za ustvarjanje novih ali za razvijanje starih prepričanj, vrednot, drž in vedenja določene skupine. Prepričanja so povezave med dvema vidikoma sveta osebe ("verjamem, da mi bo računalnik prinesel boljše ocene"). Vrednote so posebne vrste prepričanja, ki so trajne in jih je težko spremeniti ter v družbi delujejo kot norma, ki narekuje smernice za vedenje ljudi. Drže so pripravljenost za odziv na idejo, predmet ali dejanje; so notranje stanje občutka ob ideji, osebi ali predmetu (Jowett in O'Donnellova 2006, 33–36). Vse te pojme zaobjame koncept ideologije.

Ideologija obstaja že od samega nastanka družbe oziroma družbenih sistemov, njen namen pa je ohranitev prevladujočega reda. Sam termin ideologija se je pojavil šele med francosko revolucijo, uvedel pa ga je Antoine Destutt de Tracy, po katerem naj bi ideologija omogočila poznavanje človeške narave in s tem spoznanje splošnih zakonov družbenosti. V istem obdobju je ta izraz uporabljal tudi Louis de Bonald, po katerem naj bi ideologija pomenila »sterilni študij, ukvarjanje misli s samo seboj, je nezmožna ustvarjalnosti«, ta pomen pa je

sovpadal z Napoleonovo rabo tega izraza (Erjavec 1988, 16). Enak pomen mu je pripisal tudi Marx, za katerega je

»ideologija sistem idej, predstav, ki vladajo nad duhom posameznika ali družbene skupine« (Marx v Althusser, 1980, 62).

Marxov pogled na zgodovino daje prednost ekonomskim dejavnikom oziroma materialnemu življenju, kar označujemo kot dialektični materializem. Protislovja in konflikt v ekonomskem sistemu so tisti, v katerih so ključna gonilna sila družbene spremembe (Haralambos 2005, 887).

Marxova razlaga ideologije je temeljila na odnosu ekonomska baza – nadzidava in je naredila močan vtis pri Leninu:

Če je poudarek na problematiki odnosa ekonomska baza – družbena nadzidava, pri čemer je ta ekonomska baza katerekoli družbenoekonomske formacije, iz tega sledi, da tem različnim in specifičnim bazam ustrezajo tudi različne oblike in vsebine družbene nadzidave. Zdaj je upravičeno govoriti o buržoazni in socialistični ideologiji, od katerih vsaka ustreza določenemu proizvodnemu načinu in določeni obliki produkcijskih odnosov (Lenin v Erjavec 1988, 20).

Neomarksisti, med njimi italijanski sociolog in politični aktivist Antonio Gramsci, so našli navdih pri Marxovih idejah, deloma pa so se razšli z običajnimi marksisti. Gramsci je na primer nasprotoval ekonomskemu determinizmu: menil je, da ekonomska baza ne določa odločilno družbene nadstavbe. Govoril je o »recipročnosti med bazo in nadstavbo« – čeprav lahko baza vpliva na to, kaj se dogaja v nadstavbi, je mogoče tudi obratno. Menil je, da lastništvo proizvodjalnih sredstev ni zadostno jamstvo, da bi imel vladajoči razred monopol nad oblastjo v družbi. Da bi vzdrževal svoje vodstvo in prevlado oz. »hegemonizacijo«, si mora vladajoči razred dejavno prizadevati, da bi dobil podporo drugih članov družbe, kot na primer liberalci in konservativci v kontekstu ZDA in socialisti in komunisti proti konservativcem v določenih evropskih kontekstih.

Tudi sociologi v okviru "frankfurtske šole" so večji del njihovega dela posvetili razvoju dela Karla Marxa, vendar so tudi oni odstopali od bolj ortodoksnega marksizma, na njih so namreč pogosto vplivali nemarksistični misleci, kakršen je bil psihoanalitik Sigmund Freud. Jurgen Habermas, ki izhaja iz te šole, se na primer ni strinjal z Marxovo napovedjo

neizogibne gospodarske krize, ki bo prinesla propad kapitalizma, in je dokazoval, da so države s poznim kapitalizmom zmožne posegati v gospodarstvo na načine, ki lahko propad ekonomskega načina za nedoločen čas preložijo, vendar pa je sledil Marxu v sklepanju, da so razvite kapitalistične družbe nagnjene h krizam (Haralambus 2005, 893).

Louis Althusser je razvil tezo, da je treba upoštevati razliko med državno oblastjo in državnim aparatom, pri katerem je treba upoštevati tudi ideološke aparate države, ki vključujejo verske, šolske, družinske, pravne, politične, sindikalne, informacijske in kulturne institucije. Ideološki aparati so materialna manifestacija določene ideologije. Represivni aparat (vojska, vlada, uprava, policija, sodišča) in ideološki aparat države delujeta tako s silo kot tudi z ideologijo, kar omogoča, da se tkejo tihe povezave med delovanjem obeh aparatov. Ideološki aparati v glavnem delujejo z ideologijo, ki se včasih stopnjuje tudi v represijo (cenzura, uničevanje umetniških del, preganjanje umetnikov) (Althusser 1980, 56).

Britanske kulturne študije so razširile pojem ideologije na raziskave o tem, kako takšne ideje reproducirajo gospostvo in podrejanje na področjih spola, seksualnosti, rase, narodnosti, religije in drugih plasti družbenega življenja. Eden izmed osrednjih pojmov, ki izhaja od tu, je politika reprezentacije, ki prihaja od Stuarta Halla in se nanaša na specifična politična kodiranja filmskih reprezentacij in drugih artefaktov medijske kulture. Raziskuje problem tipa ali pripovedi, ki prekodirajo liberalne, konservativne, radikalne ali dvoumne pozicije, in to, ali so reprezentacije žensk seksistične, napredne ali kontradiktorne (Kellner 2010, 44).

V kontekstu reprezentacije velja omeniti še pojem mapiranje. Kellner je vpeljal pojem kinematično mapiranje, ki izhaja iz pojma kognitivno mapiranje Fredrica Jamesona (1981, 1992), ki označuje, kako film, literatura ali kulturni teksti prispevajo k procesu, skozi katerega posameznik zavzame mesto znotraj večjega družbenega (globalnega) konteksta. Kinematično mapiranje pokaže nekaj načinov, kako film zgradi vizijo družbenega, političnega in individualnega življenja, ki podajo dostop do (pogosto ideološko izkrivljenega) sodobnega družbenega življenja, politike in zgodovine (Kellner 2010, 45).

4.2 Ideologija in film

Medtem ko so nekateri hollywoodski filmi čista ideološka propaganda, so drugi kontradiktorni, dvoumni in celo nekoherentni in težavni za interpretacijo ter terjajo različna razumevanja (Kellner 2010, 43).

Za vse filme je značilna določena pristranskost oziroma določena ideološka perspektiva, ki določene like, institucije, vedenja in motive prikazuje v pozitivni luči, nasprotno pa kot odbijajoče. Filmi se glede na stopnjo eksplicitnosti ideologije delijo v tri kategorije (Gianetti, 2008, 448):

- nevtralni: to so lahkotni filmi, kjer je poudarek na zabavi in v katerih ideologije tako rekoč ni ter so njihove vrednote predvsem estetske;
- implicitni: sem spada večina igranih filmov, kjer je tematika namerno prikazana pristransko, vendar brez manipulacije; glavni akterji v filmu predstavljajo konfliktno vrednostne sisteme, vendar je to predstavljeno bolj prikrito;
- eksplicitni: namen teh filmov je prepričevati in izobraževati, vendar še vedno v kontekstu zabave, sem sodijo predvsem politični in domoljubni filmi (na primer film Ninočka) – skrajni primer takih filmov so propagandni filmi, ki zagovarjajo določeno ideologijo oziroma stališče (primer je sovjetski film Oktober).

4.3 Ideologije (ameriškega) kapitalizma

Ko govorimo o kapitalizmu, je treba biti previden pri ločevanju ekonomskih in ideoloških kategorij in se osredotočiti zlasti na tiste elemente, ki zadevajo svetovni nazor. Ekonomski elementi kapitalizma, ki so pomembni za ideološko vsebino v ameriških propagandnih delih, so naslednji (Lasswell 1951, 75):

- a) zasebna lastnina,
- b) akumulacija kapitala,
- c) sistem plač,
- č) svobodna menjava,
- d) sistem cen,
- e) konkurenčni trgi.

Skozi celotno obdobje in še dlje so filmi ameriških studiev dosledno krepili vladajoči kulturni etos in ameriški politično-gospodarski red z ideali demokracije, kot so socialna mobilnost, kapitalistična potrošnja, pravičnost in medrazredna harmonija (Shaw & Youngblood 2010, 18). Opredelitev ideologije ameriškega kapitalizma, ki jo poudarja klasična hollywoodska kinematografija, vključuje naslednje komponente (Wood v Grant 2003, 61–62):

1. Lastnina in individualizem

Kapitalizem je osnovan na lastninski pravici, zasebnih podjetjih in osebnih pobudah. Posameznik je odgovoren sam zase in v svojih ekonomskih dejavnostih teži le k enemu cilju: povečanju dobička. V povezavi s tem spodbujajo maksimalno osebno pobudo in popolno svobodo pri vzpostavljanju delovnih pogodb. Vsak ima priložnost svobodno razvijati svoje moči in obogateti kot kdorkoli drug. Amerika je dežela, kjer so vsi (lahko) srečni in kjer so vse težave rešljive znotraj obstoječega sistema: zasebna blaginja se izenači z javno. Od tod izhaja klasičen hollywoodski fenomen srečnega konca.

2. Družina in bogastvo

Osnovna proizvodna celica je družina, zveza dveh heteroseksualnih posameznikov, ki temelji na pravici do dedovanja. Posamezniki imajo pravico prejeti lastnino svojih prednikov in jo še naprej kopičiti. Pri tem je nekaj ustaljenih vzorcev politike identitet: idealen moški je možat, pustolovski in avtonomen človek dejanja, medtem ko je idealna ženska žena, mati in zanesljiva gospodinja. Ker sta med seboj nezdružljiva, ima vsak svojo ustrežnejšo polovico: ustaljen mož, ki je zanesljiv, a dolgočasen, in fatalna ženska, ki je erotična, a nevarna.

3. Uspeh in »self-made man«

Vsak posameznik je prepuščen lastni pobudi in bo zanj prejel ustrezno nagrado, če bo le dovolj delaven. Delavni ljudje so nagrajeni sorazmerno s svojim prizadevanjem, kjer je uspeh dober kazalnik posameznikovega truda in dobrega značaja. Na drugi strani je paradokсно poudarjeno, da denar ni vse in da denar kvari, kar izhaja iz stare krščanske dediščine, da so revni srečnejši.

4. Narava in tehnologija

Od samega začetka prihoda Evropejcev v Ameriko je poudarjena novoodkrita narava kot protipol bogate kulturne dediščine stare celine. V skladu s tem se povečuje tehnološki napredek, ki je način pridobivanja oblasti nad naravo in postopnega oblikovanja civiliziranega prostora. New York je pogosto izpostavljen kot primer tovrstnega čudovitega mesta.

4.4 Ideologije (sovjetskega) komunizma

Ideološka stalnica za organizacijo sovjetskega propagandnega materiala je bilo ves čas mišljenje v kategorijah razrednega boja, kjer je bila za razumevanje svetovnega stanja in vojnega dogajanja izpostavljena osrednja marksistično-leninistična analiza (Bolsover 1948, 178). Doktrinarne postavke, ki izhajajo iz historičnega marksizma in so pomembne za ideološko vsebino v sovjetskih propagandnih delih, so naslednje (Lasswell 1951, 75):

- a) v kapitalističnih ekonomijah je težnja k oblikovanju monopolov kapitala v rokah manjšine,
- b) kapitalistični sistem ustvarja obdobja krize, v katerih se pojavlja množična nezaposlenost,
- c) uporniška gibanja v kapitalističnih družbah vzniknejo med skupinami nelastnikov,
- č) imperializem je rezultat kapitalistične tekmovalnosti za nadzor nad materiali in trgi,
- d) imperialistične sile ustvarjajo vojne med imperialističnimi močmi,
- e) obstaja povezava med kapitalizmom in rasnimi predsodki.

V okviru filmskega gradiva je ta doktrinarni kompleks prikazan v nekaj filmskih temah, ki z gostijo glavne ideološke linije in jih je mogoče videti tudi v delih, ki jih bomo omenili pozneje.

1. Novi človek in nova družba

V sovjetskem komunizmu sta bila pogosto v ospredju pojem gradnje nove, socialistične družbe in oblikovanje novega, socialističnega človeka. V tem okviru se pojavlja tudi pojem družbenega inženiringa, v središču pa je proizvodnja kot temeljno sidrišče vsake socialne organizacije. S spremembo v materialni bazi so želeli doseči novo duhovno stanje tako na ravni posameznika kot na ravni družbe. To vključuje tudi odpravo razlik med spoloma in odpravo vsiljevanja vlog na tovrstni podlagi.

2. Miroljubnost in internacionalizem

Eno izmed prvih propagandnih dejanj sovjetske vlade je bila zahteva neposrednega miru. Že po marksistični dogmi je namen vseh emancipacijskih projektov dosega stanja družbenega ravnotežja in mirnega sožitja. Od samega začetka je pod geslom »Proletarci vseh dežel, združite se!« gibanje težilo k prevratu na svetovni ravni. Velja opozoriti, da je bilo za komunistični internacionalizem znotraj držav pod komunističnim vodstvom značilno tudi zanikanje pravic drugim mednarodnim gibanjem ali ideologijam, ki niso bili komunistični

(Barghoorn 1962, 122).

3. Egalitarizem in solidarnost

Po komunistični doktrini je bil v samem središču pojem enakosti vseh ljudi, na podlagi katerega so hoteli vzpostaviti nehierarhičen red. Na osnovi radikalnega mišljenja medsebojne odvisnosti posameznikov in z družbo je bilo za mobilizacijo množic pomembno tudi poudarjanje solidarnosti posameznikov. Avtorji poudarjajo, da je za socializem bolj značilen pojem solidarnosti, za komunizem pa pojem egalitarizma (Rocherieux 2004, 363).

4. Sekularizacija in protireligioznost

Kot zadnji nasledek razsvetljenskih idealov je partijsko vodstvo bilo boj proti uveljavljenim religijam kot opiju za množice, ki preprečuje, da bi nastali novi družbeni odnosi. Cilj sovjetskega komunizma je bil vzpostaviti povsem racionaliziran način produkcije, s katerim so se proti ameriškemu kapitalizmu zoperstavljali tudi s poudarjanjem ločnice na ravni verskega prepričanja.

5. Ločitev meje med mestom in podeželjem

Z razvojem tehnologije in kolektivizacijo proizvodnih sredstev bi sledila tudi reorganizacija delovnega in bivanjskega prostora, ki zdaj ne bi več temeljila na starem modelu, kjer urbana središča črpajo sredstva z izkoriščenega podeželja.

4.5 Demokracija in totalitarizem

Kontekstualizacija filmov z vidika njihove proizvodnje, distribucije in recepcije lahko prispeva k razjasnjenju različnih protislovnih pomenov in učinkov določenih filmov, žanrov in ustvarjalcev (Kellner 2010, 12). Tako ZDA kot ZSSR so naredili filmsko produkcijo in projekcijo za pomemben del svoje politike in vplivali na produkcijo in distribucijo filmske vsebine zaradi svojih ciljev. V poznejših razdelkih se osredotočamo, kako je to potekalo skozi konkreten institucionalni okvir, pri čemer je treba razčistiti uporabo nekaterih ključnih pojmov, ki se uporabljajo v diskurzih političnih sistemov. Ker je šlo pri ZDA in ZSSR za povsem drugačen tip političnega sistema, tržnega na eni in komandno-državnega na drugi

strani, je za samo primerjavo, ki upošteva razmerja med filmsko produkcijo, gospodarskimi dejavnostmi in politiko, to bistveno.

Osrednja razlika med načinoma organizacije propagande v demokratičnih in totalitarnih sistemih je, da v prvem primeru vlada ne privzema vrednostnih stališč in svetu ne skuša vsiliti odobrenih vzorcev organizacije, kot se to dogaja v zares totalitarnih družbah (Barghoorn 1962, 10). V teoriji totalitarizma imajo množični mediji pomembno vlogo, saj so to mehanizmi, skozi katere se razširja osnovna simbolna organizacija vladajoče skupine. Če so uspešni, so osrednje orodje totalitarnega projekta (Sparks 1998, 27). Po drugi strani je problem medijev kot političnega orodja pomemben tudi v demokratičnih družbah. Nekatere sodobne raziskave poudarjajo, da je bil ameriški protikomunizem primarno produkt političnega sistema in institucionalnih dejavnikov in manj popularno množično gibanje, pri čemer se osredotočajo na vprašanja interesov federalne vlade, na ukrepe in motive posameznih administracij, uradnikov in vladnih organov (Schmidt 2000, 19).

Filmska produkcija, ki je potekala v hierarhičnem državnem sistemu financiranja ZSSR-ja, je prek instanc regulacije (Gosplan, Glavrepertkom, vsezvezni in republiški studii idr.) morala podpirati začrtane partijske linije in elemente marksistične ideologije. Pri Sovjetih je bila propaganda osrednje orodje občega cilja razsvetlitve množic. Po oktobrskem prevzemu oblasti so vzpostavili institucije, ki so oznanjale, da je njihova naloga propaganda – pojem propagande je bil tako rekoč enak izobraževanju. Propaganda je imela cilj prevesti stroge in kompleksne analize intelektualno napredne partije v preproste ideje, ki bi se širile med množice, da bi spremenile njihov svetovni nazor (Reeves 1999, 43–44). Po Leninovi teoriji je razlika med propagando in agitacijo v tem, da je agitacija sestavljena iz preprostih, konkretnih in silovitih ilustracij splošnih načel marksizma, ki naj zaobjamejo množice, v nasprotju s propagando kot tako, ki naj bi temeljito izobrazila ustrezno vodstveno manjšino. Sčasoma pa je po boljševiški konsolidaciji oblasti po letu 1917 agitacijski element začel zasenčevati bolj abstraktne teoretične ali propagandistične elemente, obenem pa je agitacija postajala bolj in bolj demagoška (Barghoorn 1962, 12).

Pri Američanih je bilo drugače, saj so se besede propaganda vedno bali. Tudi ko so vzpostavili de facto propagandne aparate, so ves čas poudarjali, da je naloga bolj razkrinkanje neresnice kot širjenje svojih resnic. V ospredju je bil vedno prikaz dogajanja v Ameriki na način, kot so prebivalci videli družbo, v kateri živijo, s poudarjanjem elementov, kot so

svoboda priložnosti, optimizem, racionalnost, radovednost, uspeh in družinsko življenje (Spitzer 1947, 365). Poudarek ameriške strategije poročanja je bil vedno na resnici in nevtralnem pristopu, ki bi prikazal materialne izkupičke produktivnega ameriškega gospodarstva. K domačemu poročanju so pristopali zadržano, v strahu pred izrecno agitacijskimi postopki z nenehnim poudarjanjem objektivnega, čeprav selektivnega poročanja, komentarja, novinarskih pregledov in satire. Poudarek je bil na poročanju o zadevah takih, kot so dejansko bile, s povsem treznim in z dejstvi podprtim prikazom novic (Eayrs 1951, 40–43). Obstajajo celo primeri, ko so vzpostavili institucije, ki so dejansko proizvajale propagandno gradivo, a je bilo kroženje eksplicitno propagandnih filmov znotraj federacije prepovedano.

4.6 Ugotovitve

Primerjavo obeh sistemov začnemo s postavko, da so tako ZDA kot ZSSR svojo politiko vodili na temelju določene ideologije. Propagiranje določenih ideoloških vzorcev zaradi opravičevanja lastnih taktik je bilo značilno ne le za totalitarno sovjetsko obdobje, temveč tudi za zgodovino ameriške demokracije. Ameriška vlada je ne glede na diplomatske, ekonomske ali strateške razsežnosti konflikta obenem bila tudi kulturno bitko, v kateri so bili bistveni pojmi, kot so način življenja, svoboda in demokracija. Ne glede na to, da ni šlo za rigidno avtoritarno shemo, kot jo je bilo mogoče srečati pri marksistično-leninistični dogmatiki, je bila tudi v primeru ZDA prisotna organizacija produkcije propagandnih filmskih materialov (Lucas 1999, 1).

Osrednja ideološka ločnica med (ameriškim) kapitalizmom in (sovjetskim) komunizmom je pri pojmovanju družbe. Medtem ko gre v kapitalističnih družbah za zaznamovanost z liberalističnim pojmovanjem družbe kot množstva posameznikov, gre v socialistično/komunističnih družbah predvsem za pojmovanje družbe kot organske celote. Iz te ločnice izhajajo vse osnovne spremembe na podlagi dojemanja ekonomskih odnosov in vpletanja države. Na podlagi svetovnega nazora gre v osnovi za podobne cilje napredka, osrednjosti tehnologije in demokratičnega političnega procesa, čeprav se v podrobnostih predstave razlikujejo; enkrat so podrejene izključno posamezniku, drugič (tudi) družbi. Zanimivo je, da je oba sistema na neki točki zaznamoval ideal puritanstva; znani so protestantski izvori kapitalizma, a v Sovjetski zvezi se je s tega vidika zgodil prelom z marksistično doktrino o

koncu družine. Pomembna je tudi religiozna ločnica, ki s sabo prinese tudi drugo pojmovanje revščine in blagostanja: medtem ko se v ameriški družbi kažejo težnje tako povečevanja bogastva kot revščine, je v Sovjetski zvezi prav nasprotno; težnja k odvrčanju tako od bogastva kot od revščine. Vendarle je osnovna podobnost v kapitalističnem pojmu dobička za delo in komunističnem pojmu vsakemu posamezniku po njegovih zmožnostih.

Povezava med politiko, ideologijo in propagando je v primeru ZDA vodila do koordinacije raznolikih ameriških organizacij, kot so Zvezni preiskovalni urad (Federal Bureau of Investigation - FBI), State Department, Centralna obveščevalna agencija (Central Intelligence Agency – CIA) in Informacijska agencija Združenih držav Amerike (United States Information Agency - USIA), ki se je razširila onkraj uradnih agencij do zasebnega sektorja. V strategiji Washingtona je prevladovalo osredotočanje na sivo propagando, ki je bila subtilnejša od pogosto okorne državne manipulacije iz komunističnih dežel in je bila tako tudi bolj dinamična, ker je zasebni sektor prevzel iniciativo. V obdelavi demokratične družbe ZDA je tako bistven pojem državno-zasebnih mrež, ki pokaže kompleksno interakcijo Washingtona in Hollywooda v odsevanju in oblikovanju ideološkega boja. Na filmske ustvarjalce je padel pritisk celotnega razpona uradnih organizacij – vključno z FBI-jem, CIO, USIA-jem idr., kjer je bil v osredju proaktiven pristop, ki je temeljil na finančni pomoči zaupanja vrednim delavcem (Shaw 2007, 4).

5 Ameriška kinematografija in propaganda

Američani propagande tradicionalno niso marali in ji niso zaupali. V primerih, ko je vlada občasno vzpostavila velike in kompleksne propagandne akcije, ni dovolila, da znotraj državnih mej kroži gradivo, ki so ga spustili v tujino (Qualter Terence 1969, 842–843). Ameriška vlada v nasprotju s sovjetsko ni nikoli imela pooblastil za prepoved filmov z nasprotne strani niti ni nikoli povsem diktirala nacionalnim filmskim ustvarjalcem, kako naj pokrivajo hladno vojno. Take moči si nikoli ni želela kljub občasni kritiki glede hollywoodske neloyalnosti. Navsezadnje se ZDA od vedno ponašajo z demokratičnim sistemom, ki ga zaznamujejo svobodni mediji, kar je bilo bistveno pri vzpostavljanju nasprotja med kapitalizmom in komunizmom (Shaw & Youngblood 2010, 28). Ameriška strategija je bila običajno eksplicitno defenzivna; nasprotovali so propagandnemu delovanju v času miru in svoje početje v času konflikta pojmovali kot odziv na sovražnikove laži, da bi zmagala resnica (Eayrs 1951, 47). Vendarle so se tudi tu oblikovala propagandna filmska dela, ki so bila narejena za propagiranje vsebin, ki so bile v skladu z državnimi interesi. Včasih je bilo sodelovanje celo prekanjeno in v nasprotju z demokratičnimi načeli transparentnosti in svobode. Znano je, da je med hladno vojno CIA preganjala prokomunistično usmerjene zaposlene v filmski industriji in izločala politično problematične vsebine, ki ZDA niso predstavljale v najboljši luči, na primer delavske težave, težave z manjšinami ter družbeno in ekonomsko neenakost. Britanski filmski producent in zgodovinar Frances Saunders je poročal, da je CIA uvajala agente znotraj hollywoodskih studiev, da bi nadzirali komunistične dejavnosti in levičarske teme (Giglio 2005, 13). Obenem so uvedli notranje cenzorje, ki so bili v svojih dejanjih mnogo hujši od sovjetskih. Hollywood ni nikoli priznal svojih »črnih seznamov«, prek katerih je mogoče na skrivaj izločati določene osebe iz industrije ali s trga dela, a vendar se je k tej praksi zatekel dvakrat (Giglio 2005, 101).

5.1 Vzpostavitev tržnega studijskega sistema in prva svetovna vojna

Po začetnem obdobju obrtniške proizvodnje med letoma 1894 in 1907 je film postal osrednje področje zanimanja in finančnih vložkov. V Kaliforniji se je oblikoval Hollywood kot produkcijski center in »tovarna sanj«, kar še danes razumemo kot simbol industrializacije kinematografije. Vse do šestdesetih let je trajalo t. i. obdobje hollywoodskih studiev, kjer pa je pravzaprav šlo za tržni oligopol, kjer je osem ameriških podjetij gospodovalo nad filmskim

poslom ne le v ZDA, ampak tudi na mednarodni ravni. Ta podjetja so se oblikovala po letu 1910 in se postopno združila v vertikalno integriran sistem produkcije, distribucije in projekcije ter prevladala na ameriškem trgu (Moran 1996, 2).

ZDA so se izogibale tako pojmu kot aparatom propagande, ki so jih uporabljale le v obdobjih krize. Med prvo svetovno vojno je ameriška vlada vzpostavila agencijo z nedolžnim imenom *Odbor za javno informiranje* (Committee for Public Information – CPI), ki naj bi »prodal vojno Ameriki«. Skupaj s še eno organizacijo, *Ameriško zvezo delavcev* (American Federation of Labor – AFL), se je tu razvijala propaganda za koordinacijo med industrijsko družbo in bojujočimi se oboroženimi silami. Osrednja dejavnost je bilo oblikovanje posterjev, ki so bili zasnovani, da bi bili videti kot filmski posterji, ki so jih delili po vsej Ameriki, upodabljaajoč delavce in vojake z roko v roki, npr. znan plakat »*Your Country Needs You*« (Tvoja dežela te potrebuje), ki ga pozneje zamenja različica s stricem Samom v »*I want You for the U.S. Army*« (Hočem te za ameriško vojsko) (Jowett & O'Donnell, 160). Po vojni se je kongres odločil, da je treba čim hitreje likvidirati tako odbor kot ohranjena sporna gradiva. Svoj tok finančnih prispevkov je prekinil, še preden je imel direktor odbora priložnost uničiti svoje dokumente in izdati končno poročilo (Davison 1971, 6).

Po prvi svetovni vojni v dvajsetih letih so začeli strokovnjaki, ki so bili vpleteni v razvoj vojne propagande, poročati o spornih dejavnosti Odbora za javno informiranje (CPI). George Creel je o svoji izkušnji z odborom poročal v svoji knjigi *How we Advertised America* (Kako smo oglaševali Ameriko, 1920), kjer je razkril, kako je kongres skušal zatreti njegovo poročanje o propagandnih dejavnostih odbora (Jowett & O'Donnell 2006, 161). Po prvi svetovni vojni se je prvič oblikovala politična vloga *Zveznega preiskovalnega urada* (FBI), ki je bila tako pomembna v poznejšem obdobju hladne vojne. Država je v prvih desetletjih stoletja vse bolj uporabljala svoja sredstva za nadzor in potlačitev družbenega nemira in političnih nasprotnikov. Institucionalizacija političnih dejavnosti FBI-ja je bila del federalizacije družbenega nadzora v obliki političnega nadzora (Schmidt 2000, 21).

5.2 Obdobje prve rdeče grožnje po prvi svetovni vojni

V ameriški zgodovini sta obstajali dve obdobji rdeče grožnje. Prvo je nastopilo po prvi svetovni vojni, ko je generalni državni tožilec Palmer kot odziv na boljševiško zmago ter grožnje poznanim kapitalistom v Wilsonovi administraciji in napadom na njih izvedel niz

zaslišanj pod vodstvom mladega agenta FBI-ja, J. Edgarja Hooverja. Racije so potekale v obliki kolektivnih čistk, ki so skupne vsem totalitarnim režimom, kjer vlada aretira politične aktiviste, osumljene radikalce in »avtsajderje« napačnih prepričanj in jih označi kot nevarne. V eni izmed preiskav triindvajsetih mest leta 1919 je federalna vlada izvedla 300 aretacij, kar je vodilo v deportacijo 199 ljudi. Naslednje leto so zaslišanja v 33 mestih vodila do 591 deportacij in več kot 4.000 aretacij. V dvajsetih letih je strah pred notranjim prevratom vodil do kvot priseljavanja in pripomogel k ustvarjanju ozračja nestrpnosti (Giglio 2005, 98).

Sledile so različne strategije z namenom preprečevanja tvorjenja sindikatov. Nielsen in Mailes sta dokumentirala celotno zgodovino zgodnjega črnega seznama v filmski industriji (Mailes & Nielsen 1995). Organizacija dela se je v zabavni industriji začela z letom 1890 in kmalu zajela vse oddelke, ki so bili vpleteni v filmsko produkcijo. Večina delavcev je imela v takratnih studiih zelo malo pravic in se je za delo dogovarjala vsakodnevno. Leta 1926 je Mednarodna aliansa gledaliških in odrskih uslužbencev (IA) s studii podpisala prvi dogovor, ki je vodil v pogajanja za plačo, delovni čas in delovne pogoje. Nastal je t. i. »*Studio Basic Agreement*« (Studijski osnovni sporazum), ki je bil temeljni kamen za delovne odnose v filmski industriji. V tridesetih letih je nezadovoljstvo nad delovnimi pogoji profesionalne uslužbenice (scenariste, igralce, režiserje) vodilo v tvorbo lastnih zvez po zgledu srednjeveških cehov. Prav vodje teh zvez so pozneje poklicali na zaslišanja *Odbora za protiameriške dejavnosti* (HUAC). Označba komunist je bila ena izmed strategij za diskreditacijo zastopnikov sindikatov in za izolacijo oporečnikov kot »neameriških«. Poznejši »črni seznam« Hollywooda je bil rezultat delavskega konflikta, ki je potekal vse od začetka stoletja in je imel namen ustaviti mirovna gibanja in zatreti promocijo državljanskih pravic. Tovrstna diskreditacija z oznako komunizma je ostala vse do osemdesetih let, ko je takratni ameriški predsednik Ronald Reagan za komuniste označil nasprotnike jedrske zamrznitve (Giglio 2005, 101–103). V utemeljitvenem času prve rdeče grožnje je Hollywood posnel prvo serijo protikomunističnih filmov – *Boljševizem na preizkušnji* (Bolshevism on Trial, 1919), *Butanje butlševikov* (Bullin' the Bullsheviki, 1919), *Novi časi* (The New Moon, 1919), *Rdeča Strupenjača* (The Red Viper, 1919), *Pravica do sreče* (The Right to Happiness, 1919), *Skupna last* (Common Property, 1919), *Hude ure* (Dangerous Hours, 1919), *Visoke sence* (Lifting Shadows, 1920) (Štefančič 2010, 56).

5.3 Spontana produkcija v vertikalno integriranem Hollywoodu

V medvojnem obdobju je Hollywood filme, ki so obdelovali politične teme, produciral spontano in vlada je bila od njihove dejavnosti ločena. V času hollywoodske zlate dobe, ki jo približno uokvirjata letnici 1920 in 1960, so imeli studii ogromen nadzor nad vsakim delom procesa produkcije in distribucije. Način produkcije je bil standardiziran: vsi filmski delavci so bili uslužbenci določenega filmskega studia in so delovali po zapovedih nadrejenih. Največji studii so imeli svoje verige gledališč in tako težili k celostnemu nadzoru. Niso izbrali samo igralcev, temveč tudi scenariste, snemalno ekipo in režiserja. Vsi člani filmske ekipe so bili podrejeni svojemu delodajalcu. Filmi so imeli določene konvencije: linearni potek zgodbe, poudarjanje prostorske globine, človeškega telesa, mimike, gest, montaža mora težiti k nevidnosti, tj. zakrivanju sledi filmskega procesa, a je kljub temu vsak studio razvil določen slog.

