

## Slobodan Sadžakov,<sup>1</sup> Milivoje Mladenović<sup>2</sup>

Univerzitet u Novom Sadu, Pedagoški fakultet, Podgorička 4, RS–25000 Sombor

<sup>1</sup> slobodansadzakov@yahoo.com, <sup>2</sup> milivoje\_mladjenovic@yahoo.com

### Nacizam i umjetnost

#### Sažetak

*U radu se analizira odnos totalitarizma (posebno u njegovoj nacističkoj verziji) i umjetnosti. Tematiziraju se sljedeća pitanja: mogu li totalitarizam i umjetnost uopće koegzistirati, je li njihov sukob neminovan, može li postojati umjetnost u okviru totalitarističkog poretka i kakva bi ona bila, te je li bilo značajnih umjetničkih djela u nacizmu. U radu je razmatran i odnos nacističke ideologije prema određenim oblastima umjetnosti kao što su kiparstvo, film, književnost i slikarstvo, kao i segmenti nacističke represije u pogledu umjetničkog stvaranja.*

#### Ključne riječi

nacizam, umjetnost, cenzura, kiparstvo, film, književnost, slikarstvo

#### 1.

Definicija umjetnosti, odnosno njenih shvaćanja, sasvim je sigurno nepregledno mnoštvo. U tom se obilju određenja umjetnosti Hegelovo može navesti kao ono koje ovoj sferi ljudskog duha daje najveći rang. To visoko mjesto umjetnosti, po Hegelovu mišljenju, proističe iz njenog vezivanja za istinu. Umjetnost je, kako smatra njemački mislilac, forma prikazivanja istine.<sup>1</sup> Fenomen koji u ovom radu želimo razmotriti u relaciji s umjetnošću je *totalitarizam*, osobito u formi njemačkog nacizma. Totalitarizam, također, uspostavlja specifičan odnos prema istini. Na osnovi brojnih primjera vezanih za povijesno iskustvo, može se zaključiti da je riječ o sistemu društvenosti koji (iako ima pretenziju na istinu, jednu i jedinu, koja se ne smije dovoditi u pitanje) imanentno obiluje neistinama i manipulacijama. Zaoštrenije rečeno, taj poredak svoju moć zasniva upravo na neistinama i manipulaciji. Temeljna neistina totalitarizma, njegova anakronost i opasnost, proističe iz negiranja koncepta ljudske slobode, odnosno negiranja povijesno izbornih civilizacijskih parametara. Zbog toga je fundamentalnog sukoba s kriterijima moderne društvenosti totalitarizam vodio i vodi u katastrofu ogromnih razmjera, u diskriminaciju, nasilje i zločine, a kada je riječ o umjetnosti, vodi u stigmatiziranje i progone umjetnika, u cenzuru, spaljivanje knjiga, uništavanje slika itd. Spomenuti poredak imanentno nosi dogmatski moment i nužno je nesloboda, dok je *raison d'être* umjetnosti upravo sloboda (sloboda stvaranja i rasprostiranja imaginacije), traganje i oblikovanje u čijoj se srži nalazi kreativnost i usmjerenost prema istini.

1

Georg Vilhelm Fridrih Hegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], *Estetika*, preveo Nikola Po-

pović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1986., str. 9–11.

Međusobna upućenost totalitarizma i umjetnosti pokazala se, u mnogo segmenata, kao veoma značajna i kompleksna. Umjetnost shvaća totalitarizam ozbiljno jer joj donosi bitna ograničenja. Može se dodati da je riječ o poretku koji predstavlja fatalnu prijetnju umjetnosti. U nekom drugom aspektu, totalitarizam na specifičan način može biti i pokretač umjetnosti. Naime, kao što je poznato, totalitarizam u umjetnicima može potaknuti impuls stvaranja upravo kroz moment kritike, odnosno opozicije takvom sistemu društvenosti. Totalitarni poredak nesumnjivo predstavlja značajan test za umjetnost jer donosi svojevrsnu potrebu opredjeljivanja i zauzimanja stava, što istovremeno donosi i propitivanje unutar umjetnosti u pogledu njenog smisla, usmjerenosti, izražajnih sredstava itd. S pravom je rečeno da u društvu koje propada angažirana umjetnost, ukoliko je prava, nužno umjetničkim sredstvima reflektira to propadanje, a njena najvažnija društvena uloga je da pokaže da određena društvena situacija može biti promijenjena i da doprinese njegovoj promjeni. Ovdje možemo dodati i Orwellove riječi koje su vezane za njegovo viđenje odnosa književnosti prema totalitarizmu:

»Tko god osjeća vrijednost literature, tko god vidi središnju ulogu koju ona ima u razviću ljudske povijesti, mora također vidjeti da je odupiranje totalitarizmu pitanje života ili smrti, neovisno o tomu je li nam nametnut izvana ili iznutra.«<sup>2</sup>

Sa svoje strane, totalitaristički poredak shvaća umjetnost ozbiljno, kao oblast duha koju je moguće korisno instrumentalizirati ili u slučajevima kad to nije izvodivo kao neprijatelja kojega treba eliminirati.

## 2.

Ukoliko imamo u vidu navedene razlike 'rezone' totalitarizma i umjetnosti, nameću se sljedeća pitanja: mogu li oni uopće koegzistirati i je li njihov sukob zaista neminovan? Može li i kakva umjetnost postojati u okviru totalitarističkog poretka? Još konkretnije, u kontekstu osnovne teme ovog rada, je li bilo značajnih umjetničkih djela u nacizmu?

Kada je riječ o sukobu nacističke ideologije i umjetnosti, najprije treba spomenuti da je progon nacističke vlasti bio usmjeren, prije svega, prema onome što se u periodu prvih trideset godina dvadesetog stoljeća smatralo modernističkom avangardom i angažiranom umjetnošću. Navedene tendencije umjetnosti su nesumnjivo, manje ili više eksplicitno, iskazivale atmosferu tadašnjih povijesnih prilika, a posebno tešku društvenu situaciju nakon Prvog svjetskog rata. Beznade, razočarenje, melankolija, kritika rata i civilizacije samo su neki motivi kojima odiše umjetnost tog perioda. Upravo su tada uočljiva nastojanja umjetnika da nađu nova izražajna sredstva kojima bi iskazali svoje (ne)raspoloženje i kritiku, svoj protest (dadaizam, ekspresionizam, nadrealizam itd.). Naravno, na ovom se mjestu može podsjetiti i na staro pitanje o djelotvornosti i dometima umjetnosti. Tu moć ne treba precijeniti, ali ni podcijeniti. U prilog djelotvornosti umjetnosti treba reći da ona nesumnjivo, na svoj način, značajno utječe na percepciju realnosti te da svojim izražajnim sredstvima otkriva drugačiju senzibilnost, preobražava, skida 'veo' sa samozumljivosti ustaljenih formi života. Zbog svega navedenoga umjetnost i te kako može biti smetnja i opasnost za reprodukciju određenog poretka i interesa. Taj je djelotvorni moment umjetnosti koji nosi kritiku i subverzivnost bio lako prepoznat kao opasnost od strane nacističke vlasti. Nacisti su vjerovali u djelotvornost umjetnosti i smatrali su nužnošću odgovoriti na izazove modernističke umjetnosti, odnosno na utjecaj određenih avangardnih umjetničkih pravaca. U svom eseju o nacističkoj umjetnosti, Atlagić naglašava da nijedna

totalitarna država u povijesti nije dala tako bitan značaj umjetnosti u svom ideološkom aparatu, kao što je to učinila Njemačka za vrijeme Hitlerove vladavine.<sup>3</sup> U ovom kontekstu, treba podsjetiti da je dolazak Goebbelsa na čelo novog Ministarstva za propagandu (13. ožujka 1933.) predstavljao važnu prekretnicu u kulturnom životu Njemačke:

