
HENING AJHBERG

NACISTIČKI 'THINGSPIEL'

TEATAR MASE U FAŠIZMU
I PROLETERSKOJ KULTURI*

„Noći, noći, noći k'o krv crvena.
Tihi su. Borbe najzad
Više nema.
Poslednji što pade
Rebra mu smrskana.
Rat završi. Mir je
Opet među nama.”

Tim rečima 'zloduh' trijumfuje nad krajem prvog svetskog rata, ali kad se svojim litanijama oglase 'mati' i 'čedo',

„Nema. Nema. Nema.
Gladni, ispijeni stoje.
Ognjište bez vatre.
Zemlja poražena”.

mrtvi se uznemire. Horovi mrtvih zazivaju iz dubina, iz daleka se oglašavaju horovi vojnika mlade Nemačke. Kad 'nezaposleni radnik' ponovi jadikovku nad zemljom, ekonomski osakaćenom i od stranih sila podjarmljenom, 'pali', 'neznani junak' se diže — i, kao glas objave — pristaje na svoju 'muku' da bi spasao svoj narod. Zloduh, smeša ratnih profitera, revolucionara, izdajnika i kapitalista, kreće u boj za totalnu potrošnju i, na zadovoljstvo 'krupnog

*) Henning Eichberg, *The Nazi Thingspiel: Theater for the Masses in Fascism and Proletarian Culture*, *New German Critique*, Milwaukee, Wis. Vol. 11, 1977. Ovaj ogled sačinjen je na osnovu nekoliko sažetih ideja, preuzetih iz obimnije studije, koja je pod naslovom *Massenspiele, Massenbewegungen, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, treba da se pojavi u seriji 'problemata', Frommannholzboog, Stuttgart/Bad-Cannstatt, 1977. Ogled se delom zasniva i na mom habilitacionom predavanju, održanom na Stutgarskom univerzitetu, juna 1976.

akcionara', podbada mase da nasrnu na 'neznanog junaka'. One ne mogu da ga ulove, te se, jedan po jedan, svrstavaju u njegove redove. Novi svet rada je rođen. Pošto je svoj zadatak ispunio, 'neznani junak' može da iščezne, dok zloduh, uz strašnu buku, nestaje u dubinama.')

Takav zaplet imao je prvi nacistički *Thingspiel*, *Deutsche Passion 1933* (Nemačka pasija 1933), čiji autor je bio Rihard Ojringner. Bilo je to ključno delo jednog novog dramskog žanra, žanra kome je poklanjana velika pažnja i koji su nacisti, 1933—1937, instrumentalizovali, ali koji je, isto tako, veoma brzo bio zaboravljen. Onome ko se bavi književnošću, on bi mogao pružiti materijal za stilsku analizu: uticaj Tollerove ekspresionističke drame očit je baš kao i veza sa srednjovekovnim misterijama. U ovom tekstu mi, međutim, nije namera da idem tragom tih poređenja; radije bih razmotrila one aspekte koji su od značaja za istoričara društvenih pojava. Ipak, pre no krenemo dalje, mogli bismo uvidom u još dva primera, malo osvetliti fenomen *Thingspiel*-a.

Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit (Nojrode. Igrokaz o nemačkom radu) od Kurta Hejnikea. Horovi ulaze, svedočeci o jedinstvu 'zajedinice naroda' *Volksgemeinschaft*), o jednakosti svih radnika, bez obzira na nacionalnu pripadnost. Rudar se vraća u rodni grad i saznaje da lokalni rudnik tek što nije zatvoren. Kad radnici koje su pozvali vlasnici rudnika počnu da demontiraju opremu, rudar poziva svoje drugove da barikadama zatvore ulaz. On se suprotstavlja argumentima uprave:

„Ko je vlasnik ovog rudnika? Vi ili korporacija?

Ko ovde odlučuje? Vi ili korporacija?”

— insistirajući na pravu naroda da radi za svoju otadžbinu. Stvara se kolektiv te rudnik može biti spasen, kampanjom za prikupljanje sredstava koja premošćava klasne barijere. Kad i pored toga dolazi do bankrotstva, i rudnik mora biti izložen javnoj prodaji, nepoznati čovek pritiče u pomoć:

„Druže. Zemljače. Bližnji moj!”

To je predstavnik 'Nove Nemačke', koji spasava radnike. Horovi završavaju ovaj *Thingspiel* rečima:

’) Richard Euringner, *Deutsche Passion 1933* (Oldenburg/Berlin, 1933). Drugi *Thingspiel* istog autora zvao se *Totentanz* (1935), a napisao je i dva obredna igrokaza: *Der Chor der Fäuste* (1935) i *Deutsche Mythe* (1935.)

„Redove zbijmo!
Nemačkoj bokove pokrijmo!
Čoveče umni, čoveče radni,
Stupajmo, na glas zakletve komandni.“²⁾

Tako se ovde, umesto s ekspresionističko-ekstatičnom misterijom, srećemo s delom koje pripada tradiciji socijalne drame. Unekoliko je drugačije — jer se u njemu javlja istorizacija a samo je neo-klasično delo Eberharda Wolfganga Molera, *Frankenburger Würfelspiel* (Frankenburška kocka, 1936). U njemu se opisuje proces koji komentariše hor, po ugledu na grčku tragediju. Optuženi je nemački car Ferdinand II koji je, u ime protiv-reformacije, progonio seljake gornje Austrije i poubijao njihove vođe 1625. godine. On za odgovorne oglašava svoje savetnike i crkvene ljude, da bi na kraju krivnja bila bačena na jednog viteza nižeg reda, izvesnog grofa Herbesdorfa, koji je seljake optužio za pobunu. Sud odlučuje, baš kao što je i bilo, da pozove mrtve kao svedoke. Nemir u masama, zvona opomene i fanfare, seljaci ustaju iz svojih grobova, istorijski događaj se ponavlja, Herbesdorf poziva nenaoružane seljake da se susretnu na otvorenom i, suprotno obećanom, njegovi ih vojnici okruže. On od njih zahteva da promene svoja religijska ubeđenja i da predaju svoje 'kolovode'. Kad ovi to odbiju, on primorava tridesetšesticu gradskih staraca da igraju kockarski *danse macabre*: potom će ih polovina biti obešena. Međutim, umesto dželata pojavljuje se mitska figura, nenaoružani vitez u crnom oklopu, koji sad primorava Herbesdorfa i njegove seize da igraju istu igru. Svi gube i živote i čast, a sudije ih osuđuju na smrt:

„Car koji uništava svoj narod,
Neka je zauvek proklet!“³⁾

Istraživanje *Thingspiel*-a

Po čemu je fenomen *Thingspiel*-a nešto što je od interesa za onoga ko se bavi istorijom društvenih pojava? Da bismo na to pitanje odgovorili, biće potrebno da pogledamo postojeća istraživanja koja se, uglavnom, tek dotiču teme.

1) Do sada je *Thingspiel*-pokret smatran, pre svega, jednim od oblika manipulacije kome

²⁾ Kurt Heynicke, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit* (Berlin, 1935). Drugi *Thingspiel* istog autora imao je naslov *Der Weg ins Reich* (1935).