Ameriška vlada v teh letih ni neposredno vplivala na ideološko zaznamovane filme in ji tega ji pravzaprav niti ni bilo treba, saj je Hollywood delil enak ideološki pogled kot Washington. Že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja je postal Hollywood pomemben poslovni kraj, saj se je v tem času začel formirati vertikalno povezan sistem velikih studiev s produkcijo, ki je bila zgoščena v Los Angelesu, in s poslovalnicami v New Yorku. Do konca dvajsetih let se je formiralo osem največjih studiev, ki so nadzirali več kot 90 odstotkov ameriške filmske produkcije in distribucije. Vodstvo teh studiev (MGM, Paramount, Warner Bros, Twentieth Century Fox, RKO, Columbia, Universal in United Artists) je bilo izrazito negativno naravnano proti komunizmu, predvsem zaradi lastnih ekonomskih interesov in njihovega političnega prepričanja, ne pa da bi bilo to uradno obvezujoče. Na primer Louis M. Mayer iz MGM-ja in Joseph Schenck iz Twentieth Century Foxa sta enačila patriotizem s kapitalizmom (Shaw & Youngblood 2010, 18).

V tridesetih letih so teme komunizma v žanre vstopale brez usmerjene propagandne dejavnosti ali agitacijske funkcije, in sicer v blagih in večinoma humornih oblikah, ob čemer so nastale filmske uspešnice, kot so *Škrlatna zora* (Scarlet Dawn, 1932), *Policija iz kitajske četrti* (Chinatown Squad, 1935), *Dekle s Pete avenije* (5th Avenue Girl, 1939), *Junaki na prodaj* (Heroes for Sale, 1933), *Po tej noči* (After Tonight, 1933), *Bojevita mladina* (Fighting Youth, 1935), *Steber družbe* (Our Leading Citizen, 1939), *Skupaj živimo* (Together We Live, 1935), *Ostal je na zajtrku* (He Stayed for Breakfast, 1940), *Drstenje na Aljaski* (Spawn of the North, 1938), *Državni plesalec št. 1* (Public Jitterbug No.1, 1939), *Tovariš* (Tovarich, 1937), *Balalajka* (Balalaika, 1939), *Fantomski imperij* (Phantom Empire, 1935), *Kaznujte bogate*

(*Soak the Rich*, 1936), *Zločin brez strasti* (Crime Without Passion, 1934), *Malopridnež* (The Scoundrel, 1935), *Plavi cirkus* (Once in a Blue Moon, 1935) (Štefančič 2009, 182–183).

Hollywood se je od nekdanj izogibal neposredni obravnavi političnih tem in specifičnim žanrom (dogmatičnemu političnemu filmu, kritični politični biografiji in ideološki politični drami) in omejeval svoje politične učinke in politične vsebine svojih filmov na minimum. Tovrstne teme preprosto niso bile dobičkonosne in so zaradi tega zavzemale le 5–10 odstotkov filmov na leto (Giglio 2005, 18). Edini žanr, ki omogoča obravnavo političnih tem, ne da bi odbil množice, je žanr vojnega filma kot različica pustolovskega filma. Obenem pa je prav ta žanr najbolj odprt za vladno vmešavanje, ker je treba za snemanje pridobiti dovoljenje za sodelovanje Pentagona ali vladnega oddelka, kot je Ministrstvo za obrambo (Department of Defense – DOD), brez katerih je številne vsebine nemogoče posneti (Giglio 2005, 175).

Filmska industrija že od nekdanj sodeluje z obveščevalno agencijo CIA in z vladno agencijo FBI, poleg tega pa ima tudi Bela hiša osebje, ki se povezuje s filmsko industrijo in poskuša osrednje akterje (scenariste, producente idr.) prepričati, da v svojih delih pozitivno predstavijo delo ameriške administracije (Robb 2004, 149). Obstaja pomembna strukturalna odvisnost, ki še danes zagotavlja ideološki konformizem: v primeru sodelovanja z vlado so Hollywoodu od nekdanj zagotovljeni priboljški in koristi; institucije Ministrstva za obrambo so že takrat zaradi ohranjanja državnega ugleda omogočale finančno olajšavo le izbranim hollywoodskim producentom. To še danes dosegajo s selektivnim izposojanjem vojaških uniform, letalonosilk, bojnega ladjevja, vojaških oporišč, tankov, reaktivnih lovcev, dostopom do filmskih arhivov, nudenjem izvedbe treningov in pomoči svojih vojaških častnikov. Hollywood pa v zameno prilagaja svoje scenarije, iz katerih briše ali po svoje prireja določene prizore, da bi v pozitivni luči upodobil ameriško vojsko in vojaške strategije (Mihelič 2014, 6). Nekateri izmed filmov, ki so nastali s pomočjo Ministrstva za obrambo in katerih seznam je bil spletno objavljen pred nekaj leti, so: *Eskadra vzleti opoldne* (Twelve O’Clock High, 1949), *Zavojevalci z Marsa* (Invaders from Mars, 1953), *Top Gun* (1986), *Firefox* (1982), *Invazija na ZDA* (Invasion U. S. A., 1985), *Zelene baretko* (Green Berets, 1968), *Presidio* (1988), *Lov na Rdeči oktober* (The Hunt for Red October, 1989).

5.4 Krepitev delavskih združenj in obdobje druge svetovne vojne

Od leta 1933 vse do začetka petdesetih let se je v hollywoodskih združenjih, kot so Screen

Directors Guilds, The Hollywood League of American Writers, The Motion Picture Democratic Committee, The Hollywood Theatre Alliance, in drugih zvezah igralcev in piscev nabralo jedro komunistov, kar je povzročilo spremembo vzdušja v filmskih studiih in vodilo do povojnega pregona komunistov (Ceplair 1980, 323).

Do konca medvojnega obdobja je film z razvojem tehnologij postal najpomembnejši medij razvedrila in umetnosti v večini sveta. Med vojno se je obisk kinematografov povečal, z njim pa tudi medvojna produkcija filmov. Hollywood je v času vojne proizvajal skoraj 400 filmov na leto za vse starosti in vseh žanrov. Med letoma 1942 in 1945 je bilo od ena petina do ena četrtnina od okoli 1.500 posnetih filmov povezanih s temami vojne. Vlada je svoj delež prispevala z lastnimi dokumentarnimi in propagandnimi filmi. Skupni namen je bil prikazati svet, razdeljen na dve strani, kjer lahko boj med dobrim in zlom reši le domoljubni militarizem (Giglio 2005, 182–183).

Po nemški invaziji na Sovjetsko zvezo junija 1941 sta prej nasprotujoči si federaciji postali zaveznici, kar je vodilo do spremembe naravnosti prej protisovjetsko usmerjenega Hollywooda. Naenkrat so morali Sovjetsko zvezo predstavljati drugače. Vladna birokracija je usmerjala politiko produkcije filmov skozi agencije, kot je *Urad za filme* (Bureau of Motion Pictures – BMP) znotraj *Urada za vojno informiranje* (Office of War Information – OWI) (Leab 1984, 60). Urad za vojno informiranje je ameriška vlada ustanovila kmalu po ameriškem vstopu v vojno leta 1942 kot svojo propagandno agencijo, ki je imela namen nadzirati in usmerjati filmsko proizvodnjo. Kot je napisal Lowell Mellett vodjem studiev dne 9. 12. 1942: »Za korist tako vašega studia kot OWI-ja bi bilo priporočljivo vzpostaviti rutinske procedure, kjer bi naša hollywoodska pisarna prejela kopije studijskih tretmajev ali sinopsisov vseh zgodb, ki jih nameravate producirati, in tudi končanih scenarijev. To nam bo omogočilo predložiti predloge glede vojne vsebine filmov na stopnji, ko je enostavno in poceni narediti dobrodošle spremembe« (Koppes 1980, 82).

OWI je med drugim izdal *Priročnik za filmsko industrijo* (Manual for the Motion Picture Industry), ki je bil poslan vsem vodilnim v studiih, režiserjem, piscem in producentom, da bi pojasnil, kako prikazovati vojno. V filmih je bilo treba vedno pokazati, da se Američani borijo za svobodo in demokracijo, da se borijo proti fašizmu, da so na njihovi strani Britanci, Rusi, Kitajci ipd., da jih na domači fronti, ki je nepremagljiva, podpirajo ženske, da je ameriška vojska večnarodnostna, da to ni razredna niti rasna, ampak ljudska vojna itd. Film

ne sme kompromitirati ameriških vojnih prizadevanj, ameriških vrednot ali Amerike in njenih zaveznikov, temveč je moral pokazati ZDA kot raj za zatirane in brezdomne, kot talilni lonec brez vsakega rasnega, etničnega in spolnega razlikovanja. Urad je pregledoval in ocenjeval osnutke in scenarije vseh hollywoodskih studiev, pritiskal na filmarje, da so scenarije spreminjali in odpovedovali filme s preveč občutljivim, kočljivim ali oporečnim materialom. Obenem je vplival na vsebino in včasih celo pisal dialoge za ključne prizore filmov ter tesno sodeloval z Uradom za produkcijski kodeks, ki je filmom izdajal izvozne licence in nadzoroval prikazovanje ameriških filmov na osvobojenih območjih. Film je razumel kot orodje, s katerim je mogoče dobiti vojno, zato je filmarjem svetoval, naj si pri vsakem filmu zastavijo vprašanje: »Bo ta film pomagal dobiti vojno?« (Štefančič 2010, 83–84). OWI ni imel moči, da bi izločil filme, ampak je lahko le zagrozil, da bo preprečil distribucijo v tujini, če bo film nasprotoval ciljem OWI-ja, in do leta 1945 skozi svoj biro za film vzdrževal tesne vezi s Hollywoodom.

OWI je tudi naročal filme, zlasti vojne dokumentarce, izmed katerih so bili nekateri namenjeni obči javnosti, drugi pa le vojski, kot so *Japanese Relocation* (1942), *Troop Train* (1943), *The World at War* (1943), *Campus on the March* (1942), *The Town* (1945), *Manpower* (1942), *Suggestion Box* (1943), *Black Marketing* (1943). Izmed 164 filmov, ki jih je vlada distribuirala med letoma 1941 in 1945, je bilo 13 filmov pred Pearl Harborjem promocijskih za USO (United Service Organisations) in Rdeči križ. Začeni z letom 1942 se je poudarek premaknil na filme, ki bi neposredno pripomogli k vojnemu delovanju skozi pridobitev osebja na fronti in doma. Nekateri vladni filmi so služili kot opozorila proti vojnemu dobičkarstvu (črnemu trgu) in nevarnostim nepremišljenega govora. Vlada je snemala vojno gradivo za uporabo v hollywoodskih vojnih filmih, ki so jih distribuirala podjetja velikih studiev, in producirala uradne reportaže, pogosto z zelo uglednimi režiserji (Ford, Capra, Stevens, Wyler, Huston) (Soules 2015, 192). V skladu s smernicami OWI-ja so skušali v filmih preoblikovati Sovjetsko zvezo iz nekdanjega sovražnika v cenjenega zaveznika. Nastali so igrani filmi *Bitka pri Rusiji*, (*Battle of Russia*, 1943), *Fant iz Stalingrada* (*Boy from Stalingrad*, 1943), *Dnevi slave* (*Days of Glory*, 1944), *Gospodična V iz Moskve* (*Miss V from Moscow*, 1942), *Sporočilo Moskvi* (*Mission to Moscow*, 1943), *Severnica* (*The North Star*, 1943), *Naša ruska fronta* (*Our Russian Front*, 1942), *Ruska rapsodija* (*Russian Rhapsody*, 1944), *Pesem o Rusiji* (*Song of Russia*, 1944), *Tri ruska dekleta* (*Three Russian Girls*, 1943). Ti filmi, ki so Sovjetsko zvezo predstavljali v pozitivni

luči, pa so z začetkom hladne vojne delovali kot vir paranoje, da je Hollywood poln komunistov (Shaw & Youngblood 2010, 18).

Po vojni je sledil velik zasuk. Prej zavezniški odnosi med Sovjeti in Američani so se močno ohladili: v ZDA se je zgodil organiziran pregon komunistov, v katerem je bil Hollywood prisiljen sodelovati z vzpostavitvijo poverjenikov, sistemom cenzure, oblikovanjem črnega seznama in izdelovanjem propagandnih filmov. Stališče vlade v pregonu članov *Ameriške komunistične partije* (*Communist Party of the United States of America* – CPUSA) je bilo, da je šlo za zarotnike, ki so se organizirali za prevrat ameriškega sistema (Fried 1991, 94).

5.5 Povojna sprememba in obdobje druge rdeče grožnje

Obdobje po drugi svetovni vojni je bilo zelo burno. ZDA so vzniknile kot ekonomski in politični vodja demokratičnega Zahoda v nevarno razdeljenem svetu. S kulturnega vidika so bili zanimivejši projekti prvega desetletja tega obdobja narejeni za novi medij televizije, medtem ko je Hollywood produciral dokaj predvidljive drame, komedije in muzikale (Giglio 2005, 97). Zanimiv pojav v tem času je tudi porast filmov s socialno problematiko, ki so leta 1947 zasedali skoraj tretjino ameriške filmske produkcije (Leab 1984, 62).

Že na začetku štiridesetih let se je začelo preiskovanje zaposlenih v federalni vladi (Federal Loyalty Program), ki ga je predsednik Truman potem institucionaliziral leta 1947 v uradnem programu, ki je bil namenjen pregledovanju in izločanju nelojalnih zaposlenih. Med letoma 1947 in 1956 je bilo pregledanih več kot pet milijonov državnih uslužbencev, najmanj 25.000 jih je prestalo celoten preiskovalni postopek FBI-ja, okoli 15.000 ljudi pa je odšlo s položaja. Ta program je bil ključen povod za obdobje rdeče grožnje, ki je zajelo ZDA po drugi svetovni vojni in doseglo višek z vzponom senatorja Josepha R. McCarthyja. Čeprav je ta rdeča grožnja – daljša in močnejša od tiste, ki je sledila prvi svetovni vojni – šla onkraj vladnih ustanov in področja zaposlitve, se je začela zaradi zagonske moči trditev, da komunistični vohuni na močnih vladnih položajih manipulirajo z ameriško politiko v sovjetsko korist (Storrs 2013, 2).

Ameriška vlada je po vojni lansirala niz kratkometražnih propagandnih protikomunističnih filmov, večinoma dokumentarcev, v katerih so med napadom na elemente komunističnih doktrin poveljevali denar, podjetništvo, zasebno lastnino, logiko dobička, akumuliranje

kapitala, kapitalizem, ameriški način življenja, visok življenjski standard in svobodo trga. Primeri teh filmov so *Despotism* (1946), *Going Places* (1948), *The Threat of Communism* (1948), *Capitalism* (1948), *Make Mine Freedom* (1948), *Communist Weapon of Allure* (1950), *Communism vs. Capitalism* (1950), *Our Cities Must Fight* (1951), *Are You Ready for Service* (1950), *What it Means to be an American* (1952), *Communism* (1952), *Why Kill The Goose?* (1955), *America's Distribution of Wealth* (1955), *On Guard! The War We Are In: Communism vs. Capitalism* (1962) (Štefančič 2009, 169–189).

Vzporedno s tem sta se začela tudi produkcija in nadzor ideološko sprejemljivih dolgometražnih propagandnih filmov v Hollywoodu. Decembra 1947 je prvič v zgodovini ameriškega filma deset izkušenih scenaristov končalo svoje profesionalne kariere zaradi svojih političnih prepričanj (Ceplair 1980, 15). Hollywood je začela leta 1947 preiskovati kongresna *Komisija za protiameriške dejavnosti* (*The House Un-American Activities Committee* - HUAC), s čimer se je začel lov na komuniste, nekdanje in aktualne. Hollywood je bil vse bolj prestrašen in je začel ustvarjati politično nevtralne filme, saj so se ustvarjalci bali, da bi končali na črnih seznamih (Štefančič 2010, 140). Aktualni sta postali prikrito nadziranje dogajanja in sledenje osumljenim protidržavnih dejavnosti. Znan je razvpiti primer slovenskega priseljence Matta Cvetica, ki je v devetih letih delovanja pod krinko komunista kot skrivni agent FBI-ja ovadil okoli 1.000 članov komunistične partije in biroju poslal več kot 20.000 strani natipkanih poročil (Payne 2004, 13). Njegovo življenje je bilo predloga za film *Bil sem komunist za FBI* (*I was a Communist for the FBI*, 1951), ki je bil eden izmed najpomembnejših filmov cikla agitacijskih hollywoodskih filmov, ki so vzporedno z vladnimi kratkometražnimi deli nastajali v Hollywoodu. Šlo je za okoli 50 protikomunističnih filmov, ki so jih v studiih lansirali med letoma 1948 in 1958, pretežno za neposredne, zelo ideološke propagandne trilerje, v osnovi B-filme, ki razen redkih izjem niso doživeli uspeha (Štefančič 2009, 172).

Institucionalna opora za omenjeni cikel agitacijskih filmov je začela nastajati leta 1944, ko je z združitvijo okoli 1.500 članov filmske skupnosti, vključno z najbolj prominentnimi protikomunisti v industriji, kot so bili John Wayne, Gary Cooper, Walt Disney, Adolphe Menjou, Sam Wood in Cecil B. Mille, nastal Motion Picture Alliance (Filmska zveza). To je bila organizacija s protikomunistično držo, ki je bila ključna v povojnem dogajanju, ko je leta 1947 v Los Angelesu gostila organizacijo HUAC, ključno za pregon komunistov v filmski industriji in večletno produkcijo cikla propagandnih protikomunističnih filmov. Preiskave

HUAC-a so bile del nekoordinirane kampanje, ki so jo izvajale konservativne sile znotraj in zunaj vlade v poznih štiridesetih in petdesetih letih. Pet organizacij je igralo posebej pomembno vlogo pri zagotavljanju tega, da bi Hollywood deloval v skladu z nacionalnim interesom:

- *The Catholic Legion of Decency* (Katoliška legija spodobnosti),
- *The Production Code Administration* (Urad za produkcijski kodeks),
- *The Motion Picture Alliance* (Filmska zveza),
- *The American Legion* (Ameriška legija),
- *The Federal Bureau of Investigation* (Zvezni preiskovalni urad – FBI).

Upošteva vse te politične pritiske ni bilo presenetljivo, da je bila vsebina ameriških filmov v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih močno politično desno obarvana. K protikomunističnemu boju pa so v kinematografiji prostovoljno prispevali tudi številni filmski umetniki, nekateri kot konservativni katoličani, drugi kot liberalni protikomunisti, nekateri pa zaradi močnih povezav z vlado ali vojsko, med njimi Walt Disney, John Wayne in James Stewart (Shaw & Youngblood 2010, 19–21).

Leta 1947 je HUAC izvedel devetdnevno preiskavo o vplivu komunizma na filmsko industrijo, ki se je končala z izobčenjem osumljenih komunistov (»Hollywood Ten«) in oblikovanjem slovite Waldorfske deklaracije, ki so jo podpisali vodilni predstavniki glavnih studiev za pregon komunistov iz industrije. Zaslivanja so se ponovila v letih 1951–52 in še razširila črni seznam, ki se je širil vse do konca šestdesetih let, obenem pa porodila največje število filmov v celotnem ciklu (Doherty 1988, 18). Produkcija protikomunističnih filmov ni imela ekonomskega ali ideološkega povoda, temveč sta bili glavni gibalni strah in paranoja, ki so ju po ZDA širile organizacije, kot je HUAC. Filmi, ki so jih proizvedli, so bili preprosti in okorni, osredotočali so se predvsem na teme sabotaže, vohunstva in subverzije ter prikazovali zelo melodramatičen pogled na ameriške komuniste (Leab 1984, 82). Vsak izmed večjih studiev je sledil pobudi in nastalo je več kot 40 protikomunističnih filmov, med drugim *Rdeča grožnja* (*The Red Menace*, 1949), *Rdeča Donava* (*The Red Danube*, 1949), *Poročila sem se s komunistom* (*I Married a Communist*, 1950), *Zarotnik* (*Conspirator*, 1950), *Bil sem komunist za FBI* (*I Was a Communist for the FBI*, 1951), *Veliki Jim McLain* (*Big Jim McLain*, 1952), *Sprehod groze* (*Walk East on Beacon*, 1952), *Tat* (*The Thief*, 1952), *Rdeči planet Mars* (*Red Planet Mars*, 1952), *Rekruti* (*I Want You*, 1952), *Moj sin John* (*My Son John*, 1952), *Kraja v Južni ulici* (*Pickup on South Street*, 1953) (Doherty 1988, 15).

Trda negativna filmska propaganda se je nadaljevala tudi po obdobju vpliva organizacije HUAC in senatorja Josepha McChartyja. Hollywood je na primer v petdesetih posnel več kot petdeset filmov o korejski vojni v letih od 1950 do 1953, v številnih izmed teh filmov je poudaril ekspanzionistično timsko sodelovanje med Pekingom in Moskvo.

5.6 Hladna vojna in reorganizacija studijskega sistema

Produkcija agitacijskih propagandnih protikomunističnih filmov se je zaradi vzpona televizije in finančnega neuspeha večine teh filmov končala do leta 1954. Kulturno stanje v Hollywoodu se je povrnilo v neke vrste ideološko zmernost in vse do konca petdesetih let in naprej je bilo le še občasno nekaj ideološko zaznamovanih del, ki pa so bila ustvarjena predvsem na podlagi odločitve posameznikov, in ne kot odziv na zahteve trga ali pritisk vlade (Doherty 1988, 25). V drugi polovici petdesetih let je bila hollywoodska produkcija konservativna z ustvarjanjem muzikalov, romantičnih komedij, trilerjev in vesternov. Večina najboljših piscev je bila na črnem seznamu – za primerjavo: med letoma 1938 in 1947 so v vseh studiih skupaj kar petino scenarijev napisali radikalno levičarsko usmerjeni pisci, ki so dobili štiri oskarje in 19 nominacij. Studii so jih videli kot sposobne in uporabne in jim plačevali visoke honorarje za pisanje pod psevdonimi (npr. Dalton Trumbo je dobil 3.000 dolarjev na teden od MGM-a, Ring Lardner, Jr 2.000 dolarjev na teden od 20th Century Foxa) (Giglio 2005, 117).

V srednjih petdesetih so se pri posameznih filmskih ustvarjalcih začeli porajati dvomi o vlogi filma v propagandni kampanji v hladni vojni, obenem pa so se začeli pomisleki glede hladne vojne pojavljati tudi na televiziji.

Vsak filmski ustvarjalec, ki je šel predaleč v omajanju konsenza hladne vojne, pa je moral v petdesetih še vedno računati na črni seznam in strah pred Ameriško legijo. Njegovi projekti so morali prestati tudi pregled produkcijskega kodeksa (Shaw & Youngblood 2010, 25).

Do konca desetletja je sledilo slabenje te moči z vladnimi gibanji proti trustom, ki so skupaj z vzponom televizije in distribucijo tujih, zlasti evropskih, filmov vodila do razpada vertikalne integracije. Podjetja so prepoznala distribucijo kot glavni način za nadaljnji nadzor nad trgom. Obdobje studiev se je končalo in filmska proizvodnja je prišla pod sveženj agencijskega sistema (Moran 1996, 3). Izmed več kot 2.500 filmov v petdesetih letih je bil

manj kot en odstotek resnih dram, ki so se spopadale s pomembnimi družbenimi težavami takratnega časa. Politični pritisk je uspešno utišal nasprotovanja in zatrl ustvarjalnost. Medtem ko sta bili za pravo okrevanje industrije potrebni še dve desetletji, se je Hollywood v sredini šestdesetih let vendarle vrnil tudi k raziskavi sodobnih družbenih in političnih tem (Giglio 2005, 118). Pomemben vzrok za to je bilo stopnjevanje dramatičnega dogajanja, ki je pri ameriškem prebivalstvu krepilo zaskrbljenost in nezadovoljstvo (kubanska raketna kriza, shodi za državljanske pravice, politični umori, Vietnam, feministično gibanje, droge in rokenrol). Naslednji pomemben vzrok za večje nestrinjanje s hladno vojno na zaslonih pa so bile strukturne spremembe, ki so potekale v Hollywoodu v šestdesetih in sedemdesetih letih. Te so se sicer začele že v zgodnjih petdesetih, ko je zakonodaja o odpravi kartelov sprožila razgradnjo starega studijskega sistema. Čeprav so glavni studii ostali, je njihova relativna šibkost odprla večje možnosti za neodvisne filmske ustvarjalce. Številni izmed njih so bili liberalci, ki so se po odpravi črnega seznama čutili sposobne za ponovno preučitev hladne vojne.

V poznih šestdesetih se je začel oblikovati koncept novega Hollywooda, ki se je osredotočal na generacijo mlajših režiserjev, v istem času pa se je sprostil že zastarel cenzorski sistem. Filmi iz tega obdobja so dajali vtis, da je Amerika izgubila kompas glede hladne vojne, da igrata Zahod in Vzhod cinično igro politične moči in da je mirno sožitje bistvenega pomena. Obdobje so zaznamovali vplivni filmi, kot so *Mandžurski kandidat* (The Manchurian Candidate, 1962), *Sedem dni v maju* (Seven Days in May, 1964), *Kritična točka* (Fail-Safe, 1964), *Bedford strelja brez opozorila* (The Bedford Incident, 1965), *Dr. Strangelove* (Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964) ali *Rusi prihajajo* (The Russians Are Coming the Russians Are Coming, 1966), ki so vzbudili globoke polemike in spraševanje o smiselnosti hladne vojne (Shaw & Youngblood 2010, 29).

5.7 Vloga javne diplomacije in kulturna vojna

Od šestdesetih let naprej je produkcija vladno usmerjene filmske propagande potekala zlasti zunaj studijskega sistema. Javna diplomacija je izraz, ki ga je v šestdesetih letih skoval ameriški veleposlanik Edmund Gullion in predstavlja dejavnost, s katero države komunicirajo z javnostjo v drugih državah s ciljem informiranja in promocije nacionalnega interesa ter izvajanja zunanje politike. Javna diplomacija med drugim vključuje dejavnosti, kot so izobraževalni programi izmenjav, jezikovno usposabljanje, razširjanje kulture zunaj mej, kar

vključuje filme, revije, radijske in televizijske programe, umetniške razstave, gledališke skupine ter orkestre. Leta 1948 je zakon Smith-Mundt ustvaril pravni okvir za informacijski program v tujini z uporabo različnih medijev, razstav in programov izmenjav, ki bi deloval kot protiutež množičnim sovjetskim kampanjam in kot komplementarno psihološko orožje (Cull & Welch 2003, 101). V okviru kulturne diplomacije je potekal precejšen del ameriške agitacijske dejavnosti v obdobju hladne vojne. Gre za dejavnost ameriških informacijskih storitev zlasti po njihovi reorganizaciji v centralizirano *Informacijsko službo Združenih držav Amerike* (United States Information Service – USIS) s pobudo predsednika Eisenhowerja leta 1953 (Nilsen 2011, 54). USIS, pozneje preimenovan v *Informacijsko agencijo Združenih držav Amerike* (United States Information Agency – USIA), je bila agencija, katere namen je bil s sredstvi kulturne diplomacije v tujini promovirati interese in kulturo ZDA s prikazom in razlago njihovih ciljev in politik (Cull 2008, 102).

Na področju filma se je USIS (podobno kot na sovjetski strani društvi VOKS in SSOD) povezoval s posameznimi organizacijami v različnih državah za projekcijo filmov, ki naj bi vplivali na percepcijo ameriške demokracije. USIS je bil oddelek za javno diplomacijo State Departmenta med letoma 1953 in 1999, deloval pa je v več kot 70 državah. Organizirali so projekcije filmov na različnih lokacijah, vključno z majhnimi kinematografi, kulturnimi domovi, dvoranami in domovi posameznikov. Projekcije filmov so potekale kot družabni dogodki, kjer so se ljudje zbirali, družili, igrali igre in razpravljali. S prihodom državne televizije, ki je oddajala večinoma od šestdesetih let naprej, so se te projekcije zmanjšale in z zatonom obiska izginile (Hafsteinsson & Gréétarsdóttir 2011, 373). Najbolj znani izmed stotine filmov, ki zaradi svojega statusa propagandnega gradiva po zakonu niso smeli biti predvajani znotraj ZDA brez posebnega dovoljenja Kongresa, so bili *Čehoslovaška 1968* (Czechoslovakia 1968, 1969), *Pet mest junija* (The Five Cities of June, 1963), *Marš v Washington* (The March to Washington, 1964), *Vietnam! Vietnam!* (1971) in *Zid* (The Wall, 1962).

Prav tako so pomembne uradne informacije vlad v tujini in njihove turistične pisarne, katerih dejavnosti so usmerjenje k ustvarjanju solidarnosti, promoviranju turizma, k trgovanju in investicijam. V ZDA pa so uradne vladne propagandne dejavnosti zanemarljive v primerjavi z zasebnim podjetništvom. Že leta 1953 so oglaševalci ZDA plačevali 280 milijonov v tujini, kar je skoraj dvakrat več od proračuna informacijske agencije ZDA. Od takrat so tuji oglaševalci še zrasli. Poleg tega je velik del vladne in nevladne, politične in nepolitične

propagande prisoten tudi v mednarodnih poročilih in medijih kot del vsakdanjega poročanja. Trend predstavitve propagande v obliki novic skozi običajne medijske kanale lahko opazujemo vse od dnevnega časopisa in tako je pričakovati tudi v prihodnosti (Davison 1971, 12). Ta trend se je začel že z ustanovitvijo Odbora za javno obveščanje (Committee on Public Information – CPI), ki je v času druge svetovne vojne skrbel za tvorjenje avdiovizualnih poročil tujih agencij. Ena izmed najučinkovitejših metod odbora sta bila vabljenje in navzočnost delegacije tujih novinarjev v ZDA, da so lahko osebno prišli v stik z ameriško močjo in moralo (Davison 1971, 5).

Na strani studiev se je z razvojem v sedemdesetih letih zaradi stabilnosti hollywoodskih financ pojavila težnja k vertikalni reintegraciji gledaliških distribucijskih dejavnosti. Večja hollywoodska podjetja so začela tvoriti konglomerate z vzpostavljanjem povezav z drugimi področji komunikacijskih industrij, kot so publicistika, televizija, video in glasba, in sicer da bi uspeh posameznega filma zagotovil tržni uspeh tudi na drugih področjih. Z začetkom leta 1985, ko je Murdochov News International prevzel Twentieth-Century Fox, so postopno vsa štiri večja ameriška komercialna televizijska omrežja prešla v roke novih lastnikov, velikih medijskih konglomeratov. Ta podjetja so imela posledično dostop do dveh drugih trgov – kabelske televizije doma in tuje televizije v tujini. Nova vladna pravila so omogočila, da se sistem razvije močnejše kot prej in gradi nove komplekse tudi v Evropi in drugod po svetu, zaradi česar je Hollywood postal veliko bolj kapitaliziran, močan in dobičkonosen, kot je bil v obdobju studiev. Podjetja so prišla v last japonskih konglomeratov in evropskih mogotcev. V ospredje je prišla distribucija kot največji sektor te industrije, ki zanemarja nacionalne tradicije drugih kinematografij, ki imajo vse manj možnosti za uspeh s »kakovostnimi« umetniškimi filmi (Moran 1996, 5–6).

5.8 Obnovitev hladne vojne in padec Sovjetske zveze

To burno dogajanje na področju industrijske infrastrukture se je dogajalo vzporedno s ponovnim vzponom tematike hladne vojne. Izpostavljanje nevarnosti vojne med dvema blokoma je doživelo svoj vrhunec in razplet v obdobju Reaganove administracije v osemdesetih letih. V tem obdobju je bilo osrednje vprašanje jedrske nevarnosti, kjer pa ni šlo toliko za boj proti Sovjetom kot za nasprotovanje oboroževanju kot takemu. Pojavilo se je gibanje, imenovalno *jedrska zamrznitev* oziroma *moratorij za jedrske poskuse*, v katerem so zahtevali ustavitev jedrskih testiranj in širjenja jedrskih sredstev. V okviru tega gibanja se je

leta 1982 v New Yorku zbralo 50.000 ljudi. Opuščali so snemanje filmov, ki so promovirali vietnamsko vojno (Valantin 2003, 29–30). Množično nasprotovanje jedrskim strategijam je vodilo do sprememb v ameriški filmski industriji, ki je v novih filmih začela obsojati jedrsko orožje in aktualno ameriško politiko v filmih, kot so *Fail-Safe* (Kritična točka, 1964), *Vsi predsednikovi možje* (All the President's Men, 1976), *Trije kondorjevi dnevi* (Three Days of the Condor, 1975), *Vojakova vrnitev* (Coming Home, 1978), *Lovec na jelene* (The Deer Hunter, 1978), *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now, 1979), *Banane* (Bananas, 1971), *Rambo* (1982/5/8).

