

Umjetnost u nacizmu sagledana kroz obzorje psihoanalitičke teorije

Giljanović, Tanja

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:821385>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-03**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Tanja Giljanović

Umjetnost u nacizmu sagledana kroz obzorje psihoanalitičke teorije

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2016

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Umjetnost u nacizmu sagledana kroz obzorje psihoanalitičke teorije

DIPLOMSKI RAD

Studentica: Tanja Giljanović

Mentor: Doc. dr. sc. Katarina Peović Vuković

Rijeka, lipanj, 2016

SADRŽAJ

| | |
|----------------------------------|----|
| Sažetak | 1 |
| Summery | 3 |
| Uvod | 5 |
| Postavke sna unutar psihoanalize | 6 |
| Uspostava Nationalsocijalizma | 13 |
| Nordijski mit i gomila | 17 |
| Seksualna ekonomija | 21 |
| Rasna teorija | 25 |
| Institucionalizacija umjetnosti | 29 |
| Nacistička Umjetnost | 36 |
| Slikarstvo | 40 |
| Kiparstvo | 45 |
| Arhitektura | 48 |
| Zaključak | 53 |
| Primjeri nacističke umjetnosti | 55 |
| Slikarstvo | 55 |
| Kiparstvo | 58 |
| Arhitektura | 60 |
| Literatura | 62 |

SAŽETAK

Rad će propitivati nacističku ideologiju primjenjujući psihoanalitičku teoriju kao analitički alat putem kojeg vrši analizu. Glavni fokus biti će usmjeren na nacističku umjetnost. Pokušat će se prikazati da ta umjetnost nije bila samo utjelovljenje likovnog izričaja datog perioda i umjetnika, već je bila politički konstruirani produkt vladajućih. Njome se je nametala ideologija moćne manjine, a to je opasna ideologija antisemitizma koja osuđuje dio ideološki nepoželjne populacije na smrt. U umjetnosti se je jasno prikazivalo tko prema nacističkoj ideologiji ima pravo živjeti s obzirom na to da je bilo dozvoljeno prikazati samo etički „čistu“ manjinu. Izostavljanjem dijela populacije iz umjetnosti željelo se prikazati da su oni izostavljeni i iz svakodnevnog života. Kako za njih nema mjesta na platnu, tako za njih nema mjesta ni na ulicama. Prema riječima Hannah Arendt, zlo u nacionalsocijalističkom režimu ležalo je u tome što su vladajuće strukture prisvojile pravo odlučivanja tko ima pravo na život. Putem umjetnosti ta se poruka prikazivala i diseminirala.

Fokus rada biti će na umjetničkim praksama slikarstva, kiparstva i arhitekture. Što se tiče slikarstva i kiparstva fokus će biti na opisu izbora motiva, a kod arhitekture raspravljat će se o vizualnim elementima pročelja i fasada, te načinu gradnje. Rad neće biti povijesno-umjetnički opis navedenog, već će se nastojati sagledati kroz psihološku razinu, kako navedene umjetničke prakse utječu na promatrača.

Međutim, rasprave o umjetnosti u periodu nacizma idu mnogo dalje od samo estetske razine. Kompletna sfera umjetnosti jest bila institucionalizirana, tako da kada raspravljamo o njoj, moramo se dohvatiti mnogo šireg područja koje zadire i u ustroj same države. Osim same institucije, sagledat će se i položaj djelatnika iz kulturne sfere (umjetnici, galeristi...) unutar društvene zajednice. U radu će se nastojati ukazati da su oni uživali privilegiran položaj ako su se pokazali korisni kao „diseminatori nacističkih misaonih struktura“ te će se ukazati da je to utjecalo na njihov rad.

U nastavku će se definirati ključne riječi. To su pojmovi nacizam, rasna ideologija, gomila, psihoanaliza i umjetnost.

Nacizam ili nacionalsocijalizam politička je ideologija nastala u Njemačkoj. Kao državna ideologija nacizam se u Njemačkoj održao od dolaska Nacionalsocijalističke stranke na vlast 1933. i osnivanjem totalitarne države Trećeg Reicha na čijem je čelu bio njen vođa Adolf Hitler. Nacizam se je održao do vojnog poraza njemačke vojske 1945. kada je nacizam zakonom zabranjen. Nacizam se temelji na rasnoj ideologiji.

Prema rasnoj ideologiji neke su rase vrednije, prirodno superiornije od drugih, zato je prirodno da budu u superiornom položaju. Temeljni cilj rasne ideologije jest očuvanje superiorne rase te je dozvoljeno koristiti silu da se taj položaj održi i spriječi „kvarenje“ rase.

Nacizam je bio pokret koji se je bazirao na emotivnom, a ne na racionalnoj argumentaciji. Zato, da bi mogli razumjeti njegove alatke bitno je „zagrebati“ psihološku razinu njegovog djelovanja. Da bi to mogli isti će se sagledati iz psihoanalitičke perspektive. Kao metoda istraživanja psihoanaliza se temelji na otkrivanju nesvjesnih pokretača pri interpretaciji značenja riječi, postupaka i proizvoda mašte (snova, fantazija, zabluda) određenog subjekta (Laplanche, Pontalis, 1973: 327).

Podjednako, s obzirom na to da nacizam nije operirao argumentacijom već emocijama, najbolje učinke postizao je na masovnim okupljanjima. Mase ili gomile definiraju se kao skup pojedinca koji posjeduju zajednička svojstva koja su proizašla iz zajedničkog nasljeđa. Kada su date određene okolnosti grupa ljudi dobiva nov karakter koji je različit od onog koji ima svaki pojedinac unutar tog skupa. U tom skupu svjesna ličnost nestaje, osjećanja i ideje svih jedinki okrenute su u istom smjeru i tada ta zajednica postaje jedno jedinstveno biće koje je podređeno zakonu mentalnog jedinstva gomile.

Unutar rada će se sagledati na koje su načine nacisti koristili umjetnost u svrhu širenja rasne ideologije. Umjetnost je djelatnost čiji se produkti baziraju na kompleksnoj diskurzivnoj praksi između umjetnika, publike i umjetničkog djela. Da bi razumjeli njezine diskurzivne prakse moramo u obzir uzeti historijski i socijalni kontekst u kojem je neko umjetničko djelo nastalo.

Ključne riječi: nacizam, rasna ideologija, gomila, psihoanaliza, umjetnost.

SUMMARY

The paper examines the Nazi ideology applying psychoanalytic theory as a tool through which it will perform analysis. The main focus will be Nazi art. It will try to show that it was not only the embodiment of artistic expression of the given period and artists, but that it was a politically engineered product of the ruling class. With it, ruling class wanted to impose ideologies of the powerful minority, and this is a dangerous ideology of anti-Semitism that condemns part of the ideologically unwanted population to death and the art has portrayed it (by eliminating the unwanted part of the population as subject). By leaving out a part of the population from the art it aimed to show that they were also left out in everyday life. As there is no place for them on the canvas, there is no place for them on the streets. In the words of Hannah Arendt, the evil in the National Socialist regime lays in the fact that they took as their right to decide who has the right to live. Through art that was depicted and it was used to spread the message.

The work will focus on the artistic practice of painting, sculpturing and architecture. As far as painting and sculpture it will focus on the description of choice of motifs, while the architecture will discuss the visual elements of the facade and the method of construction. The work will not be a historically artistic description, but it will seek to examine the elements on the psychological level: i. e., how they affect the viewer, recipient.

However, discussions about art in the period of Nazism go much further than the one about aesthetics. The complete sphere of art was institutionalized, so that when we discuss it we have to reach a much wider area which includes the structure of the state itself. In addition to the institutions themselves, the position of the employees of the cultural sphere (artists, gallery ...) will be observed in the given community. The paper will try to show that they enjoyed a privileged position if they proved themselves useful as "transmitters of the Nazi thinking structures" and will theorize that that affected their work.

In addition some key words will be defined. Those are nazism, racial ideology, the crowd, psychoanalysis and art.

Nazism or national socialism is a political ideology emerged in Germany. As a state ideology in Germany nazism took power in 1933. when National Socialism become the ruling party of the state with the establishment of a totalitarian state of the Third Reich led by its leader Adolf Hitler. Nazism lost its power after the military defeat of the German army in

1945., consequent to that nazism was prohibited by law. Nazism was based on racial ideology.

According to the racial ideology some races are more valuable, naturally superior to the other, so it's natural that they should be in a superior position. The basic objective of racial ideology is to preserve the superior race and it is allowed to use force to maintain that position and to prevent „the deterioration“ of race.

Nazism as a movement was based on the emotional, not on rational arguments. Therefore, in order to understand its essential tool the psychological levels of its actions need to be „scratched“. To do this it has to be looked form a psychoanalytical perspective. Psychoanalysis as a method of investigation consist essentially in bringing out the unconscious meaning of the words, the actions and the products of imagination (dreams, phantasies, delusions) of a particular subject (Laplanche, Pontalis, 1973: 327).

Equally, given that Nazism is not operated by arguments but by emotions, its best effect it achieved at mass gatherings. The masses or the crowd is defined as a collection of individuals who have common properties that are derived from a common heritage. When given certain circumstances a group of people takes on a new character that is different from that of each individual within that set. In that set the conscious personality disappears, feelings and ideas of all individuals are oriented in the same direction and as a consequence that community becomes a unique being who is subordinated to the law of the mental unity of the crowd.

Within the work the methods by which the Nazis used the art for the purpose of spreading racial ideology are analysed. Art is an activity whose products are based on a complex discursive practices between the artist, audience and the artwork. To understand its discursive practices we must take into account the historical and social context in which an artwork originated.

Key words: nazism, racial ideology, the crowd, psychoanalysis, art.

UVOD

U prvom poglavlju raspravljat će se o postavkama psihoanalitičke teorije u pogledu teorije o snovima. Zastupat će se teorija da je pokretač sna uvijek neka želja. Poglavlje će se temeljiti na Freudovim definicijama koje su proizašle iz njegove knjige „Uvod u psihoanalizu“, „Tumačenje snova“ i druge. Definiranje pojma „san“ je bitno zato što će se u radu zastupati ideja da je umjetnost nacionalsocijalista bila vizualno ispunjenje nacističkog sna.

Nakon toga će se kroz povijesni prikaz pokušati prikazati zašto je došlo do popularizacije nacističke ideologije. Raspravljat će se i o mitovima na koje se nacizam nadovezao i iz kojih je crpio inspiraciju. Rad će se osvrnuti i na postavke masovne psihologije i na načine putem kojih ona može biti korisna u svrhu manipulacije mase.

Zatim će se nastojati pobliže pojasniti koju točno ideologiju nacisti propagiraju: rasnu ideologiju. Nastojat će se sagledati izvori te ideologije te će se razmatrati postavke na kojoj ona počiva. To će se učiniti da bi jasnije mogli razumjeti na čemu se nacistička ideologija temelji i da bi time u nastavku rada jasnije uvidjeli manipulaciju koju su vršili koristeći nacističku simboliku.

Potom sagledavamo kako su navedene želje i ideologija utjecale na sveobuhvatnu umjetničku zajednicu tadašnjeg društva. Vidjet ćemo u kakvim su uvjetima tamošnji umjetnici radili, odnosno kako je nacizam utjecao na njih. Ukazat će se na to da su se umjetničkom praksom mogli baviti samo umjetnici koje je podržavao režim i koji su kroz svoje radove nastojali veličati ideologiju režima.

Pri kraju rada bavimo se ulogom umjetnosti u nacizmu, a teza će nam biti da je njezina uloga bila širenje nacističkog sna. Prvotno ćemo pojasniti sam pojam „san“, a to ćemo učiniti kako bismo mogli shvatiti na koji način se ta ideja odnosila prema zasebnim umjetničkim praksama kiparstva, slikarstva i arhitekture.

POSTAVKE SNA UNUTAR PSIHOANALIZE

Psihoanaliza smatra da simptomi koje bolesnik pokazuje prekrivaju dublji smisao. Pojave se ne želi samo opisati i klasificirati, već ih se želi shvatiti kao pokazatelje jedne igre sila koja se odvija u psihi, kao iskazivanje težnji koje nastoje ostvariti svoj cilj i koje rade zajednički ili jedna protiv druge. Psihoanaliza traži dinamičko shvaćanje psihičkih pojava (Freud, 2000a.: 72). Putem tumačenja pojava nastoji se pronaći dublji smisao koji se prikrivao¹ simptomima (Freud, 2000a.: 92). U psihoanalitičkom istraživanju nastoji se, što je više moguće, da rješenje njenih zagonetki izgovori sam ispitanik (Freud, 2000a.: 107). Česta tehnika u psihoanalitičkoj praksi jest analiza govornih omaški i snova pacijenta.

Freud polazi od pretpostavke da su omaške psihičke djelatnosti koje nastaju interferencijom dvaju namjera. Jednu namjeru možemo nazvati ometanom, a drugu ometajućom. Ometane namjere nam ne daju povod za daljnje propitivanje, međutim moramo se pitati kakve te namjere možemo otkriti iz ometajućih. Ometana namjera kod omaški može biti u vezi s ometanom, no zatim se u njoj budi protivljenje prema njoj, te nastojanje da se ova ispravi ili dopuni. Također, ometajuća namjera ne mora biti u vezi s ometanom (Freud, 2000a.: 66). Omaške možemo podijeliti u tri skupine. Prvoj pripadaju slučajevi u kojima je ometajuća namjera poznata govorniku, a uz to govornik ju je osjetio još i prije izricanja same omaške. Drugoj skupini pripadaju slučajevi u kojima govornik također prepoznaje ometajuću namjeru kao svoju, no ne zna da je bila aktivna sve do izricanja omaške. Kod treće skupine govornik energično pobija tumačenje ometajuće namjere te tvrdi da mu je nakon razotkrivanja ometajuće namjere ista u potpunosti strana (Freud, 2000a.: 68- 69). Ono što je svim omaškama zajedničko jest to da sve proizlaze iz potisnutog (Freud, 2000a.: 70). Omaške se mogu javiti u govoru, pisanju, slušanju i zaboravljanju. Ne možemo smatrati da je svaka omaška prepuna smisla², dovoljno je da se relativno često određeni smisao može dokazati kod razolikih oblika omaški (Freud, 2000a.: 64). U radu će biti zastupljena teza da je način izvedbe radova kod nacističkih slikara svojevrsni oblik omaške.

¹ Refleksno se prikrivao, bez namjere, kao produkt uvjetovane reakcije.

² Iako Freud smatra da je vjerojatno da je svaka omaška prepuna smisla.

San je jedan od predmeta psihoanalitičkog istraživanja (Freud, 2000a.: 88), te ga se nastoji analitički tumačiti (Freud, 2000a.: 92). Smatra se da je isti psihička pojava (Freud, 2000a.: 106). Uzročnik sna je uvijek neka želja a ne briga, namjera ili predbacivanje (Freud, 2000a.: 137), a ispunjenje te želje sadržaj je sna i glavna osobina sna (Freud, 2000a.: 136). San ne ponavlja naprosto taj doživljaj, već ga dokida, otklanja, rješava kroz neku vrstu doživljavanja (Freud, 2000a.: 138). U snu se uglavnom doživljava u vizualnim slikama, pritom se mogu pojaviti i osjećaji, misli, pa i neka druga osjetila, ali se ipak poglavito radi o slikama. San ne donosi podražaj jedinstveno ponovljen, već ga podređuje, aludira na njega, stavlja ga u jednu povezanost, zamjenjuje ga nečim drugim (Freud, 2000a.: 102). Jedan dio poteškoća u analizi snova dolazi od toga da se slike i podražaji trebaju izraziti u riječi (Freud, 2000a.: 95). Već smo naveli da se u psihoanalitičkim istraživanjima nastoji ispitanika navesti da sam dođe do razrješenja problema pa tako isto vrijedi i kad promatramo san. Ovdje nam sanjač sna treba reći što njegov san znači (Freud, 2000a.: 107). Međutim, iako sanjač vjeruje da ne zna što njegov san znači, on ipak zna što san znači, samo ne zna da zna (Freud, 2000a.: 106). Zaboravljanje, odnosno ne izvršavanje namjere, ukazuje na njoj neku neprijateljsku volju. Ta suprotna volja može biti dvojaka, izravnija ili neizravnija (Freud, 2000a.: 78). Radi se o tome da se ispitaniku omogući pronalaženje tog znanja, a to postizemo tako što ga upitamo da nam ga ispričava (Freud, 2000a.: 111). Pritom, ne zahtijevamo da nam on odmah iskaže smisao svog sna, već putem pripovijetka pronalazimo njegovo podrijetlo, krug misli i zanimanja iz kojih potječe (Freud, 2000a.: 111). S obzirom na to da se san sastoji od više cjelina, prvotno ga razlažemo na njegove elemente te provodimo ispitivanje svakog od tih elemenata zasebno (Freud, 2000a.: 112). Ono čega se sanjač prisjeća je, međutim, tek zamjena za nešto drugo, za ono prikriveno, koje još ne poznajemo i koje tek treba pronaći kroz analizu sna (Freud, 2000a.: 118). Tako polazeći od zamjena, pomoću asocijacija koje se na njih nadovezuju, omogućavamo pristup onome što je prikriveno (Freud, 2000a.: 119).

Ovdje moramo uvesti pojam „nesvjesno“. Freud je nesusvjesno formirao kao primaran, dinamičan pojam koji je proizašao iz njegovog iskustva liječenja. Kroz iskustvo je uvidio da se psihičko ne može svesti samo na svjesnu domenu, te da neki „sadržaji“ postaju dostupni svijesti nakon što su otklonjeni otpori koji vode tim sadržajima. Kroz to saznanje je pokazao da je mentalni život pun „aktivnih još nesusvjesnih ideja“. Glavna karakteristika nesusvjesnog kao sustava jest da se njegov „sadržaj“ pojavljuje u obliku nagona. Tim sadržajem gospodare mehanizmi specifični za primarne procese, uz nesusvjesno se posebno vežu želje iz djetinjstva.

Nad sadržajem se vrši kondenzacija i raseljavanje. Putem instinktivne energije taj sadržaj pokušava ponovno ući u svijest gdje želi ponovo vršiti aktivnosti, međutim on u svijest dolazi u kompromisno-formiranom stanju nakon što je prošao iskrivljenje cenzure (Laplanche, Pontalis, 1973: 421-425). Nesvjesno je ono nedostupno svijesti, ono prikriveno, nepristupačno (Freud, 2000a.: 120). Sada, prenesemo li naše shvaćanje s pojedinačnog elementa na cjelokupni san, zaključujemo da je san u cjelini zamjena za nešto drugo, ono nesvjesno, te je zadaća tumačenja sna pronaći put ka tom nesvjesnom (Freud, 2000a.: 121). San možemo doživjeti kao vrata koja otvaraju put ka nesvjesnom. Prilikom razotkrivanja nesvjesnog javlja se otpor zato što su misli kojih nismo svjesni prebačene u nesvjesno zato što su nam previše neugodne da bi se s njima suočili u svjesnom stanju (Freud, 2000a.: 121). Prema tome, kada sanjač tvrdi da se ne može sjetiti sna u biti je to zaboravljanje samo manifestacija mehanizma otpora kojima se želimo zaštititi od prodiranja neugodnih misli.