»Zahvaljujući Goebbelsovu organizatorskom daru i njegovoj totalnoj bezobzirnosti, propaganda će potpuno ugušiti umjetnost. Za nepunih godinu dana Goebbels je reorganizirao sve institucije i podredio ih partiji, uklanjajući sve što mu je izgledalo strano nacističkom pokretu ili neprijateljski raspoloženo prema njemu.«<sup>4</sup>

Nacisti su željeli da »utope umjetnost u strukture države i da od nje načine najobičnije sredstvo propagande«.<sup>5</sup> Umjetnik »više ne postoji kao pojedinac; on je samo spona koja ostvaruje zajedništvo duše i krvi nacije i oruđe Führerove vizije«.<sup>6</sup> Na tragu ovih zapažanja, vratimo se pitanju kakva su umjetnička djela mogla nastati u okviru nacističkog poretka. O vrijednosti djela koja su tada nastajala još uvijek se vode polemike, kao što je to slučaj s kiparstvom Arna Brekera (o čemu će riječi biti nešto kasnije). Društvene okolnosti stvaranja umjetničkog djela, koje su podrobno razmatrane u okrilju estetike, u slučaju su nacističkog poretka obilježene raznim oblicima nasilja i cenzurom što je, nesumnjivo, donosilo krajnje tešku atmosferu za umjetnike i njihovo stvaranje. U ovom kontekstu, treba spomenuti i činjenicu da se značajan broj umjetnika (pored brojnih znanstvenika) sklanjao pred nacističkom vlašću zbog nesigurnosti i progona.<sup>7</sup> Oni koji su ostali i stvarali u tadašnjoj Njemačkoj morali su se pokoravati strogim nacističkim kanonima ili odabrati za svoje stvaranje nešto krajnje bezazleno i marginalno. Jednom riječju, na djelu je bio suženi kontekst za umjetničko stvaranje u kome je podobnost, odnosno pokoravanje nacističkom konceptu umjetnosti shvaćano kao presudna vrлина, što se neizbježno odražavalo na kvalitetu umjetničkih djela.

### 3.

Nacističko shvaćanje umjetnosti i cjelokupan odnos prema umjetnosti proističe konsekvantno iz strukturnih karakteristika nacizma kao tipa totalitarnog poretka. Spomenuti strukturni momenti i načini funkcioniranja totalitarizma neizbježno su odredili i nacistički stav prema umjetnosti.<sup>8</sup> Kao što u procesu provođenja rasne politike logori i masovna ubojstva nisu bili nikakva slučajnost, tako su i cenzura, progoni umjetnika, spaljivanje knjiga i

2  
George Orwell, »Literatura i totalitarizam«, Mario Kopic, *Libreto*. Dostupno na: <http://libreto.rs/2016/10/25/orvel-o-literaturi-i-totalitarizmu/> (pristupljeno 17. 10. 2019.).

3  
Siniša Atlagić, »Nacistička umetnost i propaganda«, *Časopis za upravljanje komuniciranjem* 11 (2009) 4, str. 135–147.

4  
Žan-Mišel Palmije [Jean-Michel Palmier], *Ekspressionizam kao pobuna: prilog proučavanju umetničkog života za vreme Vajmarske republike*, sv. 1, »Apokalipsa i revolucija«, preveo Petar Živadinović, Matica srpska, Novi Sad 1995., str. 52.

5  
Ibid.

6  
Ibid.

7  
O sudbinama umjetnika u vrijeme nacizma vidi: Andrej Mitrović, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova: 1914–1945*, Narodna knjiga, Beograd 1983., str. 48, 165–171.

8  
O fenomenu totalitarizma vidi u: Marijan Krivak, Željko Senković (ur.), *Zapisi o totalitarizmu: zbornik radova sa znanstvenog skupa »Totalitarizam danas«*, Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, Osijek 2014.

slično predstavljali konsekventan segment nacističkog odnosa prema umjetnosti.<sup>9</sup> Nacistička ideologija podrazumijevala je specifičan i naglašen upliv u tokove društvenosti, prije svega, kroz princip kontrole i represije, što je, pored ostalog, bio slučaj i u pogledu odnosa prema umjetničkom stvaranju. Državna kontrola velikog djela društvenog života bila je imanentna nacističkom poretku, kao i nastojanje da se umjetnost uklopi u proklamirane političke ciljeve. S nacizmom više nije bila riječ o stabilnom liberalnom poretku koji je mogao uspostaviti i održati demokratske principe, podnijeti 'vrenje' građanskog društva (u okviru toga i moralni i politički pluralizam), vladavinu prava te slobodu umjetničkog stvaranja. Temeljno negirajući principe koji čine moderne parametre slobode, nacizam u ime 'jedinственe volje' uspostavlja *jednoobraznost* tipičnu za totalitarizam, stvarajući specifični kontekst u kakvom se, posredstvom državnog aparata i nacističke partije, kontrolira cjelokupna egzistencija građana i društva, a u okviru toga i umjetnost:

»Totalitarizam je ukinuo slobodu misli do mjere neznanе bilo kojem prijašnjem dobu. Važno je uvidjeti da kontrola misli ne postoji samo u negativnom, nego i u pozitivnom smislu. Ne samo da vam zabranjuju izraziti – čak i misliti – stanovite misli, nego vam diktiraju što morate misliti, kreiraju za vas ideologiju, nastoje vladati vašim emocionalnim životom i uspostaviti kodeks ponašanja. U najvećoj mogućoj mjeri totalitarizam vas izolira od izvanjskog svijeta, zatvara vas u umjetni univerzum, u kojem nemate mjerila uspoređivanja. Totalitarna se država trsi, po svaku cijenu, kontrolirati misli i osjećaje svojih podanika barem u istoj mjeri u kojoj kontrolira njihova vladanja.«<sup>10</sup>

Kada je riječ o odnosu prema umjetnosti treba naglasiti i to da nacistička vlast, spoznajući njen utjecaj, nije sasvim odbacivala umjetnost niti se odricala umjetničkog naslijeđa u cjelini. Naprotiv, ona je nastojala u svoj politički koncept integrirati određene segmente umjetnosti i instrumentalizirati ih stvarajući svoj specifični koncept. U ostvarenju tog cilja može se primijetiti krajnje pragmatični odnos nacizma prema umjetnosti i korištenje klasičnih ideala tradicije, ali i potencijala modernih umjetnosti (film). Umjetnički radovi shvaćeni su kao »reklamni instrumenti bilo političkog sistema i vodećih ljudi, bilo nacionalističke i rasističke ideologije«.<sup>11</sup> Naime, nacisti su nastojali da na »pretpostavkama svojih ideoloških i političkih stavova zasnuju cjelokupnu kulturu njemačkog naroda i da je, politizirajući je do uništenja svake samostalnosti i humanih sadržaja u njoj, učine dijelom društvenog života novog, trećeg po redu Reicha u njemačkoj historiji«.<sup>12</sup> Zato je nacistička vlast od samog svog nastanka »usmjerila udarce ne samo na one koji su imali drugačija politička uvjerenja nego i na one koji su, bitno uzeto, u kulturi vidjeli istinski čovjekov stvaralački čin«.<sup>13</sup> Kriteriji na osnovu kojih su procjenjivana umjetnička djela bili su primarno političko-instrumentalni:

»Djelo je lijepo ako predstavlja otjelotvorenje duha rasnog zajedništva, a naslanjanje na narodnu tradiciju često je garancija njegove vrijednosti. U nacističkim časopisima posvećenima umjetnosti odmah u oči padaju dvije odlike: mržnja prema modernoj umjetnosti i klasicizam karakterističan za većinu djela!«<sup>14</sup>

Osnovni ton u pogledu tretmana umjetnosti, pored realizatora propagandističkih aktivnosti Josepha Goebbelsa, davao je Adolf Hitler. *Führerova* su obrazovanost i ukus u pogledu umjetnosti nešto što je detaljno analizirano u literaturi.<sup>15</sup> Ono što je posebno uočljivo, kada se govori o njegovu umjetničkom ukusu, bila je težnja prema grandioznosti i sklonost prema sladunjavosti. Čelni čovjek nacizma iznosio je svoje poglede o umjetnosti u više navrata na partijskim kongresima ili prilikom otvaranja velikih izložbi. Po njegovu mišljenju, umjetnost pripada »općem kompleksu rasističkih vrijednosti i prirodnih sklonosti jednog naroda« pa je zahtijevao »istinsku i vječitu njemačku

umjetnost«, onu koja je »nosilac prirodnog i zdravog«. <sup>16</sup> Führer je shvaćan za »teoretičara, suca i naredbodavca«, <sup>17</sup> a njegovi stavovi o umjetnosti, od trenutka kada se domogao državnog aparata, postaju neosporni meritum. Hitlerovo negativno mišljenje o određenim umjetničkim pravcima postajalo je u isti mah presuda i poziv na progon. Brojni tadašnji pravci moderne umjetnosti etiketirani su kao besmisleni, izopačeni, ništavni i bolesni. Riječ je, prije svega, o ekspresionizmu, nadrealizmu, dadaizmu, kubizmu i fovizmu. O kubizmu i dadaizmu Hitler se izjasnio kao o »ekstravaganciji ludaka i dekadentnih« uz opasku o dadaizmu da s tim pokretom »izgleda da počinje razvoj ljudskog mozga u obrnutom smjeru« i da je »da zadržiš od pomisli kako bi to moglo završiti«. <sup>18</sup> O umjetničkoj avangardi pisao je kao o »sorti nestručnjaka ili falsifikatora umjetnosti«, nazivajući ih »klikom brbljivaca, diletanata i varalica« i smatrajući ih »umjetničkim mrtvacima«. <sup>19</sup> Avangardni pravci umjetnosti često su povezivani i sa SSSR-om i tako dodatno doživljavani kao prijetnja. Ono što je, također, smetalo nacistima bila je i uočljiva antiratna orijentacija određenih umjetničkih pravaca. <sup>20</sup>

Kada je riječ o Hitlerovu utjecaju na sve važne oblasti tadašnjeg njemačkog života, spomenimo kao paradigmatično i njegovo shvaćanje arhitekture. Na tom se primjeru može uočiti presudni značaj Hitlerovih ideja i ukusa, praćen neizbježnom namjerom politizacije i uprezanja i te sfere u koncept državne politike:

»Arhitektura je bila umjetnost kojom se propagandno željelo najviše postići. U izgradnji velikih gradova viđeno je dobro sredstvo da se utiskivanjem nacističkog žiga na zgrade i u ambijent, upečatljivo nametnu uvjerenja suvremenicima.« <sup>21</sup>

Hitler je osobno utjecao na urbanističke planove, u suradnji sa svojim miljenikom Albertom Speerom, a stil koji je trebalo omasoviti nazivan je *führerovskim*, kao nekom vrstom kombinacije baroka i neoklasicizma. <sup>22</sup> Spomenuti

9  
Pregled povijesti cenzure vidi u: Jonathon Green, Nicholas J. Karolides, *Encyclopedia of Censorship: New Edition*, Facts on File, New York 2005.

10  
George Orwell, »Literatura i totalitarizam«.

11  
A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 173.

12  
Ibid., str. 161.

13  
Ibid.

14  
Ibid., str. 63.

15  
Usp. Sherree Owens Zalampas, *Adolf Hitler: A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art, and Music*, Bowling Green University Popular Press, Ohio 1990.; Edmond Rektor, *The Art of Adolf Hitler: A Study of His Paintings and Drawings*, Cohort Press, New York 2008.

16  
A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 172.

17  
Ibid., str. 173.

18  
Ž. M. Palmije [J. M. Palmier], *Ekspresionizam kao pobuna*, str. 53.

19  
A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 164.

20  
»Uloga dadaizma je ipak ostala veoma značajna. Njegovi tvorci i nosioci su prvi duboko i sveobuhvatno izrazili gnušanje prema suvremenom dobu uzevši za povod krvavi rat, ali stvarno ciljajući na duboko nehumane sadržaje skrivene lažnim kulisama morala i kulture.« – Ibid., str. 120. O antiratnom momentu ekspresionizma u: Ž. M. Palmije [J. M. Palmier], *Ekspresionizam kao pobuna*, str. 39.

21  
A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 174.

22  
S. Atlagić, »Nacistička umjetnost i propaganda«, str. 140.

stil obilježavalo je inzistiranje na grandioznosti. U okviru toga može se uočiti i namjera uključivanja antičkih ideala:

»Stilske odlike grčkog antičkog hrama su način da se posredstvom poganskog asocira na vječno. U hitlerizmu je klasicizam dobio ulogu prije svega – i zbog toga je mnogo korišten – zato što su djela daleke antičke epohe zadržala snagu da progovore mnogim potonjim vremenima i, usporedno, vrlo širokim slojevima, pa su dokazivala i mogućnost postojanja vječitog umjetničkog.«<sup>23</sup>

Još jedan razlog povratku antici vezan je za njenu udaljenost od židovskog utjecaja. Na važan segment nacističkog koncepta arhitekture ukazao je A. Mitrović, koji smatra da je Speer, vođin ljubimac među arhitektima, pokušao da kroz arhitekturu »sugerira moć i volju tog pokreta, istovremeno i snagu i autoritet vođe, i da očevidno učini jednu dublju sastavnicu, onu rasističku.«<sup>24</sup> Među najreprezentativnijim primjerima totalitarističke arhitekture u Njemačkoj su građevine u Nürnbergu, zgrada Kongresa i stadion na kojem su se održavala partijska okupljanja.<sup>25</sup> Ako se udubimo, dodaje Mitrović, u »strome linije tada izgrađenog stadiona osjetit ćemo da je on izgrađen s namjerom da Nijemcima govori o njihovim dalekim germanskim precima.«<sup>26</sup> Arhitektima velikih njemačkih gradova sugerirano je da, pored grandioznih građevina koje podsjećaju na arhitekturu stare Grčke i Rima, sagrade mjesta za masovna okupljanja građanstva.<sup>27</sup> Masovna okupljanja u gigantskim zdanjima trebala su ostaviti poseban utisak na članove i sljedbenike Partije i vođe. Ona su trebala sugerirati da je novi Reich, u svojoj monumentalnosti iskazanoj preko arhitektonskih rješenja, nešto što će trajati stoljećima u svojoj moći.<sup>28</sup> Umjesto planiranog Berlinskog centra (prema Hitlerovim skicama) sa širokim ulica punim reprezentativnih zgrada (na čijoj se jednoj strani trebao nalaziti slavoluk u okviru 'berlinskih Jelisejskih polja'), Berlin je, zahvaljujući nacističkoj politici, srađen sa zemljom.

