

ФИЛМ

LUBARDA
1968

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (I)

Уредници
Катарина Мелић
Милена Нешић Павковић
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

Крагујевац
2022.

САДРЖАЈ

Александра В. Чебашиек

ЋУТАТИ ИЛИ ГОВОРИТИ:

ПЕДАГОШКИ АСПЕКТИ ХОЛОКАУСТ-ДИСКУРСА / 11

Марија Д. Луковић

НОВИ ЈЕЗИК ХУМАНИЗМА:

НЕ ЗАБОРАВИТИ ХОЛОКАУСТ! / 23

Ивана П. Остојић

ДЕГЕНЕРИСАНА УМЕТНОСТ:

ИМАЛИ СУ ЧЕТИРИ ГОДИНЕ / 35

Анђела Т. Вујошевић

ДИСКУРСИВНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ХОЛОКАУСТА:

СТВАРАЛАШТВО АНСЕЛМА КИФЕРА / 49

Јована Д. Костић

РОСК'N'ROLL И ХОЛОКАУСТ / 59

Александра С. Секулић

НЕПРАВО У НЕМАЧКОЈ ЗА ВРЕМЕ НАЦИОНАЛСОЦИЈАЛИЗМА / 67

Катиарина С. Лазић

РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ И ПОЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ / 83

Лела М. Вујошевић

ДВЕ ПЕТИЦИЈЕ: НЕ ДАМО ЈЕВРЕЈЕ – НАШЕ КОМШИЈЕ / 93

Гордана М. Јоцић

„АРИЈЕВСКИ ПАРАГРАФ” И РАСНЕ ТЕОРИЈЕ

У СРБИЈИ ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА / 111

Бојана Г. Ракоњац

ШЕКСПИРОВ МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ КРОЗ ПРИЗМУ

АНТИСЕМИТИЗМА У ТРИ ИЗВЕДБЕ: ДВОРСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕЧ (1943), ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД (2004) И ВЕНЕЦИЈАНСКИ ГЕТО (2016) / 125

Сандра Р. Тешиовић

ДИСКУРС О НАЦИСТИЧКОЈ ПРОШЛОСТИ У РОМАНУ

СТАРИ МАЈСТОРИ ТОМАСА БЕРНХАРДА / 137

Теодора С. Илић

БУДУЋНОСТ СЕБАЊА НА ХОЛОКАУСТ:

ПОСТМЕМОРИЈА У РОМАНУ EAST-WEST STREET

ФИЛИПА СЕНДСА / 151

Верка Г. Карић

ДАНИЛО КИШ И ИСТРАЖНИ ДИСКУРС:

ХОЛОКАУСТ И ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У ДЕЛУ ПСАЛАМ 44 / 163

Драѓана М. Вучковић

АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ДНЕВНИК ЕЛЕНЕ БЕР / 173

Дуња Д. Томовић

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЛОГОРА У РОМАНУ
ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ ХОРХЕА СЕМПРУНА / 193

Милица М. Карић

БИТИ ЈЕВРЕЈИН: ПРИЧА ЈЕВРЕЈИНА ЛУТАЛИЦЕ ЖАНА Д'ОРМЕСОНА / 207

Илија Д. Обровић

(НЕ)СУОЧАВАЊЕ СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ
РОМАНА ИСЕЉЕНИЦИ В. Г. ЗЕБАЛДА / 223

Јована Д. Стојановић

КРВАВА ПОВРАТНА СПРЕГА
– ГЕЦ И МАЈЕР У ОГЛЕДАЛУ СМРТИ / 245

Александра З. Стојановић

УЧЕЊЕ ПОСЛЕ АУШВИЦА: ХОЛОКАУСТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ НА
ПРИМЕРУ РОМАНА ДЕЧАК У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЏОНА БОЈНА / 255

Сара Николић

ЖИВОТ ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ
У РОМАНУ САРИН КЉУЧ ТАТЈАНЕ ДЕ РОНЕ / 269

Тамара Јевремовић

ТРАГАЊЕ ЗА ДОРОМ У ДЕЛУ ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 283