Građa sna se sastoji od manifestnog i latentnog sadržaja. Ono što nam sanjač pripovijeda nazivamo manifestni sadržaj sna, a ono prikriveno, do čega moramo doprijeti slijedeći pomisli nazivamo latentne, prikrivene, misli sna (Freud, 2000a.: 127). U manifestnom snu se stvaraju zamjenske slike za jedan veliki niz apstraktnih misli čija je funkcija prikrivanje misli (Freud, 2000a.: 129).

Predstavljanje kroz simbol spada među indirektna predstavljanja. U određenim je slučajevima očigledan zajednički element između simbola i onoga što predstavlja, a u drugim slučajevima ta je veza skrivena a izvor simbola nam je tada zagonetan (Freud, 1942.: 5-7).

San se tom simbolikom služi za prurušeno prikazivanje latentnih misli. Isti vrši proces gdje misli predočuje u vizualne elemente. Vizualni elementi jesu manifestirani dio značenja sna, dok otkrivanje simbolike u njima pripada latentnom ogranku sna. Da bismo mogli razumjeti navedeno moramo prvo pojasniti značenje manifestnog i latentnog dijela sna. Ono što pamtimo kao san nazivamo manifestnim sadržajem sna. On je većinom potpuno apsurdan i zbrkan, ponekad samo jedno ili samo drugo, a kad se sna sjećamo i sasvim korektno (primjerice neki strašni san) on se u našem duševnom životu javlja kao nešto strano čije porijeklo sami sebi ne možemo objasniti. Objašnjenje za navedena svojstva sna tražilo se do sada u njemu samom. Nasuprot tome, pokazalo se je da se tako čudan manifestni sadržaj sna redovito može pojasniti kao osakaćen i izmijenjeni opisni prikaz izvjesnih psihičkih tvorevina koje nazivamo latentne misli sna. Do latentnih misli se može doprijeti tako što se manifestni

sadržaje sna razlaže na svoje sastavne dijelove i onda putem slijeda asocijativnih niti koje polaze od svakog tog zasebnog elementa vršimo analizu tih elemenata, te naknadno svaki element nastojimo povezati u cjelinu. To nas na kraju vodi u splet misli koje nisu potpuno korektne, ali se lako uklapaju u sklop našeg društvenog procesa. Tijekom te analize sadržaj sna odbacuje sve osobitosti koje nas začuđuju. Analizirajući manifestni sadržaj sna mi možemo utvrditi latentnu misao sna. A pod „radom sna“ stoga podrazumijevamo proces u kojem on naše latentne misli pretvara u manifestni sadržaj (Freud, 1979a.: 166-167).

Međutim, određeni simbol u sadržaju sna može nekad biti simbolički prikaz za nešto, a u drugim slučajevima isti se može tumačiti u svom pravom smislu³. Zbog navedenog tehnika tumačenja sna na osnovi sanjačevih asocijacija neće nam dobro pojasniti simbolične elemente koji su sadržani u snu. Zato je najbolje prilikom tumačenja koristiti kombiniranu tehniku kod koje se nastoji s jedne strane saslušati asocijacije snivača, te s druge strane nastojati putem tih asocijacija doprijeti do onoga za što sanjač tvrdi da se ne može dosjetiti, popuniti praznine u pripovijetci sna (Freud, 1942.: 8-12).

Kada sagledavamo san moramo biti svjesni da je isti podložan cenzuri od strane sanjača. S obzirom na to da isti potječe iz nesvjesnog dijela uma kojeg u svjesnom stanju nastojimo cenzurirati i potisnuti suočavanje sa snom za pojedinca može biti bolno i nelagodno. Međutim to izokretanje sna ne događa se proizvoljno, ono je jasno i nužno određen našim mislima, pa premda mi to ne radili namjerno. Te izmjene ostaju u asocijativnoj povezanosti sa sadržajem sna čije mjesto zauzimaju i mogu poslužiti kao put ka tom sadržaju. Freud naglašava da se on prilikom pokušaja prisjećanja sna sa svojim pacijentima služi idućom metodom: prilikom analize sna ako mu određeni dio nekog sna u početku izgleda teško razumljiv on zamoli pacijenta da ga ponovi. Rijetko pacijent ponavlja san istim riječima, a mjesta na kojima pacijent zamijeni značenje njemu ukazuju da su to slabe točke u pokušaju prerusavanja sna te je to ono mjesto gdje tumačenje sna može početi (Freud, 1942.: 166- 167).

Rekapitulirano, san je psihički akt čija je pokretačka snaga uvijek želja koja teži ispunjenju. Ono što se ne može prepoznati kao želja posljedica je psihičke cenzure koju je san prilikom procesa stvaranja pretrpio. Osim neophodnosti da se oslobodi cenzure prilikom

³ Primjerice ako sanjamo neku osobu do koje nam je stalo ponekad ta osoba može biti simbol za neku drugu problematiku koja nas trenutno okupira a jako nam je bitna, dok u drugim slučajevima to može biti san o toj osobi: ovisi o kontekstu.

stvaranja sna na djelu su i drugi faktori: neophodnost da se psihički materijal predstavi u obliku čulnih slika koje tvore racionalnu i shvatljivu materiju (iako ne redovno). Zato za shvaćanje sna treba pronaći odnos između želje i konstitutivnog elementa sna. Misao sna zato glasi: jedna misao, po pravilu misao o nečemu što se želi, objektivira se u snu, predstavlja se kao scena ili se, kako nam se čini, doživljava. Glavna razlika između sna i budnog stanja je ta što se sadržaj ne pretvara u misli, već u čulne slike kojima se onda vjeruje i za koje čovjek misli da doživljava⁴ (Freud, 1942.: 185- 187).

Bilo koja misao koju imamo prolazi kroz naš psihički aparat. Psihički aparat možemo zamisliti kao složen instrument čije je sastavne dijelove Freud nazvao sistemi. Ti sistemi imaju međusobno stalni prostorni odnos što znači da određeno psihičko zbivanje (nadražaj) prolazi kroz sisteme u određenom vremenskom roku. Ovaj aparat ima jedan pravac, naša cjelokupna psihička djelatnost prolazi od vanjskih do unutrašnjih nadražaja. Iz tog razloga, aparatu pripisujemo jedan senzibilni i motorni kraj.

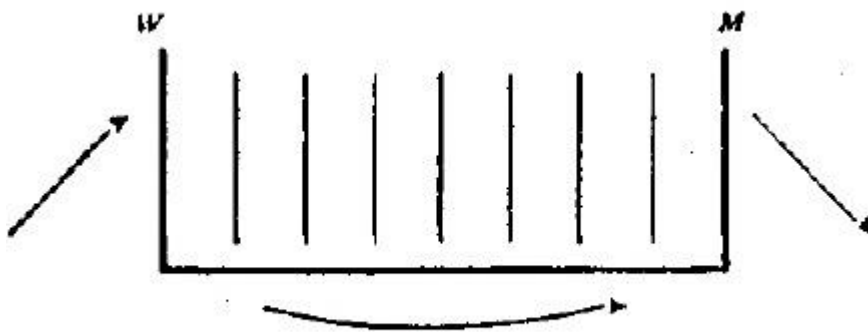


Fig. 1

5

(slika, Freud, 1942.: 189)

Na senzibilnom kraju nalazi se sistem koji prima percepcije, a na motornom kraju leži jedan drugi koji otvara brane motornoj aktivnosti. Psihički proces teče uglavnom od perceptivnog kraja ka motornom. Između ta dva sistema nalazi se više sistemskih jedinica. Percepcije koje dopiru do nas u našem psihičkom aparatu ostavljaju jedan trag koji možemo nazvati trag sjećanja. Funkciju koja se odnosi na ovaj trag nazivamo pamćenje. Naše percepcije se povezuju u pamćenju, a taj proces sjedinjavanja percepcija u pamćenje odvija se

⁴ Iako i u snu postoje elementi koji nisu prošli kroz čulnu preobrazbu već ostaju u obliku misli.

⁵ Shematski prikaz duševnog aparata, W označava senzibilni a M motorni kraj.

putem asocijacija. Međutim, te asocijacije zbog mogućnosti prolaska novih perceptivnih materijala doživljavaju različite fiksacije. Prvi od sistema sadržavat će određene asocijacije u pogledu istovremenosti⁶. U udaljenim sistemima isti perceptualni materijal biti će poredan prema drugim vrstama koincidencije, tako da bi odnosi sličnosti bili predstavljeni kasnijim sistemima. Naša sjećanja, uključujući i ona koja se nalaze utisnuta u naš duh⁷, samo po sebi su nesvjesna. Ona se mogu načiniti svjesnim, ali nema nikakve sumnje da ona mogu proizvesti sve svoje djelatnosti dok se nalaze u nesvjesnom stanju⁸. Ono što nazivamo našim karakterom oslanja se na tragove pamćenja naših utisaka: a na nas djeluju utisci iz naše mladosti⁹ a ti utisci su oni koji nikada ne postaju svjesni impulsi (Freud, 1942.: 188- 192).

Ono što je do sada pretpostavljeno o psihičkom aparatu na senzibilnom kraju (način na koji primamo percepcije), odvija se bez obzira na san i na psihološka objašnjenja koja se iz njega mogu izvesti. San će nam poslužiti kao izvor iz kojeg možemo shvatiti drugi dio aparata: onaj nesvjesni. Početak primanja informacija određen je svjesnim stanjem¹⁰ dok je završni kraj aparata određen predivjesnim. Predivjesno je područje koje lako može doći do svjesnog ako mu se usmjeri određena pažnja¹¹ (Freud, 1942.: 192- 193).

Sistem nakon predivjesnog nazivamo nesvjesno. Taj sistem nema pristupa ka svjesnom. Taj zadnji sistem je polazna točka za stvaranje sna zato što se u istom oblikuje i iz njega proizlazi želja sna (Freud, 1942.: 193). San je bitan zato što u svjesnom stanju kao što smo već naveli zatamljujemo nesvjesne impulse, nemamo pristupa ka istim, određeni dijelovi sna prilikom procesa prisjećanja i tumačenja mogu otkriti put ka tim nesvjesnim mislima te ih tako prizvati i protumačiti u svjesnom stanju.

⁶ Asocijacije se vežu uz percepciju istovremeno te ih doživljavamo kao cjelinu.

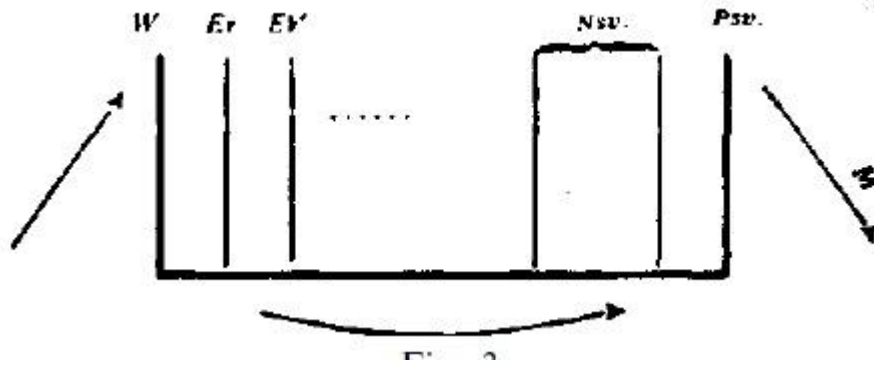
⁷ Ona koja nisu misaone prirode, već su izražena u određenom osjećaju.

⁸ Kod pojedinca se mogu probuditi razni osjećaji za koje prije nije bio svjestan da ih posjeduje.

⁹ Upravo je zato obiteljska zajednica područje interesa vladajućih, zato što je to ključan period za izgradnju bića. Utisci koje ostavlja roditelji ili osoba koja nas je odgajala u našoj mladosti određuju naša kasnija prosuđivanja. Naš moral, odnosno ono što određuje što ćemo razlikovati kao loše ili dobro ponašanje proizlazi iz odgoja.

¹⁰ Mi smo barem donekle svjesni da primamo neku informaciju. Možda nismo u potpunosti svjesni nekog detalja, primjerice zanemarili smo tonalitet kojim nam se iznosi neka informacija, a bitan je kod dešifriranja istog, ali isti spada u područje predivjesnog te skretanjem pozornosti na navedeno ono lako može naći svoj put ka svjesnom.

¹¹ Primjerice, netko nas pita kako se zove neka osoba, mi se u početku ne možemo sjetiti, međutim kada pažljivo razmislimo mi smo u stanju sjetiti se imena te osobe.



(slika, Freud, 1942.: 192)

San ima funkciju zaštitnika spavanja, a nastaje iz dviju suparničkih namjera od kojih jedna ostaje stalna, a to je težnja za spavanjem, dok druga nastoji zadovoljiti psihički podražaj. To je dokaz da je san smislen psihički čin, te da su njegove dvije glavne težnje ispunjenje želje i halucinatorno doživljavanje (Freud, 2000a.: 139). Snovi štite spavanje tako što uklanjaju (psihičke) podražaje koji ometaju spavanje putem njihova halucinantnog zadovoljenja (Freud, 2000a.: 145).

Unutar rada nastojat će se prikazati da je nacistička umjetnost bila vizualni prikaz nacionalsocijalističkih ideja o rasnoj čistoći. A ispunjenje ideje može se usporediti s ispunjenjem želje za što smo naveli da je glavna motivacija sna.

USPOSTAVA NACIONALSOCIJALIZMA

Nacionalno Socijalistička stranka razvila se iz Njemačke Radničke stranke, koja je osnovana 1918., a godinu dana kasnije Hitler je postao član (Adam, 1992.: 49). Nakon Prvog Svjetskog Rata Njemačka je bila više pogođena gospodarskom krizom od većine drugih zemalja. Hitler je shvatio na koji način prisvojiti nezadovoljnu masu. Nacija pogođena depresijom, siromaštvom i velikim osjećajem regresije prema zemljama koje su im oduzele sve kolonije putem Povelje u Versaillesu bila je laka meta za Stranku koja je obećavala promjene i obnovu ponosa (Adam, 1999.: 50).

Njemačka je započela svoj industrijski rast nakon 1871. godine. U 1895. godini njezina je proizvodnja čelika dosegla razinu proizvodnje Velike Britanije. Do 1914. Njemačka je imala najsposobniju industrijsku mašineriju, ali ne i dovoljno sirovina i kolonija (Fromm, 1984.: 23- 24). Zato je bilo nužno krenuti u teritorijalnu ekspanziju, međutim poznato je da je Njemačka tu doživjela veliki poraz. Ekonomska ekspanzija koja se odvijala do prvog Svjetskog rata u potpunosti se zaustavila. Europski su se saveznici, zbog nedostatka ekonomske logike, nadali da će pobijedeni (Njemačka) platiti nemogući račun koji je proizašao zbog mirovnih povelja putem kojih su izgubili kolonije. Kao što je već navedeno Njemačku je progutala najmračnija inflacija. Krajem rata marka je bila vrijedna otprilike dvadeset pet dolarskih centi. U studenom 1923. vrijednost marke smanjila se za milijardu puta. Radnici u Essenu donosili su plaću kući u košarama, a tri stotine tvornica papira i stotinu pedeset tiskara nije moglo dovoljno brzo izrađivati novčanice da se privreda drži na osnovi robne razmjene (Sulzberger, 2005.: 18). Hjalmar Schacht, koji je kasnije postao Hitlerov ministar privrede, uveo je takozvanu Rentenmark za koju je kao jamstvo teorijski služila čitava Njemačka. Ta je mjera stvorila novu valutu, ali nije spasila uništen i ogorčen sloj njemačkog građanstva. Kriza je svoj vrhunac doživjela 1929. kada je Wall Street doživio strašni slom, a posljedice su se osjetile u čitavom svijetu (Sulzberger, 2005.: 18- 19). Do 1931. Nacionalno Socijalistička Stranka postala je druga najvažnija stranka u zemlji, a Adolf Hitler njezina najmoćnija politička figura, te je 1933. došao na vlast (Adam, 1992.: 50).

Prije nego što je Nacionalno Socijalistička Stranka prisvojila vlast za istu su se „borile“ razne stranke koje su proizlazile iz dvaju opozicijskih misaonih struktura, iz nacionalističke i komunističke. Glavni protivnik nacionalsocijalizma bio je komunizam. To su

bile dvije vodeće političke struje, a prednost nacionalsocijalizma koja joj je kasnije donijela i pobjedu ležala je u činjenici što se taj pokret nije držao samo „strogih, faktičkih“ činjenica, već je i „emocionalno“ bilo dio njihovog političkog programa i propagande. Ljudi ne čekaju sa svojom ljubavi ili mržnjom sve dok predmet na koji se ovi afekti odnose ne prouče i u njegovoj suštini ne upoznaju, naprotiv, oni vole i mrze impulzivno, povodeći se motivima osjećanja koji sa saznanjem nemaju ništa zajedničko. To znači da ako se pojedinac nalazi u lošoj situaciji¹², a s druge strane se nalazi osoba od povjerenja¹³ koja vam govori da zna uzrok zbog kojeg je nastupila vaša loša situacija i ujedno vam nudi krivca za isto¹⁴ pojedinac će biti sklon povjerovati osobi od povjerenja bez da puno propitkuje. Ljudi afekte ne podređuju misaonom procesu, oni se emocionalno aktiviraju neovisno o istima. U krivu smo, zato, ako krećemo s postavkom da će ljudi krenuti u akciju i prisvajanje neke ideje tek nakon što ona položi ispit mišljenja (Freud, 1979b.: 118). Nacizam nam je ukazao na to da masovna politička propaganda, ako se ograničava samo na razmatranje objektivnih socijalno ekonomskih kriznih procesa, ne zahvaća nikoga osim manjine koja je već bila upoznata s datom problematikom, a ekonomski položaj pojedinca ne pretvara se direktno i neposredno u političku svijest istog.

Nedostatci dijalektičko materijalističke psihologije kao što je komunizam leži u tome što ista zakazuje pri davanju objašnjenja kada je mišljenje i djelovanje ljudi u proturječju s njihovom ekonomskom situacijom, kada je, dakle, iracionalno. Kao primjer možemo navesti slučaj gdje određeni pojedinac zbog ekonomske neimaštine krađe hranu jer je gladan. Ovdje nam je jasan motiv i pozicija tog pojedinca i tu bi marksistička psihologija lako razabrala psihološke čimbenike koje su naveli pojedinca na krađu¹⁵. Međutim, problem je kod marksizma što isti ne može odgovoriti zašto svi pojedinci koji se nalaze u sličnom položaju kao ovaj kojeg smo naveli, ne krađu.

Marksizam i ekonomizam koji ne priznaju psihologiju pred takvim su proturječjem bespomoćni. Ljudi se nikada ne ponašaju prema propisima čistog razuma. Poznavanje psihologije mase baca snažno svjetlo na brojne, bez nje potpuno nerazumljive historijske i

¹² Kao što su se pojedinci u Njemačkoj tada nalazili uslijed ekonomske krize.

¹³ Za primjer tu ćemo vladu sagledati kao jedan entitet.

¹⁴ Kao što su nacisti nudili židove.

¹⁵ Nejednak i nepravedan materijalni odnos u društvu, nejednaka raspodjela dobara...

ekonomske pojave (Le Bon, 2003.: 13). Ono što marksisti prilikom sagledavanja izostanka revolucije nisu uviđali jest da svijest radnika proizlazi iz proturječne pozicije: njegova psihička struktura s jedne strane proizlazi iz njegova klasnog položaja koji pogoduje revolucionarnom stavu, a s druge strane iz cjelokupne atmosfere građanskog društva, a isto je u konfliktu jedno s drugim (Reich, 1999.: 37- 38). Pojedinaac jest odraz svoje unutrašnjosti i materijalnog stanja, međutim isti je i odraz šire zajednice unutar koje je uklopljen.