#### 4.

Razmotrimo sada, onoliko koliko prostor jednog članka dozvoljava, nacistički odnos prema pojedinim umjetnostima. Osvrnimo se, najprije, na kiparstvo. Kada je riječ o nacističkom konceptu kiparstva može se uočiti vraćanje klasicizmu sa sličnim razlozima koji su ranije navedeni kao opravdanje nacističkog posezanja za 'starim idealima' u pogledu arhitekture. Posebno je značajno ime Arna Brekera. Breker je nesumnjivo bio talentirani umjetnik, koji se stavio u službu nacističke ideologije, prilagođavajući svoje radove nacističkim idejama. Spomenimo kao primjer poznatu Brekerovu brončanu statu *Partija*. Skulptura koja prikazuje atletu s buktinjom u ispruženoj desnoj ruci može se promatrati kao tipičan primjer Brekerova ugađanja nacističkom ukusu:

»Donji dio figure je načinjen preuzimanjem razmjera s antičkih uzora, a gornji dio, počev od pojasa, nacistički je doprinos: preširok grudni koš, prsa i ramena, i previsok vrat, remete sklad samo da bi figura dobila izgled dobro razvijenog čovjeka. Naravno, skulptura je time izgubila kompozicijsku koherentnost, ali je za umjetnika ipak najvažnije bilo to da predstavlja rasistički tip atlete.«<sup>29</sup>

Slično je i sa skulpturom *Armija*. Palmier, povodom Brekerova slučaja, pokreće neka od važnih pitanja koja su vezana za umjetničko stvaranje u nacizmu. On smatra da činjenica da je »neki umjetnik član nacističke partije ili njen simpatizer ne znači obavezno da mu je djelo nacističko« jer »ideološka uvjerenja umjetnika ne prelaze uvijek direktno u njegova djela«. Međutim, dodaje Palmier, »umjetnik može stvarati djela po narudžbi, u koje svjesno

unosio ideološke teme koje nisu njegove, ali za koje misli da odgovaraju nekom očekivanju, nekom zahtjevu publike ili vlade«. <sup>30</sup> U tom slučaju, riječ je o fenomenu »objektivnog urotništva između umjetnika i sistema, ali ne i istinskog pripadanja tom sistemu«. <sup>31</sup> Naravno, ovakva je ocjena prilično problematična jer ostaje otvorenim što se podrazumijeva pod 'istinskim pripadanjem'. Svojim prilagođavanjem određenom ukusu i političkom programu umjetnik i te kako postaje 'vijak' u jednom sistemu te je riječ o istinskom pripadanju, onom koje stvara značajne posljedice i osnažuje određenu politiku. Palmier iznosi ocjenu da Breker »nije stvarao nacistička djela, već je samo prihvaćao službene narudžbe vlade i pokušavao stvoriti stil za koji mu se činilo da odgovara Njemačkoj njegova doba«. <sup>32</sup> Nije li u pitanju, onda, klasičan primjer »objektivnog urotništva između umjetnika i sistema«? U ovom kontekstu svakako treba podsjetiti i na slijedeće: Breker je bio blizak Hitleru i Goebbelsu, bio je suradnik Alberta Speera, prihvaćao je službene narudžbe vlade, veličao je fizičku ljepotu, tijela atleta, tjelesno savršenstvo, sport (u sklopu tzv. neoklasicističkog ideala), dakle, sve ono što je bilo blisko nacističkom konceptu umjetnosti. Zahvaljujući tome, u Nürnbergu je i osuđen kao 'Mittläufer' nacističke partije. Palmier smatra da usprkos tome treba revidirati uvjerenje koje »proizlazi iz površnog pogleda« da je Breker prototip nacističkog kipara (iako je veličao vrijednosti nacizma, bio njegov simpatizer i surađivao s nacističkom partijom). On se poziva na to da je Breker došao do svog upečatljivog stila prije hitlerovske epohe, da su neka njegova djela »veoma bliska Rodenovoj inspiraciji« te da »nema nikakvog raskidanja s onim što je ranije radio«. <sup>33</sup> Ipak, Palmier priznaje, u značajnoj mjeri demantirajući svoje pređašnje stavove, da djela rađena po narudžbi predstavljaju »poseban problem« te da se može dokazati da »skulpture atleta odgovaraju ideologiji koja je veličala sport i fizičku snagu« i da Brekeru »nesumnjivo treba zamjeriti što je prihvaćao službene narudžbe režima i time bio sudionik nacista«. <sup>34</sup> On dodaje da postoje Brekerove skulpture na kojima su »pečati nacističke ideologije očiti«. <sup>35</sup> U prilog tome dodaje:

»Čovjek osjeti neku čudnu nelagodnost kad vidi strogo lice, stisnute usne, prodorne oči i duboku brazdu koja prelazi preko nosa i koja licima na nekim Brekerovim statuama kao što je *Bereitschaft* daje strogi i nasilnički izraz.« <sup>36</sup>

23 A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 174.

24 Ibid., str. 175.

25 Riječ je o stadionu podignutom na Cepelinovom polju kod Nürnberga (1933. – 1937.).

26 A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 175.

27 A. Mitrović ističe da je gradnja mjesta za masovno okupljanje sugerirala »hijerarhijski odnos između rukovodstva i naroda, simbolično pokazivala objedinjenost njemačke nacije pod nacističkim vodstvom i doprinosila fanatiziranju njemačkog naroda«. – Ibid.

28 S. Atlagić, »Nacistička umetnost i propaganda«, str. 142.

29 A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 176.

30 Ž. M. Palmije [J. M. Palmier], *Ekspressionizam kao pobuna*, str. 94.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Ibid., str. 95.

34 Ibid.

35 Ibid., str. 96.

36 Ibid.

Upravo navedeno značajan je dokaz Brekerova prilagođavanja, a imajući u vidu njegov neosporni utjecaj može se zaključiti da se i te kako radilo o prototipu nacističkog kipara.