³⁾ Eberhard Wolfgang Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel* (Berlin, 1936). Drugi festivalski komadi istog autora su: *Die Insterburger Ordensfeier* (1934), *Die Verpflichtung* (1935), *Das Sünder Weihnachtspiel* (1935).

pribegava totalitarna država.⁴⁾ To jeste tačno, posmatrano sa stanovišta nacističkog kulturno-političkog aparata⁵⁾, i pogotovu Gebelsovog Ministarstva obrazovanja i propagande, koje je bilo pokrovitelj Imperijalne organizacije pozorišta pod vedrim nebom i komunalnih pozorišta (Reichsbund der deutschen Freilicht — und Volkshauspiel) tokom 1933. godine, u cilju stvaranja *Thingspiel* pokreta kao i osnivač književnog kruga koji je promovisao *Thingspiel*. S tim je bio povezan i talas gradnje, pod okriljem Imperijalnog radničkog saveza (Reichsarbeitsdienst) kada nastaju ogromni *Thingspiel* amfiteatri, često i za više od 10.000 gledalaca, kakav je i danas postojeći otkriveni teatar festivala Karl Maj u Bad Segesbergu, ili onaj u Berlinu.⁶⁾ U poplavi teorijskih iskaza autora i kulturnih funkcionera koncepcija *Thingspiel*-a je zadobila odgovarajuću teorijsku podlogu, te otud i indirektno 'tvrdnje' svojstvene stanovištu 'totalne države'⁷⁾.

⁴⁾ Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (Reinbek, 1963), pp. 95–106. Joseph Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Gütersloh, 1964), pp. 163–72. Uwe Karsten Ketesen, *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reich* (Bonn, 1968.), pp. 80–82, 132–33; *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches* (Berlin, 1970), pp. 8, 357; i *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890–1945* (Stuttgart, 1976). Peter H. Bumm, *Drama und Theater der konservativen Revolution* (Munich, 1971), pp. 170–200. Klaus Sauer, *German Werth. Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen* (Munich, 1971), pp. 164–224. Richard Grunberger, *Das zwölfjährige Reich. Der deutsche Alltag unter Hitler* (Vienna, 1972), pp. 375–77. Hans Kaufmann, ur., *Geschichte der deutschen Literatur 1917–1945*, vol. 10 (Berlin, 1973), p. 96. Novo svetlo baclo je Klaus Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus* (Göttingen, 1971), pp. 70–74, i *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie* (Munich, 1973), pp. 45–49. Klaus Gündertzeit bis zur Gegenwart. *Geschichte der deutschen Literatur seit 1871* (Bern, 1973), pp. 559–62. Nisam uspela da nadem Meinhold Lurz, *Die Heidelberger Thingstätte. Die Thingbewegung im Dritten Reich: Kunst als Mittel politischer Propaganda* (Heidelberg, 1975).

⁵⁾ Wilhelm fon Šram je, sa stanovišta 'totalne i autoritarne države' za Gebelsovu struju, najvažniju za *Thingspiel* pokret napisao *Neubau des deutschen Theaters. Ergebnisse und Forderungen* (Berlin, 1934). Za protivničku, Rozenbergovu struju, nešto slično, ali i s 'totalitarnim očekivanjima od nacističke kulturne perspektive' napisao je Volf Braumiler (*Freilicht und Thingspiel. Rückschau und Forderungen*, Berlin, 1935).

⁶⁾ O programu gradnje vidi: Ludwig Moshamer, „Freilichttheater und Thingplätze. Ein Beitrag zur architektonischen Durchbildung“, u *Bauamt und Gemeindebau*, 16 (1934), 3–8; Moshamer, „Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater“, *Bauwelt*, 26 (1935), 1–8.

⁷⁾ Uz Šrama, vidi i standardne tekstove što ih je za Gebelsovu struju pisao Rajner Šloser (Rainer Schlösser), „Das Thingspiel“, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters* (Berlin, 1935), pp. 40–64. Drugi autori koji su se i programatski izjašnjavali bili su: Richard Euringer, „Thingspiel-Thesen“, prvo objavljen u *Völkischer Beobachter*-u (20. juna i 3. jula 1934), a potom kod Wulfa (vidi nap. 4), pp. 168–169. Eberhard Wolfgang Möller, „Die Wendung des deutschen Theaters. Ein

U jednom trenutku su novije liberalne teorije totalitarizma ušle u kritičku fazu, pa je postalo jasno da je shvatanje *Thingspiel*-a, kao manipulativnog instrumenta nacističke države, tek deo slike. Drugu stranu — data od uglavnom previđanu — predstavlja spontani razvoj pokreta obrednih igrokaza (*Weihespiel*) u razdoblju neposredno nakon 1933. godine.⁸⁾ Program izgradnje nacističke države (1934. je samo u prvoj fazi, izgrađeno 66 *Thingspiel* amfiteatara), uveliko su premašili zahtevi lokalnih ministarstava i vlasti (1934. bilo ih je 500⁹⁾). Kada je 1933. pod pokroviteljstvom Nemačkog radničkog fronta održan konkurs za *Thingspiel*, stiglo je oko 10.000 ponuda.¹⁰⁾ Čak ni činjenica da su uglavnom po sredi bili amaterski pokušaji, ne umanjuje interesovanje istoričara za ovaj fenomen. Pre bi se reklo da to ukazuje na potrebu daljeg istraživanja stavova stanovništva. *Thingspiel* i ne bi bio moguć bez određenog blagonaklonog odnosa širokih slojeva stanovništva prema njemu, a možda bez tog stava nikada ne bi ni bio smišljen. Koliko god ga stručnjaci ignorisali ili otklanjali nebitnim komentarima, pravi problem ostaje da su nacisti na kraju zaključili da je *Thingspiel*, kao instrument 'manipulacije' nedelotvoran i već 1935—37. se bavili mišlju da ga ukinu ili čak zabrane.

2) U još jednom pogledu su akademska istraživanja preuzela stanovište nacional-socijalista (premda uz upravo suprotna merila vrednovanja). *Thingspiel* je, naime, izvučen iz svog istorijskog konteksta. Tek veoma retko se pominju teatarske forme koje su mu prethodile — baš onako kako su i nacional-socijalistički autori postupali. Tako je, na primer, postojao amaterski pozorišni pokret, izrastao iz omladinskog pokreta, pozornice pod vedrim nebom i govorni horovi (*Sprechchöre*), kojima su se komunisti često sužili. Sve to su početkom XX veka bile poznate inovacije koje su predstavljale alternativu buržoaskom pozorištu. Nacistički *Thingspiel* se, ipak, po pravilu smatra nečim jedinstvenim i groznim, nečim što je uzurpiralo legitimne inovacije s početka veka, da bi potom palo kao žrtva vlastitog samozadovoljstva.

'Aufriß zum Spiel auf Thingplätzen', u *Das deutsche Volksspiel*, 1 (1933/34), pp. 147—52. Stavove Rozenbergove struje zastupali su uglavnom, već pomenuti (nap. 3) Braumüller, ali i Fridrih Flkenčer i Bruno Nelsen Haken, u časopisu *Bausteine zum deutschen Nationaltheater. Organ der N. S. Kulturgemeinde*, 2 (1934) — 4 (1936), i naročito u tematskom broju posvećenom *Thingspiel*-u, koji se pojavio maja 1935.

⁸⁾ Glen Gabberry, E. W. Möller and the National Drama of Nazi Germany: A Study of the *Thingspiel* and of Möller's *Das Frankfurter Würfspiel*. Neobjavljena magistarska teza sa Univerziteta Viskonsin, 1972. Günther Rühle, *Zeit und Theater*, vol. 3. *Diktatur und Exil 1933—1945* (Berlin, 1974), pp. 35—40, 777—83.

⁹⁾ Braumüller (vidi nap. 5), pp. 28—30.

¹⁰⁾ E. W. Möller u pismima M. Dultzu, 15. IX 1964. i 23. I 1965.

