

Zaštita i uništavanje-književne baštine na području današnje Europe tijekom Drugog svjetskog rata

Popović Matacun, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:367221>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-18**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FAKULTET EKONOMIJE I TURIZMA „DR. MIJO MIRKOVIĆ“

KATEDRA ZA TURIZAM

DIPLOMSKI STUDIJ „KULTURA I TURIZAM“

Ak. god. 2021./2022.

Marija Popović Matacun

**Zaštita i uništavanje umjetničko – književne baštine na području današnje Europe
tijekom Drugog svjetskog rata**

Diplomski rad

Pula, 15. rujna 2022.

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI
FAKULTET EKONOMIJE I TURIZMA „DR. MIJO MIRKOVIĆ“

KATEDRA ZA TURIZAM

DIPLOMSKI STUDIJ „KULTURA I TURIZAM“

Ak. god. 2021./2022.

Marija Popović Matacun

**Zaštita i uništavanje umjetničko – književne baštine na području današnje Europe
tijekom Drugog svjetskog rata**

Diplomski rad

JMBAG: 0234052571, redovna studentica

Studijski smjer: Diplomski studiji Kultura i turizam

Predmet: Zavičajna i regionalna kulturno – književna baština

Mentor: doc. dr. sc. Eliana Moscarda Mirković

Pula, 15. rujna 2022.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana, Marija Popović Matacun, kandidatkinja za magistricu Kulture i turizma ovime izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu, kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada te da ijedan dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

Pula, 15. rujna 2022. godine

IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Marija Popović Matacun, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *Zaštita i uništavanje umjetničko – književne baštine na području današnje Europe tijekom Drugog svjetskog rata* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama. Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Pula, 15. rujna 2022.

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. UMJETNIČKO – KNJIŽEVNA BAŠTINA	3
2.1. Općenito o umjetnosti tijekom prve polovice 20. stoljeća	3
2.2. Književnost tijekom prve polovice 20. stoljeća	4
3. NACIZAM I UMJETNOST	6
3.1. Kulturna politika nacionalsocijalizma.....	7
3.2. Ukradene umjetnine u razdoblju od 1939. – 1945.	8
3.3. Deset ukradenih remek – djela	10
3.4. Umjetnost uništenog: rat, estetika i Holokaust.....	16
4. LIKOVNA UMJETNOST I KIPARSTVO	18
4.1. Najpoznatije ukradene skulpture	18
4.2. Velika izložba Njemačke umjetnosti (<i>Große Deutsche Kunstausstellung</i>)	21
4.3. Degenerirane umjetnosti (<i>Entartete Kunst</i>).....	23
5. NACISTIČKO SPALJIVANJE KNJIGA	26
5.1. Kronološki događaji koji su prethodili spaljivanju knjiga	26
5.1.1. Crna lista – „Akcija dr. Hermanna“	27
5.1.2. Dvanaest teza iz travnja 1933.	29
5.2. Javno spaljivanje knjiga	30
5.2.1. Dan kada su knjige gorjele u Berlinu.....	31
5.2.2. Nacističko spaljivanje knjiga u ostalim dijelovima Njemačke	32
6. NASTUP MODERNE ARHITEKTURE	33
6.1. Arhitektura između dva svjetska rata	34
6.1.1. Arhitektura u Europi	34
6.1.2. Arhitektura u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca	35
6.1.3. Arhitektura u Sovjetskom Savezu.....	36
6.2. Nacionalsocijalistička ideja o graditeljstvu.....	38
6.2.1. Nacistički arhitekt Albert Speer	38
6.2.2. 5 građevina koje su izgradili nacisti.....	40
7. KINEMATOGRAFIJA DO 1945.....	41
7.1. Počeci kinematografije i filma	42

7.1.1.	Nacistički propagandni filmovi.....	43
7.1.2.	Sovjetski propagandni filmovi.....	44
7.1.3.	Fašistički propagandni filmovi	46
7.2.	Uspostava državne kinematografije za totalitarnih režima	49
7.2.1.	Kinematografija u NDH.....	50
7.2.2.	Partizanska kinematografija.....	53
7.2.3.	Žanrovsko stvaralaštvo Branka Bauera	56
8.	GLAZBENA I KAZALIŠNA UMJETNOST TIJEKOM DRUGOG SVJETSKOG RATA.....	58
8.1.	Glazbena umjetnost	59
8.1.1.	Beethoven u nacističkoj propagandi	59
8.1.2.	„Izopačena glazba“	61
8.1.3.	Raspjevani socijalizam: politika i propaganda	62
8.1.4.	Pjesme fašizma i otpora	64
8.1.5.	Pjesme i pjevanje u NOB-u.....	66
8.2.	Kazališna umjetnost	68
8.2.1.	Kazalište tijekom Nationalsocijalizma.....	68
8.2.2.	Zabranjivanje predstava i cenzura u HNK – u između dva rata	70
8.2.3.	Pionirsko kazalište „ <i>El Shatt</i> “	71
9.	ZAKLJUČAK.....	75
10.	LITERATURA	77
11.	SAŽETAK:	85
12.	SUMMARY:.....	85

1. UVOD

Europa je iz Drugog svjetskog rata izašla s velikim gubitcima. Osim tragičnih gubitaka ljudskih života koji su sastavni dio rata, prisutno je pljačkanje ili uništavanje kulturne baštine čovječanstva u knjižnicama, muzejima i drugim kulturnim mjestima. Takvi se postupci ne smiju zamijeniti s činovima neznanja, budući da je umjetnička, ali i književna baština, izraz kulture i morala naroda. Zapravo, ciljevi nisu samo uništenje naroda, već i njegovog nasljeđa. Baština u tom smislu nije samo predmet estetskog doživljaja, već je ujedno i nadogradnja čovjekovog pamćenja, odnosno instrument kolektivnog pamćenja zajednice. To je posebno odjeknulo u 20. stoljeću, kada je mediji imao snažan utjecaj kroz propagandu. Osim medija, tu su još i filmovi, glazba i kazalište kao novi oblik propagande. Mogućnost uništavanja kulturne baštine, koja bi se koristila kao sredstvo političke dominacije zahtijeva od knjižničara, muzejskih kustosa, arheologa i arhivista da preuzmu odgovornosti koje bi mogle proširiti trenutne definicije njihovih uloga. Dok je svijet izgubio neizreciv broj knjiga i rukopisa te umjetnina i skulptura tijekom Drugog svjetskog rata, značajan broj je sačuvan i vraćen u domovinu zajedničkim naporima knjižničara, znanstvenika i običnih građana.

Tema ovog diplomskog rada je „Zaštita i uništavanje umjetničko – književne baštine na području današnje Europe tijekom Drugog svjetskog rata“. Prvi cilj ovog diplomskog rada je analizirati koliko je zapravo bilo zaštićeno, a koliko uništeno umjetničko – književne baštine. Drugi cilj se odnosi na odjeka moderne arhitekture, kinematografije te glazbe i kazališta tijekom Drugog svjetskog rata u Europi. Svako poglavlje ima svoje potpoglavlje u radu. Nakon završetka zadnjeg poglavlja, slijedi zaključak te sažetak na hrvatskom i engleskom jeziku. U ovom diplomskom radu analizirana je dostupna literatura, poput knjiga, znanstvenih članaka i internetskih izvora.

Prvo poglavlje se odnosi na uvod u metodologiju i strukturu rada, imamo dva cilja u ovom diplomskom radu. Prvi je analizirati zaštićenost baštine, a drugi je vidjeti koliko je zapravo uništeno umjetničko – književne baštine.

Drugo poglavlje „Umjetničko – književna baština“ govori o društveno-političkim zbivanjima – dva svjetska rata, uspon i pad fašizma, nacionalsocijalizma te socijalizma (komunizma). U ovom je dijelu prikazano kako su krupne promjene utjecale na likovnu umjetnost i književnost tijekom 20. stoljeća.

Treće poglavlje „Nacizam i umjetnost“ govori o promjenama koje će se dogoditi u Njemačkoj, ali i u njemačkoj umjetnosti kada na čelo države dođe Adolf Hitler. Isto tako,

govori se o kulturnoj politici nacionalsocijalizma i njenim početcima te o 10 ukradenih umjetnina u razdoblju od 1939. – 1945. godine. Također, naglašen je problem rata i Holokausta povezan s umjetninama i kako je to utjecalo na živote mnogih.

U četvrtom poglavlju „Likovna umjetnost i kiparstvo“ predstavljene su najpoznatije skulpture u Europi koje je ukrala nacistička Njemačka. Sukladno tome, predstavljena je i Velika izložba njemačke umjetnosti o ljepoti i čistoći „arijevske rase“. Uz to, tu je i Degenerirana umjetnost koja je bila zabranjena, jer se za nju smatralo kako nije bila njemačke ili židovske boljševičke naravi te svako tko bi se s tom vrstom umjetnosti identificirao bi bio sankcioniran.

Peto poglavlje „Spaljivanje knjiga u nacističkoj Njemačkoj“ odnosi se na događaje koji su prethodili spaljivanju knjiga 1933. godine, akciji „protiv ne – njemačkog duha“ i njezinih dvanaest teza. Uz to, u ovom se poglavlju govori o javnom spaljivanju knjiga u Berlinu te ostalim njemačkim gradovima.

Šesto poglavlje „Nastup moderne arhitekture“ namijenjeno je modernoj arhitekturi između dva svjetska rata. Uz to je dotaknuta arhitektura Europe, s naglaskom na Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca te arhitekturu Sovjetskog Saveza. Također, prikazana je nacistička ideja o graditeljstvu te njezin glavni arhitekt Albert Speer. Na kraju je rečeno nekoliko riječi o građevinama koje su izgradili nacisti.

Sedmo poglavlje „Kinematografija do 1945.“ odnosi se na početke kinematografije i filma te se govori o bitu u nacističkim, sovjetskim i fašističkim propagandnim filmovima. Također, govori se o uspostavi državne kinematografije u totalitarnom režimu i kao primjer toga dana je partizanska kinematografija te stvaralaštvo poznatog redatelja Branka Bauera.

Osmo poglavlje „Glazbena i kazališna umjetnost tijekom Drugog svjetskog rata“ predstavlja glazbenu umjetnost kao propagandni alat u ratu, a kao primjer toga se opisuje kakvu su glazbu nacisti propagirali, kakvu sovjeti, kakvu fašistička Italija i njezin otpor te, na kraju, kakvu Titova Jugoslavija. Osim toga, ponešto je rečeno i o predstavama koje su bile zabranjene u HNK-u između dva svjetska ratova, kazalištu tijekom nacionalsocijalizma i pionirskom kazalištu „*El Shatt*“.

Namjera ovog diplomskog rada bila je predstaviti i analizirati kulturnu baštinu u Europi tijekom Drugog svjetskog rata. Nažalost, veliki dio te baštine jedva je pronađen i sačuvan, jer

je veliki dio uništen tokom bombardiranja Europe ili nikada nije nađen. No potrebno je zaštititi barem dio toga što je je ostalo za buduće generacije.

2. UMJETNIČKO – KNJIŽEVNA BAŠTINA

U dvadesetom stoljeću, zadnjem u društvenom tisućljeću, doći će do dramatičnih društveno-političkih zbivanja – dva svjetska rata, uspon i pad fašizma i oktobarska revolucija, uspon socijalizma (komunizma), regionalni ratovi itd.¹

Europa je početkom 20. stoljeća bila, ali i ostala središte novih i kulturnih i umjetničkih pokreta i pravaca. Tu glavnu značajku dobiva napuštanje ostataka koji su ostali od srednjovjekovnih kršćanskih dogmi i okretanje prema novom poletnom građanskom liberalizmu.² U ovom stoljeću tiskana će riječ imati toliku moć na društvenom i političkom polju kao nikad prije, jer je povezana sa sudbinom društva. Upravo će krupne promjene, do kojih će doći u ovom stoljeću, biti u izvanredno velikom rastu zbog proizvodnje knjiga te pojave novih oblika masovnih medija koji će se odraziti na sve faze života knjige – od pisanja i tiskanja do spaljivanja i očuvanja.³

2.1. Općenito o umjetnosti tijekom prve polovice 20. stoljeća

Dvadeseto stoljeće obilježila je avangarda i avangardni pokret u likovnoj umjetnosti. Ovaj pokret predstavlja jednu od novih umjetničkih jezika te odbacuje tradicionalnu funkciju oponašanja, prikazivanja stvarnosti itd. U ovom pokretu umjetnici odbacuju načela i zakone te svode svoja djela na estetsku vrijednost. Upravo kroz avangardni pokret umjetnici najčešće govore o javnom mišljenju.⁴

Između 1905. i 1914. dolazi do prekida s tradicionalizmom. Tada su stvorene osnove umjetnosti 20. stoljeća, koje će u suvremenom dobu davati na značaju krize, traženja i eksperimentiranja. Tko može negirati vrijednosti i estetiku Mauricea de Vlamincka (1876 – 1958) i njegovog djela „Kuća u Chatou“, Pabla Picassa (1881 – 1973) i njegovog djela „Gospođice iz Avignona“ ili Salvadora Dalija (1904 – 1989) i Henrija Matissea (1869 – 1954). Svi oni imaju zajedničko to što su bili univerzalni buntovnici koji su svoju umjetničku pobunu živjeli kroz brojne konvencije i predrasude.⁵

¹ T. Marasović, *Kulturna baština 2*, Veleučilište u Splitu, Split, 2002., str. 115.

² D. Dukovski, *Usud Europe*, C.A.S.H., Pula, 1999., str. 26.

³ A. Stipčević, *Povijest knjige*, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1985., str. 506.

⁴ D. Dukovski, *Ozračljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2012., str. 110.

⁵ Ivi, str. 111.

Nakon I. svjetskog rata javlja se novo središte kulture – Njemačka.⁶ U Münchenu je 19. srpnja 1937. otvorena putnička umjetnost pod nazivom „Izopačena umjetnost“. Kroz ovu se izložbu želi prikazati narodu općeniti uvid u jezovito završno poglavlje kulturnog raspada posljednjeg desetljeća prije velikog preokreta, kao što je rekao voditelj izložbe. Nakon preuzimanja vlasti u *Reichu*, odrednicu je dao slikar Wolfgang Willrich kroz svoju knjigu „Čišćenje hrama umjetnosti“.⁷ Kako je Reich postao središte umjetnosti (Berlin), u njemu se dogodio pokret pod nazivom ekspresionizam, dok je to za Rusiju bio već futurizam. Njemački ekspresionisti bili su antirealisti, što znači da su ipak bili romantičari u subjektivnoj ekspanziji te su idealizirali vjerovanje da mogu ispojednom iskrenošću „zagrliti čovječanstvo i potaknuti ga na bratimljenje“.⁸ Upravo ovaj pokret potpuno izražava njemačku kulturu. Godine 1905. osnovana je prva umjetnička grupa „*Die Brücke*“ u Dresdenu te su glavni predstavnici bili: Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt – Rottuff i drugi. Dok je 1911. u Münchenu osnovana grupa „*Der Blaue Reiter*“ sa slikarima Franz Marc, August Mache, Paul Klee.⁹ U Njemačkoj ekspresionizam „skida“ masku građanskom sloju tako što prikazuje njihovu želju za brutalnošću i perverzijama.¹⁰

Upravo zbog ekspresionizma Pariz zadržava partnerstvo novih slikarskih stilova i umjetnosti, što prikazuje razliku kulture između Pariza i Berlina. Bez obzira što su originalnost i novost dolazile iz Berlina, posjetiteljima, kao npr. Amerikancima, se više svidio Pariz.¹¹ Kada se govori o njemačkom ekspresionizmu, odnosno ruskom futurizmu, za povjesničare je to ispreplitan događaj koji pojašnjava „izjednačavanje“, tj. izgradnju kontrole. Ta rasprava pokazuje umjetničko-politički sektor koji se naposljetku ugrađuje u novi oblik vlasti. Iz toga proizlazi da je rasprava o umjetnosti preuzela „jednu od uloga“ u procesu raščišćavanja totalitarne moći.¹²

2.2. Književnost tijekom prve polovice 20. stoljeća

Promjene koje su se dogodile u kulturi, tj. prije svega u književnosti, bile su revolucionarne prije socijalnih i političkih revolucija. Nakon što se dogodila Oktobarska revolucija, u svijetu književnosti došlo je do velikih promjena gdje su se obrađivale ozbiljne i dubokoumne teme s

⁶ Ivi, str. 113.

⁷ A. Demandt, *Vandalizam, Nasilje nad kulturom*, AntiBarbarus d.o.o., Zagreb, 2008., str. 159.

⁸ D. Dukovski, *Ozrcaljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, op.cit., str. 113.

⁹ Ekspresionizam, *Proleksis Enciklopedija Online*, Leksikografski zavod Miroslava Krležje, 2018., URL: <https://proleksis.lzmk.hr/19432/> (posjećeno 22.3.2022.)

¹⁰ D. Dukovski, *Ozrcaljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, op. cit., str. 114.

¹¹ Ivi, str.113.

¹² H. Brenner, *Kulturna politika nacional – socijalizma*, Biblioteka Mixta, Zagreb, 1992., str. 89.

bogatom maštom i svjesnim tehničkim umijećem.¹³ Književnost prve polovice 20. stoljeća u doslovnom je smislu pokazatelj krize društva. U ovom smislu filozofija krize daje osobit pečat književnosti između dva svjetska rata. U ovoj polovici stoljeća književnost postaje buntovna i kritična, s jakom željom za filozofskom raspravom o mogućnostima te ulozi kojom pojedinac može doprinijeti u društvu. Kada govorimo o predstavnicima ove skupine, najuvjerljiviji svjetski i europski književnici s početka stoljeća su: George Bernard Shaw (1856 – 1950), Luigi Pirandello (1867 – 1936), Marcel Proust (1871 – 1922), James Joyce (1881 – 1942) i Franz Kafka (1883 – 1924). Tu svakako moramo napomenuti i Hermanna Hessea (1877 – 1962), Aldousa Haxleyja (1894 – 1963) te Edwarda Morgana Foresta (1879 – 1970).¹⁴ Upravo tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća nekoliko je knjiga doživjelo izvanredan uspjeh. Među njih spadaju djela Vicki Baum „*Grand Hotel*“, Franza Werfela „Bernadettina pjesma“, knjiga iz 1942. koja je prodana u dvije godine u 900 000 primjeraka ili pak Margaret Mitchell „*Gone with the wind*“, koja je 1936. i 1937. bila na vrhuncu popisa najprodavanijih knjiga.¹⁵

„Knjiga“ ima šire značenje, kao bilo koji zapis neovisno o materijalima. Knjige su istodobno materijalne i duhovne, ali također one mogu biti i predmeti, ideje ili osjećaji. Zato možemo reći kako knjige nisu mogle „pobjeći“ od društvenih zbivanja. Kroz knjigu se može vidjeti prošlost vlastite kulture ili neke civilizacije.¹⁶ Osim što knjige daju uvid u prošlost, broj jezika na kojima se knjiga tiska je bitna. Upravo s povećanjem broja naroda koji se tijekom 20. stoljeća oslobađa, tako se i tiskanje knjiga, novina i časopisa povećava. Brojni narodi stvaraju svoju nacionalnu državu i počinju tiskati knjige na svom narodnom jeziku. Poznato je da Amerikanci prevode veliki broj znanstvenih časopisa i knjiga s ruskog i drugih jezika na engleski jezik iz svih područja – od književnih djela, umjetničkih monografija, povijesnih studija iz društvenih i prirodnih znanosti.¹⁷

U 20. stoljeću se također nastavlja običaj iz ranijih vremena gdje se izrađuju ilustracije i angažiraju najpoznatiji umjetnici. U Francuskoj je umjetnički život najdinamičniji te se izradom knjižne ilustracije bave Matisse, Picasso, Vlaminck i drugi. Svi su koristili staru tehniku kao što su drvorez ili litografija. Zbog suradnje s piscima i pjesnicima, nastaju predivna bibliofilska izdanja u kojima često ilustracije pridonose, ravnopravno s tekstom, vrijednosti

¹³ D. Dukovski, *Ozrcaljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, op. cit., str. 112.

¹⁴ Ivi, str. 114.-115.

¹⁵ A. Stipčević, *Povijest knjige*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1985., str. 525.

¹⁶ Usp. D. Šporer, *Uvod u povijest knjige, Temelji pristupa*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2015., str. 18.-27.

¹⁷ Usp. A. Stipčević, *Povijest knjige*, op. cit., str. 517.-518.

publikacije. Flavisti i njegovi sljedbenici umjetničkih pravaca u Francuskoj, ali i u drugim zemljama, ilustriraju knjige jednako vrijedne kao i umjetnički čin slikanja na platnu. Sam Matisse je napisao: „Ne pravim nikakvu razliku između izradbe ilustracije za knjigu i slikanje na platnu“.¹⁸

Isto se u 20. stoljeću susrećemo i s vrlo izrazitim tendencijama kozmopolitske, nadnacionalne književne umjetnosti. Jasno je istaknuta nadnacionalna tendencija, ali isto tako se razumije i individualna osobna umjetnost. Različiti individualni, ali i zajednički stilovi vrlo snažno utječu na bogatstvo knjižne ilustracije kako se nikada prije nije vidjelo.¹⁹ Osim ilustracija, važnu ulogu imaju i sajmovi knjiga – nacionalni i međunarodni. Neki od najpoznatijih sajmova su onaj u Frankfurtu na Majni, koji je danas najpoznatiji na svijetu, u Leipzigu, gdje sajam ima vrlo dugu tradiciju. Bitno je reći kako je među njima važna i Internacionalna stalna izložba (ISIP) u Zagrebu, koja je osnovana 1951. U ISIP-u se izlažu knjige što ih šalju izdavači diljem svijeta.²⁰

3. NACIZAM I UMJETNOST

U Njemačkoj su se nakon Prvog svjetskog rata događale velike promjene u društvenom, gospodarskom, psihološkom, idejnom i političkom sustavu. Kao i u Italiji, u Njemačkoj se javlja nova politička stranka s radikalnim mjerama. U veljači 1920., Hitler mijenja ime stranke u Nationalsocijalistička njemačka radnička stranka te već 1921. postaje njezinim predsjednikom. U to vrijeme, najbliži suradnik mu je bio Ernest Röhm koji preuzima ulogu vođe SA (*Sturmabteilungen*) ili popularnije zvani „smeđekošuljaši“.²¹ Kada govorimo o nacističkoj umjetnosti, moramo reći kako je Hegel imao mišljenje da umjetnost prikazuje totalitarizam, posebno u formi njemačkog nacizma. Kroz *totalitarizam* zaključuje se da je riječ o društvenom sistemu koji ima značaj istine (jedna i jedina) te se ona ne smije dovoditi u manipulaciju. Nacistička Njemačka smatra kako niti jedna druga država nije toliko pridonijela umjetnosti u povijesti kao što je to učinila Njemačka za vrijeme vladavine Hitlera. Dana 13. ožujka 1933. Gobbels dolazi na čelo Ministarstva za propagandu te predstavlja važan preokret u njemačkoj kulturi.²²

¹⁸ Ivi, str. 521.

¹⁹ Ivi, str. 522.

²⁰ Ivi, str. 524.

²¹ D. Dukovski, *Ozrcaljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, op. cit., str. 294.

²² S. Sadžakov, *Nacizam i umjetnost*, Univerzitet u Novom Sadu, Pedagoški fakultet, Filozofska istraživanja, Vol. 39 No. 4, 2019., URL: <https://hrcak.srce.hr/240424> (posjećeno 23.5.2022.)

3.1. Kulturna politika nacionalsocijalizma

Sredinom 1928. unutar NSDAP-a (Nacionalsocijalistička radnička partija Njemačke), suradnici su imali listu putem koje su se izjasnili da su spremni podržati organizaciju pod nazivom „Nacionalsocijalističko društvo za njemačku kulturu – Nacionalsocijalističko društvo“. Kada gledamo statistiku, osam od osamdeset promicatelja bili su sveučilišni profesori te su pripadali krugu Richarda Wagnera. Godinu dana prije, Heinrich Himmler potpisao je osnivački zapisnik za NSDAP.

Upravo je ovaj zapisnik do danas nepoznat jer bilježi početak organizirane nacionalsocijalističke „kulturne djelatnosti“. Osim ovog cilja, želja im je bila okupiti sve snage koje će unaprjeđivati težnje za odgojem i obrazovanjem u školskim i visokoškolskim ustanovama. To sve će pridonositi vrijednosti i priznavanju nacionalne kulture.²³ Kulturna politika nacionalsocijalizma leži u tome što želi probuditi spoznaju o borbi za kulturne i karakterne vrijednosti svih slojeva društva njemačke nacije.²⁴

Kako bi se proširio bolji glas ovog društva, reklamiraju se letcima po ulicama, podižu partijsku zastavu koja ima svoj moto:

Kucnuo je čas kada neprijateljskoj fronti treba suprotstaviti vlastitu frontu: Izdignuvši se iznad političkih ili ekonomski razlika u mišljenjima, izdignuvši se iznad svih individualnih stavova o pojedinačnim pitanjima koja razdvajaju, kao i nad svim osobnim, tričavim sumnjama i zaprekama, Borbeni savez želi stvoriti zajedničku duhovnu i vojnu osnovu s koje namjerava štititi još žive vrijednosti starine, no prije svega se želi izboriti za zrak i prostor potreban naraštajima koji nadolaze.²⁵

Za napredak ovog društva brinula su se „dobra njemačka imena“ koja su promicala „Nacionalsocijalističko društvo za njemačku kulturu“ i na popisnoj listi našla su se neka od najutjecajnijih imena kao što su: državni general obrane Franz Ritter von Epp, pisci Erwin Guido Kolbenheyer, Hanns Johst, Ralf Kynast, Josef Magnus Wehner, Emil Strauss, minhenski izdavač Hugo Bruckmann i Julius Friedrich Lehamann, Eva Chamberlain, Winifred Wagner, tirinški savjetnik svećenika Costa, vođa saveza „Geusen“ (Borci za slobodu), „*Deutscher Pfadinderbund*“ (Njemački savez izdavača) i „*Deutscher Frauen – Kampfbund*“ (Njemački ženski borbeni savez). Gotovo polovica od 65 javnih promicatelja društva bili su visokoškolski nastavnici, a među njima valja spomenuti predsjednika Münchenske akademije znanosti prof.

²³ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 10.-11.

²⁴ Ivi, str. 12.

²⁵ Ivi, str.13.

dr. E. Schwartz, Münchenskog dekana Lemberta, profesore kao što su Andreas Haeusler, Felix Kruger, Adolf Bartels, Othmar Spann i dr. Pridružili su im se i nacionalsocijalistički omladinski i studentski savez te nekoliko sportskih i pjevačkih društava, kao i „Njemačko umjetničko društvo Dresden“. Oni su dijelili letke, brošure i časopise s jednim ciljem, a to je bio „njemačka sloboda duha i stvaralaštva“ oni su dijelili letke, brošure i časopise. Upravo se u glavnom arhivu NSDAP-a vodio Borbeni savez za njemačku kulturu, kao jedna od organizacija unutar NSDAP –a. Nazivali su se „čistom nacionalsocijalističkom tvorevinom“ i smatrali su kako su njihova najvažnija značajka upravo njihovi članovi, koji igraju relevantnu ulogu u društvenom životu, posebno na području umjetnosti i znanosti. Svi vodeći krugovi bili su uspješni u namjeri da obrazuju Nijemce. Prestiž, koji je bio usko povezan sa službom i profesijom prezentiranja, doveo je do uspjeha. Borbeni savez govorio je o razini i ozbiljnosti, a ujedno prekrivao njegovo nacionalsocijalističko podrijetlo i vodstvo.²⁶

3.2. Ukradene umjetnine u razdoblju od 1939. – 1945.

Adolf Hitler (1889 – 1945) još je kao mladić sanjao kako će jednom postati slikar i arhitekt. Taj san je uništen kad ga je skupina likovnih stručnjaka, za koje je on bio uvjeren da su Židovi, odbila na prijamnom ispitu na bečkoj Umjetničkoj akademiji. Edsel naglašava kako je Hitler, očajan i ljut, sljedećih deset godina lutao, živeći na ulici, dok mu se nije ukazalo njegovo poslanje. Upravo je njegova sudbina bila da obnavlja, a ne da stvara. Prvo da očisti pa onda da sagradi. Jedino je tako mogao stvoriti najveće njemačko carstvo koje je svijet ikada vidio. Ono koje je najjače, najdisciplinarnije i rasno najčišće.²⁷

U travnju 1938. Hitler je konstantno razmišljao o umjetničkom muzeju u Linzu. Tamo je želio smjestiti osobnu zbirku koju je počeo sakupljati dvadesetih godina. Shvatio je da ne treba samo Linzu dati muzej, već preurediti cijeli dio uz Dunav i pretvoriti ga u kulturno središte nalik na ono u Firenci, ali sa širim avenijama, parkovima, šetnicama. Htio je izraditi operu, koncertnu dvoranu, knjižnicu, kazalište, kino i golemi mauzolej za sebe, dok će u središtu svega biti *Führermuseum*: njegova aachenska katedrala, najveći, najimpresivniji i najspektakularniji umjetnički muzej na svijetu.²⁸

Führermuseum bila bi njegova umjetnička ostavština nadolazećim generacijama. Upravo bi se time htio osvetiti likovnim umjetnicima koji ga nisu primili na bečku Akademiju. Njime

²⁶ Usp., str. 13.-15.

²⁷ R. M. Edsel, *Odred za baštinu: saveznički junaci, nacistički lopovi i najveća potraga za blagom svih vremena*, Naklada Fraktura, Zagreb, 2013., str. 15.