Treba spomenuti i drugog istaknutog kipara koji je stvarao za vrijeme nacizma. Riječ je o Josefu Thoraku. I kod njega se, kao i kod Brekera, mogu uočiti slični motivi i tipizirano predstavljanje muškog tijela kao snažnog i spremnog na vojne pohode. Njegova skulptura *Kameradschaft (Drugarstvo, Prijateljstvo)* predstavlja dva naga brončana momka idealiziranih lica koji jedni drugom stežu ogromne šake desne ruke:

»Neosporno je u pitanju krut uzorak koji je stvoren preuzimanjem nečega s helenskih i heleniističkih skulptura, ali koji je prvenstveno nastao iz rasističkih teza o nadčovjeku i uz učešće obilja neukusa u pogledu shvaćanja što je lijepo muško tijelo.«<sup>37</sup>

Palmier, za razliku od izvjesne blagonaklonosti prema Brekeru, o Thoraku izriče sljedeću ocjenu:

»Thorak je stvorio djela koja se mogu okarakterizirati kao *odvratna* – nage kolose, gomila mišića koji ostavljaju utisak brutalnosti i snage i ilustriraju krilaticu *Kamaradschaft*.«<sup>38</sup>

Međutim, dodaje da je Thorak stvorio i djela za koja se ne bi moglo reći da su inspirirana nacizmom, smatrajući da su »neka vrlo lijepa i liče na Rodenove ili Burdelove skulpture«. <sup>39</sup> Palmier ovdje u potpunosti promašuje jer problem ne predstavlja cjelokupan opus nekog umjetnika, a nije ni riječ o tome da »čitavu njemačku umjetničku produkciju toga doba treba okarakterizirati kao nacističku jer je nastala u vrijeme kad je Hitler bio na vlasti«. <sup>40</sup> Radi se o ocijenjeni određenih djela i usmjerenja umjetnika u pogledu doprinosa nacističkoj propagandi.

## 5.

Za razliku od sfere kiparstva koje je, u nacističkoj viziji, donosilo koketiranje s klasičnim idealima (odnosno podrazumijevalo osvrtnje na umjetničke kanone prošlosti i pokušaje njihovog korištenja), nacistički je režim u pogledu filma pokazao svoju zainteresiranost za korištenjem modernih formi umjetnosti. Film je u prvom redu bio prepoznat kao efektno sredstvo propagande. On je, pored ostalog, predstavljao i neku vrstu osobne fascinacije Hitlera i njegova ministra propagande Josepha Goebbelsa. <sup>41</sup> Planovi za korištenje filma u svrhe širenja nacističke propagande nastali su još 1930. godine kada je Nacional-socijalistička njemačka radnička partije osnovala odsjek za kinematografiju. Propagandni filmovi poput *Trijumfa volje* (1935.) redateljice Leni Riefenstahl snimani su uz podršku i pod nadzorom visokih službenika partije. Spomenuti film prikazuje šesti kongres Nationalsocijalističke partije u Nürnbergu (5. – 10. rujna 1934.). On sadrži scene govora nacističkih vođa, spektakularne parade i masovna okupljanja pripadnika stranačkih paravojnih formacija *Sturmabteilunga* (SA) i *Schutzstaffela* (SS). U gradu u kojem će brojni nacistički vođe poslije nekoliko godina biti i osuđeni, uglavnom na smrtne kazne, filmski je zabilježeno ono što je Durkheim nazivao *društvenim vrenjem*. Scene koje trebaju ostaviti utisak nepokolebljivog jedinstva prikazuju nacističke vođe u zanosu, scene discipliniranih pripadnika nacističkih odreda i mase odanih građana koji pozdravljaju Hitlera. Benjamin je govorio o nacističkoj *estetizaciji politike*, o masi koja na filmu uživa gledajući sebe, jačajući, na taj način, svijest o moći i jedinstvu. Pompozni vojni nastupi, zabilježeni na filmskoj traci, bili su koristan podsjetnik stanovništvu da vojska, nakon opadanja poslije Prvog svjetskog rata, ponovo ojačava. Moć prikazuju



i scene Hitlerova dolaska avionom (Hitler je bio prvi političar koji je koristio zračni promet u vođenju svoje kampanje). Također, scenografija koja je pratila Hitlerova obraćanja naciji u filmu, velike zastave sa svastikom, figure orlova, vojne formacije koje poslušno salutiraju vođama partije, mogu se shvatiti kao imitacija rimskih svetkovina održanih u čast Cezara.<sup>42</sup>

## 6.

Slikarstvo je oblast umjetnosti koju su nacisti, također, željeli staviti pod kontrolu. Upravo su slikarska djela velikog broja značajnih umjetnika dobivala etiketu da su 'degenerirana'. Ogroman je broj slika 'dekadentnih' umjetnika uništavan, sklanjani ili prodavani da bi se pronašla dodatna sredstva za rat. Trn u oku nacista bili su, u prvom redu, pripadnici njemačkog ekspresionističkog pokreta *Die Brücke (Most)*, dadaisti, umjetnici *Neue Sachlichkeit (Nove objektivnosti, Nove stvarnosti)* te brojni umjetnici poput Picassa, Chagalla, Kokoschke, Matissea, Kleea i Kandinskyja. Nacisti su njihova djela smatrali vizualno degeneriranim ili subverzivnim (npr. slike koje su osuđivale užase Prvog svjetskog rata). Česta optužba odnosila se i na židovsko porijeklo autora ovih slika koji su 'trovali' arijevske čistoće njemačkog naroda. Nakon Prvog svjetskog rata, prvenstveno pod utjecajem duha umjetničkog ekspresionizma koji se snažno širio Europom i pokreta *Neue Sachlichkeit*, grupa njemačkih slikara u svojim je radovima iznosila veoma oštru kritiku njemačkog društva, ukazujući na užase rata, ratno profiterstvo, socijalnu bijedu te na fizičku i duhovnu invalidnost čovjeka poslijeratnog perioda. Zbog toga su neki od stigmatiziranih umjetnika morali napustiti svoja profesorska mjesta, a često je vršen i pritisak da se prestanu baviti umjetnošću. Mnogi od njih spas su nalazili u bijegu iz zemlje.<sup>43</sup>

Posebno je na udaru bilo ekspresionističko slikarstvo koje je dominiralo umjetnošću Weimarske Republike. Ovo nije začuđujuće, uzimajući u obzir prirodu ekspresionizma, koji ne samo što je bio umjetnički pokret nego i »vizija svijeta s nadama, snovima i mržnjama«. <sup>44</sup> Ta vrsta umjetnosti bila je suviše 'razbarušena' i neuklopljiva da bi se upregnula u uzde nacističke politike, a donosila je specifično i snažno kritičko preispitivanje stvarnosti.<sup>45</sup>

37

A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 176.

38

Ž. M. Palmije [J. M. Palmier], *Ekspresionizam kao pobuna*, str. 97.

39

Ibid.

40

Ibid.

41

Usp. Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films: A History and Filmography*, McFarland & Company, Jefferson 2008., str. 18–35; David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda*, Routledge, London 1993.

42

Brecht u djelu *Dijalektika u teatru* opisuje 'teatralne elemente' Hitlerova ponašanja na-

glašavajući da su fašisti »gomilu efekata preuzeli izravno iz teatra: reflektore i popratnu muziku, zborove i iznenađenja«. – Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru*, preveo Davor Suvin, Nolit, Beograd 1966., str. 89.

43

Paul Klee i Ernst Ludwig Kirchner izbjegli su u Švicarsku, gdje je Kirchner ubrzo izvršio samoubojstvo, Vasilij Kandinski u Pariz, Oskar Kokoschka u Englesku, Max Ernst u Ameriku itd.