Јована З. Белић

СУОЧАВАЊЕ СА ПОЧИНИЛАЧКОМ ПРОШЛОШЋУ У
ФИЛМУ ЛОРЕ РЕДИТЕЉКЕ КЕЈТ ШОРТЛАНД / 293

БИОГРАФИЈЕ АУТОРА / 309

Ивана П. Остојић¹

Универзитет у Београду
Филозофски факултет

Мастер академске студије Историје уметности

ДЕГЕНЕРИСАНА УМЕТНОСТ: ИМАЛИ СУ ЧЕТИРИ ГОДИНЕ

Предмет рада јесте модерна уметност која се у време нацистичке Немачке смешта у фокус Хитлерове пропаганде, односно антипропаганде. Модерна уметност постаје мета нациста, бива истргнута из контекста, те се епитет „модерна“ замењује епитетом „дегенерисана“. На овај начин, модерна уметност у поретку Трећег рајха мапира се као нешто забрањено, изопачено, извитоперено. У фокусу рада јесте изложба Дегенерисане уметности, отворена јула 1937. године у Минхену. Изложбу је за четири месеца посетило преко два милиона људи. Публици су представљени радови Макса Ернста, Оскара Кокошке, Георга Гроса, Ота Дикса, Емила Нолдеа, Ернста Кирхнера, Ериха Хекела, Карла Брендела, Марка Шагала, Јанкела Адлера, Пита Мондријана и многих других. Циљ је рада да нам укаже на положај и статус уметника, као и да мапира уметност у политичком, социјалном и идеолошком дискурсу.

Кључне речи: дегенерисана уметност, модерна уметност, менталне болести, дегенерисана музика, деструкција, пропаганда

Ханс Белтинг (2007: 209–227) рекао је да безвремена вредност неког дела каткад постаје јаснија пред позадином историјски условљених особина. За два-наест година, колико је трајао зачетак и развој идеје Трећег рајха, улога уметности, али и обавезе уметника у новој држави, расле су и развијале се до екстрема (Потер 2006: 585). Наиме, уколико погледамо уметност нацистичке Немачке, видећемо да су то, у први мах, углађене, импозантне неокласицистичке форме, које се огледају у Олимпијском стадиону у Берлину или у Трустовој Кући немачке уметности (Потер 2006: 588).

Оно што привлачи пажњу у уметности нацистичког режима, али и тоталитарних режима генерално, јесу јасно дефинисане теме које имају за циљ да представе идеалног вођу (слика 1), идеалну породицу (слика 2), образовање, религиозност, младост и будућност, радништво (слика 3) и здравље нације, најчешће кроз спорт.

У јулу 1937. године, четири године након што је ступила на власт, нацистичка партија организовала је две спектакуларне изложбе у Минхену, чији је изложбени простор био удаљен само неколико стотина метара један од другог. Једна је била *Велика изложба немачке уметности* (*Große Deutsche Kunstausstellung*), која је за циљ имала да представи водеће примере „аријевске“ уметности (слика 5), која се огледа у горе наведеним темама. Друга је била изложба *Дегенерисана уметност* (*Entartete Kunst*) (Барон 1991: 17). Годину дана касније на ред је дошла музика. Рајх је организовао дане музике широм земље, чије је свечано отварање уприличио Јозеф Гебелс, министар пропаганде, са десет музичких заповести (Мекеј 2021: 25). Овај догађај, такође, пропраћен је паралелном изложбом

1 ivaostojic97@gmail.com

дегенерисане музике (слика 6), која је за циљ имала омаловажавање цеза као црначке музике, модернизма као продукта јудео-бољшевичке завере, чији је доминантан утицај на немачки музички укус присутан током Вајмарске републике (Васиљевић 2008: 177).

Нацистичка пропаганда огледа се и у филму – пре свега, као најрепрезентативнији пример јесте Лени Рифенштал, са ауторским филмом *Тријумф воље*², са својим импозантним представама у служби режима и индоктринације. Поред Лени Рифенштал, ту су Вајт Харланова адаптација романа *Јеврејин Зис*³ Лиона Фојхтвангера из 1925. године, као и антисемитски документарни филм *Лушајући Јеврејин*⁴ Фрица Хиплера (Потер 2006: 588).

Да би јасније разумели проблематику потребно је да се вратимо на сам крај 19. и почетак 20. века. Крајем 19. века модерна уметност бива проглашена за „патолошку“, али и поред тога она улази у музеје и до краја двадесетих година дела модерне уметности изложена су у свим већим немачким музејима. Двадесетих година јавља се линија „филозофа“ уметности који стварају подлогу за будуће нацистичке погледе на уметност, заснивајући их на тези о дегенерисаној уметности Макса Нордауа⁵. Како је јачао нацистички покрет, тако су и идеје о дегенерисаној уметности бивале екстремније. Важно је да истакнемо да је модерна уметност и пре онога што ће се десити 1933. године, иако излагана у музејима, била маргинализована (Реџински 2019: 25).

Психијатар Ханс Принцхорн 1922. године објавио је студију *Сликариство душевно оболелих (Bildneri der Geisteskranken)*. Узорак од 450 испитаника довео је Принцхорна до закључка да ментално оболели људи имају специфичне обрасце и ликовне квалитете у свом раду (Барон 1991: 12).