3) Onde gde istorijski kontekst uopšte postoji, on se obično svodi na dokazivanje kontinuiteta na jedan neistorijski način, bez razmatranja strukturalnih veza i promena. U knjizi *Lorbeer und Palme — Patriotismus in deutschen Festspielen* (Lovor i palma grančica — patriotizam u nemačkim festivalskim komadima), povlači se linija koja povezuje baroknu dramu glorifikacije (*Huldigungsdrama*), preko festivalskih komada viljemovske Nemačke s nacističkim *Thingspiel*-om.¹¹⁾ Premda su nas savremene promene poučile da se barokni stav poniznosti, devetnaestovekovni nacionalizam i fašizam ne mogu nikako podvesti pod zajednički imenitelj kao što je 'patriotizam', to je u potpunosti prenebregnuto jer su autori *Lorbeer und Palme* bili zaokupljeni time da se svojim predmetom pozabave na ironičan i negativan način. Tako je izostala strukturalna analiza koja bi mogla dovesti do konceptualizacije društvenog ponašanja prikazanog u dramama i učiniti distinkcije mogućim. Sada smo došli do jedne od osnovnih preokupacija ovog ogleada. U kojoj mери obrasci ponašanja koje donosi *Thingspiel* razotkrivaju političke stavove toga razdoblja?

4) Pre svega, neophodna su poređenja s drugim primerima koji pripadaju istom periodu. Zauzeto su istraživanja *Thingspiel*-a izbegavala svačudo razmatranje 'levičarskog' spektakla. U retkim slučajevima u kojima su ovi spektakli posmatrani kao teatarska forma svojstvena u levici, pominjani su isključivo komadi igrani pod okriljem radničkih obrazovnih udruženja u doba Viljemove vladavine, a kasnije i pojedinačni poduhvati Behera, Unrua, Hejma i Kube. Postojanje levičarskog festivalskog spektakla, 20-tih i 30-tih godina, jednostavno je poricano.¹²⁾ Takvo poricanje deluje nenormalno, kad se ima u vidu proleterska kultura razdoblja između dva rata, u kojoj su festivalski i obredni igrokazi bivali sve značajniji.

Zbog ograničenosti postojećih istraživanja, u ovom ogledu će biti neophodno pozabaviti se sledećim pitanjima:

- 1) Koje su to strukturalne karakteristike zbog kojih je *Thingspiel* protivteža tradicionalnom buržoaskom pozorištu?
- 2) Kakve mu se paralele mogu iznaći u drugim političkim kontekstima, a naročito u socijaldemokratskoj kulturi radničke klase?
- 3) Koje su to činjenice koje istoričar može dedukovati iz karakteristika političkog ponašanja?

¹¹⁾ Sauer/Werth, 1971 (vidi nap. 4).

¹²⁾ *Ibid.*, p. 225: „Festivalski komad 'leve' orijentacije, doista je retkost. Smatrali smo ga prerusenom dramom opozicije u vreme radanja nemačke socijaldemokratije, u doba zakona protiv socijalista, inače nas nije zanimao”.

Thingspiel kao vremensko-prostorna struktura

Zapleti dva *Thingspiel*-a dati u uvodu, tek delimično ukazuju na formalne, strukturalne karakteristike *Thingspiel*-a. Po teoretičarima *Thingspiela*-a, on se javlja kao vrsta proširenja ekspresionističkog pokreta, utoliko što i on želju za raskidom s tradicijom neprekidno iskazuje na jedan revolucionarno-patetičan način. Tradicija koju je on želeo da odbaci bila je tradicija buržoaskog proscenijuma, zasnovana na psihološkoj iluziji, uz strogu podelu na glumište i publiku. Sedam narednih tačaka su pokušaj definisanja prirode *Thingspiel*-a kao strukture kretnji i zvuka, prostornih odnosa, vremenskih razdeobi i posebnog rasporeda gledalaca i glumaca.

1) Onde gde je u tradicionalnom pozorištu preovladavala izgovorena reč, ovde se uzima da treba uvesti prisustvo, ili čak dominaciju, sasvim drugačijih formi kretanja i artikulacije. Horsko pevanje, govor i kretanje bili su redovni rekvizit *Thingspiel*-a, što mu je često davalo karakter oratorijuma. Unošene su i pantomime, alegorije, tabloi, ceremonije sa zastavama i druge svečane scene. Ideje su preuzimane iz procesija, parada, svečanih povorki i zborova, te su autori počeli svoje komade smatrati nekom vrstom 'paradnog teatra'. Moderni plesovi i balet, kola, gimnastika i elementi atletskih mitinga takođe su bili prisutni, ili bar poželjni. Odlična tehnika ozvučenja i svetlosnih efekata igrala je veliku ulogu. Umesto tradicionalne zavese, fanfare su označavale pauzu ili prekid. Orkestarska muzika i pevanje davali su *Thingspiel*-u svojstva opere. Umesto naturalističke i stilizovane radnje i govora pojedinca ovde nalazimo eklektični *Gesamtkunstwerk*.

2) Neobična priroda *Thingspiel*-a još jasnije se očituje u njegovoj prostornoj strukturi. Nakon su se, prigodom nekih sportskih događaja 1933, počeli igrati komadi na stadionima, vremenom je proscenijumsku pozornicu potisnuo kružni teatar na otvorenom prostoru.¹³⁾ To je, uz prostorni raspored amfiteatra ili arene postalo strukturno načelo *Thingspiel* teatra. Radnja je — lišena pozadine i zavese — bila sa svih strana vidljiva. I predeo je bio deo toga: stene i šumarci, zamci kao Marijenburg u zapadnoj Pruskoj, šume u Jilihu, ili pak spomenici u Anabergu, u gornjoj Šleziji.

3) Jedna od posledica ove prostorne preorijentacije bio je i novi odnos između glumaca i publike. Kada je 1936. godine igran *Frankenburg Wurfespiel*, sa 27 govornih i 1.200 sporednih uloga, epizodisti su uzeti iz publike kojoj je komad bio namenjen. I obratno, 20.000 gledalaca, u arhitek-

¹³⁾ Gustav Goes, „Vom Stadion zum Thingspiel“, *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 3 (1935), pp. 141—44.

tonski monumentalnom prostoru, nisu bili tek posmatrači radnje, već su presudno doprinosili emotivnoj atmosferi same dramske radnje. Kada je, na predstavu u Erfurtu 1937. gotovo 2.000 radnika i članova partije bilo pozvano i čitav grad bio uključen, podvojenost između glumaca i publike bila je uspešno prevaziđena.

4) Ova tendencija objedinjavanja glumaca i posmatrača, kao i spajanja različitih i, unekoliko divergentnih aspekata tradicije u *Thingspiel*-u dobila je svoj izraz u ritmičkoj podeli komada i u horskom govoru i muzici. Muzika je često bila izrazito ritmična — poput muzike Karla Orfa, koji je 1936. bio angažovan kao kompozitor obrednih drama¹⁴⁾ — i imala je tempo marša. *Deutsche Passion* 1933 bila je zamišljena tako da 'slušalačka publika' bude u stanju da peva čitave delove. Finalne scene objedinjavale su glumce i publiku u zajedničkom pevanju nacionalnih i vojnih pesama.