44

Ž. M. Palmije [J. M. Palmier], *Ekspresionizam kao pobuna*, str. 106.

45

Usp. *ibid.*, str. 106.

Riječ je o diferenciranom pokretu s puno tendencija, shodno autorskom pečatu umjetnika koji su ga činili. Značaj i potencijali ovog pokreta različito su ocjenjivani.<sup>46</sup> Ipak, bez obzira na različite ocjene, ekspresionizam je, u verziji nemalog broja umjetnika, sadržao i antiratni protest koji je dodatno iritirao nacističku vlast.

Kako je većina progonjenih slikara bila prinuđena da ode u progonstvo, u Njemačkoj su ostali uglavnom »samo oni koji su bili najakademskiji i najsterilniji«. <sup>47</sup> Umjetnici koji su ostali tražili su način da se uklope u proklamirane nacističke kanone. To se odražavalo padom kvaliteta umjetničkog stvaralaštva. Čak i kod klasičnih, mitoloških aktova, odmah pada u oči loša kvaliteta izrade:

»Za to slikarstvo karakteristični su hladnoća, odsustvo pokreta, monotonost, osrednjost stila.«<sup>48</sup>

Tome treba dodati i sužen broj motiva. Jedan od omiljenih bilo je žensko tijelo. U jednom pravcu tadašnjeg slikarstva radilo se na izgradnji kulta majke i doma. Spomenimo ovdje sliku I. Saligera *Parisov sud* na kojoj muškarac sjedi u odjeći njemačke omladine dok su oko njega tri nage žene. On među njima bira rasno najpodobniju jer je u nacizmu žena prvenstveno morala biti supruga i majka. Žensko je tijelo često predstavljano kao nago (poznata je Zieglerova slika *Četiri elementa* kao tipičan kič, klasicistička slika koja prikazuje nage, rasno idealizirane žene). Pored toga, u okviru nacističke umjetnosti stvoren je tip Venere koji je potpuno specifičan u povijesti umjetnosti. Riječ je o 'seoskoj Veneri' (npr. slika Seppa Hilza *Seoska Venera*, 1939.) jer se smatralo da su seljaci najvrjedniji dio nacističkog društva koji predstavlja baštinike 'zdrave tradicije' i arijeuskog momenta, oličenje životne snage i čistoće. Također, žensko tijelo često je uobličavano i kao »objekt muškarčeva zadovoljstva, ono je slikarskim sredstvima svodeno na sladunjavu izazovnost blisku pornografskoj«. <sup>49</sup>

Za vrijeme nacizma, visoko su bile vrednovane i slike radnika i ratnika. Isticano je njihovo herojsko žrtvovanje i doprinos državi. Jedna od najpoznatijih slika je triptih *Radnici, vojnici, seljaci* (1941.), čiji je autor Hans Schmitz-Wiedenbrück. Triptih u sebi oličava anonimne junake Reicha, različite grupacije stanovništva koje su, svako na svoj način, na istom zadatku, a to je uvećanje moći Reicha. To i slična djela sugeriraju snagu i herojsku posvećenost »novog čovjeka«. <sup>50</sup> Još jedna bitna tema slikarstva u nacističkom periodu bila je idealizirano shvaćeni obiteljski život običnog Nijemca, posebno seljaka:

»Na slikama ove tematike, rađenim po mjeri idealiziranog realizma, uvijek su predstavljena mima, sabrana i ozbiljna lica, najčešće osoba različitih generacija okupljenih u složnu zajednicu.«<sup>51</sup>

Čest motivi bili su i lik Vođe (Hubert Lanzinger, *Stjegonoša*, 1934. – 1936.), kao i pejzaži koji predočavaju ljepote domovine.

## 7.

U kontekstu spomenutog tretmana slikarstva od strane nacista, ovdje ćemo u kratkim crtama podsjetiti na životni i umjetnički put njemačkog slikara Otta Dix, smatrajući da njegov 'slučaj' sadrži nešto paradigmatično u pogledu položaja umjetnika u nacizmu. Dix je bio gorljivi sudionik Prvog svjetskog rata, ali ga je teško iskustvo tog rata transformiralo iz statusa dobrovoljca prema poziciji antimilitarista i pacifista. Trag suočavanja sa surovošću rata (bio

je i ranjen) uočljiv je u njegovim pismima s fronta u kojima govori da se »pod zemljom zajedno skrivaju šumske životinje, štakori, miševi, ljudi, uši i buhe dok čelik duboko rije utrobu zemlje«. <sup>52</sup> Njegov militantni zanos zamijenilo je priželjkivanje okončanja rata:

»Mi se nadamo da će brzo doći mir.« <sup>53</sup>

U svojim radovima nakon teškog iskustva Prvog svjetskog rata Dix je prikazivao strahote i posljedice rata. Nakon ratnih slika, kao što su *Top* (1914.) i *Autoportret kao Mars* (1915.) za koje je karakteristično estetiziranje rata i borbenog zanosa, ovaj umjetnik mijenja svoj pristup. Na slici *Streljački rov* (1920.) prikazan je užas Prvog svjetskog rata čiji je Dix bio neposredni svjedok. Triptih *Rat* (nastao 1929. – 1932.) svjedoči na upečatljiv način o Dixovu rezimeu ratnog iskustva. Lijeva strana triptiha pokazuje trupe u pokretu prema bojištu, a na desnoj je strani užasnut čovjek koji se probija preko leševa vukući tijelo svog prijatelja. Na lijevom djelu triptiha je zora, na srednjem sumrak, a na desnom noć, odnosno simbolizirani konačni ishod ratnog iskustva. Dix je svojim slikama nesumnjivo htio ukazati na strahote rata i potaknuti antiratno raspoloženje. On se, među ostalim, bavio i temama poslijeratnog beznađa njemačkog društva (ratni invalidi, prosjaci, prostitutke itd.), predočavajući nehumanu podjelu društva na bogate i siromašne, na svijet moćnika (profitera) i svijet ubogih, razočaranih ljudi (slike *Praška ulica* 1920. i *Prodavač šibica* 1921.). Dixovi radovi mogu se sagledati kao »vizualne drame melankoličnog, simboličnog i satiričnog scenarija s jasnom porukom«. <sup>54</sup> Zbog svoje poslijeratne umjetničke orijentacije ovaj umjetnik optuživan je da slika nepatriotska djela. Na slici *Ratni invalidi* iz 1920. godine, koja je označena kao antipatriotska i degenerativna, Dix prikazuje ratne veterane koji prolaze ulicom u vojničkim odjelima s ordenima, bez očiju, amputiranih nogu i ruku, u invalidskim kolicima i s ortopedskim pomagalicama. Na slici se, također, može uočiti da veterani prolaze pored obučarske radnje (na izlogu je naslikana cipela). Ovim apsurdom, uz dobru dozu crnog humora, Dix ismijava cijeli sistem (veterani će uštedjeti novac za kupovinu cipela jer im iste više neće trebati). Nepoželjna je bila i Dixova slika ratnih invalida (slika *Kartaši*, 1920.) koji se kartaju sa slušnim aparatima i čeličnim vilicama, a umjesto rukama koje su izgubili u ratu karte drže nožnim prstima. Dolaskom Hitlera na vlast, ova je vrsta umjetničke kritike bila protivna nacističkoj ideologiji te su Dixove slike zabranjivane i uništavane. Zabranjeno mu je da izlaže svoje radove i nakon što je izbačen s Likovne akademije u Dresdenu, gdje je radio

46

»Dok se Bloch oduševljavao ekspresionističkom generacijom čiji je tumač bio djelomično na filozofskom planu u *Duhu utopije* (koji se mogao shvatiti kao *Evandjelje ekspresionizma*), Lukács će uvijek negativno ocjenjivati ovaj pokret videći u njemu samo izraz *dekadencije* i ideološku pripremu fašizma kroz ekspresionistički iracionalizam.« – Ibid., str. 242.

