

Buržoaskе kuće iz tog perioda uvijek su sadržavale poneki ruralni detalj – ognjište kao simbol »topline doma«, slike »rodnih krajeva« koje su ukrašavale zidove, mnoštvo zanatskih radova. U svakom od tih elemenata manifestirala se ona sklonost »deminutivnim« osjećanjima, familijariziranju i emotivnoj »ušuškanosti«, prema Gieszovim nalazima (1990: 139) karakteristična za kič-čovjeka i kič-stajalište prema životu i svijetu. Interijer je bio prepun kadife, brokata, kitnjastih tepiha. Sve se, kako bi rekao Broch, vrtjelo oko ljepote, lijepog efekta i dekora. U radnjama iz tog perioda uglavnom su se prodavali suveniri koji su u bronci ili porculanu predstavljali slavne ličnosti njemačke prošlosti (Friedricha II., Bismarcka...) kao otjelovljenja njemačkog Genija. Na staklima izloga ispisivana je poučna poezija koja je služavkama dijelila životne i praktične savjete. Hitler je u tom pogledu bio decidan:

»Mi volimo ono što je zdravo. A mjeru zdravoga dati će ono što je najbolje u duši našeg naroda. Mi nećemo ništa drugo u našoj umjetnosti nego glorifikaciju ovog najboljeg. Naš ideal ljepote mora uvijek biti *zdravlje*.«⁴

Veliki *Führer* na ovom mjestu, a da to vjerojatno ni ne zna, formulirajući »estetičke« aksiome nacizma, gotovo besprijekorno definira kič. »Zdravlje« kao ideal umjetnički lijepog je, sjećamo se lucidnih Gieszovih uvida (1990: 81), »zdravlje« kiča, pošteđenog svih grešnih i dekadentnih pretjerivanja »apsolutne« umjetnosti.⁵

U skladu s proklamiranim idealom, Hitler nagovještava i pokretanje mehanizama kulturno-estetskog purgatorija u kojem je ta »apsolutna« umjetnost ujedno umjetnost njemačke avangarde, sa svim svojim grešnim i neoprostivim pretjerivanjima, sa svojom metafizikom apsurdna, tjeskobe, antiraspoloženja, nesprennošću na ono »izlaženje u susret« (L. Giesz) svojstveno kiču, trebalo skončati. U svojem govoru pred Reichstagom 1933., on, između ostalog, kaže i ovo:

»Pročišćavanje naše kulture mora se proširiti na skoro sve oblasti. Treba izbaciti iz kazališta, slikarstva, književnosti, filma, štampe, reklame, vitrina, ostvarenja jednog svijeta koji truli. Umjetničko stvaranje treba staviti u službu države i u službu ideje o moralnoj kulturi (...). Krv i rasa ponovo će postati izvor umjetničke intuicije.«⁶

Time je brutalno presječen jedan od najplodnijih umjetničkih perioda u njemačkoj povijesti. Weimarska republika je, naime, bila stjecište većine značajnih europskih umjetnika (slikara, pisaca, redatelja) tog doba. Dolaskom Hitlera na vlast, njihova djela su, budući ideološki nefunkcionalna, proglašavana dekadentnim i javno spaljivana pred univerzitetima, a oni sami stigmatizirani kao glavni uzročnici »degeneracije Njemačke«. Na dugom spisku nepoželjnih nalazila su se imena Thomasa Manna, Bertolta Brechta, Heinricha Manna, Kurta Tucholskog, Vasilija Kandinskog, Ericha Kästnera, Georgea Grosza...

3
Cf. Broch 1979.

4
Govor Hitlera na Osmom kongresu Nacional-socijalističke partije, prema: Richard 1970: 529.

5
Usporediti i Greenberg 1964.

6
Prema: Richard 1970: 530. Sam Hitler je, inače, bio pasionirani ljubitelj policijskih romana i kaubojskih priča, a na njegovu noćnom stoliću redovno su se nalazile pornografske

publikacije. Uz to, obožavao je i Karla Maya, čije su priče o Indijancima sa svojim kič-elementom egzotičnog za Hitlerova doba postale obavezna lektira njemačkih dječaka. Tom velikom »esteti« Goebbels je odavao počast sljedećim riječima: »Njemački umjetnici pozdravljaju u svom *Führeru* pokrovitelja i zaštitnika svog stvaralaštva. On ima posljednju riječ nad svim što je prava njemačka umjetnost i kultura. Njemački umjetnici osjećaju se ponosnim pri pomisli da im on pripada i da je on 'Duh našeg duha, Elan našeg elana, Krilo naše fantazije, Zvezda naše nade'.« (prema: Richard 1976: 532).

Filmska umjetnost je, međutim, u to vrijeme i u Njemačkoj i u Italiji doživljavala snažnu ekspanziju. Razloge tome treba tražiti u činjenici da je filmu, više nego ijednoj drugoj umjetnosti, imanentna ona ikonička, mimetička dimenzija koja ga čini potencijalno moćnim ideološko-propagandnim medijem, ali, u isto vrijeme, i vrlo podložnim »radu« kiča jer se do one transcendirajuće ljepote umjetnosti, ljepote koja, estetički je savladavajući, nadilazi onu čulnu formu u kojoj se objektivizira, u filmu dolazi uz mnogo više umjetničkog napora.⁷ Filmovima nacističke Njemačke bila je u prvom redu namijenjena uloga anti-semitske propagande. Maksimalno eksploatirajući stereotype o Židovima kao bezbožnim, prljavim i gramzivim, stereotype na kojima se, inače, temeljio nacional-socijalistički anti-semitizam, nastajala su uglavnom ostvarenja lišena estetskih kvaliteta, ne stoga što se ti stvarnosni stereotipi nisu dali kreativno savladati, nego stoga što je namjera autora bila da se oni što uspješnije i što konjunkturnije organiziraju. Jer cilj tih ostvarenja i nije bio estetski, nego jedan sasvim drugačiji – propagandni efekt.⁸ SS-ovci, policajci i čuvari konc-logora koji su bili njihovi prvi recipijenti, bivali su poslije toga još revnosniji u izvršavanju svojih zadataka političkog progona i masovnog fizičkog istrebljenja Židova. Nakon projekcije jednog od takvih filmova, mladi hitlerovci su na ulici izgazili nasrtnost jednog starog Židova.

