

***Trijumf volje* kao paradigma za neverbalnu komunikaciju Trećeg rajha¹**

Jelena Angelovski²

Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd

UDC 316.772.2 : 32.019.51 : 791.43

Rezime: *Cilj ovog rada je da, s jedne strane, potvrdi značaj neverbalnog komuniciranja, kako u procesu autentičnog masovnog komuniciranja, tako i u procesu propagandnog komuniciranja, a sa druge strane da ukaže na značaj filmske umetnosti i medijske kulture u građenju i očuvanju političkih ideologija. Ekstralingvistički, proksemički, paralingvistički i ambijentalni elementi u Trijumfu volje Leni Rifenštal vešto su filmskim jezikom interpunktirani, prenoseći snažnu političku poruku nacističke Nemačke. Analiza Hitlerovog govora u Luitpold sali na završnoj ceremoniji Šestog kongresa, ukazuje na sekundarni značaj verbalne retorike nasuprot dominantnosti 'jezika tela', koju je Firer sa mnogo pažnje detaljno izučavao i primenjivao. U radu se ukazuje i na konstruisanje identiteta nemačkog naroda, članova NSDAP-a i njenog vođe posredstvom neverbalnih simbola. Otvara se i pitanje o medijskom efektu ovog dokumentarnog ostvarenja, njegovoj službi umetnosti ili službi nacizmu, još jednom ukazujući na nemogućnost objektivnosti i neutralnosti u prenosu, potvrđujući teoriju da je dokumentarni film jedan od najpogodnijih formata za ostvarenje manipulacije.*

Ključne reči: *neverbalna komunikacija, Hitler, propaganda, film, Trijumf volje*

Kinematografija i Treći rajh

Dolazak Adolfa Hitlera na vlast 30. januara 1933. godine i postavljanje doktora Jozefa Gebelsa na mesto ministra za javno prosvetiteljstvo i propagandu (Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda) istorija masovnog komuniciranja će svakako pamtiiti kao pokretanje najveće propagandne maši-

¹ Tekst je napisan kao seminarski rad iz predmeta Mediji i društvo, na master studijama Fakulteta političkih nauka u Beogradu, smer: Komunikologija.

² Kontakt sa autorkom ja.hellenche@gmail.com.

nerije. U cilju centralizovanja svoje vlasti, Gebels osniva Reichskulturkammer (Državno odeljenje za kulturu) u čijoj se nadležnosti nalazi, pozorište, štampa, radio i film. Ministarstvo propagande je nadziralo, usmeravalo i cenzurisalo sve nemačke masovne medije. Usled velike zainteresovanosti Hitlera i Gebelsa za potencijale filma kao propagandne alatke i njegovog uticaja na političke stavove javnosti, osnovan je Filmkammer kao zasebna sekcija Reichskulturkammer. Za razliku od novinarskih članaka koji su objavljivani bez prethodne cenzure, ali su novinari za njih bili lično odgovorni, Zakonom o cenzuri donetim 16. februara 1934. godine uspostavljen je Cenzorski komitet za film, ispred kojeg je Reichsfilmdramaturg (filmski supervizor) prihvatao ili odbijao ponuđene scenarije. Nakon završetka snimanja, film bi bio prikazan pred komitetom koji je postavljao ministra propagande, nakon čega se odlučivalo o sudbini dalje distribucije. Podrazumevalo se da nijedan domaći ili strani film ne sme ugroziti interese države ili uvrediti nacionalsocijalistički režim. Mišljenje koje prati sedmu umetnost, da može izazvati snažne psihološke efekte u kratkom vremenskom roku, poslužio je da film pod vlašću NSDAP-a predstavlja državni medij i služi isključivo kao potpora ideologiji u procesu indoktrinizacije masa. U periodu postojanja Trećeg rajha, 1933–1945. godine, po mišljenju teoretičara snimljeno je između 1.150 i 1.350³ filmova od kojih su trećinu predstavljali neprikriveno propagandni.

Od svih snimljenih nacističkih propagandnih filmova, u istoriji filma svakako jedno od najznačajnijih mesta zauzima *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) Leni Rifenštal (Helena Berta Amalija Leni Rišenštal). Rađen po narudžbini Hitlera, ovaj film kao nijedan drugi imao je dva cilj: trijumfalno predstavljanje partije i izgradnju božanskog lika Firera. Kako *Trijumf volje* komunicira posebnim estetskim i značenjskim nivoima, tako predstavlja veoma povoljno tle za analizu vizuelnih simbola kao nosilaca značenja Trećeg rajha, a u pojedinim slučajevima određeni amblemi su ga zamenjivali. Ispunjavajući zadatak predstavljanja propagandnog sadržaja, pored osnovnih informacija o Šestom kongresu u Nirnbergu, film snažno emotivno deluje, utičući na postojeće znanje i stvaranje stavova, a time podstičući gledaoce na političku akciju.

