



UMJETNOST I TOTALITARIZAM

SAŽETAK

Umjetnost ne postoji u vakuumu, već funkcioniše u određenim društveno-povijesnim prilikama koje mogu utjecati na način proizvodnje (u) umjetnosti (uostalom, sociologija umjetnosti, kao jedna od grana znanosti, bavi se tim problemom). Izdvojivši jedan oblik političkih sistema, totalitarizam, otvara se pitanje na koji način isti utječe na umjetnost. U tekstu se pokušava dati odgovor na postavljeno pitanje koristeći se radovima A. Hausera, H. Arendt, H. Marcusea, Ž. Paića. Bez obzira na sve varijante i razlike totalitarizama, razlučuju se zajedničke točke njihova utjecaja na umjetnost – što se pokazuje na primjerima nacizma-fašizma i komunizma

Sociologija umjetnosti kao uvod

Ideju da je kultura uvjetovana povijesnim prilikama u kojima se odvija njena proizvodnja (uzimajući u obzir totalitet političkih, ekonomskih i društvenih prilika) najsnažnije je označio Marx u svojoj teoriji koja je uskoj vezi s onime što danas smatramo sociologijom znanja. Naravno, u skladu s njegovom shemom baze i nadgradnje, Marx prednost daje ekonomskim uvjetima. Nakon toga, svaki autor koji odluči pisati o utjecaju društvenih prilika na kulturnu proizvodnju preuzima na sebe rizik da bude proglašen marksistom.

Nastanak te ideje proteže se unatrag čak do antičke Grčke. Još tada je pisao Aristotel o povezanosti umjetnosti i realnih okolnosti u kojima se javlja. Tvrdili su kako je umjetnost povezana ne samo sa zbiljom nego i s načinom ustrojstva polisa, te njegovom perspektivom i politikom. Sve te prethodne zaključke zajedno s novim razmišljanjima na temu spomenute korelacije objedinio je Arnold Hauser u svome djelu Sociologija umjetnosti, tako da ga se ujedno može smatrati i osnivačem te nove discipline.

Sve Hauserove teorije mogu se jednostavno sažeti: umjetnost je bez sumnje djelo čovjeka, a taj isti čovjek nije tek atom, nego je i društveno biće koje funkcioniše u specifičnim povijesnim uvjetima koje ostavljaju traga u svemu što on proizvede, pa tako i u umjetnosti. Umjetnost proizlazi iz života i iskustva, a ne iz zasebnog svijeta nadnaravnih ideja, kako tvrdi platonovska ili, kasnije, romantičarska teorija. Hauser za svaku epohu ili pravac u umjetnosti nalazi elemente u pripadajućoj realnosti koji su doprinijeli njezome oblikovanju. Bilo bi pogrešno shvatiti kako se radi o odlučujućem i jednosmernom utjecaju – u pitanju je složena dijalektika u oba smjera između umjetnosti i društva, s tim da i njen intenzitet može kroz povijesna razdoblja varirati.

O totalitarizmu

Potrebno je, za početak, jasnije odrediti pojam totalitarizma i istaknuti njegove glavne značajke. G. Amendolla prvi rabi taj pojam u svome dnevniku 1923. godine kao oznaku fašističke zloupotrebe izbornog postupka u parlamentu. Glavna značajka koja totalitarizam odvaja od (na prvi pogled) sličnih pojmova kao što su diktatura ili monarhija jest to što u njemu ne postoji razlikovanje između građanskog društva i političke države; društvo je totalno prožeto političkom vlašću. Vlast iz jednoga centra ne zadovoljava se potpunom kontrolom u sferi politike, nego se širi i u ostala područja društvenog života, agresivno i nametljivo, uplićući se napokon i u privatni život svojih podanika. Pri tome, glavna su sredstva ideologija i neproračunljivi masovni teror (Leksikon, 1990).

Države koje su počele poprimati navedena svojstva nastaju u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Stručno objašnjenje uzroka naglog širenja te pojave jest: kriza građanskog društva – njegove propale ideje o blagostanju; kriza kapitalizma i humanizma; prenapetost promjene uzrokovane raspadom velikih političkih sistema; strah od slobode i liberalizma...

Cilj je isti, neovisno o vrsti totalitarizma, a to je stvaranje mase te njeno potpuno pokoravanje vođi. Ostalo je nevažno; radi li se o nacizmu ili boljševizmu, rasi ili klasi, zakonima prirode ili dijalektici. Da bi održali totalitarnu vlast Hitler i Staljin

morali su izbrisati bilo kakve tragove klasa ili nekakvih drugih vrsta grupnih identiteta – bilo je nužno sve stopiti u jedinstvenu masu. To je bio početak i kraj njihova projekta. Pokret mase nema nikakav cilj ili završni program; on ne ide nikuda. Nastojali su samo angažirati što veći broj ljudi, držati ih u pokretu – i gotovo (Arendt, 1996).