* * *

Česta tema nacističkog slikarstva tog doba bio je ženski akt, ideološki tipiziran prema načelu »sportskog klasiciteta« ženskog tijela, u skladu s imperativom ideološkog angažmana majčinstva. U novinama SS-a *Das Schwarze Korps* stajalo je:

»Samo onda kada broj kolijevki bude stalno nadmašivao broj mrtvačkih kovčega, moći ćemo s radošću gledati unaprijed, u bolju budućnost.«

Jasno je, dakle, da je dužnost žene bila, kako ironično primjećuje Vera Horvat Pintarić, »izdržati tu plemenitu ideologijsku utrku s mrtvačkim kovčezima« (Horvat Pintarić 1979: 119). Erotika tu prestaje biti čin životne radosti jer je u službi »egzaktne ideologijske striptize germanskih Venera« (Ibid., 120).

Ta kič-glorifikacija materinstva kojom je trebalo simulirati profeministički stav naci-fašističkih ideologa,⁹ nije se manifestirala samo u slikarstvu nego i u filmovima naci-fašizma, u javnim nastupima njegovih prvaka, njihovim novinskim proglasima. U jednom filmu iz tog perioda Mussolini uzvikuje:

»Blagosiljam narod u Piju jer je plodan... Imati što više sinova jedino je što je važno u nastajanju jednog naroda.« (prema: Machoki i Palmier 1977: 33)

U svojim javnim nastupima on u maniru transvestita perjem, šeširima, zlatom, prašilicama, svilenim gajtanima oponaša mužjaka koji u ljubavnoj igri paradira pred ženkom. Prepoznamo u tome onog Brochovog kič-čovjeka kao političara, koji svojom sklonošću k neumjerenoj dekorativnosti kamufliira nesigurnost i trošnost svoje egzistencijalne i političke pozicije koju i sam, makar na podsvjesnom nivou, identificira kao takvu. Čulni totalitarizam jedne kič-inscenacije prikriva (ili, možda, upravo obrnuto – čini transparentnom) onu bazičnu neurotičarsku anksioznost njezina autora.¹⁰

I Adolf Hitler u svojoj je političkoj praksi često demonstrirao sklonost k dirljivim odama materinstvu. Povodom praznika majke, takozvanog »majčinog dana« 1933. godine u *Angriffu* on piše:

»Majka je čuvateljica onog obiteljskog života iz kojeg izvire snage koje će naš narod povesti opet naprijed. Ona, njemačka majka, jedina je nositeljica njemačke narodne misli. Pojam 'majka' je vječno vezan uz 'njemstvo' – može li nas nešto tješnje zbliziti no misao zajedničkog odavanja počasti majci?« (prema: Reich 1981: 67)

To što obiteljske veze jesu, ili bi barem trebale biti, među najsnažnijim i najspontanijim, još uvijek ne znači, opominjao je Dorfler, da njihova glorifikacija ne može i da najčešće ne vodi u kič.¹¹ Sve porodične ceremonije koje prate sklapanje braka, materinstvo, rođenje djeteta, podložne su, zaključuje on, »radu« kiča. A naci-fašistički ideolozi znali su, kao što smo vidjeli, vrlo vješto eksploatirati te sentimentalističke potencijale porodičnog i materinskog.

No ona ganutljiva kič-apoteoza ženskog i materinskog, bolje reći – ženskog kao materinskog s obzirom na to da naci-fašizam to *žensko* s nekim drugačijim, ljudski sadržajnijim identitetom nije priznavao – za ideologe naci-fašizma nije bila ni u kakvoj koliziji s brutalnim postupcima prema njemačkoj i talijanskoj ženi kojoj je u stvarnosti otimano sve, čak i zlatna burma koju je morala predati vlastima da bi pretopljenim zlatom domovina mogla platiti topove. Na djelu je ona neiskrenost i neistinitost jednog političkog kič-stajališta, ono svojstvo kič-čovjeka kao političara da u političkoj praksi pretpostavlja »nečisto« »čistom«, čak i onda kada se, kako bi rekao Moles, deklarativno opredjeljuje za »čisto«.

* * *

Vis-à-vis nacističkoj odbojnosti prema modernoj umjetnosti, ili bar njezinu većem djelu koji je odbio samoinstrumentalizaciju za potrebe nacističke i pangermanističke propagande, talijanski fašizam iskazivao je naklonost prema modernoj umjetnosti, osobito prema njezinoj futurističkoj varijanti. Razlozi su, međutim, i ovdje utilitarne prirode – talijanski futurizam u jednoj je od svojih brojnih faza u ideološko-političkom pogledu bio snažno nacionalistički kodiran.¹² Čak i animozitet futurista prema tradiciji i glorificiranje moder-

7

O kiču u filmskoj umjetnosti usporediti Eisner 1969.

8

Opširnije o tome u Machoki i Palmier 1977. Također u Palmier 1977.

9

Žensko je, naime, u naci-fašističkom *Weltanschauungu* bilo reducirano na rađalačko, a žena kao društveno biće smatrana relevantnom jedino kao majka brojnog potomstva.

10

U svojem filmu *Veliki diktator* Charlie Chaplin markira i umjetnički vrlo vješto parodira upravo tu, ključnu crtu u karakternoj strukturi suvremenih karizmatika, onu komičnu lažnost i patvorenost njihovih kičerskih osjećanja koja demonstriraju pred »voljenim pukom«.