To nam, stoga, pokazuje da nije dovoljno samo raspravljati o političkim problemima, već iste treba povezati, utkati u širu političku zbilju. Potrebno je iste podrediti široj psihologiji mase te debelo zagrebat površinu socijalnog djelovanja koje se nalazi u ogranku misticizma (Reich, 1999.: 26- 27). Ako se ismjehuje mistika kao zamagljivanje ili se nerazriješena odbacuje kao psihoza, ne stvara se nikakva praksa protiv nje, građanski je čovjek biće podložno mističnom, a mistika je reakcionarna sila (Reich, 1999.: 40).

Nacisti su, za razliku od opozicije¹⁶, u svoju ideologiju uklopili uz političku i socijalnu ekonomiju. Njihov program se je bavilo pitanjem kako izgleda, misli i djeluje čovjek neke epohe. Bavili su se proturječjem njegovog opstanka, te kako pokušava izaći na kraj s tim svojim opstankom. Ideologija svake društvene formacije nema samo funkciju održavanja ekonomskih procesa datog društva, već štoviše ona ima i funkciju učvršćivanja tog ekonomskog procesa u psihičkim strukturama ljudi tog društva. Nije bitno samo kreirati i provoditi određenu ideologiju, mnogo je važnije za one koji vladaju da podređeni tu ideologiju prihvate (Althusser, 2009.: 8-9). Ljudi na dvostruki način sagledavaju odnos svog bivanja: direktno, neposrednim uplivom svog ekonomskog i socijalnog položaja, te indirektno posredstvom ideologijske strukture društva. Zato je za ideologiju bitno da podređeni razviju proturječje između tih odnosa u svojoj psihičkoj strukturi koja je u proturječju između utjecaja njihovog materijalnog položaja i utjecaja ideologijske strukture društva. Zadatak ideologije je taj da ista mijenja psihičku strukturu ljudi a ne da se ista samo reproducira u tim istim ljudima, ona tako konkretno mijenja čovjeka koji zbog toga djeluje proturječno te time isti postaje aktivna snaga, materijalna sila ideologije (Reich, 1999.: 35-36).

U tom svjetlu zanimljiv je primjer koji Remarque iznosi u svojoj knjizi, isti se odnosi na tjelesnost/bestjelesnost ogledala. On iznosi tezu da ljudi vide svoju sliku samo kad stoje pred ogledalom, a ista nestaje kad se osoba fizički odmakne, međutim za njega je upitno što

¹⁶ Komunisti...

se potom događa, odraz posjeduje tajnu. Slika postoji u njima, a onda je odjednom više nema, postavlja se pitanje gdje je ta slika nestala. Je li svugdje ostao po jedan komad nas, u svakom ogledalu u kojem smo se pogledali? Postavlja se pitanje ako smo razasuti u svima njima i je li svaki od njih uzeo ponešto od nas, po jedan tanki otisak, sloj našeg bića? Pita se jesu li ona nas isjekla? Međutim, Remarque isto sagledava i iz drugačije perspektive gdje nam ogledala ne uzimaju ništa već nam samo daju još jednu dimenziju, jedan dio prostora, jedan dio nas samih (Remarque, 1965. : 90-91).

Nacionalsocijalisti su razumjeli i koristili kontradiktorni položaj ljudskog bivanja, te su nastojali „svako ogledalo“, svaki zasebni dio koji čini ljudsku svakodnevicu „obojiti“ nacističkom propagandom. Vršili su proces institucionalizacije ideje o rasnoj čistoći, to znači da su nastojali tu ideju uklopiti unutar svih institucija¹⁷ koje su nužne da bi država i pojedinci koji je čine mogli funkcionirati. Mi ćemo se unutar rada najviše baviti načinom na koji su institucionalizirali umjetnost. Međutim, umjetnost je bila samo jedno od „ogledala“ te strukture. Ovdje se postavlja pitanje zašto je bilo bitno vršiti institucionalizaciju umjetničkih praksi? Ista ne posjeduje funkcionalnu praktičnu primjenu, međutim, s jedne strane produkti njezinog djelovanja mogu nam dobro prikazati umnu prirodu činioca djela, ali s druge strane umjetničke prakse mogu biti pogodna materija unutar koje se može unositi propagandna poruka. Upravo je ovaj drugi način onaj na koji su nacionalsocijalisti koristili umjetnost, kao saveznicu putem koje su nastojali širiti svoju političku propagandu.

¹⁷ Primjerice unutar škola...

NORDIJSKI MIT I GOMILA

Naveli smo da je mistika bila važan dio nacionalsocijalističke propagande. Kada raspravljamo o nacizmu i mistici moramo započeti s mitom o nordijskom. „Nordijsko“ je bila ključna riječ koju su Nacionalsocijalisti koristili (pogotovo u umjetnosti). Ta riječ ne uključuje samo sjevernu Europu već je u sebe uklopila široku lepezu koja se protezala od egipatskih piramida, grčkih hramova, do njemačkih katedrala. U očima nacista ti su monumenti i kultura bili povezani jednakom duhovnom energijom koju je determinirala ista krv. A „krv“ je bila druga ključna riječ te je ista trebala biti vidljiva u svim umjetničkim artefaktima koje su nacisti proizveli (Adam, 1992.: 23), kao i u zajednici koju su vodili. Putem mistike „o nordijskom“ nacisti su stvorili plodno tlo putem kojeg su nudili opravdanje za vjeru u vlastitu rasnu superiornost te opravdanje za isključivanje onih koje su smatrali inferiornima.

Ideje koje su nacisti inkorporirali u svoju ideologiju nisu nastale odjednom, one su postojale puno prije Trećeg Reicha. Hitler je te ideje samo trebao upiti u svoju filozofiju. No, ipak on je bio taj koji je te mitove objedinio i iskoristio za izgradnju osjećaja kolektivne pripadnosti, a umjetnost je tu poslužila kao bitan saveznik. Budući da je nacionalsocijalizam elementarni pokret, ne bavi se direktno političkim problemima već iste nastoji utkati i zamaskirati u široj strukturi, nikakvi ga argumenti ne mogu pogoditi. Argumenti bi djelovali samo da je pokret nastao pomoću argumenta. Stvarni je nivo nacionalsocijalističkih govora na zborovima i okupljanjima, isti koristi mjere kojima se operira osjećajima masovnih individua i izbjegava stvarno argumentiranje. Sam je Hitler naglašavao da je pravilna taktika kada se obraća naciji u tome da se treba odreći argumentacije i neprestano govoriti masama samo „o velikom konačnom cilju“ (Reich, 1999.: 49). Nacističku publiku ne sačinjava individua, ista je publika koju čini masa.

Mase ili gomile definiraju se kao skup pojedinca koji posjeduju zajednička svojstva koja su proizašla iz zajedničke sredine¹⁸, te iz zajedničkog nasljeđa. A to čini „dušu“ određenog naroda (Le Bon, 2003.: 7). S obzirom na to da porijeklo tih svojstva leži u predačkom nasljeđu¹⁹, ona su veoma stabilna. Međutim, kada se pod različitim uvjetima

¹⁸ U kojoj obitavaju.

¹⁹ Primjerice, mitovi.

određen broj ljudi privremeno nađe na okupu njihovim se predačkim svojstvima pridružuju niz novih, ponekad vrlo različitih svojstva. Njihov skup, onda, sačinjava moćnu ali privremenu zbirnu dušu (Le Bon, 2003.: 7). Kada su date određene okolnosti grupa ljudi dobiva nov karakter koji je različit od onog koji ima svaki pojedinac unutar tog skupa. Tada svjesna ličnost nestaje, osjećanja i ideje svih jedinki okrenute su u istom smjeru i tada ta zajednica postaje jedno jedinstveno biće koje je podređeno zakonu mentalnog jedinstva gomile.

Međutim, skupina pojedinca koji se nalaze na istom prostoru (nekom trgu) ne čine nužno organiziranu gomilu, ono što je čini jest to da navedeni pojedinci trebaju posjedovati nešto što ih međusobno povezuje, nekakav cilj. Znači, organiziranu gomilu karakterizira nestajanje svjesne ličnosti, te upravljanje osjećajima i mislima u istom smjeru, a to ne mora podrazumijevati istovremeno prisustvo više pojedinaca na istom mjestu. Tisuće razdvojenih pojedinca mogu u određenom trenutku, pod utjecajem izvjesnih žestokih osjećaja²⁰ steći svojstva psihološke gomile. U trenutku kada se psihološka gomila uobliči, ona stječe privremena, ali prepoznatljiva opća svojstva. Tim općim svojstvima pridružuju se posebna svojstva, koja se mogu mijenjati u zavisnosti od elemenata od kojih je sačinjena gomila i koji mogu izmijeniti njezinu mentalnu strukturu (Le Bon, 2003.: 17- 18).

Kod psihološke gomile najviše zapanjuje sljedeća činjenica: koliko god bio sličan ili različit način života pojedinca koji ju sačinjavaju, njihova zanimanja, njihov karakter ili inteligencija, sama činjenica da su se preobrazili u gomilu daje im neku vrstu zbirne duše. Tom dušom oni osjećaju, misle i postupaju na način koji je potpuno različit od onog na koji bi osjećao, mislio i postupao svaki od njih pojedinačno. Izvjesne ideje i izvjesna osjećanja nastaju ili se pretvaraju u postupke samo kada su ti pojedinci u gomili. Svjesni dio duha²¹ predstavlja samo mali dio nesvjesnog života. Najistančaniji analitičar uspijeva otkriti tek mali broj nesvjesnih pokretača koji ga vode. Naši svjesni postupci potiču iz nesvjesnih dijelova koji su stvoreni iz, prije svega, nasljeđa. Ti dijelovi sadrže nebrojne ostatke nasljeđa koji sačinjavaju dušu rase. Iza uočljivih uzroka naših postupka nalaze se tajni, velom prikriveni, uzroci za koje ni sami ne znamo. Većina naših svakodnevnih postupaka posljedice su skrivenog pokretača koji nam izmiče. Ono što okuplja sve pojedince neke rase jesu, prije

²⁰ Primjerice, neki nacionalni događaj.

²¹ Naše svjesne misli, kod njih znamo i možemo objasniti tok nastanka.

svoga, nesvjesni elementi od kojih se sastoji duša rase, a kod Njemačke je to mit o Nordijskom. Pripadnici određene nacije mogu se jako razlikovati po svjesnim elementima²², međutim ono što ih povezuje jest nasljeđe. Opća svojstva karaktera, kojima upravlja nesvjesno te ih svaki pojedinac neke rase posjeduje u otprilike jednakom stupnju, upravo su ona koja u gomilama postaju zajednička. U zbirnoj duši intelektualne sposobnosti subjekta, pa time i njegova individualnost, nestaju. Raznorodno se utapa u jednorodno te tada nesvjesno prevlada (Le Bon, 2003.: 19-20).

Međutim, kod gomile se ne radi samo o ujedinjenju postojećih zajedničkih svojstava, stvar je kompleksnija, moguć je i razvitak sasvim novih ideja. Razni uzroci određuju pojavljivanje osobina koje su svojstvene određenoj gomili. Pojedinac u gomili zbog brojnosti iste stječe osjećaj nesvladive moći koja mu omogućava da se povinuje porivima koje bi inače obuzdao. Tu je još i ključna činjenica da je gomila anonimna te tako i neodgovorna, te je pojedinac u istoj lišen osjećaja odgovornosti i straha od osude. U gomili se odvija i proces koji ćemo nazvati „mentalna zaraza“. Tu svako osjećanje, svaki postupak postaje zarazan, i to u tolikoj mjeri da pojedinac lako žrtvuje osobni interes u korist kolektivnog. Pojedinac u gomili tako postaje povodljiva ličinka, a navedena zaraza je posljedica toga. Tako pojedinac pod navedenim okolnostima može olako činiti postupke koji su inače potpuno suprotni njegovom karakteru i njegovim običajima.

Pojedinac koji je neko vrijeme uronjen u djelatnosti gomile pada u posebno stanje koje se može usporediti sa stanjem opčinjenosti u kojem se tijekom hipnoze nalazi subjekt kojeg vodi hipnotizer. Kako je mozak u stanju hipnoze paraliziran, isti postaje rob nesvjesnih postupaka kojima hipnotizer može upravljati po svojoj volji. Tada svjesna ličnost nestaje, volja i razboritost se poništavaju, a osjećaji i misli kreću se po putanji koju određuje hipnotizer. Taj poriv još je silniji u gomilama nego kod hipnotiziranih subjekata zato što sugestija, s obzirom na to da je kolektivna, postaje još jača (Le Bon, 2003.: 20-21).

U periodu neposredno prije nacističke uspostave vlasti Njemačka se nalazila u stanju duboke ekonomske krize, a nacistička propaganda se je u prvom planu bavila „malim čovjekom“, te njegovim položajem u društvu. Podjednako nacisti su apelirali na široke mase i kako problematike utječu na njihovu svakodnevicu, a ne na pojedinačne probleme koji su

²²Primjerice, obrazovanje...

postojali u državi²³. Takvom taktikom u kratkom roku su „kao zaraza“ prisvojili simpatiju naroda.

I Goebbels i Hitler znali su kako osloboditi masovne instinkte na svojim sjednicama, kako upravljati strastima običnih ljudi. Vrsni demagozi, uspjeli su okupiti radnike, male buržuje i studente u homogenu masu čije su mišljenje mogli oblikovati po svojoj volji. Međutim, način na koji su penetrirali u umove mase diktirala je sama masa. Masa je determinirala tematiku. Kako bi kompenzirali i pobjegli od svog jada, nezaposlenosti, nesigurnosti i beznađa ta anonimna skupina satima se je mogla „koprcati“ u prezentiranim opsesijama. Početna točka, stoga, nije bio gorljivi nacionalizam već osobna nesreća uzrokovana slomom gospodarstva koja je zamijenjena bijesom koji zahtjeva žrtve. Hitler i Goebbels dali su im žrtve žestokim verbalnim napadom na opoziciju i nuđenjem židova kao krivaca čime su dali izraz i smjer žestokim, iskonskim strastima (Speer, 1995.: 17).

²³ Komunisti su koristili taj pristup.

SEKSUALNA EKONOMIJA

Seksualna ekonomija pravac je istraživanja koji se formirao u sociologiji ljudskog spolnog života primjenom dijalektičkog materijalizma. Ona polazi od sljedećih pretpostavki: vladanje posjednika sredstva za proizvodnju²⁴ nad potlačenom klasom vrlo rijetko koristi sredstva brutalne sile, njegovo je glavno oruđe ideologijska moć nad potlačenima koju snažno podupire državni aparat (Reich, 1999.: 41).

Postavlja se pitanje kako potlačeni ne uviđaju nepravdu svog položaja? Freud je specijalnom metodom koju je nazvao psihoanaliza otkrio proces koji vlada psihičkim životom. Svijest je samo mali dio psihičkog, i ista je vođena psihičkim procesima koji se nesusvjesno odvijaju i stoga nisu dostupni kontroli svijesti, a isti su veoma aktivni prilikom procesa donošenja odluka kod pojedinca ili grupe. Drugo je veliko otkriće da već u jako ranoj dobi (kao dijete) čovjek razvija živahnu seksualnost koja nema veze s reprodukcijom, što ukazuje na to da seksualnost i rasplodivanje, seksualno i genitalno nisu istoznačne sfere (Reich, 1999.: 42). Prema Freudu djeca od treće godine proživljavaju period koji bismo mogli označiti kao „infantilno seksualno istraživanje“ (Freud, 1979b.: 124). Analitičko je raščlanjivanje psihičkih procesa dokazalo da je seksualnost, odnosno energija koja potječe iz tjelesnih izvora, libido, centralni motor psihičkog života čim dođe u konflikt s realnim uvjetima opstanka²⁵. Treće je da se dječja seksualnost čiji je najbitniji dio odnos između djeteta i roditelja (Edipov kompleks) obično potiskuje iz straha pred kaznom zbog seksualnog djelovanja i mišljenja (osnovni je „strah od kastracije“), te se onda ta seksualnost sprječava u akciji i briše iz sjećanja. Potisnuta dječja seksualnost izmiče iz svijesti ali time ne gubi svoju snagu, već se ista povećava u ograncima nesusvjesnog te se osposobljava za izražavanje u različitim poremećajima društvenog života (Reich, 1999.: 42). Četvrto važno otkriće za seksualnu ekonomiju jest da moralno prosuđivanje u ljudima ne proizlazi iz ogranka nekog „nadzemaljskog porijekla“ već je isto proizvod odgojnih mjera roditelja u najranijem djetinjstvu. Konflikt koji se izvorno odvija između dječjih želja i roditeljskih zabrana kasnije

²⁴ Oni koji posjeduju ekonomsku i političku moć u društvu, a ista je proizašla iz njihovog posjedovanja sredstva za proizvodnju što ih je dovelo u mogućnost da kontroliraju način raspodjele kapitala koji je proizašao iz odnosa vrijednosti onoga što su uložili u izradu proizvoda i tržišne vrijednosti istog.

²⁵ U problematičnim situacijama kao što je recimo ekonomska kriza ista ima veću moć od razuma u procesima odlučivanja.

se nastavlja kao konflikti između poriva i morala unutar ličnosti. Moralna prosuđivanja koja se samo po sebi odvijaju na nesvjesnoj razini kod odraslih djeluju nasuprot spoznaji o zakonima seksualnosti i nesvjesnog psihičkog života, ista podupiru seksualno potiskivanje, a to objašnjava otpor koji imamo prema otkriću dječje seksualnosti (Reich, 1999.: 42- 43).

Psihoanalitički alat nam može pomoći u razotkrivanju djelovanja i mehanizama seksualnog zatamljivanja i potiskivanja te njihovih boležljivih posljedica. Ovdje ćemo se dotaknuti i samog termina „potiskivanje“ kojeg ćemo sagledati koristeći se psihopatologijskom definicijom. U pitanju je oblik zaboravljanja za koji je karakteristična teškoća da se uspomene probude čak i jakim vanjskim poticajima, kao da se neki unutrašnji otpor suprotstavlja njihovom oživljavanju. Što se tiče potiskivanja možemo sa sigurnošću tvrditi da ono nije istovjetno s nestankom, brisanjem uspomena. Potisnuto se, doduše, ne može jednostavno nametnuti kao uspomena, ali ono ostaje sposobno utjecati i djelovati. Ono jednog dana, pod utjecajem vanjskih događaja, uvjetuje psihičke pojave koje možemo shvatiti kao preinačene tvorevine i izdanke uspomena. Ove pojave ostaju nerazumljive ako ih ne shvatimo tako. S posebnom sigurnošću možemo očekivati vraćanje potisnutog ako se za potisnute utiske prijanja nečije erotsko osjećanje, ako je potisnut njegov ljubavni život. Povratak potisnutog dijela prirode odigrava se kao podmukla izdaja, potisnuto pri svome povratku izlazi iz onoga što ga je potisnulo. Psihički život čovjeka u stanju potiskivanja postaje osjetljiv prema približavanju potisnutog, sasvim slaba i neznatna sličnost dovoljna je da bi potisnuto počelo djelovati iza onog što potiskuje, kroz njega. Kada se kod bolesnika sumanute ideje razlabave otkrivanjem potisnutog što je uslojava, tek tada oni zaista shvaćaju apsurdnost ideje, te sami doprinose rješavanju zagonetki koje su proizašle iz sumanute ideje, a to vrše putem sjećanja koja se iznenada javljaju (Freud, 1979b.: 35- 39).