U svojoj autobiografiji *Sećanja* (Rifenštal, 2006), autorka detaljno opisuje Hitlerovu fasciniranost filmom *Plava svetlost* (*Das Blaue Licht*, 1932), koji je L. Rifenštal potpisala kao producentkinja, rediteljka i glumica. Posledica velikog uspeha postignutog i kod publike širom Nemačke i kod samog Firera, bio je angažman ove mlade žene za snimanje dokumentarnog filma o Šestom kongresu

³ [http://en.wikipedia.org/wiki/Department_of_Film_\(Nazi_Germany\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Department_of_Film_(Nazi_Germany)), posećeno dana 12. 11. 2011.

Nemačke Nationalsocijalističke stranke održane u Nirnbergu (Nurnberg) i za rad na jednom od, kako će se kasnije pokazati, najznačajnijih filmova u istoriji. Leni Rifenštal je do kraja života insistirala na tome da je njen razlog za saradnju sa NSDAP-om bila njena zaokupljenost Hitlerovom preporodnom vizijom iz njegovih govora, ali ne i ideologijom fašističke Nemačke, o kojoj, u to vreme, nije mnogo znala. Nakon brojnih odbijanja Leni Rifenštal da snimi namenski film i time preuzme veliku odgovornost na sebe, dve strane pronalaze kompromisno rešenje, u kojima autorka insistira, pre svega, na autorskoj autonomiji: „Budući da ja nikada ne bih saradivala sa partijom, za taj projekat bi dolazilo u obzir samo privatno finansiranje. A u tome sam uspela brže nego sto sam očekivala jer je UFA, koja tada još nije bila pod okriljem ministarstva za propagandu, bila je oduševljena tim projektom. Nakon dogovora sa generalnim direktorom Ludvigom Klicom, moja firma ‘L. R. studio-film d. o. o.’ koju sam zbog te produkcije preimenovala u ‘Rajhspartajtagfilm d. o. o.’, zaključila je ugovor u visini od 300.000. maraka. Tako sam mogla da radim kao nezavisni producent i da angažujem Valtera Rutmana. Znala sam da će napraviti natprosečno dobar film i nadala sam se da će na taj način i Hitler biti zadovoljan” (Rifenštal, 2006: 160). Nakon Rutmanovog neuspelog pokušaja i potrošene jedne trećine sredstava, Leni Rifenštal se vraća *Trijumfu*, pod uslovom da niko, pa ni Hitler i Gebels ne mogu videti film pre premijere. Firer joj daje podršku rečima: „Ne želim dosadan partijski film, snimke nedeljnih vesti, već umetničko vizuelno svedočanstvo” (Rifenštal, 2006: 164).

Na filmu je bilo angažovano 170 ljudi koji su imali pristup kroz sve obezbeđene prilaze, snimljeno je 130.000 metara materijala, od kojeg je upotrebljeno 3.000. Nakon pet meseci montaže, premijera filma je održana 28. marta 1935. godine u palati UFA.⁴ Originalni negativni filma *Trijumf volje* izgubljeni su u poslednjim danima rata za vreme transporta u Bozen, gde je trebalo da budu zaštićeni od bombardovanja. Uprkos svim naporima, čak i saveznika, originalni negativni nikada nisu pronađeni.

Nemušti govor Trećeg rajha

Trijumf volje predstavlja pogodno polje za analizu neverbalne komunikacije prezentovane filmskim medijem zbog specifične interpunkcije kojom je ozna-

⁴ Universum Film AG (UFA) je filmska kompanija koja je predstavljala glavni filmski studio u Nemačkoj za vreme Vajmarske republike i tokom Drugog svetskog rata. UFA je bila i glavna sila u svetu filma od 1917. do 1945. godine. Posle Drugog svetskog rata UFA nastavlja proizvodnju filmova i televizijskog programa do danas, što je čini najstarijom filmskom kompanijom u Nemačkoj.