- 2 Под контролом је била и целокупна немачка филмска индустрија. Тријумф воље (*Triumph des Willens*) документарни је филм Лени Рифенштал представљен публици 28. марта 1935. године. Контровезно ремек дело било је изузетно пропагандно оружје. У фокусу је митинг у Нирибергу и вођа и канцелар Националсоцијалистичке партије, Адолф Хитлер. Преко 60 сати сировог материјала снимљеног током четири дана митинга монтирани су у филм у трајању од 110 минута. Основни задатак Рифеншталове био је да продуби веру у Хитлера као неупитног вођу и да да легитимитет владајућем тоталитарном поретку. Познати су њени кадрови из жаље перспективе како би Хитлера начинила што импозантнијим, што ће касније бити честа тема пародија.
- 3 *Јеврејин Зис (Jud Süß)* новела је немачког књижевника Вилхелма Хауфа из 1827. године. Ово дело доживело је више адаптација. Најуспешнија књижевна адаптација била је Фојхтвангеров роман заснован на драми коју је написао 1916. године. За Фојхтвангера, Зис је био симбол еволуције европске филозофије и културног менталитета. Прича је заснована на лику Јозефа Зиса Опенхајмера, банкара и финансијског саветника, који је пореклом немачки Јеврејин. Живео је током 18. века на двору у Виртембергу. Услед низа догађаја (спознаја порекла, кћеркина смрт, сукоб са војводом) Зис бива оптужен за: превару, проневеру, издају, развратне односе са дворским дамама и примање мита. Под притиском јавности, суд га осуђује на смрт вешањем. Упркос томе што му је дата последња шанса за одлагање ако открије своје племенито порекло или пређе на хришћанство, он умире, рецитирајући јеврејску молитву. Овај роман адаптирао је Вајт Харлан, немачки редитељ и глумац. Климаксом његове каријере сматра се његов редитељски ангажман на пројектима рађеним за нацистички режим. До 1937. Гебелс му је дао једну од водећих улога. Његов *Јеврејин Зис* из 1940. сматра се његовим најозлоглашенијим делом чији је једини циљ ширење антисемитске пропаганде Немачком и Аустријом. Филм је потпуна инверзија Фојхтвангеровог наратива.
- 4 Фриц Хиплер био је немачки редитељ који је водио одељење за филм у Министарству пропаганде нацистичке Немачке, под надзором Јозефа Гебелса. Најпознатији је као редитељ пропагандног филма *Лушајући Јеврејин (Der Ewige Jude)*, који се сматра најрадикалнијим и тотално запаљивим филмом. Овим филмом Јевреји су означени као паразити национално дегенерисани, а сам филм је, у извесној мери, најави Холокауста.
- 5 Парадоксално, Макс Нордау био је јеврејског порекла. Године 1892. објавио је *Entartung*, дело у ком омаловажава уметност прерафаелита, симболизам, Емила Золу. Ово дело величало је традиционалну немачку културу и уметност. Оживљено је у време националсоцијалиста.

Архитекта и сликар Пол Шулце-Наумбург објавио је 1928. године дело *Уметности и раса (Kunst und Rasse)*, књигу у којој су фотографије болесних и деформисаних људи повезиване са делима модерне уметности (слика 8). Шулце закључује да таква уметност приказује расно искварене индивидуе, што су нацисти прихватили као доказ о моралној, духовној и физичкој дегенерацији која потиче од Јевреја (Николас 2011: 20).

Адолф Хитлер постао је немачки канцелар у јануару 1933. године, након што је на парламентарним изборима однео победу освојивши 44% гласова. Националсоцијалистичка партија бива једина дозвољена странка у Немачкој. На снагу ступају забране штрајкова и забране рада синдиката. Исте године образована је Комора за културу Трећег рајха (*Reichskulturkammer*), чиме је регулисано питање свакога ко је имао било какве везе с уметношћу (Николас 2011: 22). Приступ Комори није био дозвољен Јеврејима, комунистима и свима онима чији уметнички стил није подилазио нацистичком идеалу. Потом је основан и уметнички огранак *Аненербе (Ahnenerbe)*, који се бавио истраживањем древне германске историје у потрази за потврдом о исконској германској култури и њеној узвишености. Још на самом почетку јасно се уочавају два смера у којима би уметност смела и морала да фигурира. Први смер заступао је Алфред Розенберг кроз оно што је академска уметност и она која извире из душе народа; други правац заступао је Јозеф Гебелс – он се залагао за експресионизам чији су чланови углавном били Немци (Николас 2011: 23–25). Али након неколико година сукобљавања, прецизније од 1933. до 1935. године, Гебелс је попустио притисцима, чиме је отпочео прогон модерне уметности.

Под Гебелсовом јурисдикцијом, 1933. године представљен је манифест (*Deutscher Kunstbericht*) који се тицао уметности и састојао се од пет правила:

1. Сва дела у којима се препознаје космополитски или бољшевички дух потребно је уклонити из свих немачких музеја и колекција. Конфискована дела потребно је изложити јавности, образложити шта се крије иза њих и потом их спалити;
2. Директоре музеја који народни новац расипају на не-немачку уметност неопходно је моментално отпустити;
3. Забрана рада оним уметницима који заступају марксизам и бољшевизам, или се те идеје у њиховом раду препознају;
4. Забрана изградње грађевина које наликују кутији⁶;
5. Моментално уклањање скулптуре која не одговара немачком укусу и идеалу (Барон 1991:14).