V osemdesetih letih je zmaga Ronalda Reagana na predsedniških volitvah v letih 1980 in 1984 vodila do preporoda debat o hladni vojni. Politična desnica je ponovno dobila vso moč, kar se je odražalo pri revitalizaciji ideološkega in strateškega konflikta proti komunističnemu bloku. Kot nekdanji igralec in FBI-jev obveščevalec znotraj filmske skupnosti je Reagan instinktivno uporabil medije, vključno s Hollywoodom, za svoje politične zahteve. Ameriška kinematografija glede hladne vojne v osemdesetih ni bila enodimenzionalno protikomunistična, kot bi lahko pričakovali. Čeprav bi pri Reaganu marsikdo pričakoval ponovno uvedbo črnega seznama, njegova politika ni ubrala enake poti kot v dobi McCarthyja, niti ni bilo nobenih podobnih preiskav znotraj »liberalne elite« v zabavni industriji, kot jih je izzval HUAC. V nekoliko nižjem številu so se pojavljali podobni opozicijski filmi kot v sedemdesetih, vendar jih je le malo vzbudilo množično pozornost, to so filmi *Rdeči* (Reds, 1981), *Missing* (1982), *WarGames* (1983). V prvi polovici osemdesetih so se ponovno pojavili sovražni ksenofobni filmi, ki so opozarjali pred prihodom komunistov na ameriška tla, npr. *Rdeča zora* (Red Dawn, 1984) in *Invazija na ZDA* (Invasion U.S.A., 1985). Tako v kinematografih kot na televiziji so znova so postali popularni filmi o Sovjetih, kot so *Sakharov* (1984) in *Moscow on the Hudson* (1984) ali *KGB: The Secret War* (1986), *No Way Out* (1987), *Firefox* (1982) ali *The Beast of War* (1988). Stare teme ideološkega spopada so se vrstile v filmih s političnim ozadjem – *Oficir in gentleman* (An Officer and a Gentleman, 1982), *The Right Stuff* (Philip Kaufman, 1983), *Missing in Action* (Joseph Zito, 1984), *Heartbreak Ridge* (Clint Eastwood, 1986), *Dobro jutro, Vietnam* (Good Morning, Vietnam, 1987). V filmu *Uncommon Valor* (Ted Kotcheff, 1983) je bilo treba najti grešnega kozla, malodušno vladno birokracijo, za poraz v jugovzhodni Aziji. Eden izmed najbolj popularnih filmov s to tematiko je bil *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985), akcijsko-pustolovski film, ki je najbolj reprezentativna oblika Reaganove politike na področju zabave (Shaw & Youngblood 2010, 32–34).

Hollywoodska hladna vojna je tako svoj drugi vrhunec dosegla v letih 1985–86, ko so bile po vsem svetu predvajane uspešnice *Rambo*, *Rocky* in *Top Gun*. V tistem času ni nihče slutil, da bo hladna vojna v nekaj letih končana, Sovjetska zveza pa bo postala del zgodovine. Noben ameriški diplomat, če pustimo ob strani filmske ustvarjalce, ni tega predvideval leta 1986 niti na začetku leta 1989, nekaj mesecev pred padcem berlinskega zidu. Vendar če pazljivo pogledamo hollywoodske filme iz poznih osemdesetih, ti namigujejo na pomenljivo zbliževanje ameriško-sovjetskih odnosov v filmih, kot so *Russkies* (Rick Rosenthal, 1987), *Rdeča vročica* (Red Heat, 1988) in *Jekleni orel II* (Iron Eagle II, 1988). Film *Rdeča vročica* je bila prva v celoti ameriška produkcija, ki je vključila prizore, posnete na ozemlju Sovjetske zveze.

Politično ozračje se je konec 80. let hitro spreminjalo. Na začetku leta 1988 je Moskva gostila prvi večji ameriški filmski festival. Med filmi, ki so bili prvič predvajani v Sovjetski zvezi, sta bila filma *Kings Row* (Sam Wlood, 1942), v katerem je igral Ronald Reagan, in *Vojna zvezd: Imperij vrača udarec* (Star Wars: The Empire Strikes, 1980), ki so ga sovjetski filmski kritiki v zgodnjih osemdesetih označili za reakcionarnega. Leta 1989 sta se pojavila dva ameriška filma, ki sta prikazala Američane, kako preprečijo atentat na Gorbačova, *The Package* (Andrew Davis) in *Just Another Secret* (Lawrence Gordon Clark). Zadnji prispevek ameriške kinematografije k hladni vojni je bila uspešnica *Lov na Rdeči oktober* (The Hunt for Red October, 1989), pred razpadom Sovjetske zveze in koncem ideološkega konflikta zadnja uspešnica, v kateri je sodelovalo Ministrstvo za obrambo ZDA (Shaw & Youngblood 2010, 35).

6 Sovjetska kinematografija in propaganda

V ZSSR-ju se je po revolucionarnem preobratu na začetku dvajsetega stoletja ustvarilo plodno okolje za razmišljanje o filmskem snovanju, v katerem je na pobudo državnih funkcionarjev več ustvarjalcev dobilo priložnost eksperimentiranja. Skoraj neposredno po revolucijah februarja in oktobra leta 1917 se je postavilo pomembno vprašanje o organizaciji filmske industrije v skladu z novim ideološkim horizontom, ki se je uveljavil po državah. Aparati komunistične partije so skušali poskrbeti, da bi se ustvarjanje v mediju filma podredilo političnim interesom, s čimer bi umetniško zvrst spremenili v propagandno sredstvo. Vse do razpada federacije je bila povezava filmov in politike zakoličena prek državnih aparatov centraliziranega planskega gospodarstva.

6.1 Oktobrska revolucija in reorganizacija kinematografije

Kinematografija se je do prve svetovne vojne na Ruskem utrdila kot osrednja oblika zabave v meščanskih in delavskih krogih z zanimivo kapitalistično filmsko produkcijo, kot jo predstavljajo filmi *Stenka Razin* (Stenka Razin, 1908), *Obramba Sevastopola* (Oborona Sevasopolja, 1911) ali *Odhod velikega starca* (Uhod velikovo startza, 1912). Z vojno je ustvarjalnost malo opešala in odprl se je uvoz, obenem pa so na frontah začeli snemati prve filme, ki pa so bili s formalnega vidika povprečni in neprimerljivi z istočasnimi zahodnimi propagandnimi filmi (Reeves 1999, 45). Prevzem moči 7. novembra 1917 je bil posledica večletnih dejavnosti, v katerih so člani revolucionarne stranke propagandi posvečali veliko pozornosti. Lenin je hotel ideološke ostanke v fevdalistični strukturi revolucionarne Rusije odstraniti zlasti s preobrazbo družbene materialne baze (Lasswel 1951, 67–68). Boljševiki so bili filmu od samega začetka zelo naklonjeni in so ga kot medij cenili bolj kot prejšnja carska

oblast, ki je film na Rusko sprejela s prvimi Lumierovimi programi leta 1896. Car je bil nad mehanizmom sprva sicer navdušen in si je zgradil zasebni kino v kraljevi palači na Carskem selu, a je kljub temu leta 1913 izrazil dokaj slabo mnenje o filmu: »Mislim, da je film prazna, povsem nepomembna in celo škodljiva oblika zabave. Samo nenormalna oseba bi lahko takšen farsični posel uvrstila v umetnost. Je popolna nesnaga in neumnost, ki se ji ne bi smelo pripisovati kakršnekoli pomembnosti« (Reeves 1999, 2). Za kontrast imamo izjavi Lenina, ki je februarja 1922 v pogovoru z Lunačarskim izjavil, da »je od vseh umetnosti zanje najpomembnejši film«, ali Trockega, ki je v članku iz leta 1923, spodbujajoč razvoj sovjetske kinematografije, trdil, da je film »najboljše sredstvo za propagando« (Reeves 1999, 48).

Z nastopom novega reda so se začela oblikovati upravna telesa, ki so vodila produkcijo različnih medijev za izobraževanje svojih državljanov o revoluciji in o rezultatih, ki jih ta prinaša. Film je imel tu posebno mesto, ker je bil dostopnejši za nepismene množice, ki jih je bilo treba izobraziti. Takoj po vojni se je začela proizvodnja propagandnih filmov. To so bili sprva preprosti filmski obzorniki, ki tehnično niso bili impresivni. Leta 1918 so npr. snemali Lenina med sprehodom v Kremlju, da bi preklicali govorice, da je mrtev. Podobno so snemali druge pomembne partijske člane, da bi jih približali ljudem. Nato so začeli nastajati kratki propagandni filmi – »agitke« (manjša agitacijska dela), ki so trajali od 5 do 30 minut in predstavljali preprosta propagandna sporočila. Sprva so bili to zgolj neke vrste animirani posterji ali filmi, kjer so vojaki občinstvo nagovarjali k pomoči vojski, a kmalu so sledila tudi studijska naročila propagandnih igranih filmov. Dva filma, *Za rdečo zastavo* in *Oče in sin*, sta leta 1919 preiskovala nasprotne ideologije starega in novega, kjer se je v prvem filmu v Rdečo armado najprej vključil oče, medtem ko se je v drugem za to najprej začel zanimati sin. V filmu *Mir kočam in vojna palačam* (1919) se revni kmečki deček sooči z boljševiškim idejami, ko samega sebe primerja z bogatim veleposestnikom – in se posledično pridruži Rdeči armadi. Med poletjem leta 1918 in do konca državljanske vojne so kljub ogromnemu pomanjkanju sredstev naredili kar 60 takšnih agitk (Reeves 1999, 55). Ker so zavezniki po vojni vsilili blokado na uvoz, Sovjeti niso imeli dostopa do filmskih materialov in opreme, na katere se je predrevolucijska Rusija zanašala pri zahodnih dobaviteljih; posledično so bila zgodnja dela formalno zelo siromašna (Rimberg 1955, 4).

27. avgusta 1918 je Lenin podpisal dekret za sovjetsko nacionalizacijo fotografske in filmske industrije. Njegov cilj je bil pokazati prebivalstvu, kaj je bilo v novi državi bivanjsko nesprejemljivo, in predstaviti, kaj je bilo zaželeno in v duhu revolucije. Od tistega dne naprej

je bila filmska industrija vsaj uradno politično centralizirana z vidika produkcije in distribucije. Ti pedagoški in agitacijski cilji so lahko vplivali na največje mogoče število večinoma nepismenih sovjetskih prebivalcev, zaradi česar se je nazadnje zgodila mobilizacija filmskih enot po vseh republikah. Državni uradniki so vzpostavili skupine, ki so potovale po obširnih ozemljih v posebnih vlakih in ladjah, kjer so prikazovali kratke filme o uspehu revolucije (Hafsteinsson & Gréétarsdóttir 2011, 363).

Prvi izmed teh »agitpoezdov« je bil vlak *V. I. Lenin* na testni vožnji dne 13. 8. 1918 z devetimi vagoni, ki so imeli knjigarne, knjižnico, pisarno in stanovanja. Dva tedna je distribuiral pamflete in časopise enotam Rdeče armade in bil tako uspešen, da je Trocki takoj naročil pet podobnih vlakov, izmed katerih je bil zadnji izdan leta 1920. Obenem je bila vzpostavljena nova komisija, ki je na podoben način opremila veliko večje vlake, na katerih je bilo poskrbljeno za predavanja, govore, časopise, letake in posterje. Na podoben način so bile organizirane ladje, zopet zlasti na ključnih transportnih področjih; potnike so najprej navdušili s filmom in nato začeli prikazovati tudi drugo propagando gradivo, čeprav so bili osrednji element vedno filmi. Tako je na dvanajstih potovanjih med aprilom 1919 in decembrom 1920 vlak *Oktobrska revolucija* predvajal kar 430 filmskih predstav, ki si jih je ogledalo več kot 630.000 ljudi, medtem ko je na trimesečnem potovanju agitparnik *Rdeča zvezda* organiziral 196 filmskih predstav, ki jih je obiskalo približno 225.000 ljudi. Partija je bila tako navdušena nad uspehom teh vlakov, da so njihova potovanja po podeželskih poteh nadaljevali tudi v dvajsetih letih. Da bi idejni boj razširili zunaj mest, so dodatno vzpostavili mrežo agitacijskih centrov na strateških lokacijah, kot so železniška križišča ali večje naselbine. To so bili nekakšni kulturni centri (s knjižnico, učilnico, kantino, gledališkim odrom in kinematografsko dvorano), katerih glavni namen je bilo ustvarjati in širiti propagando na lokalnem področju. Leta 1919 so vzpostavili 140 takih centrov in naslednje leto še 220 (Reeves 1999, 57–58).

6.2 Državlјanska vojna in nova ekonomska politika

Državlјanska vojna, ki je sledila revoluciji, se je končala z novembrom 1920, a boljševiško vlado je takoj pričakal nov niz kriz, ki je kazal na kolaps gospodarstva: lakota ob Volgi, izgredi pri Kronstadtu, kmečki upori v regiji Tambov. Lenin je bil prisiljen v vrnitev k delno tržnemu gospodarstvu t. i. nove ekonomske politike – NEP (Youngblood 1993, 13). Tržno

gospodarstvo dvajsetih let je bilo zamišljeno kot prehodni sistem za rekonstrukcijo države po ekonomski škodi prve svetovne vojne. V času NEP-a je ključne sektorje vodila vlada (zunanje trgovanje, transport), medtem ko je drugod spodbujala obsežno privatizacijo. A v obeh primerih, ne glede na to, ali je bilo podjetje v lasti državne agencije ali zasebnega podjetnika, je po navadi delovalo po sistemu samofinanciranja, poznanim kot »kozrasčet«, ki je zapovedoval nujno ekonomske samozadostnosti podjetij, ki so morala financirati rast iz lastnega tržišča, in ne iz vladnih subvencij (Kepley 1996b, 33). NEP je temeljil na zakonski doktrini ekvivalence, v kateri je bila vsaka gospodarska enota na tržišču pojmovana kot samostojna entiteta z določenimi pravicami. Posamezne gospodarske enote so lahko z drugimi vstopale v kolateralna pogajanja za izmenjavo dobrin in storitev (Kepley 1996b, 35). Tako so v času NEP-a (1921–28/9) posamezna filmska podjetja dobila pretežno gospodarsko avtonomijo. Leta 1922 so dodatno oblikovali Goskino, državni filmski trust, ki naj bi sovjetski vladi služil kot entiteta za vplivanje na delovanje filmske industrije, ki je bila zasnovana na zasebnih podjetjih na NEP-trgu. Kot tak naj bi dobil monopol nad filmsko distribucijo v celotni Sovjetski zvezi in določil distribucijo za vse posamezne republike (Kepley 1996a, 345).

V obdobju vojne se je na ruskem ozemlju sesula zelo napredna in z zahodnimi vplivi zaznamovana filmska industrija iz obdobja dinastije Romanov. V nenadnem obdobju miru leta 1923 se je pokazala potreba po obnovi kinematografov in splošne industrijske infrastrukture. Do leta 1928 so vzpostavili več kot 1.500 delujočih kinematografov in poleg tega tudi skoraj 4.500 delavskih klubov, kjer so filme projicirali ob drugih dogodkih (branja, šahiranja, koncerti in predavanja). Čeprav so bili v teh najbolj popularna zabava prav filmi, klubi niso smeli predvajati istih filmov kot komercialni kinematografi in so po navadi le eno od dveh tedenskih projekcij namenili dolgometražnemu filmu, medtem ko je bil preostali program sestavljen iz niza kratkih izobraževalnih in propagandnih filmov (Reeves 1999, 65). Da bi sistem projekcij razširili tudi na podeželju, so leta 1924 začeli kampanjo »kinofikacije«, ki je bila namenjena širjenju izobraževalnih, igranih, dokumentarnih in obzorniških filmov po podeželju. Zaradi pomanjkanja kakovostne propagandne produkcije in širjenja filmske kulture je sledila tudi projekcija dokaj »buržoaznih«, a v javnosti izjemno popularnih filmov, kot so *Križ in Mauser* (Krest i mauzer, 1925), *Palača in utrdba* (Dvorec i krepost, 1924), *Stepan Kaltura* (Stepan Kaltura, 1925), *Pesnik in car* (Poet i car, 1927). Ti filmi so bili za oblast problematični in so bili v primeru pretirano dekadentne vsebine

prepovedani. Tak je bil primer filma *Medvedja poroka* (Medvežja svadba, 1926) (Youngblood 1993, 44–45).

Ko preberemo, da je sovjetska vlada leta 1919 nacionalizirala filmsko industrijo, ne dobimo vtisa o dejansko heterogenem multikulturnem sovjetskem filmskem trgu. Sovjetska kinematografija je bila federalna, in ne nacionalna filmska industrija s specifičnim vsezveznim aparatom, ki je določal vsebine filmske produkcije glede na nacionalne partikularnosti. Leninov nacionalizacijski dekret leta 1919 ni dosegel veliko, zlasti pa ni zares uvrstil sovjetskega filma pod vladni nadzor, kot se pogosto razume, temveč je bil le začasni ukrep, ki je dal določenim javnim agencijam avtoriteto za upravljanje filmskih sredstev med kaotičnim obdobjem državljanske vojne. Ni pa ponudil nobenega programa za dolgotrajni vladni nadzor kinematografskega dogajanja in tako rekoč ničesar za konstrukcijo enotne sovjetske kinematografije (Kepley 1996a, 345).

Na ekonomsko krizo povojnega filma, ki sta jo povzročili opustošenje dežel in uničenje filmske infrastrukture, je vplivalo tudi pomanjkanje ustrezno izobraženega osebja; težava šolanja je bila velika, saj bi izobraževanje v tujini ljudi lahko izpostavilo buržoaznim vrednotam ali jih celo odvrnilo od vrnitve v domovino. Tako je Vladimir Gardin, znan predvojni režiser in igralec ter vodja sekcije igranega filma v komisariatu za izobraževanje Narkompros, leta 1918 predložil vzpostavitev desetih novih državnih šol filmske umetnosti, vsako s tisoč študenti, da bi ustvaril novo »vojsko« filmarjev. Kot prva filmska šola na svetu se je tako naslednje leto v Moskvi vzpostavil še danes delujoč VGIK, da bi študentom dal priložnost izučiti se svoje obrti v okolju, kjer bi se poučili tudi o revolucionarni ideologiji in začeli snovati politično ustrezne filmske vsebine. Gardin je že v statutu šole zagotovil eksperimentalno okolje, ki je bilo ključno za poznejše eksperimente velikih sovjetskih avantgardistov (Reeves 1999, 54).

6.3 Večslojna filmska kultura in konsolidacija produkcijskih hiš

Sovjetska filmska kultura NEP-a je bila večslojna. V okviru na novo vzpostavljene filmske šole je vzniknila znamenita »linija avantgarde«, ki je s svojim premišljenim in inovativnim pristopom k mediju filma ustvarila formalni preboj, ki je povsem spremenil ustaljeni vzorec filmskih predstav. Njihovi izumi so ne glede na ideološke prepreke prišli tudi do kapitalističnega bloka, kjer so imeli velik vpliv na obstoječo paradigmo filmske forme,

obenem pa predstavili Sovjetsko zvezo kot kulturno napredno deželo. Filmi velikih ustvarjalcev, kot so Pudovkin, Ejzenštejn, Vertov, Kulešov, Kozincev, Trauberg, Solnceva, Šubova in drugi, so bili projicirani povsod po svetu, kjer so lahko spremljali nove pristope k umetniški obdelavi avdiovizualnega medija. Tisto, kar je v vseh teh filmih na ravni forme predstavljalo osrednji preboj, so bili dosežki na področju montaže, ki so se ji avtorji posvetili tako na praktični kot na teoretski ravni. Za sabo so pustili kompleksne in dodelane teoretske traktate, ki skušajo zakoličiti nov način ustvarjanja, ki bi izhajal iz same narave filmskega medija in je inherentno osredotočen prav na montažne postopke. Najznamenitejši izmed teh filmov so bila dela Ejzenštejna: *Stavka* (Stačka, 1924), *Križarka Potemkin* (Bronenosec Potjomkin, 1926), *Oktober* (Oktjabr, 1929), *Staro in novo* (Staroe i novoe, 1929); dela Pudovkina: *Mati* (Mat, 1926), *Konec St. Peterburga* (Konec Sankt-Peterburga, 1927), *Potomec Džingiskana* (Potomok Čingiskana, 1928); dela Vertova: *Šestina* (Šestaja Čast Mira, 1926), *Mož s kamero* (Čelovek s kinoapparatom, 1929); dela Šuba: *Padec dinastije Romanov* (Padenie dinastii Romanovyk, 1927); in dela Dovženka: *Zvenigora* (1928), *Arzenal* (1929), *Zemlja* (Zemlja, 1930) (Reeves 1999, 81).

Na drugi strani je obstajal »drugi sovjetski film« v obliki zabavljaskih filmov, ki jih je obiskovala večina običajnih gledalcev. Z letom 1921 se je sprostil embargo na uvoz in Sovjetska zveza je začela menjavo surovin za materiale, ki jih je najbolj potrebovala. Leta 1922 so se odločili dovoliti uvoz tujih filmov, čeprav je Lenin poudaril, da ne smejo kazati nobenih »obscenih ali protirevolucionarnih filmov«. Pred projekcijo teh tujih filmov so predstavili kratke izobraževalne ali propagandne filme, ki naj bi na ljudstvo učinkovali intelektualno ne glede na pogrošno vsebino, ki jim je sledila. Lenin je optimistično rekel Lunačarskemu: »Če imaš dober obzornik, film, ki je resen in poučen, potem ni pomembno, če javnost pridobiš z neuporabnim ali bolj ali manj navadnim filmom« (Reeves 1999, 64). Uvažali so z ameriških in evropskih, do leta 1924 zlasti nemških, trgov, kjer je bil uvoz na vrhuncu v sredini desetletja, ko je bilo skoraj 85 odstotkov izdelkov z Zahoda. Industrija je rastla, med letoma 1924 in 1927 za neverjetnih 336 odstotkov, širili so se mreža kinematografov, komercialna gledališča, kinematografi delavskih klubov in podeželske projekcijske dvorane. S splošnim navdušenjem nad filmom se je povečala tudi domača produkcija sovjetskih celovečernih filmov (Kepley 1996b, 39).

A najbolj popularni filmi so bili vselej tuji, zlasti ameriški filmi, ki so se vrteli celo po več mesecev kot v najboljšem primeru hollywoodskih uspešnic, na primer *Tat iz Bagdada* (Thief

from Bagdad, 1924) celo po vse leto. Najuspešnejši so bili *Zorrovo znamenje* (The Mark of Zorro, 1920), *Robin Hood* (Robin Hood 1922), *Morski orel* (The Sea Hawk, 1924), *Zorrov sin* (Don Q, Son of Zorro, 1925). Tuje filme so oglaševali v najbolj prominentnih časopisih in specialističnih revijah, črpajoč iz tujih revij, kot sta *Moving Picture World* (Filmski svet) ali *Cine-World* (Svet kina). Obenem so bile poleg oglasov in posterjev prisotne tudi obširne zahodne kampanje z velikimi barvnimi letaki na ulicah in celo oglaševanjem po telefonu. Filmi so bili poleg večjih centrov, kot sta Moskva in Leningrad, skoraj še bolj priljubljeni v provincah, kot je Nižni Novgorod (Youngblood 1993, 52).

V nasprotju s tem večina filmov sovjetske produkcije večinoma ni dočkala prvih poskusnih projekcij, ko pa so, niso zdržali več od dveh ali treh tednov. Najuspešnejši domači filmi so bili tisti, ki so bili slogovno podobni zahodnim, čeprav vsaj površinsko »sovjetski« v vsebini. Ta »drugi« sovjetski filmi so do leta 1928 predstavljale najbolj znane figure, kot so Jakov Protazanov, Boris Barnet ali Fridrih Ermler, medtem ko so jim člani avantgarde in scenaristi združenja RAPP nasprotovali kot »dekadentnim« popularnim filmom in fundacijam (Youngblood 1991, 152). Medtem se je običajno sovjetsko občinstvo nad ameriško produkcijo navduševalo do te mere, da je režiser in filmski teoretik Lev Kulešov za opis tega pojava skoval pojem »amerikanščina« (Youngblood 1993, 37). Ameriški filmi so bili popularni vse do leta 1931, ko so prekinili uvoz, a kmalu so se njihovi prihodki začeli porabljati za vse močnejšo domačo produkcijo. Z letom 1928 so bili dohodki domačih filmov celo večji, zlasti zaradi uspeha z avantgardnimi filmi v tujini (Reeves 1999, 70). Reprezentativni filmi popularnega kina so npr. že v razdelku o kinofikaciji omenjeni *Medvedja poroka* (Medvežja svadba, 1926), *Primer o treh milijonih* (Process o trjoh millionah, 1926), serija filmov *Miss Mend* (Miss Mend, 1926), *Pesnik in car* (Poet i car, 1927), *Dekle s škatlo za klobuk* (Davuška s korobkoj, 1927), *Enainštirideseti* (Sorok pervij, 1927) (Youngblood 1991, 153).

Sovkino je leta 1924 s konsolidacijo manjših produkcijskih podjetij nadomestil Goskino, ki je bilo največje filmsko podjetje vse do leta 1930 in je skušalo nadzirati distribucijo celotnega ruskega trga. Trgovalo je z zasebnim podjetjem Mežrabbpom, ki je produciralo popularne žanrske filme z odličnim finančnim uspehom. Da ne bi bilo kolonizacij manjših nacionalnih trgov, so nastala še druga podjetja v posameznih republikah (po velikosti: Sovkino (Rusija), VUFKU (Ukrajina), Mežrabbpom (Rusija, delno v zasebni lasti), Gosinprom Gruzii (Gruzija), Belgoskino (Belorusija), Gosvoenkino (Rdeča armada), Armenkino (Armenija), Vostokkino

(Daljni vzhod), Uzbekgoskino (Uzbekistan), Azgoskino (Azerbajdžan), Turkmenkino (Turkmenija), Čuvaškino (regija Čuvaš), Kinosiber (Sibirija) (Kepley 1996, 35)). Položaj je bil takšen, da so soobstajala zasebna in državna podjetja ter regionalna in nacionalna podjetja. Filmi posameznih republik so krožili v drugih republikah skozi bilateralne tržne pogodbe med organizacijami. Manjše republike so morale uvažati ruske izdelke, da bi razvile in zadovoljile lastne veliko manjše trge, pri čemer se je določala kvantiteta in so potekali pogajanja in spori (Kepley 1996b, 38). Sovkino je načrtoval, da se bodo filmi osredotočili na »nove socialistične odnose, na boj proti ostalinam preteklosti, na razsvetljenje množic, gospodarske in politične težave, dosežke kulture, razredno osvetlitev zgodovine, organizacijo počitnic . . .« (Youngblood 1991, 154).

Pojavil se je tudi zmerni sistem cenzure v ustanovi Glavrepertkom, glavnem vladnem izbirnem komiteju za repertoar, ustanovljenem leta 1923, ki je moral pred izdajo odobriti vse končane filme, vendar je bilo izključenih dokaj malo filmov, saj so tako pri formi kot vsebini tolerirali precej. Gosplan ni imel v času NEP-a prave moči za doseg letnih načrtov za filmsko proizvodnjo. Uradno so filmske organizacije odgovarjale vladnemu komisariatu za izobraževanje Narkompros in njegovemu vodji Anatoliju Lunačarskemu, ki je podpiral mehko linijo in pragmatičen pristop. Poleg tega so filmske organizacije posameznih nacionalnih republik odgovarjale posameznim komisariatom za izobrazbo, ki so spodbujali rast domače filmske proizvodnje in nacionalna gospodarstva teh posameznih republik. S petletko se je zadeva spremenila s strogo kulturno politiko in močnim sistemom cenzure. Glavrepertkom je takoj izločil 16 odstotkov posnetih filmov (Kepley 1996b, 41).

6.4 Vzpostavitev planskega gospodarstva in kulturna revolucija

Po uspehah ukrepov NEP-ja se je v skladu s cilji do let 1926 in 1927 filmska industrija stabilizirala in zacvetela kot posel, umetnost in zabava. Z obdobjem stalinizma so sledile drastične gospodarske spremembe in reorganizacija sovjetskih studiev. Sodobne študije zavračajo preveč preprost pogled na trideseta leta kot obdobje neizprosnega terorja, o katerem ni nihče upal podvomiti (Davies 1997), a v vsakem primeru je bila politična kultura tridesetih let močno drugačna od desetletja prej (Reeves 1999, 82). S Stalinom se je oblikovala vsezvezna filmska birokracija, ki je upravljala filmsko prakso med regionalnimi studii in nadomestila prejšnji sistem bilateralnega trgovanja med neodvisnimi podjetji (Kepley 1996a, 345). V tem obdobju, in ne v Leninovem »nacionalizacijskem dekretu«

avgusta 1919, je zares sledila »nacionalizacija« sovjetske kinematografije, ki je postala podrejena državnemu načrtovanju in nadzoru; nacionalne in regionalne filmske industrije so vse padle pod centraliziran partijski aparat. V tridesetih letih so dosegli nadnacionalno, federalno kinematografijo, kjer je reorganizacija sovjetske kinematografije dejansko zadevala posamezne zvezne republike (Kepley 1996b, 32). V tem obdobju se je zgodil tudi prelom v distribucijski politiki ZDA in ZSSR-ja, saj je bil uvoz tujih filmov prekinjen. Filmi domače produkcije so tako rekoč v le petih žanrih po vrstnem redu priljubljenosti razporejeni tako: sodobna melodrama, revolucionarni film, komedija, zgodovinska kostumska drama in adaptacija literarnih klasikov (Youngblood 1991, 157). Najbolj priljubljene so bile komedije, ki so jih pogosto uporabili kot protireligiozno propagando, zlasti glasbene komedije, v katerih je blestel Stalinov favorit Grigori Aleksandrov s slavno igralko Ljubov Orlovo. Reprezentativni so filmi *Praznik sv. Jorgena* (Prazdnik svjatogo Jorgena, 1930), *Partijska kartica* (Partijnij bilet, 1936), *Cirkus* (Cirk, 1936), *Bogata nevesta* (Bogataja nevesta, 1938), *Na najbolj modrem morju* (U samogo sinego morja, 1936) in največja uspešnica *Čapajev* (Čapaev, 1934).

Sledilo je množično izobraževanje novih kadrov na področju statistike, ekonomije in financ, ki so kot povsem novi tehnokratski razred za upravljanje novega planskega gospodarstva zapolnili mesta novega birokratskega aparata. Številni ekonomisti, tajniki in statistiki so bili zadolženi za zbiranje podatkov, analizo in projekcije v tovarnah, na kolektivnih kmetijah, v regionalnih partijskih pisarnah, mestnih uradih in transportnih centrih. Na vrhu te piramide je bila državna načrtovalna komisija *Gosplan*, ki je postavila splošne petletne cilje in določnejše načrte za posamezna fiskalna leta. Podrejeni oddelki so morali te cilje prevesti v kvote za posamezne industrije in te zopet v določna navodila za vsako nižjo gospodarsko enoto. Načrtovalna agencija Gosplan je v dolžnostih pogosto sovpadla z *Vrhovnim sovjetom nacionalne ekonomije* (Vysšij sovet narodnogo hozjajstva - VSNKh), ki je določal splošno gospodarsko politiko za celoten ZSSR. Oba sta imela številne pisarne na terenu, kamor so se prijavljale vse tovarne, trgovine in kmetije. V skladu s tem je prihajalo tudi do nadziranja in preverjanja zaposlenih in nazadnje do stalinističnih čistk, kjer so bile obtožbe napačnega upravljanja usodne. Zaradi odpora proti kolektivizaciji na podeželju, kjer so se kmetje upirali brutalnim vladnim taktikam, je sledila velika izguba produktivnosti, zgodili pa so se številni politični zločini (Kepley 1996b, 33–35).

Prejšnji duh pragmatizma in avantgardizma v kulturi je izginil, simptomatično je Lunačarski leta 1929 dal odpoved. Nastopilo je obdobje komisij, ki so preverjale osebne zgodovine, iščoč »buržoazne specialiste«, uvedene so bile čistke in prisilne odpovedi v primeru suma nacionalističnih ali reakcionarnih teženj. Obenem je osebje doživljalo »redukacijo«; organizirani so bili delavnice in predavanja o marksizmu in politični filozofiji, spodbujano pa je bilo tudi partijsko članstvo (do leta 1931 so se partiji priključili tako vplivni filmarji, kot so Pudovkin, Jutkevič, Trauberg). V samih studiih so partijske celice pridobile avtoriteto, se povečale in dobile nalogo iskati ideološko sumljive upravnike. Sledilo je veliko izobraževanje novih kadrov tako na ustvarjalnem kot upravnem področju, kjer so do leta 1931 skoraj podvojili sektor. Zaradi postavk politike kulturne revolucije je bilo predpisano, da 75 odstotkov novih študentov predstavljata delavski in kmečki razred, in ne mestna buržoazija, da bi se krepili razredna identiteta in družbena mobilnost (Kepley 1996b, 41).

Leta 1928 je v Moskvi potekala prva Vsezvezna partijska konferenca o kinematografiji, kjer se je govorilo o komercializaciji NEP-a in o prihodnji politiki planskega gospodarstva. Na konferenci je bila kritike deležna celotna filmska industrija; kritizirani so bili avantgardni filmarji, ker so bili nerazumljivi množicam, sovjetski filmarji kot celota, ker niso snemali filmov, ki bi bili zares primerni za kmete in bi jih izobrazili, in sama partija, ker ni vložila potrebnih sredstev za močan sistem distribucije na podeželju, da bi ciljno javnost s filmsko propagando sploh zadeli. Na konferenci se je zopet obnovilo veliko upanje za vlogo filma, ki naj bi postal »najmočnejše orožje komunističnega razsvetljevanja in agitacije«, ki kot medij »nima tekmecev glede na raznolikost in bogastvo svojih formalnih in tehničnih metod«. Stanje sovjetske kinematografije so označili kot napetost med »zahtevami ideološke konsistence in umetniške kakovosti ter zahtevami komercialne dobičkonosnosti kinematografije«. Končali so s pobudo, da je mogoče posneti filme s primerno ideološko vsebino v oblikah, ki so »razumljive milijonom« in »ustrezajo zahtevam širokega množičnega občinstva«. Obenem so trdili, da ni temeljnega konflikta med uspehom in ideologijo: sovjetska kinematografija je lahko in mora biti »dobičkonosna dejavnost« (Reeves 1999, 75).