²⁸ Ivi, str. 16.

je želio oblikovati te smisliti svoje, tzv. čišćenje „degenerične“ židovske i moderne umjetnosti, svoje nove muzeje poput *Haus der Deutschen Kunst* u Münchenu, koji će biti prvi javni projekt koji je financirala njegova vlada. Njegove ogromne godišnje umjetničke izložbe bile su namijenjene uzdizanju njemačkog naroda, zagovaranju kolekcionarstva među nacističkom elitom i desetogodišnjoj potrazi za prvorazrednom umjetničkom zbirkom. *Führermuseum*, najspektakularniji muzej umjetnosti u ljudskoj povijesti, s blagom iz cijelog svijeta, dao je Hitleru smisao da nastavi dalje.²⁹

Hitler je do 1938. pročistio njemačku kulturnu scenu, dao je napisati nove zakone koji su njemačkim Židovima ukidali prava na državljanstvo, na njihove umjetničke zbirke, namještaj te je svaka vrsta pokretne i nepokretne imovine konfiscirana, uključujući srebrninu i obiteljske fotografije. Nacističke grupe, vođene SS *liderom* Heinrichom Himmlerom, su hvatale i hapsile ugledne bečke Židove i oduzimale im imovinu, koju su kasnije nosili u *Reich*. Godinama su njemački povjesničari umjetnosti potajno pripremali popis i mjesta na kojima se te umjetnine i kulturni predmeti nalaze, kako bi ih mogli „uzeti“ kada njemačke trupe uđu u europske zemlje. Počevši od 1939. godine, kako su Hitlerove moći i teritorij rasli, povjesničari umjetnosti kupuju, razmjenjuju i iznuđuju u svakom muzeju, skrivenom trezoru ili tornju. Pljenidba imovine utemeljena je još prije početka rata i zasnivala se na rasnim zakonima nacističkog *lidera* Alfreda Rosenberga koji je otimao umjetnine, a ambiciju je imao i nacistički *Reichsmarschall* Hermann Göring, koji je pokrenuo mašineriju iskorištavanja umjetnina. Hitler će upravo ovim novim zakonima, „svojim“ zakonima, ukrasti sva najveća europska umjetnička djela i odnijeti ih u *Vaterland*³⁰. Kada su dolazila u domovinu, sva umjetnička djela bila su nagurana u sva raspoloživa skladišta, gdje su trebala ostati sve do dana kada je Hitler mogao izložiti u najveličanstvenijem muzeju. Sve dok se to ne bi dogodilo, sva se imovina trebala popisivati u kataloge, kako bi se na kraju znalo koje su svjetske umjetnine bile njegova personalna zbirka, a koje su bile u njegovom domu. U nadolazećim godinama Hitler je često iznosio ideju kako će te umjetnine izgledati u njegovom domu, gdje će koja stajati, zapravo može se reći da je imao perspektivu tada o onome što želi. Razmišljao je o tome i uz pomoć arhitekta Alberta Speera, Hermanna Gieslera i drugih. *Führermuseum* i kulturno središte Linza

²⁹ Ibidem

³⁰ *Vaterland* na njemačkom znači „Otađbina“, R. M. Edsel, *Odred za baštinu: saveznički junaci, nacistički lopovi i najveća potraga za blagom svih vremena*, str. 16.

su zapravo simboli njegove umjetničke duše. Maketa ovog projekta je prikazivala svaku zgradu, most ili stablo koje će rasti i bujati pod Hitlerovom moćnom rukom.³¹

3.3. Deset ukradenih remek – djela

Krađa umjetnina nije nikad prije u povijesti bila toliko na „udaru“ koliko je bila u vrijeme Drugog svjetskog rata. Nekada su umjetnine bile namijenjene isključivo ljubiteljima umjetnina, muzejima ili galerijama. Od 1939. do 1945. ukradeno je između 180 – 250 000 umjetnina na području današnje Europe, dok je preko 30 000 umjetnina još uvijek izgubljeno. Pljačka umjetnina nije bila ograničena samo na Njemačku, već je bila uobičajena praksa i u Rusiji, u SAD- u te u drugim europskim državama. Zbog velike krađe umjetnina diljem Europe, osnovan je Odred za baštinu tj. *MFAA (Monuments, Fine Arts and Archives Section)* i njega su činili muškarci i žene iz trinaest zemalja. Odred je pokrenut u svrhu očuvanja te da se skupina ljudi pobrine da se što manje oštete spomenici i kulturna baština. Na vrhuncu svog rada ova dobrovoljna organizacija imala je između 350 i 400 žena i muškaraca. S obzirom na to da su članovi odjela radili na očuvanju spomenika i povijesne arhitekture, od trenutka kada su počeli raditi po terenu Sjeverne Afrike i Europe, prozvani su *Monuments Men*.³²Upravo su oni zaslužni za pronalazke umjetnina koje ćemo spomenuti.

1. „Portret mladića“ (1513. – 1514.) – Raffaello Sanzio da Urbino

Kao početak visoke renesanse uzima se sam prijelaz između dvaju stoljeća, točnije 1495.i 1520. godine. Predstavnik ove skupine je bio Rafael Sanzio, Umbrijac koji se u Firenci sretao s Leonardom da Vincijem i Michelangelom. Od 1508. pa do smrti 1520., Rafael je boravio u Rimu, a Rim postaje središte visoke renesanse, pogotovo u vrijeme Pape Julija II. Taj veliki pokrovitelj umjetnosti pozvao je Rafaela da oslika četiri vatikanske dvorane, tzv. *Stanze*. Rafael, a kasnije i Michelangelo, prozvani su kao najistaknutiji predstavnici visoke renesanse te su bili angažirani u raznim projektima, organizaciji i izgradnji nove crkve Sv. Petra u Rimu, najimpresivnijeg graditeljskog poduhvata 16. stoljeća.³³

Jedna od najpoznatiji umjetnina jest „Portret mladića“, slika koja je ukradena iz Poljske u vrijeme Drugog svjetskog rata. Upravo je ova slika postala glavni lik u romanu Zygmunta Miłoszewskog „Neprocjenjivo“ iz 2013. Ova knjiga govori o skupini koja se sastoji od

³¹ R. M. Edsel, *Odred za baštinu: saveznički junaci, nacistički lopovi i najveća potraga za blagom svih vremena*, op. cit, str. 17.-19.

³² M., Bošnjak, *Monuments Men: Kako su Saveznici spašavali umjetnine*, Hrvatski povijesni portal, 2011., URL: <https://povijest.net/monuments-men/> (posjećeno 7.4.2022.)

³³ T. Marasović, *Kulturna baština 2*, Veleučilište u Splitu, Split, 2002., str. 15.-17.

stručnjaka za umjetnost i pripadnika tajnih službi koji kreću u potragu za neprocjenjivim tajanstvenim djelom.

Rafaelova slika bila je dio zbirke Muzeja Czartoryskog. Taj je Muzej najstarija ustanova jer je utemeljen 1801. i njegova je osnivačica bila princeza Izabella Czartoryska. U rujnu 1939. njemačka vojska ušla je u Muzej te je ukrala sva najdragocjenija djela zbirke te su ta djela pohranjena u podrum palače Sieniawi. Što se tiče samog portreta, on se našao u rukama Kajetana Mühlmanna, guvernera zaduženog za osiguranje umjetničkih djela i kulturnog blaga. „Portret mladića“ je ušao u uži krug predmeta koji bi išao u *Führermuseum* u Linzu. Ipak, zbog naredbe zapovjednika Hansa Franka, portret je prevezen u dvorac Wawel. Portret je nestao tijekom evakuacije „Ureda generalnog guvernera“ te mu se tu gubi svaki trag.³⁴

2. „Slikar na putu prema Tarasconu“ (1888.) – Vincent van Gogh

Vincent van Gogh, nizozemsko-francuski slikar na početku svog stvaralaštva bio je pod utjecajem impresionista, ali zbog razvitka vlastitog likovnog izraza, kao što su temperamentni potezi i jarke boje, ih je iskazao u velikom broju slika raznovrsne tematike od autoportreta i portreta, enterijera, krajolika s raznovrsnim cvijećem. Postao je pretečom ekspresionizma. U njegovim slikama primjenjivao je poentilističku paletu, a boja je postala glavno izražajno sredstvo.³⁵

Tarascon, gradić koji je udaljen oko deset kilometara sjeverno od Arlesa je bio povezan s francuskim romanopiscem Alphonseom Daudetom, posebice kroz njegovu knjigu „Tartarin de Tarascon“. Kako se van Goghu svidjela ova knjiga jer je puna boja, u jesen 1888. naslikao je neke dilježanse koje se spominju u Daudetomom romanu. Autoportret van Gogha, kao umjetnika koji hoda pokraj polja kukuruza, naslikan je bogatim bojama koje pojačavaju osjećaj juga. Crtež te scene poslan je australskom umjetniku Johnu Russellu u Pariz. Russell je shvatio kako se van Gogh predstavlja s ovom slikom kao pleneristički slikar koji luta ulicama u potrazi za motivom. 1950 – ih Francis Bacon bio je inspiriran slikom, da stvori seriju djela u kojima su se vidjele reprodukcije originala. Znamo da su nacisti zaplijenili van Goghovo djelo i smjestili ga u Magdeburgu. Uništena je savezničkim napadima, ali ništa nije dokumentirano o sudbini slike.³⁶

³⁴ A. Sural, *22 Precious Works of Art That Vanished During World War II*, Culture.pl, 2015., URL: <https://culture.pl/en/article/22-precious-works-of-art-that-vanished-during-world-war-ii> (posjećeno 10.4.2022.)

³⁵ Usp. T. Marasović, *Kulturna baština 2*, op. cit., str. 104.-107.

³⁶ Vincent van Gogh: Paintings, Drawings, Quotes, and Biography, *The Artist on the Road to Tarascon*, 2009., URL: <https://www.vincentvangogh.org/> (posjećeno 10.4.2022.)

3. „Tucači kamena“ (1849.) – Gustave Courbet

Realistički likovni izraz nalazimo u svim razdobljima umjetnosti, počevši od prehistorije do najnovijeg doba. Likovni stvaraoci nastojali su oslikati objektivnu stvarnost bez obzira na to koliko je ona „ružna“ bila ili suprotstavljena onome što se smatralo „lijepim“. U realizmu se izražavaju i određuju socijalno – političke poruke, jer su bile povezane s kritikom tadašnjeg društvenog stanja. Ime su mu dali i sami njegovi predstavnici „Realizam: Izložba i prodaja 40 slika i crteža Gustava Courbeta“ u „*Pavillon de Realisme*“ u Parizu 1855. povodom otvorenja Svjetske izložbe.³⁷

Courbet je svjedočio radu dvaju mladića koji tucaju kamenje kako bi dobili šljunak za cestu te ih je zamolio da poziraju za sliku. Iz nje vidimo prikaz fizičkog rada i u njoj dominiraju tamni tonovi boje. Courbet je radio veoma brzo pa iz te stvaralačke snage izrasta njegova samosvijest o siromaštvu, društvenoj klasi te, naposljetku, radnicima koje je naslikao. Slika „Tucača kamena“ je u veljači 1945. trebala biti spremljena u utvrdu Königstein, ali su Saveznici bombardirali konvoj i 154 slike među kojima je bila i „Tucači kamena“ te je ona zauvijek bila uništena kao i ostale.³⁸

4. „Effet de Brouillard“ (1872.) – Claude Monet

„Effet de Brouillard“ je vrlo osjetljiva interpretacija efemerne igre prirodnog svijetla širom sela kroz maglovitu izmaglicu. U ovoj ranoj impresionističkoj fazi, Monet koristi prigušene tonove kao što su: smeđa, zelena i siva kako bi uhvatio učinak kasno jesenskog jutra pod ogromnim naturalističkim nebom. Na slici je suptilno dočarana maglovita atmosfera te se vidi kako se smanjuju horizonti, koji su dramatično naglašeni snažnim okomitim dimnjakom. Kroz brzinu poteza pokazuje se Monetova predanost prema bilježenju trenutaka, ali i detalja.³⁹

Upravo se za ovu Monetovu sliku smatra kako je nestala još 1895. i da se 2007. prodala u Londonu za 550 000 dolara. Prije nego što je pronađena, bila je izložena kao predmet u Durand-Ruel Galleries u New Yorku 1895. i od tada je prošla nekolicinu kolekcionara.⁴⁰

³⁷ Ivi, str. 98.

³⁸ L. Marić, *Umjetnost 19. stoljeća*, SCRIBD, Osijek, 2022., str. 26., URL: <https://pdfcoffee.com/> (posjećeno 10.4.2022.)

³⁹ *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Christie's, 2007., URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4857026> (posjećeno 10.4.2022.)

⁴⁰ C. Voon, *Art Historian Finds Missing Monet Painting Through a Google Search*, Hyperallergic, 2017., URL: <https://hyperallergic.com/417917/missing-monet-effet-de-brouillard-richard-thomson/> (posjećeno 10.4.2022.)

5. „Bogorodica s djetetom“ (1518.) – Lucas Cranach stariji

Lucas Cranach stariji bio je njemački renesansni slikar i grafičar. On je jedan od najznačajnijih njemačkih slikara prve polovice 16. stoljeća.⁴¹

Ova dragocjena umjetnina čuvala se u sabornoj crkvi u Głogówu (točnije u pokrajini Donja Šleska) sve do Drugog svjetskog rata. Zbog toga što je umjetnina bila često u ovoj pokrajini zvali su je još „Głogowska Madonna“ te ima zaštitne znakove Cranachovog djela „krilati zmaj“. Slika prikazuje Mariju i dijete koji su lišeni svetosti i predstavljeni ljudski, tj. u majčinom zagrljaju. Nakon završetka rata, otac Heinrich Weyardner je bio posljednji njemački župnik u Głogówu te je napisao sljedeće: „Madonna Lucasa Cranacha već je odnesena u grad Henryków iz sigurnosnih razloga 1943. Odatle je premještena u Łądek-Zdrój, gdje je konačno pala u ruske ruke 1945“.⁴²

Dana 4. lipnja 1945. sliku je rekvirirao gradonačelnik Mossev. Nakon 2000., reprodukcija slike pojavila se na *web* stranici Državnog muzeja umjetnina Puškina u Moskvi. Vidjevši to, Poljska se vlada od 2004. bori za vlasništvo nad mnoštvom umjetnina koje su ukradene iz Poljske tijekom rata, uključujući i „Bogorodicu s djetetom“, „Zimski krajolik“ – Johanna Brueghela starijeg ili „Dvorište za parad“ – Danijela Schulza.⁴³

6. „Portret Trudea Steiner“ (1900.) – Gustav Klimt

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, pojavila se nova likovna umjetnost. Ona se dogodila u doba pokreta koji je dobio naziv „Stil 1900.“, ali poznat je pod regionalnim nazivom „Nova umjetnost (*Art Nouveau*)“ u sjeverozapadnoj Europi, „Jugendstil“ u Njemačkoj, „*Liberty*“ ili „*Modern Style*“ u Engleskoj te „secesija“ u srednjoj Europi. Među slikarima secesije vidno mjesto zauzima Gustav Klimt sa svojim iznimno bogatim ukrasima na slikama, što ih postiže šarenim bojama i pozlaćenim kombinacijama s apliciranim metalima.⁴⁴

Umjetnina „Portret Trudea Steiner“ je naručena po dogovoru s Klimtom. Riječ je o jednostavnom komadu koji daje manji i mekši romantični osjećaj, ako se uspoređuje s drugim slikama. Portret je naručen 1900., što je bilo prije Gustavovog zlatnog doba i prije nego li je

⁴¹ Z. Maković, *Prostor i vrijeme jedne slike: Mariahilf, Sic ars deprenditur arte: zbornik u čast Vladimira Markovića*, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 2009., str. 363.-375., URL: <https://www.bib.irb.hr/443141?&rad=443141> (posjećeno 11.4.2022.)

⁴² A. Sural, *22 Precious Works of Art That Vanished During World War II*, Culture.pl, 2015., URL: <https://culture.pl/en/article/22-precious-works-of-art-that-vanished-during-world-war-ii> (posjećeno 11.4.2022.)

⁴³ Ibidem (posjećeno 11.4.2022.)

⁴⁴ T. Marasović, *Kulturna baština 2*, op. cit., str. 116.-119.

postao vrlo istaknuti slikar Beča. Ovaj portret je izgubljen kada je Jenny Steiner pobjegla iz Austrije sa svojom kćeri 1938. Nedugo nakon te scene, nacisti su anektirali Austriju. Nacisti su uzeli sliku sa sobom pod izgovorom da je dio zbirke za plaćanje poreza. Stoga je prodana na aukciji u travnju 1941. i od tada nema nikakvih podataka o njoj.⁴⁵

7. „Navještenje pastirima“ (1634.) – Rembrandt van Rijn

Na europskom je Sjeverozapadu barokno slikarstvo imalo velike predstavnike. Jedan od njih je i nizozemski barokni umjetnik Rembrandt van Rijn. Kao slikar i barokni pisac, kroz četrdesetak godina samostalnog stvaralačkog rada ostavio je oko 650 slika u tehnici ulja na platnu, oko 300 bakropisa i oko 1500 sačuvanih crteža i autoportreta.⁴⁶

Slika „Navještenje pastirima“ odnesena je iz Urbanog muzeja Gdanjsk u Sovjetski Savez. Osim ovog djela, odnesena su još tri Rembrandtova djela iz Poljske, a to su: „Pejzaž s dobrim Samaritancem“, koji se čuva u Muzeju Czartoryski u Krakovu te još dvije slike koje se čuvaju u Kraljevskom dvoru u Varšavi – „Učenjak za svojim stolom“ i „Djevojka u okviru slike“.⁴⁷

8. „Umjetnost slikanja“ (1666. – 1668.) – Jan Vermeer

Jan Vermeer ili Johannes Vermer van Delft smatra se jednim od najboljih nizozemskih slikara koji su se specijalizirali za interijere domaćinske atmosfere običnog građanskog života. Ističe se po tome što u svoje urbane pejzaže unosi svjetlinu, ali i interijere koji su bili obasjavani te ljude koji su se tamo zatekli, bez neke posebne radnje. Cijela jedna epoha 17. stoljeća u Nizozemskoj ostala je vjerno prikazana njegovim slikama.⁴⁸

Kada govorimo o slici „Umjetnost slikanja“ važno je naglasiti da ju je osobno kupio Adolf Hitler 1940., ali 1945. savezničke su snage vratile sliku. Kao što smo rekli, Hitler ju je kupio „donekle“ legalno, ali ju je skrivao od savezničkih snaga s drugim ukradenim umjetninama. Upravo se ova slika smatra Vermeerovim remek djelom i jednom od najvećih slika ikada realiziranih te je baš ta slika bila uz njega do njegove smrti 1675. Ova slika prikazuje umjetnika koji slika ženu koja drži rog i nosi plavu haljinu. Vermeer je koristio gotovo sve elemente

⁴⁵ S. Schoppert, *10 Pieces of Art Stolen by the Nazis that are Still Missing Today*, History Collection, 2016., URL: <https://historycollection.com/oddities-misconceptions-and-facts-about-the-middle-ages-that-made-it-so-delightfully-strange/21/> (posjećeno 11.4.2022.)

⁴⁶ Usp. T. Marasović, *Kulturna baština 2*, op. cit., str. 55.-56.

⁴⁷ A. Sural, *22 Precious Works of Art That Vanished During World War II*, Culture.pl, 2015., URL: <https://culture.pl/en/article/22-precious-works-of-art-that-vanished-during-world-war-ii> (posjećeno 11.4.2022.)

⁴⁸ Ivi, str. 55.-56.

umjetnosti kao što su: tekstura, kontrast, boja, vrijednost i vrijeme. Ova umjetnina ima fokus na ženu te ilustrira razliku između svijetlih i tamnih tonova.⁴⁹

9. „Portret kurtizane“ (1597.) – Caravaggio

Michelangelo Merici da Caravaggio bio je barokni slikar koji je bio u sukobu s uobičajenim društvenim normama svog vremena. Caravaggio je i u svoja platna unio „ulični naturalizam“ te svoje likove obasjava čudnim svjetlo – tamnim efektima (tzv. *chiaro – scuro*), zbog čega su ga suvremenici podrugljivo nazivali još „podrumskim svjetlom“.⁵⁰

„Portret kurtizane“ prije rata pripadao je muzeju *Kaiser – Friedricha*. Kako je rat izbio 1939., nacisti su sliku preselili u skladište Berlin – *Friedrichshain Flak* tornja jer je bio sigurno mjesto za umjetnine, kada je došlo do ofenzive. Nakon što su sovjeti ušli u Berlin, bili su iznenađeni kada su otkrili da nema djela velikog Caravaggia u tornju, kao ni mnogih drugih umjetničkih djela. Nakon nekog vremena, došlo je do požara u tornju te se taj požar proširio po svim prostorijama. U tom su trenutku sovjeti izgubili svaku nadu da će ikad pronaći sliku, a i ostala djela. Međutim, u New Yorku 2011. pojavila se jedna od slika koja se nalazi u njihovom repozitoriju te mnogi povjesničari umjetnosti proučavaju je li to stvarno autentično remek – djelo Caravaggia.⁵¹

10. „Pet balerina“ (1906. – 1908.) – Edgar Degas

Edgar Degas bio je veliki francuski majstor u bilježenju impresija s likovima u pokretu, što je postigao slikama, grafikama i skulpturama balerina kao omiljene teme, ali i drugih sadržaja (ženski aktovi, konjske trke i dr.). Degas se smatra jednim od istaknutijih predstavnika francuskog impresionizma.⁵²

„Pet balerina“ bio je dio ogromne izgubljene zbirke baruna Mora Lipota Herzoga. Barun je bio jedan od najbogatijih i najutjecajnijih kolekcionara umjetnina na području cijele Europe. U svojoj kolekciji imao je preko 2 500 djela, uključujući i Degasovih „Pet balerina“. Svu svoju imovinu, uključujući i djela, ostavio je svojoj supruzi 1934. kada je umro, ali samo šest godina kasnije i ona umire, a Mađarska stupa u savez s Njemačkom. Kada je njemačka vlada počela proganjati Židove u zemlji, Herzogova djeca su pokušala sakriti vrijedne umjetnine i djela u

⁴⁹ J. Shaffer, *Stolen World War II Art*, Google Arts & Culture, 2022., URL: https://artsandculture.google.com/usergallery/OQKCBYqsin4_Jg (posjećeno 11.4.2022.)

⁵⁰ T. Marasović, *Kulturna baština 2*, op. cit., str. 51.

⁵¹ I. Carrasco i C. Chards, *6 Paintings Stolen By the Nazis That We Might Never See Again*, Cultura Colectiva, 2022., URL: <https://culturacolectiva.com/art/important-paintings-stolen-by-nazis-list/> (posjećeno 11.4.2022.)

⁵² Usp. T. Marasović, *Kulturna baština 2*, op. cit., str. 101.-103.

tvornice i podrumne, no Nijemci su ih otkrili te im uzeli vrijednu zbirku. Tijekom rata neki članovi obitelji su uspjeli pobjeći, dok su drugi završili u logoru. Oni koji su preživjeli rat, uspjeli su vratiti veliki dio svoje zbirke uz pomoć Saveznika, no mnoga su djela ostala izgubljena zauvijek. Upravo je ovaj portret jedan od tih primjera koji nikada nije nađen, niti u jednom zapisu te nitko zapravo ne zna što se dogodilo sa slikom nakon rata.⁵³

3.4. Umjetnost uništenog: rat, estetika i Holokaust

Kada govorimo o Holokaustu, moramo reći kako se od 1950. pojam „Holokaust“ sustavno koristi za uništenje europskih Židova tijekom Drugog svjetskog rata na zapovijed nacističkog režima i vodstva. Termin je kroz vrijeme postao univerzalan za brojne slučajeve masovnih ubojstava usmjerene prema etničkim, religijskim ili rasnim grupama. Između 1940. i 1950. ubijeno je oko šest miliona Židova, milijun Roma, tisuće homoseksualaca te tisuće fizički i mentalno zaostalih osoba. Osim tehnike ubijanja, nacistička vlast koristila je masovno spaljivanje ili trovanje nedužnih ljudi u koncentracijskim logorima, kao što su Auschwitz, Belzec, Dachau, Majdanek, Treblinka, Sobibor i dr.⁵⁴ Bauman⁵⁵ kategorizira ubojstvom masovno istrebljivanje muškaraca, žena, djece koji ne pripadaju Hitlerovoj ideji savršenih ljudi, tj. Arijevaca. Zbog toga, nova moderna Njemačka željela je „očistiti“ sve neželjene primjere „nakaza“ ili „nesavršenstva“ i to je primarna značajka Holokausta. Svi ti „nesavršeni“ ljudi nisu se uklapali u nacističku viziju svijeta jer nisu bili čistokrvni Nijemci ili su imali neki fizički ili psihički problem.

Umjetnost Holokausta nije se razvijala kao slobodna djelatnost, s obzirom na to da su djela nestala u doba Holokausta. Bilo je to vrijeme u kojem nije bilo mjesta za umjetnički doživljaj, inspiraciju, estetsko iskustvo. Nije se mogla doživjeti „lijepa umjetnost“, jer su mnogi doživljavali samo patnju, bol i smrt. Stoga, umjetnost koja je nastala u doba Holokausta ne pokazuje što umjetnost je, već što ona može biti. Isto tako, postavlja pitanje kako u takvoj situaciji može nastajati. Umjetnost je u slavi života, bića, Boga, a Holokaust uništava stvarnost.⁵⁶ Finci ukazuje da umjetnost po svojoj „uljepšavajućoj“ i „zabavljajućoj“ prirodi katkada nije ništa drugo nego li izmicanje realnosti i njenoj okrutnosti, ali takva „lijepa

⁵³ I. Carrasco i C. Chards, *6 Paintings Stolen By the Nazis That We Might Never See Again*, Cultura Colectiva, 2022., URL: <https://culturacolectiva.com/art/important-paintings-stolen-by-nazis-list/> (posjećeno 11.4.2022.)

⁵⁴ Z. Bauman, *Sociologija holokausta: journal for environmental thought and sociological research*, Vol.22 No. 2, Zagreb, 1992., str. 136., URL: <https://hrcak.srce.hr/114871> (posjećeno 18.4.2022.)

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ P. Finci, *Umjetnost uništenog: estetika, rat i Holokaust*, AntiBarbarus, Zagreb, 2005., str. 161.-164.

umjetnost“ suočena je s tragičnim iskustvom Holokausta gdje pokazuje da je to sve iluzija i laž.⁵⁷

„Ljepota“ u doba *Trećeg Reicha* pripadala je nacistima. Estetizacija Holokausta prvi je put ostvaren u nacističkom logoru za „pokazivanje“. Logor je bio pripremanje tla za uništenje ljudi, tj. Židova i nemoćnih žrtvi. Tamo su nacisti organizirali „kulturne aktivnosti“ da bi obmanuli svijet o prirodi „konačnog rješenja“.

Nacisti su stvaratelji logora te je njihovo tisućgodišnje carstvo stvoreno na uništenje svega što nije bilo. G. H. Hartman ukazuje na drugu stranu Auschwitz, kao nacističku arhitektonsku povijest koja pokazuje „sanjarski“ grad, tj. Himmlerovu ruralnu utopiju. U mračnom logoru nema „estetskog problema“ Holokausta, osim u patološkom vidu, kao ljepota nasilja, uništenja i ubijanja. Djela i zločinci preživjelih smatraju kao neopravdanu optužbu ili optužbu nekog drugog. Takva djela bila su ukras logora, slike logorske ljepote, židovsko slavlje vlastitog uništenja i glazbeni doprinos koji je pomagao poboljšanju radničkog ritma u koristi *Reichu*. Nacistički crteži prikazivali su uništenje ljudi, odnosno Židova koji su zapravo bili nemoćne žrtve. Umjetnost je u logoru znala biti razonoda za čuvare, a mučenje za žrtve. Primjer toga je pjevanje ležerne operete „*Mala Floramye*“ koja ima za značaj vrijeđanje i poniženje. U *Auschwitzu* su Židove prisiljavali na pjevanje antisemitskih pjesma, a onaj tko nije znao točno otpjevati „Tihu noć“ nije dobio svoju oskudnu porciju hrane. Za A. Eichmanna je *Rekvijem* bio cinični znak da su Židovi orkestrirali svoj vlastiti sprovod. U tim ekstremno suprotnim stajalištima ne ogleda se samo suprotnost stajališta prema umjetnosti zatočenika, nego i njihovo postojanje. Čak je postao plan da se u Pragu otvori Muzej „iščezle (židovske) kulture“.⁵⁸

U oslikavanju logorskog života dominirala je figurativnost. Ima tu i ekspresionizma, naturalizma, ali i realizma. Umjetnost ovdje nije nikakav „pokret“ ili „jedinstven pravac“, nego pitanje pojedinih iskazivanja u doba uništenja. Sva djela su nastala u jedinstvenoj situaciji, ali svaka situacija je bila različita. Nije bilo isto u getu, u logoru ili u tajnom skrovištu između 1938. i 1944. Dokazuje to i artistska potpunost djela Felixa Nussbauma, koji je stvarao za vrijeme skrivanja u Belgiji, isto kao i stvaralački kontinuitet Charlotte Solomon u njenom likovnom dnevniku „Život?“ ili „Teatar“ koji je nastao u doba skrivanja u Francuskoj. U logoru nisu imali svi imali ista prava. Primjer toga možemo vidjeti kod Semprunova koji je imao lakši položaj u logoru. On je mogao gledati *Mazurku*, diskutirati s Borisom Taslitzkym o Aragonu,

⁵⁷ Ivi, str. 165.

⁵⁸ Ivi, str. 165.-168.

čitati Nietzschea itd. Zapravo, lakše je bilo ratnim i političkim zatvorenicima nego Židovima. U svakom logoru postojala su različita pravila. Max Ernsta vodio je likovni dnevnik i u njemu vidimo da se njegov stil ne mijenja u logoru *Les Milles*. Lakše nešto bilo je u logoru *Terezinu* i tamo su bili zatočeni mnogi pisci, pjesnici, slikari, pjevači i muzičari. U tom su logoru nacisti htjeli pokazati kako logor nije uopće opasan te da ga se može nadživjeti.⁵⁹

4. LIKOVNA UMJETNOST I KIPARSTVO

Likovna umjetnička djela predstavljaju specifičan i složen doživljaj psihičkog procesa koji kod ljudi uključuje primarne osjetljivosti za boje i oblike. Primjer toga vidimo u položaju i karakteru crta, psihološkom doživljavanju boja, kontrasta između svjetlijeg i tamnijeg. Isto tako, kod naših primarnih osjetila kao što su npr. tuga, radost, strah, bol kao i neke određene situacije u našem životu ili pak neka životna iskustva, kulturne navike i razumijevanje likovnog jezika. Upravo kroz taj doživljaj likovne umjetnosti, ali i kiparstva možemo obogatiti vlastitu stvarnost provocirajući maštu.⁶⁰ Isto tako, doživljaj likovne umjetnosti uključuje emocionalne kao i racionalne komponente jer takav pristup pruža stopostotni doživljaj svakom pojedincu koji posjeti neku izložbu te u njoj ostvaruje neke osjećaje koje nije znao da ima, vidi umjetnikovo razmišljanje kroz poteze kistom ili kroz razne crte na skulpturama te otkriva neki drugi svijet u potpunosti. Kroz takvu komunikaciju, pojedinac osvještava vlastite emocije i to može dovesti do snažne identifikacije osobnosti i poticati na njegovu transformaciju.⁶¹

4.1. Najpoznatije ukradene skulpture

1. Michelangelova Bogorodica – Bogorodica iz Bruges (1504. – 1505.)

Michelangelo Buonarroti stvarao je skoro cijeli svoj životni vijek, od 1490. do 1564. Bilo je to vrijeme kada je kršćanska vjera bila shvaćena na srednjovjekovni način, da bi se konačno raspala pred naletom Reforme. U isto to vrijeme, Michelangelo je bio jedini od umjetnika koji je svojim djelima uspio prikazati veliki preokret, jer nitko osim njega nije uspio toliko duboko i osjećajno to doživjeti kao on sam.⁶²

Michelangelo je do srži bio kipar, točnije rečeno, klesar mramornih kipova. Umjetnost za njega nije bila srodna znanost, nego „stvaranje ljudi“, slično (iako nesavršeno) božanstvenom

⁵⁹ Ivi, str. 168.-171.

⁶⁰ B. Karlavaris, *Metodika likovnog odgoja 1*, Hofbauer p.o, Rijeka, 1991., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/236253> (posjećeno 15.7.2022.)

⁶¹ Usp. D. Pivac, *Likovno umjetničko djelo kao poticaj likovnog izražavanja učeničkih emocija, u: Djeca i mladež u svijetu umjetnosti*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu i Hrvatski pedagoško - književni zbor, Split, 2009., str. 93.-104.