Seksualna ekonomija nastoji odgovoriti na pitanje zašto društvo zatamljuje seksualnost i zašto je individua potiskuje, te smatra da isto nije samo pitanje kulture i morala, već da isto prodire i u sferu društvenog poretka. Spolni interesi svih počinju služiti privrednim profitnim interesima manjine, a glavna okosnica za to stanje dobiva čvrsti organizacijski oblik u formi monogamnog braka i patrijarhalne obitelji²⁶. Da bi poimali tu svezu nužno je shvatiti središnju društvenu instituciju u kojoj se isprepleću privredna i seksualnoekonomijska situacija privatnovlasničkog društva. Povezivanje socijalnoekonomske strukture društva sa

²⁶ U nacizmu je to arijevska monogamna obitelj.

seksualnom i ideologijska reprodukcija društva odvijaju se u prvih četiri ili pet godina života u obitelji. Zato je obitelj jedan od centralnih interesa klasne države, ista je postala njezina tvornica strukture i ideologije. To je institucija u kojoj se povezuju seksualni i privredni interesi.

Sada moramo sagledati kako se ti procesi odvijaju. Moralna sputanost prirodne spolnosti djeteta, čija je posljednja etapa drastično sputavanje genitalne seksualnosti malog djeteta, pretvara ga u strašljivu, plahu individuu koja se boji autoriteta te tako postaje poslušan subjekt u građanskom smislu. Subjekt postaje ukočen jer je naučen da zbog svog odnosa prema autoritetu agresivne osjećaje zamjeni osjećajem straha²⁷, a zbog zabrane spram buntovnički i seksualnih poriva²⁸ isti uspostavlja opću sputanost misli i nesposobnost za kritiku. Ukratko, cilj obitelji iz perspektive države jest stvaranje građanina koji je prilagođen privatnovlasničkom poretku i koji će trpjeti unatoč bijedi i ponižavanju. Kao pripremu za navedeno obitelj je tu da bi dijete prošlo kroz minijaturnu autoritarnu državu obitelji čijoj se strukturi dijete mora najprije prilagoditi da bi se kasnije mogao svrstati u opći društveni okvir. Tako predstrukturiranje čovjeka proizlazi iz smještanja sputanosti i straha u živi materijal seksualnih poriva (Reich, 1999.: 44- 45).

Prema seksualnoj teoriji, tako, potiskivanje dječje seksualnosti ne čini individue samo pasivnim i nepolitičkim, isto u strukturi građanskog čovjeka stvara neku sekundarnu silu, umjetni interes, koji aktivno podupire vladajući poredak. Ako je seksualnost procesom seksualnog potiskivanja isključena iz prirodno danih odgovarajućih puteva zadovoljstva, onda ona stvara put različitim načinima da se to zadovoljstvo nadomjesti. Potisnuta sjećanja iz djetinjstva, tako, s obzirom na to da nisu svjesno fiksirana u trenutku doživljavanja i onda ponavljana, kao što je to slučaj sa svjesnim sjećanjima iz zrelog doba, sklona su izmjenama, te stavljanju u službu neke kasnije težnje, s obzirom na to da se pojavljuju tek u kasnijem dobu kada je djetinjstvo već prošlo, tada se ista ne mogu više strogo odijeliti od fantazije (Freud, 1979b.: 129).

Uzmimo recimo povijest jednog naroda ista je pisana tek nakon što je izvjesni događaj o kojem se piše gotov, a način opisivanja istog sklon je podržavanju perspektive one ideologije iz koje je protekao. Stoga možemo zaključiti da opis određenog povijesnog

²⁷ Zbog moguće kazne koja bi uslijedila od strane autoriteta.

²⁸ Subjekt se boji te svoje strane.

dogadaja, tako, češće poprima želje sadašnjosti nego odraz prošlosti. Primjerice prirodna agresija može stupnjevito narasti do brutalnog sadizma koji predstavlja masovnopsihologijsku podlogu za rat. Rekapitulirano gledište seksualne ekonomije je da i seksualni moral koji sputava klasnu svijest u kombinaciji sa snagama koje pogoduju kapitalističkim interesima svoju energiju dobivaju iz potisnute seksualnosti (Reich, 1999.: 46- 47). U nastavku će se pokušati prikazati na koji način se je seksualna ekonomija koristila u politici nacionalsocijalista, pogotovo kada se raspravlja o rasnom miješanju.

RASNA TEORIJA

Teorijska osnova njemačkog fašizma počiva na rasnoj teoriji. Program koji zastupa fašistička ideologija pojavljuje se samo kao sredstvo putem kojeg se vrši proces oplemenjivanja germanske rase i njene zaštite od rasnog miješanja koje za njih uvijek znači propast „više rase“ i njezine kulture (Reich, 1999.: 81). Zato, oni smatraju da je „održavanje čistoće rase i krvi“ najplemenitija zadaća nacije za čije se ispunjenje mora pridonijeti svaka žrtva (Reich, 1999.: 81).

Rasna teorija polazi od pretpostavke da je „željeni zakon“ prirode isključivo sparivanje svake životinje sa životinjom svoje vrste. Samo pod izvanrednim okolnostima, kao što je primjerice zarobljeništvo, taj se zakon može prekršiti te dovesti do miješanja rasa. Ali, priroda se tada osvećuje i svim sredstvima odupire bilo to neplodnošću bastarda ili smanjenom plodnošću kasnijih potomaka. Pri svakom križanju dvaju živih bića različite „visine“ potomstvo mora biti nešto srednje. Međutim, priroda teži oplemenjivanju života pa bi bastardizacija bila u proturječju spram volje prirode. Zato ona one slabije (bastarde) izlaže težim životnim uvjetima koji ograničuju njihov broj, a kada raspravljamo o rasplodivanju ostatak nije prepušten slobodnom odabiru već se isti temelji na prirodnom odabiru onih snažnih i zdravih. Nacistička teorija smatra da bi se taj zakon trebao moći prenijeti i na narode (Reich, 1999.: 81). Međutim, apsurd u samoj postavci te teorije ako je se sagleda na navedeni način jest taj što ista ne raspravlja o nemogućnosti i štetnosti križanja primjerice psa i zeca što bi svakako bilo štetno i priroda bi se vjerojatno tome protivila. Već, ako ćemo istu sagledati iz perspektive prema kojoj bi bilo štetno križati pripadnika jedne nacije s drugom to je kao da tvrdimo da je protiv prirode miješati dvije porodice psa, primjerice bernardinca i haskija.

Iz povijesti nacisti uviđaju da je pri „krvnom miješanju“ Arijevaca s „nižim“ narodima uvijek dolazilo do propadanja nosilaca kulture. Pri sagledavanju iznesenog to treba povezati sa stanjem koje je tada vladalo u Njemačkoj. Da rekapituliramo: velika ekonomska kriza, potpuna propast srednjeg sloja što je ujedno značilo i opadanje kulturnih vrijednosti društva. Hitler smatra da bi se čovječanstvo trebalo podijeliti na rase koje utemeljuju kulturu, rase koje nose kulturu i rase koje razaraju kulturu.

Utemeljitelj kulture mogao bi biti samo Arijac zato što je on stvorio „fundamente i zidove ljudskih ostvarenja“²⁹. Azijatski su narodi samo nosioci kulture zato što su oni preuzeli arijsku kulturu i dali joj vlastitu formu. Židovi su, međutim, rasa koja razara kulturu. Prva je pretpostavka stvaranja „više kulture“ postojanje „nižih ljudi“. Tako bi se prva ljudska kultura gradila na način da u svoju korist upotrebljuje nižu ljudsku rasu. Arijac je kao osvajač podredio sebi niže rase i svojim zapovijedima, svojom voljom i svojim ciljevima upravljao njihovom djelatnošću. Problem je nastao kada su podređeni prisvojili jezik i običaje „gospodara“ te tako izbrisali oštru granicu između gospodara i sluge, Arijac je tada odustao od čistoće krvi i time izgubio „boravak u raj“. Time je ujedno izgubio i svoju kulturnu sposobnost. Te zaključno, ako su Arijci jedini narod koji stvara kulturu onda imaju i bogomdano pravo da vladaju svijetom (Reich, 1999.: 81-82).

Međutim, lako je uočiti prvu kontradikciju koja se krije iza navedenih redova, a to je kontradikcija o čistoći krvi. Tadašnja Njemačka³⁰ gradila je svoju nadmoć putem procesa imperijalizacije. Rasni teoretičari, ovdje, žele stvoriti rasnu čistoću kod naroda gdje je rasno miješanje zbog proširenja svjetske ekonomije toliko uznapredovalo da rasna čistoća može biti zamišljena samo u isušanim mozgovima. Ovdje se zato istraživanje rasne teorije ne može sagledati koristeći racionalni sadržaj. Nijednog fašista koji je narcisoidno uvjeren u nadmoć svojeg germanstva nećemo pogoditi argumentiranom raspravom zato što on ne operira argumentima, nego osjećajem vrijednosti. On se osjeća „višim“ i to je to! Rasna se teorija može pobiti jedino ako se pored stručnog opovrgavanja razotkriju i one njezine funkcije koje su „pokrivene velom“. A to su iduće funkcije: objektivna funkcija da se imperijalističkim tendencijama pridoda biologijski omot i subjektivna funkcija da se kao izraz određenih efektivnih, nesvjesnih tokova u osjećaju nacionalističkog čovjeka skrivaju određeni psihički stavovi (Reich, 1999.: 83).

Sagledavajući ovu drugu funkciju zanimljivo je razmotriti na koji način Hitler govori o „oskvrnjivanju krvi“. Taj pojam inače označuje spolni odnos između dvaju srodnika, međutim on se njime koristi da bi opisao proces miješanja Arijevske krvi s nearijevske. Nazori vladajuće klase mogu se razumjeti samo ako ih se sagleda iz ekonomske baze iz koje proistječu. Tako fašistička rasna teorija i nacionalistička ideologija imaju konkretnu vezu s

²⁹ Prisjetimo se ovdje tko je sve Arijevac prema Nordijskom mitu.

³⁰ Kao i ostatak Europe.

imperijalističkim ciljevima vodećeg sloja koji pokušava riješiti poteškoće privredne prirode. Ali, ti privredni faktori ne tvore ono što je određenoj ideologiji supstancijalno, već samo historijsko i ekonomsko tlo na kojem se te ideologije mogu stvarati, uvjete čija je prisutnost neophodna za nastajanje takvih ideologija. Ekonomski uvjeti objašnjavaju njezinu materijalnu bazu i objektivnu povijesnu ulogu, ali ne iskazuju ništa neposredno o subjektivnoj materijalnoj jezgri tih ideologija. Tu jezgru sačinjava psihička aparatura ljudi koji su izloženi određenim ekonomskim uvjetima te tako u ideologiji reproduciraju historijsko ekonomsko tlo. To čine tako što tvore ideologiju i sami sebe preoblikuju³¹, u procesu tvorenja ideologije treba tražiti njezinu materijalnu jezgru. Ona posjeduje dvostruku materiju: onu posrednu, ekonomska struktura društva, te onu neposrednu, tipična struktura ljudi koji je proizvode, a ta struktura je opet uvjetovana ekonomskom strukturom (Reich, 1999.: 83- 84). Ekonomska baza ne može se reproducirati ako se u istu ne uključi i reprodukcija onih koji ju čine, radna snaga. Reprodukacija radne snage³² nekog društva suštinski se odigrava odvojeno od ekonomske baze (Althusser, 2009.: 11-15).

Za strukturu fašista karakteristično je metafizičko mišljenje, pobožnost, podređenost apstraktnim etičkim idealima i vjera u božansko poslanstvo „vođe“. Ove temeljne osobine olovni su okovima vezane s dubljim slojem kojeg karakterizira jaka autoritativna vezanost uz ideal vođe i nacije. Odlučujuće djeluje i intenzivno identificiranje s vođom, a time se potiskuje vlastita podređenost kao vođenog člana mase. Svaki se nacionalsocijalist u svojoj psihičkoj ovisnosti, tako, osjeća kao „mali Hitler“.

Da bismo shvatili ovaj proces, moramo pronaći energetske funkcije koje, uvjetovane odgojem i cjelokupnom socijalnom i društvenom atmosferom, tako preoblikuju ljudske strukture da se u njima javljaju reakcionarne sklonosti gdje oni koji su njima pogođeni žustro viču o slobodi ne primjećujući okove. Uhvaćeni u svojoj identifikaciji s „vođom“ oni ne primjećuju sramotu što ih se naziva „podanicima“, „podljudima“ (Reich, 1999.: 84- 85). Biopolitika³³ označava reguliranje sigurnosti i blagostanje ljudi kao svoje primarne ciljeve.

³¹ Ono što je naciste razlikovalo jest to što su znali kako slušati malog čovjeka, te su onda kretali od njegovih ideja koje su preoblikovali i obojili svojim bojama.

³² U obrazovnim institucijama, putem norma ponašanja koje su tipične za određeno društvo, zakonima...

³³ Biopolitika je, poput bioetike, eminentno postmoderna pojava i nastaje stjecajem društvenopovijesnih okolnosti, što ih opisuju postmodernizmi. Dok je bioetička diskusija orijentirana uglavnom oko negativnih utjecaja, što ih suvremeni tehno-znanstveni razvoj i globalizacija imaju na etičko-tjelesnu osnovu ljudskog življenja i očuvanje svetosti života na zemlji, biopolitika se bavi refleksijom i analizom legalnih režima u

Biopolitika je zato u krajnjoj liniji politika straha, ona se usredotočuje na obranu od potencijalne viktimizacije i napastovanja te tako koristi strah kao krajnji mobilizacijski princip (Žižek, 2008.: 39). Tako se stvara odnos između nas (onih koje treba zaštititi) i drugih (to su oni od kojih nas se treba zaštititi). Mi u tom drugom zamjećujemo njegovu nemoć, nedosljednost, lažnost, ali nismo spremni žrtvovati dio sebe kako bismo popunili njegov manjak, to odbijanje žrtvovanja u svojoj strukturi sadrži ideju da će nas taj drugi na neki način iskoristiti i izmanipulirati (Žižek, 2007: 28). Tako se kod „nas“ stvara narcisoidna subjektivnost koja samu sebe doživljava kao ranjivu, neprestano ugroženu od mnogostrukih potencijalnih pokušaja napastovanja od strane „drugih“. To ujedno kod „nas“³⁴ otvara opravdanje koje nam dopušta da izvodimo teror nad „drugim“.

procesima njihova nastajanja, ispitivanjem zakonskog kondicioniranja života i povratnim djelovanjem života na isti proces (Krivak, 2008.: 39).

³⁴ Zbog terora koji bi drugi mogao počinuti nad nama.

INSTITUCIONALIZACIJA UMJETNOSTI

U prethodnim se poglavljima nastojalo ukratko prikazati povijest Njemačke prije uspostave nacizma, te se je željelo prikazati kako je nacističko vodstvo koristeći se masovnom psihologijom i seksualnom ekonomijom nastojalo pridobiti germansku naciju, još se je kratko pojasnilo što masovna psihologija i seksualna ekonomija znače. Međutim, glavni fokus rada bazira se na nacističkoj umjetnosti, te kako se ista koristila u svrhu širenja nacističkih ideala. Rasprava o nacističkoj umjetnosti ne može se isključivo „držati“ samo umjetničkih artefakta, već se istu mora uklopiti u širi društveni poredak. Prikladno je ovdje iznesti Hitlerovu definiciju ideologije: „misija borbe za pobjedu Arijevskog čovjeka, što istovremeno znači, pobjeda ideja kreativnog rada, koji je kao takav uvijek bio i uvijek će biti antisemitistički“ (Kasher, 1992.: 50). Umjetnost je bila jedan od ključnih konstruktivnih elemenata u izgradnji novog Reicha i novog čovjeka. Politički ciljevi i umjetnička ekspresija u nacizmu postali su jedan organizam, a zadatak umjetnosti bio je nametnuti nacionalsocijalističku politiku o životu. Ista nije bila proizvod kulturalnog izražavanja, već je institucionalizacijom politizirana.

U Rujnu 1933. osnovana je Reich Kulturna Komora (RKK), institucija čiji je zadatak bio kontrolirati njemačku umjetnost. Sačinjavali su ju razni sektori: za filmsku umjetnost, vizualnu umjetnost, arhitekturu, književnost i glazbu. Glavni voditelj RKK-a bio je Joseph Goebbels (Adam, 1992.: 52). Članovi iste mogli su postati samo rasno čisti i politički pouzdani ljudi, a operiranje uz podršku RKK-a onima koji nisu zadovoljavali kriterij djelovanje nije bilo dozvoljeno³⁵. Članovi RKK-a nisu bili samo umjetnici, već i poslodavci. Članovi određenog odjela unutar RKK-a nisu imali slobodu izbora vlastitih predstavnika i slobodu donošenja vlastitih odluka, već je izbor bio nametnut odozgo. Na taj način komora je služila kao poveznica između poslodavca i radne snage, a povezivala je samo one koji su se nalazili unutar njezine strukture (Hinz, 1974: 31- 34).

Procesom institucionalizacije nacisti su na samom početku vladavine izjasnili svoje stavove prema umjetnosti koja im ideološki nije odgovarala. Provodili su akcije u kojima su eliminirali ono što im ideološki nije pogodovalo, kao što možemo sagledati u događajima

³⁵ Odnosno nisu mogli raditi ako nisu bili nacisti i rasno čisti.

poput velikog paljenja knjiga koje se odvijalo 10. svibnja 1933. u Berlinu. Događaj je izvršen na Goebbelsovu inicijativu. Skupljeno je više od 2 000 naslova koji su potom bili spaljeni od strane Nacionalno Socijalističke Studentske Organizacije³⁶. To je bilo prvo okupljanje u svrhu paljenja literature, a zatim su slične akcije uslijedile u Münchenu, Dresdenu i u većini studentskih gradova. U akcije bi studenti kretali, često pod vodstvom svojih profesora, marširajući kroz grad pjevajući nacističke pjesme i glasno izgovarajući nacističke slogane. Više od 50 autora dospjelo je na crnu listu, među njima Thomas Mann, Richardo Huco i Alfred Döblin (Adam, 1992.: 52).

Zanimljivo je sada prisjetiti se malo prije navedenih ciljeva masovne psihologije, te pitanja kakav je utjecaj takvo okupljanje imalo na pojedince koji su se nalazili u takvoj masi. Ovdje imamo skupinu (gomilu) koja je vođena od strane autoritativne osobe (profesora), te putem procesa paljenja istima se naglašava da određeni oblik mišljenja³⁷ nije dozvoljen, doslovno ga se treba „pretvoriti u pepeo“. Ovdje se postavlja pitanje zašto je bilo toliko bitno kontrolirati znanje, te zašto je bilo bitno da oni kojima se vlada zauzmu negativni stav prema određenom obliku znanja? Problem sa znanjem leži u idućem: kada prodremo do saznanja, tada više niti volimo, niti mrzimo, ljubav i mržnja postaju apstraktni pojmovi. Umjesto da se voli ili mrzi, istražuje se. Takav se čovjek, onda, predaje istraživanju onom strašću s kojom se drugi predaje ljubavi, on istražuje umjesto da voli (Freud, 1979b.: 120- 123). S obzirom na to da se nacionalsocijalistička politika ne bazira na argumentima, već na mobilizaciji emocija za njih je idealan subjekt onaj koji ne propitkuje.