Sprejeta je bila resolucija, da mora »v obdobju socialistične rekonstrukcije kinematografije ta najprej postati močno orodje za poglobljanje delavske razredne zavesti, za politično izobrazbo vseh neproletarskih delov prebivalstva in kmetstva«. Kinematografija se je tako premaknila iz komercialnih v rast usmerjenih ciljev, v orodje kulturnega razsvetljenstva

državnega nadzora, ki ga je hotel ustoličiti že Lenin s poveljnimi dekreti (Kepley 1996b, 41). Poudarili so tudi potrebo po obnovi povezave med filmarji in občinstvom in potrebo po novi »proletarski hegemoniji« v sovjetski kinematografiji, kar je v članku najbolj izrazil scenarist in režiser Petrov-Bitov, ki je trdil, da večina javnosti ni pripadala avantgardnemu filmu, ker ima preveč filmarjev pokroviteljski, skoraj prezirljiv odnos do množic navadnih ljudi in nobenega razumevanja njihovih življenj, kar je predpogoj za uspešnega sovjetskega filmarja. Namesto visokoletečih avantgardnih filmov je bila njegova preroška vizija:

... Filmi s preprosto zgodbo in zapletom ... v kmetovem jeziku moramo govoriti o kravi, ki ima tuberkulozo, o umazanem hlevu, ki ga je treba narediti čistega in sijočega, o otroku, ki se obrača v maternici kmetice ... vsak film mora biti uporaben, razumljiv in domač milijonom.

Članek Petrova - Bitova je že napovedoval stroge zahteve kulturne revolucije. Z letom 1930 je Sovkino razpadel, nadomestil ga je *Sojuzkino* (Vsezvezna združba filmsko-fotografske industrije) pod vodstvom proti montažnemu filmu naperjenega B. Z. Šumjackega, ki je poleg tehnoloških sprememb in širjenja infrastrukture v kinematografijo začel uvajati nove smernice z letom 1934 uradno razglašene ortodoksije socialnega realizma (Reeves 1999, 75–76). Sojuzkino je bila upravna agencija, ki je bila zadolžena za nadziranje vse filmske organizacije ZSSR-ja. Šlo je za filmski kartel, ki je združil vsa filmska podjetja in prevzel upravo nad celotno sovjetsko filmsko industrijo. Bil je odgovoren za prehod na zvočni film, obnovo infrastrukture in prehod k finančni samozadostnosti (Kepley 1996b, 32). Sojuzkino je bil enoten upravni aparat, vsezvezna asociacija, ki je terjala obvezno članstvo vseh drugih filmskih podjetij (z izjemo Mežrabpoma, ki je ohranil avtonomijo, ker je bil v lasti tujih investorjev). Poleg dolžnosti javljanja Vrhovnemu sovjetu za nacionalno gospodarstvo (VSNKh), katerega sedemčlanski svet je pregledoval in odobral predložene načrte, je imel Sojuzkino avtonomijo, poleg tega je po splošnem vzorcu centralizacije dobil vmesne birokratske ravni med industrijskimi enotami in sovjetsko centralno vlado. Podjetje je namesto letnega proračuna dobilo 40 milijonov rubljev začetnega kapitala, ki so ga nato upravljali za rast in razvoj, kinematografi pa so po vzpostavitvi delovali po sistemu prodaje vstopnic (sistem »hozasčet«, ki se je uveljavil v NEP-u) (Kepley 1996b, 43–44).

Naloga Sojuzkina je bila postaviti filmsko produkcijo na centralno načrtovanje z letnim tematskim načrtom (»templan«), letnimi konferencami in delavnicami. Dogodkov so se

udeleževali tudi predstavniki Agitacijskega in propagandnega oddelka partijskega centralnega komiteja, ki naj bi zagotovil uveljavitev ideoloških smernic v tematskem načrtovanju. Sojuzkino ni imel v lasti kinematografov (gledališč), a je lahko vsilil nadzor nad predvajanjem skozi distribucijsko politiko, pri čemer se je moral pri izvajanju vsezveznih politik posvetovati z vladami posameznih republik. Pojavile so se tudi nove birokratske plasti za nadziranje samega ustvarjalnega procesa; posamezno delo je moralo biti institucionalno odobreno glede ideoloških vsebin. Pri tem je sodelovalo več institucij: celotna hierarhija Sojuzkina, atelje Umetniški svet s svojimi podkomiteji, partijska celica ali uradni partijski biro znotraj studia in uradne državne cenzorske agencije, kot je Glavni izbirni odbor (Glavrepertkom), zloglasna stalinska kulturna politika in že prej omenjeni odbor, ki je šele zdaj začel delovati s polnimi pooblastili (Kepley 1996b 47). Leta 1933 je bil Sojuzkino proglašen za neuspešen državni filmski upravni organ, zato je bil zamenjan z Glavno upravo za filmsko-fotografsko industrijo, ki je sprva poročala neposredno Sovjetu ljudskih komisarjev (Shaw & Youngblood 2010, 38).

Glavna boljševiska obtožba kapitalističnega sveta je bila od samega začetka, da njihov tisk pod nadzorom plutokracije zavaja delavske množice, pri čemer se predpostavlja, da kdorkoli nadzira materialna sredstva komunikacije, lahko v pasiven um občinstva vtisne podobe, ki ščitijo obstoječe materialne odnose. Nazadnje je bila v ustavi iz leta 1936, kjer zadeva svobodo komunikacije, zadeva uzakonjena; v 125. členu je bilo zapisano, da posameznikovo svobodo govora zagotavlja delavski prevzem vseh organizacij, ki skrbijo za materialne pogoje komunikacije. Tako se je stara leninistična vizija o širjenju ideološko ustreznih vsebin skozi delavsko posredovani filmski aparat uresničila tudi v zakonskem okviru (Lasswell 1951, 69). S spremembami sovjetskega zakonika so bile obenem zmanjšane posamezne civilne pravice za sovjetske državljane in odpravljeni pogoji, ki jih je vzpostavil NEP. V prvi petletki je to doktrino ekvivalence zamenjal sistem »primernosti«, ki je omejeval samostojnost posameznih gospodarskih enot in omejil njihove pravice kot pravne osebe. Namesto pravne zaščite za posamezna podjetja in zmožnosti oblikovanja kolateralnih pogodb se je krepila upravna moč enotnega načrtovalnega aparata. Podjetja so morala slediti ukazom brez sklicevanja na pogodbeno pravo. Novi zakonik je bil utemeljen na »ekonomskem zakonu«, fleksibilnosti državnega aparata za določanje kvot za posamezne gospodarske entitete glede na splošne cilje. Skozi sistem določanja plač in cen, davkov in obveznic, ki so jih morali delavci kupovati, je država omejevala delavske prihodke in dobesedno stradala kmete, da je ustvarila rezervni investicijski sklad. Nato je skozi nepovratna sredstva v industrijskih posojilih, ki so prišla od vladnega bančnega sistema, izpeljala velika kapitalna

vlaganja v posamezne industrije. Ker industrija ni bila več odvisna le od svojih prihodkov, se je zmanjšal vpliv »hozasčeta« (Kepley 1996b, 35).

Ob prestrukturiranju sovjetske kinematografije so bili zatrti filmarji, ki so ustvarjali v avantgardnem intelektualnem slogu: Ejzenštejn, Kulešov, Pudovkin in Vertov so ostali brez kariere. Drugi, na primer Kozincev, Trauberg, Romm in Dovženko, so se prilagodili in zmerno uspevali s pripovednim realizmom. Na drugi strani so bili ustvarjalci, ki so že v prejšnjem obdobju ustvarjali popularni film; nekateri pripadniki stare »buržajske« garde so izginili, npr. Vladimir Gardin, Pjotr Čardinin in Česlav Sabinski, medtem ko so drugi, med drugim Boris Barnet, Fridrih Ermler in slavni Jakov Protazanov, ostali zelo popularni z adaptacijami klasikov. Poleg tega so se povzpeli še drugi režiserji, kot so Mihail Čiaureli, Grigorij Aleksandrov, Sergej Geasimov. Vse do sredine petdesetih let so ljudje gledali, kar je hotela vlada, z zelo malo raznolikosti (Youngblood 1991, 160). Pri vsem tem je padla produktivnost, kar se je nadaljevalo še v drugo petletko, ko je bilo zaradi manjšega števila posnetih filmov sovjetsko občinstvo prisiljeno v vnovičen ogled; ponekod so prebivalci isti film gledali celo po trikrat ali štirikrat (Kepley 1966a, 48). Nastali so filmi *Marionetki* (Marionete, 1934), *Veseli fantje* (Vesjolye rebjata, 1934), *Brez dote* (Besorudabbuca, 1937), *Volga-Volga* (Volga-Volga, 1938).

6.5 Spremembe v filmski produkciji med drugo svetovno vojno in po njej

Izbruh vojne leta 1941 je vodil do selitve jedra filmske industrije v sovjetsko osrednjo Azijo kot del evakuacije opreme in osebja iz industrij, ki so bile nujne za vojaška prizadevanja. Mosfilm in Lenfilm sta delovala iz Alma-Ate, Kiev Studio pa iz Taškenta (Shaw & Youngblood 2010, 39). Med drugo svetovno vojno se je z upadom denarja stanje še poslabšalo. Da bi pridobili sredstva, so kazali številne filme, ki so jih med vojno zajeli od kapitalističnih držav, a jih je pred tem Oddelek za agitacijo in propagando partijskega centralnega komiteja (v sodelovanju z I. Bolšakovom, ki je izvajal projekcije filmov Stalinu) ustrezno cenzuriral (Taylor 1998, 212). Nastali so filmi *Bitka za Berlin* (Bitva za Berlin, 1945), *Moskva udari nazaj* (Razgrom Nemeckih Vojsk Pod Moskvoj, 1942), *Ona brani domovino* (Ona zaščičaet rodinu, 1943), *Mavrica* (Raduga, 1943) ali *Bitka za Ukrajino* (Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu, 1943). Filmski ustvarjalci so podpirali vojno dogajanje pod okriljem Osrednjih združenih filmskih studiev in Komiteja za kinematografske zadeve,

institucij, ki sta bili ustanovljeni leta 1938. Kot je veljalo tudi za druge segmente sovjetske družbe, so imeli filmski ustvarjalci v teh letih nekoliko več avtonomije. Vendar je država še naprej vzdrževala svoj nadzor nad filmsko produkcijo in prepovedovala filme, ki naj bi bili premalo domoljubni ali prosovjetski. V nasprotju z ameriškimi filmi, v katerih se je v času koalicije ZDA-ZSSR sovjetski teritorij prikazoval pozitivno, se v sovjetskih filmih niso poudarjali zavezniki – v skladu s sovjetskim prepričanjem, da je zamuda pri odprtju druge fronte izhajala iz škodoželjnih Churcillovih namenov (Shaw & Youngblood 2010, 39).

Po drugi svetovni vojni je bilo najhujše do tedaj, saj sta se poleg splošnih gmotnih izgub okrepila tudi takrat zares rigidna cenzura in družbeni nadzor, da bi zatrli zahodne vplive, ki so jim bili podvrženi med vojnim obdobjem (Kenez 2001, 187). 20. marca 1946, približno leto dni po koncu vojne, je Odbor za filmske zadeve postal Ministrstvo za kinematografijo, kar je filmu pripisalo precej višji položaj v umetnosti, državi pa je bil še bližje animirani žanr, v katerem je še naprej nastajalo veliko del. Država je zopet dobila močan vpliv, zlasti z novimi propagandnimi zahtevami hladne vojne in vzponom Andreja Ždanova in t. i. ždanovščine, ki je napadala zahodni vpliv na sovjetsko kulturo. Ždanovščini, ki je nasprotovala formalizmu in negativizmu, ki ga je povezovala z manjvrednostnim kompleksom sovjetskih umetnikov, je leta 1949 sledil pregon judovske kulturne inteligence, t. i. protikozmopolitanska kampanja, povezana z ustanovitvijo države Izrael leto prej. Med drugim so kozmopolite obtoževali klečeplazenja pred Zahodom, pomoči ameriškemu imperializmu, suženjskega posnemanja meščanske kulture in meščanske estetike (Shaw & Youngblood 2010, 40).

Katalog sovjetskih filmov kaže, da je bilo med letoma 1945 in 1953 posnetih zelo malo filmov, celo le devet leta 1951 in največ 23 leta 1952, kar vključuje kratke, otroške in eksperimentalne stereoskopske filme ter posnete gledališke predstave. Dejansko na začetku petdesetih let do sovjetske javnosti ni prišlo več kot pet ali šest filmov, kar v primerjavi z od štiristo do petsto filmi, ki jih je na leto proizvajal Hollywood, kaže sovjetsko filmsko industrijo kot zares mrtvo. Kot reprezentativne velja omeniti naslednje filme: *Admiral Nahimov* (Admiral Nahimov, 1946), *Prisega* (Kljata, 1948), *Srečanje na Elbi* (Vstreča na Elbe, 1949), *Zarota prekletih* (Zagovor obrečennih 1950), *Padec Berlina* (Padenije Berlina, 1949) in *Skrivna misija* (Podvig razvedčika, 1950). Tudi ko se je gospodarstvo Sovjetske zveze okrepilo, je filmska produkcija še vedno padala, zlasti po resoluciji leta 1948, v kateri je bilo prejšnje obdobje označeno za ideološko šibko produkcijo, ki je bila osredotočena na

količino, in ne kakovost. Zbor je zdaj razglasil, da mora biti vsak film mojstrovina, ki promovira komunistične ideje in sovjetski sistem. Stalin je imel pogosto zadnjo besedo glede primernosti filma za javnost in si je filme z drugimi vrhovnimi vladnimi člani ogledoval na zasebnih projekcijah po srečanjih politbiroja. Stroge omejitve vsebine in birokratski centraliziran proces so stanje otežili in onemogočali doseči cilje kakovostnih filmov, ki jih je zahtevala resolucija iz leta 1948 (Kenez 2001, 187–191).

6.6 Obdobje odjuge in sprostitev cenzure

Stalin je umrl 5. marca 1953 in že deset dni pozneje so Ministrstvo za kinematografijo ukinili in nadomestili z Glavnim odborom za filmske zadeve, ki je bil v sestavi Ministrstva za kulturo. To je bil dobrodošel premik, ker so s tem prekinili neposredno povezavo med kinematografijo in partijsko vlado, s čimer so filmarji čutili manj strahu pred morebitnim pregonom in dobili spodbudo za nove produkcije. Razen tega premika pa Stalinova smrt ni imela takojšnjega vpliva na filmsko politiko, zlasti zaradi boja za nasledstvo Nikite Hruščova z Lavrentijem Berijo in Georgijem Malenkovom, kar je zaostriło negotovo razpoloženje v državi. Sledila je t. i. odjuga (izraz vpelje roman Ilja Erenburg leta 1954), ki je bila v kulturi čas resnične raznolikosti, čeprav prelom s stalinistično preteklostjo še ni bil končan in se ni mogel končati niti po skritem govoru Nikite Hruščova leta 1956. Cenzura se je sprostila, kar je vodilo do razdrobljenosti enotnega hierarhičnega univerzuma stalinistične kulture. V tem obdobju so snovali nove kulturne ustanove, pojavili so se novi talenti in nove umetniške zvrsti, značilen pa je bil tudi odmik od monumentalnosti stalinističnega filma. Filmska industrija je poskušala vrniti film na vrh sovjetske kulture, kot je bilo to v dvajsetih letih, in ga narediti za pomemben element mirnega tekmovanja z Zahodom. Filmska produkcija je skokovito narasla in do poznih petdesetih so studii posneli več kot 100 filmov letno (v letu 1959 so jih posneli 139 v primerjavi z letom 1951, ko so jih posneli le devet) (Shaw & Youngblood 2010, 47–48).

Tudi Stalinovi nasledniki so enako poudarjali pomembnost filma in filmske industrije za revolucijo in sovjetsko ljudstvo. Tako je leta 1964 Hruščov izjavil:

Kinematografija je zelo pomembno in zanimivo področje partijskega ideološkega dela. Filmi so učinkovito ideološko orožje in množični medij izobrazbe. Ko se pojavi knjiga, je ne preberejo vsi. Nekatere knjige so v dosegu le naprednega bralca, poleg

tega terjajo veliko časa, da se jih prebere in razume. Filmi se lažje razumejo. Zato je filmska umetnost najbolj popularna umetnost.

Ne glede na težnje k demonizaciji ameriške kulture je ta postala v tem času posebej pomembna, predvsem za meščansko prebivalstvo. Kulturne izmenjave so povečale dostop do knjig, filmov in glasbe, zaradi česar je sovjetska vlada težko prepričevala prebivalce o zlu zahodnega sistema. Dejansko je celotna generacija, ki je opredelila obdobje odjuge, preživela svoja najstniška leta ob gledanju hollywoodskih filmskih uspešnic (Shaw & Youngblood 2010, 50).

Poudarki doktrine socialnega realizma so vztrajali skozi vse obdobje Hruščova, v katerem je bila vsebina filmov bolj ali manj posvečena vsakdanjemu življenju navadnih ljudi, čeprav so se obenem razširile tudi ustvarjalne zmožnosti. Večina filmov je upodabljala delavce, kmete, intelektualce in razvoj državnih načrtov za ustvarjanje uspešne družbe. Ti poudarki niso bili naključni ali rezultat zavestne odločitve umetniške svobode sovjetskih filmarjev, kot je razglašal Hruščov, temveč posledica političnega vpliva na industrijo. Zgodile so se velike spremembe v številnih umetniških sektorjih, zlasti na področju filmske industrije. Med drugim je bilo odločeno, da naj bi filmi obdelovali teme psihološke in materialne narave sovjetskega prebivalstva in čustveni svet sovjetskega naroda s tematiko patriotizma, univerzalizma in humanizma. Na dvajsetem kongresu komunistične partije je Hruščov izrekel, da bi morala biti sovjetska umetnost vodilna v svetu ne le zaradi njene vsebinske, ampak tudi zaradi njene estetske vrednosti (Hafsteinsson & Gréetarsdóttir 2011, 363).

Ivan Pirjev, režiser popularnih podeželskih stalinističnih glasbenih komedij, kot so *Kubanski kozaki* (Kubanskije kazaki, 1949), je kot njegov vodja obnovil in povečal največji državni studio Mosfilm, ki je postal prizorišče kaljenja številnih mladih talentov. Pirjev se je tudi spretno gibal med vsemi pravili, ki so obstajala v tistem času, da bi imeli filmski ustvarjalci največje koristi, in sledilo je še eno revolucionarno obdobje filmske produkcije (Shaw & Youngblood 2010, 48). V sodelovanju z obnovljenimi glavnimi studii je produkcijske stroške pokrivala akademija in denar ni bil težava, s čimer je veliko režiserjev lahko ustvarjalo bolj osebne umetniške filme. V ospredju so bile filozofske in poetične teme ter osebne izpovedi, redkeje tudi nekonvencionalne obdelave zgodovinskih tem, pri čemer so bili najslavnejši režiserji Andrej Tarkovski, Sergej Parajanov, Sergej Bondarčuk, Grigorij Čuhraj in Nikita Mihalkov. Filmi so zavzeli pomembno mesto v sovjetski zgodovini, saj so tudi v tujini

osvojili nagrade na elitnih mednarodnih filmskih festivalih: tako je Kalatozov s filmom *Letijo žerjavi* (Letjat žuravli) leta 1958 v Cannesu dobil zlato palmo, podobno Tarkovski s filmom *Ivanovo otroštvo* (Ivanovo detstvo) zlatega leva leto prej v Benetkah. Tovrstni avtorski filmi so imeli propagandno funkcijo poudarjanja visokih duhovnih vrednot komunističnega bloka nasproti dekadenci kapitalističnega Zahoda.

Nastali so tudi neke vrste rdeči vesterni ali t. i. »osterni«, obenem pa se je kot spoštovan in uveljavljen žanr vzpostavila animacija. Animirani film *Zgodba zgodb* (Skazka skazok, 1979) Jurija Norštejna je dvakrat dobil svetovni naziv »najboljšega animiranega filma vseh dob in narodov«. V kontekstu animacije je nastajalo najbolj agitacijsko propagandno gradivo, na primer *Mister Tvister* (Mister Tvister, 1963), *Milijonar* (Millioner, 1963), *Preroki in poduki* (Proroki i uroki, 1967).

Nekateri izmed teh filmov so že nakazovali ohlajanje kulturnega ozračja v zgodnjih šestdesetih letih. Že omenjeni temačen, subverziven film Andreja Tarkovskega *Ivanovo otroštvo* (Ivanovo detstvo, 1962) o tragedijah, s katerimi so se spopadali otroci med vojno, je naletel na težave s cenzuro zaradi negativizma in posebnega sloga, čeprav je bil na koncu predvajan. Enako lahko rečemo za film Mihaila Romma *Devet dni nekega leta* (Devjat dnejj odnogo goda, 1962), kjer protagonist fizik žrtvuje življenje v imenu znanosti, kar spominja na revolucionarna mučeništva, priljubljena v predvojni sovjetski kinematografiji.

6.7 Okrepitev hladne vojne in obnovitev starih kulturnih smernic

Leonid Brežnjev, ki je na oblast prišel leta 1964 in je državo vodil naslednjih 18 let, je bil znan po trdem vladanju, vendar se obdobje odjuge v kinematografiji ni zares končalo vse do leta 1968. Dejansko je odjuga učinkovito zadrževala neostalinistična kulturna prizadevanja. Pomemben korak k »otrdelosti« v kinematografski liniji je bil storjen leta 1963, ko je bil odpravljen Glavni odbor za filmske zadeve znotraj Ministrstva za kulturo in se je filmu znova povrnil položaj z ustanovitvijo samostojnega *Državnega odbora za kinematografijo* (*Gosudarstvenyj komitet po kinematografii* – Goskino) kot kinematografskega upravnega telesa, na čelu katerega je bil Aleksej Romanov. Goskino je bil odgovoren Državnemu sovjetu ministrov za gospodarske zadeve in Centralnemu komiteju partije za ideološke zadeve. Do leta 1972, ko je vodenje prevzel Filip Jermaš, je Goskino postal mogočen konglomerat, ki je nadzoroval Soveksportfilm (filmski izvoz), Sovinfilm (koprodukcije)

Sovinterfest (filmski festivali), reviji Umetnost filma (Iskusstvo kino) in Sovjetski ekran (Sovietskii ekran), VGIK (nacionalni filmski inštitut) ter Gosilmofond (osrednji državni filmski arhiv). Goskino je hitro začel uveljavljati svojo oblast. Od leta 1966 do leta 1968 so filmski birokrati prepovedali in močno znižali število filmov, kar je odsevalo glavno manifestacijo nove kulturne politike v filmski industriji. Država in partija sta zopet postali intenzivno zainteresirani in vpleteni v vse faze filmskega ustvarjanja, zlasti v republikah, kjer je filmsko ustvarjanje oživel in se razvijalo (Shaw & Youngblood 2010, 50–52).

V sedemdesetih letih je sovjetska komunistična partija zapovedala, naj si film tako doma kot v tujini prizadeva za promoviranje in oblikovanje marksistično-leninističnega pogleda na svet. Cilj je bil pri najširši javnosti doseči navdušenje in predanost mednarodni socialistični domovini ter sovjetskemu patriotizmu in komunistični internacionalizaciji. V glavnem je bil za širjenje vpliva sovjetske kulture v tujini odgovoren inštitut VOKS (Vsezvezno društvo za kulturne odnose s tujimi državami), ki je imel stike s tujimi sodelavci, ki so hoteli okrepiti stike z ZSSR-jem. VOKS so vzpostavili že leta 1925 in je bil od tedaj tesno v stiku z drugimi institucijami na področju umetnosti, filma, literature, etnologije in športa. VOKS je vse od začetka usmerjala sovjetska komunistična partija, čeprav to do leta 1955 ni bilo javno razglašeno. Z letom 1958 je VOKS zamenjal SSOD (Zveza sovjetskih društev za prijateljstvo in kulturne stike), ki je vlogo informacijske agencije prevzel vse do razpada Sovjetske zveze (Hafsteinsson & Gréétarsdóttir 2011, 364).

V poznih 60. so postale Združene države pomemben kulturni simbol, cena očaranja nad Ameriko pa je bila visoka. Za večino predstavnikov ruskega novega srednjega razreda je postala Amerika antipod neučinkovite, birokratske in nazadnjaške Sovjetske zveze. Sovjetski patriotizem je hitro splahnel. Da bi oživel to izginjajoče domoljubje, je režim Brežnjeva začel širiti nastajajoči kult velike domovinske vojne. Brežnjev je bil zainteresiran za krepitev vojske, da bi zagotovil enakost z Zahodom, čeprav se je obenem zavzemal za popuščanje napetosti z Nixonom (uspešno) in Jimmyjem Carterjem (neuspešno). Oživljanje ugleda sovjetske armade in privabljanje novih članov sta bili pri tem ključnega pomena. Veliko filmov o veliki domovinski vojni je uspelo oživeti junaštvo in žrtvovanje prebivalcev povojne generacije. Ob tem velja opomniti, da je bila v času vojne Rdeča armada bolj civilna kot poklicna vojska. Tako so se filmi o vojski v času miru, ki so imeli namen povečati njen status, pojavljali tudi v 70., na primer *Oficirji* (Oficeri, 1971), *Osvoboditev 1 + 2*

(Osvoboždenje, 1971), *Zore so tu tihe* (A zori zdes tihie, 1972), *Sedma kroglja* (Sedmaja pulja, 1972) in *Borili so se za svojo domovino* (Oni sražalis za Rodinu, 1975).

V poznih 70. je bil režim Brežnjeva v strmem upadu. Nekateri sovjetski režiserji so začeli snemati filme o socialnih težavah v realnem življenju, kot je birokratizem ali korupcija na delovnem mestu, vendar so bili pri tem zelo previdni. Drugi sovjetski režiserji, kot so Aleksej German, Kira Muratova, Aleksander Sukorov in še posebej Andrej Tarkovski, so postali še drznejši, posledično so začeli nastajati subverzivni filmi, ki so bili prepovedani ali jih je doletela skrajšana distribucija. Tarkovski je čutil omejitve, ki so obvezovale režiserje, tako globoko, da je leta 1982 odšel v izgnanstvo, leta 1986 pa je umrl v Parizu.

Do 70. let se je z vzponom Carterja in pozneje Reagana končalo obdobje ravnodušnosti do ZDA, ki je obsegalo čas Nixonove in Fordove administracije. ZDA so z Reaganom začele stopnjevati agresivno zunanjo politiko, na primer z napovedjo Strateške obrambne iniciative (SDI) leta 1983 in v simbolnih gestah, ko so leta 1980 zavrnilo sodelovanje na olimpijskih igrah v Moskvi. Reaganov agresivni protisovjetizem je prišel v obdobju političnega preobrata in gospodarskega nazadovanja v Sovjetski zvezi, ko so trije partijski sekretarji, Brežnjev, Andropov in Černenko, zaporedoma umrli v obdobju manj kot treh let med novembrom 1982 in februarjem 1985.

6.8 Obdobje perestrojke in liberalizacija kinematografije

Do leta 1978 se je število člankov v reviji *Sovjetski ekran*, ki so bili zelo kritični do specifičnih hollywoodskih filmov, močno povečalo. Še pred tem pa se je pojavila zaskrbljenost zaradi velikega števila filmov, ki jih je posnel Hollywood v primerjavi s produkcijo katerekoli evropske države, kar je močno namigovalo, da je bila hollywoodska mašinerija na dobri poti, da uniči evropski film. V tem času je ZSSR posnel 150 filmov na leto (in jih 150 še dodatno uvozil), ZDA pa več kot 300 na leto. V odzivu na ameriške protisovjetske filme, kot so *Rdeča zora* (Red Dawn, 1984), serija filmov *Rambo*, zlasti *Rambo: First Blood Part II* (1985), ali *Zmajovo leto* (The Year of Dragon, 1985), so v osemdesetih letih Sovjeti začeli novo agresivno protiameriško kampanjo. Leta 1983, istega leta, kot je bil napovedan SDI, je filmski tisk poudarjeno začel napadati ameriške filme, na primer v reviji *Iskustvo kino* (Umetnost filma) so bili izpostavljeni nasilje, protihumanizem in eksplicitni protikomunizem v ameriških filmih. Protiameriška retorika v filmskem tisku je

postala skoraj tako ostra, kot je bila v poznem Stalinovem obdobju. Hollywood je bil »protidemokratski«, Američani pa so bili »nekulturni« (nekulturnij, huda žaljivka v ruščini) in ignorantski do njihove lastne kulture in zgodovine. Reakcionarna moč imperializma je bila očitna v filmih Jamesa Bonda, pri tem pa ni bilo pomembno, ali so bili ameriški ali ne (v tistem času ni bilo nobenega razlikovanja med filmi v ameriškem slogu in »Hollywoodom«). Hollywoodske filme so obtožili, da so polni sovraštva, brutalnosti, militarizma in protikomunizma. Nastali so filmi, kot so *Dogodek v kvadrantu 36-80* (Slučaj v kvadrantu '36-80', 1980), *Samostojno plavanje* (Odičnoe plavanje, 1985), *Let 222* (Reis 222, 1985), ironično pogosto prav po vzoru ameriških filmov.

Do vzpona Gorbačova in glasnosti se je v sovjetski kinematografiji veliko spremenilo. Hollywoodski kino je nenadoma postal vzor, in ne nevarnost. Spopad na filmu se je končal leta 1988, leto pred padcem berlinskega zidu (Youngblood v Beumers 2015, 243). Po splošnih smernicah programa perestrojka je bila zatrta večina moči centraliziranih industrijskih aparatov, vključno s filmsko industrijo. V obdobju uprave Gorbačova v poznih osemdesetih se je ta s prehodom k privatizaciji zavzel za končanje dolge tradicije državnega načrtovanja kinematografije. Uradna reforma iz leta 1986 je skušala zmanjšati moč filmske birokracije Goskina v Moskvi in poskrbeti za hitro decentralizacijo. Namesto nadaljevanja sovjetske tradicije vsezveznega filmskega načrtovanja se je začel uvajati nadzor nad filmsko prakso na lokalni ravni, pri čemer se je proizvodnja propagandnih filmov ustavila (Kepley 1996a, 344). V obdobju perestrojke in glasnosti se je sprostil cenzura in nastajali so družbenokritični filmi, ki so povsem opustili prejšnje cilje idealiziranja komunizma in kritiziranja kapitalizma. Nastal je poseben žanr »černuha« (črnina), ki je upodabljal temne plati sovjetskega življenja, kar se odraža v filmih *Izpoved* (Ispoved, 1988), *Tako ni mogoče živeti* (Tak jit' nielzia, 1990), *Reši in varuj* (Spasi i sohrani, 1989), *Taksi Blues* (Taksi-Bljuz, 1990), *Majhna Vera* (Malenkaja Vera, 1988) (Graham 2000, 10–11). Tržna reforma naj bi pripomogla k odprtosti, ki naj bi nadomestila prejšnjo državno cenzuro, a kot nekateri drugi vidiki Gorbačovovega programa do njegove odpovedi reforma ni zaživela in sovjetska filmska industrija se je v postsovjetsko obdobje nadaljevala v stanju nestabilnosti (Kepley 1996b, 50).

