

Izvorni znanstveni članak

UDK: 32.019.5(430)"1933/1945":791.43
329.18(430)"1934":971.43Primljeno u uredništvo: 10. siječnja 2008.
Prihvaćeno za tisak: 27. siječnja 2008.

"Trijumf volje" kao trijumf nacizma. Propaganda u filmu Leni Riefenstahl¹

TIHOMIR CIPEK*

Sažetak

U tekstu su ukratko izložene glavne značajke nacističke propagande i filmske industrije, a zatim se analizira način na koji film Leni Riefenstahl "Trijumf volje" prikazuje stranački kongres "Nacionalsocijalističke njemačke radničke stranke" održan u Nürnbergu 1934. godine. Pokazalo se da film propagira dvije osnovne vrijednosti nacionalsocijalističke ideologije: ideju "jedinstvene narodne zajednice" i "načelo vođe". Istaknuto je da se nacistička propaganda temeljila na Hitlerovoj interpretaciji psihologije masa i praktičnim postavkama Goebbelsa. U svrhu djelotvorne propagande pod stranačku kontrolu stavljena je cjelokupna njemačka filmska industrija. Njezina je osnovna zadaća bila produbiti vjeru u Hitlera kao neupitnog vođu, stvoriti zajednički etos narodne zajednice i na taj način legitimirati vladajući totalitarni poredak. U svrhu legitimacije režima u "Trijumfu volje" Leni Riefenstahl koristila se osobito vrijednim postupkom montaže u stilu filmske teorije Béle Balázsa. Stoga je uspjela postići da kamere u filmu počinju zbivanje pratiti očima gledatelja, a sve što se javlja na filmu postaje inkarnacija njihovih emocija. Na taj način se postigla uvjerljivost i omogućilo da nacističko upriorenje stvarnosti filmskim postupkom supstituiraju realitet zamjenivši ga pseudoreligijskim ritualom iskazivanja vjernosti na liniji: vođa, stranka, narod, a upravo to je bila glavna značajka i svrha nacističke propagande.

Ključne riječi: nacizam, politički film, propaganda, Leni Riefenstahl

1

Prikazani rezultati proizašli su iz projekta *Politike nacionalnog identiteta i 'povijesni lomovi'* provedenog uz potporu Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske.

*

Prof. dr. sc. Tihomir Cipek, izvanredni profesor na Fakultetu političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Lepušićeva 6, e-mail: tcipek@fpzg.hr

U tekstu će sa najprije ukratko izložiti glavne značajke nacističke propagande i filmske industrije, a zatim će se analizirati način na koji film "Trijumf volje" Leni Riefenstahl, jedne od najpoznatijih filmskih redateljica i fotografkinja uopće, tematizira nacionalsocijalističku ideologiju. Ovaj film prikazivanjem stranačkog kongresa Nacionalsocijalističke radničke stranke Njemačke ("Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei", dalje, NSDAP) održanog u Nürnbergu 1934. godine, propagira dvije osnovne vrijednosti nacionalsocijalističke ideologije: ideju skladne, sudbinske njemačke narodne zajednice i načelo vođe. Zaključni dio teksta nastojat će pokazati na koji je način nacistička ideologija preko spomenutog filma prikazana kao svojevrsna "politička religija" (E. Voegelin).

Studije o nacističkoj propagandi označile su početak sustavnih politologijskih, psihologijskih, sociologijskih i komunikoloških suočavanja s fenomenom manipulacije masama i stvaranjem podrške totalitarnom poretku. U politologiji studije uglavnom polaze od teorija totalitarizma Carla Joachima Friedricha i Zbigniewa Brzezinskog koji kao jednu od glavnih značajki ovog tipa vladavine navode pretvaranje cjelokupne kulture u propagandu, a to je polazište i ovog teksta. U analizi se koriste i klasične studije o nacističkoj politici Freidricha Neumanna, a važna su i psihološka istraživanja Gustava le Bona i Sigmunda Freuda o psihologiji masa. Sociološka i komunikološka istraživanja propagande polaze od teorije Waltera Lippmana i Harolda D. Lasswella. Može se reći da su sustavna istraživanja političke propagande i započela upravo nastojanjem da se shvate razlozi fascinantnog učinka fašizma na mase. U ovoj studiji nastojimo spojiti elemente navedenih pristupa istraživanjima propagande s naglaskom na politologijsku analizu koja u središtu interesa ima raščlanjivanje političko-legitimacijske funkcije uprizorenja nacističke ideologije u filmu "Trijumf volje". Termin propaganda može se definirani na niz načina, a u ovom tekstu je određena kao borba za utjecaj komunikacijom, koja svojim porukama nastoji pridobiti publiku (Bussemer, 2008, 14-15). Svrha propagande je ovladavanje javnim diskursom s ciljem legitimiranja političke vladavine.

Polazim od teze da je nacistička diktatura imala legitimitet u velikom dijelu njemačkog društva. Ta je podrška bila između ostalog uzrokovana vrlo uspješnom nacističkom propagandom koja je uspjela razviti sposobnost komunikacije uvjeravanja, te vrlo važnog estetiziranja politike u kojoj su izvršno spojene ljepota i nasilje. Na ovaj aspekt nacističke diktature ukazali su američka književnica Susan Sontag i izraelski povjesničar Saul Friedländer. Oni su istaknuli mogućnost propagandnog korištenja nostalgičnih snova, žudnje za spektakularnim, dubokih strahova i nejasnih nada, te nadasve potrebe ljudi za spektaklom (Sontag, 1976, Friedländer, 1984). Ukratko, oni naglašavaju da funkcija političkog poretka nije zadovoljenje isključivo materijalnih, nego isto tako i duhovnih potreba. U tom pristupu politici politički poredak daje

smisao životu ljudi (Voegelin, 2000, 71). Ljudsko djelovanje i politiku stoga, naglašavam, čine isključivo materijalni interesi nego i potreba za kolektivnim identitetom. Upravo su potonju nastojali zadovoljiti nacisti ističući sliku vođe kao spasitelja nacije, koji treba omogućiti da se posvađani njemački narod stopi u harmoničnu "Volksgemeinschaft" (narodnu zajednicu). Naravno to je bilo moguće tek kada su nacisti osigurali materijalnu osnovu svoje vladavine, koja im je omogućila zadovoljavanje materijalnih potreba stanovništva.