Tadašnja Njemačka i Rusija samo su dovele do krajnosti ono za što su tenzije postojale u cijeloj Europi (i u Austriji, Švedskoj, Danskoj) (Beliharz, 1992), tako da, govoreći o totalitarizmu (i odnosu prema umjetnosti), ne govorimo samo o sistemima spomenutih vođa, nego u određenoj mjeri i o ostalim zemljama, ili ukupno – o duhovnoj klimi s početka prethodnog stoljeća. Dakle, imamo sistem koji nije bio samo politički, jer je prožimao sve ostale sfere društva (znači, utjecao je jako i na umjetnost) programatski stvarajući mase (pa je i umjetnost osjetila to stvaranje jednoobraznog masovnog ukusa).

Umjetnost i ideologija

Iznenadujuća je činjenica da je još u antičko doba atensko kazalište bilo jedno od najvažnijih propagandnih sredstava vlasti (Hauser, 1986). Vjerojatno zato što tada nisu imali druga sredstva koja se koriste danas (televizija, tisak, internet, reklame); a možda su već i tada uočili koliko se umjetnost može iskoristiti u ideološke svrhe i koliko je ona na tome polju učinkovita. Taj

utjecaj u atenskome kazalištu ostvarivao se stipendijama koje je polis dodjeljivao tragedima, naravno, za uzvrat tražeći pravo intervencije u sadržaj i dopuštajući izvođenje samo onih komada koji su odgovarali tadašnjim vođama. Tada je bilo gotovo nezamislivo kazalište koje ne bi imalo nikakve veze sa svakodnevnicom i aktualnom politikom.

Po Hauseru, postoje dvije razine očitovanja autorovih stavova u umjetničkom djelu:

a) propaganda – autor u djelu izražava svoj politički stav koji se može odvojiti od estetskih elemenata u užem smislu (npr. Dante, Rousseau, Voltaire, Dickens itd.)

b) ideologija – kada su elementi svjetonazora ili političkog stava nerazrješivo povezani s ostalim elementima djela (Cervantes, Goethe, Balzac, Flaubert itd.). Taj način je naravno teže tehnički izvesti, ali je zato i mnogo djelotvorniji; prvenstveno zato što nije direktan i nametljiv.

Koja će razina biti najviše zastupljena unutar nekoga političkog sistema ovisit će kako taj isti sistem percipira sebe, svoj položaj i mogućnosti. Oni sistemi koji sebe ne smatraju ugroženima zadovoljit će se umjetničkim djelima u kojima se povremeno pojavljuju elementi propagande. Samo ona ugrožena vlast koja je svjesna svoga klimavog položaja i toga da se mora neprestano opravdavati, inzistira na ideologiji u umjetnosti (Hauser, 1986).

Kako se totalitarizam širi u sve sfere društvenog života, tako su i sredstva koja koristi u širenju svoje ideologije isto tako raznolika (iz različitih područja). Ta mašinerija jednako koristi knjige, reklame, filmove, govore, radio... Koristi li stoga umjetnost samo zato što jednostavno koristi sve ili je prisutan još jedan jači motiv?

Istina je da se totalitarizam boji umjetnosti. Istina je da se s više energije i predanije obračunavao s istupima uglednih umjetnika koji nisu imali ogromnu publiku, nego sa zločincima koji su imali svoje organizacije i velik broj pristaša. Totalitarizam je osjećao veću opasnost od umjetničkih i intelektualnih nego od kriminalnih i oporbenih aktivnosti (Arendt, 1996).

Taj strah je bio toliki da nije imao razumijevanja ni za kakve

talente koji su stršili iz umjetničkih krugova; sve se trebalo pretvoriti u kontroliranu jednoličnu mlaku umjetnost za široke mase. Nisu imali razumijevanja ni za talente koji su bili skloni dotičnim totalitarnim režimima. Premda je postao otvorenim komunistom, genija Picassa nikada nisu prihvatili u Rusiji.