7 Analiza filmov

7.1 O merilih izbora

Analiza del predstavlja pregled izbranih filmskih del, v katerih lahko prepoznamo splošne zakonitosti oblikovanja propagandnih sporočil skozi obdobja. Tako v ameriški kot v sovjetski kinematografiji so bila propagandna sporočila umeščena tako v dolgometražne kot v kratke filme, animirane, dokumentarne in igrane filme. Pri analizi smo se omejili na dolgometražne igrane filme. Odločilno merilo izbora ni bila lestvica gledanosti v javno dostopnih virih, saj pogosto najbolj reprezentativnih del na njej ni bilo. V izboru so dela, ki so najbolje predstavljala določen tip filmske propagande po obdobjih. Pri tem se ni bilo mogoče opreti zgolj na eno merilo, ki bi ga lahko uporabili za izbiro posameznih filmov, kajti produkcija v obeh državah je bila preveč raznolika. Če bi se ravnali le po merilu finančnega uspeha ali priljubljenosti, bi težko predstavili najpomembnejšo propagandno dejavnost. V ZDA je bilo npr. v središču zares propagandnih del, ki jim lahko jasno določimo propagandni namen in vir, obdobje rdeče grožnje, ki se je pojavilo dvakrat, po prvi in po drugi svetovni vojni. Tu je

šlo večinoma za dokaj nizkoprorračunska dela, saj filmi že zaradi same tematike niso mogli računati na finančni uspeh, ker politične teme v Hollywoodu nikoli niso zares uspevale. Podobno je bilo v Sovjetski zvezi z avantgardnim filmom, ki je naredil ene izmed najbolj vrhunskih primerkov filmske propagande v zgodovini filma, medtem ko v splošni javnosti večina teh del ni dosegla množičnega uspeha. Namesto njih so bila veliko bolj popularna lahkotna žanrska dela, ki pa niso bila politično zaznamovana in v njih le redko najdemo elemente, ki bi jim zares lahko rekli propagandni. V obdobju hladne vojne se je produkcijska dejavnost v obeh primerih razmeroma ublažila v tem, da ni bilo tako intenzivnih obdobjih produkcije filmov, ki bi bila jasno ideološko tendenciozna, temveč so ta nastajala sporadično. Tu smo se ravnali po načelu uspeha filmov na blagajni na podlagi javno dostopnih statistik, ki so izhajale iz zanesljivih virov. Na sovjetski strani je gledanost filmov ugotavljal Glavkinoprokat ZSSR-ja (*Glavnoje upravlenije kinofikacii i kinoprokata SSSR* – Glavna uprava za kinofikacijo in predvajanje filmov v ZSSR-ju), uradna državna ustanova, ki je imela v Sovjetski zvezi monopol nad politiko predvajanja in vodenje statistike. Na ameriški strani smo se ravnali po sodobnih spletnih bazah IMDb-ja (Internet Movie Database). Na podlagi prisotnosti del v literaturi smo naredili ožji izbor in preverili merila gledanosti, po drugi strani pa upoštevali tudi reprezentativnost z vidika umetniške forme. Obenem smo pazili na možnost primerjave, tako z vidika časa nastanka kot z vidika podobnosti vsebine, da bi lahko prišli do čim več induktivnih možnosti. Tako smo prišli do desetih filmov, ki vsak posebej predstavijo določene vidike filmske produkcije posameznega obdobja, skupaj pa predstavijo oris glavnih načinov, kako so se v filmski medij infiltrirale propagandne vsebine. Analize potekajo na vzorčen način predstavitve konteksta, ideologije in namena propagande, identifikacije propagandista oz. strukture propagandne organizacije ter ciljnega občinstva in prikaza uporabljenih tehnik.

7.2 Ameriška kinematografija

7.2.1 *Hude ure* (1919)

(*Dangerous Hours*. 1919. Režija: Fred Niblo (Famous Players- Lasky/ Artcraft. Produkcija: Thomas H. Ince. Scenarij: C. Gardner Sullivan (predloga Brian Oswald Donn-Byrne). Zasedba: Lloyd Hughes, Barbara Castleon, Claire Du Brey. Slika: George Barnes. Angleščina.)

Film *Hude ure* je primer zgodnje ameriške protikomunistične propagande iz obdobja prve rdeče grožnje po prvi svetovni vojni in primer vrste filmov, na podlagi katerih si je ameriška javnost po vojni predstavljala komunistične dejavnosti in ideje. Film, ki je zasnovan na pozneje večkrat uporabljenem zapletu s študentom, ki ga prepričajo o sodelovanju z boljševiki, a ga ljubezen znova pripelje h kapitalizmu, karikira sovjetsko družbo in predstavi boljševike kot histerike, prevarante, posiljevalce ipd. Film so oglaševali z veličastnimi letaki, na katerih je pisalo: »Gigantska drama o vas ... vaši ženi ... vaši službi ... vašem domu. Človeška, dramatična, spektakularna produkcija.« Naslavljala je obče občinstvo ameriškega srednjega razreda.

Film je bil osnovan na kratki zgodbi *A Prodigal in Utopia*, ki je bila objavljena v *Saturday Evening Postu*. Prvotni naslov je bil *Americanism (Versus Bolshevism)*, vzeta iz pred kratkim izdane istoimenske knjige Ola Hansona, župana Seattla, ki naj bi ustavil splošno stavko v Seattlu leta 1919. Film je produciral Thomas Ince, ena izmed pomembnih figur v oblikovanju hollywoodskega studijskega sistema in povojne delitve dela in oblikovanja oddelkov v produkcijskih enotah (Staiger 1979, 23). Film je bil podoben kot vrsta filmov, narejenih kot odziv na sekretarja za notranje zadeve Franklina K. Lana, ki je filmsko industrijo pozival k pomoči za blaženje razrednega konflikta in h krepitvi nacionalnih ciljev z idealiziranjem ameriškega dela, ki bi poenotil tuje in domače, delavce in kapitaliste. Lane je iskal podporo v Hollywoodu in prosil oddelek Zveznega urada za izobraževanje (Federal Bureau of Education), da bi izkoristil filme za naslavljanje širšega občinstva (Rosenbloom 2009, 559–560). Da bi pridobil publiciteto, je Ince smisel filma izrazil v pismu:

»Amerikanizem bo usmerjen proti boljševiku – agitatorju, ki stopi med kapital in delo in uniči vsako misel ali namen mirne razrešitve razlik; upodobil bo pot do njegove odprave in vzpostavitve politike »poštene igre« med dvema velikima razredoma našega industrijskega življenja. Amerikanizem bo v obliki zgodbe predstavil argument, da rešitev za pereče gospodarske probleme današnjega sveta leži v večjem vzajemnem zaupanju med organiziranimi delavci in organiziranimi delodajalci. Delodajalci morajo sprejeti, da je organizirano delo upravičeno dati glas pri določanju pogojev, v okviru katerih bo delo regulirano; in oboji morajo sprejeti, da se lahko tekmovalnost (competition) tako v tujini kot doma vzpostavi le s polnim, iskrenim sodelovanjem – potem bo postalo mogoče protestirati proti temu, da mora svet skozi rdečo grozo boljševizma« (Taves 2011, 154).

Film se začne v dokumentarnem slogu s prizorom na prostem, kjer vidimo delavce v drugem tednu njihove stavke v tovarni svile v New Jerseyju. Delavci povzročajo kraval in mečejo kamne, mednapis pa nas opozori na skupino boljševikov, ki jih policija pelje stran od stavke. Glavni lik John King, liberalno usmerjeni študent, skuša izvedeti, zakaj jih policija odganja, in pade pod vpliv boljševiške agitatorke Sophie Guerni. Femme fatale in njen surovi partner Boris Blotchi ga nazadnje pritegneta v vohunsko skupino in k napadu na mirno stavko v ladjedelnici Weston, kjer hočejo z bombami napasti kapitalizem. John privoli, čeprav tovarno vodi njegova ljubezen iz otroštva May Weston, ki obenem podpira njegovega revnega očeta, dr. Kinga. King se za to ne meni, a po nizu spletk in pod vplivom svoje liberalno usmerjene stare prijateljice spozna, da je gibanje zasnovano na laži in zlonamernosti. Boljševiki ga napadejo, bombardirajo tovarno, kamor se je skrila z May, ter napadejo pristanišče in se spopadejo s člani sindikatov. Johnu se razblinijo iluzije in ju izda policiji, sam pa se odpove svoji revolucionarni doktrini in združi z May.

Film boljševike prikaže brez milosti. Dialogi so burni in čustveno nasičeni. Ko King sprašuje policista o boljševikih, mu ta odgovori: »Ne delajo v tovarni. So le oporečniki, ki iščejo poceni zloglasnost.« Mednapisi nas obveščajo, da boljševike ženejo »divje sanje sejanja škrlatnega semena terorizma v ameriško zemljo«. Ko se King odpove komunizmu, na boljševike kriči: »Ne zanima vas človečnost, ampak umor! V Ameriki se ne borimo tako in ne bo, kakor hočete vi! To je Amerika!« Medtem Sophia pljune na tla in zavpije: »Prekleta Amerika!« Kingove vzklike zbranim boljševikom pozneje kažejo vse večji napisi zmerljivk: »Prekleti bodite!« »Reve!« »Lažnivci!« »SVINJE!«. Film temelji na uporabi rešitev, ki občinstvo tudi šokirajo, in Ince je moral veliko domislic spremeniti, ker so bile za cenzorske odbore nesprejemljive, zlasti z vidika nasilja in seksualnosti.

Film tudi zunaj dialoga nazorno pokaže razliko med ameriško in sovjetsko družbo: Kingovo domače mesto v Massachusettsu kaže idealizirano ameriško preteklost, kjer si ljudje pomagajo in skrbijo drug za drugega. V enem izmed prizorov smo priča izrezu dogajanja v Sovjetski zvezi, kjer jezdec ženske pretepajo, zapirajo in posiljujejo ter počnejo druge brutalnosti pod kategorijo »nacionalizacije žensk«. Film izjemno poenostavi kompleksne politične vsebine in se osredotoča na demonizacijo sovjetskih komunistov. V predstavitvi komunizma in rdeče revolucije je zaslediti takšna popačenja, da so revije začele protestirati. V *Picture Playu* je bil kot pobuda producentom leta 1920 objavljen članek z neposredno prošnjo: »Prosimo vas, da poiščete pomen besed 'boljševik' in 'Sovjet'. Nobena izmed njih ne

pomeni 'anarhist', 'gnida' ali 'morilec' – zares ne!!« (Brownlow 1968, 261–264). Da bi podkrepil politično sporočilo, je Ince povezal zgodbo scenarija s takrat aktualnimi dogodki iz nacionalnih časopisov in s tem ustvaril like, ki bi jih občinstvo zlahka prepoznalo in se z njimi identificiralo (npr. John King kot John Reed, Sophia Guerni kot Emma Goldman). V skladu s cilji takratnih ameriških kampanj je film promoviral politične vrednote tradicionalnega ekonomskega liberalizma, prilagojenega industrijski družbi, ki ji grozi možnost revolucije. Ince in Sullivan sta trdila, da film ne podpira »nobenega cilja, nobenega razreda« razen »dela in kapitala ... združena pod isto zastavo, delujoča za isti cilj ... največje dobro za največje število« (Rosenbloom 2009, 564–565).

Boljševike zoperstavi članom sindikatov in pokaže, da boljševizem uporablja nasilje prav proti tistim delavcem, ki naj bi jih zastopal. Kljub karikirani predstavitvi boljševikov je bila socialna tematika v filmu obravnavana previdno in pri tem niso bile uporabljene konservativne taktike za izpodbijanje sindikatov; pritožbe delavcev celo uokvirijo kot utemeljene. Ton je drugačen od reakcionarnih besedil filmov druge rdeče grožnje po drugi svetovni vojni, kar film naredi za enega izmed dramatično bolj koherentnih odzivov Hollywooda na boljševizem. Film je stal 116.857 ameriških dolarjev in jih zaslužil le 140.775, kar namiguje na to, da je bil preveč polemičen, da bi privlačil občinstvo. (Ince je vseeno produciral še en film, *Home-Spun-Folks*, ki je v volilnem letu 1920 spodbujal k »varnemu in umirjenemu amerikanizmu«) (Taves 2011, 156). V tem je bil podoben vse bolj tendencioznim filmskim izdelkom dvajsetih let, od katerih so se z razvojem studiev in večjih investicij vse bolj odmikali. Potem ko se je rdeča grožnja umirila, so se filmarji posvečali manj drastično negativnim podobam boljševiške revolucije ali življenja v Sovjetski zvezi, dokler ni v dobi depresije tridesetih let upodobitev v Hollywoodu postala manj enodimenzionalna, s splošnim odporom do političnih in družbenih tem, tudi zaradi finančnih razlogov (Shaw 2007, 14).

7.2.2 *Ninočka* (1939)

(Ninotschka. 1939, Metro-Goldwyn-Mayer. Režija in produkcija: Ernst Lubitsch. Scenarij: Melchior Lengyel, Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch. Zvezde: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire. Glasba: Werner Heymann. Slika: Werner Heymann; montaža: Gene Ruggiero. 110 min., angleški jezik.)

Ninočka je ameriška satirična komedija s konca medvojnega obdobja, ki kot eden prvih primerov znotraj žanra lahkotne ljubezenske zgodbe upodobi razliko med resničnostjo komunističnega in kapitalističnega bloka. Ninočka se je od poznejših filmov s protikomunistično vsebino razlikovala po tem, da so bili agitpropfilmi Hollywooda vsebinsko tesno vezani na svoj čas, in ne toliko na potencialno reproducirajoče žanrske vzorce (Doherty 1988, 16). V Ninočki je bil protikomunizem le dodatek, nekaj obrobnega v sicer paradigmatski žanrski obliki. Romantična komedija prikaže zgodbo frigidne partijske komisarke, ki prispe v Pariz, da bi prodala aristokratske dragulje in dobila premoženje za obubožano sovjetsko ljudstvo, a se tam s svojimi tremi spremljevalci, Iranoffom, Buljanoffom in Kopalskim, začne prepuščati pregreham svobode kapitalističnega reda. Film so ponovno izdali leta 1947 in ga deset let pozneje – kot reklamo za kapitalizem – tudi ponovno izdelali v dveh različicah: uradno pod naslovom *Svilene nogavice* (Silk Stockings, 1957) in neuradno *Železno krilo* (The Iron Petticoat, 1956) (Štefančič 2009, 181).

Film kot večina politično zaznamovanih del v medvojnem obdobju ni nastal zaradi političnih namenov, temveč za zabavo in zaslužek. Prav zato pa je paradoksalno postal toliko močnejše propagandno orožje od katerega drugega ameriškega protikomunističnega filma, ki je nastal do takrat. Pobudo za film je dal Bernie Hyman, pomočnik vodje studia MGM Louisa B. Mayerja, ki je iskal scenarij za komedijo, v kateri bi nastopila takratna zvezda Greta Garbo. Osnovno idejo za zaplet je dobil Melchior Lengyel in jo je povzel na hitro kot: »Rusko dekle, polno boljševiških idealov, gre v strašni, kapitalistični, monopolistični Pariz. Spozna ljubimca in se ima divje. Kapitalizem sploh ni tako slab.« Na mestu scenarista je potem zaporedno delalo več ljudi: Gottfried Reinhardt, Jacques Deval, S. N. Behrman, pri čemer je humor postajal vse bolj črn in ideološko obarvan z referencami na aktualno politično dogajanje in sovjetsko dogmatiko. Nazadnje je dobil popoln nadzor nad scenarijem režiser in producent, takratni mojster komedije Ernst Lubitsch, ki je zadevo dopisal s pomočjo Walterja Reisha, Charlesa Bracketta in Billyja Wilderja, samimi običajnimi delavci studiev MGM in Paramount. PCA je imel pripombe le zaradi seksualne, in ne ideološke vsebine, pri čemer se je bolj kot težav z odnosi na sovjetski strani bal odziva Francozov. Osrednji ustvarjalci Ninočke so bili različno politično opredeljeni. L. B. Mayer in C. Brackett sta bila radikalna republikanska konservativca, medtem ko je bil Wilder »rooseveltski« demokrat, Lubitsch pa naivni liberalec brez pravega političnega angažmaja. MGM je bil takrat največji in najmočnejši studio v Hollywoodu, ki je s svojo vrednostjo okoli 144 milijonov dolarjev lahko

v primerjavi z drugimi filmi takratnega obdobja pokrili precej velik proračun 1,3 milijona dolarjev (Shaw 2007, 16–18).

Zgodba se začne v Parizu, kamor prispejo trije člani sovjetske delegacije, Iranoff, Buljanoff in Kopalski, ki imajo nalogo prodati zaplenjene aristokratske dragulje, da bi dobili denar za razpadajoče sovjetsko gospodarstvo. Tam živeča lastnica draguljev Swana izve za njihovo nalogo in skuša preprečiti prodajo, pri čemer ji pomaga njen fant Leon, ki se s tremi komunisti spoprijatelji in jih skuša pretentati z materialističnimi čari kapitalističnega sveta. Skozi njihove dogodivščine izvemo za različne plati represivnega sovjetskega režima, ko govorijo o svojem strahu, da bi bili poslani v Sibirijo, ali ko se pojavijo humorni dovtipi glede preteklih čistk. V pijančevanju in veseljačenju se spozabijo glede svoje naloge, dokler jim sovjetska vlada ne pošlje še ene komisarke, Nine Ivanovne Yakushove – Ninočke. Ta se povsem naključno zaplete s svetovljanskim Leonom, ne da bi eden ali drugi vedela za vlogo, ki jo imata pri aferi z dragulji. Med stopnjevanjem njunega koketiranja in verbalnimi spopadi smo priča postopni spremembi njene resne drže in politične predanosti. Sprva protestira, ko jo ima za žensko, češ da je v Rusiji spol »nepomembnost«, nosača prtljage, ki pravi, da le opravlja svoj posel, prepričuje, da to ni posel, ampak »družbena krivica«, ljubezen pa odpiše kot »kemično reakcijo«. Spremembo njenih notranjih prepričanj lahko vidimo v zunanjem spremenjenju, ko svojo pusto delovno uniformo zamenja za luksuzne večerne obleke in svojo asketsko dieto za gurmanske prestižne dobrote in penino. Ideološka zaznamovanost se še bolj pokaže po osrednjem zapletu, ko Swana izve za njeno afero z Leonom in ju polna ljubosumja loči s ponudbo, ki je sovjetska komisarka ne more in ne sme zavrniti: predala bo dragulje, če se Ninočka vrne domov. Prizori v Sovjetski zvezi nam nato pokažejo kontrast med kapitalističnim in komunističnim svetom: iz prostornih soban zasebnih hotelov se Ninočka vrne v prenapolnjeno stanovanje, kjer v dialogih izvemo za materialno pomanjkanje tamkajšnjega prebivalstva. V spominih na svobodo, razkošje in ljubezen začne sanjariti o zahodnem svetu, dokler po ukazu vlade ne odrine v Konstantinopol, kjer se zopet sreča z Iranoffom, Buljanoffom in Kopalskim, ki so tam zadolženi za prodajo krzna. Ti pod pretvezo zapletov s posli poskrbijo, da dokončno zapusti svojo domovino in odpotuje v zahodni blok, kjer se zopet poveže z Leonom, sami pa z izkupički od prodaje krzna ostanejo v Konstantinoplu, kjer odprejo gostilno. Film se konča z Leonom, ki vzklikne: »Ljubimci tega sveta, združite se!«

Ninočka je močno ilustrirala hollywoodsko naperjenost proti komunizmu v medvojnem obdobju. Lubitschev film je bil delno popularen tudi zato, ker je bil prva glavna hollywoodska produkcija, ki je kritizirala komunizem in slavila zahodni kapitalizem s prikazom konflikta med posamezniki z nasprotnih ideoloških strani. Ninočka uporablja binarni pristop z uporabo nasprotnih simbolov – svoboda proti zatiranju, materializem proti revščini, lepota proti grdoti, romanca proti aseksualnosti –, kar se ohrani kot model za poznejše filme (Shaw 2007, 11). Nasprotja nam prikaže skozi humor, ki je osrednje sredstvo za kritično obdelavo ideoloških ločnic – glede neučinkovitosti planskega gospodarstva, ko ob začetku njunega srečanja Leon Ninočki pravi: »Rusinja! Rad imam Ruse! Tovarišica, vaš petletni načrt me je fasciniral zadnjih petnajst let.« Glede puritanstva oblasti, ko z zadržki do erotike po prihodu Ninočka zatrjuje: »Ne bi hotela videti, da bi našo državo ogrožalo moje spodnje perilo.« Glede svobode govora, ko nad spremembo okolja navdušeni delegat komentira novi hotel: »Lahko rečeva, karkoli hočeva. Lahko kričiva! Lahko se pritožujeva! Poglej: storitve v tem hotelu so grozne! Vidiš? Nihče ne pride, nihče ni pozoren. To je svoboda.« Na to mu kolega odgovori: »To je slaba uprava.« Glede državnega terorja, ko ruski uradnik na oddelku za vizume po telefonu sprašujočemu odgovori: »Tovariš Kasabian? Ne, žal ne. Z nami ga ni več že šest mesecev. Odpoklicali so ga nazaj v Rusijo in izprašali. Več lahko izveste od njegove vdove.« Na takšne subtilne načine film kapitalistični svet prikaže kot svoboden in poln priložnosti, kjer se ljudje prepuščajo užitkom blagostanja, medtem ko je svet socializma prikazan kot območje represije in revščine, kjer vlada država in so ljudje monotoni delci neučinkovitega stroja.

Film je bil izjemno popularen z velikim finančnim izkupičkom in štirimi nominacijami za oskarja, čeprav ga je zasenčila izjemna uspešnica *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939). V tujini je bil prepovedan v državah, kjer so se bali Stalinove jeze, na primer v Bolgariji, Estoniji in Litvi, medtem ko so ga v Mehiki preventivno prepovedali zaradi komunistično zaznamovanih sindikatov. Vendarle je skozi sodelovanje State Departmenta in Hollywooda ter bolj uradno prek organizacije USIS postal osrednji proizvod izvoza v Evropo v času povojnih volitev, kjer se je kot drugi ameriški filmi izkazal kot najučinkovitejše orodje prepričevanja o premoči kapitalističnega gospodarstva in je dilemo spravil na preprosto izbiro: demokracija ali totalitarizem. Uspeh se je nadaljeval še pozneje: novembra 1947 je MGM film znova izdal, ko se je v času preiskav HUAC-a želel znebiti spornega slovesa, ki si ga je nakopal z medvojnimi prosovjetskim filmom *Pesem Rusije* (*Song of Russia*, 1944), pri

čemer je v splošni mrzlici rdeče grožnje tematika zopet požela velik finančni uspeh (Shaw 2007, 23–26).

7.2.3 *Rdeča zalega* (1949)

(The Red Menace 1949, Republic Pictures. Režija: R. G. Springsteen. Scenarij: Albert DeMond in Gerald Geraghty. Zasedba: Robert Rockwell, Hanne Axman, Betty Lou Gerson, Barbara Fuller. 87 minut, angleščina)

Film *Rdeča zalega* je bil eden izmed prvih protikomunističnih filmov v Hollywoodu po zaslišanju HUAC-a leta 1947, pred njim je bilo le nekaj drugih filmov, kot sta na primer *Železna zavesa* in ponovna izdaja *Ninočke*. V osnovi gre za žanrsko zgodbo filma noir, v kateri se nič hudega sluteči Američan zaplete s komunistično partijo in zaljubi v eno izmed njenih vodilnih članic, s katero postopno podvomita o načelih marksizma in sta prisiljena pobegniti, ko ju po njenem odhodu začnejo loviti partijski morilci. Film so podprle ključne osebnosti v industriji, ki so v kombinaciji s takratnimi protikomunistični gibanji poskrbele za to, da je nastalo eden izmed najbolj ideološko tendencioznih del v zgodovini filma.

V času, ko je vrhovno sodišče Warnerju, Foxu in MGM-u zapovedalo, da se znebijo svojih gledaliških verig, se je eden izmed glavnih hollywoodskih protikomunistov in ustanoviteljev organizacije AMP, John Wayne, postavljal s to novo nizkoprorračunsko produkcijo iz studia Republic Pictures. Pod osebnim nadzorom samega lastnika studia, Herberta J. Yatesa, je bil *Rdeča zalega* prvi celovečerni film, ki se je v scenariju izpod peresa zagretilih republikancev osredotočil na ameriške komuniste. Yates je izjavil, da naj bi bil film resno opozorilo silam, ki državi grozijo od znotraj (Crowther 1949). V uradni promociji filma se je širil letak s podobo studia in razlago o razlogih za produkcijo filma, ki so vključevali tudi citate neimenovanih »velikih Američanov« o nevarnosti komunizma. Poleg razlage o nevarnosti komunizma je letak vključeval tudi delčke ocen iz levičarskih časopisov, ki so bile takrat sprejete z nelagodjem. S tem se je popolno umestil v takratno ozračje, ki je bilo prepredeno s skepticizmom do levičarstva in preganjanjem HUAC-a in MPA-ja (Smith 2014, 89).

Kmalu po tem, ko film uvede uvodna špica s podobo hobotnice z razširjenimi lovkami, ki jo spremlja atonalna različica Internationale, lahko slišimo sloviti dialog: »Zakaj je to rekel?

Mora biti neki razlog.« »Pomiri se, Nina, ne moreva sumiti vsakogar.« Zgodba se začne v avtomobilu, kjer Bill Jones in Nina Petrovka boječe govorita o ljudeh, od katerih sta zbežala, in se spominjata preteklih dogodkov. Jones je z zaročenko po vojni hotel kupiti hišo, a so ga ogoljufali trgovci z nepremičninami, kar ga je prek pogovora v baru vodilo do Yvonne Kraus, Mollie O'Flaherty in Henryja Solomona, članov komunistične partije. Zgodba bo spremljala te like pri njihovem zapletu s komunizmom. Ko se Jones ljubezensko zaplete s partijsko vodjo Nino Petrovko, smo priča srečanju v partijskih krogih, na katerem eden izmed poslušalcev protestira proti avtoritarni naperjenosti predavatelja in zagovarja ameriško demokracijo, zaradi česar ga pretepejo in nazadnje ubijejo. Nina začne dvomiti o načelih, na katerih deluje komunistično gibanje, in se skuša od njih odmakniti, a jo pri tem nadzira kolegica Yvonne. Na drugi strani vidimo Mollie, ki jo najprej mama, nato pa duhovnik prosita, da izstopi iz partije in se zave veličine ameriškega krščanskodemokratskega sistema. Nato vidimo Henryja, ki ga začnejo zasliševati zaradi ideološko nekonsistentne pesmi, zaradi katere nazadnje izgubi službo in doživi javno omalovaževanje ter stori samomor. Zadnji je temnopolti Sam, ki ga obišče oče in mu pove, da njihov cerkveni vodja pravi, da je v komunističnih državah več sužnjev kot kjerkoli drugje, in po kratkem stiku s komunisti tudi on odide. Ob vsem tem Jones in Nina sprejemata skupno odločitev, da pobegneta, medtem ko uradniki z oddelka za priseljevanje Yvonne izprašajo in razkrinkajo, zaradi česar slednja zblazni in ob halucinacijah prične vpiti, da je komisar Bloch. Film se konča na policiji, kjer Jones in Nina več ur razlagata, kako sta zopet prišla na pravo pot.

Film izjemno veliko časa nameni vsebini komunistične doktrine, kar je izjema v primerjavi z drugimi ameriški protikomunističnimi filmi, ki so večinoma predstavili le popačeno ali izkrivljeno različico. Na začetku filma smo na sestanku komunistične partije priča predavanjem za prišle laike, kjer tako rekoč kot opazovalci lahko spremljamo krajši poduk osnovnih plati marksizma in komunističnih ciljev družbene pravičnosti in prevrata. Izvemo, kaj je povprečen ameriški pogled na komunizem in kaj je dejanski komunizem; izvemo, da je demokracija blodnja, ki si jo je izmislilo krščanstvo; da je religija narkotik, ki omami delavce, ki so priklenjeni na verige itd. Vidimo, kako partija za pridobitev članov uporablja umazane trike, npr. kako seksapilne agentke zapeljujejo nič hudega sluteče demokrate in kako se oporečnikov lotijo z nasiljem brez milosti. Vidimo, kako partijsko vodstvo ne tolerira niti najmanjših odklonov, tudi če so dogmatično ustrezni: ko eden izmed članov partije, judovski pesnik Henry Solomon, nasprotuje vidiku, da je marksizem osnovan na starejši filozofski tradiciji, se mu posmehujejo in ga vržejo iz partije, kar ga tako skruši, da se vrže

skozi okno.

Podobno kot se na predavanjih vsebina marksizma pokaže dokaj nevtrarno, tudi v dialogih glavnih likov in partijskih članov komunizem ni predstavljen slabšalno niti ni oporečen njihov značaj. V drugem delu film gradi prav na tem, da z dokaj nevtrarno začetno ekspozicijo odpre prostor za preobrat, ki bo prej privzete položaje naredil veliko bolj obsojanja vredne, kot če bi jih kritiziral nemudoma. Tako se osrednji komunisti, ki so v stiku z Jonesom in imajo za svoj položaj vsak svoj razlog – Mollie revno otroštvo, Sam rasno diskriminacijo in Nina družinsko poreklo – na koncu komunizmu odpovejo z jasno artikuliranimi razlogi, ki jih utemeljuje lastna osebna izkušnja. Tisti liki, ki pri komunizmu vztrajajo ne glede na ves kriminal, se izkažejo za duševno bolne; tako Yvonne, brezkompromisna nemška priseljenka in erotomanka, za katero pravijo, da ne bo zadovoljna, dokler ne bodo tiskali časopisov v rdečem črnilu, na koncu zblazni in zapade v histerično blodnjo, v kateri sliši revolucionarno parado. Partija je na splošno polna nevrotikov in nimfomank, zlasti pa samouničevalnih ljudi, ki ne morejo shajati drug z drugim. Film komunizem kritizira posredno, s tem ko pokaže celotno pot razvoja, ki ga doživi posameznik, ko se včlani v partijo: od začetnih idealov družbene spremembe v stanje enakosti postopno sledi razgradnja, ki bodisi vodi k slepemu nasilju in norosti ali pa razblinjenju iluzij in odpovedi idealom. Pokaže, da celotno gibanje temelji na slepi volji po oblasti in da so utopične predstave le način, da oblasti željno vodstvo idealistične posameznike pridobi za dosego svojih ciljev, ki so nastrojeni predvsem proti ameriški demokraciji. Osrednji način za omalovaževanje komunizma je prikaz, kako partija zastrašuje, izsiljuje in muči člane, ki dvomijo ali oporekajo: poleg tega pa izstopajo obsežni monologi, ki popolnoma zasenčijo dokaj dramatično revno dogajanje.

Film je vzbudil mešane odzive. Na eni strani so liberalni časopisi, kot sta *Daily Worker* in *People's World*, kritizirali karikiranje delavskih gibanj in prikaze rase in manjšin. Na drugi strani so nekatere izmed glavnih publikacij podale blesteče ocene. Tako je *Hollywood Reporter* film sprejel z navdušenjem: »Eksperimentalen in pionirski«, delo »izjemnega poguma in trdnih prepričanj«, ki »si zasluži hvalo filmske industrije in javnosti«. *Los Angeles Times* je z upi napovedal, da bo »film javnost navdal z nevarnostmi komunizma bolj kot katerikoli drug« (Hoberman, 2011, 93). Vendarle tako kot drugi filmi agitpropcikla finančno ni bil pretirano uspešen in je hitro poniknil pod navalom manj političnih hollywoodskih zabavnih filmov.

7.2.4 *Mandžurski kandidat* (1962)

(The Manchurian Candidate. 1962. Režija: John Frankenheimer. Produkcija: George Axelrod. Scenarij: George Axelrod (po istoimenski knjižni predlogi Richarda Condon). Zasedba: Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, James Gregory. Glasba: David Amram. Montaža: Ferris Webster. Slika: Lionel Lindon. Angleščina, 126 minut.)

Mandžurski kandidat je klasični ameriški film iz poznega studijskega obdobja, ki izstopa z eno izmed najdrastičnejših zgodb od vseh ideološko zaznamovanih filmov hladne vojne. Zaplet se osredotoča na taktike komunističnega pranja možganov, ki so jih kitajske enote izvajale nad ameriški vojnimi ujetniki med korejsko vojno. V osredju zgodbe je Raymond Shaw, ameriški vojak iz konservativne družine, ki nehote postane glavni dejavnik mednarodne komunistične zarote umora ameriškega predsednika. V trilerju, ki skozi večplasten in enigmatičen zaplet uhaja predvidljivim žanrskim vzorcem, vidimo ozadje delovanja komunističnih agentov, ki se prebijajo v najvišje kroge ameriške vlade. Film je bil narejen ob enem izmed vrhuncev obdobja paranoje med hladno vojno in skozi karakterizacijo nekaterih likov odkrito naslavlja tedaj aktualno politično dogajanje.

Film je bil narejen v burnem času. Izdaja Mandžurskega kandidata je sovpadla s kubansko jedrsko krizo (Cuban Missile Crisis) oktobra leta 1962, novembra leta 1963 pa je sledil umor Johna F. Kennedyja. Eisenhower je v poslovilnem govoru leta 1964 posvaril na nevarnost ameriški svobodi in demokraciji. Šlo je za obdobje sumničavosti in paranoje, ki je nasledilo intenzivno obdobje druge rdeče grožnje, obdobje Josepha McCarthyja, črnih seznamov in pregonov organizacije HUAC (Bell Meterau v Pomerance in Palmer 2011, 49). Z letom 1952 so se začela pojavljati poročanja o ameriških vojnih ujetnikih v Koreji, ki naj bi jim komunisti oprali možgane in jih naščuvali proti Ameriki. V ospredje medijskih debat je prišel strah pred postopki manipulacije, ki naj bi jih razvili »rdeči« prek raziskav o delovanju človeških možganov in ki naj bi jih zdaj uporabljali za vojne namene in širjenje komunizma. To je bila ena izmed osrednjih tem in strahov ameriške kulture hladne vojne petdesetih let. Edward Hunter je prvi oblikoval pojem »praks ponovnega izobraževanja« (re-educational practices) v komunistični Kitajski in postopno je pojem »pranja možganov« zavzel občo ameriško javnost. Simpatiziranje s komunizmom so pogosto razumeli kot nekaj patološkega

in nepredstavljivega za Američana, ki ni bil podvržen nekemu nenaravnemu vplivanju (Carruthers 1998).