⁶² L. Heusinger, *Mikelandelo*, Jugoslavenska revija, Beograd, 1975., str. 5.

stvaranju. On sam se divio Giottu, Masacciu, Donatellu i Della Querci više nego ljudima koje je u Firenci poznao tijekom mladosti. Njegova osobnost potaknula je njegove nagle promjene raspoloženja i osjećaja gdje se on borio sa samim sobom te ostalim svijetom. Upravo je to utjecalo i na njegovo kiparstvo, gdje su ljudska tijela oslobođena iz svoje mramorne tamnice jer je tijelo bilo ovozemaljska tamnica duše. Iako je bila plemenita i dalje je bila tamnica duše. To dvojestvo i sukob tijela i duha dala je likovima neobičan *pathos*. Prikaz Bogorodice i djeteta uvelike se razlikuje od ranijih predstavljanja iste tematike na drugim skulpturama Michelangela. Ovdje je dijete prikazano krupnije te snažnije, jer nije u majčinom krilu, već između njezinih koljena. U ovoj skulpturi Bogorodica se ne veže za sina, čak ga i ne gleda, već gleda daleko i dolje.⁶³

U sintetičkom procesu umjetničkog stvaralaštva imao je veliki utjecaj na emocionalni sadržaj i to se sve više povećavalo kroz finoću izrade. Figure su bile beskrajno realistične i kod promatrača su izazivale emocije. Sam Michelangelov stvaralački postupak čini da stil postane idealizacija, kao i njegova „Madonna iz Brugesa“, uravnoteženija je od njegove skulpture iz 1494.-1495. iz Bologne jer posjeduje dostojanstvenu uzvišenost topline i bliskosti odnosa između majke i djeteta. Sama Bogorodica trebala je u početku biti izdvojena za oltar obitelji Piccolomini u katedrali u Sieni.⁶⁴

1514. Alexander Mouscron je donirao Bogorodicu Crkvi Gospe u Brugesu i ona je tamo bila sve do Francuske okupacije 1774. Tek 3. siječnja 1816. je vraćena ponovno u Bruges. To će se sve opet promijeniti tijekom Drugog svjetskog rata, točnije 1944. par dana prije nego li je došlo do oslobođenja države. Skulptura je po drugi put ukradena, ovoga puta ju je ukrala njemačka vojska. Oni su željeli da mramorni kip ne padne u ruke „američkih Židova“. Ovo umjetničko djelo dopremljeno je u Austriju i od tamo brodom ide preko Nizozemske i Njemačke te konačno dolazi do rudnika soli „Altausse“. Godine 1945. Odred za baštinu je uspio spasiti Bogorodicu od uništenja te ju vratiti natrag 12. studenog 1945. u Crkvu Gospe u Brugesu, gdje se nalazi i danas.⁶⁵

⁶³ Usp. H. W. Janson, A. F. Janson, *Povijest umjetnosti – dopunjeno izdanje*, STANEK d.o.o., Varaždin, 2003., str. 460.-479.

⁶⁴ H. D. Molesworth, *Evropska skulptura*, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd, 1967., str. 151.

⁶⁵ Brugge, *Maddona and Child*, 2014., URL: <https://www.visitbruges.be/the-monuments-men-7> (posjećeno 5.5.2022.)

2. Klanjanje jaganjcu – Gentski oltar (1432.)

Jan Van Eyck rođen je 1390., a njegov brat Hubert Van Eyck rođen je 1370. Zapisi o okviru „Gentskog oltara“ govori nam da ga je Jan završio 1432., nakon što ga je bio započeo njegov brat Hubert, koji je umro 1424. Postoji nekoliko srodnih djela koja su starija od „Gentskog oltara“, kojeg je mogao naslikati bilo koji od braće.⁶⁶

Klanjanje jaganjcu je najmanje očuvana slika od Van Eycka koju je Van Eyck namijenio prijatelju ili obitelji. Ova slika rađena je u svrhu pobožnosti te je prvi put 1830. otkrivena javnosti. Floris van Ertborn kupio je „Gentski oltar“ od svećenika uz sliku „Svete Barbare“ u istočnoj Flandriji. Slike su se prodavale u svrhu obnove crkve te je vjerojatno zato van Ertborn otkupio slike.

Na Gentskom oltaru brokat je ravni zidni ukras koji zauzima cijelu širinu ploče. Njegova je tkanina obrađena s dva anđela koji su sastavljeni jedan prema drugom u blagoj asimetriji kako bi letjeli u zrak. Njen donji dio leži na tlu, pod stopalima Bogorodice, ali ne dopire do donjeg dijela slike kao Dresenskog tripiha.⁶⁷

Kod slike, podne ploče su uobičajeni element perspektive, gdje je tlo malo udubljeno, ali je sklopljeno na složen način s mnogim dodatnim pojedinostima koje daju snažan utisak stvarnosti: s travom, cvijećem na kojem počiva crveni brokat, a na njemu su krajevi Bogorodičnog ogrtača. Iza se nalazi niski zidić, preko kojeg se prostiru ruže i nekoliko perunika. U prvome planu je jedan kraj muljevitog tla, gdje se vidi samo mali dio cvijeća, ali se može zaključiti da je tlo okruglo kao što je okrugli i plitki oltar. Jednostavnost i mir same kompozicije svjedoči nam o zadovoljstvu unutrašnjeg stečenog znanja.⁶⁸

Mali anđeli prikazuju svečani zastor koji je uobičajen u slikarstvu, kao i u kiparstvu.⁶⁹

U svibnju 1940. tri su kamiona vozila najvrijednije belgijske umjetnine. Među njima je bio „Gentski oltar“. Iste te godine Hitler je preko Goebbelsa naručio da se napravi popis umjetničkih djela pod nazivom „*Kümmelov izvještaj*“.

Na tom popisu navedena su sva umjetnička djela na Zapadu (Francuska, Nizozemska, Britanija) čas. SAD koje su pravnim slijedom pripadale Njemačkoj. Na tom su popisu stajala sva djela koja su odnesena iz Njemačke nakon 1500., svi radovi njemačkih

⁶⁶ H. W. Janson, A. F. Janson, *Povijest umjetnosti – dopunjeno izdanje*, op. cit., str. 506.

⁶⁷ Ivi, str. 296.

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Ivi, str. 300.

autora ili austrijskog podrijetla. „Gentski oltar“ bio je zaštitni znak belgijske kulture, ali su Nijemci mislili da ima dovoljno „germanskog“ i zbog toga su smatrali kako mogu to ukrasti. Za Hitlera je „Gentski oltar“ bio veličanstveno remek – djelo iz dva razloga. Htio ga je posjedovati kao simbol ispravnosti u vezi Versailleskog ugovora, ali i zbog toga što je htio staviti oltar u Führermuseum u Linzu.⁷⁰

Belgijska vlada je protestirala, čak i optužila Francuze za izdaju vlastite kulture, no nisu ništa mogli učiniti jer je „Gentski oltar“ nestao i ova skulptura nikada nije pronađena.

4.2. Velika izložba Njemačke umjetnosti (*Große Deutsche Kunstausstellung*)

Dana 18. srpnja 1937. u Kući njemačke umjetnosti u Münchenu održano je otvorenje prve Velike njemačke umjetničke izložbe (GDK). Hitler je dao GDK-u središnju ulogu na umjetničkoj sceni Trećeg Reicha. Ova izložba trebala je biti najvažnija „pozornica“ službene umjetnosti nacionalizma. Održana je osam puta te je bila jedina nacionalna značajna izložba suvremene umjetnosti u nacističkoj Njemačkoj sve do 1944.⁷¹

Iz perspektive organizacije „*Große Deutsche Kunstausstellung*“, postojale su izložbe koje su tamo još od 19. stoljeća. Kako bi se postalo članom Reicha komore likovne umjetnosti u GDK-u, moralo se imati obavezno umjetničku profesiju, koja je stupila na snagu u studenome 1933. Preko 9 000 slikara, kipara i grafičara prijavilo je svoje radove ponekad i više puta jer ih ne bi prihvatili. Da bi se sudjelovalo na izložbama, moralo se prijaviti radove na lokalnim emisijama. Primjer toga možemo vidjeti u slikarici Gabriele Münter koja je bila članica osnivačke grupe „*Blaue Reiter*“ koji su se zalagali za avangardu prije Prvog svjetskog rata te su poslali radove u GDK. Njeni radovi nikada nisu bili prihvaćeni te se više nije prijavljivala.⁷²

Hitler je nakon nekoliko tjedana prije otvaranja izložbe, zajedno s Josephom Goebbelsom, pregledao svu selekciju i bio je ogorčen. U Goebbelsovim dnevnicima (6. lipnja 1937.) bilježi se: „Sa skulpturom je još moguće, ali sa slikarstvom je djelomično katastrofalno. Ovdje su

⁷⁰ R.M. Edsel, *Odred za baštinu*, op. cit., str. 119.-122.

⁷¹ I. Schlenker, *Große Deutsche Kunstausstellung (1937. – 1944.)*, Historisches Lexikon Bayerns, 2020., URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)) (posjećeno 5.6.2022.)

⁷² S. Brantl, *The „Große Deutsche Kunstausstellung“ in the Haus der Deutschen Kunst*, Haus der Kunst, 2020., URL: <https://hausderkunst.de/en/blog/die-grossen-deutschen-kunstausstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst?locale=en> (posjećeno 5.6.2022.)

okačeni komadi od kojih se ježiš. Tako radi žiri umjetnika. Svi brine o školi, o imenima i namjerama i uglavnom je izgubio smisao za pravo slikarstvo.“⁷³

Odmah nakon toga, Adolf Hitler je intervenirao i promijenio izložbu sve dok nije ispunila njegova očekivanja. Jedan od članova bio je zamijenjen sa svojim prijateljem i osobnim fotografom Heinrichom Hoffmannom. Od tada je Hoffmann, koji je imao malo obrazovanja iz povijesti umjetnosti, ali je poznao i dijelio Hitlerovu sklonost prema bavarsko-austrijskom žanrovskom slikarstvu iz 19. stoljeća, ušao u uži izbor. Konačna odluka bila je na samom Hitleru koji je redovito posjećivao „*Haus der Deutschen Kunst*“ kako bi ispitao Hoffmannove prijedloge i izvršio promjene.⁷⁴

Državno sponzorirana, istovremeno otvorena izložba „*Grosse Deutsche Kunstausstellung*“ slavila je upravo ”zdravu” njemačku umjetnost i vrijednosti koje ona personificira. Prikazane su ”čiste” verzije motiva/ ikona, navodno ”oskrnavljenih” u djelima moderne umjetnosti.

Na prvoj izložbi (18. srpnja do 31. listopada 1937.) konačno su bila izložena 884 djela od 556 umjetnika. „*Haus der Deutschen Kunst*“ bila je vrhunska izložbena zgrada opremljena najnovijom tehnologijom, koja je posjetiteljima nudila hladno, svečano okruženje. Imala je počasni naziv „Hram njemačke umjetnosti“ koji je dodijeljen „*Haus der Deutschen Kunst*“. Godine 1940. od Uprave izložbe zatraženo je da još strože pregledaju pristigle skulpture. Osim toga, nekoliko dana prije otvaranja „*Große Deutsche Kunstausstellung*“, djela najmanje 29 umjetnika – uključujući slike inače vrlo cijenjenih slikara kao što su Karl Theodor Protzen i Heinrich Zügel - morala su biti uklonjena jer ih je Hitler smatrao „modernim“.

Premda su izložbe u „*Haus der Deutschen Kunst*“ predstavile samo ograničen broj otvoreno propagandističkih radova, prenijele su svojevrsni *walk-in* pogled na svijet nacionalsocijalističkog režima u izložbenom prostoru od 6 000 četvornih metara; to je uključivalo koncept nacionalnog doma, odnos između spolova i ulogu obitelji, radnika, poljoprivrednika i vojnika. Sačinjavao je površan “idealni svijet” koji je trebao vizualno očarati „*Volksgenossen*“ i istovremeno pokazati predanost nacističkoj državi i njezinim idealima snage, ljepote i čistoće „arijevske“ rase. Tiskovine, kao što su katalozi izložbe, umjetnički časopisi i razglednice, kao i izvješća u njemačkim časopisima. Vidljivo je da su

⁷³ S. Brantl, *The „Große Deutsche Kunstausstellung“ in the Haus der Deutschen Kunst*, Haus der Kunst, 2020., URL: <https://hausderkunst.de/en/blog/die-grossen-deutschen-kunstaussstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst?locale=en> (posjećeno 5.6.2022.)

⁷⁴ I. Schlenker, *Große Deutsche Kunstausstellung (1937.-1944.)*, 2020., URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9F_Deutsche_Kunstaussstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9F_Deutsche_Kunstaussstellung_(1937-1944)) (posjećeno 5.6.2022.)

ekspoziti uglavnom stilski opredijeljeni za konzervativni akademizam kakav se učio u nadležnim institucijama od 19. stoljeća.

Većina izložaka bili su prikazi krajolika, seoskih idila, mitoloških prizora i životinja, kao i mrtve prirode i portreta, koji također ponekad pokazuju utjecaje „Nove objektivnosti“. Portreti nacističkih vođa bili su u manjini, ali su postavljeni na strateški značajna mjesta. Portret Adolfa Hitlera trebao je privući pozornost posjetiteljima čim uđu u prvu sobu. Neoklasični stil dominira u kiparskim djelima, a primjer toga možemo vidjeti u djelima Arna Brekera i Josefa Thoraka - graniči s militantnim herojskim.⁷⁵

Ova izložba poklapa se s izložbom „*Entartete Kunst*“, „*Große Deutsche Kunstausstellung*“ koja doživljava svoju premijeru usred velikog raskola. Izložba je održana u „*Haus der Deutschen Kunst*“. Na kraju četiri mjeseca „*Entartete Kunst*“ privukao je preko 2 milijuna posjetitelja, što govori da je tri i pol puta više od toga posjetio obližnji „*Große Deutsche Kunstausstellung*“.⁷⁶

4.3. Degenerirane umjetnosti (*Entartete Kunst*)

„*Entartete Kunst*“ u hrvatskom prijevodu znači *degenerirana umjetnost*. Upravo je to izraz koji se usvojio u nacističkom režimu za opisivanje gotovo cijele moderne umjetnosti. Takva vrsta umjetnosti bila je zabranjena u Njemačkoj, jer se za nju smatralo kako nije bila njemačke ili židovske boljševičke naravi, a oni koji su se identificirali kao degenerirani umjetnici bili su sankcionirani. Pod pojmom sankcija misli se na otpuštanje s posla, zabranjivanje izlaganja svojih djela, prodavanje umjetnina, dok se najstrožom sankcijom smatra zabrana proizvodnje umjetnina.⁷⁷ U medicinskoj terminologiji 19. stoljeća, pojam „degenerativnost“ znači genetski deformitet.⁷⁸

Sredinom 19. stoljeća također se počinje primjenjivati u opisima „nenormalnog stanja“ (nasuprot „normalnog“). Posljedice toga su abnormalnosti, neumjerenost te oslabljeni živci, stanje prepoznatljivo po tjelesnim deformacijama ili slabostima i iscrpljenosti. U 20. stoljeću

⁷⁵ S. Brantl, *The „Große Deutsche Kunstausstellung“ in the Haus der Deutschen Kunst*, 2020., URL: <https://hausderkunst.de/en/blog/die-grossen-deutschen-kunstaussstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst?locale=en> (posjećeno 5.6.2022.)

⁷⁶ Ivi, URL: <https://hausderkunst.de/en/blog/die-grossen-deutschen-kunstaussstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst?locale=en> (posjećeno 5.6.2022.)

⁷⁷ *Degenerate Art*, 2011., URL: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Degenerte-Art.pdf> (posjećeno 22.5.2022.)

⁷⁸ S. Barron, „1937: *Modern Art and Politics in Prewar Germany*“, u Stephanie Barron (ed), „*Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*“, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991., str.11., URL: <https://www.cuttersguide.com/pdf/Art/degenerate%20art.pdf> (posjećeno 22.5.2022.)

ova riječ označava patološke poremećaje koje su prouzrokovane novim, modernim urbanim životom. Tijekom 1930-ih nacionalsocijalisti pripisuju psihičku rastrojenost ili neuravnoteženost određenim grupama (Židovima, kriminalcima, homoseksualcima, psihičkim bolesnicima, itd.). Nacionalsocijalisti vidjeli su instinkt i strast kao bolest novog doba, kao veliku prijetnju društvu, te su karakterizirali umjetnike gore navedenih skupina kao „degenerike“, tj. izopačene koje su predstavljale opasnost za društvo u cjelini. Iskazi koji su objasnili koncept degenerativnosti različiti su u društvenim područjima, kontekstima i aktivnostima (npr. moralni, medicinski itd.). Nasuprot individualnom, bolesnom tijelu, mora biti zaštićeno od „segregacije“ zaraženih.⁷⁹

Izložba „Izopačene umjetnosti“ otvorena je u Münchenu 19. srpnja 1937., neposredno nakon otvaranja Velike izložbe njemačke umjetnosti. Upravo ova umjetnost nije samo značila kraj institucionalnog izjednačavanja javnog umjetničkog života, već je predstavljala povijesne temelje u stvaranju novog umjetničkog života Njemačke.⁸⁰

U srpnju 1937., Hitler je u Münchenu pripremio prvu izložbu pod nazivom *Entartete Kunst* (degenerirana/izopačena umjetnost), na kojoj su visjela djela najvećih majstora dvadesetog stoljeća, poput Picassa, Noldea, Kokoschke, Beckmanna. Nacisti su htjeli pokazati da se oni bore protiv izopačenog, ružnog, nakaznog i društveno opasnog, čemu je njihova provincijalna ljepota stajala nasuprot. Pozivanje na očuvanje i poštovanje “tradicionalnih vrijednosti” slogan je onih koji ne razumiju novu umjetnost. Iz nacističke perspektive, “tradicionalno” označava poznato, prepoznatljivo, kanonizirano, usvojeno, prihvaćeno, odobreno. Izopačeno je bolesno i nakazno, arijsko prirodno i lijepo. Sličan je nazor još od pojave impresionizma do danas pružao otpor novim nastojanjima i borio se protiv subverzivnog i transformacijskog karaktera umjetnosti. Sve su poruke nacističke propagande ponovljene na ovoj izložbi, na kojoj je bilo izloženo 730 djela od 112 umjetnika, od kojih su samo šestorica bili židovskog porijekla, ali je izložba ipak uvelike smatrana „židovskom“ jer je tako bilo moguće (kao „židovske izume“) istovremeno diskvalificirati inače nespojive kulturne, društvene i političke pojave.⁸¹

⁷⁹ I. Simčić, *Moć/znanje i reprezentacija: Entartete Kunst/Grosse Duetsche Kunstausstellung (Degenerate Art/The great German art exhibition)*, 2010., str. 4.-6., URL: https://www.academia.edu/6882197/MO%C4%86_ZNANJE_I_REPREZENTACIJA_ENTARTETE_KUNST_GROSSE_DEUTSCHE_KUNSTAUSSTELLUNG_DEGENERATE_ART_THE_GREAT_GERMAN_ART_EXHIBITION_ (posjećeno 22.5.2022.)

⁸⁰ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 153.

⁸¹ P. Finci, *Entartete Kunst ili kako poraziti unutarnje neprijatelje*, Autograf.hr, 2013., URL: <https://www.autograf.hr/entartete-kunst-ili-kako-poraziti-untarnje-neprijatelje/> (posjećeno 5.6.2022.)

Izložba je bila održana u zgradi koja je prije bila Arheološki institut te je bila osmišljena kako bi promovirala ideju modernizma i židovske mržnje prema Njemačkoj. Posjetitelji su do izložbe mogli doći stubištem, gdje se ustanovilo da je prva skulptura preveliki kazališni Isusov portret, koji je namjerno zastrašivao posjetitelje tijekom dolaska u prostoriju. Ostale prostorije bile su napravljene od privremenih pregrada, koje su bile hotimično prepune slikama i skulpturama. Slike i skulpture nisu imale nikakvu zaštitu, već su bile neuokvirene te samo postavljene na zid. Prva tri prostora imala su razrađenu tematiku po grupama. Prva prostorija sadržava je djela koja su bila ponižavajuća za religiju, druga je sadržavala umjetnine Židova, dok je treća sadržavala djela koja su bila ponižavajuća za žene, vojnike, poljoprivrednike Njemačke. Sve ostale prostrije nisu imale posebnu tematiku.⁸²

Primjeri slogana koji su se nalazili na zidovima izložbe bile su:

- Drsko izrugivanje Božanskom pod centralističkom vlašću
- Otkrivanje židovske rasne duše
- Uvreda njemačke ženskosti
- Namjerna sabotaza nacionalne obrane
- Židovska čežnja za divljinom otkriva se u Njemačkoj gdje crnac postaje rasni ideal degenerirane umjetnosti
- Priroda kako je vide bolesni umovi
- Čak su i muzejski velikaši ovo nazvali „umjetnošću njemačkog naroda“⁸³

Muzej Viktorije i Alberta sadrži jednu jedinu poznatu kopiju kompletnog inventara „*Entartete Kunst*“ koji je nacistički režim zaplijenio tijekom rata iz javnih ustanova tijekom 1937. te 1938. Na popisu je više od 16 000 umjetničkih djela koje je izradio njemački *Reichsministerium für Volksaufklärung* (Ministarstvo Reicha za propagandu). U ljeto 1942. sastavljen je konačan zapisnik, nakon što je u ljeto 1941. završena prodaja zaplijenjenih umjetnina. To nam daje ključnu informaciju o porijeklu povijesnih izložbi i sudbini svakog umjetničkog djela.⁸⁴

⁸² *Degenerate Art*, 2011., str. 1.-3., URL: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Degenerte-Art.pdf> (posjećeno 5.6.2022.)

⁸³ Ivi, str. 4.-5., URL: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Degenerte-Art.pdf> (posjećeno 5.6.2022.)

⁸⁴ *DATABASE: Download the Entartete Kunst inventory*, 2017., URL: <https://www.openartdata.org/2017/04/database-download-entartete-kunst.html> (posjećeno 5.6.2022.)

5. NACISTIČKO SPALJIVANJE KNJIGA

Javna spaljivanja knjiga izvodila su se na najprometnijim mjestima – na trgovima u pogansko vrijeme, a pred crkvama u kršćansko, uz prisustvo velike gomile razdraganih gledatelja. Spaljivanje knjiga je pokušaj iskorjenjivanja ideje koja se smatra uvredljivom određenim ljudima u određenom vremenu te se baca na lomaču. S obzirom na to da se ideje koje se smatraju neprimjerenima mogu drastično razlikovati, raspon onoga što se spaljuje je širok, a uključuje religijske i političke ideje, ali i cijeli niz drugih ideja i misli.⁸⁵

Pod vodstvom Hitlera i Goebbelsa, nije prošlo ni mjesec dana kako su osnovali Ministarstvo narodnog prosvjedenja i propagande. U to vrijeme počeli su „čistiti“ sve ono što je bilo neprikladno te je njihova prva akcija bila spaljivanje 20 000 knjiga židovskih i antinacističkih autora. Spaljivanje knjiga dogodilo se na Oprenom trgu, blizu Berlinskog sveučilišta 10. svibnja 1933. Između ostalih knjiga, bila su i djela Karla Marxa, ali i Thomasa Manna, Ericha Marie Remarquea i Heinricha Heinera. Danas se na osnovu sačuvanih izvora može rekonstruirati nastanak, građa i funkcija spisa.⁸⁶

5.1. Kronološki događaji koji su prethodili spaljivanju knjiga

Začetke spaljivanja knjiga 1933. nalazimo u nacističkoj propagandi. Nacistički časopisi osuđivali su „ne-njemačke“ autore i ideje, posebno židovske. Godine 1929. *Völkischer Beobachter* objavio je izjavu koju su potpisala četrdeset dva studenata, pozivajući Nijemce da zaštite svoju kulturu od „kulturnog boljševizma“, koji je bio nacistički izraz za judaizam. Godine 1931. Nacistička stranka osnovala je „Borbeni savez za njemačku kulturu“ te dva časopisa – *Völkischer Beobachter* i *Der Angriff*. U travnju 1932. godine, Joseph Goebbels objavio je listu autora koje bi „trebalo poredati pred zid“.⁸⁷

Schutzstaffel, skraćeno „SS“, bila je Hitlerova paravojna jedinica koja je provodila racije u knjižarama, među izdavačima i u kućama pisaca diljem zemlje s ciljem zapljene „ne-njemačke“ literature. Časopisi širom Njemačke pozivali su na još strože kontrole kulturne djelatnosti u zemlji te se sve više naslova počelo pojavljivati na popisima „opasnih knjiga“. Dana 30. siječnja 1933. Adolf Hitler izabran je za njemačkog kancelara.⁸⁸

⁸⁵ H. J. Hillerbrand, *On Book Burnings and Book Burners: Reflection on the Power (and Powerlessness) of Ideas*, *Journal of the American Academy of Religion*, 2006., str. 603., URL: <https://academic.oup.com/jaar/article-abstract/74/3/593/895794?redirectedFrom=fulltext> (posjećeno 19.6.2022.)

⁸⁶ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 61.

⁸⁷ M. Glickman, *Stolen Words: The Nazi Plunder of Jewish Books*, Lincoln : University of Nebraska Press, Philadelphia: The Jewish Publication Society, Philadelphia, 2016., str. 77.

⁸⁸ Ivi, str. 78.

U cijeloj je Njemačkoj raslo uzbuđenje za javnom osudom židovske literature. Police koje su još nedavno bile popunjene židovskim knjigama, sada su bile potpuno prazne. Timovi „pljačkaša“ razišli su se po njemačkim gradovima te su ispraznili desetke židovskih knjižnica, ostavljajući te ustanove hladnima i opustošenima.⁸⁹

Godine 1933. iz gradske knjižnice, po naredbi gradonačelnika, knjige židovskih autora nisu se smjele više posuđivati te davati na čitanje u prostorijama knjižnice, uz njih nije se smjelo ni posuđivati boljševičke, pacifističke i ateističke knjige, već su te knjige trebale otići na Sveučilišnu knjižnicu kako bi bile sačuvane.⁹⁰

S druge strane, od djela autora Ludwiga Renna, primjerice, trebalo je spaliti samo djelo pod nazivom *Nachkrieg*; Heinrich Mann je bio naveden kao autor čija se djela trebaju uništiti, ali njegovo djelo *Flöten und Dolche* je trebalo ostati sačuvano. Među studentima kružila je lista autora čija su djela, prema nacističkom uvjerenju, trebala biti spaljena.⁹¹

5.1.1. Crna lista – „Akcija dr. Hermanna“

Autor „Crne liste“ je bio dr. Wolfgang Hermann. Sastavljanje „Crnih lista“ je književno-političke naravi. Prva isprava, koja je ušla u akte Ministarstva za narodnu prosvjetu i propagandu Reicha (RMVAP) o nastanku „Crnih lista“, tanak je svežanj rukopisa pod nazivom „Akcija dr. Hermanna“. Orijehtirajući se prema poznatim natuknicama „asfaltna književnost“ i „kulturni boljševizam“, objasnio je tehničko provođenje čistke. Tu se nalazi i tumačenje pod nazivom „Principijelno o čišćenju javnih knjižnica“.

Zabranjene knjige su bile svrstane u tri skupine:

- prva grupa su knjige koje se moraju uništiti (*autodafa*), kao što su djela Ramarqueea
- druga grupa neka bude „mjesta gdje se skladišti otrov“, npr. Lenjin
- treća grupa čine sumnjivi slučajevi, koje je potrebno pažljivo proučiti, a zatim podijeliti u prvu ili drugu grupu, npr. Traven.⁹²

Njegova izjava potvrđuje da je akcija „Crnih lista“ započela „Akcijom dr. Hermanna“, da se centar te akcije nalazio u RMVAP-u i da je naređenje najvjerojatnije uslijedilo neposredno nakon osnivanja tog ministarstva. Iz tih prvih lista Borbenog saveza potječu i neke nadopune

⁸⁹ Ivi, str. 80.

⁹⁰ A. Stipčević, *Cenzura u knjižnicama*, Filozofski fakultet, Zagreb, 1992., str. 97.- 98.

⁹¹ M. Fishburn, *Burning Books*, Palgrave Macmillan, New York, 2008., str. 32.

⁹² H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 61.

Hermannovih lista koje su u međuvremenu proširene i s kojima su konačno 6. svibnja studenti poslani na svoj neslavni pohod. U dopisu njemačkim studentima 1. travnja 1933. dr. Hermann navodi: „Pošto sam bio znan kao nacionalsocijalistički knjižničar, dobio sam naređenje da sastavim prve crne liste i da provedem spaljivanje marksističkih i židovskih knjiga“. Na popisu je bio 71 autor, u odjelu „Lijepa književnost“ među kojima su bili: francuz Henri Barbusse, bečki neoromantičar Beer-Hofmann te vođa Crvenog saveza studenata, Günther Birkenfeld. Liste su prvotno bile poslone samo određenim nacistima ili studentskim organizacijama, ali jedna je javno objavljena drugom polovicom travnja. Dok se „Akcija dr. Hermann“ usredotočila na pripreme javnog spaljivanja (autodafea), reviziju narodnih knjižnica i „Borbeni savez za njemačku kulturu“ je počeo sastavljati „crne liste“. U svoj posao uključili su i strukovne organizacije iz sektora knjige. Suglasno sa znanjem Ministarstva za narodnu prosvjetu i propagandu *Reicha*, osnovana je Državna uprava u Berlinu.⁹³

Osim toga, bilo je planirano da akciju „Protiv ne-njemačkog duha“ povedu predstavnici tog istog duha, studenti i profesori njemačkih sveučilišta, kao i to da se ta akcija etiketira kao „simbolička radnja“. Dakle, u ožujku 1933. u krugovima Ministarstva sačinjen je plan spaljivanja nepoželjnih knjiga pa čak i sadržaja kompletnih biblioteka. Hitler je naredio da svojim novoosnovanim Ministarstvom obuhvaća zadatke duhovnog utjecaja na naciju te zakoračuju u pomoć akcije u forumu umjetničke politike.⁹⁴

Nacistička stranka i novinari podržavali su akciju, što je rezultiralo ilegalnim zapljenama i uništavanjem knjiga u knjižarama koje su posjedovali Židovi. Skupljale su se knjige osuđenih autora, organizirala su se fakultetska i studentska bratstva, tražili su se govornici i tiskale propagande za događaje koji će se odviti 10. svibnja 1933. U ožujku, SA- Sturmabteilung došla je u privatne stanove Židova. Tvrtke Ullstein i Mosse bile su prisiljene dati otkaze svojim židovskim zaposlenicima te ih zamijeniti nacističkim. Uspostavili su se lokalni „borbeni odredi“ koje su činili studenti i profesori.⁹⁵

Proglas Njemačke studentske organizacije javno je navijestio „Akciju protiv ne-njemačkog duha“ te je imenovao birališta na kojima će se tijekom noćnog javnog spaljivanja simbolično uništavati knjige. *Berliner Lokalanzeiger* objavljuje vijest da će „čišćenje“ Berlinske knjižnice započeti prijedodne toga dana te da će studenti Visoke škole za fizičku

⁹³ Ivi, str. 62.-64.

⁹⁴ Ivi, str. 64.