47

Ibid., str. 99.

48

Ibid.

49

A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 178.

50

Usp. Slobodan Sadžakov, »Egoizam i totalitarizam«, u: M. Krivak, Ž. Senković (ur.), *Zapisi o totalitarizmu*, str. 185–197, str. 191–192.

51

A. Mitrović, *Angažovano i lepo*, str. 178.

52

Ibid., str. 52.

53

Ibid.

54

Ibid., str. 53.

kao redovni profesor, mijenja slikarski pravac i seli se u unutrašnjost zemlje, uz dano obećanje svojim cenzorima da će slikati samo 'neuvredljive pejzaže'. Ipak, prkosni Dix to obećanje nije sasvim ispunio i na suptilan je način u teškim okolnostima pokazivao svoje protivljenje režimskoj propagandi (slika *Flandrija* 1936.).

## 8.

Ideologija nacizma nužno se odražavala i na književnost kao područje koje pripada ideologiji, ali je u određenom smislu istovremeno i prekoračuje. Althusser definira ideologiju kao:

»... sustav predodžbi, sastavljen od ideja, pojmova, mitova i slika, u kojima ljudi žive svoje imaginarne odnose prema stvarnim uvjetima postojanja. Taj se sustav održava pomoću ideoloških državnih uređaja: crkava, škola, obitelji, političkih stranaka, sindikata, medija i kulturnih ustanova, koji prizivaju subjekte u položaje nužne za reprodukciju ideološkog sustava.«<sup>55</sup>

Međutim, književnost ne spada nužno u spomenute 'uređaje' jer ima i mogućnost distanciranja od određene ideologije i njenih mehanizama.

Sluteći dimenzije zla koje se ideološki priprema, znajući da je »ona plemenitija Njemačka osuđena na patnju duševne bezavičajnosti«<sup>56</sup> Thomas Mann napušta Njemačku, kao i Bertold Brecht, Erich Maria Remarque i puno drugih značajnih književnika. Oni koji su ostali u domovini, a bili neskloni vladajućem režimu, nemilosrdno su proganjani (kao npr. Erich Kästner).

Politika nacizma u pogledu je tretmana književnosti ispoljena u najpaklenijem vidu u noći 10. svibnja 1933. kada su u Berlinu i drugim sveučilišnim gradovima javno gorjele knjige politički i rasno nepodobnih autora. Procjena je da je na tadašnjem berlinskom Opernplatzu izgorjelo oko 20 000 knjiga. Kreatori tog čina spaljivanje knjiga promatraju u ravni simboličnog značenja. Vjerujući da vatra djeluje ljekovito i ima moć očišćenja i zaborava, Hitlerovi sljedbenici klicali su »Njemačka nacija mora se očistiti i izvana i iznutra«.<sup>57</sup> Bio je to čin smišljen kao odgovor na navodnu svjetsku židovsku kampanju protiv Njemačke, u svrhu širenja straha. Uslijedio je val 'čišćenja' bogatog književnog naslijeđa, Crne liste, zabrane i pljenidba štetnih knjiga, pod nadzorom Tajne državne policije. Brecht tim povodom objavljuje stihove:

»Spalite me! – pisalo je njegovo krilato pero. –  
Spalite me!  
Ne činite mi to! Ne izostavljajte me! Zar ja  
U svojim knjigama nisam pisao samo istinu? A vi  
Sad postupate sa mnom kao s lažovom! Naredujem vam,  
Spalite me!«<sup>58</sup>

Istovremeno, s procesom gušenja vrijednih tendencija književnosti, Goebels je »uskrsnuo iz mrtvih« masu jalovih i netaleantiranih pisaca koji su počeli da »žare i pale« na kulturnom polju Njemačke.<sup>59</sup> Dominiraju teme rata i s njim povezane kategorije prijateljstva, žrtvovanja i herojske smrti. Prisutna su, također, i djela koja tretiraju pitanja rase u izvornom, arijeviskom obliku, kao tla, zemlje, koje simboliziraju nacionalno busanje u grudi i osvajanje teritorija. Naravno, upotreba svih ovih simbola predstavlja osnovu ideološkog kiča, pseudo-umjetnosti.<sup>60</sup> Čak su i bajke bile u službi propagande: princa u bajci *Pepeljuga* rasni instinkt usmjerava prema djevojci čiste rase.

Primjenom kanonskih djela nastoje se legitimizirati estetske i ideološke sklonosti nacizma. Nacisti su plakali gledajući *Antigonu*, Goebbels je volio Shakespearea i Dostojevskog. Dakle, može se zaključiti da ne postoje »čiste neokužene vrijednosti«. <sup>61</sup> To samo dokazuje da »popravljanje ljudi posredstvom književnosti nije pouzdano«. <sup>62</sup>

U kontekstu odnosa književnosti i nacističke ideologije postavlja se pitanje: postoji li nacistička književnost? Čini se, s obzirom na činjenicu da je nacistička ideologija prihranjivana i s izvorišta književnosti, da se o njenoj 'književnoj proizvodnji' može govoriti primarno kao o propagandi vladajuće politike. Neka se druga vrsta književnosti, ona koju su stvarali velikani njemačke kulture, pokazala kao neukalupljiva u spomenutu propagandu. Ona je donosila otpor. Pojava nacizma donijela je brojna preispitivanja u sferi književnosti. Thomas Mann koji je, za razliku od svog brata Heinricha, »sav u nijansama i kontrastima«, u emigraciji mijenja stav i umjetniku dodjeljuje širu ulogu. <sup>63</sup> U tom smislu, Mannova radio emisija *Njemački slušatelji* postala je ključni dio savezničke taktike s porukom kao refrenom »Ne bojte se.«; »Hitlerova pobjeda je prazna riječ (...) Ni s Faustovom dušom, dušom čovječanstva; nikako drugačije glupi Sotona neće potonuti u pakao, osim sam«. Mann govori o nužnosti da se okonča »lažna revolucija nacizma« koja se »susrela s pravom i istinitom revolucijom«. <sup>64</sup> Kratkim i jezgrovitim zabilješkama o osobnom odnosu prema »poludjeloj domovini« protkan je i Mannov *Nastanak Doktora Faustusa* – roman jednog romana u kome objašnjava da je:

»... čuveno *Deutschland, Deutschland, über alles* bilo u suštini dobronamjerna lozinka, izraz nade u velikonjemačku demokraciju, a nikako nije pretpostavljalo da Njemačka treba vladati *über alles*, već samo da nju treba cijeniti iznad svega, ako stvarno bude ujedinjena i slobodna.« <sup>65</sup>

55

Usp. Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 199.