Nije teško objasniti zašto je umjetnost pogodna za zloupotrebu od strane političkih režima – pogodnost koja je davno otkrivena, a onda i često iskorištavana. Postoje samo dva totaliteta u kojima je čovjek upleten svim svojim bićem: a to su obična; svakodnevna praksa (jednostavne radnje koje ponavlja čovjek da bi uspješno funkcionirao, bilo u zajednici, bilo zasebno; kao pojedinac) i umjetnost (Hauser, 1986). U svim ostalim oblicima (npr. u društvenim, moralnim ili znanstvenim formama objektivizacije) čovjek sudjeluje samo jednim svojim specifičnim dijelom, ovisno o kojem obliku se radi, i tu život gubi svoj kontinuitet i totalitet. Prema tome, iskoristiti umjetnost pokazuje se kao najisplativije.

Tu je i jedna osobina umjetnosti koja izuzetno pogoduje takvom tretmanu – pristranost umjetnosti i njena nemogućnost da bude na bilo koji način objektivna. Možda je ta činjenica jasnija ako umjetnost usporedimo sa znanostima. To dvoje se ne razlikuje, kako se na prvi pogled čini, po tome koje je po svome sadržaju bliže stvarnosti (poznata kriva konstatacija da je znanost vjernija stvarnosti od umjetnosti). Ustvari, i umjetnost i znanost su jednako udaljene od stvarnosti, samo je prikazuju na različite načine.

Razlika među njima je u tome što znanost nastoji biti objektivna i neutralna – na stranu to koliko pojedinim znanstvenim teorijama uistinu uspijeva – znanost barem to pokušava; dok umjetnosti nije ni na kraj pameti da pokuša biti neutralna i objektivna, očišćena od predrasuda i emotivnih sklonosti. Njenu odbojnost prema toj neutralnosti ideologija iskorištava usmjeravajući ju tamo gdje joj odgovara.

Daleko od toga da je umjetnost u tome odnosu pasivna, nevinna iskorištena u svrhe ideologije i terora koje su širili totalitarne vođe. Taj odnos nije jednosmjernan; postoji i doprinos umjetnosti: njena pozitivna svjesna reakcija na postavljene zadatke.



Zastrašujuća je činjenica kako su se široki umjetnički krugovi postavili prema pojedinim političkim potezima tadašnjih vođa. Rat kojeg su propagirali totalitarni sistemi, a ubrzo počeli i provoditi, u obe te faze naišao je na oduševljenje mnogih umjetnika. Rat je pozdravljen i blagoslovljen da sve sruši i izbriše (po književniku Thomasu Mannu, nešto kao pokora, pročišćenje). Pozivali su na rušenje nepodnošljive dvoičnosti i lažnog sjaja građanske kulture, te lažnu sigurnost i lažni život koji im je ona pružala. Rat je shvaćen kao „veliki izjednačitelj“ i „pravi otac novoga svjetskoga poretka“, a okrutnost kao jedini izlaz iz licemjernog humanizma i liberalizma (Arendt, 1996).

Umjetnost i u lijevome i u desnome totalitarnom režimu, unatoč tome što su to dva prilično različita sistema, prolazi uglavnom isto – potpuno se stavlja na raspolaganje vladajućem političkom programu. Cjelokupni kulturni rad samo je sredstvo za širenje i učvršćivanje nove politike. Kako konkretno politika upravlja njome, na čemu inzistira, i kako se u samoj umjetnosti to očituje?

Jedno od glavnih proizvoda koje je tadašnja vlast (i lijeva i desna) zahtijevala od umjetnosti jest - utopijski svijet. Politička garnitura je nevješto propagirala idealni svijet kojem njeni programi teže i koji će biti ostvaren; rupe u tom projektu popunjavali su umjetnici. Tko bi slikovitije i dojmljivije (pa prema tome i učinkovitije) dočarao zaludenoj masi kakav ih obećani svijet čeka? Ta utopija je bila glavni i najveći projekt za koji je vlast angažirala umjetnost.

To stvaranje utopijskog svijeta (pod palicom ideologije) samo je do krajnosti dovedeno ono o čemu je još Freud govorio da postoji cijelo vrijeme u umjetnosti. Po njemu, umjetnik se u svome stvaranju svjesno otuđuje od svijeta i stvara sebi u ide-

alnoj sferi umjetnosti ono što mu u stvarnosti nedostaje. Gotovo kao neurotik u svojoj bolesti, samo što taj neurotik jednostavno zaboravlja realnost, a umjetnik je namjerno ne priznaje.

Kakvim emocijama barataju umjetnici u tom projektu?