čena u filmu i samim tim njene velike mogućnosti da nosi značenje i prenosi ga.⁵ Centralno mesto u filmu zauzimaju ceremonije i ritualni skupovi povodom dana partije i Šestog kongresa, čije su strukture ispunjene širokim spektrom neverbalnih znakova u okviru posebnog ponašanja. U procesu postprodukcije autorka je oblikovala audio-vizuelno delo velike umetničke snage, odabirući kadrove koji najubedljivije oslikavaju ispoljavanje emocija, izražavanje stavova, namera, očekivanja i druge pojave koje se ne mogu izraziti rečima. Posmatrajući aktere u *Trijumfu volje*, potvrđuje se definicija Marsela Mosa da „način hoda, trčanja, skoka predstavlja senzibilnu dimenziju u kojoj se ispoljava određena percepcija sveta... Mos pokazuje da se kroz tehniku tela pokreće ‘ceo čovek’, i to u svom trostrukom vidu – fizičkom, psihičkom i sociološkom... one se svrstavaju u zajednički sistem, u sistem ‘simboličkog života duha’” (Kon, 2001: 54).

U radu ću se osloniti na klasifikaciju Dezmonda Morisa koju je dao u knjizi *Otkrivanje čoveka – vodič kroz govor tela*. Kroz analizu ću se više posvetiti *ekstralingvističkim* sredstvima: *kinezičkim* (pokreti lica, pojedinih delova tela, držanje tela u celini, gestovi), *proksemičkim* (fizička blizina, prostorni raspored, teritorijalno ponašanje), posebnim vrstama znakova među kojima su interpersonalni dodiri i autokontaktno ponašanje, kao i fizičkom izgledu. Govor gestova prožet je *paralingvističkim* sredstvima sastavljenim od zvučnih elemenata koji su zauzimali važno mesto u pažljivom građenju estetike rituala Trećeg rajha.

Džon Lengšou Ostin govoreći o performativnom iskazu – iskazu koji nam omogućuje da učinimo nešto pomoću samog govora, razlikuje: propozicioni sadržaj čina govora (njegovu značenje), ilokucionu vrednost (vrednost iskazivanja – ono što činimo kada govorimo) i perlokucionu vrednost (ono što činimo samim tim što govorimo). Poslednja dimenzija izuzetno je važan parametar u analizi iz razloga što nas uvodi u celokupni habitus govornika, njegovu energiju, veru u izgovorene reči i misao, kao i preovlađujuće emocije koje govorniku daju jedinstvenu 'auru' i estetiku.

Posebna pažnja u radu biće posvećena audio i video tehnologiji koja je ne samo prenosila već i kreirala stvarnost, oblikujući delo sa snažnim uticajem na percepciju i imaginaciju gledaoca. *Ekstralingvistički*, *paralingvistički*, *proksemički* elementi, celokupno ljudsko ponašanje i ambijenti dešavanja upotrebom filmskih sredstava dobili su novi oblik i značenje. Analizirajući pojedine sekvence *Trijumfa volje*, upoznaćemo se sa filmskim jezikom koji je proizveo formu neophodnu za propagandu u cilju promovisanja Trećeg rajha.

⁵ Albert Marabijan je utvrdio ukupan uticaj poruka: 7% verbalna, 38% paralingvistička – vokalna, 55% neverbalna.

Narativni tok *Trijumfa volje* ne prati hronološki sled događaja Šestog kongresa. Dešavanja, kao što je sastanak Udruženja žena i defile snaga Vermahta, su iz dramaturških razloga isključeni u procesu postprodukcije, a pozdrav Rudolfa Hesea delegatima i obraćanje dvanaest lidera partije iz IV scene predstavljeni su kao da pripadaju jednom događaju, a ne da su delovi različitih sastanaka održanih u nekoliko dana. Tako je film sastavljen samo od autentičnih događaja održanih za vreme kongresa i ne sadrži igrane ili kasnije dosnimljene delove. Kongres nije bio platforma za politička odlučivanja ili prijeme, trebalo je da predstavi 'verodostojnu verziju klasičnog rimskog trijumfa', prikazujući beskompromisnu dominaciju NSDAP-a i njenog vođe. *Trijumf volje* kao retko koji primer potvrđuje konstataciju V. Lepenisa u vezi sa kulturnom politikom Trećeg rajha: „U politici je sada viđena moć koja štiti kulturu i obrnuto, kultura je politici pomogla da obezbedi snažniji legitimitet. Duh i moć, kultura i politika našli su put jedno do drugog” (Lepenis, 2009: 42).