11

»Počev od rođenana i one mistične kič-sentimentalnosti koja ide uz njega, kič prati svaki ritual i ceremoniju u ljudskom životu, od ceremonijalnog krštenja bebe u crkvi, preko

prve fotografije obnaženog djeteta na jastuku (čest predmet fotografskih suvenira), do raznih religioznih ceremonija – prve pričesti, miropomazanja (sjetimo se samo onih dječaka ozbiljnog pogleda sa svilenim okovratnicama na svečanim nedjeljnim odjelima, djevojčica obučenih kao male nevjeste, ružičastih slatkiša i ostalih detalja sličnih porodičnih festivala).« (Dorfler 1969: 129)

12

Ovaj složeni umjetnički pokret s nimalo beznačajnom zaostavštinom modernoj umjetnosti nastao je početkom 20. stoljeća u Italiji i stekao brojne poklonike u mnogim drugim zemljama (Rusiji, Velikoj Britaniji, Mađarskoj, Poljskoj...). U ranim fazama svojega djelovanja bio je ideološki i politički heterogen pokret, da bi početkom tridesetih njegov rodonačelnik, književnik Filippo Tommaso Marinetti, stupio u bliske, prijateljske odnose s Mussolinijem, a na kongresu futurista 1924. godine i javno se priklonio fašizmu.

nizma moglo se, po Mussolinijevu mišljenju, politički funkcionalizirati za pridobivanje simpatija masa koje su u futurističkim ikonoklastičkim manifestacijama prepoznavale opoziciju vladajućoj, akademskoj kulturi. Talijanski futuristi uživali su u to doba sve državne počasti, a akademija im je otvorila širom svoja vrata. One iste muzeje i biblioteke čije su uništenje zahtijevali, ubrzo su naselila njihova djela. Uživali su popularnost čak i među talijanskim radnicima. O tome svjedoče činjenice da su četiri petine futurističkog časopisa *Lacerba*, čiji je tiraž dostizao dvadeset hiljada primjeraka, rasturane među radnicima, a za vrijeme brojnih futurističkih *happening*-a u najvećim kazalištima širom Italije radnici su ustajali u obranu futurista od napada mladih aristokrata i buržuja.

Ovo inzistiranje na estetizaciji društvenog i političkog života Italije može biti shvaćeno samo ako se ima u vidu supstancijalni smisao fašizma kao političkog pokreta. On je, naime, pokušavao organizirati novonastale proletarizirane mase ne dirajući u klasne i vlasničke odnose čijem ukidanju su one težile. »Fašizam vidi spas u tome da mase pusti da dođu do svog izraza, ni za živu glavu do svog prava«, uočava Benjamin (1974: 147). Mase imaju pravo na promjenu vlasničkih odnosa, fašizam, međutim, teži njihovu konzerviranju. Shodno tom cilju, umjesto za etičnošću, pravednošću političkog života, fašizam ide za njegovom estetizacijom. Rat se doživljava kao kulminativna točka tog procesa. U Marinettijevu *Manifestu futurizma* stoji:

»Već dvadeset sedam godina ustajemo mi futuristi protiv toga da se rat obilježava kao antiestetičan... Prema tome, konstatiramo: rat je lijep, jer zahvaljujući gasnim maskama, zastrašujućim megafonima, bacačima plamena, i malim tenkovima zasniva vlast čovjeka nad podjarmljenom mašinom. Rat je lijep, jer inaugurira sanjanu metalizaciju ljudskog tijela. Rat je lijep, jer obogaćuje cvjetnu livadu vatrenim orhidejama mitraljeza. Rat je lijep, jer pušćanu vatru, kanonade, prekide vatre, mirise i zadahe, spaja u jedinstvenu simfoniju. Rat je lijep, jer stvara nove arhitekture kao što su veliki tenkovi, geometrijski likovi avionskih eskadrila, dimne spirale iznad zapaljenih sela i mnogo šta drugo... Književnici i umjetnici futurizma, sjetite se ovih načela estetike rata da biste njima osvijetlili svoju borbu za novu poeziju i novi lik umjetnosti.« (prema: Ibid. 148)

Riječ ovdje ima onaj Brochov radikalni esteta koji drži samo do lijepog efekta i koji će bez ustezanja pribjeći svim sredstvima koja mu mogu poslužiti u njegovu postizanju. Takvom će »esteti« i rat, taj gigantski kič *non plus ultra*¹³ izgledati lijepim.

To je, zaključuje Benjamin, vrhunac *l'art pour l'art*-a, mada bi možda bilo ispravnije reći njegova morbidna perverzija. Otudjenje čovjeka dostiglo je onaj stupanj na kojem se vlastito uništenje, samodestrukcija, doživljava kao estetsko zadovoljstvo prvog reda. Moderna politika živi u tim trenucima svoj čudovišni klimaks. Cilj ne samo da opravdava sredstvo nego ga, budući da je politički funkcionalno, čini i estetskim vrijednim. A hipostaziranje funkcionalnog kao vrijednosti po sebi, uz to estetski usvojene – nije li to, kako je Moles utvrdio (1973: 92), jedno od temeljnih svojstava kič-stajališta prema životu i svijetu?

Politička kultura, naci-fašizam i kič

Političku praksu naci-fašizma koja se onako snažno oslanjala na sklonost ka kičerskome kao imanentno svojstvo čovjeka, moguće je razumjeti samo ako se ima u vidu određeni tip političke kulture, tog obrasca kognitivne, afektivne i vrijednosne orijentacije prema političkoj akciji koji prevladava u određenom društvu, odnosno kolektivne teorije političnosti, kako ju je određivao Karl

Rohe (1990: 76), tip koji je uobličavan u jednom dužem vremenskom periodu od uspona i etabliranja ove ideologije do njezina kraha. Mnogi autori, istina, političku kulturu razumijevaju kao puki refleks kulture kao najopćenitijeg, globalnog konteksta ljudskog života. Među politolozima i političkim antropolozima Robert Tucker vjerojatno je najdosljednije branio to stajalište. Sporeći se s Almondom koji je političku kulturu određivao kao jasno diferenciranu i autonomnu sferu kulturnog univerzuma, Tucker tvrdi (1973: 82) da je takav koncept političke kulture politička predrasuda zapadne modernosti, predrasuda koja Zapad čini jedinstvenom razvojnom pojavom u dugom iskustvu ljudske vrste. Za Verbu (1965) se čak i podjela na političku i opću kulturu empirijski i metodički jedva može održati, i to samo za potrebe analize. Politička kultura je, podvlači ovaj autor, *integralni* dio opće kulture.