Kako je politički program bio sve stopiti u jednoličnu masu, postavljen je i imperativ korištenja poopćenih neprofiliranih emocija. Prevladavaju jednostavni osjećaji – strah, ljutnja, zadovoljstvo, kao rezultat masovnog agresivnog pokreta (rata) i masovne historije koja je razorila socijalnu komunikaciju; najprije planski među različitim skupinama (bilo po ekonomskoj, kulturalnoj ili bilo kojoj drugoj osnovi), a zatim i ono što se dogodilo neplanski – i među pripadnicima iste skupine. U takvoj klimi nema mjesta za složenije nijanse ideja ili opisanih emocija; sve mora strogo biti pojednostavljeno i poopćeno. A drugačija uvjerenja i načini izražavanja koji se ne uklapaju u nacrt državne ideologije nisu smjeli postojati.

Kakav materijal koriste u konstrukciji utopijskih svijetova?

Recept nije previše složen – i zapravo nema razlike između Hitlerove i Staljinove kuhinje – a glasi: romantizam + utopizam + politički realizam. Razočarani sadašnjom realnošću koju nisu nimalo štedjeli u svojim kritikama (njenu lažnu sigurnost i licemjerje),

umjetnici se vraćaju starim vremenima koja do krajnje mjere idealiziraju, i kao nasljeđivanje od zlatnih uzora, preuzimaju neke od koncepcija i prenose ih u sadašnjost. Pritom su se najviše okomili na romantizam; njegovo zlatno doba svetosti i uzvišenosti države te neprežaljeno jedinstvo nacije u njenome nastajanju, sa svom onom svježinom i poletom.

Iz toga doba, dakle, preuzimaju ideju uzvišenosti nacije i države, tako da nastoje repoetizirati današnju državu izražava-



vajući nadu da će se ona popeti opet na tron savršenstva. U Njemačkoj će ju na tome putu voditi narod, a u Rusiji „nova klasa“. Uz to naravno ide i veličanje tadašnjeg trenutka kao odlučujućeg; kao vremena poklonjenog običnim smrtnicima da učine stvari povijesnog značaja (zbog čega su oni neizmerno sretni), kao božanske misije namijenjene baš njima; izabranom narodu. U tome će im pomoći junački mitovi i polubogovi koje mašinerija umjetnika iskopava iz bogate narodne kulturne tradicije i vremena romantizma – fantastični polubogovi s magijskom snagom koji ih zavode i ubijaju u ljudima osjećaj za stvarnost (Katunarić, 1994).

I u Rusiji se također rađa stari mistični duh, sličan oživljenoj njemačkoj nacionalnoj ideji iz kasnog romantizma. Taj zajednički kozmopolitski duh jedne bezlične mase neumorno su stvarali pisci i mislioci objedinjujući religijska i mistična nadahnuća. Sve je to dovelo do prljavog i bogohulnog braka između kršćanstva i imperijalne ideologije. Naravno da su za vrijeme konstrukcije idealnog svijeta napuštena bilo kakva estetska mjerila (zbog masovnosti – trebalo je proizvesti veliku količinu umjetničkih proizvoda u doslovnome smislu, za široku publiku, u relativno kratkome vremenu); umjetnici su se prilično oslanjali na realizam u kojem su, naravno, prevladavali politički elementi.

Zbog svih tih manipulacija nestalo je svega ljudskog među ljudima. Nekada uobičajene stvari – odanost, komunikaciju i međusobnu ljubav – zamijenilo je slijepo obožavanje nečega idealiziranog i nezbiljskog. Slobodi i Ljepoti dali su jedno ime: Država (Katunarić, 1994).

Zašto baš proizvodnja umjetnog svijeta?

Režimi su time jednostavno brzo reagirali, odgovorili na trenutnu potrebu. Mase su bile gladne fikcije. One su htjele pobjeći od okrutne nesigurne stvarnosti koja je u totalnome kaosu; stvarnosti koju ne žele, a prisiljeni su u njoj živjeti. Tu glad za fikcijom zadovoljavali su politički programi (koji su sami prelazili u fikciju, što je smiješno) i umjetnost (kojoj je proizvodnja fikcija domaći teren). Totalitarni režim servira svome izgubljenome i prestrašenome stadijumu umjetni svijet u kojem će biti pošteđeni šokova zbilje (Arendt, 1996).

Erotika kao primjer instrumentalizacije

Jedan slikovit primjer pokazuje koliko totalitarni režim sve stavlja pod svoju kontrolu, vršeći pri tome nasilje nad oblikom pojava; pretvarajući ih u ono što bi najbolje mogao iskoristiti za svoje ciljeve.