Nastojanje nacista da pomoću stiliziranja politike, njezinog propagandnog uprizorenja, pridobije masovnu podršku sustavno je analizirao Peter Reichel. On je u svojim istraživanjima istaknuo tezu Ernsta Blocha, koju je ovaj iznio još 1924. godine dok je Hitler bio smatran tek desno-radikalnim bavarskim marginalcem (Reichel, 1991, 22). Bloch je naime već onda lucidno primijetio da je Hitler "vrlo sugestivna narav, nažalost puno vehementnija nego mnogi pravi revolucionari.... ideologiji otadžbine daje gotovo zagonetan žar i posjeduje novu agresivnu sektu, koja se razvija u snažnu agresivnu armiju, trupu koja je stvorena mitom" (Bloch, 1962, 162). On dakle naglašava da je Hitler uvidio kako put prema apsolutnoj vladavini nacionalsocijalista ide preko vještog manipuliranja mitovima i predrasudama kojim se može djelovati na osjećaje masa. Stoga su stavovi izneseni u "Mein Kampf" postali ideja vodilja nacističke propagande, a ona se sastojala od dva elementa: a) rudimentarne Hitlerove propagandne teorije zasnovane na učenju o psihologiji masa Gustava Le Bona i b) praksi nacističkog ministra propagande Josepha Goebbelsa. Njegovo ministarstvo svoje je propagandne poruke uvijek vješto prilagođavalo promijenjenim okolnostima ujedno zadržavajući osnove nacističke ideologije: antisemitizam, ideju o superiornoj njemačkoj "Volksgemeinschaft" i nepogrešivom vođi koji stvara novi tisućljetni njemački Reich.

Nedvojbeno je dakle da je Hitler propagandu smatrao jednim od glavnih instrumenata nacionalsocijalističke politike.² Isticao je da ispravna primjena propagande predstavlja pravu umjetnost koja nije poznata tradicionalnim građanskim strankama. Propagandu stoga nije shvaćao isključivo kao instrument pridobivanja novih simpatizera i pristaša nacizma, nego još više kao izvrstan način homogenizacije članova NSDAP-a. Ona je služila kao instrument za promicanje nacionalsocijalističke zločinačke "političke religije".³ Hitlerov interes za propagandu probudio se u Beču u razdoblju prije Prvog svjetskog rata. U to je vrijeme vrlo često posjećivao niz stranačkih manifestacija, a osobito ga se dojmila demagogija kršćansko-socijalnog gradonačelnika Beča Karla Luegera. Ovaj stranački vođa je svojim vatrenim često i antise-

2

Pod propagandom se u ovom tekstu podrazumijeva sustavno djelovanje koje manipulacijom postojećim ili stvaranjem novih predrasuda nastoji usmjeriti ponašanje ljudi. Detaljno o tomu vidjeti u Šiber (1992).

3

Ukratko, Voegelin pojam političke religije upotrebljava da bi označio neposredno političko značenje emocija na kojima se temelji vjera u neki apsolutni, sveti politički cilj. Stoga dolazi do potpunog srastanja duhovne i političke sfere. U političke religije ubraja nacizam i boljševizam (Voegelin, 1993). Iz perspektive postojećih religijskih tradicija, radi se o antireligiji koja je samo dio procesa sekularizacije.

mitskim govorima fascinirao mase.⁴ Hitler je zbog toga rado isticao Luegerove javne nastupe, naglašavajući da se radi o vrhunskom propagandnom umijeću (Hamann, 1996, 409). Još više ga se dojmila britanska ratna propaganda tijekom Prvog svjetskog rata, kojoj je u "Mein Kampfu" posvetio cijelo poglavlje, a njezina recepcija dijelom je odredila i njegovo razumijevanje uzroka ratnog poraza Njemačke. Stoga navodi iz "Mein Kampfa" nedvojbeno pokazuju da je bio i pod utjecajem teorije o psihologiji masa Gustava Le Bona, neovisno od toga da li je njegove teze usvojio neposredno ili posredno preko u ono vrijeme brojnih popularizacija. Na lebonovskom tragu vođa nacista tvrdi: "Sposobnost percepcije velike mase je vrlo ograničena, razum mali, istovremeno je zaboravnost velika. Polazeći od te činjenice, svaka djelotvorna propaganda treba se ograničiti na samo na nekoliko značajnih točaka i njih uporno ponavljati ..." (Hitler, 1938, 160). Isticao je da propaganda treba uvijek "biti više usmjerena na osjećaje, a samo prigodno na takozvani razum" (Hitler, 1938, 197). Hitler je prema masi imao ambivalentni odnos; s jedne strane o njoj se izražavao vrlo negativno, ali s druge ju je cijenio kao silu koja tvori bit političkog djelovanja. Nesumnjivo je da je Hitler vjerovao u postojanje neke vrste kolektivne duše masa, koja jedva čeka da dođe u ekstazu oslobađajući pri tom najniže porive. Uostalom upravo je on bio taj koji ih je svojim govorom mržnje najviše poticao.

Kao glavni čovjek nacističkog "Ministarstva za narodnu prosvjetu i propagandu" cjelokupnu propagandnu djelatnost Trećeg Reicha vodio je Joseph P. Goebbels. On je uvijek isticao da je propaganda jedna od najvažnijih djelatnosti nacističke politike te da njegovo ministarstvo na području duhovne mobilizacije radi isto tako važan posao kao što to ministarstvo obrane čini na terenu vojne mobilizacije. Naglašavao je da se zadaća propagande sastoji u tome da složene probleme: privrede, društva, kulture, politike, i uopće vladajućí svjetonazor, približi narodu. Naime, prema njegovom mišljenju narod zapravo ne može samostalno odlučivati jer ne razumije složenost zbivanja. "Kada bi *sam* narod imao mogućnost, izabrati između ovog ili onog...kada bi narod *sam* imao snage i sposobnosti, odabrati ispravno, tada uopće ne bi trebali imati vodstvo, tada bi narod *sam* od sebe uvijek činio ispravno" (Goebbels, 1971, 91). Bit je u tome – ističe Goebbels – da narod jednostavno nije u stanju samostalno donositi odluke, pa ga zato treba "modelirati" pomoću propagande. A njezina glavna zadaća bilo je postizanje apsolutne odanosti Führeru i stvaranje harmonične "Volksgemeinschaft" (narodne zajednice). Nakon preuzimanja Ministarstva izjavio je da postoje dva načina da se izvrši revolucija: prvi i jednostavniji, je putem oružane borbe, a drugi složeniji, je "preoblikovanje duha nacije" i pridobivanje cijelog njemačkog naroda za novi politički poredak (Albrecht, 1969, 12).

4

Mase sam definirao kao veliki broj osoba koju je pomoću propagande moguće oblikovati, odnosno mijesiti, kako nam to pokazuje etimologija pojma. U tu se svrhu koristi uvjeravanje manipulacijom predradama.