»Temeljna uvjerenja i kulturni vrijednosni obrasci – one vrijednosti koje se ne odnose na specifično političke objekte – obično igraju glavnu ulogu u procesu strukturiranja političke kulture.« (prema: Gebhart 1990: 90)

Iz tih razloga se, po svemu sudeći, onako snažno penetriranje kiča u politički život i desilo u zemlji koju je Moles, imajući u vidu ključne odredbe njezine globalne kulturne situacije, označio kičmom kič-civilizacije, a Nietzsche (1979: 84) njezinu svekoliko kulturu određivao *dekorativnom* kulturom.¹⁴

Politička se kultura kao predmet naglašenih teorijskih interesovanja politologa i političkih antropologa uspostavlja upravo u periodu kraha weimarske demokracije i uspona nacional-socijalizma, događaja koji su diskreditirali stajališta društvenih teoretičara marksističke i liberalističke provenijencije da Njemačka kao jedna od najrazvijenijih kapitalističkih zemalja sa svjesnom i organiziranom radničkom klasom i najjačom socijaldemokratskom partijom na svijetu, mora ustanoviti snažan i stabilan socijaldemokratski poredak. Ono što se desilo u Njemačkoj, međutim, nije se moglo objasniti principima individualne i klasne racionalnosti.

»Izgledalo je da fenomen njemačke politike zahtjeva da ga protumače upravo oni naučnici koji se bave iracionalnim ili neracionalnim.« (Almond 1990: 65)

Jasno je da se politička kultura ovdje razumijeva kao pretežno iracionalno dimenzionirana. Tako su je razumijevali i oni autori koji su je određivali kao »tamnu stranu politike«, »iracionalno u politici«, ili, pak, Montesquieu i Tocqueville koji su je označili kao »političku metafiziku«. Svako od tih određenja implicira pretežno simbolički i mitski karakter obrazaca orijentacije prema političkoj akciji, uglavnom iracionalnu, afektivnu dimenziju političkog stava većeg dijela svakog etničkog kolektiviteta koja se na račun druge dvije njezine dimenzije, kognitivne i vrijednosne, smišljeno aktivira i podstiče u urgentnim i kriznim situacijama, naročito onda kada se krajnji ciljevi jednog političkog projekta teško mogu racionalno opravdati ili kada se, pak, zbog arkanskog karaktera političkog režima o njima eksplicitno niti ne govori. U takvim okolnostima onoj ljudskoj sklonosti ka kičerskom koja je zapravo sklonost k idiličnim projekcijama stvarnosti, k njezinu dedemoniziranju bez kojeg bi život u njoj takvoj kakva jest, odnosno kakva je bila u Njemačkoj i Italiji toga doba – demonska i katastrofična, bio nepodnošljiv, pruža se satisfakcija koliko u forsiranoj umjetničkoj ponudi i estetici svakodnevlja, toliko

13

»Čini se da u našem protivljenju estetička niskost rata nema manjeg udjela od svih njegovih strahota«, piše Sigmund Freud (1986: 378).

14

Usporediti i Killy 1962.

i u svim elementima političke kulture (političkoj simbolici, jeziku politike, ponuđenim obrascima političke identifikacije i mobilizacije k projektiranom političkom cilju...)¹⁵

U narednim dijelovima rada nastojat ćemo istražiti kako se ta ljudska sklonost, i manipuliranje njome, manifestirala u svakom od tih elemenata pojedinačno.

1. Kič u političkoj simbolici nacizma

U političkoj simbolici nacizma jasno dolazi do izražaja ono što Moles naziva strukturnom nečistoćom kiča, ono njegovo svojstvo da promašuje i podvaja, da sebe i svojeg tvorca predstavlja drugačijim nego što *de facto* jesu. Onaj tko stvara kič stvara radikalno zlo, tvrdio je Broch, a moglo bi se dodati da važi i obrnuto – onaj tko čini zlo nužno stvara i kič, kojim ga kamuflira, opravdava, pruža mu estetski legitimitet.

U svojim dnevnicima pisanim u doba uspona nacizma, osvrćući se na njegov izvanjski, političko-simbolički aspekt, Thomas Mann na jednom mjestu kaže:

»Višemilijunsko izdanje medalje u čast Prvog maja na kojoj se nalaze Goethe, oraو Reicha, kukasti krst, i moskovski amblem srp i čekić. Cjelokupna *prevarantska zbrka* nacizma dolazi do izraza u toj mješavini simbola.« (Mann 1980: 38, kurziv M. R.)

Taj ideološki gadget, taj bizarni *mixtum* »pozajmljenih« vrijednosti i simbola kojeg Mann nepogrešivo detektira, imao je za cilj inducirati kod svojih adresata određeno raspoloženje – pronacističko, proratno, antisemitsko.

Lik Goethea trebao je simulirati intelektualni i moralni legitimitet nacističke ideologije, usprkos tome što je Goethe, kada je riječ o njegovim kulturalnim preferencijama, bio naklonjeniji francuskoj negoli njemačkoj kulturi, čiju je nespornu superiornost na ovom mjestu trebala simbolizirati.

I simbol kukastog krsta (»svastike«) pretrpio je u nacističkoj interpretaciji nekoliko falsifikata. Najprije je bio proglašen starim germanskim znakom, iako se javlja još kod starih Indijaca, a prvi je put pronađen kod Židova, u vrtu Alhambre kod Granade i, u nešto modificiranoj formi, na ostacima jedne sinagoge u istočnom Jordanu. Cijeli korpus njegovih mitskih i simboličkih značenja (duhovna, rasplodna i fizička dobrobit, »dobar udes«) pozitivne je, humanističke konotacije. To, međutim, nije nimalo smetalo nacističkim ideolozima da ga koriste za simbolizaciju rasne čistoće u borbi protiv samih Židova.

Upotreba proleterskog amblema srpa i čekića imala je za cilj kamuflirati autentičnu prirodu nacizma (ili, punim imenom, nacional-socijalizma) koji se samolegitimirao kao proleterski pokret iako je ovaj, suprotno nacističkim programskim opredjeljenjima, bratstvo po klasnoj pripadnosti i socijalnoj podređenosti pretpostavljao rasnom ili nacionalnom samoodređenju. U nastojanju na projektiranom političkom cilju posezalo se za svim raspoloživim sredstvima, čak i onim koja mu *de facto* ni u kojem smislu nisu mogla poslužiti, osim kao antipropaganda. Prepoznamo u tome onu dimenziju *neadekvatnosti*, neprilagođenosti političke simbolike nacizma kao sredstva cilju kojem se trebala poslužiti, odnosno karakteru političkih ideja koje je trebalo simbolizirati, dimenziju koja je, prema Molesovim nalazima, jedna od ključnih konstitutivnih dimenzija kiča.