Модери уметници били су уклоњени са својих позиција предавача и чланова јавних институција, а као одговор на растућу дискриминацију многи од њих су одлучили да напусте Немачку. Онима који су остали забрањено је да раде, продају и излажу радове (Николас 2011: 20). Тим „дегенерисаним” уметницима било је забрањено да купују уметнички материјал, а агенти Гестапоа одлазили су у изненадне контроле њиховим кућама и атељеима, како би забрана рада била спроведена у дело. Они који су настављали да стварају затварани су у затворе или луднице. Уметници нису убијани ради својих активности, али они који су

6 Односи се на архитектонски израз уметника који припадају Баухаусу.

били јеврејског порекла нису могли избећи ту судбину, попут Феликса Нусбаума и Шарлоте Саломон који су погубљени у Аушвицу.

Гебелсовим декретом из јуна 1937. године, шесточлана комисија, предвођена Адолфом Циглером, улази у музеје и галерије, где врши селекцију здраве и искварене уметности. Све што вређа немачка осећања и национални интегритет, или нарушава природну форму или очитаво одсуство адекватних мануелних и уметничких вештина, било је заплењено (Барон 1991: 19).

Велика изложба немачке уметности отворена је 18. јула 1937. године у Кући немачке уметности. Клаус Берген, Георг Гунтер, Ото Кирхнер, Иво Салигер, Леополд Шмуцлер, Рихард Шварцкопф, Јозеф Стајнер, Адолф Визел, Адолф Циглер, Рудолф Белинг, Арно Брекер, Фердинанд Либерман, Јозеф Торак само су неки од репрезентата неукаљане немачке уметности, чија су дела представљена на овој изложби. Ово је била прва од осам изложби које су организоване у периоду од 1937. до 1944. године. На једном месту прикупљана су дела славне немачке уметности. Поред овакве поставке немачки дух био је осигуран, а немачка будућност светла. Организоване су аукције на којима је нацистичка елита имала прилику да купи нека од великих уметничких дела за приватну колекцију, али и дела која су била пригодна за државне институције (Барон 1991: 17).

Изложба *Дегенерисане уметности*⁷ (слика 7) отворена је 19. јула 1937. године у Минхену. Смештена је у једну оронулу зграду, која је претходно додељена Институту за археологију (Барон 1991: 20). Просторије су испражњене и припремљене за поставку. Стотине дела, уклоњених претходних недеља из немачких музеја, нагурано је у ту зграду, подругљиво интонирано као дегенерисани рад шарлатана, расно инфериорних и ментално оболелих (Николас 2011: 36). Преко врата једне галерије налазио се натпис „Имали су четири године”. Овај натпис односио се на уметнике који за четири године владавине националсоцијалиста нису успели да се прилагоде нацистичким принципима. Изложени су радови стотину тринаест уметника који нису разумели ову поруку. Важно је напоменути да је само шест уметника заправо било јеврејског порекла. Требало је представити и последње поглавље културне декаденције немачког народа. Модерна уметност приказана је као део завере против Немачке. Слике су биле рђаво окачене, често без рамова. Зидови су били прекривени непристојним коментарима и пароланама. Деци је био забрањен улаз како би их „заштитили”. У дегенерисану уметност убрајали су се уметнички правци као што су импресионизам, постимпресионизам, фовизам, експресионизам, кубизам, футуризам, дадаизам, надреализам и апстрактна уметност (Николас 2011: 30). Изложба *Дегенерисана уметности*, након отварања у Минхену, путовала је читавом Немачком. Планирано је да изложба траје до краја септембра, али услед великог одзива, продужена је до краја новембра. Изложба је постављена да свесно подстиче негативну реакцију. До затварања изложбе 30. новембра поставку је видело више од два милиона људи. У наредне три године путовала је Немачком и Аустријом, где ју је видело око милион посетилаца (Барон 1991: 9). Реакције су биле подељене. Многи љубитељи уметности дошли су да би последњи пут видели своје миљенике и дивили им се. Ова изложба била је својеврсна сахрана модерне уметности.

За време отварања изложбе каталог није био израђен, али мало пре затварања је објављен, као својеврсни водич кроз изложбу. На 32 стране представљени

7 За реконструкцију саме изложбе види Вон Лутихау 1991: Mario-Andreas von Luttichau, Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction, ed. *Degenerate Art, Exhibition catalogue*, LACMA, New York: Abrams, 45–83.