⁹⁵ L. Hill, *The Holocaust and the Book: Destruction and Preservation*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2008., str. 12.

kulturu započeti akciju u Institutu za seksualne nauke te se upravo to i dogodilo ujutro 6. svibnja 1933.⁹⁶

5.1.2. Dvanaest teza iz travnja 1933.

1. Jezik i književnost imaju svoje korijene u humanističkim znanostima.
2. Trenutno postoji jaz između njemačke književnosti i tradicije. Takvo stanje je sramota.
3. Čistoća jezika i književnosti vaša je odgovornost! Tvoj narod ti je povjerio dužnost da vjerno čuvaš svoj jezik.
4. Židov je naš najopasniji neprijatelj i svi oni koji su mu poslušni.
5. Židov može misliti samo židovski. Ako piše na njemačkom jeziku, onda laže. Nijemac koji piše na njemačkom, međutim misli ne-njemački, je izdajnik! Student koji piše i govori na ne-njemačkom je bezobziran i napustio je vlastite dužnosti.
6. Želimo eliminirati laž, želimo kazniti izdaju, a za naše studente ne želimo ustanove kao mjesta nepromišljenosti, već kao mjesta discipline i političkog obrazovanja.
7. Želimo Židova smatrati strancem i želimo se diviti narodnim tradicijama
 - a) Židovska djela moraju se objavljivati na hebrejskom jeziku.
 - b) Ako se dogodi da su na njemačkom jeziku, moraju se označiti kao prijevod.
 - c) Njemačko pismo biti će dostupno samo čistim Nijemcima.
 - d) Ne-njemački duh treba biti eliminiran iz svih narodnih knjižnica.
8. Od njemačkih se studenata zahtjeva da samostalno učene i donose svoje odluke.
9. Njemački studenti trebaju imati volju i sposobnost kako bi mogli očuvati čistoću njemačkog jezika.
10. Njemački studenti moraju biti superiorniji kako bi nadjačali židovski intelektualizam.
11. Njemački duh i predanost su važni za odabir studenata i profesora.
12. Svako sveučilište u Njemačkoj mora biti uporište njemačke tradicije kao refleksija njemačkog duha.⁹⁷

⁹⁶ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 64.-65.

⁹⁷ Z. Thesen, „*Winder den undeutschen Geist*“ (*Bücherverbrennung*), 100(0) Schlüsseldokumente zur Deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, 1933., URL:

Židovski pisci, čija su djela bila pogođena spaljivanjem knjiga, nisu se smatrali izričito židovskim autorima koji su se bavili židovskim temama, već su bili poznati kao dio njemačke, ali i svjetske književnosti. Krajem 19. stoljeća, židovski autori bili su prisutni u čitavom spektru književnosti i znanosti, posebno u Weimarskoj Republici. Tamo su znatno utjecali na avangardnu umjetnost, arhitekturu i glazbu.⁹⁸

5.2. Javno spaljivanje knjiga

Sto godina prije dolaska Adolfa Hitlera na vlast, njemačko-židovski pjesnik Heinrich Heine, izjavio je: „Gdje god se spaljuju knjige, i ljudska bića su predodređena da budu spaljena“.⁹⁹

Veliki plamenovi, leteće iskre i intenzivna vrućina služile su kao snažna metafora za rastući nacistički pokret. Lomače su često bile prisutne kod nacističkih okupljanja, pogotovo kod onih koja su se odvijala sredinom ljeta. Kako je rasla Hitlerova moć, tako je rasla i upotreba motiva vatre u nacističkim ceremonijama. U knjizi *Mein Kampf* napisao je: „Arijevcima su Prometej ljudske vrste, s čijeg svijetlog čela božanska iskra genijalnog izranja cijelo vrijeme“.¹⁰⁰

Među njemačkim intelektualcima i umjetnicima je 1933. došlo do neviđenog egzodusa. Narod, čijoj su se zemlji ostali često divili kao „zemlji pjesnika i mislilaca“, prisilila je mnoge velike talente da odu u emigraciju. Pisci Thomas Mann, Erich Maria Remarque i Lion Feuchtwanger, svi oni, kao i mnogi drugi, napuštali su nacističku Njemačku. U inozemstvu su se neki od njih zauzimali protiv nacističkog režima. Nobelovac Thomas Mann, čije su knjige 10. svibnja isto tako gorjele, tijekom Drugog svjetskog rata se preko britanske radijske postaje BBC obraćao Nijemcima: „Ovo je glas upozorenja. Da vas upozori, to je jedina dužnost koju jedan Nijemac poput mene za vas danas može obaviti“. Oko ponoći je stigao glavni govornik, ministar propagande Joseph Goebbels, inače doktor germanistike. „Njemački muškarci i žene! Doba pretjeranog židovskog intelektualizma je sad završeno, a proboj njemačke revolucije ponovno je oslobodio put njemačkoj misli“, kazao je tada Goebbels. Svjetski su mediji na spaljivanje knjiga reagirali s užasom. Američki časopis *Newsweek* je ovu akciju nazvao

https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0207_gei&object=translation&l=de (posjećeno 19.6.2022.)

⁹⁸ Ivi, URL:

https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0207_gei&object=translation&l=de (posjećeno 19.6.2022.)

⁹⁹ The History Place: The Triumph of Hitler, *The Burning Books*, 2001., URL:

<https://www.historyplace.com/worldwar2/triumph/tr-bookburn.htm> (posjećeno 22.6.2022.)

¹⁰⁰ M. Glickman, *Stolen Words: The Nazi Plunder of Jewish Books*, The Jewish Publication Society, Lincoln : University of Nebraska press, Philadelphia: 2016., str. 78.

„Holokaustom knjiga“. Pjesnik Heinrich Heine, čija su djela studenti isto tako tada spalili, još je 1821. napisao: „Kad gore knjige, na kraju gore i ljudi“. Njegove su se riječi na grozan način pokazale proročanskim. Samo nekoliko godina kasnije, započelo je masovno ubijanje Židova, danas poznato pod imenom Holokaust.¹⁰¹

Zanimljivo je da su Saveznici nakon Drugog svjetskog rata nešto slično paljenju knjiga napravili s nacističkom literaturom. Naime, 1946. donijeli su odluku o zaplijeni i uništavanju oko 30 000 nepoželjnih naslova, među njima i klasike poput vojnih djela Carla von Clausewitza.

5.2.1. Dan kada su knjige gorjele u Berlinu

Erich Kästner je jedini autor koji je bio spomenut u „vatrenim govorima“, a da je imao „čast“ biti prisutan spaljivanju vlastitih knjiga. Berlin je bio emocionalno središte, što se može potvrditi i činjenicom da je berlinskom spaljivanju bio prisutan Ministar narodne prosvjete i propagande Joseph Goebbels. Događaju je svjedočilo oko 40 000 ljudi, uključujući predstavnike međunarodnih medija.¹⁰²

Već tijekom popodneva bile su na trgu Großen Platz, između nove dvorane Sveučilišta i Državne opere u ulici Unter den Linden, postavljene masivne drvene skele. Berlinskom je akcijom osobno rukovodio državni ministar narodnog prosvjećenja i propagande, Joseph Goebbels. Kako priopćava Brenner, studenti, formacije Hitlerove mladeži i SA odredi opkolili su u širokom krugu zapaljene hrpe knjiga. Izvikivana su imena onih koji su na „Crnoj listi“ bili označeni križem, a studenti su uzvikivali „Heil!“ i uz pljesak bacali u vatru knjige stvarnih izopćenika. Snimateljska kola Državnog radija bila su spremna, podijeljene su baklje i zastave. Na njima su navečer bili reflektori UFA-a i štab snimatelja. Iz razglasa su odjekivale upute i ohrabrivanja.¹⁰³

Bili su to sljedeći autori: Georg Bernhard, Lion Feuchtwanger, Sigmund Freud, Emil Ludwig, Kurt Kautsky, Ernerst Ottwalt, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch.¹⁰⁴

Među diplomatima i dopisnicima, Goebbelsovim uzvanicima, bio je i Louis P. Lochner. Lochner je bio tadašnji voditelj Berlinskog ureda *Associated Pressa*. On je bio očevidac tog događaja i izvještavao je. Čitavo prijevodne trajala je pljenidba po javnim i privatnim

¹⁰¹ S. Kobeščak, *Kad su u Njemačkoj gorjele knjige*, DW.hr, 2013., URL: <https://www.dw.com/hr/kad-su-u-njema%C4%8Dkoj-gorjele-knjige/a-16801407> (posjećeno 22.6.2022.)

¹⁰² M. Glickman, *Stolen Words: The Nazi Plunder of Jewish Books*, op.cit., str. 80.

¹⁰³ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 65.

¹⁰⁴ Ivi, str. 66.

knjižnicama, a one knjige koje je dr. Goebbels u svojoj prosvjetljenoj mudrosti smatrao nepodobnim za nacističku Njemačku, bile su bačene na ulicu. Sve više i više se skupljalo ljudi koji su urlali i bacali nove knjige na lomaču. Kada je pao mrak, studenti su po naredbi dr. Goebbelsa izvodili prve indijanske plesove i rituale za klanjanje, dok je plamen gorio. U ostalim sveučilišnim gradovima u državi organizirana je njemačka studentska organizacija zajedno s NSD-om – studentskim savezom i predstavnicima sveučilišne akcije prema istoj shemi: objavljivanje iscrpljenoga „programa“ u lokalnoj štampi dan ranije – okupljanje studenata, preuzimanje baklji i zastava, odlazak na neko posebno mjesto u gradu, tj. sveučilištu, „sveti čin“ s govorom jednog ili više sveučilišnih profesora u ponoć.¹⁰⁵

Berlin je bio najvažnije mjesto spaljivanja knjiga u Njemačkoj, ne samo zato što je ovdje ministar Joseph Goebbels držao govor, već i zato što je cijeli događaj bio medijski popraćen.

5.2.2. Nacističko spaljivanje knjiga u ostalim dijelovima Njemačke

Članovi Hitlerove mladeži već su četiri dana ranije, 6. svibnja 1933. na istom mjestu priredili manji događaj spaljivanja knjiga. Emil Klein, šef Münchenskog odjela Hitlerove mladeži i Josef Bauer, vijećnik gradskih škola, održali su govor na stepenicama *Staatliche Antikensammlungen* – Muzeja antikviteta. Ovo je bila prva kampanja spaljivanja knjiga u Münchenu, koja je bila usmjerena uglavnom na marksistička djela.¹⁰⁶

Novine „*Telegrafen – Union*“ objavljuju 10. svibnja 1933., u Münchenu da je u dvorištu sveučilišta održana proslava na kojoj je rektor predao tajnom savjetniku von Zumbuschu nova studentska prava. Bavarski ministar kulture Schemm, održao je svečani govor o nacionalnoj revoluciji i zadacima sveučilišta. Proslava je završila bakljadom do Königsplatz, gdje su spaljene ne-njemačke knjige. U Dresdenu, na studentskoj manifestaciji, govorio je pjesnik Wilhelm Vesper. Nakon njegovog govora, formirala se kolona s bakljama koje su se kretale do Bismarckova stupa. Nakon što su tamo došli, spalili su svu „prljavu“ literaturu. U Bresslau se manifestacija studenata održala na *Schloßplatzu*, govor je držao profesor Bornhausen, a spaljeno je otprilike četrdeset centi šunda i „prljave“ literature. U Frankfurtu na Majni akciju je predvodio sveučilišni profesor Fricke, a ona se odigrala na povijesnom Römerbergu. Kola

¹⁰⁵ Ivi, str. 67.

¹⁰⁶ Munich Documentation Centre for the History of National Socialism, *The Book Burning in Germany and in Munich*, URL: <https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de/en/documentation-center/historical-site/memorial-the-blacklist/book-burnings-1933/> (posjećeno 22.6.2022.)

natovarena knjigama, koje su trebale biti simbolično spaljene do požarišta, vukla su dva vola. Paljenje je završeno pjevanjem pjesme „*Horst Wessel*“.¹⁰⁷

Neka spaljivanja su bila odgođena zbog kiše. Druga, ovisno o upravljačkim tijelima i njihovim preferencijama, su se dogodila 21. lipnja, na ljetni solsticij, tradicionalni datum u Njemačkoj za ceremonije koje uključuju lomače. Nisu se sva spaljivanja knjiga dogodila 10. svibnja 1933., kao što je planirao Njemački studentski savez. Unatoč tome, u 34 sveučilišna grada diljem Njemačke „Akcija protiv ne-njemačkog duha“ 10. svibnja bila je uspješna, što je naširoko izvještavano u novinama. Govori, pjesme i ceremonijalni napjevi u nekim su se gradovima, posebno Berlinu, radijski prenosili „uživo“ brojnim njemačkim slušateljima. Promicanje „arijevske“ kulture i potiskivanje drugih oblika umjetničke produkcije bio je još jedan nacistički pokušaj „pročišćavanja“ Njemačke. U Regensburgu nije bilo proslave jer je tamošnje studentsko vijeće obavijestilo teološki fakultet da u njegovoj knjižnici nema niti je ikada bilo židovskih knjiga. Tübingen je bio jedino sveučilište koje je odbilo ideju ove „akcije“ uz obrazloženje da jednostavno ne odobravaju ideju u cijelosti.¹⁰⁸

U retrospektivi, barbarsko uništenje kulturnog i intelektualnog blaga često se tumačilo kao preteča Holokaustu. Također, mnoge novine i časopisi opisali su nacistička spaljivanja knjiga kao rasističke napade. Iako su spaljivanja knjiga često izazivala međunarodne komentare, suvremena izvješća jasno pokazuju da su prosvjedni prosvjedi u Sjedinjenim Državama 1933. bili više usmjereni na liječenje progona nego na intelektualnu cenzuru. Mnogi marševi, iako sinkronizirani sa spaljivanjem knjiga, osmišljeni su prvenstveno kao prosvjed protiv antisemitizma.¹⁰⁹

6. NASTUP MODERNE ARHITEKTURE

Moderna arhitektura dvadesetog stoljeća objavila je u prvom redu odbojnost prema ukrasu koji je sam sebi svrha, bez traga historicizma. Umjesto toga, ona se zalaže za čistu funkcionalnost kao odraz epohe s naglaskom na racionalizam. Moderna arhitektura tražila je mnogo više od promjene arhitektonske gramatike i rječnika. Da bi iskoristila izražajne mogućnosti novih graditeljskih tehnika i građevinskih materijala koji su inženjeri stavili na raspolaganje arhitektima, bila je potrebna i nova filozofija. Inženjeri, koji su stali na čelo nove arhitekture, bili su vrlo snažni i artikulirani mislioci, a u njihovom se duhu teorija arhitekture

¹⁰⁷ Ivi, str. 67.-68.

¹⁰⁸ Holocaust Encyclopedia, *Book Burning*, United States Holocaust Memorial Museum, URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/book-burning> (posjećeno 22.6.2022.)

¹⁰⁹ M. Fishburn, *Burning Books*, 2008., Palgrave Macmillan, Sydney, str. 40.

povezuje s idejama društvene reforme koja je potrebna za rješavanje problema koje je donijela industrijska civilizacija. Po njihovom mišljenju, sposobnost arhitekta bila je da oblikuju ljudsko iskustvo te aktivno sudjeluju u oblikovanju modernog društva na što bolji mogući način.¹¹⁰

6.1. Arhitektura između dva svjetska rata

Najznačajnije razdoblje između dvaju svjetskih ratova sastoji se u afirmaciji novog arhitektonskog stila. Nazvan je racionalizam, funkcionalizam, a on označava pojavu u suvremenoj arhitekturi koja će, prije nego što bude prihvaćena, izazivati žestoke otpore, polemike, ali istovremeno širiti se i rasti.

6.1.1. Arhitektura u Europi

U 19. stoljeću pojavljuju se novi materijali, ali njihovo korištenje doživljava vrhunac u prvoj polovici 20. stoljeća. Tijekom 19. stoljeće odbija se usvajanje novih tehnika i materijala, poput stakla i željeza pa se zbog toga konstrukcije pojavljuju tek na nekim krovovima ili prolazima, koji su „presvućeni“ mrežom metala i stakla, ali tada nemaju masovnog odjeka u korištenju.¹¹¹

Frank Lloyd Wright bio je prvi moderni arhitekt u razdoblju od 1867. do 1959. i njegovo područje je bilo kubizam. To vrijedi za njegov raniji stil, koji je razvio između 1900. i 1910., a imao je veliki međunarodni utjecaj. Primjeri njegovih ranih radova su:

- Kuća Robie, Chicago, 1909.
- Postav dnevne sobe prenesene iz kuće Francisa W. Littlea, 1913., New York¹¹²

U Europi se moderna arhitektura razvijala sporije i neujednačenije pa je doživjela svoj vrhunac tek uoči Prvog svjetskog rata, a taj rat je zaustavio njezin razvoj na skoro deset godina. Jedan od prvih svećenika modernizma, Adolf Loos, proveo je nekoliko godina radeći u Chicagu 1920- ih te se nakon toga vratio u Beč. U Chicagu je bio preobraćen na funkcionalizam.¹¹³

Za rani razvoj modernizma u Njemačkoj ključno je bilo udruženje „najboljih predstavnika umjetnosti, industrije, obrta i trgovine“. Deutscher Werkbund je 1907. osnovao Hermann

¹¹⁰ H. W. Janson, A. F. Janson, *Povijest umjetnosti – dopunjeno izdanje*, Stanek, Varaždin, 2003., str. 872.

¹¹¹ Ivi, str. 870.

¹¹² Ibidem

¹¹³ Ibidem

Muthesius. Njegova je uloga bila da pokret i umjetnost preobrati u takav „strojni“ stil koji će se preobratiti u najpredanije tehnike industrijskog dizajna i industrijske proizvodnje.¹¹⁴

Prekretnicu velikih promjena u arhitekturi je bila 1889., vrijeme Međunarodne izložbe kada se pojavio Eiffelov toranj, 300 metara visok metalni toranj arhitekta Gustavea Eiffela koji je bio izgrađen u suradnji s inženjerima Nouguierom i Koechlinom te arhitektom Stephenom Sauvestreom. Ova izložba je bila pretposljednja izložba tog stoljeća i njome su dominirale dvije najznačajnije konstrukcije koje su Francuzi ikada podigli. Prostrana „*Galerie des Machines*“ Victora Contamina u rasponu od 107 metara konstruirana s arhitektom C. L. F. Duterom.¹¹⁵

Riječi Gustava Eiffela: „Arhitektura i urbanizam više od svake druge forme otkrivaju proturječan vid jedne stvarnosti pune oprečnosti, kao što je to devetnaesto stoljeće. To su područja aktivnosti koja su najviše morala prihvatiti inovacije, bilo u odnosu na nove potrebe ili u vezi s novim tehničkim sredstvima. Posljedice industrijske revolucije izazvale su krizu tradicionalne strukture gradova. Iz malih centara ili naprosto ni iz čega niču gradovi oko novih industrija ili industrijskih bazena, ili pak industrije uklapaju u kontekst starih gradova.“¹¹⁶

6.1.2. Arhitektura u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca

Arhitektura tijekom 1920-ih u Zagrebu počinje monumentalnim kompleksom Nadbiskupskog dječjačkog sjemeništa kojeg je projektirao Juraj Neidhardt (1926.-1929.). Cjelina je sastavljena od golemih paviljonskih zgrada prilagođenih brežuljkastom terenu. Kompleks čine gimnazijska zgrada s knjižnicama, kabinetima, laboratorijem, zvjezdarnicom, crkvom, zabavnim paviljonom, gimnastičkom dvoranom te profesorskim paviljonima. Sjemenište je bilo povezano s natkrivenim koridorima, putovima, a između zgrada uređeno je i dvorište. U svakom smislu moderan i funkcionalan kompleks, čvrste jasne i jednostavne arhitekture, pomno osmišljen kako bi odgovarao potrebama njegovih korisnika i ispunjen najsuvremenijim sadržajima i opremom onoga doba. Osobito treba obratiti pozornost na najrašireniji tip zgrada koji se gradi u gradu, a to su poslovno-stambene zgrade, odnosno trgovačko-stambene. Primjer toga je zgrada Srpske pravoslavne općine (1928. i 1929.). Djelo je arhitekata Juraja Denzlera, Stanka Kliske i Mladena Kauzlarića. Šesterokatna uglovnica s

¹¹⁴ Ivi, 872.-875.

¹¹⁵ K. Frampton, *Moderna arhitektura: Kritička povijest*, Globus Nakladni Zavod, Zagreb, 1992., str. 42.

¹¹⁶ G. Pischel, *Opća povijest umjetnosti 3*, Mladost, Zagreb, 1996., str. 178.

ostakljenim prizemljem i mezaninom, odražava nove estetske i funkcionalne težnje u afirmaciji novih oblika i logike građenja.¹¹⁷

Najbolji primjer usvajanja i primjene moderne arhitektonske postavke u ranim tridesetim godinama dvadesetog stoljeća u Zagrebu je djelo Drage Iblera, zgrade *Wellisch*. Ibler je kroz ovaj projekt uspio nadmašiti sva dotadašnja traženja u okviru postavki, ideja i nazora moderne arhitekture. Svojim tumačenjem i prihvaćanjem osnovnih postavki nove arhitekture, bez referenci na eventualne uzore, ide korak dalje u interpretaciji i primjeni funkcionalnih, konstruktivnih i estetskih elemenata neprestano vođen humanim načelima, jer prostor mora zadovoljiti sve potrebe suvremenog čovjeka, pri čemu napredak tehnike i nove mogućnosti tehnologije pomažu ostvarivati autentične prostore novog doba. Zgrada u Martićevoj 13 građena je sistemom skeletne konstrukcije od armiranog betona. Prostor je riješen tako da su sobe u kojima se više boravi izravno osvijetljene, a ostale su indirektno osvijetljene i opskrbljene zasebnom ventilacijom.¹¹⁸

U južnom dijelu grada, krajem 1930-tih godina prošlog stoljeća, osmišljava se regulacija dotad relativno zapuštenog gradskog područja. To se mijenja gradnjom Cvjetnog naselja prema projektu Vlade Antolića.¹¹⁹ Antolić je osmislio naselje s niskim obiteljskim kućama na samostojećim stupovima za zaštitu od eventualnih poplava te s vrtovima na južnoj strani Save. Unaprijed je određen izgled naselja, no u ovom slučaju radi se o najboljem primjeru planirane stanogradnje na gradskoj periferiji u međuratnom periodu.

Arhitektura ovoga vremena svoja napredna načela i težnje odlično izražava u objektima od šireg društvenog značaja poput škola, sportskih objekta, ugostiteljskih objekta, kina, bolnica itd.

6.1.3. Arhitektura u Sovjetskom Savezu

Krajem 1920-ih jednostavna, klasična koncepcija arhitekture doživljava značajne promjene. Drugim riječima, polagane su nade u skorbu svjetsku revoluciju koja je izbijedila i započela je velika faza „izgradnje socijalizma u jednoj državi“. Pripadnici profesije, arhitekti, nisu mogli shvatiti značaj tih promjena te se prilagoditi i zbog toga su se našli na rubu potpune stvaralačke nemoći. Među arhitektima koji su bili najpošteniji prema samom sebi, stvorili su

¹¹⁷ Usp. Ž. Čorak, *U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 58.-61.

¹¹⁸ D. Mahečić Radović, *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih/Modern architecture in Croatia 1930's*, Školska knjiga: Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007., str. 241.

¹¹⁹ Usp. Ivi, str. 443.-446.

vlastite zaključke iz kuta inženjera te cijele arhitektonske tradicije. Oni napuštaju svoje zanimanje i postaju građevinski tehničari, upravitelji i planeri.¹²⁰

V. A. Žukov projektirao je stakleni krov na trgovačkom kompleksu za A. N. Pomeranceva u Moskvi (1889. – 1893.). Žukov je kasnije projektirao i konstrukciju radio – tornja koji je bio u obliku stošca izgrađenog u Moskvi 1926. Značajni čimbenik za postrevolucionarnu arhitekturu bio je preokret slavenofilskog pokreta u masovnu kulturnu snagu „znanstvenim“, kulturnim teorijama ekonomista, Aleksandra Malinovskog.¹²¹

Godine 1903. Malinovski je napustio socijaldemokrate i otišao na stranu boljševika te je 1906. osnovao organizaciju za proletersku kulturu, koja je bila poznatija kao „Proletkult“. Glavni cilj ovog pokreta je bio oživljavanje kulture novim jednostavnim znanostima industrije i umjetnosti. Lenjin nije više imao povjerenja prema Malinovskom, čak bi se moglo reći kako se počeo pribojavati njegovih radikalnih tvrdnji o tome kako postoje tri zasebna puta u socijalno-ekonomskoj i političkoj kulturi.¹²²

S druge strane, među pionirskim radovima našao se i Vladimir Tatlin koji je 1919. – 1920. projektirao spomenik koji je bio visok preko 400 metara i posvećen Trećoj internacionali. Ovaj je spomenik bio u obliku dviju isprepletenih rešetkastih spirala, koje su unutar trebale imati četiri velika prozirna volumena, od kojih je svaki pojedini rotirao sve većom brzinom, tj. jednom u godini, jednom u mjesec dana, jednom dnevno i jednom na sat. Tatlin toranj predstavljao je spomenik ustrojstva i u ulozi Sovjetske države, a s druge strane, svojim primjerom trebao je ukazati na produktivističko – konstruktivistički program. Simbolizam „zlatnog doba“ značaj je u njegovom obliku i materijalu te se jasno iskazuje u projektima.¹²³

Nakon smrti Vladimira Iljiča Lenjina 1924., na njegovo mjesto dolazi Josif Staljin. Godine 1925. Staljin donosi odluku o izgradnji socijalizma u jednoj državi. Njemu nije trebao nikakav elitistički internacionalizam, što službeno potvrđuje populistička i nacionalistička kulturna parola Anatola Lunačarskog iz 1932. te njegovi glasoviti „stupovi za narod“. Sovjetska arhitektura zapravo se izjasnila za regresivni oblik historicizma, kojeg se još niti danas nije uspjela osloboditi.¹²⁴

¹²⁰ K. Frampton, *Moderna arhitektura: Kritička povijest*, Globus, Zagreb, 1992., str. 181.

¹²¹ Ivi, str. 182.

¹²² Usp. Ivi, str. 182.-184.

¹²³ Ivi, str. 186.

¹²⁴ Ivi, str. 192.

6.2. Nationalsocijalistička ideja o graditeljstvu

U razdoblju od 1934. do 1940. u Njemačkoj se naveliko gradilo da je zaslužio epitet „jednostavne pojave u povijesti“. U tim građevinama je nacionalsocijalizam uspio izraziti svoju samosvijest. Dok je u isto vrijeme došlo do promišljenosti o građevinama gdje su počeli obavljati društvenu kontrolu, pri čemu je ona odgovarala visokom vladajućem statusu nacionalsocijalističkog rukovodstva te je jačalo njihovu nadu da će postići uspjeh u ostalim segmentima umjetnosti. Nema sumnje da je postajalo osobito nadahnuće nacionalsocijalizma prema arhitekturi, koja se ne može objasniti ni Hitlerovim patološkim građevinskim fanatizmom, a niti pretežno tehničko – organizatorskim karakterom ove „svrhovite“ umjetnosti.¹²⁵

6.2.1. Nacistički arhitekt Albert Speer

Berthold Konrad Hermann Albert Speer (Mannheim, 19. ožujka 1905. – London, 1. rujna 1981.) bio je Hitlerov arhitekt i ministar naoružanja u nacističkoj Njemačkoj od 1942. Albert Speer je čovjek koji je nacizam učinio prihvatljivim za umjetnost i znanost. Upravo je to bio njegov najveći zločin. Tvrdio je da njegov zadatak uopće nije bio politički, već isključivo tehnološki i ekonomski.¹²⁶

Dan 1. svibnja 1933. za novi je režim bio strateški datum. Dan borbe političkog protivnika pretvoren u praznik „nacionalne zajednice“. Na uzletištu berlinske zračne luke *Tempelhof* Hitler je namjeravao održati prvi javni politički skup *Trećeg Reicha*. Upravo je to trebala biti demonstracija moći. Albert Speer trebao je inscenirati Hitlerov nastup i obratiti se narodu preko radija. Pošto se Hitleru svidjelo kako je Speer to odradio, Goebbels je mladog arhitekta imenovao „voditeljem Ureda za umjetničko oblikovanje javnih političkih skupova“. To je bio prvi korak u napredovanju u službi, ali još uvijek to nije bilo ono o čemu je Speer sanjao.¹²⁷

Speer, koji je htio biti „samo arhitekt“ 1934. napisao je:

Führer mora graditi kao nacionalsocijalist. Kao nacionalsocijalist on određuje, jednako kao što određuje volju i izraz pokreta, čistoću i jasnoću arhitektonske ideje, izražajnu snagu, jasnoću građevinske zamisli, plemenitost materijala i, što je najvrjednije i najvažnije, novi unutarnji

¹²⁵ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 162.

¹²⁶ A. Neave, *Nuernberg: osnovno svjedočanstvo o suđenju glavnim nacističkim ratnim zločincima 1945.-1946. godine*, Globus, Zagreb 1980., str. 127.

¹²⁷ Usp. G. Knopp, *Biografija šestorice najvažnijih ljudi Hitlerova Reicha: Hitlerovi pomoćnici*, Profil International d.o.o., Zagreb, 2007., str. 278.-280.

smisao, pa tako i sadržaj svojih građevina. Graditeljstvo za *Führer* nije razbibriga, nego važna stvar čiji je zadatak da volju nacionalsocijalističkog pokreta izrazi u kamenu.¹²⁸

Speerova arhitektura bila je u kamenu izražena demonstracija političke moći. Bez njegove ideje, ona ne bi došla do izražaja. Tribina uz pistu za cepelin, za Speerova je bila prva velika „kamena građevina“ koja je bila dugačka 390 metara, tj. dvostruko duža od rimskih termi u Caracalli. Osim piste za cepelin, do početka rata bila je gotova i gruba konstrukcija Kongresne dvorane, koja je bila jedina građevina u Nürnbergu koju Speer nije projektirao, nego samo nadzirao njezinu gradnju. Palača Vrhovnog zapovjedništva *Wehrmachta* i Velikog paviljona, najveća je građevina na svijetu, 300 metara visoka dvorana s kupolom koja je mogla primiti 180 000 ljudi. Na vrhu kupole nalazio se orao s kukastim križem u kandžama. Godine 1939. Hitler je arhitektu naredio da nacistički simbol zamjeni Zemljanom kuglom. Ali vrhunac njegove arhitekture bila je svjetlosna kupola, koja će se kasnije nazivati svojom „najljepšom prostranom tvorevinom“.¹²⁹

U ljeto 1936. Hitler je Speeru „stavio svijet pod noge“ i rekao je da mora naručiti „najveći arhitektonski projekt“. Speer je trebao izgraditi *Germaniu* kao glavni grad svijeta, tj. „Velikog germanskog Reicha“. Gradnja *Germanie* ostvarena u manjem djelu od 1938. i 1943., ali je morala stati zbog početka rata. Dio koji je bio sasvim dovršen je gradske osovine Istok – Zapad. Veliki broj starih zgrada u mnogim planiranim građevinskim područjima je srušen prije rata, a na kraju je poraz zaustavio sve planove. Godine 1937. Hitler je svog arhitekta imenovao „glavnim građevinskim inspektorom za rekonstrukciju glavnog grada“ i dao mu je titulu „profesora“.¹³⁰

Krajem 1941., u koncentracijskom logoru *Mathausenu*, osnovana je „Speerova radna jedinica“. U toj jedinici trebali su biti zatočeni, koji su imali uglavnom znanje s gradnjom, a posebno kamenoklesari. Zatočeni su se morali javljati dobrovoljno. S druge strane, 10 000 zatočenika u logoru *Oranienbrug* nadalo se da će pobjeći od užasnih uvjeta života u logoru. No bili su prebačeni u jednu od podružnica SS – ove tvrtke, u koncentracijski logor *Flossenbürg*. U kamenolomu su kratko vadili kamen za Speerove građevine u Nürnbergu te su nakon toga morali minirati planinske masive diljem Europe te graditi tunele za Speerove podzemne tvornice i Hitlerove zapovjedne bunkere. U veljači 1942. godine Hitler je Speera postavio kao ministra naoružanja i ratne proizvodnje. Speer je znao za sve koncentracijske

¹²⁸ Usp. Ivi, str. 282.