Nadalje, zbog nacionalnog srama koji je uslijedio nakon Povelje u Versaju nakon Prvog Svjetskog Rata, mnogi su se ljudi okrenuli protiv bilo čega stranog i liberalnog. Modernističke umjetnike se je cijeno samo u velikim gradovima u obrazovanoj sredini. Dok je intelektualni milje prisvajao eksperimentalnu umjetnost, mnogi su smatrali da se ona sve više udaljava od običnog čovjeka. Za razumijevanje iste sve je više bio potreban komentar i objašnjenje, nije više postojala samo za gledanje i uživanje (Adam, 1992.: 27). Još jedan razlog zašto je došlo do odbacivanja modernizma povezuje se s ekonomskom situacijom tadašnjeg društva. Prije Prvog Svjetskog Rata i perioda „velike depresije“ uz elitnu klasu,

³⁶ Među ostalima, tu su bile knjige Heinricha Manna, Sigmunda Freuda, Karl Marxa, Kurta Tucholskya, Ericha Marie Remarquea, Alfreda Kerra i drugih.

³⁷ Po autorima vidimo da se ovdje primjerice nalaze marksisti (Marx), židovi i protivnici nacizma (Remarque) i drugi.

počela je nicati i srednja klasa koja je bila sve više zainteresirana za umjetničke eksponate. Početkom perioda „velike depresije“, ta je srednja klasa počela nestajati, a društvo je sve više bivalo rasloženo u disparitet između onih bogatih i siromašnih. Tako je umjetnost nanovo sve više postajala „stvar“ manjine, a radnička klasa je ponovo svoje ideale u umjetnosti počela tražiti samo u vizualnom zadovoljstvu, što je dovelo do ponovnog buđenja interesa ka tradicionalnoj žanrovskoj umjetnosti.

Početke žanrovske umjetnosti pronalazimo u nizozemskoj umjetnosti iz sedamnaestog stoljeća. Međutim, ta je umjetnost tada bila inovativna zato što ista više nije pripadala samo moćnoj manjini. Prije no što su umjetnici započeli s tim pravcem umjetnost je bila strogo vezana uz dvor, a umjetnici su većinom prikazivali život i pripadnike elitne manjine. Na početku razvitka žanrovske umjetnosti same ideje i način slikanja nije bio jasno definiran, nije se znalo točno čemu se teži. Prilikom njihovog djelovanja naglasak nije bio na zadovoljavanju ukusa umjetničkog tržišta. Takva umjetnost nije bila namijenjena za galerije, iako je ubrzo i tu našla svoje mjesto, već za privatni dom. Tada, takva je umjetnost bila odraz društva i pripadala je širom rasponu klasa (Hinz, 1974.: 66-75). Nacistička umjetnost, iako jest nastala nakon perioda u kojem se je umjetnička sredina odmakla od žanrovske umjetnosti, nije bila nikakav novitet. Umjetnici nisu bili slobodni prilikom biranja motiva, nacistička umjetnost nije donijela element inovacije. Bila je diktirana tržištem i funkcijom, a ta je funkcija bila paraliziranje svijesti.

Podjednako, nacisti nisu gubili vrijeme ni u svom nastojanju da očiste umjetnost od inozemnih i modernističkih utjecaja, a u nacističkim krugovima ključna riječ postala je sinkronizacija. Odmah nakon prisvajanja moći u muzejima u kojima su se prikazivali takvi tipovi umjetničkog izražaja³⁸ nacisti su kustose zamijenili pouzdanim članovima Nacionalno Socijalističke Stranke³⁹ (Adam, 1992.: 52).

Zbog navedenih postupaka mnogi su umjetnici utočište pronašli u drugim državama, no postojala je nekolicina umjetnika koji nisu kooperirali s nacistima i nisu pružali javnu potporu nacizmu, ali nisu napustili zemlju jer nisu bili u mogućnosti ili su bili prestari da bi započeli novi život na nekom nepoznatom teritoriju. Oni su bili prisiljeni povući se u

³⁸ Kao što su muzeji u Berlinu, Essenu, Mannheimu i Kelnu.

³⁹ Grof Klaus Baudissin je preuzeo Folkwang Muzej u Essenu i postao jedan od glavnih Hitlerovih umjetničkih savjetnika.

svojevrsnu internu imigraciju. Vodili su osamljene živote, bili su u potpunosti izostavljeni na izložbama i mediji nisu izvještavali o njihovom radu. Nije im bila dozvoljena kupnja umjetničkog materijala, konstantno ih je posjećivao Gestapo, a njihove slike su bivale uklanjane i uništavane⁴⁰ (Adam, 1992.: 118).

Hitlerove ideje o umjetnosti nisu se razvile tijekom noći. U njegovoj knjizi, nastaloj dvadesetih godina, „Mein Kampf“ (Moja Borba) Hitler je mnogo puta izjasnio osobno vjerovanje da je moderna umjetnost produkt bolesnog uma i degenerirane rase, za njega je dobra umjetnost bila ona koja je nastala u klasičnom periodu čiji su tvorci bili arijevcima⁴¹. U binarnoj suprotnosti s arijevcem bio je Židov, nekreativan, koji je isključivo vođen tržišno⁴², on je bio glavni neprijatelj kulture, parazit ogoljen od ikakvog ideala, bez kulturnih korijena. Naglašavao je, koristeći se pozadinom nordijskog mita, da su pravi nasljednici Antike Nijemci, dok je Židove povezivao s drugom najvećom prijetnjom, Marksizmom, te ih je krivio za popularizaciju modernističke umjetnosti (Hitler, 1971.: 416-417). Međutim, tenzije između tradicionalne i moderne umjetnosti nisu bile novina, iste su postojale puno prije no što su nacisti prisvojili vlast. 1906. Kaiser je svim Nacionalnim Muzejima zabranio kupovanje moderne umjetnosti, optužio ih je da se takvim činom protive svojim patriotskim obavezama. Poklon muzeju, tri Van Goghova rada, doveli su do zabrane kupovanja i izlaganja svih Impresionističkih i Post Impresionističkih radova (Adam, 1992.: 66).

Sada kada smo uvidjeli način tretiranja nepoželjne umjetnosti i umjetnika u nacizmu, okrenimo se načinu na koji su tretirali one koji su im ideološki bili poželjni. Prema ideologiji Nationalsocijalističke partije umjetnost i svakodnevni život trebali su stvoriti recipročan međuodnos. Za njih je umjetnost trebala direktno proizlaziti iz života njemačkih ljudi, te se istu nije trebalo vrednovati temeljeći se na njezinom vizualnom izričaju već se je umjetnost trebala procjenjivati temeljeći se na socijalnoj poruci i društvenim implikacijama koje ista prikazuje i propagira. Ono što se smatralo poželjnom porukom koju bi umjetnost trebala propagirati jest iduće: mladenački pokreti, obiteljska sklad, povratak prirodi, masovna okupljanja, glorifikacija zdravog tijela, edukacija za herojsko ponašanje i kult herojske smrti.

⁴⁰ Lista ljudi koji su izgubili svoj posao bila je dugačka, istaknuti ću nekoliko bitnih imena: slikari Willi Baumeister, Karl Hofer, Max Beckmann, Paul Klee i Otto Dix bili su uklonjeni sa svojih pozicija predavača. Glazbenici Arnold Schoenberg, Hans Eisler, Kurt Weill, Bruno Walter, Otto Klemperer, Fritz Busch dijelili su istu sudbinu. Pisci Carl von Ossietzky, Erich Mühsam i Paul Metter su bili osuđeni na koncentracijski logor.

⁴¹ Prisjetimo se ovdje Nordijskog Mita koji daje poveznicu između Njemačke i klasične antike.

⁴² Ne zanimaju ga vrijednosti tradicionalnog života, sve sagledava kroz materijalnu komponentu.

Svi ti motivi našli su svoju ekspresiju u vizualnoj umjetnosti umjetnika koje je nacionalsocijalistički režim podržavao (Adam, 1992.: 71).⁴³

U tom svijetlu odzvanjaju Hitlerove riječi: „Moji umjetnici će živjeti kao princeze“ (Adam, 1992.: 116). Ta rečenica može poslužiti prilikom karakterizacija stava kojim su se povodili mnogi službeni umjetnici režima. Zahvaljujući Hitlerovoj vladavini mnogi su uživali znatne financijske i umjetničke privilegije, te su zbog toga pristajali na odbacivanje vlastitog integriteta.⁴⁴ Slikar Sepp Hilz⁴⁵ dobio je osobni poklon u iznosu od 100 000 Kraljevskih maraka (Reichsmark) od Hitlera od čega je izgradio vlastiti studio. Udovica arhitekta Troosta⁴⁶ godišnje je dobivala velike iznose za uređenje zgrada svog muža. Arno Breker⁴⁷ je plaćao porez u minimalnom iznosu, te je 1940. na poklon dobio veliku privatnu rezidenciju s parkom i ateljeom. Veliki ateljei bili su napravljeni za Alberta Speera⁴⁸ i Josefa Thoraka⁴⁹.

⁴³ Međutim, ovdje je lako uočiti kontradikciju. Nacionalsocijalisti naglašavaju da je osnovna zadaća umjetnika povezati umjetnost i svakodnevni život ali motivi koje smatraju poželjnim ne prikazuju svakodnevni život, te pogotovo ne svakodnevni život već i tada industrijski jako razvijene Njemačke.

⁴⁴ Nbrojeni su umjetnici promijenili način slikanja te su odbacili motive koje su prethodno koristili u svrhu inspiracije.

⁴⁵ Od 1930. Hilz je započeo slikati ruralne scene u stilu Wilhelma Liebla (Njemački umjetnik, 1844-1900), time je pridobio naziv "Bauernmaler" što znači "slikar seljaka" ("The painter of peasants"). On je na svojim slikama prikazivao idilične prizore seljačkog života. To je prikaz života lišen urbanizma i industrijalizacije (<http://galleria.thule-italia.com/Arte/hilz/Sepp%20Hilz%20inglese.pdf>).

⁴⁶ Prvi Vođin Graditelj, Paul Troost, jedan je od glavnih arhitekta koji su razvili "arhitektonsko lice" nacizma, karakterizirao ga je neoklasičan tip gradnje. Do svoje smrti, u siječnju 1934., dizajnirao je Hitlerovu prvu službenu zgradu, Reich Kancelariju u Berlinu. Sudjelovao je u redizajnu Münchena pod Trećim Reichom, jedna od mnogih zgrada za koje je napravio planove bila je i Kuća Njemačke Umjetnosti (Haus des Kunst) (Speer, 1995.: 39, 49). On je među prvim arhitektima koji je započeo suradnju s Hitlerom, već 1930. Glavno obilježje njegovih radova je imitacija klasičnih forma u monumentalnim javnim zgradama. Hitler mu je 1937. posthumano dodijelio Njemačko Nacionalno Priznanje za Umjetnost i Znanost (<http://www.uni-heidelberg.de/imperia/md/content/fakultaeten/phil/zegek/iek/dokoranden/nuesslein.pdf>).

On je smatrao da je Troost njemački najbolji arhitekt još od neo-klasičnog arhitekta devetnaestog stoljeća Karla Friedricha Schinkera. Njihov odnos mogao bi se opisati kao odnos učitelja-učenika (Speer, 1995.: 42, 50-51).

Hitler bi svim vodećim članovima partije poklanjao svoju fotografiju u okvirima koje je dizajnirala gospođa Troost (Speer, 1995: 37)

⁴⁷ Braker je bio najpoznatiji kipar nacističke ere. Na zahtjev Njemačke države izrađivao je brojne skulpture velikih proporcija. Među ostalima tu su skulpture sportaša koje je izradio 1936., a služile su kao dekoracija berlinskog stadiona na Olimpijskim igrama. 1937. dobio je imenovanje "Službeni Kipar Režima". Motivi njegovih skulptura bili su nagi muški sportaši, vojnici i radnici čiji je način izrade podsjećao na način izrade grčkih skulptura (http://www.glbqtarchive.com/arts/breker_a_A.pdf).

⁴⁸ Hitler je oduvijek osjećao posebnu privrženost arhitekturi. Često je crtao skice arhitektura, kasnije je izabrao arhitekta Alberta Speera, te zatražio od njega da mu ih pokuša napraviti. On je bio jedan od službenih arhitekta trećeg Reicha. U svojoj knjizi Speer napominje da je Hitler inače od drugih arhitekata uvijek tražio više revizija, ali nakon Speerovog projekta kojima je trebao zamijeniti privremene tribine na Zeppelinovom Polju u Numbergu

Manje poznati umjetnici također su bivali novčano nagrađeni, te su im se dodjeljivali apartmani koji su prethodno bili oduzeti židovima (Adam, 1992.: 116-117).

Kada se raspravlja o nacističkoj umjetnosti bitno je naglasiti jedan veliki događaj, a to je otvorenje Kuće Njemačke Umjetnosti⁵⁰ 1937. Ta godina predstavlja i bitnu okosnicu u povijesti njemačke umjetnosti zato što je tada otvorena prva „Velika Njemačka Umjetnička Izložba“ u Münchenu čiji su eksponati bili pomno birani od strane nacističkih predstavnika, dan nakon je otvorena i izložba Degenerirane Umjetnosti koja je prikazivala „degenerirani“ modernizam. To je ujedno bila i zadnja izložba modernističke umjetnosti za vrijeme vladavine nacista (Hinz, 1974.: 1). Tim činom htjelo se je iznijeti jasan stav o tome što je unutar nacističke ideologije bilo prihvatljivo, te koji su ideali na snazi. Na otvorenju prve „Njemačke Velike Izložbe“ Hitler je u svom govoru rekao: „Deformirani bogalji i slaboumnici, žene koje inspiriraju samo gađenje, muškarci koji podsjećaju na divlje zvijeri, djeca koja, da su živa, morala bi se smatrati prokleta od Boga. A ovi zli amateri usuđuju se predstaviti takve radove današnjem svijetu kao umjetnost našeg doba, kao ekspresija onog što predstavlja nas i naše doba... Nema mjesta za takve radove u ovoj zgradi.“ (Hinz, 1974.: 42). Navedeni opisi referirali su se na eksponate modernističke umjetnosti koju su nacisti izjednačavali sa židovstvom i internacionalizmom. Za razliku od prave umjetnosti koju je povezivao s državom, selom, zdravljem i najvažnije, njemačkim narodom (Volk).

Još je jedan bitan faktor zbog kojeg su umjetnici prihvatili nacističku estetiku, radovi na izložbama bili su namijenjeni za prodaju. U prosjeku je na „Velikoj Njemačkoj Umjetničkoj Izložbi“ svake godine bilo prodano od 800 do 1 000 radova. Velik broj radova bio je kupljen za izlaganje na javnim mjestima, odnosno najveći je kupac bila država (Hinz, 1974.: 13). Zbog toga nacisti nikada nisu uveli rigidne kriterije koji se tiču proizvodnje radova: zbog oportuniteta umjetnika, te zbog rigidne „negativne politike“ prema nepoželjnoj umjetnosti, kriteriji za „Völkisch“ umjetnost nisu bili jasno definirani, ali kritika se poprilično

trajnom instalacijom napravljenom od masovnog kamena njegove je projekte odobravao iz prve (Speer, 1995.: 55).

⁴⁹ Rođen u Austriji, Thorakova karijera kao umjetnika svoj puni sjaj doživjela je dolaskom Trećeg Reicha 1933. Iako su nacionalsocijalisti prvotno smatrali da je problematično što isti nije "njemačke krvi" ipak su, nakon početnog odbijanja, izložili njegove skulpture sportaša u sklopu berlinskog stadiona kao dekoracije za olimpijske igre. Izrađivao je, većinom, monumentalne skulpture koje su služile za dekoraciju zgrada koje su koristili nacionalsocijalisti (<http://galleria.thule-italia.com/Arte/thorak/Thorak.pdf>).

⁵⁰ House of German Art.

jasno slagala oko onog što su smatrali degeneriranom umjetnošću, putem medija (ili putem odsutnosti iz samih medija) se je jasno odašiljala poruka onoga što je nepoželjno (Hinz, 1974.: 23- 24).

NACISTIČKA UMJETNOST

Umjetnost moramo sagledavati unutar njezinog historijskog konteksta ako ju želimo staviti u neku relacijsku mrežu koja će nam omogućiti da ju razumijemo. Drugi kriterij koji omogućava stvaranje korelacije između umjetnosti i značenja jest socijalni kontekst unutar kojeg je umjetnost kreirana. Da bi mogli razumjeti značenje moramo unutar umjetnosti umetnuti šire parametre koji operiraju u određenoj zajednici. Ti parametri definiraju koordinate unutar kojih se prijevod može razlikovati od drugih diskurzivnih praksa. Svaka zajednica uspostavlja logiku značenja koja pretpostavlja specifično razumijevanje određenog značenja, normativne principe onoga čega bi se trebalo pridržavati, njezinu funkciju u društvenom diskursu, itd. Značenje nije samo oblik posredovanja između ta dva kriterija, ono je relacijski preustroj značenja preko smislene logike koja proizlazi iz društveno-povijesne situacije. Translacija nije samo odabir riječi, već se ista okupira logikom značenja unutar koje odabrane riječi funkcioniraju (Ranciere, 2006.: 7-9).

Zbog navedenog, nacisti su uvidjeli da umjetnost ima mogućnost biti nositelj političke poruke, a uz to ona jest savršeni medij za kreiranje i usmjeravanje želja i snova zato što se pažljivim odabirom⁵¹ može manipulirati značenjem. Putem motiva koji se koriste unutar rada, te načina izlaganja i propagande ona ima moć programiranja ljudskih osjećaja i usmjeravanja njihovog ponašanja. Umjetnost Trećeg Reicha kompleksno je područje. Nationalsocijalističku umjetnost ne možemo sagledati iz iste perspektive iz koje sagledavamo umjetnost iz drugih perioda, na nju moramo gledati kao na umjetničku ekspresiju barbarske ideologije. Riječima Petera Adama: „Umjetnost Trećeg Reicha možemo sagledavati isključivo kroz obzorje Auschwitzta.“ (Adam, 1992.: 9). Ista je bila vizualni prikaz nacističkog sna, ostvarenje nacističkog ideala, želje⁵². Ono što u vanjskom svijetu nazivamo slučajnošću počiva na zakonima⁵³, ono što u duševnom svijetu nazivamo slučajnošću počiva na zakonima koje tek nejasno naziremo. Time se želi reći da u duševnom svijetu postoji puno manje slobode i

⁵¹ Nacisti su cijelu umjetničku praksu institucionalizirali i politizirali.

⁵² Ranije u tekstu smo rekli da se u snu ostvaruje ispunjenje želje sanjača, podjednako u tekstu smo želju izjednačili s idejom. Zato, kad se ovdje spominje ispunjenje nacističkog sna referiramo se na ideju o rasnoj čistoći.