су циљеви изложбе, са деловима Хитлеровог говора у коме он осуђује болесну уметност и уметнике. Каталог је поткрепљен Принцхорновим и Шулицевим истраживањима. Ту су се нашле и бројне репродукције. На насловној страни нашла се скулптура *Нови човек* јеврејског уметника Отоа Фројндлиха, преко које се налазио натпис *entartete kunst*, где је реч *kunst* исписана црвеним крејоном, указујући на материјал који није уметнички и којим цртају деца. У каталогу изложбе сумирано је да она тежи да прикаже политичке, расне и моралне циљеве који су стајали иза представљених дела, а који су тежили анархији и корумпирању посматрача (Барон 1991: 19–20).

Ово није била једина анти-модерна изложба током 1937. године. Адолф Циглер, сликар реалистичних актова, 1937. године постављен је на место председника огранка Коморе Рајха за културу. Његов задатак био је да за изложбу одабере и обезбеди дела немачке дегенерисане уметности од 1910. године (Николас 2011: 34–36). Изложбе су осмишљене тако да буду представљене као екстравагантни примери свега што је декадентно и погрешно, као и да јавно мњење окрену против ове уметности коју су сматрали симболом снага што су неправедно понизиле Немачку 1918. године. Организовали су *Велику антибољшевичку изложбу* (*Große antibolschewistische Ausstellung*) у Нирнбергу, у трајању од 5. до 29. септембра. Потом је ова изложба путовала околним градовима. Изложба *Лушајући Јеврејин* (*Der ewige Jude*) отворена је у Минхену крајем 1937. године, након чега је, до половине 1939. године, обишла Беч, Берлин, Дрезден и Магдебург (Барон 1991: 15).

Када говоримо о дегенерисаној уметности, не можемо да занемаримо изложбу *Дегенерисане музике*, отворену у Дизелдорфу, 24. маја 1938. године. Изложба је постављена до 14. јула, када се сели у Вајмар, потом у Минхен и Беч. Шта је оно што музику чини дегенерисаном? Дегенерисаном музиком окарактерисане су композиције чији су аутори јеврејског порекла, или они чија је музика била инспирација или је поседовала референце на црначку или јеврејску културу. Изложба дегенерисане музике реализована је по узору на изложбу дегенерисане уметности. Јасно је раслојавање музике на аријевску – праву, подобну, ону која је ослоњена на славну немачку историју, и дегенерисану музику – лошу, неподобну и погубну по немачки народ. На отварању је окупљена политичка и културна елита. Од велике немачке музике, најзаступљенији били су Бетовен, Вагнер, Брукер и Хендл. У циљу очишћења немачког духа, дегенерисана музика није извођена (Васиљевић 2008: 177–183). Јасна је забрана црначке културе, цензура цеза, забрана употребе ударачких инструмената. Интригантан је тај потенцијал музике као изложбеног материјала који је доводи до њеног поистовећивања са визуелном уметношћу – конституише се као излагање антимузике, односно, разноврсни материјал о (анти)музици која није пожељна. Посматрано из аспекта дискурса о музици у тоталитарним режимима који подразумева искључивање музике, на њено представљање као лошег узора (Васиљевић 2008: 182).

Дегенерисана дела нацистичке вође потајно су продавали у иностранству. Како би се овакве ситуације избегле, али и да би се прикупио новац за Рајх, основана је Комисија за коришћење дегенерисане уметности (Николас 2011: 37). У јесен 1938. године Комисија је предложила Хитлеру да дела стави на јавну аукцију.

Иако су сва дегенерисана дела била забрањена у Немачкој, нацистичке власти увиделе су да их и те како могу искористити, будући да су биле погодне за хитно скупљање девиза за Рајх. Тако је организована велика аукција 1939. године у Луцерну, на којој су понуђена дела великана модерне уметности као што су Брак, Ван Гог, Пикасо, Кле, Матис, Кокошка и многи други (Николас 2011: 16).

Аукције попут ове нису биле посебно неуобичајене током 1939. године. Све слике и скулптуре на аукције су пристизале из водећих немачких музеја. Џозеф Пулицер најбоље је описао овај догађај: „Да бих обезбедио да ту уметност виде будуће генерације, куповао сам – сумануто! [...] Прави мотив за куповину била је аутентична потреба да се сачува уметност.” (Николас 2011: 15). Људи који су на тим аукцијама куповали нису могли ни да замисле да ће се та дела данас продавати за милионе долара.

Алфред Хенсен, кустос берлинске Националне галерије, увиђао је да је немачка влада овом аукцијом националне оставштине досегла ниво срамоте и културног пропадања какво у историји уметности није запамћено (Николас 2011: 18).

Упркос свим продајним активностима, складиште у Улици Коперникус остало је мучно пуно. Франц Хофман, фанатично спреман да до последњег слова спроведе Хитлеру уредбу о чишћењу, трудио се да се отараси преосталих радова, које је прогласио 'немогућим за коришћење'. Предложио је да буду 'спаљени на ломачи као симболичан пропагандни поступак' и понудио да 'спроведе примерено циничну погребну церемонију' (Барон 1991:12).