¹²⁹ Usp. Ivi, str. 282.-287.

¹³⁰ Ivi, str. 287.-291.

logore, bio je osobno odgovoran „za sve pojedinosti“ građevinskih radova u logorima te je odobrio proširenje logora *Auschwitza*.¹³¹

6.2.2. 5 građevina koje su izgradili nacisti

U vrijeme kada se svijet brzinski mijenjao, Hitler je osudio avangardni pokret kao degeneričan te je od svog glavnog arhitekta Alberta Speera zatražio izgradnju samo monoličkih i konzervativnih građevina koje su ulijevale strahopoštovanje. Brojne građevine nisu preživjele bombardiranje Drugog svjetskog rata, neke su bile „poštedene“ od uništenja i ostale su bolni podsjetnik moći totalitarnog režima.

1. Olimpijski stadion u Berlinu – (1934. - 1936.)

Arhitekti stadiona su bili Albert i Werner March, sinovi Otta Marcha koji je trebao voditi projekt prije nego li je Hitler postao kancelar. Ljetna Olimpijada trebala je biti 1916., ali je izbio Prvi svjetski rat tako da je Olimpijada bila dvadeset godina kasnije, tj. 1936.

2. Olimpijsko selo Berlin – (1934.)

Kao dodatak stadionu sagrađeno je Olimpijsko selo 1934., koje se nalazi na zapadnom rubu Berlina. Sadrži spavaonice na dva kata, prostorije za objedovanje, bazen i dvorane za trening. U Drugom svjetskom ratu selo se koristilo kao bolnica za ranjene vojnike, a nakon rata su sovjeti 1945. preuzeli vojni kamp te su neki tvrdili da ga je koristio KGB za mučenje.

3. Kompleks nacističke partije u Nürnberg – (1930.)

Reichsparteitagsgelände pokriva područje od 28 kilometara kvadratnih i nalazi se na samom rubu Nürnberga. Kompleks je bio dom brojnih javnih sastanaka nacističke stranke. Upravo je tamo Hitler održao većinu svojih govora. Cijeli kompleks se sastoji od nekoliko struktura, neke od tih struktura su izgrađene prije nacista, kao npr. dvorana Luitpold i Dvorana slavni, nastale kao spomen herojima Prvog svjetskog rata. Dizajn je inspiriran rimskim Koloseumom i može primiti do 50 000 ljudi.

4. Muzej umjetnosti – (1933. – 1937.)

Haus der Kunst u München bio je Hitlerov vlastiti hram koji je podigao prema vlastitoj ideji ljepote u umjetnosti te je otvorio izložbom „Velika njemačka umjetnička izložba“ 18. srpnja 1937. zgradu je dizajnirao Paul Ludwig Troost i ova se zgrada smatra prvim primjerkom nacističke arhitekture. Troost je uz Speera bio omiljeni Hitlerov arhitekt te

¹³¹ Ivi, str. 297.

su njegovi neoklasični dizajni bili ono što je Hitler zamišljao kao budućnost arhitekture. Na otvorenju, muzej je ugostio 2 000 istaknutih umjetnika. Muzej je nakon rata pretvoren u menzu za američke vojnike, a kasnije je vraćen u svoju prvobitnu funkciju, tj. za održavanje izložbi.

5. Orlovo gnijezdo – (1937.)

Kehlsteinhaus ili Orlovo gnijezdo, kako su ga nazivali saveznici, izgrađen je na Bavarskim Alpama. Kompleks je bio luksuzno Hitlerovo izletišta gdje je ujedno proslavio i svoj 50. rođendan. Ispod kuće postoji tajni tunel s dizalom koji vodi do velikog parkirališta 124 metra ispod zemlje. Ova izgradnja koštala je današnjih 150 milijuna eura te je 12 radnika umrlo tijekom gradnje. Benito Mussolini Hitleru je darovao kamin kao dar.¹³²

7. KINEMATOGRAFIJA DO 1945.

Film kao masovni medij značajnije se koristio u ratnoj propagandi tek u Drugom svjetskom ratu. U ratne se operacije više nije išlo bez filmskih kamera. Njemački propagandisti zabranili su na tjedan dana prikazivanje snimki invazije na SSSR kako bi se materijal montirao u cilju efikasne propagande. Filmovi o ratnim uspjesima javno su se prikazivali samostalno ili u popularnoj formi žurnala prije cjelovečernjih filmova u kinima. U dugometražnim cjelovečernjim filmovima pazilo se na umjetničke vrijednosti, na emocionalne, estetske ali i zabavne elemente, tako da su se propagandni filmovi gledali i u okupiranim zemljama.

U travnju 1941. godine došlo je do sloma vojske i raspada državne strukture kraljevske Jugoslavije koju je okupirala Hitlerova vojska. Hrvatski i veći dio bosansko-hercegovačkog teritorija predan je ustaškoj vlasti te je nastala država NDH. Politička i vojna dominacija *Trećeg Reicha* i Mussolinieve Italije imala je karakter protektora nad cijelom totalitarnim režimom. To uključuje i teritorije današnje Bosne i Hercegovine.¹³³

Za nastanak i razvoj kinematografije, postojanje i vladavina dviju totalitarnih sistema (ustaško – nacifašističkog i partizansko – komunističkog) značili su i sreću i nesreću za kinematografiju. Bez političke propagande ne bi se odvajao državni novac za stvaranje filmske industrije te ne bi mogli postojati uvjeti za kontinuirani rad. Postojao je problem kod

¹³² M. Japac, *10 zgrada koje su izgradili nacisti i još postoje*, Express.hr, 2017., URL: <https://express.24sata.hr/life/10-zgrada-koje-su-izgradili-nacisti-i-jos-postoje-8182> (posjećeno 29.6.2022.)

¹³³ I. Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896.-2006.)*, V.B.Z studio, Zagreb, 2008., str. 39.

ograničavanja slobode izražavanja, u prvom razdoblju ipak je bilo najvažnije savladati umijeće snimanja filmova, makar se morali držati programiranih tema i sadržaja.¹³⁴

7.1. Počeci kinematografije i filma

Već 1896. godine, nakon projekcija braće Skladanowsky i braće Lumière održanih potkraj 1895. godine, film je počeo osvajati svijet, širiti se „filmskom brzinom“. U većini razvijenih zemalja sve se to odvijalo u razmaku od deset godina, no slično se može reći i za većinu ostalih zemalja jer su i u neke daleke krajeve dolazile male ekipe prikazivača, među kojima najvažnije mjesto imaju snimatelji braće Lumière.¹³⁵

Najvažniji datum u povijesti filma svakako se smatra javna komercijalna projekcija braće Lumière u pariškom *Grand Cafèu* 28. prosinca 1895. godine. Upravo je taj datum ostao zapamćen u povijesti kao rođendan filmskog medija pa čak i umjetnosti. Stoga su braća Lumière zauzele posebno mjesto u svim, pa i u najkraćim povijestima filma. Mlađi brat Louise, kao kreativna osoba, postao je jednim od glavnih „junaka“ narativnih povijesti filma.¹³⁶

U zemljama koje nemaju svoje prve projekcije, održavaju se uglavnom 1896. godine i to uglavnom u glavnim gradovima Rusije, Španjolske, Švicarske, Srbije, Rumunjske. Te iste godine održavaju se projekcije i u Švedskoj, Poljskoj, Danskoj, Njemačkoj, Austriji itd. U Hrvatskoj se prva projekcija održala 8. listopada 1896. godine.¹³⁷

Između prve projekcije i otvaranja stalne kinodvorane, uslijedila su i prva snimanja, također sa znatnim razlikama među pojedinim zemljama. Negdje se osnivaju i tvrtke. Takav razvoj i širenje omogućuje i standardizaciju filmske tehnologije, gdje se predstavljaju dvije glavne vrste kamera (Edisonova, odnosno Dicksonova i Lumièrova). Oba ostvaruju vrlo slične vizualne rezultate, gdje je kamera u rukama snimatelja ili na stalku (tripodu, tronošcu).¹³⁸

Veliki korak u razvoju filma počeo je u trenutku kad filmaš shvati što „gledatelj zna“ ili „može znati“ te kad stvaratelj počne računati na to da gledatelji popunjavaju praznine. U snimci Georgea Alberta Smitha vidi se kako ljudi ulijeću u kadar i izlijeću iz njega; stvara se očekivanje. Izvor toga je očekivanje, iznenađenje dramske napetosti ili, ukratko, snažna retorička vrijednost kakva se u filmu može javljati putem vidljivog i nevidljivog, tj. suprotnosti. Za gledateljstvo film pruža čarobne moći (specijalni efekti, trikovi itd.), i to na scenu povijesnih

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ A. Peterlić, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje 2. izd.*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008., str. 41.

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ Ivi, str. 42.

¹³⁸ Ivi, str. 43.

filmova gdje se pojavljuju dva nova junaka – Francuz Georges Méliès i Britanac George Albert Smith. Njih dvojica su koristili neobičnu tehniku na neobičan, nestandardan način i tako stvarali svijet koji je u elementima svoje pojavnosti ujedno i poznat, ali istodobno preobražen tako da se čovjek pojavljuje tek u neobičnim ili fantastičkim uzletima mašte.¹³⁹

7.1.1. Nacistički propagandni filmovi

Zbog manjka posjetitelja u kina odgovoran je bio Hitler. Propaganda mora biti jasna, direktna i ortodoksna, u svakom smislu oštro zacrtana i u svakoj moralnoj temi potpuno crna ili bijela, nije dopušteno nikakvo alternativno mišljenje niti dvoznačnost. U početku je uspostavljena iznimno snažna propaganda i nacionaliziranje u procesu stvaranja filma. Njemačka i njezini saveznici propagandom o ratu imali su značaju prednost, s obzirom na to da su oni upravo kontrolirali sve medije. U velikoj mjeri odvajali su narod od utjecaja zapadne propagande te su prikazivali samo ono što su željeli. Centralizirana vlada detaljno je isplanirala propagandnu kampanju i mobilizirala je sve resurse po svojim planovima. Primjer toga možemo vidjeti 1938. godine kada je napadnuta Čehoslovačka. Tisak, radio i filmski žurnali objavili su dokaze u kojima stoji kako su prognane njemačke manjine iz Čehoslovačke.¹⁴⁰

Nacistički propagandni filmovi dijele se na tri skupine:

- a) Dokumentarni filmovi i žurnali – imaju ulogu prikazati nacionalsocijalizam kao idealan oblik vlasti Hitlera, tj. čovjeka koji može njemačkom narodu vratiti dostojanstvo i zadovoljstvo zbog poraza u Prvom svjetskom ratu
- b) Igrani filmovi pronacističke tematike – namijenjeni isključivo zabavi, no svaki od njih ima određenu poruku nacionalizma te se radnja filmova odvija i nekoliko stoljeća prije pojave nacizma u Njemačkoj
- c) Antisemitski filmovi – prikazuju osjećaj mržnje prema Židovima te ih prikazuju izopačenim, pohlepnim, lažljivim, bolesnim te ih svrstavaju u druge stereotipe bez obzira na to radi li se o fizičkom ili psihičkom izgledu. Upravo ovu proizvodnju filmova naredio je sam Adolf Hitler kako bi opravdao svoje buduće postupke prema Židovima u Njemačkoj. Najizrazitiji antisemitski filmovi bili su „Židov Süß“ iz 1940. i „Lutajući Židov“ iz 1941. Veit Harlan, redatelj „Židova Süssa“, nakon rata

¹³⁹ Usp. Ivi, str. 43.-50.

¹⁴⁰ I. Horvat, *Leni Riefenstahl – ubojice kroz oči umjetnice*, Essehlist: časopis studenata povijesti i drugih društveno – humanističkih znanosti, Vol. 1 No.1, Osijek, 2009., str. 33., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

osuđen je za zločin protiv čovječnosti, a branio se Goebbelsovim utjecajem u snimanju filma.¹⁴¹

Leni Riefenstahl bila je nezaobilazna u svakoj raspravi nacističke propagande. Ona je najpoznatija redateljica ere nacističke Njemačke, koja je poznata po neosporivom talentu, osjećaju za estetiku te simpatijama prema nacionalsocijalizmu. Najpoznatija djela su propagandni filmovi za Hitlerovu nacističku stranku, koja se ističe zbog svoje sposobnosti prenošenja događaja te dinamičnog stila snimanja, pri čemu koristi veliki broj kamera.¹⁴²

Suradnja s Hitlerom započinje 1933. godine, kada je Hitler od nje zatražio reportažu o političkom skupu nacističke stranke u Nürnbergu. Rezultat te suradnje bio je film „*Der Sieg des Glaubens*“ koji je izašao početkom 1934. godine. „*Triumph des Willens*“ izašao je 1935. godine i zapadne ga zemlje, unatoč veličanju nacističkog režima te širenju nacističke poruke, opisuju kao „impresivni spektakl koji pokazuje odanost Nijemaca Hitleru“, „nacističko remek – djelo“, te „remek – djelo romantizirane propagande“.¹⁴³ Leni zbog toga svega postaje Hitlerova omiljena redateljica te dobiva zadatak da snimi reportažu s Olimpijskih igara u Berlinu 1936. godine. Rezultat je bio četverosatni dvodijelni film „*Olympia*“, koji se pokazao jednako popularnim, ali je smatran mnogo manje propagandnim od njezina prethodna dva filma. Njezini filmovi donijeli su joj svjetsku slavu, a bez njezinih metoda prenošenja propagandnih poruka upitno je bi li Hitler stekao toliku potporu šire javnosti, bilo u zemlji ili inozemstvu. Međutim, njezin talent bio je ujedno i razlog njezine propasti kao redateljice. Zbog svojih zasluga u promoviranju nacionalsocijalizma u Njemačkoj, nakon Drugog svjetskog rata protjerana je iz filmske industrije te se posvetila svojoj drugoj strasti – fotografiji.¹⁴⁴

7.1.2. Sovjetski propagandni filmovi

Prve predstave održane su u svibnju 1896. godine u vrtnoj restauraciji „Akvarij“ u Petrogradu (danas Lenjingrad), zatim u operetnom kazalištu „Ermitaž“ u Moskvi. U Nižnjem Novgorodu (danas Gorki) održao se sajam, gdje je bio prisutan i Maksim Gorki (koji je napisao je nadahnuti esej o mogućnostima kinematografije), a nešto kasnije događaj je uspostavljen i u Kijevu, Harkovu, Rostovu. Program je uglavnom bio isti kao i u Parizu i drugim europskim

¹⁴¹ Usp. Ivi, str. 33.-35., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁴² Ivi, str. 35., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁴³ Ivi, str. 34., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁴⁴ Ivi, str. 35.-36., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

gradovima. Ubrzo su mnogi mali poduzetnici nabavili opremu i počeli putovati zemljom prikazujući filmove (najčešće na sajmovima).¹⁴⁵

Kinematografija Sovjetskog Saveza uključuje filmove bivših republika u kojima se odražavaju elementi kulture, jezika i povijesti. Filmska industrija je u potpunosti nacionalizirana tijekom svoje povijesti, kojom upravljaju filozofija i zakoni koje je zadala monopolistička Komunistička partija te je ona upravo uvela novi pogled na film.¹⁴⁶

Staljin je predstavljao duhovno i fizičko objedinjenje jedinstvenog društva, koliko god ono bilo različito samo po sebi. On je povezivao kulturalnu i intelektualnu tradiciju koja je nudila pojednostavljen pogled na svijet u kojemu su bile prevladane sve razlike. Staljin je htio kontrolirati kulturnu produkciju režima pokazujući time da je masovna kultura od središnjeg značenja za sovjetsko vodstvo. Čak su se i filmovi snimali o Staljinu u kojima je on uživao, iako se ponašao kao da ne voli svoj status idola u društvu.¹⁴⁷

Umjetnička sloboda u odabiru tema za film nije postojala, već su svi režiseri imali zadaću propagirati ideologiju partije pa su nastali brojni filmovi koji su odisali istim moralnim sadržajem. Vlast je kontrolirala čitav proces proizvodnje filmova pa je tako svaki scenarij morao dobiti službeno odobrenje da se može početi snimati. Velika kontrola nad kinematografijom rezultirala je time da su likovi u propagandnim filmovima bili mahom nerealni jer su prikazivali nasmiješene i raspjevane seljake, što je bilo daleko od istine.¹⁴⁸

Najpoznatije ime Sovjetskog filma svakako je Sergej Eisenstein. On je režirao neke od propagandnih filmova. Od revolucije je pokušao stvoriti mitski narativ prikazujući nepravdu kapitalističkog sustava i mase kako ruše stari sustav u borbi za boljim životom. Naravno, nigdje nije bilo riječi o uništenju klase kulaka, okrutnosti kolektivizacije, a često se u njegovim filmovima napadala religija.¹⁴⁹

Staljin je većinu filmova pogledao prije nego što su bili pušteni u kina. Osobito mu se svidio prvi dio Eisensteinovog filma „Ivan Grozni“ u kojemu je vladar bio prikazan kao heroj koji teror koristi za dobrobit države i prikazan je kao pozitivan lik. Međutim, kada je Eisenstein snimio drugi dio spomenutog filma, Staljin, koji se mogao poistovjetiti s Ivanom Groznom,

¹⁴⁵ *Savez sovjetskih socijalističkih republika*, Filmska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019., URL: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4607> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁴⁶ Ivi, URL: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4607> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁴⁷ B. Stošić, *Staljin i njegov kult*, Beograd Press, Beograd, 1964., str. 62.-63.

¹⁴⁸ Usp. D. Gillespie, *Early Soviet Cinema; Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower Publishing Limited, London, 2000., str. 60.-97.

¹⁴⁹ Usp. Ivi, str. 37.-39.

zabranio je da se film pusti u javnost. Naime, u drugom dijelu filma vladar je prikazan kao luđak kojeg je megalomanija dovela do opsesije terorom.¹⁵⁰

Kada je rat s Njemačkom počeo, propaganda je postala sveprisutna. Glavna svrha medija je postala mobilizirati narod da se uključi u rat kako bi se porazilo njemačkog neprijatelja i razvio sovjetski patriotizam. Mobilizacija se pokušavala postići i raznim plakatima kojima su se pozivali ljudi u rat, ali se njima i promovirao Petogodišnji plan ili se njima služilo kako bi se povećala podrška kultu ličnosti Staljina.¹⁵¹

Kako je rat odmicao, stanje na Istočnom bojištu bilo je sve gore, prestajali su ideološki pokušaji pretvaranja rata, a i pod utjecajem saveznika, u svjetsku revoluciju. Zaključak je bio kako se za rat nije trebalo opredjeljivati klasno, već svenarodno i patriotski. Sovjetsko ministarstvo propagande priredilo je smotru Crvene armije na Crvenom trgu ispred Kremlja, dok su njemačke snage bile nadomak Moskve. Napravljena je i filmska montaža u kojoj se Staljin patriotski obraća prisutnim vojnicima, iako se uočava kako je prizor sniman u zatvorenom prostoru.¹⁵²

7.1.3. Fašistički propagandni filmovi

Filmovi snimljeni tijekom fašističkog razdoblja, od 1922. do 1943. praktički su gurnuti u stranu i otpisani kao besmislena propaganda. Međutim, zahvaljujući fašističkom režimu, u ovim se klasicima može pronaći mnogo vrijednosti i umjetničkog izričaja. Mussolinijeva diktatura bila je autoritarni stil vladanja, za razliku od Hitlerovog i Staljinovog totalitarnog stila. U Rusiji i Njemačkoj vlada je nastojala kontrolirati ne samo javno ponašanje svojih ljudi, već i njihove privatne misli i mišljenja unutar njihovih domova. Primjerice, Nijemac pod Hitlerovom vladavinom nije smio u društvu vlastite obitelji izgovoriti ni riječ protiv *Führera* iz straha da će ga prijaviti vladi i biti uhićen zbog njegovog protivljenja. U međuvremenu, u Italiji, Mussolini je samo nastojao kontrolirati vanjsko ponašanje ljudi, kako bi slomio svako protivljenje koje bi mogli imati prema vladi, dajući im pritom malo više prostora za razvoj vlastitih misli i mišljenja. S takvim stilom vladanja, Mussolini nije deportirao svoje intelektualce kao što je to učinila Njemačka. Vlast je prema njima bila tolerantnija sve dok nisu

¹⁵⁰ Usp. Ivi, str. 50.-56.

¹⁵¹ A. Pisch, *The Personality cult of Stalin in Soviet posters, 1929-1953: archetypes, inventions and fabrications*, ANU Press, Canberra, 2016., str. 96.

¹⁵² D. Marinac, *Ratna propaganda (II. Dio)*, Vojna povijest, Magazin „Hrvatski vojnik“, br. 559., 2018., URL: <https://hrvatski-vojn timer.hr/ratna-propaganda-ii-dio/> (posjećeno 13.7.2022.)

svojim mišljenjem huškali javnost. Te su razlike između Italije, Njemačke i Rusije bile istinite i u kinematografskoj industriji.¹⁵³

I Rusija i Njemačka marljivo su radile na konsolidaciji političkih interesa i kinematografije u jedno golemo sredstvo propagande. Prema Staljinu „film je najjača umjetnost“¹⁵⁴, a ruski filmaši izbacili su stotine i stotine očito propagandističkih filmova o veličini ruske države i njezinih vođa. Isto tako, u Njemačkoj je Hitler koristio filmove kako bi ljudima ispirao mozak o inferiornosti određenih rasa, kao i za uljepšavanje svog prava na moć. U usporedbi sa Staljinovom i Hitlerovom filmskom industrijom, talijanske političke i filmske skupine nikad nisu bile u stanju raditi zajedno u savršenom skladu. Luigi Freddi, koji je bio zadužen za talijansku kulturnu kontrolu, nikada nije ujedinio talijansku političku žilicu s onom kinematografske industrije i, kao rezultat toga, njegovi filmovi nikada nisu postigli izraziti propagandistički sadržaj, poput onih u Rusiji i Njemačkoj.¹⁵⁵

Prava fašistička propaganda mogla se pronaći u “crnim” filmovima, koji su zagovarali fašističku ideologiju i cilj. Često su to bili kratki filmski žurnali koji su se prikazivali u kinima prije glavnog filma, a ne cjelovečernji igrani filmovi. S druge strane spektra, filmaši su proizvodili filmove o „bijelom telefonu“ koji su se sastojali od melodramatičnih romansi i laganih komedija. Većina filmova snimljenih u doba fašizma zapravo su bili fašistički filmovi, ratni filmovi s izmišljenom pričom i velikom dozom propagande, ali obično su se mogli pronaći u sredini crno-bijelog spektra. Kako bi organizirala filmsku industriju, fašistička je vlada eksperimentirala s političkim organizacijama i cenzorskim odborima.

Institut LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa, 1925.-1929.*) nadgledao je sve kinematografske operacije u Italiji. Glavni cilj bio je promicanje snimanja edukativnih i dokumentarnih filmova kako bi se podigla svijest o povezanosti filma i politike. Ova se organizacija uglavnom bavila filmskim žurnalima, a ne komercijalnom filmskom industrijom.¹⁵⁶

Godine 1933. vlada je donijela zakone za očuvanje integriteta talijanskih filmova u inozemstvu. Prema tim propisima talijanski filmovi nisu se mogli sinkronizirati na strane jezike. Osim toga, bila je obvezna sinkronizacija svih stranih filmova na talijanski, a troškove

¹⁵³ The Cinema Under Mussolini, 1996., URL:

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁵⁴ Ivi, URL: <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁵⁵ Ibidem (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁵⁶ Ibidem (posjećeno 9.7.2022.)

su pokrivala strane produkcijske kuće. Taj porez, koji je prikupila vlada, kasnije je ponovno uložen u talijansku kinematografiju.¹⁵⁷

Godine 1934. Luigi Freddi vodio je „*Direzione Generale per il Cinema*“ koji je bio državni cenzorski odbor sastavljen od fašista i službenika ministra rata. Njihova je odgovornost bila čitati i mijenjati scenarije, dodjeljivati nagrade filmašima koji su se zalagali za fašističku stvar i nadzirati uvoz stranih filmova. Nemali broj američkih filmova bio je zabranjen jer su mogli negativno utjecati na talijansko stanovništvo. Glavni cilj ove cenzorske komisije nije bio zabraniti talijanske filmove koji se nisu slagali s fašističkom ideologijom, već ih modificirati tako da ne proturječe vladi ili poticati stanovništvo na ustanak protiv vlade. Svaki scenarij s profašističkim porukama, koje je izvorno napisao scenarist, mogla bi dobiti do 100 % financiranja od državnog filmskog odjela „*Banco di Lavoro. Direzione*“ je također mogao preporučiti odobrene scenarije za primanje 60 % predujma kapitala, pozamašnu svotu koja se mogla dobiti u vrijeme rata.¹⁵⁸

Godine 1935. ENIC ili *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* dovršio je fašističku infiltraciju u svaki aspekt kinematografskog carstva kupnjom lanca kina. Godine 1938. ENIC se proširio kako bi regulirao broj stranih filmova koji ulaze u zemlju. Bio je to jedini kanal kojim su se strani filmovi mogli uvoziti, ozbiljno ograničavajući izbor popularnih američkih filmova koji su se mogli prodavati distributerima. Također ove godine Mussolini je osnovao „*Centro sperimentale di cinematografia*“, profesionalnu filmsku školu koja i danas djeluje. Što je još važnije, Mussolini je 1937. otvorio prvi talijanski filmski studio, „*Cinecittà*“, kako bi pomogao filmašima u proizvodnji filmova s fašističkim porukama. Dan njegovog svečanog otvaranja, 21. travnja, bio je značajan po tome što se smatralo da je to dan utemeljenja starog Rima, čime je povučena poveznica između veličine starog Rima i veličine talijanske kinematografije.

Mussolini se proglasio glavnim orkestratorom talijanske kinematografije tako što je postavio svoju sliku iza filmske kamere sa *spinoffom* Lenjinovog citata: “Film je najmoćnije oružje.”, u studiju „*Cinecittà*“.

Politički su vođe također poticali realističniji filmski jezik. Scene snimljene na autentičnim lokacijama, kao što je jedan od najpoznatijih talijanskih spomenika ili dokumentarni aspekti spojeni s fikcijom učinili bi film vjerodostojnijim i sigurno bi dobili više zvjezdica od onih

¹⁵⁷ Ivi, URL: <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁵⁸ Ibidem (posjećeno 9.7.2022.)

snimljenih u zatvorenom prostoru na izgrađenim setovima. Oni s desnice, uključujući Vittorija Mussolinija, uhvatili su se ove ideje zbog dvostrukog učinka. Ne samo da bi publika uživala u autentičnijim filmovima, već bi prikazivanje talijanskih spomenika, kulture i tema ojačalo ponos i ljubav prema njihovoj zemlji i podiglo širu potporu nacionalističkim akcijama fašističke vlade, osobito tijekom ranih faza Drugog svjetskog rata.¹⁵⁹

7.2. Uspostava državne kinematografije za totalitarnih režima

U razdoblju Drugog svjetskog rata, dogodio se obrat u odnosu države prema filmu. Država nije potpuno zanemarila načela kapitalizma, odnosno tržišta te su ustaške vlasti, po uzoru na svoje talijanske i njemačke zaštitnike, prepoznale propagandnu moć filma te su 1942. godine organizirali poduzeće „Državni slikopisni zavod „Hrvatski slikopis“ s podnaslovom „Croatia film“.¹⁶⁰

Nastanak NDH-a označio je konačno prevladavanje koncepta prema kojem država preuzima kinematografiju. U doba NDH-a vlasti su u sklopu idealističke jezične politike nametali postojeću i inače sasvim legitimnu riječ *slikopis* kao hrvatski „prijevod“ riječi film, da bi nastankom druge socijalističke Jugoslavije ta riječ bila potpuno prihvaćena kao autentična, politički neaktivno obilježena kao primjerice, riječi *krugovil* i *brzoglas* kojima su ustaše pokušale istisnuti, odnosno „prevesti“ riječi radio i telefon.¹⁶¹

Stvaranje socijalističke državne kinematografije tijekom pobjede partizana nije bilo neobično jer je komunistički režim znao vrijednost filma. U prvo vrijeme, jugoslavenski su se komunisti ugledali na sovjetske saveznike, koji su čak sudjelovali u borbama u Jugoslaviji – uključujući područje oko Beograda. Srpski povjesničar Miloradović govori o utjecaju sovjetske kinematografije na zapovjedništvo partizana. Staljin je 1944. godine osobno poslao vrhovnom zapovjedniku i čelniku jugoslavenskih komunista Josipu Brozu Titu neobičan poklon – filmski projektor i kopiju jednog sovjetskog socrealističkog igranog filma koji se svidio i vojno-političkim vođama.¹⁶²

Mnogi jugoslavenski filmaši sudjelovali su u snimanju sovjetskog cjelovečernjeg igranog filma o Narodnooslobodilačkoj borbi. Film „U planinama Jugoslavije“ djelo je uglednog redatelja Abrama M. Romma, a među glumcima je bio i partizanski kazališni glumac Vjekoslav

¹⁵⁹ Ivi, URL: <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (posjećeno 9.7.2022.)

¹⁶⁰ N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam internacional d.o.o., Zagreb, 2011., str. 33.

¹⁶¹ Ivi, str. 34.

¹⁶² Ivi, str. 39.

Akvić. Radnja filma prikazuje Drugi svjetski rat u Jugoslaviji i u njemu se kao likovi pojavljuju Ante Pavelić, Draža Mihailović, Tito i Erwin Rommel.¹⁶³

7.2.1. Kinematografija u NDH

Samo nekoliko dana nakon uspostave NDH, točnije 23. travnja 1941., osnovano je Ravnateljstvo za film pri Državnom tajništvu za narodno prosvjećivanje. Za ravnatelja Ravnateljstva za film imenovan je Marijan Mikac, kojeg je postavio na tu dužnost povjerenik Državnog tajništva za narodno prosvjećivanje, Ivan Oršanić. Upravo Oršanić postaje Zapovjednik ustaške mladeži. Ravnateljstvo preuzima sve poslove oko organiziranja filmske proizvodnje, distribucije i prikazivanja, tj. „kinematografije“. Odmah su sva, tzv. nehrvatska filmska poduzeća stavljena pod nadzor posebnih povjerenika. Ubrzo nakon toga, počelo je oduzimanje onih kinematografa koji su bili u vlasništvu Srba i Židova.¹⁶⁴

Usmjerenost nove kinematografije, cilj i namjera pojašnjava članak koji je objavljen u Hrvatskom narodu 5. lipnja 1941. godine. U skladu s tim, zabranjeni su za prikazivanje svi filmovi koji su bili u ratu s NDH-om i s njenim saveznicima: Njemačkom, Italijom i Japanom. Prvi film u NDH-u bio je iz povijesnog govora poglavnika dr. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1941. godine.¹⁶⁵ Film je poznat i kao „Poglavnikov govor“ i predstavlja početak filmske propagande NDH-a. Film se prikazivao svaka tri dana, na gornjogradskom Trgu Sv. Marka, no najzanimljiviji su njegovi inserti. Kako taj film ne bi bio samo filmski zapis tog govora, u sredini filma se pojavljuju insertirane zemljopisne karte s hrvatskim povijesnim prostorom u ključnim povijesnim momentima. One se kroz godine mijenjaju i pokrivaju razdoblje od 1928. pa sve do 1941., godine te su te ove karte naslovljene:

- Tomislavova Hrvatska, oko 928. god
- Hrvatska godina 1102.
- Hrvatska za Andrije II., oko 1230. god
- Hrvatska i Bosna, oko 1391. god
- Hrvatska uoči izbora Habsburgovaca, 1526. god
- Reliquia Reliquiarum, 1594. god
- Vojna Krajina, 1848. god
- Nagodbena Hrvatska, 1868. god
- Mačekova Hrvatska, 1938. god

¹⁶³ Ivi, str. 40.