Sva ta politička kič-ikonografija trebala je politički »nečisto« predstaviti »čistim« i ukorijenjenim u svojem vremenu, da mu umjesto etičkog pruži estetski legitimitet.

2. *Politički mit naci-fašizma kao kič-obrazac političke identifikacije*

Alfred Rosenberg nacističku je ideologiju nazivao mitom 20. stoljeća. S valjanim razlozima, reklo bi se. Nacizam to, doista, i jest bio – jedan veliki politički mit s, doduše nimalo mitskom, nego vrlo racionalnom, do paroksizma dovedenom tehnikom samorealizacije.¹⁶ Zapravo, bilo bi ispravnije reći da je politički mit kao obrazac političke identifikacije i mobilizacije ponuđen njemačkim masama, iznio nacizam na političku i povijesnu scenu, i da ga je na njoj održavao. Rasna superiornost arijevac, veličina i slava njihove povijesti, ugroženost semitskim elementom kojem može stati na kraj samo nacional-socijalizam i Hitler kao bogomdani i poslani *Führer* svih Nijemaca, samo su neki od elemenata tog velikog političkog mita kojim se hranio nacizam. Fašizam mu je u tom pogledu uspješno parirao mitom o moći i slavi propale rimske imperije, o siromaštvu mučeničkog talijanskog naroda koji traži svoje mjesto pod Suncem a u tome ga osujećuju bogati i moćni, plutokrati koji nameću svoj zakon.¹⁷ Onoj ljudskoj sklonosti ka kičerskom išla je u susret ta sentimentalnost u retrospekciji prošlosti vlastitog naroda, njegova junaštva i stradalništva, romantičarsko glorificiranje te prošlosti uz neizbježno retuširanje kojim se iz nje odstranjuju sve ličnosti, pojave i događaji koji naciju moralno kompromitiraju, a one druge neopravdano predimenzioniraju i diviniziraju.

Praktično-politička namjena tih tvorevina bila je da tim imanentnim im strukturnim elementom sentimentalnog i ganutljivog, dodatno osiguraju psihološku mobilizaciju njemačkih masa oko određenog političkog projekta koji se kao takav, agresivan i osvajački, na racionalnom nivou teško mogao opravdati i podržati. Tako je mit kao jedna od najstarijih simboličkih formi koja je u kulturnoj povijesti ljudskog roda odigrala ulogu od neprocjenjiva značaja, postao instrument najgrublje političke manipulacije. Psihološka i kulturna funkcija drevnih, kozmogonijskih mitova bila je, naime, pacificirati stalno napeti odnos između čovjeka i kozmosa, stabilizirati i regulirati ontičke pozicije ljudskog bića u svjetskim zbivanjima. Mit je kao takav predstavljao izraz ljudske potrebe da se nagodi s realnošću, »da živi u sređenom univerzumu i da nadilazi kaotično stanje u kome stvari i misli još uvijek nemaju konačan oblik i građu« (Cassirer 1972: 47). U regresivnu političkom mitu naci-fašizma ta funkcija konvertira u svoju suprotnost – od sredstva koje služi čovjeku, mit je preobraćen u sredstvo *dominacije* nad njim, u tamnu, neprozirnu silu otuđenu od čovjeka, koja postaje instrument njegove manipulacije i porobljavanja.

15

U takvim povijesnim okolnostima ona stabilizirajuća dimenzija političke kulture, imanentno joj svojstvo kontrabalansa ekspanziji politike u društveno tkivo, svojstvo neke vrste obrambenog mehanizma koji društva čuvaju u odnosu na osamostaljenu političku vlast i političke procese, bivaju bez ostatka poništeni. Umjesto da intervenira u političke procese, da ih modelira i upravlja njima, politička kultura postaje njihova žrtva.

16

»Fašistički vođe postali su svećenici nove, iracionalne vere i, istovremeno, spretni manipulatori novom, racionalno skrojenom mit-

skom ideologijom«, uočava Todor Kuljić (1987: 155).

17

Mit o romanskoj superiornosti podgrijavan je kič-inscenacijama spektakularnih sportskih priredbi na kojima se slavila tjelesna snaga fašističkih vođa i njihovih humornih poduhvata kakav je, recimo, bio skok kroz plameni обруč. Nije teško složiti se sa Machokijevom i Palmierom koji tvrde da je s Mussolinijem politika postala gigantski, tragičan i lakrdijaški spektakl. Cf. Machoki i Palmier, 1977: 382.

Pretpostavke za jednu takvu, političku zloupotrebu kulturne snage mita, zloupotrebu koja ga nužno vodi u zonu kiča, treba tražiti u činjenici da se jednoj autentičnoj ljudskoj potrebi za sigurnošću u okolnostima bremenitim proturječjima, kakve su bile one u Njemačkoj i Italiji treće i četvrte decenije proteklog vijeka, može pružiti satisfakcija i u *prividu* sigurnosti kao revandikaciji za dobrovoljno odricanje pojedinca od odgovornosti i slobode da traži lične, kreativne odgovore na izazove naizgled ionako bezizlazne konfliktnosti i besperspektivnosti društva. Ili, Cassirerovski rečeno, u očajničkim situacijama čovjek će uvijek pribjegavati takvim sredstvima kakvo je politički mit.

»Ako nas je razum iznevjerio, uvijek ostaje *ultima ratio*, moć čudesnog i tajanstvenog.« (Cassirer 1972: 48)

To »čudesno i tajanstveno« koje naseljava prostore političkog mita, ta njegova dimenzija iracionalnog, mističnog, sentimentalnog, dimenzija kojom se krivotvori prošlost i supstituira njezinom idiličnom i romantiziranom projekcijom, hranila je onu sklonost kiču širokih njemačkih i talijanskih masa koje su bile socijalno uporište naci-fašizma.