Двадесетог марта 1939. године спаљено је 1.004 слике и скулптуре и 3.825 цртежа, акварела и скица (Николас 2011: 37).

Закључак

Нацистичко виђење света заснивало се на мржњи према Јеврејима (анти-семитизму), расизму („научној теорији” о раси као друштвеном и политичком фактору) и идеји о настанку најјачих. Све ово утицало је на све друштвене и културне сфере нацистичке Немачке. Нацизам је тежио новој држави и новом типу човека што је било условљено мишљу да су људи постали расно загађени генетским мешањем. У нацизму су Јевреји схватани као раса дефинисана биолошким факторима попут крви или боје косе, а не као што је био случај раније као религијска, културна или деградирајућа група. Према нацистичкој теорији расизма, основни кривци за све недаће које су снашле Немачку били су управо Јевреји. Сматрани као претња будућности, било их је потребно елиминисати. За почетак, забрањен је брак са Јеврејима како се не би загађивао расни материјал, потом свима који су сматрани као расно неподобни одузимано је држављанство, а све се завршило покушајем истребљења целокупне јеврејске популације (Николас 2011: 72). Нацисти су вођени мишљу да само расно чисти уметници могу створити здраву уметност која у себи садржи идеале класичне лепоте, док су расно загађени уметници били они чија је уметност дегенерисана.

Адолф Хитлер био је уметник, али су његови реалистични пејзажи и архитектура коју је сликао били одбачени. Тадашњи познаваоци уметности и људи који су били важни у свету уметности више су пажње посвећивали модерним правцима у уметности. Након што су га два пута одбили у бечкој Академији ликовних уметности, Хитлер се посветио политици (Мекеј 2021: 40–42). Као политичар нашао је начин да се освети модерној уметности. Хитлер је значајна средства уложио у промоцију аријевске уметности. Аријевска уметност представљала је немачки идеал, она је била конвенционално „лепа”, с одређеном дозом херојства, окренута породици и цркви. Као дела чија је порука јасна, она неће остављати места за нежељене интерпретације (Николас 2011: 39). На овај начин Хитлер је могао да изгради државу какву је желео и могао је да манипулише делима која су одисала аријевском нотом. Кроз уметност је требало постићи

културну и етничку регенерацију. Тежило се античком идеалу, јер је сам Хитлер сматрао да се ту крије расна чистота, како су стари Грци били најудаљенији од јеврејског утицаја. Било је потребно да ликови буду идеализовани и да изгледају херојски, готово романтичарски. Нацистичка уметност тежила је приказивању људи лишених индивидуалности који представљају немачке врлине, као и идеализованих предела чија је улога била да пробуде љубав према домовини. Суштина нове уметности била је да представи изглед будућег човека и друштва, али и да подржава режим (Николас 2011: 34–35). Нацистичка уметност имала је пропагандну улогу, али је и коришћена као средство у прогону неистомишљеника.

Колико су критеријуми за прецизно дефинисану дегенерацију уметничког дела и уметника били јасни и самој нацистичкој комисији сведочи податак да су радови неколико уметника изложени на обе изложбе: и на изложби немачке уметности и на изложби дегенерисане уметности. Један такав пример јесте скулптор Рудолф Белинг. Његов *Боксер Макс Шмелинг* био је понос и дика немачког народа, док су скулптуре *Тријада* и *Глава* означене као дегенерисана уметност. На основу овог примера може се закључити да се сматра да је скулптура била компликованија за класификацију у односу на сликарство (Барон 1991: 18).

Музеји су поређени са храмовима, они бивају готово света места, сакрални простор. Нацистички режим нарушава један сакрални контекст и модерну уметност смешта у један други контекст – онај у коме уметничко дело бива подвргнуто јавној срамоти (Мекеј 2021: 41). Уметничко дело смештено је у центар збивања и бива сагледано кроз једну потпуно нову призму. Овде се заправо подвлачи шта аријевска уметност није и шта никако не сме и не може да буде. Изложба дегенерисане уметности за циљ је имала да посетиоца наведе на презир, подсмех и гађење посматрача, да самом делу избрише изворно значење и створи ново, оно дегенерисано. Сlike и скулптуре изгубиле су статус уметничких дела, сведене су на опасност по нацију.

Да ли је деструкција модерне уметности варварски чин или пажљиво промишљен процес, који укључује и публику, те доводи до климакса и катарзе?

Видели смо да је један део уметности ускладиштен, други део продат на аукцијама, у циљу финансирања Рајха, и трећи је део спаљен. Овде можемо да сагледамо различите видове деструкције и конструисање тоталног, потпуног уметничког дела. Поред материјалне деструкције, видимо и другу страну деструкције – ефемерну деструкцију (Мекеј 2021: 30–32). Ефемерна деструкција готово је ритуална, вишеслојна, перформативна, она укључује публику, укључује сва чула – ствара се један вид ефемерног спектакла. Да ли публика својим присуством учествује у деструкцији? Овде видимо једну синестезију коју деструкција ствара: звуци ударања и ломљења, мирис паљења, узвици или шапати који допиру из публике или потпуни мук. Стиче се утисак да је некада публика једини сведок симболичког уништења, када дело бива истргнуто из првобитног уметничког контекста и бива претворено у пепео.