¹⁶⁴ D. Rafaelić, *Kinematografija u NDH*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 20.-21.

¹⁶⁵ Ivi, str. 19.

➤ Poglavnikova Hrvatska, 1941. god¹⁶⁶

Do kraja 1941. godine, Ravnateljstvo za film proizvelo je još dva filma. To su bili „Svečani dan“ 13. lipnja 1941. godine te „Dan hrvatskog junaka“. Film je snimljen na Antunovo, što je posebno označavalo blagdan u NDH, budući da je to bio imendan sv. Antuna Padovanskog i kako stoji na špici filma „imendan oca domovine“ dr. Ante Starčevića i obnovitelja hrvatske državne nezavisnosti, poglavnika dr. Ante Pavelića.¹⁶⁷

Film „Svečani dan“ najprije prikazuje smotru oružanih snaga i polaganje prisega časnika NDH-a. Doglavnik Kvaternik od poglavnika Pavelića dobiva svoju, kasnije vrlo prepoznatljivu, „sjekiricu vojskovođa“. Osim ove scene, film prikazuje veliko okupljanje i mimohod naroda na Strossmayerovom trgu pred Poglavnikom. Drugi film „Dan hrvatskog junaka“ prvi put se prikazuje na novinarskoj projekciji, koja je održana nakon prikazivanja prvog broja žurnala Hrvatska 27. kolovoza 1941.¹⁶⁸

Film „Otvaranje Hrvatskog državnog sabora“ prikazuje prvi radni dan Hrvatskog sabora, koji se nije sastao još od 1940. godine. Nakon što je Poglavnik sam imenovao nove zastupnike, bez prava građana, sabor se prvi put sastao 23. veljače 1942. godine. U tom filmu se prikazuje molitva i blagoslivljanje nadbiskupa Alojza Stepinca ispred crkve sv. Marka prije samog zasjedanja Sabora da bi isti prošao što bolje. Da bi takva propaganda doprla do što više ljudi, organizirale su se besplatne projekcije za siromašne prije Božića i projekcije s niskim cijenama za radnike kako bi i oni mogli uživati u najnovijem dostignuću hrvatske kinematografije.¹⁶⁹

Film „Koncert Ustaške mladeži u Glazbenom zavodu“ najavljen je 21. travnja 1942. godine te prikazuje koncert kojeg je Ustaška mladež održala na zagrebačkom Glazbenom zavodu. Na koncertu koji je održan 14. travnja 1942. godine, najpoznatija osoba bila je svakako zapovjednik Ustaške mladeži Ivan Oršanić. Upravo ovaj film je propagirao „najbolji dokaz neumornog i svjesnog rada naše mladeži“. Na tom koncertu održavali su propagandne govore, predavanja, pjesme i vedru glazbu te posebno su posjećivali pozornost narodnim plesovima, kolu – obučeni u bogate narodne nošnje.¹⁷⁰

Fim „Kako se stvaraju izložbe“, poznat je pod nazivom „Kako je nastala protužidovska izložba“. Film je prvi put prikazan 3. svibnja 1942. godine u Umjetničkom paviljonu u

¹⁶⁶ Usp. Ivi, str. 20.-32.

¹⁶⁷ Ivi, str. 33.

¹⁶⁸ Ivi, str. 35.

¹⁶⁹ Ivi, str. 86.

¹⁷⁰ Ivi, str. 88.

Zagrebu, koji je bio otvoren od 1. svibnja do 1. lipnja 1942. godine. Upravo ovaj film prikazuje veliki nesklad unutar propagandnog aparata NDH-a. Snimani su politički skupovi i ustaški vlastodršci, ali naglasak filma je proizvodnja kulturnog filma. Film nosi nasljeđe rasističke tendencije ustaških vlasti, koji su bili odgovorni za brojne logore i stradanja. Zahvaljujući ovom filmu i izložbi, takva je nečovječnost dobila opravdanje i kroz najpopularniji mediji filmske produkcije. Mora se podsjetiti da su brojni artefakti na izložbi zaplijenjeni od originalnih vlasnika prilikom privođenja u logor. Danas se, nažalost, nisu sačuvali dokumenti koji bi nam detaljno rasvijetlili tehničku pozadinu tog filma.¹⁷¹

U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj 1943. godine postojalo je 164 kina, s ukupno 60 000 sjedala. Deset najvećih gradova održavalo je filmske predstave svakodnevno, s prekidima od jednog do dva dana. Godine 1943. Državna je riznica, u mjestima iznad 8 000 stanovnika, uvela i posebnu ratnu nadoplatu koja je u Zagrebu iznosila 5, 10 ili 15 kuna, a u „pokrajini“ 5 ili 10 kuna. Ovakva kinematografska baza, stvorena je u svega osamnaest mjeseci, stoga proslava prve godišnjice Hrvatskog slikopisa ima iznimno veliku važnost. Održana je u prostorijama kavane Dverce na Gornjem gradu, gdje su se okupili svi suradnici Zavoda te su se tom prilikom svi zajednički snimali i fotografirali.¹⁷²

Ako je i jedan događaj posebno obilježen u drugoj polovici 1943. i cijeloj 1944. godini, onda je to svakako snimanje, premijera i kino život prvog hrvatskog dugometražnog zvučnog igranog filma „Lisinski“. Film se snimao prema rukopisu Milana Katića. „Lisinski“ je zamišljen kao film koji govori o životu skladatelja prve hrvatske opere Vatroslava Lisinskog. Pitanje koji su mnogi tada u NDH postavljali bilo je zašto baš Vatroslav Lisinski. Odgovor na to daje Vatroslav Lisinski, koji stvara veliko nacionalno buđenje svijesti, Iliriski pokret – povijest, tradicija, kultura – nacionalizam. Budući da u to vrijeme Zagreb ne posjeduje filmski studio, „Lisinski“ se snima na raznim lokacijama, kao npr. brojnim gornjogradskim lokacijama, Maksimiru, Mariji Bistrici, Samoboru i Podsusedu. Posebnu pažnju medija privlači podatak da se film djelomično snimao i u slavnoj palači Buratti (Dverce) koja je u to vrijeme bila sjedište zagrebačkog gradonačelnika Ivana Wenera. Do kraja 1943. godine snimljeno je još dvije trećine filma. Premijera film „Lisinski“ trebala je biti u listopadu 1943. godine u kinu Danica, no zbog promjene planova pomaknuta je za rujun 1944. godine. Posebno oduševljenje građana izazvalo je javno snimanje koncerta skladbi Vatroslava Lisinskog u zgradi Državnog kazališta u Zagrebu. Za tu priliku podijeljene su posebne ulaznice građanima, od kojih se

¹⁷¹ Ivi, str. 98.

¹⁷² Usp. Ivi, 155.-157.

zahtijevalo „da dođu na snimanje u tamnim odjelima, po mogućnosti svečanim“. Posebno su pozvani „predstavnici našeg umjetničkog i kulturnog života te sveučilišna i srednjoškolska mladež“. ¹⁷³

Državni slikopisni zavod „Hrvatski slikopis“ bilo je jedino službeno kinematografsko tijelo u NDH-u. Veljača 1943. godine bila je ključna jer došlo do objave identiteta partizanskog vođe Tita. Prije tog se nije znalo tko je čovjek koji je predstavljao najveću opasnost za NDH i njene građane. Tijekom listopada 1943. godine, Vrhovni štab Narodnooslobodilačke vojske i Partizanskih odreda Jugoslavije, donose odluku o snimanju partizanskih borbi. Osnovat će se prva partizanska filmska ekipa, koja raspolaže s dvije kamere. U borbi s neprijateljima, snimljeno je oko 500 metara materijala koji su bili namijenjeni za diplomatsku misiju kod Saveznika. Zbog navedenih problema, iz oslobođenog teritorija NDH-a nije ostalo sačuvano mnogo materijala. Najviše ih je sačuvano iz današnje Slovenije, BiH i Srbije. Tako je još 1942. godine snimljen jedan od prvih (sačuvanih) partizanskih filmova „Žetva u sanici“ koja prikazuje oslobođenje teritorija u dolini rijeke Sanice. Na tlu NDH-a snimljen je film sa samog kraja rata, nazvan „Sa sremskog fronta“ 1945. godine, koji vrlo „plastično“ prikazuje završne borbe. Ipak, najvažniji film tog turbulentnog momenta je film koji je označio definitivni kraj jedne endehaške ere i početak druge, jugoslavenske kinematografske ere. To je bio film „Oslobođenje Zagreba“, poznat i kao filmski žurnal Filmske novosti broj 1. ¹⁷⁴

7.2.2. Partizanska kinematografija

Za povijest jugoslavenske kinematografije teško je reći koji je bio prvi korak koji je uveo ovu obnovljenu zemlju u svijet filmske umjetnosti i kinematografije. Filmska industrija tada je započinjala sa svojim fantastičnim razvojem filmova te se invazivno počela širiti čitavim svijetom. S obzirom na to da je Jugoslavija nakon rata bila u prilično kaotičnom stanju, od materijalnog uništenja do gladnih usta, teško je shvatiti kako je zemlja bez gotovo pa ikakve filmske povijesti uspjela utemeljiti jednu zaista posebnu domaću filmsku industriju. Glavni uzrok tome treba tražiti u velikoj povijesnoj ličnosti i utemeljitelju Jugoslavije - Josipu Brozu Titu te, naravno, u ideologiji kojom se vodila Jugoslavija. U svojem znanstvenom članku, Vjekoslav Majcen tvrdi kako je Tito od početka svojeg djelovanja privlačio mnoge filmske autore koji su željeli dokumentarno zabilježiti svjedočanstva o njemu, stoga su prvi izvori filmske baštine iz razdoblja partizanskog rata vezani uz ličnost druga Tita. S druge strane, autor navodi kako je Tito imao izrazito pozitivan odnos prema filmu jer je smatrao kako je film

¹⁷³ Usp. Ivi, str. 242.-244.

¹⁷⁴ Usp. Ivi, str. 274.-297.

medij posebne moći uvjeravanja i djelovanja. Zaključujemo da je drug Tito poticao razvoj kinematografije kako bi kroz nju prenio političke ideje te indoktrinirao mase.¹⁷⁵

Za vrijeme rata, povremeno su među partizanima djelovali i saveznički ratni snimatelji. U svibnju 1944. godine, nastali su diljem svijeta poznate scene ispred Titove pećine u Drvaru, a kasnije britanski snimatelj snimio je još dosta materijala u Bosni i Crnoj Gori te na Visu. Nakon oslobođenja nekih od teritorija, stigle su jedinice Crvene armije i filmske ekipe koje su svojim kamerama pratile vojne operacije prilikom borbe za Beograd. Dio snimljenog materijala prebačeno je tijekom rata u SSSR na obradu i čuvanje, međutim nikada nije bio vraćen u zemlju pa se o tim snimkama može samo nagađati.¹⁷⁶

U travnju 1945. godine, u oslobođenom Splitu održano je treće zasjedanje ZAVNOH-a te je formirana prva vlada Federalne Hrvatske. Događaj je zabilježen na 75 metara filmske vrpce, koja je poslije uvrštena u „Pregled“ broj 1 iz 1946. godine, a njegov snimatelj je bio Kosta Hlavaty, koji je 1944. godine postao članom Tehnike Agitpropa CK KPH. Hlavaty je bio zadužen za foto i kino službu. Filmska sekcija bila je samo privremeni ratni aranžman za organizaciju filmskih aktivnosti u Jugoslaviji, dok njezin posao nije preuzelo Filmsko poduzeće Narodne Republike Jugoslavije. Do utemeljenja ovoga poduzeća, filmska sekcija je obavljala zadatke organiziranja filmskih aktivnosti u oslobođenim dijelovima zemlje, distribucije filmova koje je primala od Saveznika, prikazivanja filmova, određivanja cijena kino ulaznica te nadgledanja proizvodnje novih filmova.¹⁷⁷

Nakon splitskog zajedanja ZAVNOH-a, stvoreni su prvi organi za područja djelatnosti te su imenovani ljudi, koji su nakon konačne pobjede trebali osigurati te organizirati obnovu rada u svim sferama života u Hrvatskoj. U Splitu za rukovodioca kino odjela ZAVNOH-a imenovan je Mirko Lukovac, koji je još prije oslobođenja Zagreba odlazio u Beograd, kao predstavnik Hrvatske u Državnom filmskom poduzeću, koje je osnovano 20. studenog 1944. godine. Krajem sljedeće godine, mijenja ime u Filmsko poduzeće Federativne Narodne Republike Jugoslavije (FPFNRJ), kao rezultat prvih izbora nove socijalističke vlade pod Titovim vodstvom. FPFNRJ bilo je pod nadzorom Ministarstva obrazovanja, s centraliziranim financiranjem i strogom kontrolom. Poduzeće je imalo nekoliko zadataka, među kojima su najvažniji bili upravljanje cjelokupnom produkcijom svih vrsta filmova, kontroliranje davanja

¹⁷⁵ Usp. H. Matković, *Povijest Jugoslavije*, Naklada Pavičić, 1998., str. 280.-289.

¹⁷⁶ I. Škrabalo, *Između publike i države: Povijest hrvatske kinematografije 1896.-1980.*, Nakladni zavod Znanje, Zagreb, 1984., str. 111.

¹⁷⁷ Ivi, str. 111.-112.

ovlasti za snimanja te reguliranje uvoza i izvoza filmova u Jugoslaviji. Ujedno se poduzeće bavilo organizacijom i distribucijom filmova u Jugoslaviji i rukovođenjem kino dvorana koje su bile nacionalizirane.¹⁷⁸ Početkom svibnja 1945. godine, Karlo Mrazović povjerio je Lukavcu zadaću da s prvom skupinom ZAVNOH-a ode u oslobođeni Zagreb i preuzme sve kinematografske ustanove te osigura sva filmska skladišta, aparature i pregleda zalihe svih kina u suradnji s Ministarstvom prosvjete Hrvatske te osniva podružnicu Državnog filmskog poduzeća. U svibnju 1945. godine, Lukavac je uz pomoć Sergija Kamberra preuzeo prostorije, inventar i preostalo osoblje UFA-e i „Hrvatskog slikopisa“ pa je novostvorena Filmska direkcija za Hrvatsku smještena u Bogovićevoj ulici br. 2.¹⁷⁹

Prvi oblik filmske proizvodnje u novoj kinematografiji bio je žurnal s aktualnim pričama o prvim danima novog organiziranja i otklanjanja posljedice ratnih razaranja. Prva četiri broja „Filmskih novosti“ realizirana su u Zagrebu, a to su brojevi 7, 9, 11, 14, 22 i 24, nakon toga u ljeto 1946. godine njihova proizvodnja prelazi u Beograd s dopisnicima – reporterima u pojedinim republikama.¹⁸⁰

Na većinu vlasnika privatnih kinodvorana mogli su biti primijenjeni članci 3. i 10., vrlo strogog zakona o krivičnim djelima protiv naroda i države zbog toga što je bilo zabranjeno prikazivanje njemačkih i talijanskih ratnih filmova te žurnala „Hrvatskog slikopisa“. Tako je 1945. godine u Hrvatskoj bilo 64 državnih i 78 privatnih stalnih kinematografija, no već 1946. godine broj državnih kinematografija porastao je na 128, a privatnih pao na svega 28. Upravo ovakva organizacija kinematografije u novoj Jugoslaviji bila je privremena, diktirana ratnim prilikama i potrebama da se za početak uzme u posjet i evidentira se sve što je na području filmske djelatnosti, kako bi se kasnije našli najpogodniji oblici za razvoj kinematografije te za korištenje medija filma u propagandnoj djelatnosti. Zbog toga je Filmsko poduzeće DFJ, odnosno 29. studenog 1945. godine FNRJ, nosilo u sebi mogućnost da se i dalje razvijaju u smjeru veće centralizacije ili u smjeru veće federalizacije. U to vrijeme obje su alternative bile otvorene, o čemu svjedoči i epizoda koju je Mirko Lukovac opisao.¹⁸¹

Godine 1945. snimljena su dva zasebna dokumentarna filma koja su tematski morala dobiti prioritet u proizvodnji. Prvi film je bio „Jasenovac“, koji je svjedočio o strahotama zločina izvršenih u zloglasnom logoru koji je snimljen svega nekoliko dana nakon što je logor bio

¹⁷⁸ D. J. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo: 1945.-2001. – oslobođenje filma*, VBZ, Zagreb, 2004., str. 3.

¹⁷⁹ Usp. I. Škrabalo, *Između publike i države: Povijest hrvatske kinematografije 1896.-1980.*, str. 112.-113.

¹⁸⁰ Ivi, str. 113.

¹⁸¹ Ivi, str. 116.

oslobođen, tj. u travnju 1945. godine. Drugi film „Istra“ propagira prvorazrednu političku važnost u vrijeme povijesne odluka ZAVNOH-a iz rujna 1943. godine o priključenju Istre Hrvatskoj i Jugoslaviji te je Istra morala dobiti međunarodnu potvrdu na predstojećoj mirovnoj konferenciji. No na zimu 1945./1946. došlo je do zastoja u proizvodnji te je propuštena prilika za snimanje svih drugih svježih dokaza o pustošenjima neprijatelja u netom okončanom ratu.¹⁸²

Kinematografija, koja je nastala istodobno kad i nova Jugoslavija, bila je takoreći zasnovana državnim proglasom, još i prije nego li se nova država do kraja konstruirala. Ideološko-političke potrebe nove države pokrenule su proces domaće kinematografije s nulte točke koja je previše dugo mirovala jer u staroj državi nije bilo stimulacije ni od strane vlasti ni od strane svemoćnog privatnog kapitala. Da bi na jednom malom jezičnom području (na kojem je, osim ostaloga, mreža kinodvorana slabo razvijena) mogla postojati i opstati domaća kinematografija, važno je imati kontinuiranu pomoć jedne ekonomske snage koja neće biti pokretna isključivo ekonomskim motivima, tj. sjecanjem profita. Već davno je bilo jasno kako jedino država može biti snaga promjene, a da bi se to dogodilo trebalo je najprije promijeniti državu.¹⁸³

7.2.3. Žanrovsko stvaralaštvo Branka Bauera

Branko Bauer najbolji je hrvatski redatelj ove epohe, također u znatnoj mjeri obilježava se ideološkim i drugim kodovima desetljeća. Nakon nekoliko kratkih i namjenskih filmova, Bauer je u punoj mjeri napravio dječji film „Sinji galeb“ 1953. godine i „Milioni na otoku“ 1955. godine.

Nakon početka u dječjem filmu, Bauer se dokazao producentima i publici. S tim je potvrdio uspjeh svoje autorske orijentacije prema žanrovskome filmu, visokom kvalitetom i velikim društvenim uspjehom ratne „melodrame“ filma „Ne okreći se, sine“ 1956. godine. Film se smatra jednim od najboljih partizanskih filmova. Iako, u njima nema ni jednog pravog partizana. Taj film predstavlja prvu suradnju u čitavom nizu umjetnički iznimno uspješnih suradnji ovog redatelja sa srpskim scenaristom i piscem Arsenom Diklićem, inače rođenim u Hrvatskoj, u starom selu blizu Otočca.¹⁸⁴

Bauerova je vještina klasične naracije privukla partizane kao pozadinu svih zbivanja. Njegovu klasiku donijeli su dvostruku potvrdu u Puli te ga je nagradio službeni žiri i žiri kritike,

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Ivi, str. 117.

¹⁸⁴ Usp. N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2011., str. 50.-51.

u kojima su bili Vicko Raspor i Mira Boglić. U tom su vremenu Raspor i Boglić bili najutjecajnije kritičari u cijeloj Jugoslaviji.¹⁸⁵

Upravo je film „Ne okreći se, sine“ etablirao Branka Bauera u ozbiljnog i kvalitetnog redatelja koji je do tada slovio za odlična redatelja omladinskih filmova. U idućih 10 godina Bauer je bio „(...) jedan od najplodnijih jugoslavenskih redatelja kada će raditi u gotovo svim zemljama bivše SFRJ i biti cijenjen kao najvještiji zanatlija tadašnjeg jugoslavenskog filma.“¹⁸⁶

Film „Ne okreći se, sine“ snimljen je u veljači 1956. godine na lokacijama u Zagrebu i okolici Velike Gorice, snimanje je trajalo 38 dana, a budžet je iznosio 32 milijuna dinara. Premijerno prikazivanje filma bilo je na Trećem pulskom festivalu 1956. godine, na kojem je ovaj Bauerov film u kategoriji 11 cjelovečernjih filmova ocijenjen kao iznimka te vrijedan nagrađivanja. Na kraju festivala, film „Ne okreći se, sine“ dobio je priznanje za najbolji film, a Bauer je nagrađen Velikom zlatnom arenom za režiju, dok je Bert Sotlar dobio Arenu za najbolju mušku ulogu. Također, scenarist Željko Zigotta dobio je drugu nagradu za scenografiju, a film je još dobio i nagradu žirija kritike za najbolji film. Ipak, unatoč svim nagradama, film „Ne okreći se, sine“ je, iako je triler, bio puno manje gledan nego što se očekivalo, no na kraju godine je ipak proglašen najboljim filmom godine, a prodan je za distribuciju na 12 inozemnih tržišta (Italija, SAD, Norveška, Izrael i druge).¹⁸⁷

Film prati sve likove kroz zabačena dvorišta, u kojima spavaju lopovi, građanski stan Dobričevih, tramvaj, mračni lokal u kojem se okupljaju likovi sumnjivi u svakom pogledu, policijske urede, internat za napuštenu djecu, prekopano pravoslavno groblje i brojne druge lokalitete te omogućuje gledateljima cjeloviti doživljaj okupiranog Zagreba, s brojnim ritualima svakodnevnice i općim mjestima filmova ratne tehnike, kao što je racija na cesti.¹⁸⁸

Nakon uspjeha filma „Ne okreći se, sine“, kod publike, kritike i ostalih važnih skupina, Bauer je bio iznenađen što je melodrama „Samo ljudi“ 1957. godine doživjela solidan uspjeh kod publike, dok je kritika napala melodramsku okosnicu filma, priču o ljubavi inženjera Bojkana, koji je bio invalid bez noge i slijepe ratne sirotice Bube. Premda je ta jezgra bila obogaćena dodatnim odnosima, primjerice slojevitim likom tete Eme, koja je bila važna

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ J. Pavičić, *Žanr i ideologija u filmu Ne okreći se, sine*, Hrvatski filmski ljetopis, Vol. 37 No. 37., 2004., str. 63., URL:

https://www.hrstud.unizg.hr/_download/repository/Jurica_Pavicic%3A_Zanr_i_ideologija_u_Ne_okreci_se_sine.pdf (posjećeno 10.7.2022.)

¹⁸⁷ R. Munitić, *207 festivalskih dana u Puli 1954./1978.*, Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli, Pula, 1978., str. 100

¹⁸⁸ Usp. N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, 2011., str. 52.

dramska glumica hrvatskog filma, „Samo ljudi“ je više fascinantno djelo. S jedne strane obiluje tipičnim komunističkim ideologemima – izgradnja brane simbol je socijalističkog napretka, prijateljski odnos radnika sa šefovima, koja je oznaka socijalističkih društvenih odnosa, više nacionalna zajednica i širok geografski obzor, koji su oznaka integriranosti nacije (likovi su izrekom, govorom i imenima povezani s različitim dijelovima Jugoslavije).¹⁸⁹

Sljedeće godine u Bauerovoj karijeri prilično su neujednačene, s promjenjivim omjerom umjetničke i društvene revolucije. No u najboljim filmovima ostaje vidljiv njegov osjećaj za *tajming* – primjerice komedija „Martin u oblacima“ iz 1961. godine koja je kulturološki zanimljiva kao uvjerljiv prikaz nastajućeg potrošačkog društva, bez obzira na to koliko je u trenutku nastanka filma uistinu bilo razvijeno kod nas ili u čitavoj Jugoslaviji. Bauerova je autorska koncepcija bila snimanje žanrovskih filmova, kakvi će zanimati publiku, pa nije neobično da neki njegovi filmovi izgledaju itekako prozapadno, iako ti filmovi često sadrže jugoslavenske socijalističke ideologeme. Premda je sam Bauer u Jugoslaviji smatran ideološki ispravnim sineastom.¹⁹⁰

Također, Bauer je ostvario snažan društveno – politički utjecaj „kritičkim“ filmom „Lice u lice“ iz 1963. godine, inspiriran sudskom dramom „Dvanaest gnjevnih ljudi“ iz 1957. godine. Ovaj je film u Puli dobio nagradu žirija i nagradu publike, a nagradu kritike vjerojatno nije dobio, kako tvrdi Gilić samo zbog toga što te godine nije bilo žirija u Puli.¹⁹¹

Složenost jugoslavenskog društva ilustrira i to što je, unatoč komunističkom pedigreu i tematiziranju ratnih i revolucionarnih tema, Bauer 60-ih dospio na marginu kinematografije, zato što su tada modernistički postupci imali iznimnu umjetničku težinu i društveni utjecaj. Bauer se vratio u prvu ligu redatelja na „mala vrata“ preko televizijske produkcije u 70-ima, opet u suradnji sa scenaristom Arsenom Diklićem.¹⁹²

8. GLAZBENA I KAZALIŠNA UMJETNOST TIJEKOM DRUGOG SVJETSKOG RATA

Razvoj glazbe 20. stoljeća zaslužuje posebnu pozornost. Probuđena je nacionalna svijest nekih europskih naroda, koju je potaknuo razvoj glazbenog jezika koji koristi nacionalnu i folklornu baštinu. S druge strane, po izbijanju rata, europska su kazališta bila zatvorena. No mnoga su kazališta ubrzo nakon toga ponovno otvorena, iako su većina predstava bile matineje

¹⁸⁹ Ivi, str. 53.

¹⁹⁰ Ivi, str. 55.

¹⁹¹ Ivi, str. 56.

¹⁹² Ivi, str. 57.

ili ranovečernje predstave. Organizirali su se koncerti s klasičnom glazbom i dramom, a balet i opera predstavila se novoj publici. Tijekom zračnih napada koncerti su bili premješteni u podrum. Koncerti su bili iznimno popularni i pružili su dobrodošao kulturni odmor od nedaća rata.

8.1. Glazbena umjetnost

8.1.1. Beethoven u nacističkoj propagandi

Glazba je služila diktatorima širom svijeta i borcima za slobodu kao potvrda njihovih političkih stajališta. Nationalsocijalisti su instrumentalizirali Beethovena za svoje propagandne svrhe. Pri tome ih nije zanimala samo glazba, već i epiteti koji su bili pripisani Beethovenu kao kompozitoru i čovjeku. Beethoven je slovio kao titan, kao heroj, koji je svladao gluhoću koju mu je dodijelila sudbina i kao njemački glazbeni genij.¹⁹³ Hitlerovom režimu nije smetalo to što se Beethoven zalagao za vrijednosti francuske revolucije kao što su sloboda, jednakost i bratstvo. Da Hitler je želio „vladati svijetom“ postalo je jasno najkasnije u Drugom svjetskom ratu. Okupirani narodi bili su kulturološki podijeljeni. Na jednoj strani oni su strogo odbijali njemačke simfonije tijekom rata, na drugoj strani su iz prosvjeda svirali upravo tu glazbu. Početak Beethovenove *Pete simfonije* bio je tijekom rata znak prepoznavanja BBC-jevog programa za inozemstvo i time znak otpora protiv Nijemaca.

Revolucionarni pokret koji se – u najmanju ruku glazbeno – želio nadovezati na stare tradicije: s nositeljima poput Beethovena i Wagnera. S ciljem organizacije glazbenih događaja, „ministar za propagandu“ Joseph Goebbels je osnovao „Komoru kulture *Reicha*“ s odjelom „Komora za glazbu *Reicha*“. Njezin prvi predsjednik bio je poznati kompozitor Richard Strauss. On je služio kao isturena figura i reklama diktature. Djela židovskih kompozitora ili političkih protivnika su bila zabranjena kao „izopačena muzika“.¹⁹⁴

Strauss je prilikom svečanog osnivanja „Komore za glazbu *Reicha*“ 1933. zahvalio Adolfu Hitleru i ministru Joseph Goebbelsu, a nakon toga je Gustav Havemann izveo nekoliko djela

¹⁹³ G. Reucher, *Beethoven u nacističkoj propagandi*, DW: Made for minds, 2020., URL: <https://www.dw.com/hr/beethoven-u-nacisti%C4%8Dkoj-propagandi/a-53339420> (posjećeno 15.7.2022.)

¹⁹⁴ G. Reucher, *Beethoven u nacističkoj propagandi*, DW: Made for minds, 2020., URL: <https://www.dw.com/hr/beethoven-u-nacisti%C4%8Dkoj-propagandi/a-53339420> (posjećeno 15.7.2022.)

„najboljih“ njemačkih skladatelja, Beethovena i Wagnera. Svečanost je završila grupnom izvedbom nacističke himne „*Die Fahne hoch*“.¹⁹⁵

Cilj ove organizacije je bio podijeliti glazbenu politiku u tri glavna područja:

- Estetika glazbe – trebala je potaknuti nacionalnu glazbu, koja je izrasla iz njemačke romanike
- Rasna ideologija – ima zadaću očistiti glazbeni svijet od židovskih glazbenika, tj. židovskim umjetnicima bilo je zabranjeno nastupati u javnosti te ulaziti u koncertne dvorane
- Politika – poboljšanje položaja njemačkih glazbenika te povećanje državne potrošnje za orkestre.¹⁹⁶

Berlinska filharmonija osnovana je 1882. godine kao neovisna glazbena udruga čiji su članovi (glazbenici) bili dioničari te nisu dobivali nikakvu državnu potporu. Kombinacijom prestižnih pretplatničkih koncerata, unosnim turnejama te surađivanjem s poznatim dirigentima, Berlinski filharmoničari uspjeli su financijski opstati. Tijekom vladavine Nacističke stranke, Berlinska filharmonija i Treći *Reich* surađivali su u odnosu uzajamnog iskorištavanja i koristi. Berlinska filharmonija ili Reichorchester nastupala je za Treći Reich na svima važnim skupovima, od Olimpijskih igara do Hitlerovih rođendana, ali i služila kao glavni ambasador Njemačke u zemlji i inozemstvu, pozdravljena kao simbol nacionalnog ponosa prije i tijekom Drugoga svjetskog rata.¹⁹⁷

Nakon kapitulacije nacističke Njemačke, Berlinska filharmonija prekinula je sve svoje veze s režimom te pokrenula proceduru denacifikacije te se vratila svojim korijenima organizirajući i razne cikluse koncerata. Iako je *Furtwängler* ostao glazbeni vođa orkestra, poslijeratna sudbina i suđenje oslabili su njegov utjecaj. U Zapadnoj Njemačkoj, saveznici su bili zaokupljeni procesom denacifikacije kojem se morao podvrgnuti i dirigent Wilhelm

¹⁹⁵ A. McKee, *Art and music under the Third Reich: Entartete kunst and entartete musik exhibitions*, Music and the Holocaust, 2022, URL: <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/> (posjećeno 15.7.2022.)