5) Novi odnos između publike i glumaca, uz uvećanje prostornih dimenzija i ritmički govor i pevanje masa, izmenio je i odnos pojedinca i celine. Masovnost (*Massenhaftigkeit*) je postala sastavni deo same strukture. Oktobra 1933. je oko 17.000 uniformisanih glumaca i epizodista izvelo jedan od prvih stadionskih komada Gustava Gésa, pred 60.000 gledalaca u Berlinu. Otvaranje *Thingspiel* teatra u Koblencu je 1935. privuklo 'samo' 20.000 ljudi, zbog rđavog vremena (približno 1/4 stanovnika grada); masovni hor od 3.000 ljudi, praćen s pet orkestara izveo je *Thingspiel* Hajnriha Lerša, čoveka koji je svojevremeno bio simpatizer socijaldemokratskog proleterskog pokreta.¹⁵⁾

6) Ova masovnost na 'pozornici' nije bila kontrast ni pojedincu ni njegovim posebnim svojstvima, već tipovima, apstraktnim likovima, koji su često bivali anonimni. *Frankenburger Würfelspiel* su 1936. godine glumci igrali na koturnama. Tu nije bila reč o prikazivanju individualnog morala ili psihologije; bili su to didaktički politički komadi. Nikada nije bila u pitanju individualna sudbina, krivica i ispaštanje, već uvek nešto relevantno za mnoštvo što podrazumeva apstraktne faktore, kao u slučaju 'nezaposlenog radnika', 'velikog špekulanta', 'neznanog junaka', 'sudije' ili 'crnog oklopnika'. Tipizaciju karaktera još više je isticalo njihovo pojavljivanje u 'vizuelno identičnim kostimima', kao u Hejnikiovom *Thingspiel*-u, *Der Weg ins Reich* (Put u Rajh), u kome su se pokorni od nepokornih razlikovali upravo na taj način.

¹⁴⁾ Carl Diem, *Olympische Jugend. Festspiel zur Auf-führung in der Deutschen Kampfbahn am Eröffnungstage der Olympischen Spiele am Sonnabend, 1. August 1936.*

¹⁵⁾ *Deutsche Allgemeine Zeitung* (26. III 1935), objavljeno kao prilog kod Brennera (vidi nap. 4), pp. 201—2.

7) Apstraktni, tipizirani likovi su se na pozornici dvostruko konfrontirali. Model te konfrontacije predstavlja tribunal — otud i termin 'Thing' koji označava 'sudište'. Ili, kako to kaže Ojringer: „*Thingspiel* umetnost iz pozorišta uvodi u arenu u kojoj se odvija sudski proces. Komad vodi od dramskog umetničkog dela ka sudnici, sada kad zbiljski igramo”. *Frankenburger Würfelspiel* to još grublje iskazuje: „Počujte ovaj komad — on je i igra i sud”.

Efekti ove vrste pozorišta različito su vrednovani. Mogu se kritikovati i politička sadržina ovih dela, ali i njihovi formalni kvaliteti — kako sa stanovišta nacističke dramske kritike, tako i izvan njega. Za našu ocenu značaja i tipičnosti *Thingspiel*-a, kao i načina na koji je bio prihvaćen, bitno je priznati da je on bio prihvaćen i van granica nacističke države. Tako je jedan engleski pozorišni kritičar 1936. pisao o *Frankenburger Würfelspiel*-u: „Rečima je nemoguće preneti utisak što ga ova predstava ostavlja. Svakom ko je ikada čuo zov trube, poznat je i onaj poseban utisak što ga ostavlja kretanje mase, poplava boja i zvuk koji odzvanja... (U Molerovom delu) su, po prvi put, sva ova sredstva (književnost, procesije, život itd. — H. E.) spojena u jedinstvenu dramsku i umetničku celinu. Stoga u ovom delu vidim začetak nečeg novog”¹⁶⁾

Sa sasvim drugačijim političkim predznakom, *Thingspiel*, je, dakle, umnogome težio onome što je jedan ekspresionistički autor 1920—26. opisao, govoreći o tome zašto je protiv buržoaskog pozorišta: „Naša nada je sportska publika. Naši pogledi su — i ne poričemo to — upravljani na one ogromne betonske arene ispunjene s 15.000 ljudi, svih klasa i šarolikog izgleda, na tu najpromućurniju i najpošteniju publiku sveta... Što se starog pozorišta tiče, ono je postalo bezlično”¹⁷⁾ Za Berta Brehta su sportski događaji i cirkus bile jedine mogućnosti ka kojima se pozorište iole smisleno moglo kretati. Čak i u ono vreme, to je bilo više od pukog postulata.

Obredni igrokazi u proleterskoj kulturi

U socijaldemokratskom i komunističkom pokretu proleterske kulture — od samog početka vezanom za proleterski sportski pokret — nastala je 20-tih godina jedna 'nova kultura' koja je trebalo da bude u službi 'nastajanja novog socijalističkog osećanja'. Govorni hor (koji se obraća 'masama kao masi u duhu svetkovine'), hor u kretanju i govorni hor koji se kreće, proistekli

¹⁶⁾ Jeffrey Evans, „Towards a New Drama in Germany: A Survey of the Years 1933—37”, *German Life and Letters*, 2 (1937/38), 188—200.

¹⁷⁾ Bert Brecht, „Mehr guten Sport” (2. II 1926), *Schriften zum Theater*, 1, (Frankfurt am Main, 1967), pp. 81—84.

su iz ideje da se 'mase istovremeno i obsene i disciplinuju'. Pri tom je osnovno sredstvo predstavljalo svečarski ili obredni igrokaz.¹⁸⁾

Tri primera mogu se uzeti iz tadašnje socijalističke štampe.¹⁹⁾ Ovako je, recimo, pisano o obrednom igrokazu, *Kampf um die Erde* (Bitka za svet) Alfreda Auerbaha²⁰⁾, izvedenom na prvoj radničkoj olimpijadi, u Frankfurtu na Majni, 1925: „Nije to svečarski već obredni komad, pošto raskida s dosadnom buržoaskom svečanom misom, njenim patetičnim rimama i vizantijskim frazama. Naš olimpijski igrokaz nema ništa zajedničko s tim. On je prvi stvarno artikulisani pokušaj stvaranja modernog komada koji se obraća masama u velikom prostoru. U njemu nalazimo velike deonice koje pripadaju govornim horovima i horovima koji učestvuju u predstavi artikulirajući borbu masa. U ovom dramskom delu, hor skandira i kreće se kako bi izrazio našu borbu za ravnopravniju podelu svetskih bogatstava. Gimnastičke vežbe se koriste za prikaz moćne sile u borbi svih naroda za jedan novi i ravnopravniji svet, koji bi pripadao onima koji

¹⁸⁾ O „novoј socijalističkoј festivalskoј kulturi“ vidi Paul Franken, *Vom Werden einer neuen Kultur. Aufgaben der Arbeiter- Kultur- und Sportorganisationen* (Berlin, 1930), pp. 38—44. Brojni su i članci Ota Zimmermanna (Ota Cimermana), između ostalih „Die neuesten Fortschritte proletarischer Festkultur“ *Arbeiter- Turn- und Sportzeitung*, 40 (1932), 182—83.