Redukujući arijevske osobine i ponašanje u toku mitinga, još više podstaknute autorskim izborom kadrova i scena za vreme montaže, kod pripadnika naroda, vojske i političkih lidera izgubila se u velikoj meri neposrednost i životnost, a sve u cilju visoke estetike u kojoj dominira nadljudska arteficialnost. Stoga redukcija ljudskog ponašanja može predstavljati problem u analizi neverbalne komunikacije, ali takođe može otvoriti brojna vrata u razumevanju kulturnog i ekonomskog identiteta publike za koji je film snimljen, kao i celokupne vizuelne komunikacije koju je autorka želela da ostvari.

Romantičarsko-herojska muzička uvertira otvara filmski narativ i prve slike pre naslova filma sa kojim se susrećemo su orao i svastika, dva najistaknutija simbola nacističke Nemačke. Himna NSDAP-a *Horst Wessel-Lied* pretapa sa zvukom motora aviona u kojem se nalazi Hitler (koga ne vidimo) na svom putu ka Nirnbergu, dok se sunčevi zraci prelamaju na tamnim oblacima i nosu letelice. Mistična atmosfera početka dovodi do efekta preko potrebnog oboženja Adolfa Hitlera koji se poput *deux ex machina*, spušta među svoj narod i razrešava 'tragediju', a sama senka njegovog aviona koja obrazuje krst blagosilja ljude prelazeći preko njih. Krovovi i kule Direrovog Nirnberga, svetlost, dim iz dimnjaka, nas uvode u početak *ambijentalnih elemenata* neverbalne komunikacije ovog ostvarenja, aludirajući na bogatu arijevsku kulturnu i istorijsku prošlost, herojsko i mitsko dostojanstvo, koje se samo preko čiste nacionalne krvi može povratiti.

Hitlergruß – najprepoznatljiviji telesni simbol Trećeg rajha

Nakon ovog uvoda, sledi kratka scena na čijem se samom početku upoznajemo sa najprepoznatljivijim *kinezičkim* elementom Trećeg rajha – pozdrav desnom rukom (rimski pozdrav, Hitlergruß). Po izlasku iz prizemljenog aviona, Hitler ritualno pozdravlja masu, a ona odgovara ceremonijalnim skandiranjem i podizanjem desne ruke. Ne postoje precizni podaci o istorijskomo poreklu ovog gesta. Pretpostavlja se da je vođa italijanskih fašista Benito Musolini preuzeo pozdrav iz ostvarenja popularne kulture sa početka 20. veka, čije su radnje bile smeštene u vreme Rimskog carstva, a da su ga nacisti prisvojili dolaskom na vlast 1933. Nezavisno od istorijskog porekla, u pitanju je istorijski *mešovita radnja* – radnje koje su stečene na nekoliko načina (Moris, 2005: 25), verovatno nastala modifikovanjem od prvobitno *uvežbane radnje* i nekog od *primarnih gestova* – namerni gestovi. Dezman Moris navodi da simbolički gestovi političkih pokreta (komunistički npr.) vode poreklo od *smerajućeg pokreta* – ljudskog udarca odozgo u situaciji odbrane ili pobune. Pri *uvežbanoj radnji* – radnje kojima nas obučavaju – desna ruka podiže se od grudi pod uglom od 45 stepeni uz energično i odsečno skandiranje “Heil Hitler”. Emfatično i ritmično ponavljanje prilikom pozdrava najprepoznatljiviji je *prozodijski paralingvistički* znak Trećeg rajha, koji označava intonacijom pojedinih reči i ritmom izgovaranja, lojalnost i ljubav prema Fireru, ali u svom značenju trebalo bi da nosi i karakterne osobine nemačkog naroda poput odlučnosti, hrabrosti i energije. Leni Rifenštal u procesu montaže pretapa vedru graju radosnog naroda, još jedan *paralingvistički znak*, sa muzikom himne u cilju komponovanja ‘jedinственe melodije’ nemačke sadašnjice. Prilikom pozdravljanja u interpersonalnoj komunikaciji nadređenog i podređenog, osoba nižeg ranga u partiji će podizanje ruke pratiti udarcem pete o petu u znak poštovanja. U procesu prilagođavanja različitim važećim kulturnim normama, nailazimo i na različite intenzitete ovog gesta. Varijanta pozdrava mase je određena brojnim nesvesnim *signalima* kao što su iskreni osmesi i uzdasi, kretanjem tela u gužvi, ali i *vodičkim znacima* – radnje kojima se pokazuje pravac. Kod vojnika ili ministara NSDAP-a, gest je jasan i određen, ‘neuprljan’ bilo kakvim *neverbalnim curenjem* – nekontrolisani elementi koji odaju naše prave emocije. Svaki filmski snimak u *Trijumfu volje* prenosi sliku jedinственe forme nacističkog pozdrava uniformisanih snaga, i u toku dvočasovnog materijala ovaj znak ne ometa nijedan ‘slučajni signal’, već nas izborom kadrova Leni Rifenštal ubeđuje u jednoličnu brzinu, jačinu i amplitudu znaka, što gledaoca podsvesno podseća na koherentnost nemačkog naroda.