56

Tomas Man [Thomas Mann], *Dnevnici: 1933–1934*, preveo Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad 1980., str. 79.

57

Oto Buš, »Spaljivanje knjiga«, *Deutsche Welle*. Dostupno na: <https://p.dw.com/p/BALz> (pristupljeno 4. 9. 2019.).

58

Bertolt Brecht [Bertold Brecht], »Pesme«, *Polja* 21 (1976) 212, str. 14.

59

Usp. Olivera Milosavljević, *Savremenici fašizma: percepcija fašizma u beogradskoj javnosti: 1933–1941.*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd 2010.

60

Nikola Božilović, »Konzervativna ideologija i politički kič«, *Sociološki diskurs* 3 (2013) 6, str. 5–32, str. 10, doi: <https://doi.org/10.7251/SOCSR1306005B>.

61

V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, str. 247.

62

Ratislav Dinić, »Da li nas čitanje književnosti čini moralnijim?«, *Reč* 84.30 (2014), str. 319–323, str. 320.

63

Usp. O. Milosavljević, *Savremenici fašizma*, str. 310.

64

Tomas Man [Thomas Mann], »Nemački slušaoci! – poruke Nemcima tokom II svetskog rata«, *Impuls portal*. Dostupno na: <https://impulsportal.net/index.php/kolumne/drustvo/8614-tomas-man-nemacki-slusao-ci-poruke-nemcima-tokom-ii-svetskog-rata> (pristupljeno 4. 9. 2019.). Prema: Thomas Mann, *Listen, Germany!: twenty-five radio messages to the German people over BBC*, Knopf, New York 1943., str. 102–107.

65

Tomas Man [Thomas Mann], *Nastanak Doktora Faustusa*: roman jednog romana, preveo Petar Vujičić, Slovo ljubve, Beograd 1976., str. 103.

## 9.

Nakon proklamiranog programa umjetnosti i detektiranja onih umjetničkih pravaca koji su smatrani neprijateljskima i opasnim za političke ciljeve nacista, došlo je vrijeme obračuna. Taj je obračun bio veoma surov s obzirom na državnu moć koju su posjedovali. Konkretizacija obračuna izvođena je kroz kontrolu i represiju. Navedimo ovdje samo neke segmente spomenutog procesa.

Pored zakonske regulative i Ministarstva javnog prosvjećenja i propagande koji su upravljali umjetnošću Trećeg Reicha, za vrijeme nacističke vladavine postojala je i specijalizirana Komora za kulturu, koja je vodila računa o tome da umjetničko stvaranje bude 'arijevsko'. Komora za kulturu formirana je 1933. godine i ako se netko želio baviti umjetnošću na 'ispravan' način, morao je biti njen član. Pored ostalog, legalizirano je i oduzimanje umjetničkih djela muzejima. Također, u cilju klasifikacije djela, formirana je i posebna petočlana komisija na čijem čelu je bio njemački slikar Adolf Ziegler, inače Hitleru omiljeni slikar, koji je javno iznio optužbe na račun onih muzeja, odnosno kustosa, koji su »tolerirali degenerativnost«. <sup>66</sup> Kao što su spaljivane neprikladne knjige, uništeno je i mnogo umjetničkih djela. Smatra se da je riječ o nekoliko tisuća djela.

Kao segment nacističkog tretmana umjetnosti treba spomenuti i poznatu izložbu *Degenerirane umjetnosti* čiji je cilj bio obračun sa svim onim što se nije uklapalo u nacističke kanone. Izložba je organizirana da bi se predstavila, po mišljenju nacista, neprihvatljiva odnosno degenerirana umjetnost. Na izložbi su prikazani radovi brojnih velikih umjetnika kao što su O. Dix, M. Beckmann, P. Klee, O. Kokoschka, W. Kandinsky, G. Grosz, E. L. Kirchner itd. U katalogu je izložbe kao svrha izložbe navedena namjera da se raskrinka posljednje poglavlje kulturne dekadencije njemačkog naroda, odnosno javno razotkriju »zajednički korijeni političke i kulturne anarhije kako bi se demaskirala degenerativna umjetnost boljševizma u svakom smislu te riječi« i »otkrili filozofski, politički, rasni i moralni ciljevi onih koji zagovaraju zavjeru«.

Ova je izložba u periodu od 1937. do 1941. obišla dvanaest najvećih njemačkih gradova i imala oko tri milijuna posjetitelja. <sup>67</sup> Oko 650 djela, većinom njemačkih umjetnika, na izložbi je predstavljeno uz slogane koji su ih ismijavali ili osuđivali (npr. »Ideal – kreten i kurva«, »Ludilo postaje metoda«, »Priroda kako ju vide poremećeni umovi«). Izložba je bila postavljena kaotično. Djela su stajala u uskim hodnicima, blizu jedna drugima, da bi izgledala što bezvrednije, a na zidovima su mnoge slike visjele nakrivljene. Dio je soba bio organiziran tematski (djela židovskih autora, djela uvrede religije, djela za koja se smatralo da vrijeđaju vojnike, radnike i žene Njemačke), a jedna od soba označena je kao *soba ludila*. <sup>68</sup>

Spomenuti pokušaj nacista da uguše umjetnost, kao i drugi pokušaji prije i poslije njega nisu uspjeli usprkos sistematičnosti i nasilništvu, već su samo pokazali opasnost i anticivilizacijski karakter nacizma, kao i dragocjenost i trajanje umjetnosti kao sfere ljudske slobode.

**Slobodan Sadžakov, Milivoje Mladenović**

**Nazism and Art**

**Abstract**

*This paper is analysing the relationship between totalitarianism (particularly in its Nazi form) and art. The following questions are being thematised: whether totalitarianism and art can actually coexist and whether their conflict is truly inevitable, whether and what kind of art can exist within the totalitarian framework, and, in line with the basic concept of this paper; whether any significant artwork was produced during the Nazism era. This paper also considers the attitude of Nazi ideology towards certain forms of art, such as sculpture, film, literature and painting, as well as the segments of Nazi repression in terms of artistic expression.*

**Key words**

Nazism, art, censorship, sculpture, film, literature, painting

66

Nausikaä El-Mecky, »Art in Nazi Germany«, *Khan Academy*. Dostupno na: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/german-art-between-the-wars/nazi-visual-culture/a/art-in-nazi-germany> (pristupljeno 4. 9. 2019.).

67

Gotovo istovremeno otvorena je i izložba »Velike njemačke umjetnosti«, koja je prikazivala umjetnički ideal i one umjetnike koje su nacisti smatrali podobnima. Izložba je ima-

la tri puta manju posjećenost. Vidi: »The 'Degenerate Art' Exhibit, 1937«, *The National Library of Israel*. Dostupno na: <https://web.nli.org.il/sites/nli/english/collections/personalsites/israel-germany/world-war-2/pages/degenerate-art.aspx> (pristupljeno 4. 9. 2019.).

68

Usp. »Degenerate Art Exhibition«, *Wikipedia*. Dostupno na: [https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate\\_Art\\_Exhibition](https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_Art_Exhibition) (pristupljeno 4. 9. 2019.).