Povijest umjetnosti nezamisliva je bez erotskih motiva koji su se ostvarivali kroz slavljenje ljepote nagog tijela. Uz skladnost dimenzija kao veličanje savršenstva, mladosti, snage i moći, nerijetko je glavni cilj prikazivanja bila i čista seksualna privlačnost. Iako je sloboda izražavanja tog dijela ljudske prirode imala uspone i padove, razdoblja kada je bila više ili manje potisnuta, uvijek je nekako opstajala i možemo je smatrati konstantom kroz povijest ljudske umjetnosti.

Totalitarizam pravi rez u tom kontinuitetu (to je prije uspjelo jedino Crkvi u srednjem vijeku) i potiskuje erotiku iz umjetnosti; ustvari, modelira ju u jedan oblik koji mu je najviše koristio – gdje ona postaje neprepoznatljivom, tako da možemo reći da nestaje. Totalitarizam je veličao, naravno u skladu s burnim vremenom, samo čistu muškost i junaštvo. Žene u umjetnosti su postale samo dodatni motivi koji su služili tim idealima muškaraca – seksizam primijenjen u krajnjem obliku. Žene dobivaju novu ulogu u kojoj su deseksualizirane i podređene muškarcima; pomaganju u njihovu ispunjavanju povijesne zadaće. Pred muškarce je pak postavljen imperativ da prekinu sve dosadašnje oblike veza sa ženama i hedonizmom.

Od tada, žena se mogla razumjeti (pa prema tome i prikazivati u umjetnosti) samo na dva načina: kao plodna majka (plodnost – samo mehanička funkcija rađanja, sama po sebi razumljiva; gotovo kao dužnost; bez preispitivanja i uplitanja emocija) i kao zabrinuta sestra (samo emocionalna potpora). Gdje naći bolji primjer čiste instrumentalizacije za više ciljeve političkog sistema?

Marcuseov pojam afirmativne kulture

Ono u što se umjetnost pretvorila pod totalitarizmom možda najbolje opisuje Marcuseov pojam afirmativne kulture. Po njemu, umjetnost je izvorno nastala iz zbilje i to s ciljem da

ju unaprijedi, da promišlja njene pojave, ukazuje na greške nastojeći da ju s vremenom poboljša. To je njena svrha. Međutim, počinje se pojavljivati vrsta umjetnosti koja nastoji ne samo zanemariti zbilju u temama koje obrađuje, nego zaboraviti, zanjekati da je uopće iz nje potekla.

Ta umjetnost dobiva novu svrhu – proizvesti ideje o sreći i skladu kojih u stvarnosti nema. Time ostvaruje dva cilja:

a) čuva nadu u sreću i bolje sutra

b) ali ujedno time (namjerno ili nenamjerno) pomaže onomu lošem i nepodnošljivom sadašnjem da ipak traje takvo kakvo jest, da se reproducira (što je potpuno suprotno početnom idealu umjetnosti da kritiziranjem usavršava sadašnjost).

Time cijela ta nova vrsta umjetnosti ima samo jednu karakteristiku – afirmativnost, pa se ona i naziva afirmativnom umjetnošću. Njeno potvrđivanje sadašnjice je indirektno jer ona gradi utopije koje onda skreću pozornost s loše stvarnosti. Pri tome patnju i žalost koje se neizostavno pojavljuju i koje su nezaobilazne rješava tako da ih uzdigne do metafizičkih entiteta, prikazujući ih kao uzvišena stanja koja imaju svoj povijesni smisao i svrhu (Mikecin, 1995). Često je umjetnost govorila o onome idealnom čemu treba težiti – u tome nema ništa loše – ali nikada nije to radila na ovakav način; u ovakvu svrhu zaboravljanja i reproduciranja beznađa ljudskih sudbina.

Na ovu temu možemo nadovezati i Hegela i njegov koncept „čiste umjetnosti“, što bi ustvari bila umjetnost koja je ostvarila svoj smisao. Po njemu, samo je jednom u povijesti to postignuto, i to u antičkoj Grčkoj. Umjetnici su tada, nadahnuti, mnogo pisali o mitovima, bogovima, stvorivši tako jedan savršen sustav, a ne skup fragmenata kao posljedicu pojedinačnih trenutnih nadahnuća. Tako je, tada, umjetnost za svoje Grke stvorila čitav sustav bogova i objašnjenja, a to ustvari znači da je proizvela sustav uzroka i smisla života. Bez djela tih grčkih umjetnika i mislilaca ljudi ne bi razumjeli svijet u kojem žive. Cijela umjetnost do danas (tj. do vremena u kojem je Hegel pisao, a stvar se nije bitno promijenila) samo je nazadovanje; nikada se više neće dostići ta razina.