Usprkos revolucionarnoj zadaći koju su nacisti namijenili propagandi oni nikada nisu uspjeli oblikovati cjelovitu propagandnu teoriju. Štoviše Goebbels je smatrao da se propaganda niti ne može detaljno planirati, pa zbog toga nije ni moguće a ni potrebno oblikovati teoriju propagande. Ističe da se propaganda nužno orijentira na taktičke zadatke. Zbog toga propagandne metode nužno trebaju proizlaziti iz potrebe svakodnevne borbe. Cilj je naravno uvijek bio isti: nametanje zločinačke nacističke ideologije. Doduše u svojem se radu Goebbels pridržavao niza tehničko-propagandnih pravila, na koja upućuje američki istraživač Leonard W. Doobs (1950), ali u ovom tekstu u središtu interesa je njegov odnos prema filmskoj umjetnosti osobito njegovi stavovi prema propagandnom filmu. Nedvojbeno je da i on poput Hitlera smatra da mase traže iluziju i da maštanje jednako tako utječe na ljudsko ponašanje kao i stvarni događaji. Stoga je nastojao da preko prenošenja slika i uprizorenja masovnih događanja probudi potisnute porive i u srca ljudi usadi nacističke ideale. Nacisti su detaljno i s velikim žarom "planirali ustanak slika, protiv; na slikama, simbolima i vlastitoj demokratskoj estetici siromašne Republike" (Paul, 1992, 54). Zbog toga je nacionalsocijalističko preuzimanje vlasti prema Paulovom mišljenju ujedno bio ustanak slika, mitova, simbola, a film je za njihovo prenošenje bio upravo idealan medij. Stoga su nacisti odmah nakon preuzimanja vlasti uspostavili totalnu kontrolu svih medija. To je bila osnovna pretpostavka za uspjeh njihove propagande. Kontrola se temeljila na "zakonima" koje se donijeli već 1933. godine odmah nakon preuzimanja vlasti. Novo nacističko zakonodavstvo omogućilo je da se iz svih vrsta umjetnosti ili novinarstva isključe svi nacističkoj ideologiji rasno i politički nepodobni. Goebbels je kao "Propagandaminister" (ministar propagande) preko svojih službenika u potpunosti kontrolirao javni govor u Trećem Reichu (Klemperer, 2007). Nacistički dolazak na vlast ujedno je značio da njihova propaganda više nije bila prvenstveno usmjerena na rušenje vajmarske demokracije, nego je nastojala legitimirati totalitarnu diktaturu, propagirajući ideju vođe i složne "Volksegmeinschafta" (narodne zajednice).

Treba istaknuti da je Goebbels odmah uvidio i stalno isticao veliku važnost filma kao izvrsnog propagandnog sredstva. Zbog toga ga je ondašnja njemačka javnost s pravom doživljavala kao čovjeka izuzetno zainteresiranog za film (Albrecht, 1969; Moeller, 2000). Na početku svog djelovanja kao uzor kojeg treba slijediti i nacistička propagandna filmska industrija isticao je djelo sovjetskog redatelja Sergeja Eisensteina "Krstarica Potemkin". Stoga je u svoj dnevnik zapisao: "Navečer smo gledali 'Potemkin'. Moram reći da je taj film čarobno napravljen. S potpuno raskošnim masovnim scenama. Kadrovi tehnički i krajobraza su s pregnantnom prodornom snagom. A bombastične parole su zgodno formulirane, tako da im se jedva može suprotstaviti. To i je zapravo ono opasno kod tog filma. Želio bi da i mi imamo jedan takav" (Goebbels, 1987, 240-241).⁵ Razmjerno pohvalno se izrazio i o još jednom Ei-

5

Za razliku od njega koji je razlikovao ideološke poruke od savršene tehničke izvedbe filma, Hitler se nije mogao oduprijeti svojoj ideološkoj dogmi, pa je "Krstaricu Potemkin" vidio isključivo kao "Vrhunsko stanje bestijalnosti" (Moeller, 2000, bilj. 149, 187).

sensteinovom filmu "Borba za zemlju" (Goebbels, 1987, 500). Kasnije je u službenim prilikama u nekoliko navrata isticao "Krstaricu Potemkin" kao film koji može biti uzor propagandnog djelovanja. Treba napomenuti da su usprkos nedvojbene sličnosti, postojale isto tako i razlike između nacionalsocijalističkog i boljševičkog filma iako su jedan i drugi funkcionirali kao propaganda, pa su uvijek nastojali promicati jedino ispravnu vladajuću ideologiju (uostalom to je i danas najčešće slučaj, pravo pitanje stoga nije: da li ideologija ili ne, nego kakva ideologija, jer i zabavni film promiče neku ideologiju). U sovjetskom filmu dugo vremena je prevladavala epika koja je prenosila političke poruke, dok je nacionalsocijalistička propaganda sugestivnu snagu filma bolje povezala s željenom slikom stvarnosti i filmsku industriju od početka svoje vladavine jednoznačno koristila u propagandne svrhe. U tom smislu nacionalsocijalistički film je trebao ispuniti sljedeće zadaće:

- produbiti vjeru u Njemačku i njezinog vođu;
- oblikovati zajednički "narodni doživljaj" suvremenih zbivanja;
- stvarati mentalne pretpostavke za formiranje etosa zajednice;
- pojašnjavati smisao mjera i zapovjedi državnog vodstva (Heyde, 1942).

Da bi ispunili navedene ciljeve nacisti su nastojali potpuno centralizirati filmsku proizvodnju. Gotovo cjelokupnu filmsku industriju uspjeli su objediniti u koncern Universum-Film-Aktiengesellschaft (UFA). Ovaj je koncern upravljao s velikom većinom filmske produkcije Trećeg Reicha. Naravno Goebbels je pri tom istaknuo da ne želi filmove kod kojih bi se moglo prepoznati da su propagandni, jer je najbolja propaganda upravo ona koja se ne može prepoznati. Logiku prikrivene propagande koristila je cjelokupnoj filmskoj proizvodnji nacističke Njemačke. Stoga su od oko sveukupno 1150 filmova snimljenih u Trećem Reichu oko polovicu činili dokumentarni i filmovi s ratnom tematikom. Ali nacistička propaganda je prenosila svoje poruke i u zabavnim igranim filmovima koji su činili nešto preko 50 % filmske proizvodnje. Oni su nacističku ideologiju prodavali pod motom "lake teme za teška vremena". Od filmova s političkom tematikom 27 % su bili izričito politički, 14 % manifestno politički, a 11 % posto akcioni, koji se mogu ubrojiti u latentno političke (Albercht, 1969, 104). Među igranim političkim filmovima isticali su se antisemitski ("Jud Süß", 1940), antikomunistički ("Weisse Sklaven", 1936), antiengleski ("Ohm Krüger", 1941), vrlo popularni bili su i ratni filmovi o pilotima ("Stukas", 1941; "Quax der Bruchpilot", 1941), kao i o podmorničarima ("U-Boote westwärts", 1941). Među propagandnim, isticali su se filmovi Leni Riefenstahl, o kongresima nacističke stranke ("Sieg des Glaubens", iz 1934. godine kao i "Triumph des Willens" iz 1935.), a rado su gledani i njezini filmovi o Olimpijadi održanoj u Berlinu 1936. godine ("Fest der Schönheit", i "Fest der Völker", oba iz 1938. godine). Smatram da su središnji motivi nacističke propagande najbolje došli do izražaja u filmu "Trijumf volje". On je naime rađen da bi se prikazao vođa i skladna njemačka "Volksgemeinschaft" stoga će biti u središtu analize. No najprije ću nastojati odgovoriti na pitanje zašto su upravo filmski medij nacisti smatrali idealnim za širenje svoje propagande. Odgovor na to pitanje dao je filmski teoretičar Sigfried