Mitopoetska snaga mita dovodila je i još uvijek dovodi do značajnih ostvarenja u umjetnosti i drugim formama ljudskog duha, uvijek kada na njegovim temeljima izrastaju nove i istinske vrijednosti. Međutim, postoje situacije u kojima prevladava mitagoški elemenat koji, kako je tvrdio Dorfles (1969: 37) teži davaju mitske i ritualne vrijednosti pojavama, činjenicama i osobama kojima se takva vrijednost ne može pripisati ili koje je ne bi trebale imati, pa je stoga teško i podnose. Na taj način konstituiran mit gotovo uvijek završava kao kič-mit. A politički mit naci-fašizma nastajao je upravo na tom principu. Smisao političke funkcionalizacije tog njegovog aspekta imao je na umu i Mussolini kada je uoči čuvenog marša na Rim 1922. godine izjavio:

»Mi smo stvorili svoj mit. Mit je vjera, on je strast. Nije potrebno da to bude realnost. On je realnost na osnovu činjenice da je *dobar*, da je *nada*, da je *hrabrost*.« (prema: Shafer 1972: 314, kurziv M. R.)

Mussolini je, očito, sasvim dobro uočio ona psihoterapeutska svojstva političkog mita, onu njegovu psihološki dragocjenu »prisnost i oslobađanje od rada pojma« (Horkheimer i Adorno), prisnost kakvu može ponuditi samo jedna tvorevina sa snažnim elementima kiča.

Vis-à-vis izvornom, kozmogonijskom mitu koji je nastajao spontano, kao plod kolektivnog iskustva naroda, moderni politički mit je, dakle, *artificijelna* tvorevina, s naglašenim praktičko-političkim intencijama.

»Novi politički mitovi ne rastu slobodno, oni nisu divlji plodovi preobilne uobrazilje. To su lažni proizvodi koje su stvorili veoma vješti i lukavi zanatlije... Sada se mit može proizvoditi u istom smislu i po istim metodama kao i svako drugo moderno oružje – kao mašinske puške i avioni. To je novost, i to novost od presudne važnosti.« (Cassirer 1972: 275)

Tako je Cassirer nepogrešivo identificirao onu tehnologiju serijskog fabriciranja jedne simboličke forme koja je u svojem izvornom obliku gotovo u istoj mjeri u kojoj i umjetničko djelo jedinstvena, neponovljiva, nemultiplikabilna.

Politički mit se, kao takav, ispostavlja mnogo primjerenijim političkim potrebama desnih, nego lijevih ideologija. Tamo gdje je čovjekova intencija pre-obražaj stvari, a ne njezino konzerviranje u obliku mitske slike, meta-jezik, jezik mita biva vraćen u stanje jezika-objekta, to jest mit biva onemogućen. Revolucionarni jezik stoga ne može biti mitski. Jer, tvrdi Barthes, ugnjeteni gradi svijet, on ima samo jedan, aktivni politički jezik,

»... a ugnjetač ga čuva, njegov govor je potpun, neprelazan, teatralan: to je Mit. Jezik prvoga teži preobraziti svijet, jezik drugoga teži ga učini vječnim.« (Barthes 1971: 304)

Ili, moglo bi se dodati, bar podnošljivim. A može li mu u toj namjeri išta biti dobrodošlo u tolikoj mjeri u kojoj može poneki element, poneko svojstvo kiča?

3. Kič-aspekti političkog novogovora nacizma

Barthes je sasvim dobro uočio onu neprelaznost, imanentnost jezika ugnjetača, jezika kojem je cilj da, eskivirajući deskripciju stvarnosti, osigura njezino konzerviranje u obliku idealizirane i romantizirane, mitske slike. Intencija političkog govora nacizma nije, naime, bila opisati stvari i odnose među stvarima, nego da, poput drevnih magijskih formula, pokuša proizvesti određeno dejstvo kod svojih slušalaca.

Tu intenciju je, međutim, bilo moguće realizirati samo na osnovama jedne temeljite magijsko-mitske transformacije jezika, koju Cassirer markira kao jedan od prvih i najvažnijih koraka u ekspanziji nacizma i političkih mitova koji su ga podupirali. Osvrćući se na osnovne funkcije jezika koje su se formirale i stabilizirale tijekom njegove društvene povijesti, Cassirer ih identificira kao *magijsku* i *semantičku*. Čak ni u takozvanim primitivnim jezicima, semantička funkcija nikada ne izostaje jer bez nje ne bi ni bilo ljudskog govora. Jezik nacističke propagande, poput jezika primitivnog čovjeka, u prvi plan stavlja magijsku funkciju. Magijski jezik postaje primarno sredstvo javnog komuniciranja u svim njegovim formama (politički skupovi i politički ceremonijali, politički plakati, i drugo), a time i moćan instrument političke socijalizacije. On je nastajao tako što su stvarane nove riječi, zapravo, toliko novih riječi da ih je i solidnom poznavao njemačkog jezika bilo teško razumjeti, dok su stare riječi upotrebljavane u novom značenju, odnosno njihov semantički, logički ili deskriptivni smisao sada je bivao upotrebljen da izazove utiske i pokrene emocije.

»Naše obične riječi opterećene su značenjima, a ove nove riječi opterećene su osjećanjima i žestokim strastima.« (Kasirer [Cassirer] 1972: 276)

Novi, »nazi njemački«, kako su ga zvali njegovi tvorci, postajao je neka vrsta socijalne prinude i mentalnog terora, a njegovo prakticiranje – test lojalnosti ili nelojalnosti poretku. On se etablirao kao rigidni obrazac masovnog konformističkog političkog govora i komuniciranja među ljudima u svim, pa i nepolitičkim sferama života, ukoliko je takvo što u Njemačkoj toga doba uopće i postojalo. Jezik je, kao i sam režim postajao totalitaran, instrument slamanja osobne volje i mišljenja pojedinca.