Ostaje otvorenim još jedno pitanje: što bi Hegel rekao na umjetnost pod totalitarizmom? Istina, ona ne objašnjava sistemski ovaj svijet, nego ga čak svjesno zaboravlja i proizvodi jedan

nov, uređen utopijski svijet, pozivajući sve da prelazeći u njega ostave iza sebe stvarnost, što je mnogo zahtjevniji projekt.

Obračun s prethodnicima (problem avangarde)

Početak dvadesetog stoljeća donio je u umjetnosti dosta promjena, na svim područjima; tako da se može reći da je sve prožeo novi duh. Nastupilo je doba moderne umjetnosti koja je bila u znaku potpunog oslobođanja; napuštena su sva kruta, stara pravila, napuštena je tradicija sadržaja i oblika. Preblago je samo reći da je osporena bilo kakva tradicija – moderni umjetnici otišli su mnogo dalje. Konkretno, u književnosti ne samo da je razbijena fabula nego i lik; smisao ne samo na razini djela već i na razini rečenice (igra asocijacija, unutarnji monolozi), pa čak i riječi (nov način izražavanja, futurizam i dadaizam...). Šarenilo slobodnih, nesputanih oblika, slobodnih misli i emocija. Kako su se prema tome ponijeli totalitaristički režimi? Njihovo vrijeme se (na štetu umjetnosti) poklopilo, a „u gradu je bilo mjesta samo za jednog od njih dvoje“.

Fašisti nisu kritizirali avangardnu književnost; oni su ju jednostavno cijelu proglasili izopačenom (Janjion, 1976). Tu je prestao bilo kakav dijalog s njom – fašistima je to bilo ispod časti – i slučaj je zaključen. Ta vrsta umjetnosti nije dostojna postojanja i bila je uništavana. Komunisti su također razvili odbojnost prema modernoj umjetnosti smatrajući ju (u nešto blažoj verziji od fašista), doslovno, bezvrijednim brbljanjem bez ikakvog reda i svrhe. Pored toga, prozvali su ju umjetnošću kapitalističkog društva. Za njih je to bila buržoazijska umjetnost; umjetnost jednog društva u fazi neizbježnog propadanja – posljednji krik jednog umirućeg duha (Svijet umjetnosti, 1976).

Komunisti su, naravno, imali svoju teoriju: kapitalizam je neprijatelj umjetnosti – socijalizam prijatelj. Kapitalizam kao sustav shematske, ustaljene proizvodnje; proizvodnje po kalupu, ne voli jednokratna i neponovljiva umjetnička djela, pa ih ili sramotno uvlači u svoj način proizvodnje ili marginalizira. A socijalizam umjetnost uzima za partnera u izgradnji novoga svijeta (a tanka je linija između partnerstva i ropstva).

Ukratko, prema novoj umjetnosti koja se pojavila za vrijeme totalitarnih režima oni su se ponijeli u skladu sa svojom

politikom nasilja i straha. Komunisti su imali negativan odnos prema avangardi, ali ju nije do kraja dokinuo – preuzeo je iz nje dijelove koji su mu odgovarali i uvrstio među ostala sredstva za stabilizaciju svoga režima. Na drugoj strani, prema futurizmu i ostalim vrstama moderne umjetnosti nacizam se također ponio negativno, ali potpunim dokidanjem – do kraja. U tome je sitna razlika (Flaker, 1982).

U dosta literature koja se dotiče ove tematike provlači se (pa i malo prekomjerno) problem avangarde u totalitarnim režimima; nadmudrivanja oko toga je li ona podržavala ili osporavala dotični politički sistem, sa pregršt argumenata s jedne i druge strane. Kako to razriješiti?

Arendt u svojoj knjizi (u kojoj joj uopće nije bila namjera pisati o umjetnosti) jednostavno objašnjava problem. Avangarda nije znala da svojim djelima ne udara glavom o zid nego nailazi na otvorena vrata, pa se ponijela suzdržano, a njen glas je odjekivao daleko. Taj silni i iznenadni uspjeh nadglasao je njihove povike da su revolucionarna manjina, tako da je stjecajem okolnosti (i s velikom dozom nerazumijevanja) na kraju shvaćena kao novi masovni umjetnički pokret. Tu ne završava neshvaćenost njenih namjera; avangarda je također namjeravala pretjeranom ironijskom slikom šokirati – međutim, mase su to shvatile doslovno.