¹⁹⁾ Celovito razvijenim socijalističkim igrokazima za mase iz 1925—32, prethodile su neke druge forme, između ostalih dečje amaterske predstave i masovne predstave za sindikalno organizovane radnike. Među prvima — koji su bili karakteristika socijaldemokratskih festivala početkom 20-tih godina — trebalo bi pomenuti komade Emila Reinhardta Müllera: *Der Aufbruch. Ein Festspiel für die Arbeiterjugend* (1922), *Blühende Erde. Ein Spiel für frohe Menschen. Aufzuführen im Freien und im Festsaal* (1922). Johannes R. Beher (Johannes R. Becher), bio je verovatno prvi koji je smislio festivalski igrokaz za mase — *Arbeiter- Bauern- Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott* (1919). Novi tip igrokaza prvi je izveo Lajpciški sindikat, na svom godišnjem sindikalnom festivalu. Bio je to *Spartakus* (1920), potom *Der arme Konrad* (1921), pa *Bilder aus der französischen Revolution* (1922, od Ernsta Tollera), *Krieg und Frieden* (1923, takođe Tollera), *Erwachen* (1924, od Tollera i Adolfa Windsa). Institut za proletersko obrazovanje, pokrovitelj ovih festivala, podržavao je do 1922. Nezavisnu socijaldemokratsku partiju, da bi se potom vezao uz SPD. Vidi: Klaus Pfützner, *Die Massenfestspiele der Arbeiter in Leipzig (1920—1924)*, (Leipzig, 1960). Zeitgenössische Berichte bei Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald, ur. *Deutsches Arbeitertheater 1918—1930. Eine Dokumentation*, vol. 1 (Munich, 1973), pp. 85—96. Otprilike u isto to vreme su u sovjetskoj Rusiji počinjali eksperimenti sa dramama za mase koje su izvodili proletkult klubovi, vojne pozorišne trupe itd. Naročito poznata predstava bila je *Erstürmung des Winterpalais* (Petrograd, oktobra 1920); o tome vidi: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, vol. 1, p. 85. Na žalost, novija istraživanja proletkulta ne posvećuju dovoljno pažnje teatru za mase (za razliku od agitprop-kabarea): vidi: Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult* (Stuttgart, 1974—75), vol. 1, p. 116; vol. 2, pp. 59—60, 99—103.

²⁰⁾ Navodi iz Alfred Auerbach, *Kampf um die Erde. Weihespiel zur Internationalen Arbeiter-Olympiade* (Frankfurt am Main, 1925).

proizvodno rade, a ne brutalnoj sili, svim onima koji će morati da se ujedine da bi izborili svoj deo životnih radosti, materijalnu i duhovnu nadoknadu za svoj rad. Radnja komada počinje debaklom ratne ere, potom sledi nespokojstvo poratnih godina, sve do vremena u kome se moćni mladi svih zemalja ujedinjaju samo zato da bi ovom umornom svetu dali novo lice i novo srce. Radnička olimpijada svojim značenjem umnogome nadilazi obično atletske nadmetanje. Stoga ni njen dramski izraz i poriv nije klišeti-rani festivalski komad starog stila, već jedan snažni, vitalni obredni igrokaz namenjen čovečanstvu”²¹⁾

Omladinska drama *Mach dich frei!* (Oslobodi se!) je 1929. godine bila u središtu Nacionalnog festivala radničkog saveza gimnastičara i atletičara u Nirnbergu. „Sumrak. Na nebu mesec, pomalo nisko, u punom sjaju. Prava atmosfera za igranje festivalskog komada u krcatoj areni. Živi zid od oko 60.000 ljudi okružuje scenski prostor. Na znak, čitav eskadron stupa u punom skladu, eskadron koji na sebe uzima zadatak da sve intelektualno, socijalno i politički porobljene oslobodi njihovih okova. Potom, zaredom, stupaju porobljeni: prikazuju mentalno podjarmljene, one čiji dani prolaze u somnambulnim stanjima, one koji u veteranskim organizacijama snevaju o nemačkoj osveti, one izgubljene po zatvorima, i one koji pod crno-belo-crvenom zastavom vežbaju, smatrajući atletske viteštvo najboljim načinom da se Nemačka uzdigne... 'Zelimo da pobedonosno osvojimo Francusku; odzvanja oduševljenim stadionom nakon su pozivi eskadrona utihnuli, a porobljeni otišli sa scene. — Počinje Internacionala. Eskadron nasrće na vratnice, opominjući, i iznova se čuje — isprva tiho, a onda sve jače — 'Dolazimo, dolazimo!'. Vratnice se otvaraju, izlaze oni koji su probuđeni. Oni odlaze kroz druge vratnice, a sve grupe oslobođenih spajaju se u jednu i penju uz široke stepenice na sceni. Drees, vođa ujedinenih omladinskih grupa, strastveno se obraća mnoštvu, rečima punim entuzijazma, postavljajući zahteve državi i društvu, koje svi bez daha slušaju. Potom sledi zakletva Radničkog saveza gimnastičara i atletičara, i na kraju masovna pesma 'Brate, napred ka suncu, napred ka slobodi', kao finale. Hor koji je dostigao ogromne razmere silazi niz stepenice. Baklje se pale; prvo samo nekoliko, onda 100, 1.000, 10.000. Na znak, plamena baklja preleće preko polja; spontano se prolama aplauz u čitavom gledalištu. Masa s bakljama izlazi kroz vratnice u pravcu Ducen-tajha; sve više ljudi se priključuje masi, dok ona u veličanstvenom, bakljama osvetljenom finalu, izlazi kroz kapije”²²⁾

²¹⁾ *Internationale Arbeiter-Olympiade* (Frankfurt am Main, Festschrift, 1925), pp. 57—58. Navedeno kod Horsta Ueberhorsta, *Frisch, frei, stark und treu. Die Arbeitersportbewegung in Deutschland 1893—1933* (Düsseldorf, 1973), p. 154.

²²⁾ *Arbeiter- Turn- Zeitung*, 37 (1929), 183.

I treći primer: festivalski igrokaz Roberta Erencvajga za drugu radničku olimpijadu, u Beču 1931. „Festivalski igrokaz na stadionu, u sumrak. Masa slobodno dolazi na predstavu. To je impresivna i provokativna pozornica; formira je zelena površina stadiona i na njoj je 5.000 učesnika. Tu je i 60.000 gledalaca, koji takođe učestvuju. Ideja komada Roberta Erencvajga je oslobođenje proletarijata. Za pastoralnim dobom seoskog života, slede ugnjetačke godine industrijskog ropstva. S velikim naporom i mukom ljudi slede tempo mašina: fabrike gutaju decu; vojska guši pobune; iz kolone industrijskih radnika uzdiže se ogromna zlatna glava Kapitalizma, čija se struktura pokazuje kao teleprinterska berzanska traka. Mase se organizuju. Nacionalizam ih poziva u rat otrcanim frazama. Obavijena maglom i otrovom, sudbina jezdi pozornicom... sve dok krik 'Ti nećeš ubijati!' ne zaustavi to ludilo. Već je gotovo mrak. Posle procesije ojađenih, posmatramo povratak na rad i revolucionarno buđenje masa. U buri oduševljenja koje ujedinjuje mase, zlatni idol pada, a na platformi se pojavljuju svetiljke slobode — isprva su to pojedinačne baklje u horu radosti, potom potoci i lavine svetlosti, koja osvetljava krug, širi se i ide dalje preko maratonske kapije, uz pratnju Internacionale koju peva 65.000 ljudi. Bakljadi koja, kroz Prater ide do Gradske kuće, priključuje se i publika. — Ovaj igrokaz majstorski kontroliše i mase i prostor, posredstvom ogromne antiteze i reči-lozinki uzdignutih na nivo simbola. Mase su totalno kretanje i boja. Zvuk i govor prepušteni su glasnogovorniku koji odjekuje s kule u sredini arene (iz zlatne glave Kapitalizma). Emotivni utisak što ga je ostavio na posmatrača, dokaz je njegovog neuspaha”.²³⁾

Unekoliko je iznenađujuće i bilo bi vredno dodatnog komentara što su novija istraživanja *Thingspiel*-a ignorisala postojanje ovih radničkih festivalskih igrokaza i njihov status, kao prethodnika nacističkih stadionskih prikazanja; zapravo bi se moglo reći da je postojanje 'levičarskih' festivalskih igrokaza čak bilo prikrivano.²⁴⁾ Iz navedenih primera već se mogu videti nagoveštaji onih struktura uz pomoć kojih je nacistički *Thingspiel* težio stvaranju jedne nove teatarske forme: vrsti *Gesamtkunstwerk*-a, sačinjenoj od pokreta, govora i muzičkih formi, pod vedrim nebom, interakciji glumaca i gledalaca,

²³⁾ *Arbeiter-Turn- und Sportzeitung*, 39 (1931), 183. Vidi, A. Piperger, *Arbeiter-Olympiade* (Vienna, 1931), pp. 36–39.