Kracauer (1984). On je naime izvršno primijetio da čarolija filma proizlazi iz njegove sposobnosti brisanja granice između fikcije i realiteta. Navedeno brisanje granice dobro je iskazano rečenicom koju skoro svi rado ponavljamo u onim prilikama kada nam se filmski ili bilo kakvi drugi događaji iz stvarnog života čine potpuno nevjerojatnim. Tada se obično veli: "Sve je bilo kao na filmu". Ovaj iskaz nas doduše upozorava da je svaki film fikcija, ali isto tako i na potrebu se predamo fikciji, jer se filmovi između ostalog gledaju zbog potrebe bijega od stvarnosti. Dakle iako je filmska publika svjesna navedene "umjetne" dimenzije filma sklona ju je zaboraviti obuzeta snažnom željom da stvarnost bude drukčija, da nam pruži smisao egzistencije. Snažne emocije usmjeravaju publiku da u svojoj mentalnoj mapi katkada izbrišu razlika između fikcije i realiteta i da sve prikazano na filmu prihvate kao neupitnu istinu. Uostalom u kino se ide i filmovi se gledaju upravo zato što ih se poima kao drugu, katkada i značajniju stvarnost, od one prave. Svaki film doduše i razumijemo pomoću kôda realnosti kojoj pripadamo, ali upravo zato smo i skloni vjerovati čaroliji filma. Iskaz: "sve je bilo kao na filmu" stoga pokazuje kako je film idealan medij za premošćivanje razlike između fikcije i stvarnost. U vješto napravljenom filmu povezane su se sve tri dimenzije vremena: sadašnjost, prošlost i budućnost. Stoga je ova medij razmjerno široko prihvaćen. On naime omogućuje "zgušnjavanje vremena" te na uvjerljiv način može pokazati da se povijest "ne zbiva više u vremenu, nego se provlači kroz vrijeme. Vrijeme se dinamizira u snagu same povijesti" (Koselleck, 1989).

U analizi filma Leni Riefenstahl "Trijumf volje" polazim od teze da svaka filmska forma, pa prema tome i dokumentarni film, u određenom stupnju uvijek ostaje konstrukcija stvarnosti. Stoga je uloga redatelja izuzetno važna. Naime, već odabir mjesta na kojim stoji kamera, perspektiva kadra, montaža, pokazuju da neutralni ulazak u filmski realitet nije moguć.⁶ Navedeno svojstvo filma, činjenica da je on uvijek u određenom smislu fikcija, omogućuje njegovu propagandnu uporabu. Film se dakle nužno programira i stoga je postao jedan od značajnih kôdova moći. Zbog toga on ne postoji isključivo sam za sebe, nego uvijek u određenom društvenom i političkom kontekstu.⁷ I to takvom kontekstu koji omogućuje da svaki film, pa i dokumentarni zapravo ujedno bude i propagandno sredstvo. Politizaciju i propagandnu funkciju filma omogućuju njegove značajke koje proizlaze iz njegove unutarnje strukture i koja omogućuje da:

a) film dobiva svoj vlastiti život, postaje fenomen za sebe. "Kôd stvarnosti", postaje "stvarnost kôda";

6

Značaj montaže kadra u filmu prikazao je Sergej M. Eisenstat (1979). Sama L. Riefenstahl je već kod svog prvog filma "Die blaue Licht" uvidjela značaj montaže. Naime nakon što ga je montirao njezin tadašnji mentor film je izgledao potpuno drukčije od toga kako ga je zamislila, pa su ga kasnije morali zajedno ponovo montirati. Poznato je da je dugotrajno radila na montaži "Trijumfa volje" i filmova o Olimpijadi.

7

Ovu činjenicu je L. Riefenstahl uporno odbijala prihvatiti (Riefenstahl, 1987).

b) film omogućuje gledatelju "mekano" suočavanje sa stvarnošću, preko njegovih nikada u potpunosti razumljivih filmskih metafora;

c) u filmu se projekcije pojedinačnih slika politike i društva transformiraju u kolektivni mit (Kracauer, 1984, 47).

U analizi filma "Trijumf volje" nastojao sam raščlaniti treću funkciju filma, dakle njegovu sposobnost da posreduju i oblikuje neki politički mit. A kako je ovaj film tipičan za drugu fazu nacističkog propagandnog djelovanja, nadam se da će njegova analiza ujedno omogućiti da se vide osnovne značajke nacionalsocijalističke ideologije i propagande u tom razdoblju. Tada se nacistička propaganda usmjerila na legitimiranje diktature. Stoga je njezina osnovna zadaća bila da popularizira središnji mit nacionalsocijalizma: ideju nepogrešivog vođe koji snagom svoje volje i djelovanja stvara skladnu njemačku "Volksgemeinschaft" (narodnu zajednicu). Taj se mit između ostalog stvarao uprizorenjem masovnih događaja među kojima su središnju ulogu nesumnjivo imali nacistički stranački kongresi. Na ritualnim okupljanjima članova NSDAP-a Hitler je bio glavni i ujedno najveći glumac. Uvijek u središtu pozornosti, onaj kojeg slušaju s ushitom i predanošću, onaj kojem se dive, koji predvodi mase, riječju pravi nacionalni: "Führer"! Vođa stranke i nacije kojeg na kongresima nacističke stranke slave poput božanstva koje jamči jedinstvo nacije. Nije slučajnost da je britanski veleposlanik u Trećem Reichu sir Neville Henderson izjavio da nitko tko nije bio na stranačkom kongresu NSDAP-a u Nürnbergu ne može do kraja razumjeti nacizam. On doduše i nije bio u potpunosti u pravu, naime, osobna nazočnost nije bila potrebna, bilo je dovoljno vidjeti film Leni Riefenstahl "Trijumf volje".⁸ Taj film je izvrsno služio nacističkoj propagandi. Prema procjenama Goebbelsovog ministarstva vidjelo ga je oko 20 milijuna ljudi, a dobio je i Nacionalnu nagradu za film Trećeg Reicha. Na njezinoj dodjeli 1. svibnja 1935. godine, Goebbels je istaknuo: "Taj film predstavlja veliko postignuće u cjelokupnoj ovogodišnjoj filmskoj produkciji... On je velika filmska vizija Vođe... On je uzdigao tvrdi ritam ovog velikog vremena na eminentno umjetničku razinu..." (Leicher, 1978, 125). Nacističko stranačko glasilo "Völkische Beobachter" 30. 03. 1935. godine o filmu je pisalo pod naslovom "Najveće filmsko djelo koje smo ikada vidjeli". U spomenutom tekstu nastavlja ga se dalje hvaliti kao veliko djelo Leni Reifenstahl i njezinih odličnih suradnika. Istaknuto je da se radi o klasičnom djelu nacionalsocijalističkog pokreta. Hvalospjevima su se pridružili i svi drugi mediji Trećeg Reicha osobito nakon što je sam Vođa nakon svečane premjere filma u berlinskoj palači Universum-Film-Aktiengesellschafta osobno čestitao autorici i uručio joj stručak cvijeća. Divljenje koje je sam Hitler pokazivao prema filmu i autorici morala je dijeliti čitava njemačka nacija (Loipedinger, 1987, 46-54). Kako je film vidjelo preko dvadeset miliona ljudi radi se nedvojbeno o