Evo i primjera: Brechtova *Dreigroschenoper* u predhitlerovskoj Njemačkoj. U tom komadu gangsteri su prikazani kao poslovni ljudi, a poslovni ljudi kao gangsteri. Namjera je očita, ali ironija se ipak nekako uspjela izgubiti; publika je to shvatila kao pohvalu nemoralnom načinu života – kao slavljenje početka novog doba u kojem se jedan novi sistem uspostavlja nasuprot starog, licemjernog. Građanstvo se više nije moglo šokirati, i

ono je samo pozdravilo ogoljivanje svoje filozofije. Prihvaćene su vrijednosti rulje; njenog krivog, ali za masovni ukus pojednostavljenog tumačenja (Arendt, 1996).

Kolosi spašavaju od kulturnog pesimizma

Za Paića je dvadeseto stoljeće vrijeme propasti i neprestanog nazadovanja, i budući da su ljudi toga svjesni, tu je i pojava masovnog kulturnog pesimizma. On je još jedan od autora koji smatraju da umjetnost nije već tri stoljeća dala ništa novo; konkretnije – od romantizma čitava umjetnost je samo ponavljanje starog; ništa originalno nije se pojavilo od tada (najvatreniji i najsubstavniji predstavnik ovakvog stava je O. Spengler u svome opsežnom djelu *Propast Zapada*).

Dakle, dekadencija traje od romantizma, a dvadeseto stoljeće je upravo njen vrhunac. To stoljeće nihilizma i propasti označio je na samom njegovu početku jedan krug umjetnika iz Beča, koji je postao poznat po tome. Njihova djela odisala su melankolijom; nostalgijom za nečim prošlim koja je proizašla iz svjesnosti o krizi današnjice (nazvani su jednostavno „bečka škola“).

U odnosu na tu sveopću krizu, profiliraju se dvije grupe kritičara koje se često zamjenjuje. Jedni su umjereni konzervativci, a drugi oni radikalni; koji naginju ekstremno desno. Pojam te ekstremne konzervativne revolucije (kao zajedničkog naziva za skup antiliberalnih, antidemokratskih i antiparlamentarnih stavova) stopljen je u Weimarskoj republici (tj. nakon Prvoga svjetskog rata), a već se 1922.g. spominje u pravnim i političkim spisima Trećega Reicha. To znači da kulturni pesimizam može za reakciju imati jako ozbiljne političke pojave.



Užasan „debakl“ humanizma u dvadesetom stoljeću tjerao je ljude u paničan bijeg; bilo kuda, samo dalje od do boli nepodnošljive beznadne stvarnosti. Režimi su im u taj tren servirali svoje utopije, koje su ljudi odmah prigrlili i zbog toga slavili političke vođe kao svoje spasitelje. Inače, ljudi kada izgube tlo pod nogama bježe u izmišljene svjetove, samo je to u ovome slučaju poprimilo masovne razmjere. Ispada, na kraju, da su totalitarne ideologije savršeno tempirane; da su nastupile u nevjerojatno povoljnome povijesnom trenutku.

Spomenute ideologije su ogorčeno kritizirale trenutno stanje te još više pojačavale već postojeći pesimizam, stječući tako sve više poklonika. One su u modernim pojavama kapitalizma, liberalizma, nepovredive slobode pojedinca i nove kulture vidjele propast društva, propast njegove iskonske zajedničke duše naroda. A one se upravo tome žele vratiti.

Tako su ideologije fašizma i komunizma izvršile totalni napad na umjetnost zbog njene dekadencije (prvi takve vrste u povijesti). One su preuzele na sebe zadatak da ju spase, što su koristili kao ispriku za njeno podjarmljivanje. Svojim nevještim rukama pri tome su ispunili umjetnost kolosalnim oblicima bez ikakve estetike; grandioznošću, pukom nakaradnom veličinom s jednom jedinom namjenom – prenijeti poruku o svojoj percepciji vlastite moći i snage.

Ništa čudno, jer totalitarni duh jedino i umije na dva načina postupati prema umjetnosti – ili ju prožeti svojom idejom nakaradne grandioznosti ili se na nju obrušiti barbarskim pustošenjem. Trećeg načina nema. Dvadeseto stoljeće je vrijeme najvećeg poniženja i nakaradnosti umjetnosti do tada ikada viđenog!

Naš pesimizam i kriza humanizma na političkom planu vode u autoritativne režime – a što se događa s duhovnom stranom? Tu će prevladati koncept duhovne obnove, vraćanje korijenima, različitim definicijama zlatnih prošlih doba. Na sadržaj umjetnosti to se odražava kroz jedan snažan motiv – vraćanje mitova iz narodne kulture.