²⁴⁾ To važi ne samo za Sauer/Werthovu knjigu, već i za sasvim standardno delo pisano u NDR, Hoffmann/Hoffmann-Ostwald (nap. 19), gde, u tomu prvom, na str. 87, nalazimo očitu omašku, posle napomene o raspuštanju Lajpciškog pozorišta za mase 1924: „Ne zna se za druge pokušaje ove vrste... Kao umetničko nastojanje, igrokazi za mase ostali su neobičnost bez posledica”.

ritmizaciji uz pomoć muzičkih i horskih tehnika, masovnosti, agitacionoj tipizaciji *dramatis personae*, i njihovoj inkorporaciji u jedan dvostruki model u kojem je sadržano i političko opredjeljenje za bolju budućnost.

Nekoliko primera ličnog kontinuiteta, pokazaće da je ovde reč o nečem što nadilazi čisto vanjske, strukture analogije. Od 11 autora, čija je dela (poeziju, oratorijume i omladinske komade) za izvođenje preporučivao list *Sport za mlade i radnike*²⁵⁾, a izdavač im uglavnom bila firma Worker-Youth Verlag, petoricu — u stvari, tačno polovinu — prihvatili su nacional-socijalisti (Martin Luzerke i, posmrtno, Gerit Engelke), dok su za tri godine neki ili postali nacional-socijalistički autori (Karl Breoger) ili pisci *Thingspiel*-a (Maks Barterl i Hajnrih Lers). Za nekoliko godina su igrokaze Hermana Klaudiusa preporučivali prvo socijaldemokrati, a potom nacional-socijalisti, kao obredne igrokaze, dok su čak i autora *Thingspiela*-a, Hojnikea, socijaldemokrati svojevremeno smatrali prihvatljivim.

Između socijaldemokratskog obrednog igrokaza i nacističkog *Thingspiel*-a, na jednoj, i komunističkih horskih oratorijumskih dela, na drugoj strani,²⁶⁾ postojao je, isto tako, čitav niz srodnih svojstava: odavanje pošte mrtvima i ceremonije sa zastavama, kult simbola i ritmizacije, horski i svetlosni efekti. Komunisti su, međutim, odustali od izvesnog broja važnih inovacija s početka 20-tih godina — od uključivanja gledališta u radnju i scenskog postavljanja kretanja masa — i iznova uveli konfrontaciju gledaocve jednodimenzionalnosti s pozornicom i parolaškim uzvikivanjem hora.

Politički stavovi između dva rata

U još jednom pogledu različiti tipovi proleter-skih obrednih igrokaza i nacistički *Thingspiel* imaju sličnosti: radi se o delimičnom poklapanju onoga što se zbiva na pozornici s političkom „realnošću“. Dok su se socijalistički festivalski igrokazi završavali Internacionalom i bakljadom, gledalac nacističkog obrednog igrokaza bivao je uključen u zajedničko pevanje borbenih pesama ili nacionalne himne. U obe vrste festivalskih igrokaza mogli su se uključiti i govori političkih vođa. Na taj način, ova teatarska forma upućuje na političke stavove koji su bili karakteristični za 20-te i 30-te godine.

²⁵⁾ Hamü, „Unsere Feste und Feiern“, iz *Jugend-Führer, Jugend und Arbeitersport*, 6, (1930), p. 42.

²⁶⁾ Gustav von Wangenheim, *Chor der Arbeit* (1923), 7.000 (1924). Berta Lask, *Die Toten rufen* (1923). Maxim Vallentin, *Dritte Internationale* (1926/29). Für die Sowjetmacht (1930) grupe „Das Rote Sprachrohr“ (Berlin).

Baš kao što su nam tuđi politički ceremonijalni igrokazi toga doba, tuđ nam je i niz tadašnjih oblika političkog ponašanja — marševi, uniforme, svečanosti sa zastavama — koji je u to doba predstavljao sastavni deo političke scene. I ovde je akademsko istraživanje odabralo da tu pojavu pripiše isključivo fašizmu. Težnja je bila da se pokaže kako je — upravo zbog nje-gove nesporne bizarnosti — nacional-socijalizam poprimio oblik došljaka s druge planete kako bi ‚zaveo‘ narod.²⁷⁾ Međutim, iz nekoliko novijih studija u čijem središtu su *Rotfrontkämpferbund*,²⁸⁾ *Reichbanner* i *Eiserne Front*,²⁹⁾ vidi se da su slični obrasci ponašanja bili svojstveni i političkoj ‚levici‘. Čak je i liberalna ‚sredina‘ težila preuzimanju sličnih oblika ponašanja i formacija, što pokazuje i koalicija levo-liberalne Nemačke demokratske partije i aktivističke grupacije *Jungdeutscher Orden*, stvorena 1930.³⁰⁾

Oblici ponašanja u političkoj areni, dakle, u mnogome korespondiraju s onim što znamo o festivalskim igrokazima. Politički mitinzi su uveliko izišli iz okvira tradicionalnih formi govora i diskursa, preobrazivši se u nešto posve novo uz pomoć muzike, marširanja, vizuelne prezentacije posebno uvežbanih partijskih grupa, borbenih pesama, čak planiranog razbijanja. Sve to strukturalno korespondira sa *Gesamtkunstwerk* koncepcijom festivalskih igrokaza. Već je dovoljno toga rečeno o velikoj sličnosti *Thingspiel*-a s ceremonijalom nacionalne partijske konvencije; sličnost između proleterskog festivalskog igrokaza i nacionalne konvencije *Rotkämpferbund*-a je bar isto toliko zaprepašujuća. Čak su i ceremonije sa zastavama i kult zastave uopšte u raznim političkim pokretima bili slični i međusobno i onome što se moglo videti u festivalskim igrokazima. Mase marširajući ulaze na stadione, preplitanje političkih aktera, partijske grupe i posmatrači, ritmizacija ostvarena muzičkim i horskim tehnikama, borbene pesme i govorni horovi, značaj masovnosti, apstraktnost ali i čulno otelotvorenje političke ideje u obliku zastava i simbola, kao i u obličju pojedinaca u raznobojnim tuni-

²⁷⁾ Hans-Jochen Gamm, *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatz- religion. Ein Beitrag zur politischen Bildung* (Berlin, 1962). O zastavama, marševima i pozdravima vidi i: Ernst Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung* (Frankfurt am Main, 1966), p. 276—94.

²⁸⁾ Kurt G. P. Schuster, *Der Rote Frontkämpferbund 1924—1929. Beiträge zum Geschichte und Organisationsstruktur eines politischen Kampfbundes* (Düsseldorf, 1975).

²⁹⁾ Karl Rohe, *Das Reichsbanner Schwarz Rot Gold. Ein Beitrag zur Geschichte und Struktur der politischen Kampfbünde zur Zeit der Weimarer Republik* (Düsseldorf, 1966).