Theweleit se, ipak, s pravom spori s Benjaminom koji je nacističkim govorima u kojima je ta transformacija jezika bila najočiglednija spočitavao nedostatak »supstance« u smislu misaono-jezične kvalitete. Upravo taj nedostatak je, smatra Theweleit (1983: 61), osiguravao uspjeh govorničko-slušateljskog rituala. »Spajanje«, »dodirivanje«, »prosvjetljenje«, sva mističnost doživljaja koji je trebalo proizvesti kod slušalaca, bila je moguća baš stoga što je izostajala koncentracija na ono što je rečeno, a njezino mjesto ispunjavale žestoke emocije. Okupljeni se konačno nisu niti okupljali da bi nešto naučili. Cilj nacističkog govora bio je upravo suprotan. Stoga se govornik nije ni morao truditi nešto dokazati. Bilo je dovoljno ispuniti prostor bujicom riječi. A oči i uši njemačkih masa znale su u tome što ga je ispunjavalo, u toj jezično posredovanoj slici stvarnosti, otkriti dirljive aspekte usprkos tome što je pred njima stajala stvarnost zla i stradanja, onih jaspersovskih »graničnih situacija« (rata, smrti, krivice). U osnovi te ingenioznosti kičerskog oka je, prisjećamo se, sklonost k dedemoniziranju života koja se najintenzivnije otkriva upravo onda

kada puka očevidnost nedvosmisleno osvjedoduje njegov demonski karakter. Kič-mejkeri (a nacistički vođe bili su u tom pogledu nenadmašni) uspijevaju te granične situacije ljudske egzistencije preobratiti u dirljivu idilu, dok nomenalne groze koje one izazivaju u čovjeku (strepnju, očaj, bogobojažljivost) nadomještaju lagodnom dirnutošću. »Prorok«, »prosvjetljenje«, »nezaboravno« – tim su riječima Hitlerovi slušaoci opisivali osjećaje koje su u njima izazivali njegovi govori.

Nepotpunošću svoje duhovne supstance na koju ukazuje Benjamin, takav govor poticao je rad želje masa, želje koja se od njegovih riječi počinje pokretati i formirati (ali ne i oslobađati!) u pravcu demonstracije hijerarhijske simbioze »vođe« i »naroda«, demonstracije žuđenog »jedinstva«, »cjeline«. Freudova doktrina o psihologiji masa nudi ovdje pouzdan hermeneutički ključ. »Kao u snu ili hipnozi«, pisao je on, »u duhovnoj aktivnosti masa provjera stvarnosti povlači se pred snagom afektivno zaposjednutih željnih pobuda« (Freud 1986: 205). Upravo zbog te nesprenosti na provjeru stvarnosti i lake podatnosti snazi »afektivno zaposjednutih željnih pobuda«, mase i jesu naklonjenije idilničnim surrogatima te stvarnosti negoli suočavanju s njom takvom kakva jest. A takve kič-surogate »nadahnuti« i »Bogom poslani« politički vođe im neštedimice nude.

Autoritarna ličnost, nacizam i kič

Tragajući za ključnim determinantama karakterne strukture koja je prevladavala među njemačkom nižom srednjom klasom koja je bila socijalno uporište nacizma, Fromm (1989: 31) dopijeva do pojma *autoritarnog karaktera*. Pažljivim razmatranjem osnovnih odredaba tog socio-psihološkog tipa, lako se može utvrditi tijesna korespondencija između njih i psiho-strukturnih karakteristika onog Brochovog »kič-čovjeka« kao antropološke osnove kiča u svim njegovim manifestacijama.

Autoritarizam je za Fromma jedan od ključnih mehanizama bijega od slobode, težnje čovjekove da odustane od autonomije svojeg pojedinačnog Ja i da ga sjedini s nekim ili nečim izvan sebe, kako bi tim sekundarnim sponama ponovo uspostavio psihološku ravnotežu narušenu gubljenjem primarnih bioloških veza s majkom. Taj čin je, naime, za veliki broj individua traumatičan i teško razrješiv u pravcu uspostavljanja psihološki zdravog odnosa jedne samostalne i odgovorne individue sa svijetom. Umjesto toga, bira se put subordinacije izvanjskom autoritetu, podređenosti koja lišava individu preteškog tereta slobode i odgovornosti.

Autoritarnost je, dakle, jedan od najčešćih mehanizama bijega čovjeka od antinomične slobode koja mu je zadana kao ljudskom biću. Stoga je krucijalna odlika autoritarnog karaktera njegov ambivalentan emotivni stav prema moći i njezinim nosiocima. On ljude dijeli samo po jednom osnovi i to na moćne i nemoćne. Moćni u njemu bude osjećaj divljenja, strahopoštovanja i potrebu za podčinjavanjem. U tome dolazi do izražaja mazohistički aspekt njegove ličnosti. Nemoćni, s druge strane, pokreću u njemu sasvim suprotan, sadistički psihički mehanizam – mržnju, prijezir, potrebu da ih se podčini i tlači.

»Dok se neka druga vrsta karaktera užasava pri pomisli da napadne bespomoćnog, autoritarni karakter je utoliko pobudjeniji da to učini ukoliko njegov predmet postaje bespomoćniji.« (Fromm 1989: 152)

Tu osjećajnu ambivalenciju čovjeka naci-fašističkih masa ističe i Vera Horvat Pintarić u svojoj iznijansiranoj i vrlo uspjeljoj psihološkoj analizi fašista iz Fellinijeva *Amarcorda*.

»Oni se dive pahuljenju snijega, s ushićenjem promatraju velikog pauna što slijeće na fontanu, tronuti su slatkim melodijama na plesu, podaju se lakom vojničkom patosu kad trčećim korakom prolaze ulicama i uzvikuju partijske parole, ili kad se, s najvećim ganućem, upućuju prema *Rexu*, okićenom brodu na pučini, velikom djelu režima (...). Ipak, ti sentimentalni ganutljivci s najvećom lakoćom ricinusom napajaju poštenog palira Amadea, muče ga, rade psihičko i fizičko nasilje, uz bezbrižno ponašanje.« (Pintarić 1979: 9)

Pintarić sasvim dobro uočava onaj licemjerni zanos kič-čovjeka koji »zemlju« i »nebo« pokušava dovesti u potpuno lažnu vezu, siguran u svoju patvorenu i za vlastito pokriće pervertiranu stvarnost.