¹⁹⁶ P. M. Potter, *Reichsmusikkammer*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2001., URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042942> (posjećeno 15.7.2022.)

¹⁹⁷ M. Aster, *Das „Reichsorchester“*, Berliner Philharmoniker, 2022., URL: <https://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/wilhelm-furtwaengler/reichsorchester/> (posjećeno 15.7.2022.)

Furtwängler. Godine 1942. je on još povodom Hitlerovog rođendana s Berlinskom filharmonijom izveo Beethovenovu Devetu simfoniju.¹⁹⁸

8.1.2. „Izopačena glazba“

Glazba je bila bitna za nacističku propagandu. Godine 1933. osnovana je *Reichsmusikkammer* s ciljem reguliranja njemačkog glazbenog života. Židovski glazbenici i skladatelji gotovo su odmah pročišćeni, a izvođenje njihovih djela zabranjeno. *Jazz* i *swing* glazba također su stradali, kao i strani skladatelji.

Rasni zakoni bili su strogo nametnuti u glazbi, jer je bila toliko važna u Trećem *Reichu*. Nacisti su Njemačku smatrali kulturno superiornom u svim područjima – ali posebno u glazbi. Židovski umjetnici nisu mogli posjedovati licence za javne nastupe i više im nije bio dopušten ulazak u koncertne dvorane (iako su mogli nastupati u *Jüdischer Kulturbundu*). Zabranjeni židovski skladatelji bili su Meyerbeer, Mendelssohn, Schoenberg, Ernst Krenek i Bruno Walter. *Reichsmusikkammer* je 1938. u Düsseldorfu osnovao *Reichsmusiktage* (Dane glazbe Reicha) kako bi predstavio odobrenu njemačku glazbu, kasnije su postavili izložbu degenerirane glazbe koja je ponovila izložbu *Entartete Kunst*.¹⁹⁹

Kustos izložbe bio je Hans Severus Ziegler, a izložba je prikazivala portrete zabranjenih skladatelja i nudila kabine za slušanje u kojima su posjetitelji mogli čuti „degeneriranu“ glazbu. Slogani su kritizirali skladatelje i njihovu glazbu, educirajući posjetitelje o opasnosti te glazbe i glazbenika. Izložba, koja je otvorena u dusseldorfskom *Kunstpalastu* (Umjetnička palača) u svibnju 1939., bila je popraćena brošurama koju je napisao Ziegler.²⁰⁰

Ciljevi izložbe bili su:

- donijeti jasnu odluku za glazbu (kao i umjetnost)
- što je bilo i što je bolesno, nezdravo i vrlo opasno u našoj glazbi
- što se iz tog razloga mora eliminirati.²⁰¹

Skladatelji uključeni u izložbu uključivali su židovske glazbenike, strane umjetnike i moderniste uključujući Paula Hindemitha, Albana Berga, Ernsta Tocha, Hansa Eislera, Igora

¹⁹⁸ Ivi, URL: <https://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/wilhelm-furtwaengler/reichsorchester/> (posjećeno 15.7.2022.)

¹⁹⁹ A. McKee, *Art and music under the Third Reich: Entartete kunst and entartete musik exhibitions*, Music and the Holocaust, 2022., URL: <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/> (posjećeno 15.7.2022.)

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ Ibidem

Stravinskog, Franza Schrekera, Ernsta Kreneka i Kurta Weilla. Izložba je predstavila raznolik izbor umjetnika i glazbenih žanrova povezanih samo zato što ih nacistički režim nije volio. Skladatelji poput Hindemitha i Stravinskog, koji nisu bili sigurni oko svog mjesta u nacističkoj Njemačkoj, shvatili su svoje uključivanje u „*Entartete Musik*“ kao potvrdu da nisu dobrodošli u *Trećem Reichu*.

Izložba „*Entartete Musik*“ bila je kontroverznija od „*Entartete Kunst*“ i Joseph Goebbels je dobio malo publiciteta. Bojkotirali su ga mnogi glazbenici i skladatelji u Njemačkoj, čak i oni koji su bili predani članovi Nacističke stranke. Predsjednik *Reichsmusikkammera*, Peter Raabe, dao je ostavku u svibnju 1939. u znak protesta protiv izložbe (iako Goebbels nije službeno prihvatio njegovu ostavku). „*Entartete Musik*“ zatvorena je ranije nego što se očekivalo u lipnju 1939., za razliku od „*Entartete Kunst*“ koja je bila nekoliko mjeseci na turneji, iako se ista nacistička ideologija odnosila i na „*Entartete Kunst*“ i na „*Entartete Musik*“.

Glazba je bila osjetljivija tema u nacističkoj Njemačkoj i „*Entartete Musik*“ je stoga bila kontroverznija. Izložba umjetnina slavila se šire, dok je manja glazbena izložba bila tiša kako ne bi poticala prosvjed. Ista načela „degenerirane“ umjetnosti primjenjivala su se na film i predstave, iako nisu bila prikazana na izložbama.

Godine 1988. Albrecht Dümmling i Peter Girth rekonstruirali su izložbu „*Entartete Musik*“ kako bi potaknuli prepoznavanje opasnosti fašističke kulturne politike. Izdavačka kuća Decca izdala je seriju albuma pod nazivom „*Entartete Musik*“ kako bi odala počast glazbenicima i skladateljima čije su živote i karijere prekinuli ili uništili nacisti.²⁰²

8.1.3. Raspjevani socijalizam: politika i propaganda

Glazba Sovjetskog Saveza raznolika je u mnogim žanrovima i epohama. Smatralo se da je veći dio djela programa ruska kultura, ali i druge nacionalne kulture iz SSSR-a su dale značajne doprinose. Sovjetski režim podržavalo je glazbene institucije, ali je provodila cenzuru sadržaja. Prema Lenjinu:

Svaki umjetnik, svatko tko sebe smatra umjetnikom, ima pravo stvarati slobodno u skladu sa svojim idealom, neovisno o svemu. Međutim, mi smo komunisti i ne smijemo stajati sklopljenih

²⁰² A. McKee, *Art and music under the Third Reich: Entartete kunst and entartete musik exhibitions*, Music and the Holocaust, 2022., URL: <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/> (posjećeno 15.7.2022.)

ruku i pustiti da se kaos razvija kako želi. Moramo sustavno voditi ovaj proces i oblikovati njegov rezultat.²⁰³

Godina 1932. obilježila je novi kulturni pokret sovjetskog nacionalizma. Stranka je svoj program slijedila kroz novoosnovani Savez sovjetskih skladatelja, odjel Ministarstvo kulture. Glazbenici koji su se nadali da će dobiti financijsku potporu Komunističke partije bili su obvezni pridružiti se Savezu sovjetskih skladatelja. Očekivalo se da će skladatelji predstaviti organizaciji nova djela koja će biti odobrena prije objavljivanja. Savez sovjetski skladatelja je izjavio da je ovaj proces imao za cilj voditi mlade glazbenike do uspješne karijere. Tako je putem Saveza sovjetskih skladatelja Komunistička partija uspjela kontrolirati smjer nove glazbe.²⁰⁴

Staljin je primijenio pojam socijalistički realizam klasičnoj glazbi. Maksim Gorki je prvi put uveo socijalistički realizam u književni kontekst početkom 20. stoljeća. Socijalistički realizam zahtijevao je da svi umjetnički mediji prenose borbe i trijumfe proletarijata. Bio je to svojstveno sovjetski pokret: odraz sovjetskog života i društva. Primjer toga možemo vidjeti u „Petar i Vuk“ koja je dobra ilustracija vrste suglasnosti koja je postojala između Prokofjevljeve umjetničke vizije i sovjetskih ideala.²⁰⁵

Glazba je služila kao moćna propaganda jer se slavila kroz proletarijat i sovjetski režim. Staljinova veličina postala je tema bezbrojnih sovjetskih pjesama, čiji se trend pokušavao zaustaviti u više navrata. Komunistički ideali i promicanje stranke bile su temelji kulturnog pokreta.²⁰⁶

Nacistička invazija na Sovjetski Savez u lipnju 1941. godine bio je potpuno iznenađenje za većinu Sovjeta. Staljinova administracija bila je prisiljena brzo reagirati i sve svoje resurse posvetiti ratnim naporima. Kao rezultat toga, sovjetska je glazba svjedočila popuštanju ograničenja u izražavanju. Ovo je razdoblje predstavljalo prekid politike 1930-ih. Komunistička partija, smatrajući se udruženom s nekoliko zapadnih sila, usredotočila se na domoljubnu propagandu, a ne na antizapadnu retoriku. Obnovljenom vezom sa zapadom, sovjetska je glazba doživjela novi val progresivizma i eksperimentiranja.²⁰⁷

²⁰³ *Glazba Sovjetskog Saveza*, Enciklopedija, 2022., URL:

https://upwikihr.top/wiki/Music_of_the_Soviet_Union#Music_in_Stalin's_early_years (posjećeno 15.7.2022.)

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Ibidem

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Ibidem

Skladatelji su svoju novu slobodu odgovorili glazbom prepunom temama patriotizma i vojnog trijumfa. Ratna glazba pokazivala je ponovnu pojavu velikih simfonijskih djela u usporedbi s pojednostavljenim „operama za pjesmu“, kao npr. „*Tikhi Don*“ iz 1930-ih. Sergej Prokofjev, Nikolaj Miaskovsky, Aram Khachaturian i Šostakovič svaki je skladao ratne simfonije. Komorna glazba, djelo koje je palo u nemilost u prethodnom desetljeću, također je revitaliziran. Ratna je glazba imala za cilj potaknuti sovjetski moral kod kuće i na bojištu i bila je uspješna, pogotovo kad je sovjetska vojska 1942. godine počela dobivati zamah protiv nacista. Nakon završetka rata, Komunistička partija ponovno se usredotočila na izolacionizam i kontrolu kulture.²⁰⁸

8.1.4. Pjesme fašizma i otpora

Nakon Prvog svjetskog rata, ploče i radio proširili su se i u Italiji, omogućujući slušanje stranih pjesama i time razaraju neospornu dominaciju melodične pjesme. Preko ploča su, primjerice, prva *jazz* djela stigla u Italiju.

Kroz zvučno kino²⁰⁹ širilo se poznavanje glazbenih stilova potpuno drugačijih od tradicionalnih.

Fašizam je, međutim, vodio i nacionalističku politiku na području glazbe, odnosno maksimalno je kočio širenje strane mode i pjevača. Na radiju su se, primjerice, strane pjesme emitirale samo ako su bile prevedene na talijanski i ako ih je interpretirao talijanski pjevač.²¹⁰

Nasuprot tome, režim je poticao širenje pjesama vrlo tradicionalnog stila, vedrog i bezbrižnog karaktera, često trivijalnog ili beznačajnog sadržaja, što je davalo ideju Italije u kojoj je sve u redu i u kojoj ljudi nemaju problema. Neke su pjesme napisane posebno za slavljenje Mussolinijevog režima.²¹¹

²⁰⁸ *Glazba Sovjetskog Saveza*, Enciklopedija, 2022., URL:

https://upwikihr.top/wiki/Music_of_the_Soviet_Union#Music_in_Stalin's_early_years (posjećeno 15.7.2022.)

²⁰⁹ *Canzoni del Tempo di Guerra*, Associazione Nazionale Combattenti FF. AA. Regolari Guerra di Liberazione, 2022., URL: <https://www.combattentiliberazione.it/canzoni-al-tempo-di-guerra> (posjećeno 15.7.2022.)

²¹⁰ *Canzoni del Tempo di Guerra*, Associazione Nazionale Combattenti FF. AA. Regolari Guerra di Liberazione, 2022., URL: <https://www.combattentiliberazione.it/canzoni-al-tempo-di-guerra> (posjećeno 15.7.2022.)

²¹¹ *Canzoni del Tempo di Guerra*, Associazione Nazionale Combattenti FF. AA. Regolari Guerra di Liberazione, 2022., URL: <https://www.combattentiliberazione.it/canzoni-al-tempo-di-guerra> (posjećeno 15.7.2022.)

Namjere fašističkih himni imaju jasne i prosvjetljujuće tekstove. Službena himna fašizma bila je „*Giovinezza*“, koju su 1909. godine skladali Nino Oxila i Giuseppe Blanc.²¹²

Salve o popolo di eroi,
salve o Patria immortale,
son rinati i figli tuoi
con la fe' nell'ideale.
Il valor dei tuoi guerrieri,
la virtù dei pionieri,
la vision dell'Alighieri,
oggi brilla in tutti i cuor.
Giovinezza, Giovinezza,
Primavera di bellezza,
della vita nell'asprezza
il tuo canto squilla e va!
E per Benito Mussolini,
Eja eja alalà!
E per la nostra Patria bella,
Eja eja alalà!²¹³

Pjesme fašizma, riječi i glazba, vrlo su točne i dobro pripremljene za pjevanje, ali nisu bile popularne jer će fašizam na kraju postati njihov glavni neprijatelj.

Ako je Drugi svjetski rat proizveo samo propagandne pjesme prikladne za radio, Otpor će dati važan doprinos. Partizanske pjesme, npr. *Bella ciao* i *Le tre bandiere*, rezultat su mješavine seljačkog folklor, obrtničke tradicije, pučkog repertoara i gradske pjesme koje će preživjeti zlatno doba društvene pjesme zajedno s golemim repertoarom alpskih pjesama. Te pjesme osuđuju nacističku okupaciju u Italiji te daju do znanja da su partizani spremni ginuti za svoju domovinu.²¹⁴

Tijekom Drugog svjetskog rata, 345 muškaraca i žena, što uključuje i povjesničare umjetnosti, kustose muzeja, umjetnike i arhitekta, bilo je uključeno u „operacije“ očuvanja te povrata umjetničkih dobara, koje su tijekom rata ukrali nacisti. Također, svi su krenuli u

²¹² Redazione Studenti, *Seconda guerra mondiale: la musica, gli inni e le canzoni fasciste e partigiane*, 2021., URL: <https://www.studenti.it/seconda-guerra-mondiale-musica-e-canzone-in-italia.html> (posjećeno 15.7.2022.)

²¹³ *Giovinezza*, Wikipedia, 2021., URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Giovinezza> (posjećeno 15.7.2022.)

²¹⁴ *Canzoni e Guerra, Canzone Italiana: 1900.-2000.*, 2018., URL: http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/canzone-e-guerra/?__store=it&__from_store=fr (posjećeno 15.7.2022.)

potragu za blagom kako bi vratili ukradena djela te spriječili njihovo uništenje i izbjegli daljnje pljačke.²¹⁵

8.1.5. Pjesme i pjevanje u NOB-u

Kako bi definirali sadržaj, oblik i karakter pjesme i pjevanja u NOB-u, neophodno je bilo da na samom početku spomenemo da je njihov sadržaj bio gotovo uvijek revolucionaran, uz naglašenu poruku, raznovrstan, što je ovisilo o tome gdje je pjesma nastala te tko ju je napisao. Što se tiče pjesme i pjevanja u NOB-u bez sumnje može se reći da su to najčešće bili vjerni odrazi samih tijekova narodne revolucije i borbenih poziva, kao npr. stradanja, pobjede, faktori bitke i dr.²¹⁶

Zahvaljujući širini, koncept koju je postavila KPJ, adekvatan je NOF-a (Narodnooslobodilačka fronta) s jedne strane, a s druge strane govori o partiji koja se svakodnevno brinula o pjesmama te dobila obilježja revolucionarnih naroda, odnosno umjetničkih izraza. Primjer toga vidimo u pjesničkim riječima naših književnika, odnosno kroz poetiku klasika. Neki od poznatijih književnika su:

- Ivan Mažuranić
- Petar Petrović Njegoš
- Ivan Gundulić
- Zmaj Jova Jovanović
- Vladimir Nazor
- Petar Preradović i dr.²¹⁷

Često su kazališne glumačke skupine i ponosni borci NOB-a recitali stihove naših pjesnika poetika klasika i pjesnika boraca NOB-a. Primjer pjesnika klasika:

Iz vašeg groba rodilo se sunce novo

Diže nam se novo doba – vaša žrtva

stvaralačko slovo.

– Silvije Strahimir Kranjčević

²¹⁵ *Canzoni e Guerra, Canzone Italiana: 1900.-2000.*, 2018., URL: http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/canzoni-e-guerra/?__store=it&__from_store=fr (posjećeno 15.7.2022.)

²¹⁶ I. Jelić, D. Rihtman – Augustin i V. Zaninović, *Kultura i umjetnost u NOB – u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, Nakladnik August Cesarec, 1975., str. 217.

²¹⁷ Ivi, str. 217.-218.

Narodnooslobodilačka borba je obilježila još jedan kapitalni faktor, bratstvo i jedinstvo Srba i Hrvata te svih ostalih naroda i narodnosti Jugoslavije. Tu je došlo do izražaja u poetskom i glazbenom izrazu. Uz narodne pjesme, koje su tradicionalno stoljećima budile nacionalnu i slobodnu svijest naših ljudi, nastale su i nove brojne partizanske narodne pjesme. Primjer toga su fragmentirane ilustracije:

Marjane, Marjane,
ča barjak nan viješ,
ča barjak nan viješ
milu trobojnicu

Ova je pjesma prihvaćena kao narodna, međutim njen kompozitor je Ivo Tijardović.²¹⁸

Jedna je od velikih manifestacija bila i proslava Međunarodnog borbenog Dana žena, 8. ožujka, praznika borbene tolerancije žena čitavog svijeta, na kojoj se govorilo o ravnopravnosti žena, njihovim postignućima kroz narodnooslobodilački rat. Prije samoga održavanja priredbe, žene su lijepile plakate po selima, a sami su plakati najčešće bili mobilizacijskog karaktera. Riječ je o danu kojim su žene trebale pokazati svoju privrženost KPJ-u i NOB-u i na kojem su se održavali zborovi, natjecanja za pomoći vojsci, primjerice natjecanje u tome tko će sakupiti više hrane za vojsku i ranjenike.²¹⁹ Najraširenija forma izražavanja je bila glazba; pjevale su se narodne partizanske pjesme i revolucionarne pjesme zasnovane na karakteristikama ruskih narodnih pjesama.²²⁰

Propagandne aktivnosti nastavljene su i nakon rata. Tako je za praznik rada 1945. godine pripremljena velika svečanost, odnosno svečanosti koje su priredili mjesni narodnooslobodilački odbori, a koje su se trebale održavati već od 30. travnja pa do završetka 1. svibnja. Na tim svečanostima sudjelovali su svi uzrasti, u mimohodima su se pjevale narodne pjesme i izvikivale političke parole. Najveća je održana u gradu Prelogu, za čije potrebe su sva okolna sela morala poslati ljude, obilježja i zastave.²²¹

²¹⁸ Ivi, str. 223.

²¹⁹ D. Kovačević, *Borbeni put žena Jugoslavije*, Leksikografski zavod „Sveznanje“, Beograd, 1972., str.134.

²²⁰ M. Šimunković, *Partizani kakve do sad niste vidjeli*, Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske, Zagreb, 2013., str. 60.

²²¹ Ivi, str. 62.

8.2. Kazališna umjetnost

8.2.1. Kazalište tijekom Nationalsocijalizma

Odmah nakon dolaska na vlast 1933. godine, nacisti su kazalište pokušali staviti u službu svoje ideologije. Tupost, šovinizam i temeljni stav usmjeren protiv svake vrste modernosti tako su zauzeli mjesto intelektualne slobode, kozmopolitizma i ljubavi prema eksperimentu na pozornici, koji su uglavnom prevladavali među umjetnicima i intelektualcima Weimarske republike. Kazalište je od nacista dobilo zadatak da ljudima probudi nacionalnu svijest i osjećaj nadmoći arijske rase.²²² Posebno kod mlade publike treba „buditi junačka srca“. Manje ideološki nabijeni ciljevi pozornice bili su slogani poput „obogaćivanja bića“, „pročišćenja uma“ ili „povećanja snage“. Ono što su nacisti zapravo učinili bilo je uništavanje gotovo svih kreativnih pristupa i tradicija koje su se razvile u Weimarskoj Republici.²²³ Politički nepouzdani i nearijevski umjetnici isključeni su najbrutalnijim sredstvima. Prvi vrhunac terora bilo je spaljivanje knjiga, tijekom kojeg su mnogi važni kazališni tekstovi nestali u plamenu. Ubrzo je počelo masovno iseljavanje najboljih dramaturga, redatelja i glumaca. Onima koji nisu mogli dokazati svoje arijevske podrijetlo ili se nisu zavjetovali na vjernost nacističkom režimu zabranjeno je bilo pisati ili svirati i time su profesionalno uništeni. *Reichstheaterkammer*, čiji su scenski djelatnici morali biti članovi, kontrolirala je kazalište u svim organizacijskim i kadrovskim pitanjima. Ni o jednom važnom pitanju nije se moglo odlučiti bez njihova pristanka.²²⁴

Od 1933. do 1936. nacisti su izgradili takozvane *Thingstätten* diljem Reicha kao propagandne pozornice i sastajališta. Prostori kazališta nisu još bili izgrađeni te su se tražili pogodni kazališni komadi. Čak su se i nudile radio drame, a krajem 1933. godine pokrenuta je kampanja da se napišu kazališna djela za *Thing* – kazalište. Putem novina i časopisa te stručnih udruženja, partijskih i masovnih organizacija narod je bio obavješten da je *Thing* – predstava zamišljena „kao središnji događaj suvremenog svečanog, nacionalno-političkog i umjetničkog života u pojedinim gradovima“. *Thing* – pozornice ispunjavali su organizatori tog pokreta, kao teoretičari nove kazališne forme.²²⁵

Početak ovog pokreta, bio je značajan po tome što dolazi od Germanskog naziva *Thing* – sudište slobodnih ljudi. Dapače, radilo se o sveobuhvatnom kazališnom iskustvu na otvorenom,

²²² H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 129.

²²³ Ivi, str. 130.

²²⁴ *Theater Während des Nationalsozialismus*, URL: http://www.theater-info.de/nationalsozialistisches_theater.html (posjećeno 15.7.2022.)

²²⁵ H. Brenner, *Kulturna politika – nacional-socijalizma*, op. cit., str. 132.-133.

koje je dočaralo duh njemačkog naroda i sudbonosne zajednice, s osvrtom na imaginarno njemstvo. Mjesta su bila posebno dizajnirana za kazalište. Planinski lanci, doline i njemačke šume predstavljale su prirodnu pozadinu *Thing* – kazališta. Kazalište je bilo izgrađeno od kamena, na odabranim lokacijama – najveći broj novonastalih kazališta na otvorenom u svijetu još od doba antike.²²⁶

S druge, strane bile su tu i stadionske igre koje su se razvile iz sporta i borbe koji je 1929. godine propagirao dr. A. Bestehorn, viši postdamski poglavarstveni savjetnik u berlinskim burzovnim novinama. Upravo je on pozivao na „produhovljavanje borilišta“: nakon sporta po danu, „društvena meditacija navečer“. *Thing* – kazalište je 1. listopada 1933. godine oborilo sve rekorde *Thing* – pokreta jer je preko 60 000 gledatelja bilo na tom stadionu u Berlinu. U prosincu 1932. godine Gerst je osnovao *Reichshund für deutsche Freilicht – und Volksschauspiele* koji je pod nacistima ubrzo pronašao tri utjecajna sponzora:

- Otto Laubinger – trećerazredni glumac koji je postao predsjednikom novostvorenog Kazališta komore Reicha, na čelo ga je stavio dr. Joseph Goebbels
- Robert Ley – poznati je bio publici kao „pijanac“.²²⁷

Goebbels i Ley pripadali su krilu NSDAP -a koji je vjerovao da je stranka i „nacionalna“ i „socijalistička“. Ley je mogao pridonijeti nečijem važnom, kao npr. čelnik Njemačke radničke fronte, najveće nacističke masovne organizacije te je mogao jamčiti broj gledatelja i snage glumaca u bataljunima.²²⁸

Jedna od gledanijih predstava postigla je „Njemačka pasija 1933.“ Richarda Euringera, radio drama koja je emitirana na Veliki četvrtak 1933. godine na Heidelberškom Državnom festivalu kao *Thing* - drama. Drama govori o smrti, patnji, borbi te ponovnom rođenju njemačkog naroda. Godine 1934. tiskana naklada dostigla je do 30 000 primjeraka. Euringer je koristio sredstva te je postizao efekte koji su propagatori pokreta, samo su naslućivali kada su tražili „utjelovljenje kršćanskog duha u germansko – njemačkom tijelu“. Predstava je zaprimila veliku slavu i brojne književne nagrade, među njima i nagradu Stefan George.²²⁹

²²⁶ Ivi, str. 135.

²²⁷ Ivi, str. 138.

²²⁸ Ivi, str. 136.

²²⁹ Usp. Ivi, str. 138.-140.

8.2.2. Zabranjivanje predstava i cenzura u HNK – u između dva rata

Dvadesetih godina 20. stoljeća, hrvatska dramska književnost i kazalište doživljavaju svojevrsni vrhunac u postojanju Hrvatskog narodnog kazališta. U bivšoj Kraljevini SHS prvi slučaj zabrane svog djela u zagrebačkom kazalištu doživio je Miroslav Krleža. Dana 30. prosinca 1920. godine, trebala se održati njegova premjera drame „Galacija“. Tog je dana proglašena reakcionarna Obznana, čime je radnička klasa stavljena izvan zakona. U Zagrebu je izbio generalni štrajk, a policija je telefonski zabranila premijeru i dala nalog da kazalište ostane zatvoreno „zbog opasnosti od komunističkih ispada“. Od 1929. godine, na rukovodećem položaju kazališta bili su postavljeni ljudi u koje se imalo povjerenja.²³⁰

No već 1929. godine na snagu nastupa i šestosiječanjska diktatura, kojom je, između ostalog, uvedena i stroga cenzura u kazalištu i umjetnosti, što je uveliko utjecalo na rad drame. Vlasti su zabranjivale izvedbe svih onih dramskih djela u kojima su se otvoreno isticale socijalno napredne i slobodne ideje u kojima je bila sadržana opća kritika vlasti. Kazalište je smjelo biti zabavno, ali u njemu nije bilo mjesta za ideološka progresivna djela. Na repertoaru se nikako nisu smjele pojaviti drame suvremenih sovjetskih pisaca. Tek 1930. godine prikazuju se pokoja „neopisana“ komedija lakšeg žanra.²³¹

Dana 19. siječnja 1937. godine, cenzura broj 3, dopušta izvođenje drame Miroslava Krleže „U logoru“ uz uvjet: „Neka se izostave ili zgodniji blažijim izrazima zamjene naročito drastični izrazi“.²³² Novom diktaturom, nova je uprava reducirala sve i gotovo u potpunosti komercijalizirala repertoar djelima iz engleske, francuske, njemačke, češke, talijanske i američke književnosti. No unatoč cenzurama i novoj upravi, izvodi se niz novih hrvatskih dramskih djela poput Krležina „Glembajevskog ciklusa“, Fotezove preradbe „Dunda Maroja“, Gavelline i Kombolove obrade „Lucićeve Robinje“ i Držićeve „Tirene“ te drama „Pir mladog Derenčina“.²³³

U okviru nacionalnoga kazališta od 1931. do 1935. godine djeluje Dramski studio, a 1943. Mato Grković pokreće Komornu pozornicu na kojoj se igraju francuski autori. Godine 1941. hrvatsko kazalište i dramska književnost potpadaju pod totalitarnu vlast NDH-a. U tom periodu

²³⁰ I. Jelić, D. Rihtman – Augustin i V. Zaninović, *Kultura i umjetnost u NOB – u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*, op.cit., str. 79.

²³¹ Ibidem

²³² N. Batušić i dr., *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, Školska knjiga, Zagreb, 1992., str. 195.

²³³ Ibidem

njeguje se hrvatski nacionalizam i socijalni internacionalizam, a sve ono što je individualno i liberalno nastoji se iskorijeniti iz kulture.²³⁴

Iz doba okupacije sačuvan je dopis kazališne uprave od 22. rujna 1941. godine, broj 2 740, koji je upućen Redarstvenom ravnateljstvu u kojem se između ostalog, govori o:

„Radi očuvanja sigurnosti kazalište zgrade od nepoželjnih ispada pokvarenih domaćih ili stranih elemenata, molimo, da se privremeno uvedu sljedeće potrebne mjere“:

- Da se kod blagajne za prodaju ulaznica postave dvoje redarstvenih organa ispred same blagajne, koji će imati dužnost naročito u Velikom kazalištu paziti da nitko ne pobjegne na lijevo balkonsko stubište.
- Da se oko kazališne zgrade uvede permanentni redarstveni nadzor i po danu i po noći. Jer nije dozvoljeno da se strogo pazi na sigurnost u samoj zgradi, kada su vanjske strane kazališta posve slobodne i neočuvane od eventualnog pokušaja ubacivanja eksploziva i ostalo komunističkog materijala kroz prozore prizemnih i podrumskih prostorija.²³⁵

U studenom 1941. godine, strah tadašnje Ustaške kazališne uprave od „pokvarenih elemenata“ i „ubacivanje eksploziva i ostalog komunističkog materijala“ bio je potpuno opravdan. Članstvo kazališta pokazivalo je sve veći otpor, konspirativno se prikupljala „crvena pomoć“, a 22. travnja 1942. godine otišlo je prvih sedmero članova kazališta na oslobođeni teritorij, u Korenicu. Ta skupina čini jezgru uskoro organiziranih partizanski pozornica, čija djelatnost ima u danima i godina NOB-a svoju povijesnu funkciju.²³⁶

8.2.3. Pionirsko kazalište „El Shatt“

Godine 1943. nakon kapitulacije Italije, još se jače razbuktala oslobodilačka borba u Dalmaciji. Šesta neprijateljska ofenziva krenula je prema Jadranu. Da bi se izbjeglo zlostavljanje, narod je napuštao svoje domove i zajedno s vojskom krenuo u izbjeglištvo.