³⁰⁾ Klaus Hornung, *Der Jugenddeutsche Orden* (Düsseldorf, 1958).

kama i uniformama, te inkorporacija svih tih formi akcije i reprezentacije u jedinstveni dvostrani model konfrontacije — sve to je podjednako bilo vidljivo i u političkom ponašanju i u ceremonijalnim predstavama. Na verbalnom planu su ‚pokert‘ i ‚disciplina‘ bile ključne reči za označavanje tih novih formi organizovanja i ponašanja, nezavisno od političkih opredeljenja.

Tako je i u kontekstu ponašanja — a ne samo u političkim programima — ‚liberalni sistem‘ bio doveden u pitanje u ‚doba fašizma‘. Moglo bi se reći — a to tek ostaje budućim istraživanjima da dokažu — da je ovaj faktor ponašanja bio mnogo važniji za ‚krizu liberalnog sistema‘ od teorijsko-programskog odbacivanja buržoaske demokratije od strane birača ili partije.

Da bi se izbegli nesporazumi, valja podvući da poređenje struktura ponašanja grupa s različitim političkim stanovištima, a pogotovu onih političke levice i fašizma, ne služi nikakvoj denuncijaciji, što je povremeno činjeno 50-tih i 60-tih godina, pozivanjem na liberalne teorije totalitarizma. Ovde je mnogo više reč o prepoznavanju onih karakteristika, nastalih 20-tih godina, koje su snažno uticale na ponašanja ljudi, a za nas su, u međuvremenu (možda samo privremeno) izgubile značenje. Uz to, tradicionalna akademska istraživanja totalitarizma³¹⁾ se, i po metodu i po rezultatima, razlikuju od biti i pristupa u ovom tekstu, utoliko što je u njima uveliko precenjivano delovanje političkih sistema, pa čak i pojedinačnih političkih odluka, i to na jedan idealistički način. Ne samo da dela za govorne horove (*Sprechchorwerke*) komunisti imaju strukturalne sličnosti s nacističkim *Thingspiel*-om, već su te sličnosti i izrazitije i uočljivije između obrednih komada socijaldemokratske proleterske kulture i *Thingspiel*-a. Za tumačenje bi ovde možda bila primerenija neka druga analitička sredstva, recimo, sociološko poređenje porekla socijaldemokratskog i nacional-socijalističkog masovnog pokreta u nižoj srednjoj klasi. U svakom slučaju, čovek je manje sklon da zaključi kako su ‚totalitaristički‘ pokreti ti koji su razorili Vajmarsku republiku, no da se zapita „zašto proleterske mase ne samo da nisu bile u stanju da uspešno brane svoje organizacije, već su čak, u određenoj meri, saradivale s fašističkim pokretom“³²⁾.

³¹⁾ Bruno Seidel, Siegfried Jenkner, ur., *Wage der Totalitarismus Forschung* (Darmstadt, 1968). Walter Schlangen, *Theorie und Ideologie des Totalitarismus. Möglichkeiten und Grenzen einer liberalen Kritik politischer Herrschaft* (Bonn, 1972). Elke Hennig, „Zur Theorie der Totalitarismustheorien“, *Neue politische Literatur*, 21 (1976), 1–25.

³²⁾ Ronny Loewy, *Asthetik und Kommunikation*, 24 (1976), 111.

Jedno drugo otkriće, takođe je protivno tradicionalnim istraživanjima i tiče se uloge nacional-socializma u *Thingspiel* pokretu. Nacisti nisu ti koji su izmislili *Thingspiel*, kako su stručnjaci do sada tvrdili. Većma je reč o tome da je kulturna politika nacista preuzela jedan pokret koji se kretao ka alternativnoj drami (amaterske predstave, pozorišta pod vedrim nebom, scenska pozornica, drama za mase) i čiji je razvoj trajao još od 1900. On je već bio uhvatio korena u etničkoj (völkisch), katoličkoj, socijaldemokratskoj, komunističkoj i lokalnoj trgovačkoj sredini. Svi ti faktori su doprineli da 1933. godine nastane *Thingspiel*. Šire gledano, važnost uloge nacističke države za ovaj pokret pre je u činjenici da ga je ona ukinula. Da li je do toga došlo njihovom zabranom (Gebels je 1935. svojom 'jezičkom kodifikacijom' zabranio termin *Thingspiel*), ili je razlog bilo pomanjkanje interesa na strani države, gašenje spontanosti koju je budio *Thingspiel* — još uvek ostaje nejasno. U svakom slučaju, spontanost masa inherentna *Thingspiel*-u nije se mogla koristiti i njome se nije moglo manipulirati po volji nacističke države.

Čini se da se, otprilike u isto vreme, u sovjetskoj Rusiji, koja se staljinizovala, odigravao sličan proces koji je doveo do nestajanja (ili administrativne 'eliminacije') proletkulta. Čak ni u nemačkoj komunističkoj državi, nakon 1945, nisu igrani komadi za mase, bez obzira na pojedinačne pokušaje (Kubina drama za mase, *Klaus Störtebeker*, koja je 1959. izvedena na festivalu u Rigenu) i poznavanje starih proleterskih komada.³⁹) Ako ovde želimo da govorimo o 'totalitarizmu', onda moramo razlikovati masovne pokrete međuratnog razdoblja — u koje, bez sumnje, spada i socijaldemokratija — od birokratskih sistema u Rusiji i Nemačkoj, koji su, delom, iz njih iznikli, i u kojima je podsticanje spontanosti (očito prisutno u drami za mase) zamrlo — situacija koja nije bitno drugačija ni u demokratskim državama. Čini se da koncept 'totalitarizma' ovde zapravo zamagljuje, a ne pojašnjava stvar.

Čisto politički plan, u čijim se okvirima kreće liberalna teorija totalitarizma faktički je nedovoljan ako se nastoji dokumentovati fenomen drame za mase, na jedan celovitiji način. Čak i izvan političkih namera i aktivnosti država i političkih partija, postojale su, recimo, sličnosti u sferi sporta, koje su svoju kulminaciju dostigle bez sumnje u Nemačkoj, na nacističkim Olimpijskim igrama 1936. Nije slučajno da je *Frankenburger Würfelspiel*, koji je smatran vrhunskim delom *Thingspiel*-a, premijerno izveden upravo na tim Olimpijskim igrama. Te su igre nadahnule jedno drugo delo — olimpijski obredni komad, *Olympische Jugend* (Olimpij-

³⁹) Pfütznner (1960) (vidi nap. 19).

ska mladež) Karla Dima.³⁴⁾ Pored toga se mora shvatiti da se razdoblje razvoja olimpijskih ceremonija između 1912. i 1936. godine, upravo poklapa s periodom *Thingspiel*-a, obrednih igrokaza, govornih horova i *Kampfbünde*-a: marširanje atletičara, ceremonijalna otvaranja, horovi i kanonski pozdravi (1912), olimpijske zastave, simboli i zakletve (1920), ceremonije sa zastavama i olimpijska vatra (1924), himne (1932), i ceremonija paljenja vatre (1936)³⁵⁾. Pošto su ovi rekviziti do danas sačuvani u olimpijskom ritualu, ali ne u političkoj sferi, opšta zbunjenost naših savremenika ukazuje na distancu koja nas deli od tog razdoblja.

Taj ritual, istovremeno, budući da je u sličnom obliku bio svojstven anti-olimpijadama socijalističkog pokreta radnika i atletičara³⁶⁾, ukazuje i na jednu transpolitičku, tj. socio-strukturalnu vezu. Pojava načela rezultata u modernom svetu sporta³⁷⁾ bila je znak promene ponašanja u industrijskom društvu, ali i krize koja je — u političkoj — kao i u sportskoj sferi — premošćavana ceremonijalnim formama integracije, ali nikada do kraja razrešena.