Данас се овакво намерно разарање, крађа уметнина и читавих збирки и њихово уништење доживљавају као неприхватљиво насиље и губитак светског културног наслеђа. Да ли наслеђе игра улогу у оправдавању националних и етничких сукоба, да ли је оно основ за лични и колективни идентитет?

Да ли дегенерисану уметност треба посматрати као политички феномен?

Историјско-уметнички дискурс о обе уметности, званичној уметности Рајха и дегенерисаној уметности, и даље је обликован послератним наративима – да ли официјелну уметност Рајха заиста треба канонски елиминисати и одбацивати је

као уметност и искључиво је дефинисати као пропаганду; насупротив томе модерна уметност, пре свега, експресионизам, добијају функцију праве немачке уметности (Реџински 2019: 24).

Други светски рат имао је за циљ да установи нови поредак колективног памћења. Идентитет нације тесно се везује за идеологију и погледе на свет. Адолф Хитлер знао је да је управо државна власт она која намеће национални идентитет, што је и био његов основни циљ. Наиме, национални идентитет могу прихватити, с мање или више одушевљења, оне групе или појединци који подлежу правилима државе или они који су претпостављени примаоци користи. Национални идентитет може се изразити као патриотизам, љубав према домовини, док некада може да поприми облик национализма, што је овде и био случај (Николас 2011: 143). У овом случају, идентитет је био наметнут и самим тим је изазивао незадовољство и осећај отуђености.

Донет је патриотски апел и уметницима је дато четири године да почну да стварају онако како партија налаже. Прихватана су само она дела која су у потпуности спроведени примери своје врсте и који не дају повод да се посматрач пита шта је то што је уметник желео да нам пренесе. Све што се допадало Хитлеру било је толерисано, као и све што је из угла пропаганде било од велике користи за власт. Сваки вид усложњавања уметности, апстрактне форме и прогресивне идеје нису добродошле (Барон 1991: 12). Посебно су експресионизам, кубизам и дадаизам доживљавани као елитистички прокрети, који су деморалишући по национални дух.

О деструкцији „дегенерисане” уметности и њеном статусу данас довољно говори чињеница да се одржавају изложбе које за циљ имају да представе колико је деструкција модерне уметности важна и колико смо ускраћени губитком огромног броја дела модерне уметности. Једна од таквих изложби одржана је у Њујорку 2014. године, под називом *Дејенерисана уметности: напад на модерну уметности у нацистичкој Немачкој 1937* (*Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*⁸). Музеј модерне уметности у Њујорку (МоМА) покренуо је 2003. године иницијативу која се бави истраживањем порекла оних дела насталих пре 1946. године и оних дела добављених након 1932. године, а која су могла бити у Европи током нацистичке ере, све у циљу идентификовања оних дела која су могла бити незаконито присвојена збирци музеја. Ову иницијативу употпунили су дигиталном поставком из јула 2017. године, где су издвојена она дела модерне уметности која су била проглашена дегенерисаним и потом уклоњена из збирки немачких музеја и галерија⁹.

Многи модерни уметници из „златног доба” нацистичког режима или су морали да оду или су морали да умру. Они који су остали, остали су сломљеног духа. Али њихова преживела дела, документација и сведочанства пружају нам могућност реконструкције једне ере. На крају те ере, нацистички је режим изгубио. Модерна уметност није искорењена, наставила је даље. Концепт деструкције уметности произвео је нову уметност. Чин деструкције уметности створио је ново уметничко дело. Модерна уметност јесте модерни мартир.

8 <<https://www.neuegalerie.org/degenerate-art-attack-modern-art-nazi-germany-1937>>, 24. 7. 2022.

9 <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3868>>, 22. 7. 2022.



Слика 1: Хуберт Ланцигер, „The Standard Bearer”, 1935.