⁵³ Naše reakcije i ponašanje mogu biti predviđni zato što da bismo mogli funkcionirati u određenoj kulturi mi moramo upoznati i prihvatiti njezine norme i zakone.

slučajnosti no što smo skloni povjerovati. Freud naglašava da postoje dva puta za ispitivanje navedenog. Jedan bi bio da se udubimo u jedan specifični slučaj: u snove koje je jedan pjesnik stvorio u nekom svom dijelu. Drugi bi bio u prikupljanju i suprotstavljanju svih onih primjera upotrebe snova u raznim djelima pjesnika (Freud, 1979b: 9-10). U ovom radu nastojat će se vršiti obje tehnike, te će se putem njih pokušati objasniti funkcija umjetnosti tog „mračnog“ perioda, teza koju se kroz ovaj rad nastoji potvrditi jest da se cijela umjetnička praksa stavila u službu nacističke mašte. Ista zato predstavlja⁵⁴ otjelovljenje apsolutnog zla, te se kroz istu jasno pokazuje tko je u društvu poželjan, a tko je potpuno suvišan.

Da bismo shvatiti što pod time podrazumijevamo vratimo se na pojmove „san“ i „želja“. San je uvijek ispunjen simbolikom. Međutim ta simbolika nije proizvod sanjanja, već proizlazi iz sfere nesvjesnog, te ako se samo fokusiramo na simbole nećemo protumačiti pravi smisao sna. Za Freuda je san put u nesvjesno. Snovi želje snivača prikazuju kao ispunjenje (Freud, 1979b.: 8). Potreba za razrađivanje definicije sna i što isti predstavlja (ostvarenje želje) javlja se zato što je moguće nacističku umjetnost usporediti sa snom: nacističkim snom. Ona je vizualni prikaz nacističke ideje u kojoj ne postoji krvno oskvrnuće. U istoj se u potpunosti obistinjuje nacistička želja za arijevsom rasnom čistoćom. Prema Hitleru Velika je Njemačka Umjetnička Izložba imala dva cilja: dozvoliti njemačkom umjetniku platformu na kojoj može izlagati, te otvoriti mogućnost njemačkom narodu da vidi i kupi njihove radove (Adam, 1992.: 94). Već smo naveli da su svoje djelovanje mogli vršiti jedino umjetnici koji su bili učlanjeni u RKK i već smo naveli uvjete za ulazak u RKK⁵⁵, stoga možemo uvidjeti da navedena rečenica ne govori o slobodi njemačkog umjetnika da izlaže svoje radove, već o mogućnosti izlaganja radova njemačkih umjetnika čije je radove nacističko vodstvo smatralo prihvatljivim.

Ako smo san stavili u ogranak nesvjesnog, a putem povezivanja nacističke umjetnosti sa snom onda istu podjednako smještamo u nesvjesno, možemo stoga vršiti personifikaciju RKK-a gdje isti zauzima područje svjesnog. Tako postavljeno uviđamo da je ovdje svjesno pokušalo kontrolirati nesvjesnim područjem. Između ta dva područja, svjesnog i nesvjesnog, djeluju procesi cenzure. Svjesno i nesvjesno nikada tako olako ne vrše međusobnu komunikaciju. Cenzura je ovdje vidljiva u tome što bez obzira na sve mogućnosti koje je

⁵⁴ Zbog opasnih nauma nacističke ideologije.

⁵⁵ Članovi RKK su mogli biti jedino rasno čisti i oni koji su podržavali Nacionalsocijaliste.

RKK pružao umjetnicima koje su smatrali poželjnim, nacionalsocijalistička umjetnost nije uspjela proizvesti novi pravac, te je razočarala i same članove Nacionalno Socijalističke Partije. Problem se nalazi u tome što je RKK diktirala umjetnicima način na koji isti moraju raditi, te motive kojima se moraju služiti, a ti motivi su trebali prikazivati ispunjenje idilične želje o arijevske čistoci. Stoga, iako je cilj nacionalsocijalističke umjetnosti bio ispunjenje nacističkog sna ista nije to uspjela izvršiti zbog rigidne cenzure svjesnog koja je ometala nesvjesno. Nemogućnost da se proizvede novi oblik umjetnosti koji bi zadovoljio kriterije nacionalsocijalističkog vodstva možemo sagledati kao svojevrsnu omašku gdje ometajuća namjera izvire i ukazuju na sam apsurd nacističkog ideala o rasnoj čistoci.

Nacisti su bili svjesni nepodudarnosti između realnosti urbanog, industrijaliziranog društva i ikonografije idilične ruralne umjetnosti. Umjetnost Trećeg Reicha nije bila preslika svijeta, već smjernica za način ponašanje i držanja, sijačica poruka, mediji putem kojeg se propagira nacistička želja. Primjer za valjanost ove tvrdnje jest natječaj za izložbu „Slike Obitelji“ u organizaciji Nacionalno Socijalističke Kulturne Komore i Reich Asocijacije za Velike Obitelji. Prilikom objave natječaja naglasili su da će nagrada biti dana radu koji „egzemplarno umjetnički uspijeva prikazati genetski zdrave obitelji s puno djece“ (Hinz; 1974: 19). Zadatak umjetnosti rasno čiste nacije bila je nadići klasne razlike i spojiti naciju u organsku zajednicu jednakih ideja i ideala. Služba joj je bila privezati svaku individuu s nacijom, naravno, samo rasno čistu individuu. Cilj umjetnosti bio je stvaranje kolektivne zajednice, podjednako kao što je cilj arhitekture i masovnih okupljanja bio upijanje ljudi u komunalni doživljaj. Trebali su odstraniti individualnu želju za eksperimentiranjem, istraživanjem i ispitivanjem. Koristili su umjetnost za propisivanje odgovora i ideologije diktirane odozgo.

S obzirom na to da, kao što je već napomenuto, u tom periodu se nije razvio nijedan novi stil, čak su i neki članovi Stranke iznijeli svoja negodovanja prema rutinski napravljenim radovima i umjetničkom oportunističkom koji je producirao radove koji su bili prikladni samo za izlaganje u turističkim agencijama (Adam, 1995: 40). Podjednako tako, svoje negodovanje su iznosili i umjetnički časopisi. Takvo, javno kritiziranje radova koji su producirani pod teškim okovima nacizma naravno nije odgovaralo nacionalsocijalistima. Zato je, 1936. Goebbels odlučio zabraniti umjetničku kritiku u svim svojim prošlim oblicima: „Od sada izvještavanje o umjetnosti preuzeti će ulogu umjetničke kritike. Kriticizam se je postavio na sudničko prijestolje o umjetnosti: kompletna perverzija koncepta „kriticizma“. To datira još iz vremena

židovske dominacije u umjetnosti... Izvještavanje o umjetnosti ne bi se trebalo zamarati s vrijednostima, već bi trebalo biti deskriptivnog karaktera. Takav tip izvještaja trebao bi dati priliku publici da sama prosudi. Samo će oni publicisti koji podržavaju ideje Nationalsocijalizma i izvještavaju s iskrenim srcem biti dozvoljeno da preuzmu taj zadatak.“ (Hinz, 1974.: 37). Goebbels je donio proglas pod nazivom Regulacija Umjetničke Reportaže prema kojem samo novinari koji imaju titulu urednika mogu pisati umjetničke kritike; taj proglas se naziva i Zakon 26-og Novembra, te Zakon Umjetničkog Urednika (Petropoulos, 2000.: 111). Unutar njega naglašene su još neke restrikcije, jedna od njih je da se autor umjetničke kritike ispod svog djela treba potpisati punim imenom i prezimenom. A da bi se autor uopće mogao baviti pisanjem umjetničke kritike trebao je dobiti posebno odobrenje, isto je moglo biti poništeno ako se kontinuiranim praćenjem rad pisaca smatra lošim (Hinz, 1974.: 37). Takav potpuni oblik ukidanja slobode izražavanja potkrjepljuje tvrdnju da je zadaća umjetnosti bila propagiranje ideala. Kompletna umjetnička sfera nalazila se je u rukama moćne manjine kojom su isti manipulirali sukladno potrebama. Nacionalni Socijalisti proglasili su da je umjetnost Trećeg Reicha proizašla iz svjetonazora njemačke nacije (Weltanschauung). Bilo koja evaluacija umjetnosti, stoga, treba započeti sagledavajući radikalne društvene i kulturne promjene koje su oni pustili u opticaj.

SLIKARSTVO

Sada ćemo sagledati motive i način prikazivanja unutar nacističkog slikarstva. Prilikom sagledavanja istih prva stvar koja se primjećuje jest rasna homogenost. Kada sagledavamo motive uviđamo da se u istima prezentira samo jedna rasa, a sve što odstupa od arijevske norme vizualno ne postoji. U slikarskom snu nacisti su nastojali obistiniti želju za rasnom čistoćom, a time se je htjelo prikazati da za „druge i drugačije“ nema mjesta na platnu kao što za njih nema mjesta na ulici jer umjetnost ako se sagleda kao materija koja vrši presliku društva onda je to društvo u potpunosti lišeno ikoga osim arijevske čistih. Podjednako motivi prirode prikazuju ruralnu Njemačku, iako je ona tada bila industrijski i urbanistički jako razvijena⁵⁶. Razlog za korištenje takvog teritorija vezuje se uz želju da se nacizmu kroz umjetnost pridoda tradicijski kredibilitet te da se ideale iste nadoveže uz mit o nordijskom. Zemlja tu simbolizira krv: njemačku krv. Prisjetimo se sada manifestnog i latentnog sadržaja sna. Latentni sadržaj jest misao sna, dok je manifestni sadržaj vizualni prikaz misli. Manifestni dio nam tu prikazuje idiličnu sliku ruralne sredine, međutim realna sredina u Njemačkoj u tom periodu je bila industrijski razvijena. Zato uviđamo da latentni dio ovdje ne polazi od želje da se prikaže realna sredina, željena misao je ovdje da se prikaže idilična sredina. Time se je kod promatrača željela stvoriti romantizirana misao o „savršenoj“ sredini koja je postojala prije nego što je Njemačko tlo kontaminirano, te se je ujedno tako željelo stvoriti dojam da je to ona Njemačka koju Nacionalsocijalisti žele „vratiti“ njemačkom narodu.

S tim na umu vratimo se na rasnu teoriju. Bitno je napomenuti da je u tom periodu u Njemačkoj došlo do širenja spolne bolesti sifilis. Ono što iznenađuje jest to da je Hitler koristio i taj podatak u svojoj borbi protiv židova: „Požidovljenje našeg duševnog života i demoniziranje našeg poriva za parenjem pokvarit će prije ili kasnije čitav podmladak... Grijeh protiv krvi i rase izvorni je grijeh protiv svijeta i kraj čovječanstva koje se predaje... Najvidljivije se rezultate tog masovnog zagađivanja (sifilisom) može... naći kod naše djece. Ona su posebno žalosni proizvod bijede nezadrživo napredujućeg zagađivanja našeg seksualnog života: u bolestima se djece očituju grijesi roditelja.“ (Reich, 1999.: 85). Ovdje

⁵⁶ Iako je vladala ekonomska kriza, sama industrija je bila razvijena kao što smo uvidjeli u prethodnim poglavljima. Kriza je nastala zbog gubitka kolonija i zbog odredbe prema kojoj Njemačka mora platiti odštetu iz Prvog Svjetskog Rata.

„griješni roditelja“ mogu samo značiti da su se oni miješali s krvlju tuđe rase, a posebno židovskom krvlju, te je tako židovska „svjetska kuga“ prodrila u „čistu“ arijsku krv. Ta teorija trovanja u svezi je s političkom tezom o trovanju Njemstva koju uzrokuje „svjetski Židov Karl Marx“. „Borba krvi“, „uspon i pad naroda“, „trovanje krvi“, „židovska svjetska kuga“, sve su to mistični pojmovi koji leže na liniji koja započinje borbom ka rasnoj čistoći, a svjetonazorno završava krvavim terorom protiv Marxovog „židovskog materijalizma“ i bojkotom Židova. Umjetnost je prikazivala slike idealizirane verzije sredine koja je bila lišena „roditeljskih grijeha“.

U slikarstvu su dominirali motivi prirode koji su bili dijelovi Njemačkog ruralnog teritorija koje je slikar onda prenosio na platno. Uz taj motiv nadovezuje se i onaj seoskog života. Obitelj je bila viđena kao motiv koji je blizu motivu seoskog života (Adam, 1992.: 129-134). Ista nije bila samo slika roditelja i djece, to je naravno bila slika Njemačke obitelji čiste rase. Slike su trebale biti prikazane idilično, unutar istih nije bilo dozvoljeno prikazivanje bilo kakvog oblika društvenog konflikta koji bi ugrozio obiteljski sklad. Iz navedenog je očito da slike obitelji nisu bile zrcalo društva, već da su iste služile kao model (Hinz, 1974.: 77-78). Sada ćemo razraditi ideju zašto je takav prikaz obitelji ispunjenje nacističkog sna, te kako se ista uklapa unutar te ideologije.

Vratimo se sada na teoriju seksualno političkog pokreta te na njezine postavke o funkciji obitelji. Obiteljski položaj malograđanštine nije isprva odvojen od njihovog neposrednog privrednog položaja, obitelj je istovremeno i mali privredni pogon. U poduzećima malog trgovca radi čitava obitelj jer se time ušteduje strana i skupa radna snaga. Ona se, iako je realno pogođena krizom, ujedno u nacističkoj propagandi kroz idiličnu sliku sreće predstavlja i kao otpor krizi. Ovo je poklapanje obitelji i načina proizvodnje još izrazitije kod malih i srednjih seljačkih posjeda. Na tome se je u osnovi i temeljio način priređivanja patrijarhalne obitelji (primjerice zadruge). Iz te prisne isprepletenosti obitelji i privrede slijedi rješenje pitanja o razlogu zbog kojeg se seljaštvo „veže uz zemlju“, „tradiciju“ i zato je lako podložno političkoj reakciji. Ovdje se ne podrazumijeva samo da je način priređivanja uvjetovao vezanost uz zemlju i tradiciju nego i na to da način seljačke proizvodnje zahtjeva strogu obiteljsku povezanost svih članova obitelji, a ta vezanost pretpostavlja dalekosežno seksualno zatumljivanje i seksualno potiskivanje. Tek na toj dvostrukoj bazi nastaje tipično seljačko mišljenje čiji su središnji dijelovi poštivanje privatnog vlasništva i patrijarhalni seksualni moral. Hitler je jasno izrazio svoj stav o tom odnosu:

„Nikada ne možemo dovoljno cijeniti mogućnost održavanja zdravog seoskog staleža kao fundamenta cijele nacije... Čvrsti kapital koji tvore sitni i srednji seljaci u svim je vremenima bio najbolja zaštita protiv socijalnih boljki kakve danas imamo... Industrija i trgovina napuštaju svoju nezdravu vodeću poziciju i svrstavaju se u opći okvir nacionalne privrede potreba i izjednačenja.“ (Reich, 1999.: 60).

Očito je da je izrečen stav samo dio propagande masovnopsiholoških značenja kojom se nastoji snažno djelovati na obiteljski vezane strukture malograđanskih slojeva zato što se političkom reakcijom ne može uspjeti onemogućiti razvoj krupne industrije te time spriječiti propast malograđanštine i sitnog seljaštva. Budući da se Hitlerov pokret temelji na strukturi malograđanštine jedan od njegovih prvih poteza pri dolasku na vlast bila je odredba o „Novom ustrojstvu seljačkih posjedničkih odnosa“ donesena 12. svibnja 1933. Prema toj odredbi posjednik zemlje i šume (nasljedno imanje) koji je upisan u spisku nasljedstva nadležnog okružnog suda nasljeđuje zemljište na osnovi nasljednog prava. Vlasnik tog nasljednog imanja zove se seljak, a pravo na nasljedstvo ima samo jedno dijete seljaka dok se ostali sunasljednici zbrinjavaju od posjeda do svoje privredne samostalnosti te ako isti bez svoje krivice dođu u nevolju mogu i u kasnijim godinama pronaći utočište na posjedu. Još je jedna bitna stavka te odredbe, a ona glasi da seljak koji posjeduje nasljedstvo može biti samo onaj koji je njemački državljanin i njemačke je krvi. Njemačke krvi nije onaj koji među svojim precima po muškoj liniji ili među svojom porodicom do četvrtog koljena ima osobu židovskog ili obojenog porijekla. Sklapanje braka s osobom nenjemačke krvi ima za posljedicu da su potomci tog braka za stalno isključeni iz nasljedstva. Po smislu ovog zakona njemačke je krvi, samo po sebi razumljivo, svaki German (Reich, 1999.: 61- 62). Naravno da je očita ideološka igra koja se ovim zakonom želi postići, te kako isto utječe na politiku rasne čistoće koju su nacisti propagirali. Putem zakona isti su postavili obitelj na položaj nosioca arijevske mita o rasnoj čistoći a u umjetnosti se je taj ideal izražavao te ga se je tako dodatno nastojalo učvrstiti. To nam dodatno prikazuje da je teritorij koji se prikazuje unutar motiva nacističkog slikarstva simbol za njemačku krv.

Privredno međusobno razgraničavanje malih pogona odgovara obiteljskom zatvaranju u sebe i međusobnoj konkurenciji obitelji koja je tipična za malograđanštinu. To je podloga od koje potječe individualističko mišljenje koje se suprotstavlja kolektivističkoj misli komunizma. U takvoj obitelji centralnu ulogu zauzima otac, taj položaj oca izražava njegovu političku ulogu i razotkriva odnos obitelji spram autoritarne države: svoj položaj podanika

spram njega on stvara u svojoj djeci, a naročito sinovima. Položaj oca zahtjeva najstrože seksualno ograničavanje žena i djece. To je posljedica razvitak straha od autoriteta⁵⁷. Strah je povezan s grižnjom savjesti gdje strah upućuje na podsvjesne izvore. Freud naglašava da pri podvrgavanju željenih osjećaja potiskivanju, njihov libido se pretvara u strah (Freud, 2000b.: 93). Žene pod malograđanskim utjecajima poprimaju rezignirano držanje koje se temelji na potisnutom seksualnom buntu, a sinovi podanički stav prema autoritetu i jako identificiranje s ocem koje kasnije postaje osjećajnim identificiranjem sa svakom vlašću, majka u građanstvu zauzima položaj domovine djeteta kao što je obitelj njegova „nacija u malom“. Otac, tako, prisvaja žene, a sinovima nameće bezuvjetnu poslušnost kojom ljubav, pažnju i zaštitu uvjetuje strogim restrikcijama, ponajviše spolnog ponašanja, a naposluh okrutno kažnjava (Freud, 2000b.: 7). Pasivno, poslušno držanje malograđanskog čovjeka spram ličnosti vođe proistječe iz tih odnosa. Privredna i socijalna konkurencija tek kasnije pridonosi razvoju individualističke strukture malograđanštine i reakcionarne ideje koje se pritom oblikuju sekundarno se nadograđuju na psihičke procese koji se odigravaju već u psihi malog djeteta koji raste u krilu obitelji. Seksualne sputanosti i slabosti najvažnije su pretpostavke postojanja građanske obitelji i bitna osnova oblikovanja struktura malograđanskog čovjeka. To se sputavanje najdjelotvornije provodi pomoću religioznog straha koji je ispunjen osjećajem krivnje i duboko ukorijenjen u osjećajnom životu. Od tuda počinje problematičan odnos religije spram nijekanja seksualnog užitka. Seksualna slabost ima za posljedicu ponižavanje samosvijesti. Prisiljavanje na seksualno samosvladavanje, odnosno održavanje seksualnog potiskivanja, dovodi do razvitka „grčevito osjećajnih“ stavova o časti, obavezi, hrabrosti i samosvladavanju. Mistika svake vrste crpi najveći dio svoje energije i sadržaja iz izvora koje stvara prisilno zatamljavanje spolnog života (Reich, 1999.: 62). Putem zabranjivanja prikazivanja konflikta u obitelji, iako to zasigurno ne odgovara realnom, htjelo se je indirektno dati autoritet navedenim postavkama⁵⁸.