Pravi li istorija skokove?

Koje snage su ovde bile na delu? Da li je tehnološko-ekonomski razvoj industrijskih društava (tejlorizam, proizvodna traka, orijentacija na velike korporacije) taj koji je doneo — zbog u tim društvima preovlađujućeg načela rezultata — fenomene kakvi su sport meren santimetrima, gramima i sekundama, olimpijska ceremonija, zastave i uniforme, kao sredstva identifikacije masovnih pokreta, ili igrokaze u kojima hiljade igrača učestvuju u složenom kretanju?³⁸⁾ ili je i sam ekonomski razvoj takode

³⁴⁾ Vidi napomenu 14.

³⁵⁾ Martin Hörmann, *Religion der Athleten* (Stuttgart, 1968), pp. 36—46. Richard D. Mandell, *The Nazi Olympics* (New York, 1971), pp. 122—58. Izvori o 1936.: Friedrich Richter, ur., *II Olympiade* (Berlin, 1936). Amtlicher Bericht, Bd., 1—2 (Berlin, 1937). Victor Kuron, *Die Läufer des Friedens. Von Olympia nach Berlin* (Berlin, 1936).

³⁶⁾ Piperger, 1931 (vidi nap. 23). Ueberhorst, 1973 (vidi nap. 21), p. 156. O stanju u kojem se nalazi istraživanje proleterske atletike uopšte, vidi: Henning Eichberg, „Alternative Verhaltensnormen im Arbeitersport? Ein Literaturbericht“, *Sportwissenschaft*, 5 (1975), 69—80.

³⁷⁾ Henning Eichberg, „Zur historisch-kulturellen Relativität des Leistens in Spiel und Sport“, *Sportwissenschaft*, 6 (1976), 9—34, i *Der Weg des Sports in die industrielle Zivilisation* (Baden-Baden, 1973), pp. 109—140.

³⁸⁾ Ovde bi se mogle uspostaviti neke veze s tehnološko-ekonomskim modelom Darsi Riblera, kome bi svakako bile nužne određene modifikacije u ovom pogledu: *Der Zivilisatorische Prozess*, ur. Heinz Rudolf Sonntag, (Frankfurt, 1971).

bio rezultat socio psihološkog procesa civilizacije³⁹⁾, koji je rodio nove načine ponašanja, koji su potom omogućili nastanak jednog novog osećanja proizvodnosti i rezultata, specifičnu racionalnost stručnjaka i uprave? Odgovori na ova pitanja moraju se prepustiti naučnom istraživanju, koje ne bi nudilo — kako je do sada bio slučaj — tek teorijske pretpostavke, već bi ispitivalo društveno ponašanje, akciju i praksu na egzaktn način.⁴⁰⁾

Takođe bi bilo legitimno kloniti se (olakog) uspostavljanja funkcionalnih ili kauzalnih veza. Bilo bi vrednije truda uspostaviti jedan vremenski i strukturalni odnos između faza društvene promene.⁴¹⁾ Na taj način bio bi učinjen pokušaj istorijske periodizacije proleterske kulture od njenih 'utopijskih' početaka (XIX) vek, preko njenog 'ukorenjavanja' (od početka veka pa do 30-tih godina), do njene institucionalne integracije (period nakon 30-tih godina).⁴²⁾ Da li ga je moguće konkretizovati na primeru drame za mase i masovnih pokreta, te dovesti u korelaciju s društveno-političkim fenomenima izvan domena radničke klase?

I, da li je postojala veza između toga procesa i ekonomskog talasa, poznatog kao Kondratijevljeva kriva (od 1890/96 do 1929/33)?⁴³⁾ Da li bi to impliciralo tek jednu varijaciju, 'inherentnu prirodi kapitalističke ekonomije' (Kondratijev), ili bi se odnosilo i na zemlje s nacionalizovanim sredstvima proizvodnje? No, ko-

³⁹⁾ Ovde se može uspostaviti veza sa Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (2. izdanje) (Bern/Munich, 1969).

⁴⁰⁾ Mislim na onu vrstu konkretnog 'zagledanja', koje se — čak i kad mu manjka teorijska perspektiva — može naći kod Williama Sheridana Allena, „Das haben wir nicht gewollt!“ *Die Nationalsozialistische Machtergreifung in einer Kleinstadt 1930 bis 1935* (Gütersloh, 1966). Ili, pak — o vezi društvenog i dramskog ponašanja — Heinrich Th. Breuer, Rolf Linder, „Sind doch nicht alles Beckenbauers“. *Fussballsport und Arbeiterviertel am Beispiel Bottrop*, *Aesthetic und Kommunikation*, 24 (1976), 62—72.

⁴¹⁾ U prilog ovome vidi: Michel Foucault, *Antworten der Strukturalisten*, ur. Adelbert Reif Hamburg, 1973), pp. 143—184. Ideja je dalje razvijana u: Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt, 1971). S jednog posve drugačije, ekonomskog stanovišta, piše N. D. Kondratiev, „Die langen Wellen der Konjunktur“. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (56, 1926), 573—609.

⁴²⁾ Michael Vester, „Was dem Bürger sein Goethe, ist dem Arbeiter seine Solidartät. Zur Diskussion der Arbeiterkultur“. *Aesthetic und Kommunikation*, 24 (1976), 6—33.

⁴³⁾ Kondratiev (vid. nap. 41). Joseph A. Schumpeter, *Konjunkturzyklen. Eine theoretische, historische und statistische Analyse des kapitalistischen Prozesses*, vols. 1 i 2 (Göttingen, 1961). Ludwig Bress, „Das Verhältnis von Wirtschaft und Technik aus der Sicht der Wirtschaftswissenschaften“, *Technikgeschichte*, 43 (1976), 136—151.

liko je deskriptivni model kruga odgovarajući kad se ima u vidu pojava koja pokazuje da istorija, ili tačnije, ponašanje masa u istoriji, pravi skokove? Skokove koji su rodili uniformisane masovne pokrete jučerašnjice, sa zastavama, obrednim igrokazima i marševima, da bi ih potom ukinuli (i možda će ih sutra iznova roditi u posve drugim formama i pod drugim okolnostima)?

Šta god da je po sredi, ovu analizu masovnih pokreta i masovnih spektakala u doba fašizma, možemo sažeti, sa metodološkog stanovišta, u tri sledeće tačke:

1) Komparativni pristup, za razliku od ograničene periodizacije, razrešava singularni status nacističkog *Thingspiel*-a i vodi njegovom smeštanju u širi politički (i transpolitički) kontekst. On ukazuje na političko ponašanje, u kojem — s onu stranu eksplicitnih programa, mnjenja, filozofija i deklaracija — antropološke strukture u politici postaju vidljive.

2) U tom smislu, politiku stvaraju široke društvene mase pre no pojedini 'veliki umovi'. Korišćenje uniformi, kao jedan vid političkog ponašanja, govorni horovi, obredni igrokazi nisu bili pronalasci pojedinaca, već pre jedan anonimni proces, deo kolektivnih struktura.

3) U meri u kojoj ovakvo ponašanje u nama izaziva reakciju koja nas ostavlja zbunjene, očituje se i istorijska promenljivost ponašanja. Sagledavanje te promenljivosti i njeno razotkrivanje temelj je budućnosti društvenih nauka. To će nas, u isto vreme, pripremiti za promene u ponašanju koje će se, u našem dobu, tek dogoditi.

(Prevela s engleskog VERA VUKELIĆ)