8

Analiza filma usmjerena je prvenstveno na njegove propagandne poruke i njihovu funkciju. Vrstan prikaz organizacije snimanja, iznosa i izvora utrošenog novca, "tehničke" strukture filma: dužinu i broj kadrova, kut snimanja, mjesto snimanja, sudionike radnje, broj sekvenci, ton, rasvjeta itd., donosi Loipedinger (1987).

jednom od najznačajnijih propagandnih filmova svih vremena. Propagandni cilj filma bio je sasvim jasan: veličanje Führera, NSDAP-a i njemačke Volksgemeinschaft. On se smatrao toliko dobrim da se isticalo da nakon njega nije više potrebno snimati niti jedan film o Hitleru. I doista, sve do njegovog samoubojstva više nije bio napravljen niti jedan pravi film o tom zločincu (Reichel, 1991, 138). Teoretičari medija i političke propagande smatraju da je to bilo zato što je u "Trijumfu volje", Hitler "jednom i za sva vremena, prikazan upravo tako kao što se sam želio vidjeti" (Leiser, 1989, 30). Riefenstahl je stoga naravno postala njegova omiljena režiserka. Naklonost prema njoj počeo je gajiti još od vremena kada je gledao njezin film "Das blaue Licht" (Plavo svjetlo). Ovaj film ga je vjerojatno privukao sentimentalnim stilom u kojem dominira nostalgija za starim izgubljenim mitskim vremenima kada je postojala sigurnost i toplina ljudske zajednice. Nakon što su se u svibnju 1932. godine na njezinu inicijativu upoznali – Riefenstahl je naime bila fascinirana Hitlerom što ni kasnije nije skrivala – on joj je obećao da će nakon što dođe na vlast raditi "njegove" filmove. Ispunio je svoje obećanje i zahvaljujući tome svijet je mogao svjedočiti vrsnim propagandnim filmovima u kojima su glavnu ulogu "igrali", sam Hitler, njegova stranka i paramilitarne trupe SA i SS-a. Redateljsko umijeće Leni Riefenstahl uspijevalo je NSDAP-eve kongrese prikazati kao djelovanje širokog pokreta koji u svom kretanju obuhvaća cijelu "narodnu zajednicu", dajući joj aktivistički zanos u njezinom putu prema pobjedi. Kao što je poznato sve ovo je završilo u monstruoznim masovnim nacističkim zločinima i katastrofalnom porazu Trećeg Reicha u Drugom svjetskom ratu. No 1935. godine polazilo se od harmonije, suglasja, savršeno uvježbanog jedinstvenog ritma narodne zajednice, od nacista toliko propagirane njemačke "Volksgemeinschaft". Nije se još znalo da skladni marš prikazan u "Trijumfu volje", kao i sam film, zapravo pokazuju put u zločin. Postavlja se pitanje zašto su za estetizaciju nacističke politike odabrani upravo kongresi NSDAP-a? Kako to da je Riefenstahl uspjela uprizoriti Hitlera i njegove sljedbenike na tako dojmljiv način? Sve to je potaklo Susan Sontag da o njezinim filmskim i kasnijim fotografskim radovima piše kao o "fascinantom fašizmu". Odgovor na prvo pitanje treba tražiti u raščlambi strukture stranačkih kongresa. Naime i sami NSDAP kongresi su režirani poput napetog filma. Stoga su pružali izvrsne pretpostavke za filmsko uprizorenje. Njihova unutarnja dramatika je omogućila da vještina režije Leni Riefenstahl dođe do svog punog izražaja. Pokazalo se da je vrlo dobro shvatila i primijenila teoriju filmske režije svog bivšeg suradnika Béle Balázsa, jednog od prvih teoretičara filma uopće.⁹ Balázs je u svojim spisima uvijek isticao da se filmski iskaz temelji na krupnom planu. Smatrao je naime da upravo krupni plan omo-

9

On je bio scenarist vrlo uspješnog filma "Plavo svjetlo". Riefenstahl se s njime sporila oko raspodjele dobiti od filma, pa je od rado viđenog kolege za nju postao "Židov Béla Balázs". Zastupanje svojih interesa u ovom sporu 1933. godine prepustila je visokom nacističkom dužnosniku Juliusu Streicheru. To je ujedno – iako je pristajala uz nacističku diktaturu – i njezin jedini poznati javni iskaz antisemitizma. Balázs je u međuvremenu napustio Njemačku i boravio u SSSR-u, pa mu se nije ništa dogodilo. Dokument donosi Infield (1976). Navedeno prema Loewy (2001, 224, bilj. 254).

gućuje da se razaznaju detalji koje nikada ne bismo mogli vidjeti u stvarnosti. Stoga su potrebne razne perspektive snimanja koje omogućuju da se u sliku "ugradi" značenje koje nam režiser želi prenijeti. Istovremeno ističe da je bit filmskog umijeća u postupku montaže. Naime smatra da tek u montaži oblikovanjem ritma scena i pripadajućih asocijacija "nastaje bitno: kompozicija djela" (Balázs, 2001, 14). Riefenstahl kao da u svojim filmovima "prepisuje" osnovne postavke Balázseve filmske teorije. Stoga nastoji da montaža filma bude u funkciji "produktivne kamere", a ne obrnuto. Montaža za njega nije ništa drugo nego "oblik kretanja kamere" (Loewy, 2001, 208). Na taj se način omogućuje da gledatelj potpuno "uđe" u film. On se može potpuno identificirati s pogledom kamere, njezin pogled je na taj način očovječen. Ona postaje gledatelj. "Kamera ima moje oči i poistovjećuje me s osobom koja vrši radnju. Ona gleda mojim pogledom" (Balázs, 2001, 15). Dakle, gledatelj ne gleda pogledom kamere, nego ona gleda njegovim pogledom. A to znači da su sve osobe koje se pojavljuju na filmskom platnu, zapravo "inkarnacija pogleda gledatelja, njegovih želja i njegovih maštanja" (Lowey, 2001, 209). Ovaj filmski postupak omogućio je Riefenstahl da njezini filmovi zadobiju fascinantnu snagu, da se o njima govori kao o zadivljujućim slikama. Upravo zato što je navedenim postupkom omogućavao ukidanje distance prema gledateljima i njihov "ulazak" u film "Trijumf volje" je postao idealno propagandno sredstvo.