S Dalmatinske obale, u izbjeglištvo su odlazili na srednjodalmatinske otoke, kao npr. na Vis, kroz ratnu zonu Italije, konvojima kroz opasno Sredozemlje. Neki od njih su krenuli te su se iskrcali na afričku obalu Port – Saidu. Dio djece podbiskupskog izbjeglištva 2. veljače 1944. godine našla su se u arapskoj pustinji „El Shatt“. Tamo je započeto s organiziranjem škole jer se moralo nadoknaditi izgubljeno vrijeme. Shvaćanjem da je bilo važno za kulturu jedne nacije,

²³⁴ Ibidem

²³⁵ Ibidem

²³⁶ I. Jelić, D. Rihtman – Augustin i V. Zaninović, *Kultura i umjetnost u NOB – u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*, op.cit., str. 81.-82.

mladi postižu na polju kulture što je na ovom području nešto presudno, u ovom slučaju to je bilo pionirsko kazalište „*El Shatt*“.²³⁷

Pustinja je pružala djeci prostranu pozornicu od kuda je i nikla zamisao o kazalištu. Tu su djeca stvarala prve dramske igre, improvizacije, izgovarale prve dramske riječi te kretala k vlastitom kazalištu. Uočavajući dječju potrebu za kazalištem, mediji doživljavaju i izražavanje svijeta. Jedna grupa prosvjetnih radnika prihvatila je izazov djece te počela raditi s njima. U toj dalekoj pustinjskoj zemlji, bez zgrade, rekvizita, literature, kazališnih ljudi, tj. bez ičega, stvoreno je u I logoru Pionirsko kazalište „*El Shatt*“. Radili su i stvarali su kazalište sami za sebe, za svoje prijatelje, a kasnije za svoje nastavnike i svoje roditelje te su uz to djeca pjevala, plesala i recitirala razne pjesme.²³⁸

Nakon što bi im završila nastava, djeca bi radosno trčala na svoju „pješčanu pozornicu“. Njihov trud se isplatio i nakon samo mjesec dana imali su prvu javnu priredbu. No i dalje je tu postojao problem oko nastavnog materijala jer ga oni nisu imali dovoljno. Zbog toga sami su stvarali pjesme i zborne recitacije. Nastavnici su pomagali toj djeci te su za njih stvarali igrokaze iz dječjeg života:

- „Mala pionirka“
- „Milan postaje partizan“
- „Slijepa djevojčica“
- „Čarobni nožić“.²³⁹

Od samog početka na folklornim elementima koreografiraju se plesovi s najmanjim pionirima, onima od 6 do 9 godina života. Njihovi nastavnici kreirali su djela za njih. Nastao je splet kola, impresivni „Biranj“, nježni „bijeli valcer“. Uz to, naučili su ih i temperamentni „kazačok“. Teško je bilo živjeti u tim uvjetima, a tu je postojao i problem s pićem jer ga nije bilo, a temperatura je išla i do +50 °C. Lakše je bilo kada je pleteni krov natkrio prostor gdje su vježbali ples, pjevanje, recitiranje i dr.²⁴⁰

Pred prvu priredbu dječja je garderoba bila veliko pitanje jer su jedva imali i dnevnu odjeću. Žene II logora uključile su se u rad i pripremile garderobu za djecu, pri čemu su ručnici bili materijal za šivanje suknjica narodnih nošnji. Osim ručnika, žene su bojale i vreće kako bi

²³⁷ Ivi, str. 427.

²³⁸ Ibidem

²³⁹ Ivi, str. 428.

²⁴⁰ Ibidem

napravile narodne nošnje, dok su od vojničkih hlača i gunjevitih čizmi te od šatorskih konopaca plele čarape. Dana 10. svibnja 1944. godine održana je prva pionirska priredba u I logoru „*El Shatta*“.²⁴¹

Uspjeh te priredbe bio je iznimno velik. Čitav logor bio je iznenađen neočekivanom igrom malih izvođača. Oko 10 000 gledatelja prisustvovalo je drugoj priredbi pionira. Po pisanju „Našeg lista“ iz „*El Shatta*“ priredba je bila jedna od najuspješnijih. Komandant logora Edwards, čestitao je rukovodiocima logora te je rekao: „Budućnost Jugoslavije je osigurana, kad imamo tako talentiranu djecu.“²⁴²

Književnik Ranko Marinković u „Našem listu“²⁴³ napisao je da su pioniri izveli „Biranj“ folklornu igru, kao prvi veliki umjetnici te je to najbolje kazališno djelo ostvareno u izbjeglištvu. Na osnovi uspjeha prvih pionirskih priredba, formira se u I logoru Pionirsko kazalište. Svojim su radom, disciplinom, organizacijom i umjetničkim uspjesima postaju primjer za stvaranje drugih pionirskih kazališnih grupa po ostalim logorima u „*El Shattu*“ i Tolumbatu.

Zbog svog uspjeha i umjetničkog rada Pionirsko kazalište iz „*El Shatta*“ cijelu je jesen i zimu 1944./1945. godinu pozvano u savezničke vojne logore, bolnice i gradove Egipta. Tada počinje njihova velika misija da savezničkoj vojsci i mnogim predstavnicima raznih naroda govore o NOB-u, otkrivaju istinu o našoj borbi, o partizanima i o Josipu Brozu Titu i da im na kraju pokažu kulturne vrijednosti jugoslavenskih naroda. Uz to, pionirsko kazalište iz „*El Shatta*“ je izvelo priredbu i u Francuskoj za ratnu siročad. Djeca su plesala, pjevala malim Egipćanima i Francuzima jugoslavenske pjesme.²⁴⁴

Pionirsko kazalište bilo je 25. prosinca 1944. godine gost u logoru američkih avijatičara, blizu Kaira. Mnogi su pitali o Jugoslaviji, a najviše se raspitivalo o maršalu Titu. Uz svoje samostalne priredbe, Pionirsko je kazalište nastupalo na svim logorskim priredbama pa tako i s kazalištem Centralnog odbora izbjeglica. S velikim uspjehom su gostovali i u Port Tjufiku – luka grada Sueza. Dok su mali pioniri prolazili kroz egipatske gradove, Arapi su ih pozdravljali s velikim simpatijama, vičući: „Tito – Jugoslavija!“²⁴⁵

²⁴¹ Ivi, str. 428.-429.

²⁴² Ibidem

²⁴³ Ibidem

²⁴⁴ Ibidem

²⁴⁵ Ivi, str. 430.

Pionirsko kazalište sudjelovalo je i u snimanju filma iz života izbjeglica u pustinji. Američko filmsko društvo, snimilo je filmski ton „Biranj“, folklorni ples s pjesmom te ga je otpremilo u Ameriku na prikazivanje.²⁴⁶

U Aleksandriji pionirsko je kazalište s kazališnom grupom COŽ-a (Centralni odbor izbjeglica) priredilo priredbu u svečanoj dvorani Francuske gimnazije, 16. veljače 1945. godine. Pionirsko kazalište već je tada bilo dobro poznato u Egiptu te je list „*Le Journal d’Alexandrie*“ pisao da je prava radost i umjetnički užitak gledati kako radosno, skladno i temperamentno, uz izvanrednom ritmu plesu male djevojčice, s puno umjetničkog smisla i talenta izvode plesove svoga kraja. Gledajući ples te djece, nitko ne bi vjerovao da su preživjela sve strahote rata.²⁴⁷

U to vrijeme rat se približava kraju i pomalo se misli na povratak u domovinu. Odbor za izbjeglice donosi odluku da se ne raspusti Pionirsko kazalište, odnosno da se organizira i nastavi raditi u svojoj domovini. Krajem 1945. godine, kazalište dolazi u Split te 1. svibnja iste te godine sudjeluje u svečanoj proslavi koja se održava na otvorenoj pozornici splitske obale pred mnoštvom gledatelja. Nakon Splita, kazalište nastavlja izvoditi svoje predstave po cijeloj Jugoslaviji. Upravo su svoj najveći uspjeh i radost ostvarili u Beogradu pred maršalom Titom i njegovim najbližim suradnicima, gdje su djeca plesala i pjevala kao nikada prije, a maršal Tito je bio počašćen kako su ta djeca dobro odgojena u izbjeglištvu.²⁴⁸

Početak prosinca 1945. godine, kazalište odlazi u Čehoslovačku gdje predstavlja Jugoslaviju i tamo će se zadržati dva mjeseca. Jedna od njihovih predstava izvodit će se u Pragu, zatim u Plezenu, Liberetzu itd. Kada su se vraćali u domovinu, preko Austrije u veljači 1946. godine zbog političkog pritiska na našu državu došlo je do „zarobljeničtva“ te je Pionirsko kazalište stavljeno u logor *Kapferberg*. Kada se maršal Tito osobno založio za djecu, tek tada su puštena iz logora. S veseljem su se djeca vratila u rodno mjesto iz kojeg su pobjegli tri godine prije. Posebno se ne treba isticati njihovo umjetničko i pedagoško djelovanje koje je bilo veoma značajno za političku misiju kazališta u Egiptu, Čehoslovačkoj te našoj tek oslobođenoj zemlji. Pionirsko kazalište „*El Shatt*“ osnovano je kazalište Titovi mornari u Splitu te je tako djelovalo u svojoj prvo fazi.²⁴⁹

²⁴⁶ Ivi, str. 430.

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ivi, str. 431.

²⁴⁹ Ibidem

9. ZAKLJUČAK

Drugi svjetski rat nije samo jedan od ratova u dvotisućljetnoj povijesti europskog kontinenta. Rat je bio prije svega vojni napadački i osvajački Hitlerov rat protiv zapadne i istočne Europe, protiv Balkana, protiv Sovjetskog Saveza i Britanskih otoka. Rat je okončan 1945. bezuvjetnom kapitulacijom Njemačke (7. svibnja 1945.). Procjenjuje se da broj stradalih ljudi u Drugom svjetskom ratu iznosi nešto manje od 55 milijuna, što ga čini jednom od najvećih svjetskih katastrofa. Ovo je zločin zbog kojeg će savjest čovječanstva zauvijek peći.

U periodu između dva svjetska rata, skoro na svim kontinentima, a posebno u Europi dolazi spontano do lančane pojave mnoštva, u prvo vrijeme, estetičkih pokreta u široj umjetnosti, kao npr. u književnosti, glazbi, slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi, filmskoj i kazališnoj umjetnosti, koji su na estetskom planu doveli do radikalnih, a u suštini do antitradicionalnih u odnosu na dotadašnja shvaćanja umjetnosti, promjena u pristupu i izboru tematske građe, umjetničkih sredstava izražavanja, strukturiranja i komponiranja umjetničkih djela. Umjetnost je veliki član kulture, sastavljen od mnogih kreativnih nastojanja i disciplina. Umjetnost obuhvaća vizualne umjetnosti, književne umjetnosti i izvedbene umjetnosti – između ostalog glazbu, kazalište, ples, govornu riječ i film.

Ono što je bilo svim ovim pokretima u početku zajedničko jesu razlozi njihovog nastanka: prvo, depresivno predratno i poratno stanje u nizu ovih zemalja (Njemačke, Italije, SSSR – a, Jugoslavije), gdje su se ti pokreti javili te su nagovještavali gorčinu umjetničkog kazivanja i predosjećanje umjetnika o skorim ruševinama tadašnjeg svijeta (pojava fašizma, nacionalsocijalizma te komunizma). Moderni književni pokreti, čija je kolijevka upravo naš kontinent, željeli su da ponište sve tradicionalne vrijednosti, ali usprkos njihovim nastojanjima oni nisu izazvali neke bitnije promjene u društvu.

Kako Hitler i Mussolini, tako i Staljin i Tito svoje propagandne ideje i poruke šire s političkog i vojnog vrha prema masama kroz razne medije: filmske, kazališne i glazbene. Posljedice uporabe komunikacijskih medija bile su ne samo pozitivne za širenje novih horizonta ljudskog znanja, nego i negativne, što se moglo vidjeti u snazi i moći koji su mediji imali u mobiliziranju narodnih masa za potrebe određene političke (fašističke, nacističke i komunističke) ideologije.

Hitler je obožavao arhitekturu antičkog Rima, imao je neku teoriju da je antički Rim bio prvo arijevske carstvo u kojem su i Germani dali veliki doprinos. U većini slučajeva su to bili

sportski stadioni, prostori za masovna okupljanja, gradili su se i slavoluci i oltari pobjede. S druge strane, u Sovjetskom Savezu dizajnirane su zgrade da se pokažu konstrukcije od sovjetske pobjede i dostignuća. Staljinovo carstvo postalo je dominantan stil za 150 godina. Staljinističke arhitekture su se pojavile u gotovo svim gradovima u zemlji. Također, kad je Mussolini pozvao na fašistički stil arhitekture, arhitekti su uradili klasičnu arhitekturu Rimskog Carstva da bi talijanskom narodu donijeli povijesni ponos i osjećaj nacionalizma. Fašistička arhitektura bio je jedan od mnogih načina da Mussolini oživi kulturni preporod u Italiji i obilježi novo doba talijanske kulture pod fašizmom.²⁵⁰

U smislu sustavnog uništavanja kulture, a u sklopu nje svakako i baštine određene društvene zajednice, češće nalazimo u kolokvijalnom govoru i medijskom žargonu, dok je njegova zastupljenost u stručnoj literaturi mnogo manja. Uništavanje baštine kao bitne odrednice identiteta grupe često prati i fizičko istrebljivanje njezinih pripadnika, kako bi se neželjeni identitet što učinkovitije negirao, zasjenio, zatro, izbrisao, uništio, a stari poredak, u kojemu je ta grupa imala povlašten položaj, u odnosu prema kreiranju kolektivne memorije, podvrgnuo mehanizmima kolektivne amnezije. Sami baštinski objekti tek su materijalno tijelo baštine, a znanost o baštini uči nas da je ona također naglašeno metafizička kategorija važna za očuvanje u sadašnjosti ugroženih identiteta prošlosti i njihovo trajanje za generacije budućnosti. Konačni cilj baštinom prenošene memorije trebala bi biti mudrost kao sustav sređenoga i oplemenjenog znanja, korisnoga za kvalitetnije življenje zajednice.²⁵¹

²⁵⁰ *Fašistička arhitektura - Fascist architecture*, 2022., URL: https://upwikihr.top/wiki/Fascist_architecture (posjećeno 16.7.2022.)

²⁵¹ M. Sjekavica, *Sustavno uništenje baštine - prema pojmu kulturocida/heritocida*, IM – 43 (1-4), 2012., Zagreb, URL: <https://hrcak.srce.hr/file/197986> (posjećeno 16.7.2022.)

10. LITERATURA

Knjige:

1. Batušić, N. i dr., *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, Školska knjiga, Zagreb, 1992.
2. Brenner, H., *Kulturna politika nacional – socijalizma*, Biblioteka Mixta, Zagreb, 1992.
3. Čorak, Ž., *U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
4. Demandt, A., *Vandalizam, Nasilje nad kulturom*, AntiBarbarus d.o.o., Zagreb, 2008.
5. Dukovski, D., *Ozrcaljena povijest, Uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*, Leykam interntional d.o.o., Zagreb, 2012.
6. Dukovski, D., *Usud Europe*, C.A.S.H., Pula, 1999.,
7. Edsel, R. M., *Odred za baštinu: saveznički junaci, nacistički lopovi i najveća potraga za blagom svih vremena*, Naklada Fraktura, Zagreb, 2013.
8. Finci, P., *Umjetnost uništenog: estetika, rat i Holokaust*, AntiBarbarus, Zagreb, 2005.
9. Fishburn, M., *Burning Books*, 2008.
10. Fishburn, M., *Burning Books*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
11. Frampton, K., *Moderna arhitektura: Kriička povijest*, Globus Nakladni Zavod, Zagreb, 1992.
12. Frampton, K., *Moderna arhitektura: Kriička povijest*, Zagreb, 1992.
13. Gilić, N., *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam internacional d.o.o., Zagreb, 2011.
14. Gillespie, D., *Early Soviet Cinema; Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower Publishing Limited, London, 2000.
15. Glickman, M., *Stolen Words: The Nazi Plunder of Jewish Books*, 2016.
16. Glickman, M., *Stolen Words: The Nazi Plunder of Jewish Books*, Lincoln : University of Nebraska Press, Philadelphia: The Jewish Publication Society, Philadelphia, 2016.
17. Goulding, D. J., *Jugoslavensko filmsko iskustvo: 1945.-2001. – oslobođenje filma*, VBZ, Zagreb, 2004.

18. Heusinger, L., *Mikelandelo*, Jugoslavenska revija, Beograd, 1975.
19. Hill, L., *The Holocaust and the Book: Destruction and Preservation*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2008.
20. Janson, H. W. , Janson, A. F., *Povijest umjetnosti – dopunjeno izdanje*, STANEK d.o.o., Varaždin, 2003.
21. Jelić, I., Rihtman, D. – Zaninović, Augustin i V., *Kultura i umjetnost u NOB – u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*
22. Knopp, G., *Biografija šestorice najvažnijih ljudi Hitlerova Reicha: Hitlerovi pomoćnici*, Profil International d.o.o., Zagreb, 2007.
23. Kovačević, D., *Borbeni put žena Jugoslavije*, Leksikografski zavod „Sveznanje“, Beograd, 1972.
24. Mahečić Radović, D., *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih/Modern architecture in Croatia 1930's*, Školska knjiga: Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007.
25. Marasović, T., *Kulturna baština 2*, Veleučilište u Splitu, Split, 2002.
26. Matković, H., *Povijest Jugoslavije*, Naklada Pavičić, 1998.
27. Molesworth, H. D., *Evropska skulptura*, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd, 1967.
28. Munitić, R., *207 festivalskih dana u Puli 1954./1978.*, Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli, Pula, 1978.
29. Neave, A., *Nuernberg: osnovno svjedočanstvo o suđenju glavnim nacističkim ratnim zločincima 1945.-1946. godine*, Globus, Zagreb 1980.
30. Peterlić, A., *Povijest filma: rano i klasično razdoblje 2. izd.*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.
31. Pisch, A., *The Personality cult of Stalin in Soviet posters, 1929.-1953: archetypes, inventions and fabrications*, ANU Press, Canberra, 2016.
32. Pischel, G., *Opća povijest umjetnosti 3*, Mladost, Zagreb, 1996.
33. Pivac, D., *Likovno umjetničko djelo kao poticaj likovnog izražavanja učeničkih emocija, u: Djeca i mladež u svijetu umjetnosti*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu i Hrvatski pedagoško - književni zbor, Split, 2009.
34. Rafaelić, D., *Kinematografija u NDH*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013.
35. Stipčević, A., *Povijest knjige*, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1985.
36. Stipčević, A., *Cenzura u knjižnicama*, Filozofski fakultet, Zagreb, 1992.

37. Stošić, B., *Staljin i njegov kult*, Beograd Press, Beograd, 1964.
38. Šimunković, M., *Partizani kakve do sad niste vidjeli*, Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske, Zagreb, 2013.
39. Škrabalo, I., *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896.-2006.)*, V.B.Z studio, Zagreb, 2008.
40. Škrabalo, I., *Između publike i države: Povijest hrvatske kinematografije 1896.-1980.*, Nakladni zavod Znanje, Zagreb, 1984.
41. Šporer, D., *Uvod u povijest knjige, Temelji pristupa*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2015.

Znanstveni članci:

1. Barron, S., „1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany“, u Stephanie Barron (ed), *„Degenerate Art“: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.,str.11., URL: <https://www.cuttersguide.com/pdf/Art/degenerate%20art.pdf> (posjećeno 22.5.2022.)
2. Bauman, Z., *Sociologija holokausta: journal for environmental thought and sociological research*, Vol.22 No. 2, Zagreb, 1992., str. 5., URL: <https://hrcak.srce.hr/114871> (posjećeno 18.4.2022.)
3. *DATABASE: Download the Entartete Kunst inventory*, 2017., URL: <https://www.openartdata.org/2017/04/database-download-entartete-kunst.html> (posjećeno 5.6.2022.)
4. *Degenerate Art*, 2011., str. 1.-5., URL: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Degenerte-Art.pdf> (posjećeno 22.5.2022.)
5. Hillerbrand, H. J. , *On Book Burnings and Book Burners: Reflection on the Power (and Powerlessness) of Ideas*, Journal of the American Academy of Religion, 2006., str. 603., URL: <https://academic.oup.com/jaar/article-abstract/74/3/593/895794?redirectedFrom=fulltext> (posjećeno 19.6.2022.)
6. Horvat, I., *Leni Riefenstahl – ubojice kroz oči umjetnice*, Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno – humanističkih znanosti, Vol. 1 No.1, Osijek, 2009., str. 33.-36., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/272253> (posjećeno 9.7.2022.)

7. Karlavaris, B., *Metodika likovnog odgoja I*, Hofbauer p.o, Rijeka, 1991., URL: <https://hrcak.srce.hr/file/236253> (posjećeno 15.7.2022.)
8. Maković, Z., *Prostor i vrijeme jedne slike: Mariahilf, Sic ars deprenditur arte: zbornik u čast Vladimira Markovića*, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 2009., str. 363.-375., URL: <https://www.bib.irb.hr/443141?&rad=443141> (posjećeno 11.4.2022.)
9. Marić, L., *Umjetnost 19. stoljeća*, SCRIBD, Osijek, 2022., str. 26., URL: <https://pdfcoffee.com/> (posjećeno 10.4.2022.)
10. Pavičić, J., *Žanr i ideologija u filmu Ne okreći se, sine*, Hrvatski filmski ljetopis, Vol. 37 No. 37., 2004., str. 63., URL: https://www.hrstud.unizg.hr/_download/repository/Jurica_Pavicic%3A_Zanr_i_ideologija_u_Ne_okreci_se_sine.pdf (posjećeno 10.7.2022.)
11. Potter, P. M., *Reichsmusikkammer*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2001., URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042942> (posjećeno 15.7.2022.)
12. Sadžakov, S., *Nacizam i umjetnost*, Univerzitet u Novom Sadu, Pedagoški fakultet, Filozofska istraživanja, Vol. 39 No. 4, 2019., URL: <https://hrcak.srce.hr/240424> (posjećeno 23.5.2022.)
13. Simčić, I. , *Moć/znanje i reprezentacija: Entartete Kunst/Grosse Duetsche Kunstausstellung (Degenerate Art/ The great German art exhibition)*, 2010., str. 4.-6., URL: https://www.academia.edu/6882197/MO%C4%86_ZNANJE_I_REPREZENTACIJA_ENTARTETE_KUNST_GROSSE_DEUTSCHE_KUNSTAUSSTELLUNG_DEGENERATE_ART_THE_GREAT_GERMAN_ART_EXHIBITION_ (posjećeno 22.5.2022.)
14. Sjekavica, M., *Sustavno uništenje baštine - prema pojmu kulturocida/heritocida*, IM – 43 (1-4), 2012., Zagreb, URL: <https://hrcak.srce.hr/file/197986> (posjećeno 16.7.2022.)

Internetske stranice:

1. Aster, M., *Das „Reichsorchester“*, Berliner Philharmoniker, 2022., URL: <https://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/wilhelm-furtwaengler/reichsorchester/> (posjećeno 15.7.2022.)
2. Bošnjak, M., *Monuments Men: Kako su Saveznici spašavali umjetnine*, Hrvatski povijesni portal, 2011., URL: <https://povijest.net/monuments-men/> (posjećeno 7.4.2022.)
3. Brantl, S., *The „Große Deutsche Kunstausstellung“ in the Haus der Deutschen Kunst*, Haus der Kunst, 2020., URL: <https://hausderkunst.de/en/blog/die-grossen-deutschen-kunstausstellungen-im-haus-der-deutschen-kunst?locale=en> (posjećeno 5.6.2022.)
4. Brugge, *Maddona and Child*, 2014., URL: <https://www.visitbruges.be/the-monuments-men-7> (posjećeno 5.5.2022.)
5. *Canzoni del Tempo di Guerra*, Associazione Nazionale Combattenti FF. AA. Regolari Guerra di Liberazione, 2022., URL: <https://www.combattentiliberazione.it/canzoni-al-tempo-di-guerra> (posjećeno 15.7.2022.)
6. *Canzoni e Guerra*, Canzone Italiana: 1900.-2000., 2018., URL: http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/canzoni-e-guerra/?__store=it&__from_store=fr (posjećeno 15.7.2022.)
7. Carrasco, I. i Chards, C., *6 Paintings Stolen By the Nazis That We Might Never See Again*, Cultura Colectiva, 2022., URL: <https://culturacolectiva.com/art/important-paintings-stolen-by-nazis-list/> (posjećeno 11.4.2022.)
8. Ekspresionizam, *Proleksis Enciklopedija Online*, Leksikografski zavod Miroslava Krlež, 2018., URL: <https://proleksis.lzmk.hr/19432/> (posjećeno 22.3.2022.)
9. *Fašistička arhitektura - Fascist architecture*, 2022., URL: https://upwikih.hr/wiki/Fascist_architecture (posjećeno 16.7.2022.)
10. Finci, P., *Entartete Kunst ili kako poraziti unutarne neprijatelje*, Autograf.hr, 2013., URL: <https://www.autograf.hr/entartete-kunst-ili-kako-poraziti-untarnje-neprijatelje/> (posjećeno 5.6.2022.)
11. *Giovinezza*, Wikipedia, 2021., URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Giovinezza> (posjećeno 15.7.2022.)

12. *Glazba Sovjetskog Saveza*, Enciklopedija, 2022., URL:
https://upwikih.hr/top/wiki/Music_of_the_Soviet_Union#Music_in_Stalin's_early_years
(posjećeno 15.7.2022.)
13. Holocaust Encyclopedia, *Book Burning*, United States Holocaust Memorial Museum,
URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/book-burning> (posjećeno
22.6.2022.)
14. *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Christie's, 2007., URL:
<https://www.christies.com/en/lot/lot-4857026> (posjećeno 10.4.2022.)
15. Japac, M., *10 zgrada koje su izgradili nacisti i još postoje*, Express.hr, 2017., URL:
<https://express.24sata.hr/life/10-zgrada-koje-su-izgradili-nacisti-i-jos-postoje-8182>
(posjećeno 29.6.2022.)
16. Kobeščak, S., *Kad su u Njemačkoj gorjele knjige*, DW.hr, URL:
<https://www.dw.com/hr/kad-su-u-njema%C4%8Dkoj-gorjele-knjige/a-16801407>
(posjećeno 22.6.2022.)
17. Marinac, D., *Ratna propaganda (II. Dio)*, Vojna povijest, Magazin „Hrvatski vojnik“,
br. 559., 2018., URL: <https://hrvatski-vojn timer.hr/ratna-propaganda-ii-dio/> (13.7.2022.)
18. McKee, A., *Art and music under the Third Reich: Entartete kunst and entartete
musik exhibitions*, Music and the Holocaust, 2022., URL:
<https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/>
(posjećeno 15.7.2022.)
19. Munich Documentation Centre for the History of National Socialism, *The Book
Burning in Germany and in Munich*, URL: [https://www.ns-dokuzentrum-
muenchen.de/en/documentation-center/historical-site/memorial-the-blacklist/book-
burnings-1933/](https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de/en/documentation-center/historical-site/memorial-the-blacklist/book-burnings-1933/) (posjećeno 22.6.2022.)
20. Redazione Studenti, *Seconda guerra mondiale: la musica, gli inni e le canzoni
fasciste e partigiane*, 2021., URL: [https://www.studenti.it/seconda-guerra-mondiale-
musica-e-canzone-in-italia.html](https://www.studenti.it/seconda-guerra-mondiale-musica-e-canzone-in-italia.html) (posjećeno 15.7.2022.)
21. Reucher, G., *Beethoven u nacističkoj propagandi*, DW: Made for minds, 2020., URL:
<https://www.dw.com/hr/beethoven-u-nacisti%C4%8Dkoj-propagandi/a-53339420>
(posjećeno 15.7.2022.)
22. *Savez sovjetskih socijalističkih republika*, Filmska enciklopedija, mrežno izdanje,
Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2019., URL:
<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4607> (posjećeno 9.7.2022.)

23. Schlenker, I., *Große Deutsche Kunstausstellung (1937.-1944.)*, Historisches Lexikon Bayerns, 2020., URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)) (posjećeno 5.6.2022.)
24. Schlenker, I., *Große Deutsche Kunstausstellung (1937.-1944.)*, 2020., URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_\(1937-1944\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gro%C3%9Fe_Deutsche_Kunstausstellung_(1937-1944)) (posjećeno 5.6.2022.)
25. Schoppert, S., *10 Pieces of Art Stolen by the Nazis that are Still Missing Today*, History Collection, 2016., URL: <https://historycollection.com/oddities-misconceptions-and-facts-about-the-middle-ages-that-made-it-so-delightfully-strange/21/> (posjećeno 11.4.2022.)
26. Shaffer, J., *Stolen World War II Art*, Google Arts & Culture, 2022., URL: https://artsandculture.google.com/usergallery/OQKCByqsin4_Jg (posjećeno 11.4.2022.)
27. Sural, A., *22 Precious Works of Art That Vanished During World War II*, Culture.pl, 2015., URL: <https://culture.pl/en/article/22-precious-works-of-art-that-vanished-during-world-war-ii> (posjećeno 10.4.2022.)
28. *The Cinema Under Mussolini*, 1996., URL: <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html> (posjećeno 9.7.2022.)
29. *The History Place: The Triumph of Hitler, The Burning Books*, 2001., URL: <https://www.historyplace.com/worldwar2/triumph/tr-bookburn.htm> (posjećeno 22.6.2022.)
30. *Theater Während des Nationalsozialismus*, URL: http://www.theater-info.de/nationalsozialistisches_theater.html (posjećeno 15.7.2022.)
31. Thesen, Z., „*Wider den undeutschen Geist“ (Bücherverbrennung)*, 100(0) Schlüsseldokumente zur Deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, 1933., URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0207_gei&object=translation&l=de (posjećeno 19.6.2022.)
32. Vincent van Gogh: Paintings, Drawings, Quotes, and Biography, *The Artist on the Road to Tarascon*, 2009., URL: <https://www.vincentvangogh.org/> (posjećeno 10.4.2022.)

33. Voon, C., *Art Historian Finds Missing Monet Painting Through a Google Search*, Hyperallergic, 2017., URL: <https://hyperallergic.com/417917/missing-monet-effet-de-brouillard-richard-thomson/> (posjećeno 10.4.2022.)

Zaštita i uništavanje umjetničko - književne baštine na području današnje Europe tijekom Drugog svjetskog rata

11. SAŽETAK:

Mogućnost uništavanja kulturne baštine, koja bi se koristila kao sredstvo političke dominacije, zahtjeva od knjižničara, muzejskih kustosa, arheologa i arhivista da preuzmu odgovornosti koje bi mogle proširiti trenutne definicije njihovih uloga. Baština nije samo predmet estetskog doživljaja, već je ujedno i nadogradnja čovjekovog pamćenja, odnosno instrument kolektivnog pamćenja zajednice. Osim tragičnih gubitaka ljudskih života koji su sustavni dio rata, prisutno je pljačkanje ili uništavanje kulturne baštine čovječanstva u knjižnicama, muzejima i drugim kulturnim mjestima. Europa je iz Drugog svjetskog rata izašla s velikim gubitcima. Cilj ovog diplomskog rada je analizirati koliko je zapravo bilo zaštićeno, a koliko uništeno umjetničko – književne baštine. Dok je svijet izgubio neizreciv broj knjiga i rukopisa te umjetnina i skulptura tijekom Drugog svjetskog rata, značajan broj je sačuvan i vraćen u domovinu zajedničkim naporima knjižničara, znanstvenika i običnih građana.

Ključne riječi: zaštita, uništavanje, Drugi svjetski rat, umjetnine, totalitarni režimi

Protection and destruction of artistic and literary heritage in today's Europe during the Second World War

12. SUMMARY:

The possibility of destroying cultural heritage, which would be used as a means of political domination, requires librarians, museum curators, archaeologists and archivists to assume responsibilities that could expand the current definitions of their roles. The heritage is not only an object of aesthetic experience, but also an extension of a man's memory, an instrument of the collective memory of the community. In addition to the tragic loss of human life that is a systematic part of the war, there has been looting or destruction of the cultural heritage of mankind in libraries, museums and other cultural places. Europe came

out of World War II with huge losses. The aim of this thesis is to analyse how much was actually protected and how much was destroyed by the artistic-literary heritage. While the world lost an untold number of books, manuscripts, art – works and sculptures during the Second World War, a significant number were preserved and returned to their homeland by the joint efforts of librarians, scientists and regular citizens.

Keywords: Protection, destruction, World War II, art, totalitarian regimes