* * *

Kao odjek nekadašnjeg spokoja, nepovratno izgubljenog raskidanjem bioloških veza s majkom, karakterna struktura autoritarne, ili, kako kaže Adorno (1950: 62), potencijalno fašističke ličnosti, poprima crtu nostalgije, potrebe za prošlim, »provjerenim« i »sigurnim«, i istovremeno straha od novoga. Takva ličnost obožava prošlost, reći će Fromm na jednom mjestu. Ta nostalgična crta je, kao što su teoretičari kiča utvrdili, dominantna i u psihologiji kič-čovjeka. Nasuprot sadašnjosti kao tranzitornoj dimenziji vremena (uvijek između onoga što je bilo i onoga što će biti), koja, kao takva, rijetko pruža mir potreban za prepuštanje određenom raspoloženju, prošlost posjeduje onu auru, patinu, koje već same po sebi jesu određena raspoloženja. U doživljajnom obliku prošlosti predmeti oživljeni sjećanjem predstavljaju se kao fiksirani, kondenzirani u slike i dobivaju prevagu nad onom rijekom doživljaja koji karakteriziraju svakodnevni život. Ta rijeka se, zapravo, zaustavlja, čovjek dospijeva u »carstvo prošlosti«, u kojem se ukazuju otoci doživljaja, obavijeni onom karakterističnom austom raspoloženja. Time se stječu svi preduvjeti za kičersko uživanje. Strah i brige svakodnevne ustupaju mjesto lagodnoj sigurnosti i prijatnom zovu onoga »nekad bješe«. Gietz, izgleda, nije bio na krivom tragu kada je tvrdio:

»Već i samo kičersko raspoloženje sanjalačkog prizivanja 'tempi passati', vid je produciranja kiča« (Gietz 1990: 74).

Savezništvo između kiča i totalitarnih političkih režima, dakle, nije slučajno. Ono je, naprotiv, zasnovano na, kako smo ovim istraživanjem utvrdili, zajedničkim i čvrstim antropološkim osnovama.

Literatura

- Adorno, T. W. i dr. (1950). *Authoritarian Personality*, New York: Harper and Row.
- Almond, G. (1990). »Političko istraživanje kulture – osvrt i prikaz«, *Treći program*, br. 3–4, str. 65–104.
- Almond, G., Verba, S. (1965) *The Civic Culture*, Boston, MA: Little, Brown and Company.
- Barthes, R. (1971). *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Benjamin, V. (1974). *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Broch, H. (1979). *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina.
- Dorfles, G. (1969). *Kitsch, An Anthology of Bad Taste*, London: Studio Vista.
- Eisner, L. (1963). »Kitsch in the Cinema«, u: Dorfles, G. (ur.). *Kitsch, An Anthology of Bad Taste*, London: Studio Vista.
- Freud, S. (1986). *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed.
- Fromm, E. (1989). *Bekstvo od slobode*, Beograd: Nolit.

- Gebhart, J. (1990). »Politička kultura i civilna religija«, *Treći program*, br. 3–4, str. 85–99.
- Giesz, L. (1990). *Fenomenologija kiča*, Beograd: BIGZ.
- Greenberg, C. (1964). »Avant-gard and Kitsch«, u: Rosenberg, B., White, D. M. (ur.). *Mass Culture*, Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Kasirer, E. [Cassirer, E.] (1972). *Mit o državi*, Beograd: Nolit.
- Killy, W. (1961). *Deutscher Kitsch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mačoki, M. A., Palmije, Ž. M. [Machoki, M. A., Palmier, J. M.] (1977). »Fašizam i film«, u *Treći program*, br. 1, str. 365–387.
- Man, T. [Mann, T.] (1980). *Dnevnici 1933 – 1934*, Novi Sad: Matica srpska.
- Moles, A. (1973). *Kič, umjetnost sreće*, Niš: Gradina.
- Niče, F. [Nietzsche, F.] (1986). *O koristi i šteti istorije za život*, Beograd: Grafos.
- Palmije, Ž. M. [Palmier, J. M.] (1977). »Od ekspresionizma do fašizma«, *Treći program*, br. 3–4, str. 222–243.
- Patrick, G. (1984). „Political Culture«, u: Sartori, G. (ur.). *Social Science Concepts*, London–New Delhi, Sage Publication.
- Pintarić, Horvat, V. (1979). *Od kiča do vječnosti*, Zagreb: Naklada CDD.
- Radojičić, M. (1997). »Raskršća vrednosti. Fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi«, *Filozofija i društvo XII*, str. 95–147.
- Reich, V. (1981). *Masovna psihologija fašizma*, Zagreb: Mladost.
- Rišar, L. [Richard, L.] (1976). »Nacizam i književnost«, *Treći program*, br. 29, str. 501–573.
- Rohe, K. (1990). »Politička kultura i kulturni aspekti političke stvarnosti«, *Treći program*, br. 3–4, str. 76–85.
- Shafer, B. C. (1972). *Faces of Nationalism: New Realities and Old Myths*, New York: Harcourt Brace Jovanovic.
- Theweleit, K. (1983) *Muške fantazije*, Zagreb: GZH.
- Tucker, R. (1973) »Culture, Political Culture and Communist Societies«, in *Political Sciences Quarterly* 88 (2/1973), str. 173–190. doi: <https://doi.org/10.2307/2149106>.

Mirjana Radojičić

**Kitsch and Right Totalitarianism:
The Anthropological Foundations of Particular Alliance**

Abstract

This text deals with aesthetic aspects of right totalitarian ideologies, or more precisely, the function that kitsch as pseudoart has in their origin and maintenance. As affinity towards kitsch, which was established by art theoreticians a long time ago, is a characteristic of a complex structure of human experience and view of the world, the author also explores the ways in which it was exploited or manipulated in other, strictly speaking non-aesthetic spheres of life in Germany and Italy of the 1930s. Political symbolism, language of politics, offered forms of political identification and mobilization towards the projected political goal are the subject of her analysis in the central part of the text, which analysis is derived from that angle of research. The author concludes that the alliance between kitsch and totalitarian political regimes is not accidental, but that it is, on the contrary, founded on common and firm anthropological bases.

Key words

kitsch, art, Nazism, Fascism, political culture, aesthetics