Kongres koji je prikazan u "Trijumfu volje" slijedi nakon unutar stranačkog obračuna u kojem je Hitler likvidirao Ernsta Röhma i ostale vođe SA odreda koji su revoluciju nastojali dovesti do kraja.¹⁰ Nakon ovog krvoprolića stranka se nastojala stabilizirati, a tome je trebao poslužiti stranački kongres održan 1934. godine pod nazivom "Kongres jedinstva i snage".¹¹ Ne samo to trebalo je pokazati da je Hitler pravi narodni vođa i učvrstiti njegovu karizmatičku legitimaciju. Svi kongresi NSDAP-a pa tako i ovaj sastojali su se od sljedećih elemenata: prvog, "čisto" političkog dijela u kojem nastupaju stranački delegati, aklamacija Hitleru, društvenih ili bolje rečeno staleških udruga radnika, seljaka, službenika, itd. koje su trebale pokazati da stranka okuplja sve slojeve njemačkog naroda; drugog, pseudo-religioznog elementa u kojem se ljubi "Krvava zastava" iz neuspjelog puča 1923. i odaje počast mrtvim drugovima; trećeg, koji ima element pučke svetkovine s vatrometom, s bakljadom, glasnom glazbom i to od Wagnerovih opera do popularnih narodnih pjesama; četvrti, militaristički element u čijem su središtu odredi SA i SS-a koji složno marširaju vojničkim korakom (Burden, 1967). Navedene elemen-

10

Stoga razlog zašto prvi film L. Riefenstahl o kongresu NSDAP-a "Trijumf volje" uspješan i propagiran nije isključivo tehničke naravi npr. napravljene su neke nespretnosti, pa se vidi kako Hitleru stručak cvijeća koji je upravo primio pada u krilo njegovog zamjenika Rudolfa Heßa, nego prvenstveno to što je u njemu Röhm imao značajno mjesto.

11

Osim prvog koji je održan u Münchenu 1923. i drugog, koji je zbog toga što su Hitleru bili zabranjeni javni nastupi u Bavarskoj, održan u Weimaru, svi su kongresi od 1927. godine održavani u Nürnbergu, zato što ga je njemački nacionalno-integracijski pokret iz 19. stoljeća smatrao gradom koji simbolizira njemačku nacionalnu tradiciju.

te Riefenstahl je objedinila u nekoliko cjelina. Analiza će pokušati pokazati dvije razine sadržaja filma: manifestnu i latentnu. Na prvoj će se nastojati prikazati koja zbivanja u filmu i političke poruke film zastupa, a na drugoj, samu dramaturgiju radnje pomoću koje se ove poruke prenose, način na koji se filmskim jezikom nastoji "očarati" publiku, njoj se prenosi određena vrijednost nacističke ideologije. Napominjem da se radi o politološkom radu koji ne može ulaziti u sve nijanse filmskog postupka, nego će se usmjeriti na analizu postupaka kojim se prenose ideja vođe i njemačke "Volksgemeinschaft" (narodne zajednice). Polazim od stava da filmska slika stvarnost prikazuje izražajnije, dojmljivije, nego što je ona sama. Upravo u tome se prema općem sudu filmskih i drugih stručnjaka skriva čarolija ovog filma. Nastojat će ga prikazivanjem načina na koji se to postiglo, na neki način razotkriti čaroliju filmskih slika. Pri tom ću polaziti od analize filma koji su izvršili Sigfried Kracauer i Martin Loperdinger.¹² Naravno i sâm sam se trudio pažljivo proučiti film i usporediti ga sa povijesnim izvorima koji prikazuju kongres NSDAP-a o kojem film govori te sa strukturom ideal-tipski shvaćenog dokumentarnog filma.¹³ Najprije ću prikazati događaje na filmu uspoređujući ih sa stvarnim zbivanjima na kongresu, a zatim ću nastojati ukazati na propagandno-ideološke razloge upravo takvog filmskog uprizorenja događaja.

Odmah treba primijetiti da je kongres koji je u realitetu trajao šest dana, a Riefenstahl je da bi dobila na dinamici filmske radnje, zbivanja oblikovala u četiri cjeline: večer uoči kongresa, kad se ukazuje na mjesto radnje i prati dolazak Hitlera; u prvi dan, kada se prikazuje otvaranje i nastup radnih odreda i koji završava s noćnim skupom SA; u drugi dan, kada nastupa Hitlerova mladež ("Hitler Jugend"), a završava noćnim nastupom nacističkog vodstva; i završava s trećim danom, ispunjenim mimohodom odreda SA i SS-a, koji završava Hitlerovim govorom, naravno radi efekta, noćnim. Osobito je zanimljivo da je Riefenstahl nastup Njemačkog radničkog fronta i radničkih trupa koji su se u stvarnosti dogodili četvrtog dana nakon nastupa "Hitler Jugenda", u filmu stavila u prvi dan, među scene kojima je kongres započeo. Kronologija događanja je promijenjena i kada je prolazak Hitlera kroz postrojene vojne kolone, koji se u realitetu odvijao nakon završetka kongresa, premjestila na početak i time dobila značaj pozdravljanja vođe. Ovim promjenama došlo je do "vremenskog zgušnjavanja" radnje (Loiperdinger, 1987, 63-64).

Mjesto radnje bile su tri lokacije: ulica, dvorana i otvoren prostor (tabor, livada, stadion), a glavnu ulogu u filmu imaju tri aktera: narod, vođa i stranaka. Narod su naravno Nijemci, vođa je Hitler, dok stranku predstavljaju odredi SA i SS-a, vojska, članovi Njemačkog radničkog fronta, Hitlerove mladeži,

12

Prigovore koje je Loperdinger dao Kracaueru nisu u potpunosti opravdani, a ni osobito važni. Stoga smatram da se njihovi pristupi međusobno ne isključuju.

13

Ovom prilikom zahvaljujem kolegicama i kolegama sa studija politologije, koji su u ljetnom semestru akademske godine 2007./2008. na seminaru iz kolegija "Politike povijesti" pogledali film, na zanimljivim i korisnim komentarima.

kao i "obični" članovi NSDAP-a. No svi su oni, kao je to zamijetio Loperdinger (1987) bez obzira na pripadnost različitim organizacijama stranke, svedeni pod jedan pojam i prikazani naprosto kao vojnici: politički vojnici, vojnici rada itd. Svi oni marširaju uzdignute ruke pozdravljajući Hitlera i time među njima prestaju sve razlike. Oni su naprosto Hitlerova vojska, a jedinstvo između stranke, naroda i vođe je vrlo naglašeno kretanjem kamere i vještom kombinacijom kadrova.