Film je bil narejen po knjižni predlogi Richarda Condon (1959), ki je bila izjemna uspešnica, nad katero je bil navdušen sam predsednik John F. Kennedy, ki naj bi celo posegel v procese United Artists, da bi odobrili filmsko različico. Izvirnik je bil problematičen zaradi nekaterih delov, ki so vključevali sporno tematiko incesta in so bili v filmu spremenjeni, ne da bi bilo treba poseči v večje dele zgodbe. Zgodba je sama po sebi polna spletk in preobratov in je bila pri občinstvu popularna tudi zaradi obsežne oglaševalske kampanje. Na plakatih so poudarjali edinstveno dramaturgijo tega filma s sloganom »Če pridete pet minut po začetku, ne boste vedeli, za kaj gre. Ko boste pogledali do konca, boste prisegli, da ni bilo še ničesar podobnega«. Film blesti tudi na ravni oblike. V filmu smo priča izjemnim posnetkom, globinski kompoziciji, kompleksnim koreografijam in uporabi gibljive kamere, ki zgodbo ves čas dvigajo na umetniško raven. Režiser John Frankenheimer je svojo kariero začel na televiziji z režiranjem programov, kot so *You Are There*, *Danger in Climax*, v petdesetih letih. Sam je vse svoje uspešno ustvarjalno delo v filmu pripisal razvijanju forme v tem televizijskem formatu (Berg v Pomerance in Palmer 2011, 31).

Zgodba se osredotoča na ameriško enoto vojnih herojev, ki so jim v Koreji kitajski in ruski vojaki sprali možgane. Raymond Shaw, glavni lik, je bil programiran za umor predsedniškega kandidata in po vrnitvi domov doživlja nočne more, v katerih se mu prikazuje, kaj se je res zgodilo, ko so ga zajeli komunisti. Njegova mama Iselin je glasna protikomunistka, njen mož John Yerkes pa senator, ki razglša, da je v ameriški vladi množica komunistov, katerih spisek z imeni ima in ga je pripravljen razkriti, čeprav število osumljenih neprestano variira. Priča smo podrobnostim političnih kampanj, med katerimi se Shawova duševna stiska stopnjuje. Zgodba doživi preobrat po tem, ko se po postopnih porazih in smrtih političnih nasprotnikov Shawovega očima izkaže, da je sama gospa Iselin komunistična agentka. Ta sodeluje z enotami iz Mandžurije in nadzira sina, ki so ga programirali za to, da uboga vsak ukaz, ko vidi signal igralne karte karo dame. Po takšnih napadih se Shaw ne zaveda, kaj je storil, in se dejanj v ničemer ne spominja, tudi ko ubije svojo lastno ženo. Njegov komandant Bennett Marco opazi, da je z njim nekaj narobe, in zadevo uspešno preišče. Z uporabo kupčka kart, ki sestoji le iz karo dam, Shawa dobi popoln nadzor, da mu pove celotno zgodbo in da mu iz glave izbije odzivnost na morilski signal. Ko gospa Iselin sinu izreče zadnje povelje, naj na zborovanju ubije predsedniškega

kandidata, da bi bil njen mož samodejno izvoljen, se zdi, da Marcova hipnoza ni uspela. Shaw se pod krinko duhovnika na prizorišče pretihotapi s puško, a v zadnjem trenutku namesto zapovedane tarče ustrelji svojega očima in svojo mamo, nato pa pred polkovnikom Marcom tudi samega sebe.

Do izdaje filma je bilo obdobja protikomunistične agitacije dejansko konec, medtem ko so bile tovrstne teme še vedno zelo prisotne. Shawov oči, ki je očitna satira na senatorja McCarthyja, skupaj z idejo, da je tovrstno protikomunistično gibanje dejansko lahko komunistična zarota, zopet odpre staro tematiko, tokrat na še hujši način. Že McCarthy je trdil, da so celo skrajno desničarska gibanja lahko zakrinkani levičarski skrajneži, a v filmu gre še dlje in prikaže, da je nekdo, ki misli, da je v funkciji boja proti komunizmu, dejansko lahko v vlogi najhujše subverzije. Skupaj z likom Yen Loja, glavnega komunističnega manipulatorja, čigar dejavnosti vidimo v izjemnem prizoru hipnoze na začetku filma, se tako grožnja komunizma predstavi kot potencialno vseprisotna in neopazna. Komunizem se ves čas v filmu predstavlja kot nekaj, kar je tuje zdravorazumskemu ameriškemu demokratu in kar za privzem zahteva pokvarjeno ali izkrivljeno pamet. Komuniste prikaže kot ljudi, ki svojo ideologijo širijo skozi manipulativne taktike in revolucionarno pranje možganov, s tem pa elemente komunizma predstavi kot v osnovi lažne nasproti resnici ameriške demokracije. Komuniste prikaže kot neizprosne in brezčutne psihopate, ki so za svoje cilje pripravljeni žrtvovati tudi svoje lastne otroke.

Film je bil kritiško dobro sprejet, z dvema nominacijama za oskarja, medtem ko finančno sprva ni uspel. Zaradi zgodbe je bil politično sporen in pogosto cenzuriran ali prepovedan. Tako ni bil dovoljen v sovjetskih državah in v evropskih državah, kot so Poljska, Češkoslovaška, Madžarska, Romunija in Bolgarija, poleg tega pa je bil dejansko prepovedan tudi v nevtralnih državah, kot sta Finska in Švedska. Za večino teh držav je bil dostopen šele po letu 1993. Obenem so se težave pojavile tudi v ZDA, ko se je leto po izdaji filma to, kar se je v filmu dogajalo kot fikcija, uresničilo kot prerokba v umoru predsednika Johna F. Kennedyja. Zgodba Mandžurskega kandidata je naenkrat postala sporna in po nekaterih virih naj bi Frank Sinatra poskrbel za to, da film umaknejo iz distribucije. S tem, ko je bil film vse do leta 1988 nedostopen, je dobil avro skrivnostnosti, s tem pa je bil njegov učinek na stopnjevanje paranoje še močnejši (Bell Meterau v Pomerance in Palmer 2011, 49).

7.2.5 *Lov na Rdeči oktober* (1989)

(The Hunt for Red October, 1989, Paramount. Režija: John McTiernan. Produkcija: Mace Neufeld. Scenarij: Larry Ferguson, Donald E. Steward (knjižna predloga Tom Clancy). Zasedba: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, James Earl Jones, Sam Neill. Glasba: Basil Poledouris. Slika: Jan de Bont. Montaža: Dennis Virkler, John Wright. 135 minut, angleščina.)

V zadnjem desetletju hladne vojne je bila v ideološkem spopadu ameriška kinematografija dejavna dlje od svojih sovjetskih tekmecev. *Lov na Rdeči oktober* velja za zadnji ameriški film hladne vojne – v primerjavi z zadnjimi sovjetskimi propagandnimi filmi iz let 1985/86 je to delo izšlo povsem na koncu spopada, dejansko po formalnem koncu komunistične vladavine v Sovjetski zvezi. Zanimivo je, kako se vsebina filma ujema z vsebino končnega ustvarjanja filmske propagande na sovjetski strani: v obeh primerih gre za zaplet, ki se osredotoča na sovražnikovo podmornico, ki jo je treba zavzeti. Zgodba govori o agentu CIE, ki skuša za preprečitev svetovnega konflikta ameriški mornarici dokazati, da ni treba uničiti z jedrskim orožjem oborožene sovjetske podmornice, ki jim prihaja naproti.

Film je bil narejen po istoimenski knjižni predlogi avtorja Toma Clancyja, kar je bil njegov knjižni prvenec iz leta 1984. Za uspeh romana in razcvet pisateljeve kariere je bil zaslužen sam predsednik Ronald Reagan, ki je zajetno knjigo neznanega avtorja prebral in se nad njo navdušil. Označil jo je za »popolno štorijo« (»perfect yarn«), kar je skoraj nemudoma vodilo do ogromnega interesa splošne javnosti, izjemne prodaje in nazadnje do odkupa pravic za snemanje filma (Cohen 1994, 114). Clancyja so vabili v Belo hišo in njegove knjige so se skozi navdušenje ameriškega predsednika prebile v pogovore med najvišjimi političnimi krogi. Tako naj bi njegovo naslednjo uspešnico *Red Storm Rising* (1986), roman o tretji svetovni vojni oz. spopadu med organizacijo Nato in ZSSR-jem, Reagan uporabil kot osrednje čtivo za pripravo na zgodovinsko srečanje z Gorbačovom leta 1986 v Reykjaviku, avtorja pa po telefonu osebno priporočil britanski predsednici vlade Margaret Thatcher (Milmo 2015).

Pri filmu je šlo za koprodukcijo med studii Paramount Pictures, Nina Saxon Film Design in Mace Neufeld Productions. Ne glede na uspeh knjige pa sprva noben izmed hollywoodskih studiev zanj ni pokazal zanimanja, ker je bila vsebina preveč kompleksna in težko

razumljiva, zlasti kot sinopsis ali obnova. Potem ko je producent Mace Neufeld po letu in pol prepričal visokega uradnika pri Paramountu, da obsežni roman dejansko prebere, ga je ta sprejel in s scenaristi so ga priredili za film. Potem so zadeve stekle enostavno in nazadnje je pri produkciji sodelovala ameriška mornarica. Tam so se sprva bali, da bi lahko film razkril tajne podatke ali tehnologije, a nekateri admirali so poudarjali, da bi lahko za podmornice naredil takšen sloves, kot ga je *Top Gun* (1986) malo prej za letalce. Prispevali so opremo, podmornice in prizorišča, v zameno pa hoteli spremembe v scenariju, da bi mornarico pokazali v pozitivni luči. Proračun je bil izjemno velik, več kot trideset milijonov dolarjev; po nekaterih ocenah celo petdeset, s tem da je večina proračuna šla k mornarici (Thomas 1990, 15). Film se od zgodbe v knjigi odmika v številnih pogledih, predvsem pa zaradi produkcijskih pogojev, ki jih je postavilo Ministrstvo za obrambo. Spremenjene so nekatere faktografske plati zgodbe, kot so lokacije podmornice, pogosto je zamenjan vrstni red dogajanja, obenem pa so v filmu bolj poudarjene enote letal in kraljeve mornarice.

Zgodba se začne s prikazom posadke na sovjetski podmornici Rdeči oktober (Red Oktober), izjemno oboroženem plovilu z najnovejšimi jedrskimi projektili in posebnim pogonom, zaradi katerega je nevidna za pasivni sonar. Priča smo temu, kako kapitan Marko Ramius ubije svojega sodelavca Ivana Putina in poda ukaze, da morajo vaditi izstrelitve projektilov ob ameriški vzhodni obali. Nato smo priča ameriškim enotam CIE, ki preučujejo Rdeči oktober in odkrijejo, da hoče sovjetska mornarica podmornico uničiti zaradi strahu, da bi nepooblaščno napadla ZDA. Ameriški analitik Jack Ryan pa o tem dvomi in za potrditev svoje teorije nasproti pošlje ameriško vojaško podmornico USS Dallas. Prek tehničnih domislic in napak na sovjetski podmornici najdejo način, kako jo izslediti. Sovjetski veleposlanik obvesti obrambni oddelek, da je Ramius odpadnik, in jih prosi za pomoč, da podmornico uničijo, preden doseže obalo, da ne bi bilo politične katastrofe. Izdani so ukazi za uničenje Rdečega oktobra, a Ryan vztraja pri svoji teoriji, da Ramius ni zlonameren, in nadaljuje izvajanje svojega načrta. Ko Ramius izve, da so odkrili njegove načrte, sprejme njegove pogoje in pod pretvezo zapleta z reaktorjem s posadko pobegne. Ryanova ekipa ga reši z lastnim plovilom, Ramius pa zaprosi za ameriški azil. Nenadoma Rdeči oktober napade sovjetska podmornica Konovalov, ki jih je že dolgo zasledovala po sovjetskem ukazu. Sledi fizični spopad, kjer zmaga Rdeči oktober, ki ga Ryan in Ramius odpeljeta proti celini, Ramius pa pove, kako je moral preprečiti napad na ZDA, ki ga je skrivaj organiziral prejšnji vodja posadke.

Na začetku zgodbe smo priča nekaj kadrom, v katerih vodilni nastopajoči Sean Connery govori po rusko. Kmalu zatem smo priča prvemu umoru, ki se zgodi na istem plovilu, in vse do konca filma obstaja izjemna napetost med ameriško in sovjetsko stranjo. Simptomatično po vzponu Gorbačova ni neposrednega demoniziranja komunizma kot takega in je podobno kot na sovjetski strani eksplicitno ideoloških vsebin malo. Vendarle je v ospredju možnost vojaškega konflikta, ki uokviri nasprotni politični blok kot vir nevarnosti, tudi ko so njihovi nameni miroljubni. Predstavi možnost, da se posamezniki, ki so zatopljeni v dosego svojih ciljev, zadevo sposobni vzeti v svoje roke in da niti mirovni sporazum ali transparentna diplomacija ne omogočata trajnega miru. Nevarnost, ki jo predstavlja komunistični blok, je umeščena na morje kot teritorij in potencialno bojišče; velja opozoriti, kot bomo omenili pri analizi filma *Dogodek v kvadrantu 36-80* (Slučaj v kvadrantu 36-80), da je bila v tem času sovjetska mornarica zelo razvita in znamenita. V filmu je prikazano, kako lahko tehnološki razvoj pod komunističnimi pretvezami miroljubnega razvijanja obrambnih sredstev deluje kot nenehna nevarnost, na katero se je treba odzvati z lastnimi vojaškimi silami. Film odpre temo sovjetskega imperializma, vprašanja zavzemanja in ščitenja ozemlja. Na dokaj zmeren način pokaže, kako miru ne bo, vse dokler komunizma ne bo dokončno konec, in da njihova dogmatika poraja neizbežno agresijo.

Film je bil finančno in kritično uspešen. Po izidu je bil nominiran in je prejel veliko nagrad, vključno z oskarjem za najboljše oblikovanje zvoka, obenem pa so mu bili večinoma pozitivno naklonjeni tudi kritiki. V Severni Ameriki je zaslužil okoli 122 milijonov dolarjev, po svetu pa kar 200 milijonov dolarjev. Ne glede na pričakovanja pa sta ob nenadnem političnem preobratu sledila kompromitiranje možnosti propagandne funkcije filma in politične vsebine. Tik pred premiero filma je sovjetski parlament odstranil komunistično partijo iz vladnih krogov in dejansko končal hladno vojno. Zaradi tega so se pojavili pomisleki glede učinkovitosti konca filma, ki je bil vezan na obstoječe politično in ideološko stanje. Pri oblikovanju oglaševalskih kampanj so se namenoma odvrčali od simbolov komunizma, kot sta srp in kladivo, čeprav so npr. plakate oblikovali po sovjetskih vzorih. Po spremembi sovjetskega političnega stanja so se tako odločili na začetek dodati kratek napis, ki dogajanje umešča v preteklost, v leto 1984. Skušali so zmanjšati politične elemente in okrečiti žanrsko razsežnost trilerja (Kilday 1990). Ne glede na to pa je njegova učinkovitost vendarle ostajala odvisna od zmožnosti občinstva, da sprejme določena politična prepričanja iz preteklosti, namreč predstavo širjenja komunizma, predstave, ki so se vlekly v preteklost

vse do prve rdeče grožnje. S tem je film končal dolg ideološki spopad, ki sta ga vodilni kapitalistična in komunistična velesila vodili na platnu skozi stoletje.

7.3 Sovjetska kinematografija

7.3.1 *Križarka Potemkin* (1925)

(Bronenosec Patjomkin, 1925. Mosfilm. Režija: Sergej Ejzenštejn. Produkcija: Jacob Blioh. Pisci: Nina Agadžanova, Sergej Ejzenštejn, Nikolaj Aseev, Sergej Tretjakov. Zasedba: Aleksandr Antonov, Vladimir Barksij, Grigorij Aleksandrov. Glasba: Vladimir Heifetz, Edmund Meisel. Slika: Eduard Tisse, Vladimir Popov. Montaža: Sergej Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov. 75 minut, nemi, ruski mednapisi)

Križarka Potemkin je najslavnejši izmed vseh filmov, ki so analizirani v tej nalogi, in verjetno eden izmed najslavnejših filmov vseh časov. Kot vrhovni izdelek sovjetskega montažnega gibanja film predstavlja zgodbo iz obdobja ruskega cesarstva o uporah delavcev na križarki, ki vodi do širšega revolucionarnega gibanja. Delo je revolucionarno tako z vidika filmske forme, kjer predstavlja izjemno mojstrsko raven brez precedensa, kot z vidika fabulativne vsebine, s katero je zajeto samo jedro marksistične dogmatike. Nastalo je v produkciji teoretsko podkovanih ustvarjalcev, ki so bili zapriseženi člani komunističnega gibanja in so film pojmovali kot orodje spreminjanja družbe. Po izjemnem mednarodnem uspehu, ki ni izključeval niti cenzure in prepovedi, je film odražal propagandno dejavnost nove ekonomske politike vse do spremembe kulturne politike v obdobju stalinizma.

Film je bilo naročilo ruskega revolucionarnega vodstva ob 20. obletnici slavnega protesta pri Potemkinu, ki ga je imel Lenin za prvi dokaz za to, da lahko proletariat pri prevratu računa na pomoč vojaških enot. Film se osredotoča na prvo revolucijo iz leta 1905, ki je podala temelje za februarjsko in oktobrsko revolucijo leta 1917. Tedaj je na »krvavo nedeljo« okoli 200.000 Rusov mirno demonstriralo pred zimsko palačo carja Nikolaja II. v St. Peterburgu z zahtevami po osemurnem delavniku, pravici do stavke in koncu rusko-japonske vojne. Car je v nasprotju z njihovim pričakovanjem protest zatrl in nanje poslal Kozake, ki so v snegu pobili na stotine ljudi. To je sprožilo revolucijo in vodilo do desetih mesecev stavk, demonstracij in uporov, ki so obveljali za enega glavnih dogodkov pri padcu imperija. Leta 1925 je sovjetska vlada oblikovala poseben odbor za načrtovanje praznovanja dvajsete

obletnice revolucije in določila režiserja Sergeja Ejzenštejna za delo v filmu. Izvorno je šlo za serijo filmov z naslovom *Leto 1905*, ki naj bi obsegali celotno revolucijo in kjer bi bila epizoda s *Potemkinom* le krajši izsek. Ko so zaradi dežja snemanje preselili iz Leningrada v Odeso, je Ejzenštejn odkril znamenite odeške stopnice in scenarij razširil v celovečerno celoto, ki pravzaprav ni več temeljila na zgodovinskem dogodku: slavni pokol na stopnicah se namreč ni nikoli zgodil (Taylor 2000, 1–12).

Režiser Sergej Ejzenštejn, ki je do takrat posnel že dva progresivna filma, je delo zasnoval obenem kot revolucionarni propagandni film in kot nadaljnji razvoj svojih teorij montaže. Sovjetska montažna šola se je na začetku dvajsetih let začela razvijati v okviru predavanj Kulešova na nacionalni filmski šoli. V ospredje so postavili pojmovanje filma kot umetnosti, v kateri se pomen postopno gradi s sopostavitvijo posameznih kadrov in sekvenc. Primat ni bil toliko na predstavitvi zgodbe kolikor na materializaciji idej, simbolov, tem, metafor in pojmov skozi montažo. Tudi Ejzenštejn je izhajal iz teh smernic in svojo montažo po vzoru marksistične in hegeljanske filozofije poimenoval kot dialektično, kjer posamezne zaporedne enote ob trku ustvarijo sintezo, ki presega njih same. Obenem je trdil, da način intelektualne montaže deluje podobno kot človeški miselni procesi in da lahko s tem montaža oblikuje misli v umu občinstva ter je neločljiva od ideje propagande.

Film sestoji iz petih epizod, ki so na ravni zapleta zelo preproste. Prva, *Človek in črvi*, predstavi mornarje, ki začnejo dan na ladji in jih novica o delavski revoluciji navdihne, da začnejo razmišljati o protestu zaradi slabih delovnih razmer in grobosti nadrejenih. Ko jim postrežejo enolončnico z gnilim mesom in črvi, jim prekipi. V drugi epizodi, *Drama na palubi*, skušajo mornarji na palubi z disciplino zatreti njihovo tarnanje, ob spopadu pa umre delavski vodja Vakulenčuk. V tretji epizodi, *Mrtvak kliče za pravico*, prebivalci Odesa žalujejo za Vakulenčukom, čigar truplo je posadka odvedla na obalo mesta Odesa. Okoli razstavljenega trupla se zbirajo množice, ki jih zajame duh revolucije. V sloviti četrti epizodi odeških stopnic carjeva vojska pobije Odešane, ki so se začeli zbirati na velikih stopnicah nasproti pristanišča in vanj prinašati hrano. Carske enote začnejo streljati v množico in pobijejo mnogo odraslih in otrok. *Potemkin* izstrelji proti carskemu oporišču. V zadnji epizodi Srečanje s skvadronom *Potemkinu* pride na pot veliko število carskih sil. Ko se ladje bližajo *Potemkinu*, se ta ne ustavlja ne glede na njihovo premoč, a tik pred usodnim spopadom se carske sile uprejo carjevim ukazom. Prihajajoče sprejmejo s pesmijo, v zraku plapolajo rdeče zastave in mornarji se pridružijo upornikom na oklepnicah v vse močnejšem revolucionarnem

gibanju.

Ejzenštejnov pristop k umetnosti je bil močno zaznamovan z ideologijo in je bil neločljiv od sovjetske dogmatike. Sam režiser je bil veteran revolucije, prepričan komunist in predan partijski član, ki je svoje snovanje v filmu izvajal z uporabo nekaterih načel marksistične metode. Film je zasnoval na t. i. intelektualni montaži, kjer gre za idejo, da lahko trk dveh reprezentativnih podob (kadrov, sekvenc) v umu gledalca ustvari tretjo podobo ali idejo, ki je vizualno ni mogoče predstaviti. Tako v filmu izstopa edini delno barvni prizor z rdečo zastavo, ki nastopi po podobi mame z otrokom: pomen ne nastane z vsakim posebej, ampak je nekaj večjega in bolj abstraktnega v njuni združitvi, kar nakazuje na prihodnost novega človeka, na rojstvo revolucije in prihod komunizma.

Film gradi na marksistični dogmatiki, da zgodovino naprej poganja razredni antagonizem, ki bo v zadnjem stadiju kapitalizma vodil do stanja, ko bodo množice delavskega razreda povzročile revolucijo in postopno vzpostavitev komunističnega sistema. V filmu ni glavnih protagonistov po vzoru meščanske umetnosti, temveč nastopajo množice ljudi, medtem ko so občasno bolj izpostavljeni posamezniki le simboli za določen tip, idejo ali gibanje. Poudarek je na kadrih, ki kažejo skupino ljudi, medtem ko film skuša vzpostaviti občo točko pogleda, ki ni nikoli osredotočena na posamezno usodo. Tako film jasno predstavi idejo kolektivizma in razume množico kot heroja. To že jasno najavi prvi mednapis v filmu, ki pravi: »Rusko ozemlje je zajel duh revolucije. V številnih srcih se je začel grozovit, skrivnostni proces. Posamezna osebnost, ki niti ni imela časa, da bi prišla do samozavedanja, se je raztopila v množico in sama množica se je raztopila v revolucionarni elan.« Znano je, da Ejzenštejn ni izbiral igralcev zaradi značajskih lastnosti ali zmožnosti igre, temveč zaradi videza, in večinoma resnično vidimo neločljive in zamenljive vzorce, ki skušajo predstaviti poenoteni revolucionarni proletarijat. Akcijo gledamo povsod, prestavljamo se s palube na obalo in vidimo, kako vse poteka sočasno, v izjemno hitrem ritmu menjavanja kadrov in podob, ki je bil takrat še bolj kot danes nekaj osupljivega.

Film je doživel premiero po prvotnem načrtu že decembra 1925 v moskovskem Bolšoj teatru za sklenjeno družbo partijskih uradnikov in vojnih veteranov iz obdobja neuspele revolucije. Med predstavo so ploskali, zlasti v prizoru z dvigom rdeče zastave, in končali s stoječimi ovacijami, ki so že napovedovale uspeh, ki ga je film doživel ob premieri za množično javnost januarja naslednjega leta. V obeh primerih je bil sprejem izjemen in film odmeven, a

nič v primerjavi s premiero v Berlinu leta 1926. Kljub zadržkom weimarske vlade in z nekaj spremembami je ob občinstvu navdušil tudi ameriške velikane, kot sta Douglas Fairbanks in Mary Pickford. Prav zadnja sta pripomogla k mednarodnim projekcijam in svetovni slavi filma, ki so ga v poznejših kritikah vse do danes povzdigovali kot enega izmed največjih filmov vseh časov. Po izidu pa je bil film problematičen v številnih državah tako doma (v obdobju stalinizma) kot v tujini (popolna prepoved v Zahodni Nemčiji in Britaniji do leta 1954), ker so se ljudje bali, da bi občinstvo res pripravil do pravega političnega nasilja (Taylor 2000, 65–128).

7.3.2 *Cirkus* (1936)

(Cirk, 1936. Mosfilm. Režija: Grigorij Aleksanrov, I. Simkov. Scenarij: Grigorij Aleksandrov (idr. neimenovani). Kinematografija: Vladimir Nilsen, Boris Petrov. Glasba: Isaak Dunaevskij. Zasedba: Ljubov Orlova, Evgeniia Melnikova, Vladimir Volodin, Sergej Stoljarov, Pavel Massal'skii, Aleksandr Komissarov, Jim Patterson, Solomon Mihoels.)

Cirkus je eden izmed najuspešnejših in najbolj priljubljenih sorealističnih filmov iz zgodovine sovjetskega filma. Takoj po izidu leta 1936 je postal uspešnica tako pri partijski eliti kot pri sovjetski množični javnosti, tudi zaradi izjemne priljubljenosti talentirane igralko Ljubov Orlove. Njen mož, režiser filma Grigorij Aleksandrov, se je za snovanje zgledoval po vplivnih tujih muzikalih, po lastnem izkustvu neenakosti ameriške družbe in po formi ameriškega glasbenega filma. V središču zgodbe je ameriška zvezdnica Marion Dixon, ki po rojstvu temnopoltega otroka zbeži iz z rasizmom in agresijo zaznamovanega ameriškega kapitalizma in najde zadoščenje in dom v miroljubni in večnarodnosti Sovjetski zvezi. Film v mešanici novega velikega sloga stalinizma in zahodne estetike art decoja predstavlja cirkuške in glasbene točke, ki so bile že same po sebi atrakcija. Redkokateri film je tako dobro združil zabavo in ideologijo kot ta mešanica komedije in melodrame, ki je nastala po smernicah takrat vodilnega člana sovjetske državne birokracije, Borisa Šumjackega.

Film je nastal v političnem kontekstu, ki ga zaznamujeta dva pomembna dogodka. Na eni strani takrat vse večja grožnja evropskega fašizma, ki je komunistično internacionalo na sedmem kongresu avgusta 1935 vodila do privzema politike popularne fronte, po kateri naj bi se v skupen boj združile vse napredne politične sile. Po drugi strani je v novi sovjetski ustavi novembra 1936 razglašen dosežen socializem in končan razredni boj v Sovjetski zvezi,

manjšinam pa so zagotovljene pravice. V filmu se kažejo pomembne teme komunističnega pacifizma, internacionalizma in univerzalizma, ki so jih poudarjali kot zveličavne nasproti vse hujšemu barbarstvu imperialističnega kapitalizma (McClausland 2006). Režiser filma je Grigorij Aleksandrov, po rojstvu Mormorenko, ki je filmsko kariero začel v dvajsetih letih v sodelovanju s Sergejem Ejzenštejnom tako v filmu kot v gledališču. Kot asistent je sodeloval pri tako rekoč vseh njegovih velikih delih in nekatera z njim tudi režiral (Oktober (1928), Staro in novo (1929), !Que viva Mexico! (1932)). Med snemanjem njunega zadnjega skupnega projekta v ZDA se je v studiu Paramount seznanil z ameriškim studijskim sistemom in velikimi muzikali Ernsta Lubitscha, Roubena Mamouliana in Busbyja Berkeleyja. Po vrnitvi leta 1932 se je sam posvetil snemanju glasbenih komedij, kot so filmi *Veseli fantje* (Vesjolye rebjata, 1934), *Cirkus* (Cirk, 1939) ali *Volga-Volga* (Volga-Volga, 1938), ki sta jih z ženo Orlovo snemala v štiridesetih in petdesetih letih. Z njimi je zaslovel po vsej Sovjetski zvezi in postal eden izmed najljubših Stalinovih režiserjev ter eden izmed najbolj državno priznanih ustvarjalcev (Grunes 2009). Vodstvo GUKF-ja in Mosfilma je bilo nad projektom še posebej navdušeno in je Aleksandrovu dovolilo delo brez običajnega urnika in finančnega načrta, kar je pozneje vodilo do težav in časovnih stisk. Razlog za to naklonjenost je iskati tudi v tem, da je leto prej Šumjacki z ekipo na potovanju po Zahodu raziskoval tujo filmsko industrijo za sloviti »kinogorod«, neuresničen projekt »sovjetskega Hollywooda« na Krimu. Šumjacki je bil v film vpleten tudi na vsebinski ravni in je osebno predlagal konec filma s skupinskim petjem uspavanke (Salys 2009, 123–132).

Film se začne na ameriških tleh, kjer belopolta ženska s temnopoltim otrokom beži pred skupino belcev, ki jo lovijo in kamenjajo. Čeprav zaradi njih skoraj oslepi, ko dobi v oko košček razbitega stekla, jim pobegne in v zadnjem hipu ujame vlak. Tam se zateče v kupe k nemškemu upravniku cirkusa von Kneischitzu, ki jo vzame s sabo v tujino na turnejo po Sovjetski zvezi. Marion v Moskvi nastopa v programu v ameriškem slogu in se zaljubi v še enega nastopajočega, Ivana Martinova, ki ji predstavi sovjetsko družbo. Njen nadrejeni, ki je vmes postal nasilen in ukazovalen, jo začne izsiljevati, da bi zvezo z Martinovim prekinila, in ji grozi, da bo javnosti izdal, da je rodila temnopoltega otroka. Izpove ji svojo ljubezen in jo poskuša prepričati, da bi se vrnila v Ameriko, medtem ko mu ona nasprotuje in vztraja, da hoče ostati v Moskvi, a vendar sprva zaradi sramu zaradi otroka sledi nekaterim izmed njegovih ukazov. Sčasoma se Marion svoji želji po ljubezni ne more upreti in von Kneischitz posledično izpolni svoje grožnje sredi javnega nastopa, a ne dobi odziva, ki ga je pričakoval. Občinstvo in drugi zaposleni so nad ljubkim temnopoltim otrokom navdušeni in ga

sprejmejo, medtem ko von Kneischitza zasmehujejo in odženejo stran. Marion sprejme sovjetske vrednote, svojo prejšnjo osebnost pusti za sabo in spozna, da so jo v Ameriki po krivici obsojali, ter skupaj s sinom ostane v deželi svobode in miru.

Že na samem začetku smo v nekaj prizorih priča prikazu nasprotja med ameriškim kapitalističnim in sovjetskim socialističnim svetom, ko nas prek motiva vrtečega se globusa prestavi iz brutalnega pregona v ZDA v mirno zabavo v Sovjetski zvezi. V filmu se zgodi pomemben postopek ideološke poenostavitve, ki kapitalizem in komunizem postavi v boj dobrega proti zlu. To naredi tako z enačenjem ameriškega kapitalizma in brutalnosti nemškega nacizma kot tudi s poenotenjem kulturno in etnično raznolikega sovjetskega prebivalstva v nerazločno homogeno množico. V sovjetski družbi ni več ločitev glede na razredno pripadnost ali glede na etnične oz. kulturne vrednote, temveč le skupno združenje v sistemu, ki temelji na humanističnih vrednotah. To je neposredno uprizorjeno na samem vrhuncu filma, ko občinstvo v cirkusu na oder prinesenemu otroku zapoje uspavanko. Zlobni upravnik z otrokom teče na oder ravno sredi vrhunca predstave, ko je Marion v središču pozornosti, a ga lastnik cirkusa odpravi s preprostim: »No, pa kaj potem?« Gledalci otroka zaščitijo pred zlonamernim upravnikom in si ga podajajo iz naročja v naročje, pojoč pesem v jezikih različnih sovjetskih republik. Popolno poenotenje se zgodi v končnem prizoru, ko vidimo na prostem osvetljeno parado, kjer Marion hodi v množici ob svojem novem možu, medtem ko otroka nosi član množice, katere del sta. Poenotenje kulturnih in etničnih razlik je vidno tudi na likovni ravni z enotno koreografijo, skupinskim petjem in poenotenimi oblačili. Nacionalni mit socialistične domovine, ki je na poti do poenotenja v dovršenem stanju komunizma, se tako pokaže v podobi otroka kot upanja na prihodnost pravičnosti.

Osrednja glasbena točka, *Pesem domovine*, je bila povezana z novo sovjetsko ustavo iz leta 1936 in je takoj postala uradno sprejeta glasba za proslave v čast ustave – poimenovana celo kot druga narodna himna (Salys 2009, 150). Film je po premieri in velikanskem oglaševanju požel velik uspeh finančno in pri kritikih. Leta 1941 so Aleksandrov, Dunaevskij in Orlova prejeli Stalinovo nagrado in prej tudi nagrado grand prix na mednarodni razstavi v Parizu. Nasprotno so kritike prihajale z druge strani, od prvotnih piscev scenarija, preden je ta doživel spremembe v kar sedmih prenovah. Evgenij Petrov, Ilija Ilf in Valentin Katev so želeli, da se njihova imena odstranijo iz špice, ker naj bi izvorno družbeno satiro pod vodstvom Aleksandrova in Šumjatskega spremenili v glasbeno melodramo (McClausland 2006). Aleksandrov je z državno podporo zelo plodovito režiral filme vse do Stalinove smrti

in z nekaterimi težavami še tudi pozneje, a njegovi muzikali ostajajo najbolj priljubljeni in popularni propagandni filmi iz obdobja stalinizma.