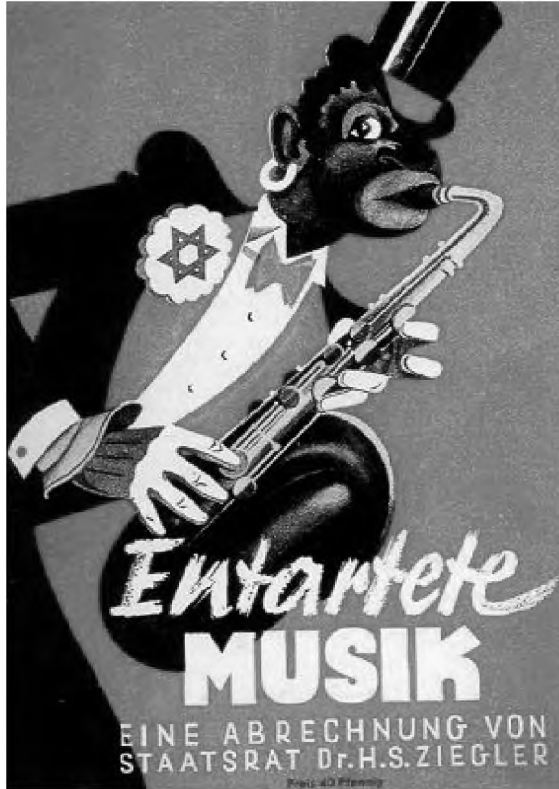
Слика 2: Адолф Висел, „Слика породице Кахленберг”, 1939.



Слика 3: Герхард Кели, „Гимнастичари”, 1939.



Слика 4: Постер за изложбу „Велика немачка уметност”, 1937.



Слика 5: Постер за изложбу „Дегенерисана музика“, 1938.



Слика 6: Изложба „Дегенерисана уметност“, 1937.



Слика 7: „Поређење модерне уметности и људских обољења”, Пол Шулице Хаумбург

ЛИТЕРАТУРА

- Барон 1991: S. Barron, 1937: *Modern Art and Politics in Prewar Germany*, ed., *Degenerate Art*, Exhibition catalogue, LACMA, New York: Abrams, 9–25.
- Вон Лутихау 1991: M-A von Luttichau, *Entartate Kunst*, Munich 1937: *A Reconstruction*, ed., *Exhibition catalogue*, LACMA, New York: Abrams, 45–83.
- Белтинг 2007: H. Belting, *Djelo u kontekstu*, H. Belting, H. Dilly, W. Kemp et al., *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb: Fraktura.
- Васиљевић 2008: M. Vasiljević, *Izložba 'degenerisane muzike' u Dizeldorfu 1938. godine*, *Sveske: Književnost, umetnost, kultura*, 89, 177–183.
- Мекеј 2021: N. El Meckey, *Destruction of Images as a Total Work of Art*, *The Gesamtkunstwerk as Black Hole*, Madrid: Espacio, tiempo y forma.
- Николас 2011: L. H. Nikolas, *Otmica Evrope*, prev. S. Bajac, Beograd: Geopoetika.
- Потер 2006: P. M. Potter, *The Arts in Nazi Germany: A Silent Debate*, *Contemporary European History*, Vol. 15, No. 4, *Theme Issue: The Nordic Countries and the German Question after 1945*, 585–599.
- Реџински 2019: J. Redzinski, *Bad Art. Propaganda. No Art at All: The Struggle of German Art History to Come to Terms with the Art (Politics) of National Socialism*, *Acta Academiae Artium Vilnesis*, Issue 94, 16–38.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Дегенерисана уметност, јул 19, 2017 – фебруар 29, 2020, МоМА: <Degenerate Art | МоМА>, 22. 7. 2022.

Дегенерисана уметност: напад на модерну уметност у нацистичкој Немачкој 1937: <<https://www.neuegalerie.org/degenerate-art-attack-modern-art-nazi-germany-1937>>, 24. 7. 2022.

DEGENERATE ART: THEY HAD FOUR YEARS

Summary

When Hitler was appointed Chancellor of Germany in 1933, many people did not realize the change that was underway, not only for the Jewish community, but for the entire western world. Degenerate art is a term constructed by the National Social Party in the 1930s in Germany. Term degenerate assumes a loss of physical, mental and moral qualities considered normal and desirable. The subject of this text is modern art, which during Nazi Germany was placed in the focus of Hitler's propaganda, that is, anti-propaganda. Modern art becomes a target of the Nazis, it is torn out of context, and the epithet „modern” is replaced by the epithet „degenerate”. In this way, modern art is mapped in the order of the Third Reich as something forbidden, perverted, twisted. In July 1937, the Nazi Party organized two spectacular exhibitions in Munich. One was the „Great Exhibition of German Art” (Grosse Deutsche Kunstausstellung), which aimed to present the leading examples of „Aryan” art, which is reflected in the themes mentioned above. The second was the exhibition „Degenerate Art” (Entartete Kunst). A year later, it was the turn of music. The focus of the work is the Degenerate Art exhibition, opened in July 1937 in Munich. The audience had the opportunity to see the art of Max Ernst, Oskar Kokoschka, Georg Gross, Otto Dix, Emil Nolde, Ernst Kirchner, Erich Haeckel, Karl Brendel, Marc Chagall and many others. The goal of the text is to indicate the position and status of the artist, as well as to map art in political, social and ideological discourse.

Key words: degenerate art, modern art, mental illness, degenerate music, destruction, propaganda

Ivana P. Ostojić