U središtu filmskih zbivanja se kao što je već rečeno nalazi Hitler. Time se nastoji izvršiti prva zadaća propagande i prikazati na najvažniji element nacističke ideologije: ideju vođe. Stoga već prva scena filma započinje slavljenjem Vođe iako se on u toj sceni i ne vidi. Pojavljuje se slika neba na kojem leti avion, a glas spikera najavljuje "Adolf Hitler leti iznad Nürnberga". Navedenim "neprikazivanjem" stvara se atmosfera iščekivanja, da bi oduševljenje pri njegovom silasku s neba moglo biti još veće. Nedvojbenu dominaciju Hitlera u cijelom filmu pokazuje podatak da se nalazi na jednoj trećini filmskih sekveneci, a da njegovi govori zauzimaju ukupno dvije trećine svega izgovorenog na filmu. No najvažnije su njegova posredna uprizorenja, npr. dok ga narod i stranački drugovi očekuju, dok ga stranački zamjenik Rudolf Heß u svom govoru slavi, dok ga dugačke kolone vojnih redova složno pozdravljaju itd. Uspješnim filmskim jezikom je uprizoren "pseudorealitet totalitarnog režima" (Kracauer). Prizori se izmjenjuju izvrsno pogođenim ritmom, kretanjem koje samo po sebi sugerira snagu nacističkog pokreta te se na taj način prikriva realitet. Kracauer stoga o "Trijumfu volje" piše da "zahvaljujući kompoziciji dojmljivih slika tipa informativnih emisija ovaj film je odgovoran za potpunu transformaciju realiteta, za njegovu potpunu apsorpciju u umjetnu strukturu stranačkog kongresa" (Kracauer, 1984, 352). A to "usisavanje i brisanje" stvarnosti smatra suštinom nacističke propagande. Navedeni element prikivanja je u filmu izvrsno spojen s elementom iščekivanja vođe što snažno djeluje na emocije gledatelja. Pokušat ću to pokazati na primjeru iz filma. Prilikom otvaranja kongresa gledatelji ne mogu vidjeti Hitlera. On ostaje nevidljiv čak i kad mu se njegov stranački zamjenik Rudolf Heß neposredno obraća rekavši: "Mein Führer" (Moj Vođo)! Tek nakon njegovog ponovljenog poziva, Hitler je kratko prikazan iz neposredne blizine. No tijekom otvorenja sam nije progovorio niti riječ. Pustio je da ga slave, izjednačavajući njegovu volju s voljom naroda. Ključne riječi za razumijevanje nacističke ideologije je s ushićenjem izgovorio Heß: "Stranka je Hitler – Hitler je također Njemačka, kao što je Njemačka Hitler". Ovim totalnim poistovjećivanjem vođe i zemlje otvara se druga ideje nacističke ideologije promicana u filmu: ideja posebne, skladne narodne zajednice, koju jamči Hitler. Odnos Hitlera i naroda u filmu se prikazuje kroz nekoliko faza. Na samom početku i to u jedinom tekstu, u filmu se Hitler prikazuje kao ključna ličnost u cjelokupnoj povijesti njemačkog naroda. Tekst glasi:

"5. rujna 1934.; 20 godina nakon izbijanja Prvog svjetskog rata; 16 godina nakon početka njemačkih patnji; 19 mjeseci nakon počeka njemačkog prepoda; Hitler leti nad Nürnbergom; održati vojnu smotru sebi vjernih". Ovim

riječima je nedvojbeno prikazan kao spasitelj njemačke nacije, koji će prekinuti njezine patnje uz pomoć vojske sebi vjernih sljedbenika. Na taj se način već na početku filma uspostavila jasna pravolinijska veza: njemačka nacija – nacistička stranka – vođa. Na kraju filma ovu je vezu, kako je već napomenuto, jasno istaknuo Heß. Film je ujedno izvrsno pokazao kako nacisti zamišljaju njemačku narodnu zajednicu. Najprije se koncentrirao na sudionike parade, dobrovoljce Radne službe i Hitlerovu mladež te je prikazan njihov logor napravljen od mora šatora. Zatim se scene fokusiraju na njihovu prehranu, druženje, smijeh. U smotri članova stranačkih organizacija članovi izvikuju imena gradova i pokrajina. Poruka je jasna: nacionalsocijalisti su omogućili narodu da ponovo bude sit, da se raduje, prekinuli su međustranačka prepucavanja i omogućili mu da bude jedinstven. Nacionalsocijalizam je nastojao probuditi, a kod mnogi suvremenika je i budio novu nadu: da će klasni sukobi biti prevladani, da će ljudi dobiti posao, da će se stvoriti jedna nova zajednica međusobne solidarnosti njemačke zajednice.¹⁴ Naravno to se nije moglo pojaviti i samo od sebe i zato su vjernost, rad i žrtva za naciju postali glavne propagirane vrline. Prikaz nastupa pripadnika Radne službe, SA i SS-a slao je jesnu poruku da se nova narodna zajednica stvara borbom! To se dobro vidi iz toga što su i dobrovoljci Radne službe nazivaju "vojnima rada" koji zборе: "Mi nismo u rovovima i pod potmulom vatrom granata – a ipak smo vojnici"! Borba naravno traži žrtve koje se slave, smrt za naciju postaje nešto sveto. Stoga se čuje melodija kojom se slave pali stranački drugovi "Ich hatt' einen Kameraden" (Imao sam druga). Zatim se začuje jedan glas koji kaže: "Drugovi koje su poubijali Crveni i reakcija" – dolazi kratki predah ispunjen tišinom – a onda se začuje složan glas iz tisuću grla: "Vi niste mrtvi, vi živite u Njemačkoj". Kult smrti vidi se i u sceni u kojoj se vidi nepregledni niz nacističkih zastava s kukastim križem, a njihovu procesiju prati pjesma Hitlerove mladeži. "Naša zastava nas nosi naprijed. Naša zastava je novi cilj. Naša zastava nas vodi u vječnost. Da, zastava je više, od smrti". Kako je sve uprizoreno u sumrak scene zadobivaju mistični značaj. Značajke mitskog rituala imaju i završne scene. Kamera najprije snima mnoštvo, a onda iz ptičje perspektive snima more zastava, besprijekorno poredane redove pripadnika SA i SS-a. Okreće se prema počasnoj tribini koja se nalazi u sredini prostora, kreću se tri prilike, između stupova tribina vidi se kratak prikaz suncem obasjanog puta, počinje se nazirati da su tri prilike koje prelaze stepenicu prema počasnom pijedestalu, nekoj vrsti nacističkog svetog portala, Hitler, praćen šefom SA Lutzeom i vođom SS-a Himmlerom. Oni odaju počast mrtvima nacističkim pozdravom, zatim se prikazuje goruća baklja počasnog plamena, kukasti križ uklesan u kamenu pridržavan od orlova Reicha, zatim ponovo trojica dužnosnika koji se polako okreću i polako koračaju natrag prema počasnim tribinama, pokraj nijemih kolona stranačke vojske, zvuk roga najavljuje kraja parade more zastave se zatalasalo i kolone su krenule kući. Nacionalsocijalističko

14

Upravo aspekt nade u bolje sutra, prisjećajući se Hitlerovog govora kojeg je doživio kao dječak, austrijski sociolog Leopold Rosenmayer (2008) ističe kao najupečatljiviji dio nacističke ideologije.

slavljenje smrti tim je scenama bilo na svom vrhuncu. Film je prikazao taj sakralni ritual koji poručuje da samo smrt jamči rađanje nove njemačke narodne zajednice. Smrt za zajednicu jamči novi život: "Jednog vođu, jedan narod, jedno carstvo"!