7.3.3 *Srečanje na Elbi* (1949)

(Vstreča na Elbe. Mosfilm. 1949. Režija: Aleksej Utkin, Grigorij Aleksandrov. Scenarij: Lev Šejnin, Leonid Tur, Pjotr Tur. Zasedba: Ljubov Orlova, Vladlen Davidov, Konstantin Nasonov, Mihail Nazvanov, Boris Andrejev. Kamera: Eduard Tisse. Glasba: Dmitri Šoštakovič. 104 minute, ruščina, angleščina, nemščina.)

V obdobju najmočnejšega ameriškega propagandnega stroja je na sovjetski strani sledil zaton kinematografske produkcije pod diktatom maloštevilnih kakovostnih del. Eden izmed osrednjih filmov iz zgodnjega povojnega obdobja je *Srečanje na Elbi*, sovjetski film iz leta 1949, ki prikaže neposreden stik ZDA in ZSSR-ja pri reki Elbe ob koncu druge svetovne vojne. Vojna drama je posneta po zgodovinskem dogodku 25. aprila 1945, ki je bil v zahodnem bloku poznan kot »dan Elbe«, v vzhodnem pa »srečanje pri Elbi«, od koder izhaja tudi naslov. V mestu, ki ga zavzameta in si ga razdelita sovjetska in ameriška vojska, lahko skozi zaplet z vohunjenjem in kolaboracijo vidimo kulturne razlike med komunističnimi in kapitalističnimi silami, ki se zavzemajo za ozemlje. Dogmatične teme so tu jasno konkretizirane na ravni dveh političnih nasprotnikov in nemško ozemlje se v povojni spremembi politične naperjenosti spremeni v odlično prizorišče propagande.

Film je bil leta 1949 na blagajni najbolj popularen. Medtem ko so bili v Ameriki v tem času propagandni filmi večinoma B-produkcije, je sovjetska filmska industrija v propagandna dela vlagala verjetno več kot v preteklosti, vključno s prvorazrednimi režiserji in visokimi sredstvi produkcije. Tako so bili na splošno izjemno popularni pri občinstvu, ne glede na to, da jih je bilo tako malo. Pri izdelavi dela so bili pomembni trije glavni politični cilji – najprej izdelati natančno in ustrezno podobo resničnosti, zlasti ameriškega nasprotnika, nato predstaviti razliko med dvema stranema: kapitalistično-imperialistično Ameriko in miroljubno socialistično-internacionalistično Sovjetsko zvezo, nazadnje pa predstaviti nasprotje med temeljno miroljubnim sovjetskim vodstvom in z vojno obsedenim ameriškim vodstvom. Film sta režirala Aleksej Utkin in Grigorij Aleksandrov, ki sta skozi svoje izkušnje v preteklosti izdelala zelo zabaven in priljubljen film, ki si ga je ogledalo okoli 24,2 milijona gledalcev. V filmu jasno ločujeta med državljani kapitalističnih/imperialističnih držav in predstavniki

njihove politične in intelektualne elite. Režiser Aleksandrov je poudaril, da film ne govori o »ameriškem ljudstvu, ampak zadeva določeno skupino monopolistov in zaveznikov ameriškega imperializma« (Youngblood v Beumers 2015, 241).

Film se začne v zadnjih dneh druge svetovne vojne. Prizorišče je Altenstadt, nemško mesto, ki ga razdeljuje reka Elbe (Laba). Vidimo, kako se prej podporniki nacizma priključijo prihajajočim Američanom, medtem na drugo stran prispejo nove enote sovjetskih tankov. Razlika med ljudstvi je takoj očitna: ameriški vojaki so že pijani, pojejo s steklenicami v roki in plavajo v reki, medtem ko so sovjetske enote bolj umirjene in kultivirane. Podobno razliko je mogoče videti na ravni prostora: na eni strani reke uničeni Altenstadt pod vodstvom majorja Kuzmina in učitelja Kurta Dietricha popravljajo, medtem ko na drugi strani ameriški razvrat stanje še poslabšuje. Profesor Kuzmin skrbi, da so ljudje nahranjeni in zdravi, da skupaj odpirajo šole in da so otroci poučeni, kako bo z njihovo pomočjo njihova kultura zopet čista po katastrofi nacizma. Konflikt se poglobi, ko njegov sodelavec, profesor in župan Dietrich, posumi, da so mu ukradli patente, in podvomi o sovjetski strani. Pod vplivom proameriškega kolega se odpravi čez reko na nasprotno stran, ker naj bi bili le tam demokracija in svoboda. Ko prispeta pred džezovski klub, mu ta reče: »Zdaj si svoboden!« Na znaku pred klubom pa visi napis »Vaš klub je vaš dom čez ocean: tam boste našli vse, kar ste izgubili.« Dietrich vstopi in vidi prostaški smeh pijanih vojakov, nasilje nad ženskami in brezobzirno vedenje prebivalcev in takoj mu je jasno, da so nacistično pokvarjenost nasledili Američani, in ne Sovjeti. Skozi krajši sprehod skozi ameriško stran Altenstadta postane zgrožen nad stanjem kapitalistične nekulturnosti in zaprosi Kuzmina, ali bi se lahko vrnil v sovjetski sektor, in s sabo pripelje tri podobno misleče nemške znanstvenike rekoč, da bo posvetil svoje življenje sodelovanju s Sovjeti. Film se konča z njegovim govorom ob proslavi socialistične Nemčije in razglasitvi enotnosti vseh naprednih sil.

Film je redek primer upodobitve neposrednega spopada med Američani in Sovjeti. Grafično pokaže nekulturnost in razvrat ameriške kulture, ki prevladuje na ameriški strani reke, medtem ko si na drugi strani sovjetski režim neutrudno prizadeva za rekonstrukcijo mesta, vzpostavitev demokratičnih volitev in blažitev posledic vojne na prebivalstvu. Altenstadt je razdvojen tako fizično kot duhovno. S tem, ko se osredotoči na razdeljeno nemško ozemlje, lahko predstavi neposreden spopad med Američani in Sovjeti, kjer prve predstavi kot novo fašistično vodstvo Nemčije. Film pokaže, da je nekdanji medvojni zaveznik zdaj postal novi sovražnik, in obenem upraviči vpliv na novem ozemlju v Vzhodni Evropi. Ker je po

vzpostavitvi ljudskih republik na tem območju sledila močna distribucija izdelkov sovjetske kinematografije, je imel film dvojno občinstvo: domače sovjetsko in tuje evropsko. Prav zaradi takratnih poročanj in govoric o brutalnem vedenju okupacijskih sovjetskih enot odgovori z obratnim prikazom: Američani uničujejo, Sovjeti popravljajo; Američani so nasilni do nemških žensk, Sovjeti jih spoštujejo in ščitijo. Film je v sovjetski javnosti pomiril govorice o dogajanju na vojnem ozemlju in pokazal, da so bile njihove vojaške enote v vlogi miru in so v svoji kultiviranosti krotile divjaštvo kapitalističnega bloka.

V filmu smo priča manjšim propagandnim taktikam, npr. ko ob srečanju nasprotnih enot ameriški komandant vzame in pogleda skozi daljnogled in tega pohvali, češ da je tako kakovosten in natančen, da ga je gotovo izdelalo nemško podjetje Zeiss, a ga sovjetski vojak popravi, da gre za sovjetsko blago. Potem mu ga celo podari in pokaže svojo velikodušnost in moč ter blagostanje svoje države. Podobno v enem izmed prizorov ameriški komandant Sovjete obtoži, da hočejo le razširiti svoje ozemlje, a ga sovjetski popravi, rekoč: »Sovjetsko vlado si je treba prislužiti!« Na drugi strani vidimo pijančevanje ameriških vojakov in prodajanje nemške kulturne dediščine za cigarete. Ameriški vojak s kredo označi oblačilo na hrbtu lepega dekleta, kot da je zaseženo. Američani kradejo zamisli nič hudega slutečih nemških znanstvenikov. Zasegajo slike in druge kulturne dobrine in jih menjavajo za cigarete in svinjino. Posekajo gozd, zasežejo najboljšo hrano in prirejajo ekscesne zabave, medtem ko se nihče ne posveti restavraciji osnovnih družbenih storitev. Kuzmin vidi, kako v džezovskem klubu pretepejo temnopoltega vojaka in kako vladata razbrzdanost in nemoralnost. Film sovjetsko vladavino prikaže kot podrejeno humanističnim ciljem ustvarjanja enakosti, medtem ko je ameriško okupacijsko območje sramotno in polno prizorov dekadentnih sebičnih ekscesov.

V procesu produkcije so se pojavili zapleti glede vsebine in financ, a na koncu je bil film posnet zaradi Stalinovega posega, ki je film hvalil kot izdelek, podkrepljen »z velikim znanjem o stanju stvari«. Kot smo omenili, je Ministrstvo za kinematografijo s svojim umetniškim zborom vsakemu filmu namenjalo veliko časa, da bi bilo natančno prikazano, kar je bilo začrtano z osnovnimi smernicami partije glede ideoloških elementov v filmu. Na koncu so se vendarle strinjali s trditvijo režiserja, da je dokončani film »orožje v boju za mir«. Film so predvajali tako doma kot v evropskih ljudskih republikah, kjer so ga sprejeli dobro ne glede na očitno neujemanje z lastno izkušnjo. Zlasti sovjetski kritiki so hvalili ustreznost prikaza resničnosti in poudarjanje razlike med demokracijo in mirom komunistične

strani ter imperializmom in nenehno vojno kapitalistov (Shaw & Youngblood 2010, 76–77). Vendarle je film vključeval slavne igralce in džezovsko glasbo iz ameriških barov, tako da je popularnost mogoče pripisati tudi manj političnim dejavnikom, ki izhajajo povsem iz žanrske zasnove.

7.3.4 *Oficirji* (1971)

(Oficiri. 1971. M. Gorkii studio. Režija: Vladimir Rogovoj. Scenarij: Boris Vasilev, Kiril Rapoport. Zasedba: Vasilij Lanovoj, Georgij Jumatov, Alina Pokrovskaja, Aleksandr Voevodin, Andrej Anisimov, Natalia Ričagova.)

Večkrat nagrajena vojna drama je bila eden izmed najbolj priljubljenih in najljubših sovjetskih filmov. Pokaže nam odklon od dokaj prostega ustvarjanja v času odjuge, ki ga je nasledilo snovanje na vojno in konflikt osredotočenih zgodb, zlasti o zapletih Rdeče armade. Zgodba sledi življenju in prijateljstvu dveh sovjetskih vojakov, Aleksaja Trofimova in Ivana Varava, skozi posamezna obdobja sovjetskega bojevanja, v katerih se začneta vse bolj zavedati veličine branjenja očetnjave in delovanja za doseg komunizma. Film skozi zgodovinsko tematiko gradi na občutkih domoljubja za obnovo interesa za vojaško delovanje in poudarjanje militantne plati komunistične doktrine.

V sedemdesetih letih so se filmi odmaknili od občih težav komunizma in usmerili zlasti v vojno dogajanje. V obdobju »detente« je bilo vzdušje čez Pacifik sproščeno kot redkokdaj prej – z obiski Nixona v Sovjetski zvezi in Brežnjeva v ZDA v letih 1972 in 1973 in podpisom sporazumov v Helsinkih ter srečanjem ameriškega in sovjetskega astronavta v vesolju. Sovjetski film se je usmeril zlasti v vojni žanr in z Brežnjevom je prišlo t. i. obdobje stagnacije, ko je sledilo nazadovanje v primerjavi z odjugo. Namesto pretanjenih kritik vsakdanjega življenja so nastali filmi, ki so slavili državno vojsko, veliko domoljubno vojno in dvigali ugled sovjetske družbe v skladu z željami Kremlja, da za obrambo porabijo več kot ZDA. Film *Oficirji* je v vojnem dogajanju predstavljena večgeneracijska družinska saga, ki zajema celoto sovjetske zgodovine od leta 1919 do 1970 in se formalno vrača k izhodiščem socialnega realizma. Film je osebno naročil obrambni minister maršal A. A. Grečko in je kmalu postal eden izmed najuspešnejših sovjetskih filmov.

Istega leta, kot je film izšel, je Aleksander Karaganov napisal članek, ki jasno nakazuje kontekst, v katerem je film nastal. V članku *Film v boju za družbeni napredek* v reviji

Sovjetski ekran začne z opisom filmske krize na Zahodu oz. opisom »kulture«, kjer umetnost postaja vse manj pomembna. Medtem ko zahodna kinematografija občasno lahko proizvede dober film, je večinoma pokvarjena z zahtevo po dobičku v nasprotju s sovjetskim kinom, ki je močan zaradi didaktičnosti in družbene zavesti. Napisal je: »Verujemo v možnost izobrazbe gledalca na komunistično gledališče.« To gledališče se po njegovih besedah osredotoča na novo družbo, novega človeka, umetnost visokih idealov in visokih vrednot, kjer sta »jaz« in »mi« poenotena znotraj prostora »kolektiva«. Medtem ko je tovrsten mandat specifičen za komunistične družbe, je bil Karaganov optimističen glede možnosti širših mednarodnih povezav, vključno s koprodukcijami. Sovjetski filmarji bi po njegovem mnenju radi sodelovali s tujimi kolegi »za obrambo človeštva, miru, demokracije ter visoke in resnične umetnosti«. Čeprav je veliko sovjetskih filmov iz tega obdobja od tega ideala odstopalo, film *Oficirji* odlično predstavlja komunističen svetovni nazor sovjetskega sloga in je kot tak eden izmed najvrednejših v »mehki« propagandi iz sedemdesetih let.

Film je strukturiran kot serija slik, ki jih ne povezuje noben naracijski prijem, in ustvarjalci filma so pričakovali, da bo z zgodovino seznanjen gledalec dogajanje lahko dopolnil in spremljal. Začne se v Moskvi leta 1919 med državljansko vojno, ko Aleksej Trofimov končuje vojaško šolo v pripravah za služenje v Rdeči armadi. Naleti na lepo mlado žensko Ljubo in jo reši moških, ki jo nadlegujejo na ulici, ter jo vzame s sabo na bojišče v Turkestan, kjer poteka vstaja banditov, nacionalistov in islamistov. Tam se spoznata z Ivanom Varavo, komandantom in bodočim prijateljem. Po zapletih, ki vključujejo ugrabitev Ljube in rojstvo njunega sina Jegorja na vlaku, se film premakne v trideseta, ko huligani zastrašujejo že starejšega Jegorja zaradi ljubimkanja z dekletom. Ljuba zdaj študira medicino, Trofimov pa sodeluje v vojni v Mandžuriji. Izvemo, da se je Varava vmes na skrivaj zaljubil v Ljubo, a se je ljubezni do nje odrekel zaradi zvestega prijateljstva. Nato vidimo kratke prizore španske državljanske vojne, kjer Trofimova ustrelijo v hrbet, a preživi in nazadnje postane načelnik. Jegor se odloči nadaljevati kariero v vojski in se raje kot z družino družni s svojo ljubeznijo, Mašo Belkino. Prizori iz druge svetovne vojne (sovjetske velike domoljubne vojne) predstavljajo točko obrata. Ljuba se zdaj že kot zrela zdravnica pojavi kot komendantka medicinskega vlaka, medtem pa Jegor in Maša med spopadi umreta, za sabo pa pustita otroka Ivana. Film se nato prestavi v zgodnje obdobje Hruščova, kjer mladega Ivana vidimo v vojaški šoli, in film se po zapletih z njegovimi starši in vojsko konča z odraslim vnukom kot oficirjem tretje generacije.

Film vsebuje vse ideale iz eseja Karaganova in je s tem popoln primer filma v funkciji pozitivne legitimacije, ki je bil poleg negativnih reprezentacij kapitalizma eden izmed ključnih sovjetskih propagandnih strategij. Z družbenopolitičnega vidika privilegira sovjetsko vojaško življenje v ključnem trenutku zgodovine sovjetske vojske. Po obdobju »zapravljanja za ljudi« pod Hruščovom je Brežnjev med letoma 1965 in 1970 povečal vojaške izdatke za 40 odstotkov. V sedemdesetih letih je imela vojska skupaj z drugimi oboroženimi silami veliko politično moč – s predstavniki v vrhovnem sovjetu, centralnem komiteju in politbiroju. Film z zgodbo o tipični vojaški družini pokaže disciplino in žrtvovanje v službi države. Velik vpliv ima tu domoljubje kot osrednje gonilo pri doseganju komunističnih idealov. S pregledom vojaških obdobj vse od revolucije nam pokaže realne zaplete revolucionarnega gibanja. Daleč od zgodnjih lahkotnih podob, ki smo jim bili priča v Cirkusu, gre tu za resen prikaz vojske kot osrednjega agenta pri doseganju revolucije. Ob koncu filma Trofimov obrazloži svojo vlogo:

Komandant: Kako dolgo boste služili?

Trofimov: Do zmage svetovne revolucije.

Komandant: In kaj potem?

Trofimov: Potem bom učil.

Komandant: Veste, na to, kar počnete, sem bil ponosen vse življenje. In ponosna sta bila moj oče in moj ded. Drugi so ponosni na bogastvo ali znanje, a mi smo na ta poklic.

Trofimov: In kaj je ta poklic?

Komandant: Braniti očetnjava. Obstaja tak poklic.

Film poudarja plemenite socialistične vrednote samožrtvovanja in zvestobe za svetovni napredek. S prikazom obrambe, in ne napada, film pokaže, da ima sovjetska vojska nalogo braniti domovino in mir v nasprotju s tujimi vojskami, ki temeljijo na agresiji in širjenju kapitalističnih interesov. Film je dosegel velikanski finančni uspeh po vsej državi, z več kot 53 milijoni gledalcev. Skupaj s serijo filmov *Osvoboditev* (Osvoboždenje, 1968–81), še enim primerom vojne propagande v času Brežnjeva, je bil v *Sovjetskem ekranu* izbran za najboljši film leta (Shaw & Youngblood 2010, 160–173).

7.3.5 *Dogodek v kvadrantu 36-80* (1982)

(Slučaj v kvadrantu 36-80. Mosfilm. Režija: Mihail Tumanišvili. Scenarij: Jevgenij Mesjacev. Glasba: Viktor Babuškin. Slika: Boris Bondarenko. 93 minut, ruščina.)

Tumanišvilijev *Dogodek v kvadrantu 36-80* je bil eden izmed najbolj popularnih sovjetskih filmov osemdesetih let, ki ga je videlo več kot 33 milijonov gledalcev. Je paradigmatični tip propagandnega filma s konca hladne vojne, kjer je bila tematika konflikta vse bolj agresivna. V filmu je problematika spopada med komunizmom in kapitalizmom prikazana skozi temo takrat vse večje grožnje vojnega spopada. Zgodba govori o nesreči na ameriški podmornici, ki jo skušajo sovjetski vojaki rešiti, da bi preprečili nenadno možnost svetovnega vojaškega konflikta. Vojna melodrama se osredotoča na doživljanje vojaških enot dveh različnih strani, ki k problemu pristopita povsem drugače. Na ta način je film prikazal razlike med ameriško in sovjetsko (vojaško) psihologijo, obenem pa je uporabil in prikazal najnovejšo sovjetsko vojaško tehnologijo.

Po zmernem sovjetskem navdušenju nad Richardom Nixonom, ki je v sedemdesetih letih vodil do zблиžanja med ZDA in Sovjetsko zvezo, so se z vzponom Jimmyja Carterja in pozneje Ronalda Reagana zopet pojavile napetosti. Po njegovi izvolitvi se je v sovjetskih medijih pojavil val protiameriške retorike, ki se je povečal po tem, ko je Reagan s Strateško obrambno iniciativo (SDI) marca 1983 Sovjetsko zvezo označil za »zlobni imperij«. Ofenzivo je sprožil tudi film, a z nepričakovane strani, ko je prej dokaj povprečno uspešen režiser Mihail Tumanišvili ustvaril dva izjemno uspešno filma. V obdobju sovjetskega odpora do lastne kinematografske dejavnosti in vse večje premoči televizije je s filmom *Dogodek v kvadrantu 36-80* sovjetski kino vrnil v smernice negativne propagande. Kot v *Srečanju na Elbi* pokaže ZDA in ZSSR v neposrednem spopadu, a z veliko bolj akcijsko usmerjenostjo. Leta 1972 je admiral Sergej Gorškov izjavil, da je vloga sovjetske mornarice zelo pomembna za doseg nacionalnih ciljev. Napisal je, da je sovjetska mornarica »zelo močan dejavnik v stvaritvi primernih pogojev za krepitev socializma in komunizma, za dejavno obrambo miru in za krepitev mednarodne varnosti«. Zakaj se narod, ki teži k miru, vse bolj oborožuje in razvija pomorske sile, je pojasnil tako: »Čezoceanski imperialisti v njihovih agresivnih načrtih dajejo vodilno vlogo njihovi mornarici. Zaradi tega smo se tudi mi odločili razviti floto, ki bi bila sposobna zanesljivo ščititi našo domovino in državo

interese na morjih in oceanih.« Pod vodstvom Gorškova se je sovjetska mornarica močno razvila in začela konkurirati ameriški na ključnih strateških območjih. Do leta 1970 so imeli Sovjeti v primerjavi z manj vplivnimi zračnimi silami skoraj dvakratno število bojnega ladjevja kot ameriška mornarica (Shaw & Youngblood 2010, 190–191).

Ameriške in sovjetske bojne ladje imajo vaje v severnem Atlantiku, ki jih na ameriški strani vodi admiral Rink, na sovjetski pa admiral Spirin. Vaje nadzirajo sovjetske letalske enote, ki so zadolžene za odkrivanje nasprotnikovih novih ladij in vojnega orožja. V eni izmed ameriških podmornic se pokvari pomemben del strojne opreme. Prav na tej večnamenski podmornici je naloženih šestnajst jedrskih konic, ki jih ne nadzirajo ljudje kot na sovjetski strani, temveč računalnik. To prinese dodatne težave, ko se napaka veriži naprej in zajame program, ki je zadolžen za ameriške izstrelke, ki so usmerjeni v sedem sovjetskih ladij v bližini. Eden izmed članov posadke skuša popraviti težave, a ga ob ubadanju s puščanjem vode obseva reaktor. Vmes računalnik izstreli dva izstrelka, ki se ne moreta poklicati nazaj, on pa pošlje neodobren SOS, ki ga prejmejo sovjetske enote. SOS prejme admiral Spirin, ki v humanitarni gesti Američanom na pomoč pošlje letalo. Nastane težava, ko na letalu začne zmanjkovati goriva in Spirin v herojski gesti za Američane tvega življenje sovjetskih vojakov. Vzame bencin enega izmed letal svojih podrejenih in posledično tvega, da ti ne bodo imeli dovolj goriva, da priletijo nazaj do doma. Kljub tej nesebičnosti Američani pod vodstvom admirala Rinka zavrnejo sovjetsko pomoč; ta poveljniku podmornice, kapitanu Turnerju, ukaže, da prepreči sovjetski prihod in da se s podmornico potopi pod površino. Vmes izstrelki nadaljujejo pot do sovjetskih ladij, a jih pod poveljem Spirinova Sovjeti izsledijo in uničijo, preden prispejo do tarče, ter s tem preprečijo začetek tretje svetovne vojne. Nato spremljamo, kako Volk reši težavo, ko njegovemu letalu zares zmanjka goriva tik pred prihodom domov, a to vendarle uspešno pristane.

V tem obdobju je bila agitacija komunizma prvenstveno vezana na temo vojne in imperialističnih interesov. Zaradi vzpona »reaganizma« in tesnobe glede jedrske nevarnosti se je tema zreducirala na Leninov prispevek k marksistični teoriji: v ospredju je bil pojem imperializma kot zadnje stopnje kapitalizma in ZDA kot glavnega imperija, ki ogroža nadaljnji zgodovinski razvoj. V filmu je velik poudarek na psihologiji in prikazu razlik med splošno naperjenostjo sovjetskih in ameriških enot. Film veliko časa vloži v predstavitev likov sovjetske mornarice in vzpostavitev kontrasta z ameriško. S tem ne glede na narodnost vsakega gledalca prisili, da se identificira z njimi in da jasno vidi razliko med

dobronamernostjo in zlonamernostjo enih in drugih. S tem, da si sovjetske enote prizadevajo rešiti ameriško ekipo, je v filmu poudarjena temeljna psihološka razlika, ki jo povzroči politična opredeljenost. Sovjetska vojska je v duhu pacifizma in internacionalizma podana kot humana in miroljubna, medtem ko so člani ameriške posadke hladni in kruti tehnokrati. Pokaže, kako so v nujni služnji interesom imperializma pripravljene žrtvovati lastne može, da se ne bi vkrcali Sovjeti. Na drugi strani vidimo Američane, ki v letalu kartajo in se prerekajo, kdo je komu dolžan koliko denarja, in ki iz principa nočejo sprejeti sovjetske pomoči. Drugi člani ameriške posadke sploh ne izvejo za načrte admirala Rinka, kajti kapitan Turner vse naredi na skrivaj, medtem ko je za druge zaplet videti kot navadna vaja. S tem Sovjeti kažejo, kako se ameriški javnosti prikriva resnica in kako se namerno vzdržuje konflikt zaradi imperialističnih interesov. Nasprotno Spirin pokaže plemenitost sovjetskih sil, ko ameriškim enotam zaupa in jim verjame, da so izstrelke poslali zaradi računalniške napake. Namesto takojšnjega napada se odloči ujetim pomagati, in ko mu drugi člani ekipe nasprotujejo, da lahko umrejo njihovi lastni vojaki, vztraja pri svoji odločitvi, češ da je nujna: najprej obramba svetovnega miru in univerzalnega bratstva, čeprav skozi žrtvovanje lastnih ljudi. Na ta način pokaže, da je zadnji cilj Sovjetske zveze svetovni mir, in ne nacionalno samopovečevanje. S tem svoje lastne naložbe v vojaško industrijo upraviči kot obrambni ukrep proti agresiji Američanov. Ti so prikazani kot značajske pomanjkljivi in prozaični, medtem ko sovjetske oficirje prevevata človečnost in upanje za svetovni mir, ki bo dosežen s komunizmom.

Do osemdesetih let se je pokazala krhkost odnosov med dvema velesilama in sledila je močna protiameriška kampanja v filmskih revijah *Sovetskij ekran* (Sovjetski ekran) in *Iskustvo kino* (Umetnost filma). Čeprav je večina sovjetskih filmov ostajala apolitičnih, je vseeno sledil odziv na val protisovjetskih ameriških filmov. Z vzponom Gorbačova, glasnosti in perestrojke se je v sovjetski kinematografiji veliko spremenilo. Hollywoodski kino je nenadoma postal vzor, in ne nevarnost, spopad na filmu pa se je končal 1988, leto pred padcem berlinskega zidu (Youngblood v Beumers, 243). Tema je počasi postala prepovedana in nevarna, sovjetska produkcija pa se je z liberalizacijo usmerjala v produkcijo filmov hollywoodskega tipa. Film je poleg stvaritve istega režiserja *Samostojno plavanje* (Odinočnoe plavanie, 1985) eden izmed zadnjih primerkov eksplicitno propagandne vsebine v sovjetskem filmu. Tej so se vse do razpada Sovjetske zveze izogibali kot nečemu, kar po nepotrebnem stopnjuje možnost konflikta.

7.4 Ugotovitve

Zaradi pogosto različnega konteksta je neposredna primerjava filmov v vzporedni izdelavi težka, ne da bi upoštevali vire in cilje propagande. Pri primerjavi filmov iz prvega obdobja, ameriškega filma *Hude ure* in sovjetskega filma *Križarka Potemkin*, vidimo, da sta že z vidika forme povsem drugačna. Prvi film predstavlja takrat standarden način naracije iz časa vzpostavljaljočega se Hollywooda, kjer ima nad samo formo primat zgodba. Propagandna vsebina je podana skozi pripoved, v kateri so elementi sovjetskega komunističnega gibanja popačeni in predstavljeni v skrajno nevarni obliki. *Križarka Potemkin* na drugi strani predstavlja film, kjer je velik poudarek na filmski formi, ki je natančno zgrajena s ciljem vplivanja na um gledalca. Medtem ko ima tudi v tem filmu sama zgodba bistveno ideološko sporočilo in konkretizira ključne ideje marksistične dogmatike razrednega boja, v primerjavi s *Hudimi urami* predstavlja veliko bolj sofisticirano dožemanje propagandnega potenciala filma. V ameriški kinematografiji so v zgodnjem obdobju propagande filme snemali po starem načinu filmske naracije, kjer so ideološke vsebine dodajali kot elemente dramaturške vsebine, medtem ko so na sovjetski strani v času nove ekonomske politike film kot sredstvo poučevanja razvijali na najvišji teoretski ravni.

To se je v tridesetih letih spremenilo z novimi stalinističnimi kulturnimi smernicami in vzponom zlatega obdobja Hollywooda, ko so nepriljubljene propagandne filme iz prvega obdobja zamenjali bolj lahkotni izdelki. Za razliko od agresije in paranoje *Hudih ur* ali sofisticiranosti in didaktike *Križarke Potemkin* so primat dobili žanrski vzorci, pri katerih so računali na uspeh pri širšem občinstvu. Najbolj učinkoviti so bili tisti filmi, ki so propagando pomešali z zabavo in dosegli množični uspeh brez vsiljivosti. *Cirkus* in *Ninočka* sta primera izjemno popularnih filmov iz tridesetih let, ki nasprotnika predstavijo dokaj blago in ki kot propaganda delujeta bolj pretanjeno. Tako v *Cirkusu* kot v *Ninočki* smo bili priča lahkotni romantični komediji, ki je sporočilo predala v nevsiljivi obliki, ki je bila izjemno popularna pri občinstvu. V obeh zgodbah protagonistka obišče nasprotnikovo ozemlje in sprejme njihov nazor ter življenjski slog kot superioren, pri čemer je predstavitev nasprotnikov podana igrivo in šaljivo.

Osnovna shema predstavitve nasprotnika, ki izhaja iz teh začetkov, je bila dokaj enostavna in jo nazorno vidimo v dveh povojnih filmih iz istega leta, v sovjetskem filmu *Srečanje na Elbi*

in ameriškem filmu *Rdeča Zalega*. V obeh primerih član skupnosti v nekem trenutku podvomi v političnoekonomska stališča svoje domovine in se pridruži nasprotnikovim krogom, ki se kasneje izkažejo za pokvarjene. Oba filma gradita na taktiki pogleda od znotraj: sovjetski pogled na ameriško agresijo in prostaškost kot odraz nekulturnosti in imperializma ter ameriški pogled na sovjetsko aroganco in agresijo kot odraz totalitarnega ustroja njihovega sistema. V obeh primerih je v pripovedi vključen element, ko lik izrazi dvom v sprejeto ideologijo: na sovjetski strani se Dietrich zgrozi, ko ob nacionalizaciji tvega izgubo patentov, medtem ko Jones podvomi v delovanje ameriškega kapitalizma. Opaziti je tudi, kako se je skozi spreminjanje ustroja kinematografske infrastrukture na obeh straneh neposredno spreminjal tudi sam propagandni material. Dokaj šibko financiranje filmov *Hude ure* in *Rdeča zalega* je posledično vplivalo tudi na veliko slabšo prepoznavnost v primerjavi z državno podprtim razkošjem *Križarke Potemkin* ali *Srečanja na Elbi*. Na ameriški strani je bila forma neposredno vezana na finančni dejavnik: za razliko od sovjetskega državnega financiranja je bilo pri izdelavi ameriških filmov vedno prisotno tveganje za produkcijsko hišo.

V ameriškem primeru je od samega začetka prihajalo do bolj agresivne upodobitve Sovjetov, medtem ko so na sovjetski strani Američani dejansko dokaj redko prikazani, večinoma pri manj agresivnih vsebinah. Če pogledamo prikaze nasprotnikov pri *Mančurskemu kandidatu*, vidimo skoraj paranoidno fantaziranje o nasprotnikovi zaroti, medtem ko se v *Oficirjih* dogajanje povsem zameji na dejansko zgodovino. Tudi v ostalih sovjetskih filmih so bile v tem obdobju večinoma prisotne teme domoljubja, preteklih vojn in gradnje socializma, ne pa toliko kapitalistična agresija kot taka.