Motivi žene koji reprezentira ženski ideal ljepote prikazuje se kao visoka, plava i plavooka reprezentantica arijevske rase. Hitler je ulogu žene u Trećem Reichu opisao u svom govoru: „Žena mora biti poslušni sluga svog muža, mašina za proizvodnju djece, čija je dužnost rađati djecu, vojnike za Njemačku.“ (Heskett, 1978: 142). U nacizmu su zdravlje i

⁵⁷ Oca, odnosno države.

⁵⁸ Obitelji kao mikro prikaz države.

polodnost⁵⁹ prikazivali kao jedan od glavnih ideala za njemački narod, žene su bile oslikane tako da promiču taj ideal, većinom su bile oblije. Često su bile oslikane bez odjeće čime su nacisti direktno nastojali prikazati njezina biološka obilježja, te kao što je rečeno u Hitlerovom govoru time se je naglašavala i njezina društvena funkcija: ona je tu dana muškarcu na gledanje, sluga je njegovom pogledu (Hinz, 1974.: 79). Ako su muškarci bili prikazani kao oni koji dominiraju prirodom, žena je bila prikazana kao da je ona priroda. Dvije su teme ovdje bile dominantne: žena u iščekivanju i žena kao majka. Žena je imala submisivnu ulogu, bila je tu da bi bila gledana i da bi bila oplođena. Podjednako su bili jako popularni i ženski portreti. Najčešće su prikazivali najpoznatije glumice i žene vodećih članova Stranke. Većina slikara ih je prikazivali u sjedećem, damskom položaju. Nacistička želja što se tiče ženskog subjekta stavlja ženu u pasivnu submisivnu ulogu a lako uviđamo da slike predstavljaju ispunjenje te želje.

Muškarci su se za razliku od žena prikazivali u „nadmoćnim“ pozama s isklesanim i snažnim tijelima. Slika herojskog muškarca većinom je bila motiv kiparstva, međutim s početkom Drugog Svjetskog Rata muškarac kao heroj pronalazi svoj put i postaje važan ikonografski motiv i u slikarstvu. Kao motiv se je javljao i prikaz snažnog muškarca kao radnika, bitan element kod tog motiva je bio i radni alat. Iako je Njemačka i tada bila tehnološki veoma razvijena ipak se je u slikarstvu koristio tradicionalni alat kao primjerice motika, iako realno većina nije koristila ta tradicionalna pomagala za obradu. Kao i kod prikaza ruralne Njemačke, prikaz takvog muškog radnika imamo je svrhu povezati nacizam s tradicijom. Umjetnici Nacionalnog Socijalizma u svojim radovima nisu prikazivali radničku eksploataciju, već svijet rada u kojem je radnik bitan nezamjenjivi element. Još jedan bitan motiv ovdje bile su i slike članova Stranke, a ovdje je kao glavni motiv dominirao Hitler (Adam, 1992.: 129-173 i Hinz, 1974.: 65-155). Muškarcu se je tako i u vizualnoj umjetnosti pridodala uloga vođe, ovdje ostvarenje nacističkog sna ostvaruje se u obliku snažnog, ponosnog muškarca čija se neustrašivost preslikava ne samo u stavu već i u njegovom fizičkom izgledu.

⁵⁹ A to ujedno možemo sagledati i kao prikaz nacističke težnje uspješnog prijenosa kvalitetnog genetskog materijala u izgradnji superiorne rase.

KIPARSTVO

Sada ćemo pobliže pogledati način na koji se je nacistički san reproducirao u kiparstvu, a potom i u arhitekturi. Na prvoj „Velikoj Njemačkoj Umjetničkoj Izložbi“ bilo je prikazano 200 skulptura. Do 1940. prikazano je 440 radova od 237 kipara. Povećani broj prikazanih skulptura bio je pokazatelj da su iste postale popularnije od slika (Adam, 1992.: 175). One su mogle bolje opisati nacistički ideal o rasi i biološkom. Razlog za to bio je taj što je skulptura namijenjena za izlaganje na javnom prostoru, te tako ostvaruje veću mogućnost za manipulaciju od slika. Nudila je tjelesni jezik s kojim su se ljudi mogli identificirati i prema kojem su mogli graditi sebe, slike nisu posjedovale toliku sugestivnu moć. Drugi bitan faktor zašto je došlo do uzdignuća kiparstva jest taj što se je na umjetnost počelo gledati kao na dopunu arhitekturi. Skulpture i niski reljefi bili su često spojeni s arhitekturom te se je tim putem željela ojačati ideja da je arhitektura također umjetnost.

Uzor je ponovo proizlazio iz tradicionalne umjetnosti. Skulpture devetnaestog stoljeća također su slavile nacionalizam, tradicionalne nacionalne vrijednosti kao što su ponos, hrabrost i vjernost, ali funkcija skulpture kao jedne od najvidljivijih ekspresija nacionalsocijalističke ideologije tražila je novi pristup tom području. Prikaz ljudskih vrijednosti temeljen na konsenzusu nije bio dovoljan. Njezina funkcija bila je ta da vrši propagandu specifičnih nacističkih vrijednosti. Tradicionalnim umjetničkim kodovima morale su se pridodati vrijednosti rata, vojnika, Partije. Mnogi motivi koji su proizašli iz slikarstva našli su svoj put i u kiparstvu. Međutim, dominantan motiv bio je snažno muško tijelo koje je trebao poslužiti kao primjer muškosti. Ta slika novog muškarca, idealizirano muško nago tijelo, postala je slika fašističkog ljudskog bića. Idealno muško tijelo prikazivalo je visokog muškarca sa širokim ramenima i uskim bokovima. Prikazivao je ideal arijevske rase, bio je objedinjenje svih vrлина režima: discipliniran, poslušan, hrabar i čvrst. Kipom nisu htjeli prikazati samo primjer ideala ljepote, prikazani muškarac bio je primjer idealnog bića: tim porukama nastojalo se je diktirati moralni kôd muškaraca. Disciplinirana, mišićava, čvrsta tijela bila su reprezentacije disciplinirane, čvrste nacije. Goli muškarac bio je reprezentacija klasičnog ideala herojskog sportaša. Tako se je duh Olimpijskih igara izjednačio s Njemačkim karakterom. Poveznica između sporta i umjetnosti htjela se dodatno naglasiti putem uvođenja posebnih tečajeva za umjetnike u službenoj Sportskoj Akademiji organiziranih od strane

RKK-ovog odjela za Vizualnu Umjetnost (Adam, 1992.: 179). Svrha tih tečajeva bila je ta da se umjetnici putem promatranja sportaša u akciji pobliže upoznaju s radom i motorikom njihovih tijela, oni su tamo skicirali sportaše u trenucima njihovih vježbi. No, iako je naglasak u prikazivanju nastojao veličati naturalizam, u sportskim skulpturama prezentacija individualnih sportaša djelovala je previše univerzalno.

Nage skulpture istovjetno su izgledale i seksualno i aseksualno. Ono što začuđuje kada sagledavamo te skulpture jest to da tako puritanski režim, u kojem se je homoseksualnost kažnjavala koncentracijskim logorom, u tolikoj mjeri slavi nago muško tijelo. Međutim, ta se kontradikcija može pojasniti ako se muška skulptura sagleda iz perspektive nacističkog sna o muškarcu koju smo već naveli. Iako se sam homoseksualni čin kažnjavao, ipak ovdje možemo raspravljati o drugom tipu homoseksualnosti: platonska homoseksualnost, a taj se odnos itekako njegovao. Isti je postavljao muškarca u centar⁶⁰. Još jedan razlog za takvo prikazivanje bio je i taj što su se specifične osobne vrijednosti nastojale uzdignuti na univerzalnu razinu. Oni su smatrali da će, po uzoru koji počiva na leđima nordijskog mita po kojem Grčke skulpture posjeduju poveznici s njemačkim idealima, golotinja postaviti te figure na vječnu, bezvremensku razinu. Atributi koji su bivali pridodani kipovima, isto, su bili posuđeni iz prošlosti: vojniku se pridodavao mač, a ne puška. Time se je želio ojačati mit o tradiciji Njemačke kao ratničke zemlje.

Žena je u skulpturi isto bila česti motiv, formatom uvijek manjih dimenzija od muške figure. Ako je skulptura muškog tijela ukazivala na vitalnost i jačinu, zadaća ženske skulpture uvijek je bila ta da budi erotske premise. Ideal za ženu bio je mladost i plodnost. Najčešće je bila prikazana u ležećim uspavanim pozama, te pozama u hodu. Ikonografija se je uvijek ponavljala: reprezentacija žena napravljena od i za muškarca, determinirana svojom biološkom funkcijom. Ona je bila utjelovljenje muške želje. Međutim, pobliža studija tih kipova ne otkriva ništa prirodno: ono što dominira jesu forsirani stilovi tijela, artificijelne poze i neiskrena erotičnost. Teme su proizlazile iz Antike i mitologije. Tu se bile Venera, Olympia, Diana, Flora, Daphne, Leda, Europa: božice plodnosti i ženske erotike; u suprotnosti s muškarcima gdje su se prikazivali bogovi snage i ekstaze: Zeus, Apolon, Merkur, Dioniz. Fašistički Olympus koji je kreirao poveznicu između bogova i Trećeg Reicha (Adam, 1992.: 188).

⁶⁰ Jer kako znamo, u tom odnosu žena služi muškarcu ponajprije kao nadopuna seksualne prirode.

U skulpturi motiv radnika nije bio učestao. Prikazivalo ih se je odjevene sa svojim alatom. Međutim bitno je da taj radnik nije pripadao ogranku industrijskog rada, već se je na radnika gledalo kao na obrtnika, tako se je stvarala poveznica sa srednjovjekovnim obrtnikom, da bi ga se izostavilo iz slike urbanog proletarijata. Podjednako kao i u slikarstvu kipovi su bili prikazani s tradicionalnim radničkim alatima.

Bile su popularne i male skulpture u bronci, porculanu ili plastici. Smatralo se da su iste nužan dio stana onih radnika koji imaju ukusa. Ovdje su bile popularne skulpture portreta, a najpopularniji je bio Hitlerov portret. Podjednako su bile popularne i skulpture životinja, ovdje je dominirala skulptura muškarca koji kroti divljeg konja (Adam, 1992.: 175-205).

Najpoznatiji kipari Nacionalno Socijalističkog režima bili su Arno Breker i Josef Thorak. Oni su postali službeni državni umjetnici i izumitelji službenog nacionalsocijalističkog stila (Adam, 1992.: 190-193).

ARHITEKTURA

Hitler je arhitekturi pridavao poseban položaj. Na nju je gledao kao na „pravo“ ispunjenje nacističkog sna. Jedan od glavnih arhitekta tog perioda bio je Albert Speer. U svojoj knjizi Speer napominje da je Hitler inače od drugih arhitekata uvijek tražio više revizija, ali nakon Speerovog projekta kojima je trebao zamijeniti privremene tribine na Zeppelinovom Polju u Nurembergu trajnom instalacijom napravljenom od masovnog kamena njegove je projekte odobravao iz prve (Speer, 1995.: 55). Zbog te posebne privrženosti prema arhitekturi možemo uvidjeti zašto je prema njoj imao malo liberalniji stav nego prema drugim oblicima umjetnosti. Mogli su se pronaći izvještaji o radovima Waltera Gropiusa, Le Corbusiera, Miesa van der Rohea i Petera Behrensa sve do 1936., izvještaji o drugim oblicima umjetnosti do tada su već svi bili očišćeni inozemnih i modernističkih utjecaja (Adam, 1992.: 43-44). A taj liberalniji stav jasno je naglasio u svom govoru u Nurembergu 11. Rujna 1935.: „Postoji opasnost da ćemo se povratiti u bezobzirnu i bezdušnu imitaciju prošlosti. Arhitekt se neće ustrčavati pri korištenju modernog građevinskog materijala, podjednako kao što se neće ustručavati od korištenja onih elemenata koje su u povijesti osmišljeni od strane inteligentnije rase slične našoj. Građevine izgrađene za ljude moraju u cijelosti biti reprezentacija ljudi“ (Adam, 1992.: 211). Međutim, taj liberalniji stav moramo pripisati tome što je arhitektura imala drugačiji cilj od ostale umjetnosti. Dok su slike i kipovi bili napravljeni za neposredni kontakt s tadašnjim društvom (izložbe), arhitektura je imala drugačiju funkciju. Građevine, bolje od bilo čega, bile su u mogućnosti iskazati nacionalsocijalističke misli u permanentnom obliku. To su bili monumenti čija je glavna funkcija izreći i pokazati nacističku misao generacijama koje tek dolaze.

Arhitektura je za Hitlera bila jedan od ključnih dijelova Njemačke revolucije, zgrade koje su nastale na temelju vjere, na njih nije gledao kao na radove individualnih arhitekta već kao na radove koji se odnose na cijelu naciju. Zgrade su sačinjavale gradski prostor, to su bili radovi koji su reprezentirali nacističku naciju. Ona je u sebi posjedovala moć ujedinjenja kroz jaku estetsku poruku⁶¹, bila je idealni medij za promicanje ideje o vječnom Reichu. A još bitnije arhitektura je bila sredstvo putem kojeg je Reich zadobivao autoritet, stoga kada

⁶¹ Zgrade su bile masivnog karaktera, građene od velikih blokova, s malo ornamenta koji su većinom bili nacistički znakovi. Time se trebala poručiti strogoća, veličina i odlučnost njemačke nacije i njemačkog vodstva zato što se promatrač pokraj te masivnosti osjećao malen.

raspravljamo o nacističkom snu i želji unutar ogranka arhitekture, onda je to san i želja za apsolutnom moći.

Te građevine nisu bile građene za „danas“, njihova je funkcija bila ta da budu pokazatelj velike nacističke ere za buduće naraštaje, za tisućljeća koja dolaze. Speer u svojim memoarima iznosi Hitlerovu ideju vezanu uz način gradnje u nacističkoj Njemačkoj: kao što Mussolini može pokazati Rimske građevine i povezati ih s razdobljem veličanstvenog Rima, tako će nacističke građevine biti korištene u budućnosti. Sve građevine su trebale imati permanentni način gradnje. Prilikom prikazivanja projekata, arhitekti su trebali napraviti i skice koje su prikazivale kako bi te građevine mogle izgledati u budućnosti (nakon tisuću godina), znači, trebali su prikazati kako će i tada, kada budu obojene „zakonima ruševine“, zbog načina gradnje, u njima i dalje biti vidljiva snaga nacističke vladavine (Speer, 1995.: 55-70).

Hitlerovi planovi za izgradnju monumentalnih građevina datiraju još iz dvadesetih godina. Odmah pri prisvajanju moć, on je 1933. započeo s izgradnjom projekata: u Münchenu s Kućom Braunes i konstrukcijom na Königsplatzu, jednom od najatraktivnijih i karakterističnijih trgova, dvije velike zgrade Stranke: Vođina Zgrada i Administracijska Zgrada za Nationalsocijalističku Radničku Stranku. U listopadu 1933. položio je i prvi kamen za novu Kuću Njemačke Umjetnosti u Münchenu. Od samog početka on je namjeravao od Münchena napraviti glavno sjedište Nationalsocijalističkog pokreta. Već je 1927. Ottu Strasseru pokazao planove za novi München (Adam, 1992.: 211, 292-231). Zbog te funkcionalne vrijednosti arhitekture arhitekti nisu imali tako rigorozna određenja prema kojima su morali graditi. Oko sebe je okupio grupu povjerljivih arhitekta, to su bili Paul Ludwig Troost, Albert Speer, Hermann Giesler i Fritz Todt. On je smatrao da je Troost najbolji njemački arhitekt još od neo-klasičnog arhitekta devetnaestog stoljeća Karla Friedricha Schinkera. Njihov odnos mogao bi se opisati kao odnos učitelja i učenika. Nakon njegove smrti, Hitler je razmatrao ideju da on nastavi njegovu praksu. Troostova ljubav prema neo-klasicizmu i njegovo gađenje prema bilo čemu modernom učinili su ga idealnim arhitektom za Hitlera. On nije bio aktivan član Nationalsocijalizma, a stranci je pristupio 1924. (Speer, 1995.: 50-51).

Međutim, bez obzira na navedeno ipak možemo izreći karakteristike koje su tipične za nacistički stil gradnje. Prva, glavna karakteristika, bila je odbacivanje modernističkog stila.

Neobičan domaći stil za kuće i monumentalni stil za javne građevine bili su karakteristični za nacističku Njemačku. Građevine su bile građene po tradicionalnom stilu, ali se pri gradnji koristio moderan tip konstrukcije. Nacisti nisu odbacivali modernu tehnologiju, oni su često koristili najmodernije tehnologije prilikom izgradnje, samo iste su trebale biti sakrivene ispod neo-klasičnih fasada (Adam, 1992.: 215).

Jedan od najboljih proizvoda nacističke arhitekture bile su njemačke autoceste. One su postale jedan od najboljih primjera moderne tehnologije i dizajna i bile su iznimno cijenjene i u inozemstvu. Izgradnja toliko inovativnih i opsežnih cestovnih putova u svojoj pozadini prikrivala je političku motivaciju. Autocesta je bila simbol političke moći, snage volje, te su one trebale omogućiti vojsci dobru povezanost i lagan pristup ostatku Europe. Nazivali su ih „Hitlerove ulice“, iako su Reichove autoceste bile Mussolinieva ideja (Adam, 1992.: 216). Da bi se ceste mogle povezati neophodna je bila i izgradnja mostova. Mostovi su bili zadivljujući primjeri nacističke arhitekture, sagrađeni od najboljih arhitekta tako da se imitiraju okolni prostor. Bonatz je sagrađio most koji podsjeća na rimski akvadukt blizu romaničke katedrale u Limburgu. Roderich Fick je sagrađio most preko Isara koji je većinom napravljen od drva da bi se uklopio s lokalnom arhitekturom (Adam, 1992.: 218-219).

Arhitektura Trećeg Reicha pobliže je bila sljedbenik povijesnih arhitektonskih rješenja, što u formi, kao i u sadržaju. Bez obzira na velika očekivanja nacista, u samoj arhitekturi nije bilo ništa revolucionarno. Dva prevladavajuća trenda za javne građevine bili su monumentalnost i neo-klasicizam. Neo-klasicizam je i prije nacista bio arhitektonski jezik moći. Koristili su ga i Francuska, Rusija, Italija i Amerika prilikom izgradnje javnih građevina. Walhalla i Befreiungshalle, obje je dizajnirao Leo von Klenze, bile su jedini monumenti koje je Hitler prisvojio za vlastitu uporabu. U njima je često održavao sastanke i priređivao zabave. Njihov patos vječnosti izrečen uporabom masovnog kamena bio je uzor za arhitekturu Trećeg Reicha (Adam, 1992.: 225).