Riefenstahl je napravila film koji je budeći snažne emocije kod gledatelja bio trijumf nacionalsocijalističke propagande. Politička religija NSDAP-a predstavljena je na fascinantan način. No to ne znači da su nacisti podršku koju su imali mogu zahvaliti isključivo nacističkom filmu ili uopće svojoj propagandi. Ona je osim toga postala u punom smislu djelotvorna tek kada su nacisti došli na vlast, a do tada je u Njemačkoj postojao pluralizam medija. Treba istaknuti da su komunikolozi već na početku svojih istraživanja pokazali da ljudi cjelokupnu ponudu medija primaju vrlo selektivno. Oni nisu npr. jednostavno lijevak u koji bi se ulijevale medijski proizvedene "istine". Tako je Lazarsfeld svojim istraživanjima propagandne i utjecaja medija provedenim četrdesetih godina prošlog stoljeća u SAD-u pokazao da ljudi u propagandnim porukama traže potvrdu stavova koje su već internalizirali i da zbog toga zapravo nema takvog medijskog postupka kojim se nekom mogu nametnuti stavovi i tip ponašanja koji su mu u potpunosti neprihvatljivi. Ali isto tako nedvojbeno je činjenica da se i stavovi i ponašanja tijekom vremena mijenjaju. To je osobito čest slučaj u vrijeme velikih povijesnih lomova, a poraz u Prvom svjetskom ratu i velika privredna kriza 1929./1933., koji su pogodili Njemačku, to su svakako bili. Stoga razlozi uspostavljanja nacističke diktature prije svega proizlaze iz strukture onovremenog njemačkog društva i politike, ali je nedvojbeno da je i propaganda imala značajnu ulogu u uprizorenju nacističke ideologije kao nove političke religije, osobito nakon uspostave totalitarne nacističke vladavine kada je cjelokupni javni život postao propaganda. Fascinantni prizori stranačkog masovnog mitinga NSDAP-a u filmu "Trijumf volje" režirani su tako da potaknu emocionalnu podršku diktaturi, s namjerom da nacistička totalitarna politička religija zadobije nove pristaše. Stoga se sigurno radi o jednom od najboljih ako ne i najboljem proizvodu nacističke filmske propagande u Trećem Reichu. Treba konstatirati da je Susan Sontag imala pravo, nacistička estetika uistinu ima nešto zavodljivo, pa je put prema Drugom svjetskom ratu i masovnim zločinima koji su počinili nacisti, na početku uspjela "pretvoriti" u samorazumljivu obranu i žrtvovanje za vlastitu nacionalnu zajednicu. Stoga treba istaknuti da nacizam nije vladao isključivo nasiljem, nego i vještom manipulacijom predrasudama i emocijama, a filmska propaganda je pri tom imala značajnu ulogu.

Literatura

- Albrecht, Gerd (1969) *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine Soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Prvo izdanje, 1930. Halle/Salle: Wilhelm Knapp).

- Bloch, Ernst (1962) *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bussemer, Thymian (2008) *Propaganda. Konzepte und Theorien*. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Friedländer, Saul (1984) *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazionalsozialismus*. München: DTV.
- Doobs, Leonard W. (1950) Goebbels' Principles of Propaganda, *Public Opinion Quarterly* 14, sv. 3, 419-442. Navedeno prema, Robert Jackall (ur.), *Propaganda*, New York.
- Eisenstadt, Sergej M. (1979) "E"! *Zur Reinheit der Kinosprache*. U: Franz-Joseph Albersmeier (ur.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam, 52-63.
- Goebbels, Joseph (1971) *Die zukünftige Arbeit und Gestaltung des deutschen Rundfunks* (25.3.1933). U: *isti*, Reden. (Ur. Helmut Heiber), Düsseldorf: Droste Verlag.
- Goebbels, Joseph (1987) *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. (Ur. Elke Frölich), sv. 1., 1924-1941.
- Hamann, Brigitte (1996) *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München-Zürich: Piper.
- Hitler, Adolf (1938) *Mein Kampf*
- Heyde, Ludwig (1943) *Presse, Rundfunk, und Film im Dienste der Volksaufklärung*. Dresden. Navedeno prema, Gerald Trimmel, Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films, Beč: Werner Eichbauer, 1998, 34.
- Infield, B. Glen (1976) *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*. New York: Thomas Y. Cromwell.
- Klemperer, Viktor (2007) *LTI. Jezik Trećeg Reicha*. Zagreb: Disput.
- Kracauer, Sigfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Sigfried (1997) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Leser, Erwin (1978) *"Deutschland, Erwache!". Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Loewy, Hanno (2001) *Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext*. U: Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Prvo izdanje, 1930. Halle/Salle: Wilhelm Knapp Verlag).
- Loiperdinger, Martin (1987) *Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Moeller, Felix (2000) *The Film Minister. Goebbels and the Cinema in the 'Third Reich'*. Stuttgart-London: Edition Axel Magnes.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Paul, Gerhard (1992) *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*. Bonn: Dietz.
- Peterlić, Ante (2001) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Reichel, Peter (1991) *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München-Wien: Carl Hanser.
- Riefenstahl, Leni (1987) *Memorien*. München-Hamburg: Taschen.
- Rosenmayer, Leopold (2008) *Überwältigung 1938. Frühes Erlebnis – späte Deutung*. Beč-Köln: Böhlau.
- Sontag, Susan (1976), *Fascinating Fascism*. U: Bill Nichols, *Movies and Methods*. Sv. 1. Berkly-Los Angeles-London: University of California Press, 31-43.
- Šiber, Ivan (1992) *Politička propaganda i politički marketing*. Zagreb: Alinea.
- Voegelin, Eric (2000) *Memorandum betreffend die Entwicklung der Politischen Wissenschaften im Rahmen der Staatswirtschaftlichen Fakultät*. U: Opitz, Peter J., Herz, Dietmar ur., *Occasional Papers des Eric-Voegelin Archivs XVI*, München: Wilhelm Fink, 64-81.
- Voegelin, Eric (1993) *Politische Religionen*. München: Wilhelm Fink.

Summary

"Triumph of the Will" as the triumph of nazizm. Propaganda in Leni Riefenstahl's film.

The text gives an overview of the main characteristics of Nazi propaganda and film industry, and then analyzes the way in which the Leni Riefenstahl's film "Triumph of the Will" presents the congress party of "National Socialist German Workers' Party" held in Nürnberg in 1934. The movie appeared to be promoting two basic values of the national socialist ideology: the idea of a unified "national community" and the "leader principle". It has been pointed out that the Nazi propaganda was based on Hitler's interpretation of mass psychology and practical settings of Goebbels. In order to make the propaganda efficient the entire German film industry was under the control of the political party. Its main task was to deepen the faith into Hitler as an unquestionable leader, to create a common ethos of the national community and in this way legitimize the leading totalitarian regime. In the purpose of legitimizing the regime in the Triumph of the Will, in the manner of Béla Baláz's film theory, Leni Riefenstahl used an especially valuable setting method. She achieved for the film cameras to follow the action with the eyes of spectators, so that everything that appears in the film turns into the incarnation of spectators' emotions. This created a convincing atmosphere in which the Nazi view of reality through a film method replaced the reality with a pseudo religious ritual of expressing faith in the line: leader, party, nation, which was exactly the main characteristic and purpose of the Nazi propaganda.

Key words: nazism, political film, propaganda, Leni Riefenstahl