Nacistička umjetnost je u dvadesetom stoljeću posljednji pokušaj nove renesanse; renesanse na elementima germanskih mitova i narodne kulture. Imajući pri tome na umu da to nije jednostavna reprodukcija starog nego i konstrukcija nečeg novog uz pomoć već korištenih motiva. Iz toga su se izrodili na-

karadni oblici: u književnosti i slikarstvu čudan spoj helenizma i duha imperijalnog njemstva, u arhitekturi sakralno-militarne građevine (veliki pravilni geometrijski jednostavni oblici, simboli sile i veličine, ali sve to kako za narod tako i za Božje oči i volju) (Paić, 2000).

Da bi ugodila ukusu masovne publike umjetnost je fabricirala kič s imitacijama klasične ljepote (u njemu su bile objedinjene dvije ideje: veličina sadašnjeg povijesnog trenutka sa svojom zanesenošću, što daje kič, i antičke vrijednosti snage, discipline i sklada). Glavni likovi u tome bili su mitski junaci, kolosi, kao motiv koji se provlačio kroz sve oblike umjetnosti. Kolosima, koji su pripadali nekim davnim vremenima, ali su opet dignuti iz grobova, opet je pripisana nekakva izvanredna moć, da bi takvi (kao nekada) spasili svoj narod iz njihova beznadna vremena i paveli u bitci za bolju budućnost.

To vrijedi za oba slučaja, i nacizam i komunizam, samo što su u nacizmu ti kolosi iz narodne kulture, a u komunizmu su konstruirani posebno, ali i krajnje apstraktno; za svijetlu budućnost. Kolosi koje su gradili nemaju snagu koju su im pripisivali; oni su prazni kao ljuške i ne mogu završiti nigdje drugdje osim na smetlištu povijesti.

LITERATURA

- Arendt, Hannah. (1996) Totalitarizam. Zagreb: Politička kultura.
- Beilharz, Peter, Robinson, Gilliane, Rundell John. (1992). Between totalitarianism and postmodernity. London: The Mit press.
- Flaker, Aleksandar. (1982) Poetika osporavanja. Zagreb: Školska knjiga.
- Grupa autora. (1976) Svijet umjetnosti – marksističke interpretacije. Zagreb: Školska knjiga.
- Hauser, Arnold. (1986) Sociologija umjetnosti. Zagreb: Školska knjiga.
- Janjion, Marija. (1976) Romantizam, revolucija, marksizam. Beograd: Nolit.
- Katunarić, Vjeran. (1994) Bogovi, elite, narodi. Zagreb: Antibarbarus.
- Leksikon temeljnih pojmova politike (1990) Zagreb: Školska knjiga.
- Mikecin, Vjekoslav. (1995) Umjetnost i povijesni svijet. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Paić, Žarko. (2000) Idoli, nakaze i suze (ideologijsko podjarmli-

vanje umjetnosti u 20. st.). Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Williams, Raymond. (1977) Marxism and literature. London: Oxford university press.

NEBOJŠA LUJANOVIĆ: Art and totalitarianism

SUMMARY

Art does not exist in a vacuum, but functions in a certain social and historical backdrop, which can affect the way art is produced (a problem also considered by a branch of science - the sociology of art). By selecting one political system, totalitarianism, the question of the nature of its influence on art arises. This text tries to answer that question using the work of A. Hauser, H. Arendt, H. Marcuse and Ž. Paić. Regardless of the many types and variants of totalitarianism, the common aspects of its influence on art are plainly visible – as shown on the examples of nazism/fascism and communism.

Nebojša Lujanović: Kunst und Totalitarismus

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kunst existiert nicht in einem Vakuum; sie funktioniert unter bestimmten sozio-historischen Umständen, welche die Produktionsweise (in) der Kunst beeinflussen können (die Soziologie der Kunst als ein Wissenschaftszweig beschäftigt sich mit diesem Problem). Wird eine Form von politischem System, den Totalitarismus, hervorgehoben, wirft sich damit die Frage auf, inwiefern derselbe die Kunst beeinflusst. Der Text versucht durch die Arbeiten von A. Hauser, H. Arendt, H. Marcuse und Z. Paić eine Antwort auf die erwähnte Frage zu finden. Aller Formen und Unterschiede des Totalitarismus ungeachtet können die gemeinsamen Momente ihres Einflusses auf die Kunst ganz klar unterschieden werden – was auch an den Beispielen von Nazismus-Faschismus und Kommunismus gezeigt wird.