Na drugi strani so Američani v osemdesetih letih povzročili nov val agresivnih upodobitev, ki je vodil do sovjetskega odziva s še enim valom bolj agresivne propagande. Zadnja analizirana filma, *Lov za Rdečim oktobrom* in *Dogodek v kvadrantu 36-80*, se osredotočata na enak zaplet, ki ga povzroči nasprotnikova podmornica. V obeh primerih gre za primer ponovnega zagona kinematografskega spopada in za pravi »blockbuster«, ki je doživel velik uspeh pri množičnem občinstvu. V sovjetskem filmu je sovražnik predstavljen manj agresivno in je v ospredju pozitiven prikaz domačega vojaškega kampa, medtem ko se v *Lovu za Rdečim oktobrom* prikaže komunistični blok kot nenehen vir nevarnosti. Pri tem velja poudariti tudi čas nastanka: kot že omenjeno, so se propagandne vsebine v filmih zaradi odprave napetosti končale v sredini osemdesetih let, medtem ko je bil *Lov za Rdečim oktobrom* izdan dejansko

po padcu Sovjetske zveze. Pri tem velja opozoriti, da se je zlasti v tem zadnjem obdobju sovjetska kinematografija vse bolj približevala formi ameriškega filma: s postopno liberalizacijo so izginjale razlike, ki so se vzpostavljale od začetka stoletja s prvimi razgovori o filmski propagandi.

8 Sklepi

V magistrskem delu smo ugotavljali, kako je spopad političnih sistemov v ameriškem in sovjetskem primeru potekal na področju kinematografije. Najprej smo vzpostavili teoretični okvir, ki smo ga nato praktično aplicirali na analizo paradigmatičnih del sovjetskih in ameriških propagandnih filmov. Pri tem smo skušali pokazati podobnosti in razlike tako v vsebini filmov kot v načinih njihovega nastanka. Pri analizi smo opozarjali na kategorije namena, vira in tehnik propagande, da bi skozi vsebino opozorili na širši produkcijski in recepcijski kontekst. Zaradi obsežnosti tematike je bila podrobna analiza težavna in pogosto smo morali prisilno zamejevati vsebino. Analize temeljijo na prej vzpostavljenem pregledu razvoja produkcijske infrastrukture z vidika propagandnih dejavnosti in tako ponazorijo pot od občih struktur do konkretnih izdelkov.

Analize filmov so pokazale, da je šlo za dokaj simetrično ustvarjanje propagandnih del na ameriški in sovjetski strani, čeprav z določenim zamikom. Pogosto vidimo neposredno ujemanje istih tem, tako v širših obdobjih kot v specifičnih filmih. Po prvi rdeči grožnji v ZDA se zažene avantgardni film v ZSSR-ju, v tridesetih letih v obeh federacijah prednjačijo lahkotna dela s posredno obdelavo nasprotnega režima, po drugi svetovni vojni se v skladu s političnim dogajanjem posvečajo istim temam, v osemdesetih sledi ponovna okrepitev propagande na obeh straneh. Primer zadnjih dveh analiziranih propagandnih filmov na primer pokaže, da tako ameriški kot sovjetski film spopad osredotočita na isti motiv podmornice z

določeno spletko v obeh zgodbah, a vendarle ni bilo povsod tako preprosto. Čeprav so bile med ameriško in sovjetsko kinematografijo pri ustvarjanju propagandnih filmov pomembne podobnosti, pa so bile te pri določanju gradiva tako pomembne kot razlike, ki so izhajale iz različnih družbenih sistemov. Obe industriji sta sledili podobnim ciljem produciranja filmov, ki so bili sprejemljivi tako za občo javnost kot za politično in industrijsko vodstvo. Obe federaciji sta skozi stoletje spoznali odločilno vlogo, ki jo ima lahko kinematografija pri propagiranju določenih idej in doseganju političnih ciljev.

Na podlagi pregleda ameriške in sovjetske kinematografije lahko potrdimo prvo hipotezo, da je bil filmski medij eno izmed glavnih orodij in prizorišč svetovnega političnega konflikta, saj smo našli kopico del, v katerih so prisotne ideološke tematike in s katerimi lahko identificiramo propagandne namene. Veliko reprezentativnih primerkov smo našli že v prvem delu in njihovo paradigmo prikazali skozi analizo najuspešnejših ali najbolj prepoznavnih. Razvidno je, da so bili najuspešnejši tisti filmi s propagandno vsebino, ki so občinstvo do idej in nazorov pripeljali posredno. Večina eksplicitno propagandnih del v kinematografske blagajne ni prinesla zadovoljivih prihodkov, medtem ko je bil film s političnim sporočilom pri večini gledalcev sprejet, če je bila vsebina zgodbe dovolj zabavna. Obe industriji sta spoznali, da je zabavni film najboljša oblika političnega vplivanja in da je najboljša filmska propaganda posredna. Presenetljivo se je izkazalo, da je bilo v določenih obdobjih na obeh straneh zelo težko najti zares propagandna dela, in redkokateri film je ideološki konflikt kazal z eksplicitnimi prizori nasilja. S tega vidika so prednjačili Američani, medtem ko so bili Sovjeti dejansko veliko bolj zadržani glede demonizacije nasprotnika ali fantazij spopada med kapitalističnim in komunističnim blokom. Na splošno je bilo najmanj propagandnih del v srednjem obdobju hladne vojne, kjer je bilo težko najti reprezentativna dela. Medtem ko se fragmenti ideologij pojavljajo povsod, je bilo z zares propagandnimi filmi tu nekaj težav. S tega vidika je bilo zanimivo, kako redko je bila propagandna dejavnost agresivno agitacijska, tudi ko je šlo za dela, ki so imela jasno določljiv propagandni vir ali namen.

Potrdimo lahko tudi drugo hipotezo, da so bile ne glede na temeljno razliko v političnem sistemu tako v ZDA kot v ZSSR-ju vzpostavljene organizacije in institucije za oblikovanje propagandnih filmskih vsebin. Izkazalo pa se je, da se te institucije ne prekrivajo povsem in

da je šlo za dva v jedru različna pristopa k proizvodnji propagande, ki se razlikujeta tako organizacijsko kot časovno. V ZDA imamo dve osrednji obdobji rdeče grožnje (ok. 1918–1921 in 1947–1953), v katerih je bila intenzivna produkcija agitacijskega propagandnega gradiva, ki ga je usmerjal in financiral sklop ustanov, ki je pogosto vodil do najvišjih vladnih institucij. Poleg tega se je ideološka vsebina v filme infiltrirala prek stališč lastnikov in ustvarjalcev v tržnem sistemu, obenem pa so ob prostovoljni pomoči ustanove zahtevale posege v scenarij. V obdobju po prvi rdeči grožnji se je kmalu izkazalo, da se politična vsebina v filmih finančno ne obnese, in tako so se politične teme ohranile kot nekaj sekundarnega v zabavnih filmih. To se je izkazalo tudi v obdobju največje protikomunistične paranoje v Hollywoodu, saj drugi cikel agitacijske propagande pod vplivom Odbora za protiameriške dejavnosti (HUAC) v času McCarthyja finančno ni zdržal dlje od nekaj let. V ameriški demokraciji so na propagando vedno gledali kot na nekaj nezaželenega in so se ji izogibali: veliko vlogo je zlasti po petdesetih letih imela javna diplomacija, ki je širila tako izobraževalne kot igrane filme v tujino kot del kulturne politike. Največjo obnovo so protikomunistične teme doživele v osemdesetih letih v času vladavine Reagana, ko so nastali izjemno dragi »blockbusterji«, v katerih je bil nasprotnik jasno identificiran.

Na drugi strani je imel tudi sovjetski film več različnih obdobjih propagandne produkcije, katerih izdelke lahko identificiramo že po njihovi formi. V porevolucijskem času nove gospodarske politike se je zgodil zagon produkcije modernističnega avantgardnega filma, ki je blestel po svoji inovativnosti, a je bil množicam pogosto nerazumljiv. S stalinizmom mu je sledil sočrealizem, ki je močno omejeval umetniško svobodo in se osredotočal na preproste zgodbe, zaznamovane s socialno tematiko, ter obsojal formalizem prejšnjih let. V vmesnem obdobju druge svetovne vojne, ko sta bili federaciji v zavezništvu, je bil konflikt med komunizmom in kapitalizmom sekundarnega pomena. Poleg povečevanja Stalina so tedaj in vse do obdobja odjuge nastajali filmi, ki so ideološki konflikt pogosto tematizirali na prizorišču pravkar končane vojne. V času Hruščova lahko vidimo razcvet umetniškega filma in večjo prostost pri ustvarjanju, v času Brežnjeva pa obnovo prikaza konflikta skozi vojni žanr. Ta trend je vztrajal vse do osemdesetih let, ko se je v primerjavi z ameriško dejavnostjo sovjetski film pravzaprav umiril in postal manj agresiven. To pokaže tudi to, da se je sovjetska filmska propaganda končala z letom 1986, ko je Gorbačov uradno zahteval, da se prekini možnost provokacije nasprotnika, medtem ko je v času Reaganovega vodstva v ZDA tema ostala aktualna vse do razpada Sovjetske zveze.

To potrjuje tudi tretjo in delno tudi četrto hipotezo: filmska industrija obeh federacij je bila od vladnih organizacij odvisna zaradi infrastrukture, obenem pa so politično motivirana filmska dela nastajala tudi brez vladno vodenih posegov. Razlika je bila v tem, da je šlo v ameriškem primeru večinoma za nevladne oz. posredno vladne, v sovjetskem pa tako rekoč le za vladne organizacije. V ZSSR-ju je bil centraliziran aparat formalno vzpostavljen že po revoluciji in je vse do konca usmerjal filmsko produkcijo: včasih manj, kot v obdobju Hruščova in Gorbačova, včasih bolj, kot v obdobju Stalina in Brežnjeva. V ZDA je studijski sistem doživljal spremembe: od prvotne vertikalne integracije do protikartelne zakonodaje in ponovne reintegracije. V burnih obdobjih rdečih groženj se je ustvarilo vzdušje paranoje, ki je vodilo do režima cenzur in črnih seznamov, ki so bili včasih blizu postopkom sovjetskega totalitarizma. Prežitek teh strukturnih dejavnikov je bil dejaven vse do konca hladne vojne in presenetljivo je, da lahko v ameriški kinematografiji o propagandnih delih govorimo dlje kot v sovjetski. Na obeh straneh je bil pomemben vzgib pri filmskem snovanju tudi domoljubje, z razliko, da je bilo v ZSSR-ju to podrejeno partijskim strukturam in načrtovanju zveznih kinematografij, medtem ko je v primeru ZDA vodilo do povsem osebnih pobud lastnikov večjih studiev in vplivnejših filmskih zvezd. V obeh primerih pa vidimo, da je šlo za kompleksno dogajanje, ki je bilo pogojeno z več dejavniki in ga ni mogoče poenostaviti na totalitarno propagando na eni strani in demokratično širjenje resnice na drugi. V delu smo se skušali približati orisu, ki bi pokazal, v čem so si bile propagandne dejavnosti ene in druge strani podobne in v čem različne.

Videli smo, da je bil odnos med političnoekonomskimi sistemi in njihovimi tekstualnimi temelji v navezavi na filmske izdelke kompleksen in tesno povezan z danostmi spreminjajočega se zgodovinskega konteksta. Propaganda v kinematografiji je skozi desetletja močno variirala tako z ozira forme kot z ozira vsebine in se je bolj od doktrinarnih virov osredotočala na črpanje iz aktualnega političnega stanja kot vira za zgodbe. Osnovne ideološke ločnice med kapitalističnim in komunističnim blokom so določale vsebine zapletov in karakteristike likov. Nasprotnega bloka se ni dojemalo le kot na potencialno vojno nevarnost, temveč se je poudarjalo temeljne razlike v psihološkem ustroju in življenjskem načinu prebivalcev. Na obeh straneh je bila redka neposredna agitacija, kjer bi šlo za ilustracijo načel in vrednot, ki izhajajo iz zgodovinskih besedil avtorjev, na podlagi katerih sta se oblikovala oba politična sistema. Ta se je poleg dejavnosti kulturne diplomacije zamejila na nekaj intenzivnih obdobjih filmske produkcije. Pogosteje so se skozi stoletje

gospodarske vsebine v zgodbe vključevale na manj vpadljiv način, kjer je bila politika predstavljena manj didaktično kot dramatično, kot način zasnavljanja prepričljivih in čustvenih zgodb.

Primeri od najhujše totalitarne sovjetske propagande do pretanjene diplomacije ameriške demokracije nam kažejo raznolike pristope za propagiranje idej skozi avdiovizualne medije. Naše analize so izpustile kompleksno dogajanje na področju dokumentarnega, animiranega, reportažnega filma in manj prominentnih avdiovizualnih zvrsti izven kinematografov. Naš pristop je bil pri pregledu razvoja kinematografije z ozira propagande prednostno zaznamovan z raziskavo političnih dejavnikov in struktur, s čimer odpira širša vprašanja. Med raziskavo tematike se je ob gledanju in analiziranju filmov vedno znova postavljalo vprašanje, s katerim smo nalogo začeli, vprašanje definicije propagande. Treba je poudariti, da ni enoznačne kategorije propagande in da je šlo na obeh straneh za proizvodnjo raznolikih avdiovizualnih zvrsti, od katerih smo se v analizi osredotočili le na prominentno dogajanje v okviru kinematografije. Kot smo videli v pregledu razvoja obeh kinematografij, velja opozoriti, da so se skozi desetletja oblikovali novi kanali, zlasti na področju televizije in oddajanja. Do danes so se s prihodom interneta in novih komunikacijskih tehnologij razvili še nekateri drugi kanali, ki prinašajo nove možnosti za propagiranje idej. V začetnem delu smo nakazali, da se v skladu s tem kot aktualen problem zopet postavlja sam pojem in definiranje propagande, ki v medijski zmedi kaže vse manj ostre meje resnice in laži.

Pregled propagande iz obdobja sovjetsko-ameriškega konflikta je lahko izhodišče za pristop h kompleksnejšemu stanju občil sedanosti, ki bi zahtevalo natančnejšo analitično razčlemba. Aktualnost raziskovanja medijev in razumevanja tega, kar se v tej ali oni obliki imenuje propaganda, se kaže kot vse bolj pereče tudi zaradi dogajanja v sodobnem političnem ozračju. Z nevarnostmi mednarodnega terorizma in napetostmi migrantskih politik se pojavlja možnost za sprejetje kočljivih političnih odločitev, ki zajemajo množice svetovnega prebivalstva. Spreminjajo se tudi strateška razmerja med najmočnejšimi državami na svetu. Po končani hladni vojni so kot zmagovalec vodilno vlogo prevzele ZDA, z novim tisočletjem jih je znova začela dohitevati Rusija, oborožitveni tekmi pa sta se suvereno pridružili tudi Kitajska in Indija. Možnosti svetovnih političnih odločitev se v času, ko globalizacija prehaja v globalizem, kažejo neločljive tako od ekonomskih kot od medijskih dejavnikov. Govoriti o demokraciji v informacijski dobi terja upoštevanje kompleksnosti sodobnih medijskih in komunikacijskih struktur, teh pa ni mogoče razumeti brez razumevanja njihovega razvoja. Propaganda sovjetske in ameriške kinematografije nas tako ne glede na drugačno politično,

ekonomsko in ideološko situacijo vodi do razumevanja novih medijev kot pogoja za ustrezno politično participacijo.

9 Literatura

Albera, Francois. 2014. *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Althusser, Louis, Balibar, E., Macherey, P., Pecheux, M. 1980. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Babitsky, Paul in John Rimberg. 1955. *The Soviet Film Industry*. New York: Praeger.

Balio, Tino (ur.). 1976. *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press.

Barghoorn, Frederick. 1962. *Soviet Foreign Propaganda*. Princeton: Princeton University Press.

Benjamin, Walter. 1981. *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*. Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki (ur. Janez Vrečko). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bennett, Todd. 2002. The Celluloid War: State and Studio in Anglo-American Propaganda Film-Making, 1939–1941. *The International History Review* 24 (1): 64–102.

Berger, L. P. in Luckmann, T. 1988. *Družbena konstrukcija realnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bernays, Edward. 1928. *Propaganda*. Dostopno prek: <https://archive.org/details/Propaganda1928ByEdwardL.Bernays> (28. marec 2016).

Beumers, Birgit. 2011. *Directory of World Cinema. Russia 2*. Bristol: Intellect Books.

Biskind, Peter. 1984. *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and to Love the Fifties*. London: Pluto.

Bolsover, George H. 1948. Soviet Ideology and Propaganda. *International Affairs*. Royal Institute of International Affairs 1944– 24 (2): 170–180.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. 2002. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Eastbourne: CPI Antony Rowe.

Bordwell, David, Thompson, Kristin. 2001. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Brownlow, Kevin. 1968. *The Parade's Gone By . . .* Los Angeles, University of California Press.

Carruthers, Susan L. 1998. 'The Manchurian Candidate' (1962) and the Cold War brainwashing scare. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 18 (1).

Ceplair, Larry, Englund, Steven. 1980. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*. Illinois: University of Illinois press.

Cohen, Rich. 1994. Master of war. 1994. *Rolling Stone* 696: 114-119.

Combs, James. 1994. *Film Propaganda and American Politics*. New York: Garland Publishing.

Crowther, Bosley. 1949. 'The Red Menace', Dealing with Communist Party in U. S., Shown at the Mayfair. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE5DE113CE23BBC4F51DFB0668382659EDE> (15. april 2016).

Cull, Nicholas. 2008. *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy*. New York: Cambridge University Press.

Cull, Nicholas, Culbert, David in Welch, David. 2003. *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*. Westport: ABC-CLIO

Cunningham, Stanley. 2002. *The Idea of Propaganda: A Reconstruction*. London: Praeger.

Davies, Sarah. 1997. *Popular Opinion in Stalin's Russia: Terror, Propaganda and Dissent, 1934–1941*. Cambridge: Cambridge University Press.

Davison, W. Phillips. 1971. Some Trends in International Propaganda. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* (398): 1–13.

Dickenson, Ben. 2006. *Hollywood's New Radicalism*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Doherty, Thomas. 1988. 'Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle 1948–1954', *Journal of Film and Video* 40 (4): 15–27.

Eayrs, James. 1951. New Weapons in the Cold War: A Study of Recent Techniques in International Propaganda. *International Journal* 7 (1): 36–47.

Erjavec, Aleš. 1988. *Ideologija in umetnost modernizma*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Fried, Richard. 1991. *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. Oxford University Press.

Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.

Giglio, Ernest. 2005. *Here's Looking at You. Hollywood, Film & Politics*. New York: Peter Lang Publishing, Inc..

Gillespie, David. 2000. *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*. Wallflower Press.

Graham, S.. 2000. Chernukha and Russian Film. *Studies in Slavic Cultures* (1): 9–27.

Grant, Barry. 2003. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press.

Hafsteinsson, Sigurjón Baldur, Gréetarsdóttir, Tinna. 2011. Screening Propaganda: The Reception of Soviet and American Film Screenings in Rural Iceland, 1950–1975. *Film History* 23 (4): 361–375.

Haralambos, Michael in Holborn, Martin. 1999. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.

Haynes, John. 2004. A Bibliography of Communism, Film, Radio and Television. *Film History* 16 (4): 396–423.

Hoberman, J. 2011. *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War*. New York: The New Press.

Jowett, Garth S. in O'Donnell, Victoria. 2006. *Propaganda and Persuasion*. London: Sage.

- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Kellner, Douglas. 2010. *Cinema Wars*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kenez, Peter. 2001. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Kenneth, Osgood. 2010. *The United States and Public Diplomacy*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers
- Kepley, Vance. a. 1996. Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924–32. *Film History* 3 (8): 344–356.
- Kepley, Vance. b. 1996. The First "Perestroika": Soviet Cinema under the First Five-Year. *Cinema Journal* 35 (4): 31–53.
- Kilday, Gregg. 1990. How will "The Hunt for Red October" fare? Dostopno prek: <http://www.ew.com/article/1990/03/02/how-will-hunt-red-october-fare> (15. april 2016).
- Koppes, Clayton & Black, Gregory. 1980. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Los Angeles: University of California press.
- Krome, Frederic. 1998. The True Glory and the Failure of Anglo-American Film Propaganda in the Second World War. *Journal of Contemporary History* 33 (1): 21–34.
- Lasswell, Harold. 1951. The Strategy of Soviet Propaganda. *Proceedings of the Academy of Political Science* 24 (2): 66–78.
- Leab, Daniel J.. 1984. 'How Red was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and *I Married A Communist*', *Journal of Contemporary History* 19: 59–88.
- Lord, Carnes. 2010. The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy. *Presidential Studies Quarterly* 40 (4): 798–799.
- Lucas, Scott. 1999. *Freedom's War: The American Crusade Against the Soviet Union*. New York: NYU Press.

Manning, Martin in Romerstein, Herbert. 2004. *Historical Dictionary of American Propaganda*. Greenwood: Greenwood Publishing Group.

McCausland, Gerald. 2006. Circus. Dostopno prek: <http://www.rusfilm.pitt.edu/2006/circus.htm> (15. april 2016).

Miller, Jamie. 2006. Soviet Cinema, 1929–41: The Development of Industry and Infrastructure. *Europe-Asia Studies* 58 (1): 103–124.

Miller, Jamie. 2007. Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s. *The Slavonic and East European Review* 85 (3): 462–490.

Milmo, Cahan. 2015. Ronald Reagan prepared for historic Cold War meeting by reading Tom Clancy thriller. Dostopno prek: <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/ronald-reagan-prepared-for-historic-cold-war-meeting-by-reading-tom-clancy-thriller-a6790036.html> (14. april 2016).

Moran, Albert (ur.). 1996. *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*. London: Routledge.

Nilsen, Sarah. 2011. *Projecting America, 1958: Film and Cultural Diplomacy at the Brussels World Exhibition*. Jefferson, N.C.: McFarland.

O'Shaughnessy, Nicholas Jackson. 2004. *Politics and Propaganda. Weapons of Mass Seduction*. Manchester University Press.

Payne, R. E.. 2004. *I was a communist for the FBI. The True Life and Times of Undercover Agent Matt Cvetic*. AuthorHouse.

Pomerance, Murray in Palmer, Barton. 2011. *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Film*. New Jersey: Rutgers, The State University.

Qualter, Terence. 1969. The information Machine: The United States Informaion Agency and American Foreign Policy. *International Journal* 24 (4): 842–843.

Reeves, Nicholas. 1999. *The Power of Film Propaganda : Myth or Reality?* London.

Robb, David. 2004. *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Prometheus Books.

Rocherieux, Yolene-Dilas. 2004. *Utopija. Ali spomin na prihodnost*, Ljubljana.

Rosenbloom, Nancy. 2009. Toward a Middle-Class Cinema: Thomas Ince and the Social Problem Film, 1914-1920. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 8 (4): 545-272.

Salys, Rimgaila. 2009. *The Musical Comedy Films of Grigorii Alexandrov: Laughing Matters*. Bristol: Intellect.

Schmidt, Regin. 2000. *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*. Museum Tusculanum Press.

Scott, Ian. 2000. *American Politics in Hollywood film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Shaw, Tony. 2007. *Hollywood's Cold War*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Shaw, Tony in Youngblood, Denise. 2010. *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. University Press of Kansas.

Silverstein Brett. 1987. Toward a Science of Propaganda. *Political Psychology* 8 (1): 49–59.

Smith, Jeff. 2014. *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. Los Angeles: UC Press.

Snow, Nancy. 2010. *Propaganda, Inc. Selling America's Culture to the World*. Toronto: Publishers Group Canada

Soules, Marshall. 2015. *Media, Persuasion and Propaganda*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sparks, Colin. 1998. *Communism, Capitalism and the Mass Media*. London: Sage.

Spitzer, H. M.. 1947. Presenting America in American Propaganda. *The Public Opinion Quarterly* 11 (2): 213–221.

Sproule, Michael. 2005. *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion*. Cambridge University Press.

Storrs, Landon R. Y.. 2013. *The Second Red Scare*. Princeton: Princeton University Press.

Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast : vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Paco.

Štefančič, Marcel, jr. 2009. *Rdeča mora: zlata doba protikomunističnih filmov*. Ljubljana: Kino!.

Štefančič, Marcel, jr. 2010. *Poročila sem se s komunistom! Zlata doba protikomunističnega filma*. Ljubljana: GO Partner.

Taves, Brian. 2012. *Thomas Ince: Hollywood's Independent Pioneer*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Taylor, Richard. 1998. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. New York: I. B. Tauris.

Taylor, Richard. 2000. *The Battleship Potemkin: The Film Companion*. New York: I. B. Tauris.

Thomas, Bob. 1990. "High-Tech Novel Took Five Years to Reach Screen". Associated Press. Dostopno prek: <https://news.google.com/newspapers?nid=1696&dat=19900304&id=yP0cAA AAIBAJ&sjid=FZgEAAAIAIBAJ&pg=6894,513272&hl=en> (15. april 2016).

Thompson Kristin in Bordwell David. 2009. *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Tyson, Raymond. 1942. More about Propaganda. *College English* 4 (2): 135–136.

Valantin, Jean-Michael. 2003. *Hollywood, The Pentagon and Washington: The Movies and National Security from World War II to the Present Day*. London: Anthem Press.

Vreg, France. 2004. *Politični marketing in demokracija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede za založbo Hermina Krajnc.

White, Ralph. 1953. The New Resistance to International Propaganda. *The Public Opinion Quarterly* 16 (4): 539–551.

Whitfield, Stephen. 1996. *The Culture of the Cold War*. John Hopkins University Press.

Youngblood, Denise. 1991. The Fate of Soviet Popular Cinema during the Stalin Revolution. *The Russian Review* 50 (2): 148–162.

Youngblood, Denise. 1993. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press.

Priloga: Filmografija

ZDA:

Apokalipsa danes (Apocalypse Now, 1979)

Balalajka (Balalaika, 1939)

Banane (Bananas, 1971)

Bedford strelja brez opozorila (The Bedford Incident, 1965)

Bil sem komunist za FBI (I was a Communist for the FBI, 1951)

Bitka pri Rusiji (Battle of Russia, 1943)

Bojevita mladina (Fighting Youth, 1935)

Boljševizem na preizkušnji (Bolshevism on Trial, 1919)

Butanje butlševikov (Bullin' the Bullsheviki, 1919)

Čehoslovaška 1968 (Czechoslovakia 1968, 1969)

Dekle s pete avenije (5th Avenue Girl, 1939)

Dnevi slave (Days of Glory, 1944)

Dobro jutro, Vietnam (Good Morning, Vietnam, 1987)

Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying (1964)

Drstenje na Aljaski (Spawn of the North, 1938)

Državni plesalec št. 1 (Public Jitterbug No.1, 1939)

Eskadra vzleti opoldne (Twelve O'Clock High, 1949)

Fant iz Stalingrada (Boy from Stalingrad, 1943)

Fantomski imperij (Phantom Empire, 1935)

Firefox (1982)
Gospodična V iz Moskve (Miss V from Moscow, 1942)
Hude ure (Dangerous Hours, 1919)
Invazija na ZDA (Invasion U. S. A., 1985)
Jekleni orel II (Iron Eagle II, 1988)
Junaki na prodaj (Heroes for Sale, 1933)
Kaznujte bogate (Soak the Rich, 1936)
Kraja v Južni ulici (Pickup on South Street, 1953)
Kritična točka (Fail-Safe, 1964)
Lov na Rdeči oktober (The Hunt for Red October, 1989)
Lovec na jelene (The Deer Hunter, 1978)
Malopridnež (The Scoundrel, 1935)
Mandžurski kandidat (The Manchurian Candidate, 1962)
Marš v Washington (The March to Washington, 1964)
Moj sin John (My Son John, 1952)
Naša ruska fronta (Our Russian Front, 1942)
Novi časi (The New Moon, 1919)
Oficir in gentleman (An Officer and a Gentleman, 1982)
Ostal je na zajtrku (He Stayed for Breakfast, 1940)
Pesem o Rusiji (Song of Russia, 1944)
Pet mest junija (The Five Cities of June, 1963)
Plavi cirkus (Once in a Blue Moon, 1935)
Po tej noči (After Tonight, 1933)
Policija iz kitajske četrti (Chinatown Squad, 1935)
Poročila sem se s komunistom (I Married a Communist, 1950)
Pravica do sreče (The Right to Happiness, 1919)
Presidio (1988)
Rambo: First Blood Part II (1985)
Rdeča Donava (The Red Danube, 1949)
Rdeča grožnja (The Red Menace, 1949)
Rdeča Strupenjača (The Red Viper, 1919)
Rdeča vročica (Red Heat, 1988)
Rdeča zora (Red Dawn, 1984)
Rdeči (Reds, 1981)

Rdeči planet Mars (Red Planet Mars, 1952)
Rekruti (I Want You, 1952)
Rusi prihajajo (The Russians Are Coming the Russians Are Coming, 1966)
Ruska rapsodija (Russian Rhapsody, 1944)
Sedem dni v maju (Seven Days in May, 1964)
Severnica (The North Star, 1943)
Skupaj živimo (Together We Live, 1935)
Skupna last (Common Property, 1919)
Sporočilo Moskvi (Mission to Moscow, 1943)
Sprehod groze (Walk East on Beacon, 1952)
Steber družbe (Our Leading Citizen, 1939)
Škrlatna zora (Scarlet Dawn, 1932)
Tat (The Thief, 1952)
Top Gun (1986)
Tovariš (Tovarich, 1937)
Tri ruska dekleta (Three Russian Girls, 1943)
Trije kondorjevi dnevi (Three Days of the Condor, 1975)
Veliki Jim McLain (Big Jim McLain, 1952)
Vietnam! Vietnam! (1971)
Visoke sence (Lifting Shadows, 1920)
Vojakova vrnitev (Coming Home, 1978)
Vojna zvezd: Imperij vrača udarec (Star Wars: The Empire Strikes, 1980)
Vsi predsednikovi možje (All the President's Men, 1976)
Zarotnik (Conspirator, 1950)
Zavojevalci z Marsa (Invaders from Mars, 1953)
Zelene baretke (Green Berets, 1968)
Zid (The Wall, 1962).
Zločin brez strasti (Crime Without Passion, 1934)
Zmajev let (The Year of Dragon, 1985)

ZSSR:

Admiral Nahimov (1946)
Arzenal (1929)

Bitka za Berlin (Bitva za Berlin, 1945)
Bitka za Ukrajino (Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu, 1943)
Bogata nevesta (Bogataja nevesta, 1938)
Borili so se za svojo domovino (Oni sražalis za Rodinu, 1975)
Brez dote (Besorudabbuca, 1937)
Cirkus (Cirk, 1936)
Čapajev (Čapaev, 1934)
Človek s kamero (Čelovek s kinoapparatom, 1929)
Dekle s škatlo za klobuk (Davuška s korobkoj, 1927)
Devet dni nekega leta (Devjat dnejj odnogo goda, 1962)
Dogodek v kvadrantu 36-80 (1982)
Enainštirideseti (Sorok pervij, Protazanov 1927)
Ivanovo otroštvo (Ivanovo detstvo, 1962)
Izpoved (Ispoved, 1988)
Konec St. Peterburga (Konec Sankt-Peterburga, 1927)
Križ in Mauser (Krest i mauzer, 1925)
Križarka Potemkin (Bronenosec Potjomkin, 1926)
Letijo žerjavi (Letjat žuravli, 1957)
Majhna Vera (Malenkaja Vera, 1988)
Marionetki (Marionete, 1934)
Mati (Mat, 1926)
Mavrica (Raduga Donoskoj 1943)
Medvedja poroka (Medvežja svadba, 1926)
Milijonar (Millioner, 1963)
Miss Mend (1926)
Mister Tvister (1963)
Moskva udari nazaj (Razgrom Nemeckih Vojsk Pod Moskvoj, 1942)
Na najbolj modrem morju (U samogo sinego morja, 1936)
Obramba Sevastopola (Oborona Sevastopolja, 1911)
Odhod velikega starca (Uhod velikogo starca, 1912)
Oficirji (Oficeri, 1971)
Oktober (Oktjabr, 1928)
Ona brani domovino (Ona zaščičaet rodinu Erlmer, 1943)
Osvoboditev 1 + 2 (Osvoboždenje, 1971)

Padec Berlina (Padenije Berlina, 1949)
Padec dinastije romanov (Padenie dinastii Romanovyk, 1927)
Palača in utrdba (Dvorec i krepost, 1924)
Partijska kartica (Partijnij bilet, 1936)
Pesnik in car (Poet i car, 1917)
Potomec Džingiskana (Potomok Čingiskana, 1928)
Praznik sv. Jorgena (Prazdnik svjatogo Jorgena, 1930)
Preroki in poduki (Proroki i uroki, 1967)
Primer treh milijonov (Process o trjoh millionah, 1926)
Prisega (Kljata, 1948)
Reši in varuj (Spasi i sohrani, 1989)
Samostojno plavanje (Odinočnoe plavanje, 1985)
Sedma krogla (Sedmaja pulja, 1972)
Skrivna misija (Podvig razvedčika, 1950)
Srečanje na Elbi (Vstreča na Elbe, 1949)
Staro in novo (Staroe i novoe, 1929)
Stavka (Stačka, 1924)
Stenka Razin (1908)
Stepan Khalturin (1925)
Šestina (Šestaja Čast Mira, 1926)
Tako ni mogoče živeti (Tak jit' nielzia, 1990)
Taksi Blues (Taksi-Bljuz, 1990)
Veseli fantje (Vesjolye rebjata, 1934)
Volga-Volga (1938)
Zarota prekletih (Zagovor obrečennih, 1950)
Zemlja (Zemlja, 1930)
Zgodba zgodb (Skazka skazok, 1979)
Zmajevo leto (The Year of Dragon, 1985)
Zore so tu tihe (A zori zdes tihie, 1972)
Zvenigora (1928)