Nacistički su građevine dijele zajedničke točke zbog kojih na prvi pogled možemo prepoznati da su građene u nacističkom razdoblju. To su jedan do drugog redom sagrađeni trijemovi koji su činili natkriveni hodnik, građevine sačinjene od linearnih blokova i redovi prozora s dubokim okvirima prepoznatljivi su motivi nacizma, karakterizira ih opsesija ka simetriji i repeticiji, te iznad svega element jednostavnosti. Hitler je često naglašavao: „Biti Nijemac znači biti čist.“ (Adam, 1992.: 225-227). Fasade je obilježavala dominantna

simetričnost, a takav način gradnje trebao je kod gledatelja stvoriti osjećaj neprobojnosti. Udubljenja na zidovima i masivno izrezbareni zabati trebali su kod gledaoca probuditi dojam poslušnosti i poštovanja. Većina javne arhitekture devetnaestog stoljeća bila je prekrivena ornamentima, nacisti su svoje građevine, većinom, očistili od ornamenta. Bilo je dozvoljeno stupove koji su imali strukturnu funkciju ukasiti kombinacijama dekoracija: dekoracije su se pojavljivale u formi mozaika, freski i nezaobilazne svastike koja je ponekad bila stilizirana u geometrijske uzorke, a kao ukras poslužio je i nacistički orao (Speer, 1995.: 53). Ta monumentalnost zgrada imala je još jednu funkciju, Hitleru je želio sagraditi zgrade koje svojim dimenzijama premošću zgrade ostalih zemalja. Zbog te težnje sagledamo li makete građevina, javlja se dojam odsustva osjećaja za proporciju.

Hitler je imao posebne planove za Berlin. On nije volio taj grad, smatrao je da je to moderan grad koji veliča modernu arhitekturu koju su promovirali Bruno Traut, Erich Mendelsohn i Walter Gropius (Adam, 1992.: 245). Zato je imao plan kompletno ponovno razoriti i nanovo izgraditi cijeli Berlin. Plan mu je bio napraviti ogromni olimpijski stadion, te veliku cestu koja je trebala povezati cijeli Berlin s centrom. Želio je napraviti ogromni trg okružen megalomanskim građevinama, a u sredini trga se je trebao nalaziti trijumfalni svod po uzoru na Napoleonov trijumfalni svod u Parizu. Da se jasnije dočara ta sama megalomanija u gradnji, „nacistički“ trijumfalni svod je trebao biti otprilike pet puta veći od onog pariškog. Same makete za Berlin bile su građene u omjeru 1:1000, te je Hitler često znao „ulaziti“ unutar građevina, te ih je sagledavao iz raznih kutova, na način na koji će ih sagledavati turisti i diviti se toj moćnoj naciji koja je uspjela sagraditi tvorevine takvih omjera (Speer, 1995.: 132-138).

Svrha korištenje masovnog kamena bila je stvaranje poveznice s tradicionalnim ručnim obrtom. Međutim, taj se materijal koristio i iz praktičnih razloga. Zbog tradicionalnih završetaka građevina u masovnom kamenu i drvu uštedjelo bi se na materijalima kao što su beton i željezo, koji su bili potrebni za izgradnju ratnih bunkera (Adam, 1992.: 227).

Još je jedan razlog zašto je Nacističku arhitekturu sporno sagledati kao umjetnost, a to je očita i jaka propaganda s kojom je ista obojena. Riječima Hellmuta Lehmann-Haupta: „Nazvati te (nacističke zgrade) dobrom arhitekturom zahtijevalo bi gotovo nadljudski stupanj odmaka...“. Umjetnički dizajn arhitekture jest „varljivo staklo“ koje diktira mutnu svrhu strukture (Levy, 2004.: 9). Između nacističke arhitekture i propagande postojala je bliska,

intimna veza, a Hitler je takav oblik propagande nazivao reprezentacijska arhitektura (Representationarchitektur), psiholozi je nazivaju „psihički rat“ (Levy: 61). Plan gradnje trebao je naglašavati tiransko vodstvo, poticati Arijsku nadmoć, i eliminirati individualni značaj. A ako, onda, takve građevine nazovemo umjetnost indirektno vršimo proces podržavanja takve dogmatike, zato je bitno da naša osjetila reagiraju negativno prema objektima koji ih simboliziraju (Loar, 1990: 41).

ZAKLJUČAK

Unutar rada se je nastojalo prikazati kompleksnu pozadinu nastanka i razvitka umjetničke scene u periodu nacizma. Način na koji su izrađeni umjetnički artefakti u tom periodu nisu bili produkt slobodne volje umjetnika, već je način proizvodnje bio diktiran od strane nacističkog vodstva. Ta kontrola od strane vodstva bila je diktirane putem državnih institucija. Kontrolu su vršili koristeći zakone⁶², ali i putem kontrole tržišta umjetninama. Podjednako, za kontrolu su koristili i sistem nagrade i kazne, a to su vršili tako što su davali poklone umjetnicima koji su najviše zadovoljavali njihove kriterije, a onima koji ih nisu zadovoljavali država je zabranila djelovanje.

Bitno je napomenuti da jasni kriteriji prema kojima su umjetnici trebali izvršavati svoje djelovanje nisu bili zadani, međutim zbog gore navedenih razloga znalo se što ne prolazi. Radovi su prvotno morali promovirati nacistički ideal o rasnoj čistoći, na platnu kao i na ulicama bilo je mjesta samo za arijevsku naciju. Radovi nisu smjeli biti modernističkog karaktera zato što su modernizam povezivali sa židovstvom, već su radovi morali biti izvedeni u klasičnom umjetničkom stilu. Ambijent unutar kojeg su umjetnici smještali svoje likove nije smio prikazivati moderni stil života, već onaj iz nekih prošlih vremena. Kao primjer možemo navesti alate kojima su se služili obrtnici, umjetnici bi kod takvog prikaza koristili motiku a ne nekakav moderniji stroj za obradu koji se tada koristio. Podjednako, fasade nacističkih zgrada bile su građene po uzoru na klasični stil, a ispod fasada su koristili modernu tehnologiju za izgradnju građevina.

Umjetnost tog perioda ne može se sagledavati kao umjetnost nekih drugih perioda zato što unutar iste primat nije bio na estetskim komponentama, niti je ista služila kao svojevrsni oblik kritike već potpuno suprotno kao alat širenja nacističke ideologije. Umjetnost su koristili u svrhu propagiranja nacističkog ideala, ona je bila jedna od saveznika u širenju nacističke ideologije i „vidljivi primjer“ učinka ideala o rasnoj čistoći, međutim, zbog same ideje koja je bila ukomponirana u nju ona, iako je imala moć obmanjivanja masa, ipak nije uspjela prikazati san o rasnoj čistoći. Unutar nacističke umjetnosti nije nastao nijedan novi stil već je ista bila loša kopija klasicizma.

⁶² Samo članovi RKK Umjetničke komore su se mogli baviti umjetnošću

Raspravljali smo i o psihologiji gomile a umjetnost je bila jedna od niti putem koje se je željela vršiti mobilizacija uma naroda. Nacizam jest bio pokret koji se je temeljio na emocionalnom, a ne na činjenicama a način izvođenja umjetničke prakse trebao je pobuđivati emocije te tako stvoriti fiktivnu sliku koja prikazuje kako izgleda nacistička Njemačka. Druga funkcija koju ju umjetnost ovdje imala jest manipulacija uma mase gdje se putem načina prikazivanja željela stvoriti fiktivna slika koja je nacizmu pridodavala tradicijsku komponentu.

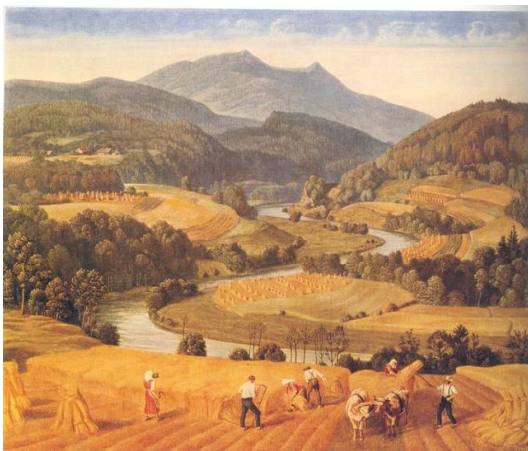
PRIMJERI NACISTIČKE UMJETNOSTI

SLIKARSTVO

1. Priroda:

Karl Alexander Flügel: Harvest, 1938.

(Adam, 1992.: 108)



2. Seoski život:

Oskar Martin-Amorbach: Harvest 1938.

(Adam, 1992.: 136)



3. Obitelj:

Adolf Wissel: Farm Family From Kahlenberg, 1939.

(Adam, 1992.: 148)



4. Žena- Majka:

Franz Eichhorst: Mother And Child

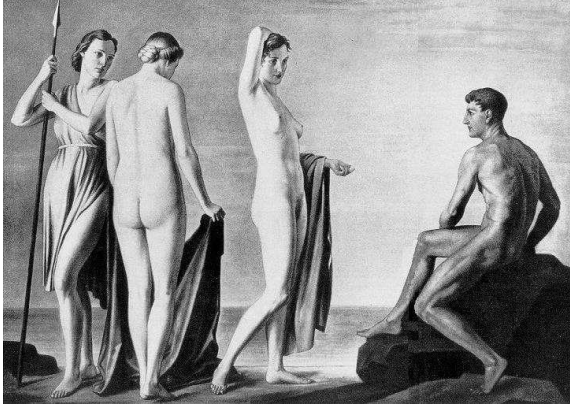
(Adam, 1992.: 150)



5. Žena- U iščekivanju:

Adolf Ziegler: Judgement Of Paris, 1939.

(Adam, 1992.: 152)



6. Ženski portreti:

Fritze Pfuhle: My Daughter Elisabeth, 1935.

(Adam, 1992.: 156)



7. Muškarac- Heroj:

Paul Mathias Padua: The tenth of May, 1940.

(Adam, 1992.: 164-165)



8. Muškarac- Radnik:

Oskar Martin-Amorbach: The Sower, 1937.

(Adam, 1992.: 144)



9. Članovi Stranke

Fritz Erler: Portrait of the Führer, 1939.

(Adam, 1992.: 210)

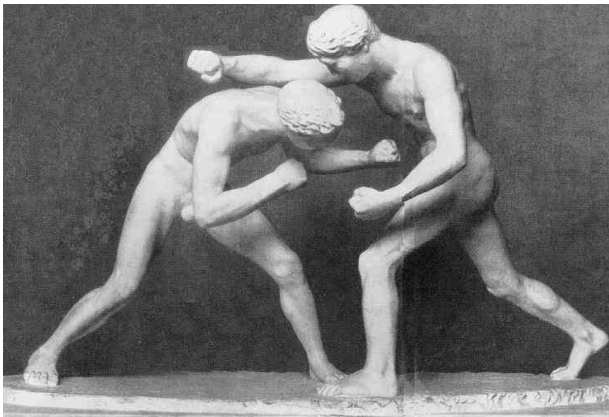


KIPARSTVO

1. Muškarac- Sportaš:

Robert Stielor: Boxers

(Adam, 1992.: 192-193)



2. Muškarac- Ratnik:

Adolf Wamper: Genius of victory

(Adam, 1992.: 188)



3. Muškarac- Radnik:

Otto Winkler: Ironworker

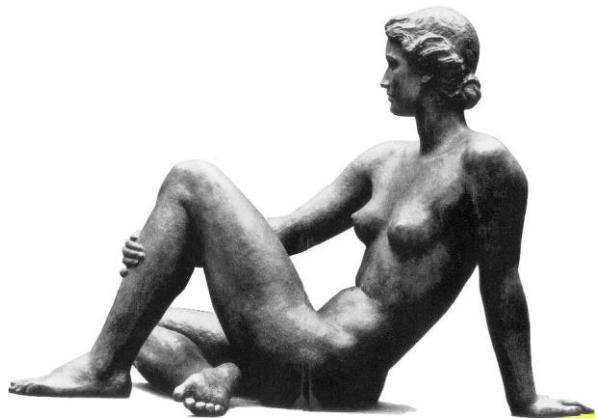
(Adam, 1992.: 187)



4. Žena- Ležeća poza:

Fritz Klimsch: Galatea

(Adam, 1992.: 190-191)



5. Žena- U hodu:

Fritz Klimsch: Jugend

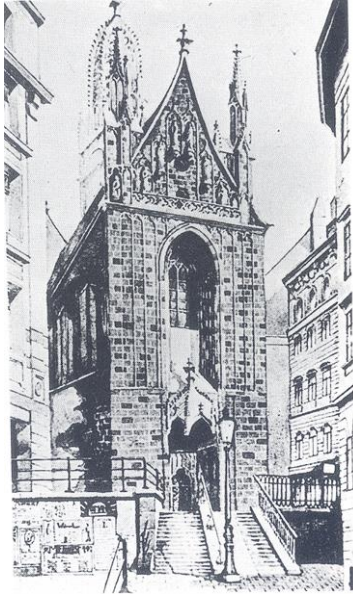
(Adam, 1992.: 194)



ARHITEKTURA

1. *Adolf Hitler: Church entrance in Vienna – skica*

(Adam, 1992.: 46)

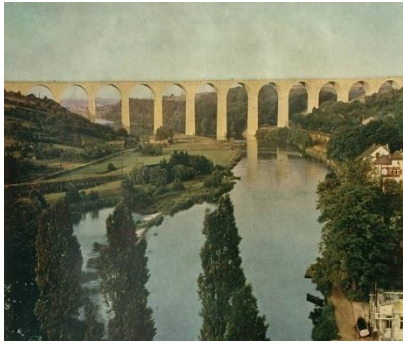


2. *Entrance of the Fuhrer Building, arhitekt: Paul Ludwig Troost*

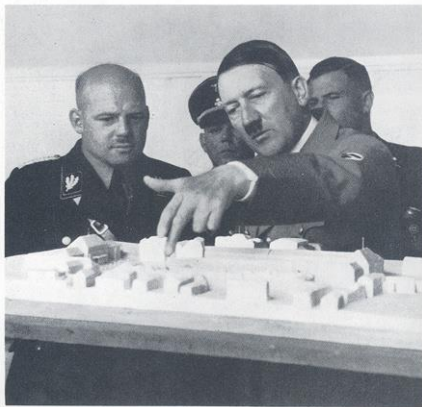
(Adam, 1992.: 235)



3. *Autobahn bridge, arhitekt: Bonatz*
(Adam, 1992.: 216)



4. *Model for Adolf Hitler Square, Weimar; Arhitekt: Hermann Giesler*
(Adam, 1992.: 270)



LITERATURA

- Adam, P.; *Art of the Third Reich*; Harry N. Abrams, Inc., New York, 1992.
- Althusser, L.; *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, 2009
- Baudrillard, J.; *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti* ; Naknada ljevak, Zagreb, 2006.
- Dearn, A.; *The Hitler Youth 1933- 45* ; Osprey Publishing Ltd.; New York, 2006.
- Freud, S.; *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* ; Grafičko poduzeće „Radiša Timotić“, Beograd, 1979. (a)
- Freud, S.; *Iz kulture i umetnosti* ; Grafičko poduzeće „Radiša Timotić“, Beograd, 1979. (b)
- Freud, S.; *Predavanja za uvod u psihoanalizu* ; Stari Grad, Zagreb, 2000. (a)
- Freus, S.: *Totem i tabu* ; Stari Grad, Zagreb, 2000. (b)
- Freud, S.; *Tumačenje snova* ; PubUshing Co. Ltd, London, 1942.
- Fromm, E.; *The art of loving* ; Harper & Row, New York, 1956.
- Fromm, E.; *S onu stranu okova iluzije* ; Naprijed, Zagreb, 1984.
- Goldman, J.; *Breker, Arno* ; electronic publication,
(http://www.glbtqarchive.com/arts/breker_a_A.pdf)

Herf, J.; *Ideologies in Comparative Perspective: Reflections on Nazi Germany and the Pro- Slavery South* ; University of Maryland, 2006.

Heskett ,J.; *Art and Design in Nazi Germany*; Oxford University Press, London, 1978.

Hinz, B.; *Art in the Third Reich* ; Pantheon Books, New York, 1974.

Hitler, A.; *Mein Kampf* ; Houghton Mifflin Company, Boston, 1971.

Kasher, S.; *The Art of Hitler* ; 1992.

Krivak, M.; *Biopolitika: Nova politička filozofija* ; Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008.

Lacan, J.; *Stadijum ogledala kao tvoritelja funkcije Ja* ; Paris, 1966.

Le Bon, G.; *Psihologija gomile* ; Štamparija Zuhra, Beograd, 2003.

Lehmann-Haupt, H.; *Art under a Dictatorship* ; Oxford University Park, New York, 1954.

Levy, E.; *Propaganda and the Jesuit Baroque* ; University of California Press, Berkeley, 2004.

Loar, P. A.; *The Jurnal of Decorative and Propaganda Art: Pondering the Products of Propaganda: Art and Thought on the Periphery* ; 1990.

McDonough, F.; *Opposition and resistance in Nazi Germany* ; Cambridge University press, 2001.

Petropoulos, J.; *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany* ; Oxford Univesity Press, 2000.

Pirines, H.; „*The Nordic concept“ in relation to the arts. Politics and exhibition policy in the Third Reich* ; Nordisk Museologi, 2007.

Potter, P. M.; *The Arts in Nazi Germany: A Silent Debate* ; Cambridge University Press, United Kingdom, 2006.

Prados, S.; *Josef Thorak: la pervivencia de su escultura* ; electronic publication, (<http://galleria.thule-italia.com/Arte/thorak/Thorak.pdf>)

Rathus, A. S.; *Temelji psihologije* ; Naklada sklap, Zagreb, 2000.

Reich, W.; *Masovna psihologija fašizma* ; Naknada Jesenski i Turk, Zagreb, 1999.

Remarque, E. M.; *Crni obelisk* ; Otokar Keršovani, Beograd, 1965.

Rosenberg, R. i Nublein, T.; *Paul Ludwig Troost- Leben und Werk* ; online publication, (<http://www.uni-heidelberg.de/imperia/md/content/fakultaeten/phil/zegk/iek/dokoranden/nuesslein.pdf>)

Speer, A.; *Inside the Third Reich* ; The Macmillan Company, 1995.

Startwell, C.; *Art and Politics* ; Dickinson College, 2010

Sulzberger, C. L. ; *Drugi Svjetski Rat (prvi dio)* ; Marjan tisak, Split, 2005.

Sulzberger, C. L. ; *Drugi Svjetski Rat (drugi dio)* ; Marjan tisak, Split, 2005

Taylor, R. R.; *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*; Berkeley, University of California Press, 1974.

Watkin, D. i Tilman, M.; *German Architecture and the Classical Ideal*; German Studies Review 11, 1988.

William, L. S.; *The rise and fall of Nazi Germany: A History of Nazi Germany* ; 1990.

Williams, R.; *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. Problems in Materialism and Culture* ; 1980. Rpt. as *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.

Wilkins, J. L.; *Propaganda and Ideology: The Architecture of the Third Reich* ; electronic publication,
(http://www.uncg.edu/his/ghro/issues/issue_2/Johnson_Paper%20issue%202.pdf)

Wulf, H; *Sepp Hilz, the painter of peasants* ; electronic publication,
(<http://galleria.thule-italia.com/Arte/hilz/Sepp%20Hilz%20inglese.pdf>)

Žižek, S; *Living in the end times* ; Verso, London, 2010.

Žižek, S. ; *O nasilju ; Naknada ljevak*, Zagreb, 2008.

Žižek, S.; *O vjerovanju* ; Algoritam, Zagreb, 2007.

Žižek, S. ; *Organs without bodies* ; Routledge, New York, 2004.

Žižek, S. ; *Sublimni objekt ideologije*; Društvo za teorijsku psihoanalizu, Zagreb, 2002.

Žižek, S.; *The fragile absolute- or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?* ; Verso, London/ New York, 2000.