Hitler koristi dve varijante pozdrava. Prva varijanta izgleda tako što podlaktica desne ruke ne obrazuje ugao, već se nalazi u paraleli sa telom, a dlan je

umesto za zemljom paralelan sa nebom. Ruka se kreće istovremeno i energično i meko, odajući utisak neformalnog, prisnog, pa pomalo i detinjastog odnosa. Posmatrajući Firera kako pozdravlja svoj narod i imajući u vidu zločine koji su se odigrali pod njegovom komandom, postaje uočljiva želja vođe da se iskreno približi i da ne uplaši one koji će za njega dati i uzimati živote. Opisanu varijantu gesta susrećemo u kadrovima vožnje ulicom ka *Hotel Deutscher Hof*. Kamera je stalno pokretna, bilo da je u pitanju *vožnja (travelling)*, kada je osa snimanja sve vreme paralelna sa Hitlerovim telom koje pokreće automobil (gledalac se 'pomera' zajedno sa svojom 'tačkom gledanja'), bilo da je u pitanju *švenk*. Brojni krupni planovi u ovoj sekvenci direktno utiču na identifikaciju posmatrača sa Hitlerovim likom, bliže se upoznaju sa njim, a zahvaljujući snimcima Firerove zadnje strane torza u srednjem krupnom planu gledalac stvara iluziju ličnog prisustva i praćenja vođe 'u stopu'. Kolovoz je opasan egzaltiranim okupljenim narodom. Smenjuju se subjektivni kadrovi naroda i Firera, što u pojedinim trenucima stvara utisak jedinstva ljubavi i neposrednosti. Snimatelj koristeći prirodno svetlo obrazuje, tek primetni, oreol oko glave Hitlera, a u krupnom planu desnog dlana vidimo sunčevu svetlost koja poput božanskog zraka isijava iz Firerove šake, istovremeno stvarajući utisak da isti prima sa neba. Otvoren dlan ka nebu odaje utisak otvorenosti, dobronamernosti i spremnosti na saradnju. Dok pozdravlja prisutni narod, Hitler u isto vreme odaje utisak smirenog, jednostavnog, otresitog pobednika i osvajača, nikada ne odstupajući od *trijumfalnog držanja*, ali i vedrog, prisutnog i blagog dobročinitelja. Druga, uobičajena varijanta prvo opisanog pozdrava Hitler koristi kada pozdravlja vojne trupe i sve one koji pred njim stoje u uniformi, za cilj imajući unifikaciju u odlučnosti i spremnosti na delanje.

Na kraju scene vožnje Nirnbergom koja se zvršava pristizanjem Firera i ministara ispred hotela uočavamo elitnu SS jedinicu (ličnu gardu Adolfa Hitlera) kako obrazuje 'lanac' telima između lidera i građana. Leni Rifenštal u prvi plan stavlja štit od ljudskih tela odevenih u crne uniforme, a korišćenjem veoma niskog donjeg rakursa povećava muskulaturu mladića do titanskih razmera. Kako zbog fokusa na Hitleru i gomili za vreme vožnje, tako i zbog braon uniformi koje su nosili pripadnici drugih jedinica i koje su se stopile sa masom, po prvi put sada postajemo svesni prisustva vojnih trupa. 'Čelični lanac' nam šalje poruku nedodirljivosti i nepovredivosti integriteta vođe. Senkvenca se završava snimkom besprekorno uglačanih crnih vojničkih čizama, spremnih za marš preko sveta za Firera i Nemačku i uzvicima „Hail!“.

Relacioni neverbalni simboli

Nezaobilazni *relacioni neverbalni simbol* u *Trijumfu volje* odnosi se na ne-mušte kontakte, na prvom mestu rukovanje. Kod Hitlera je i ovde uočljivo polarizovano ponašanje kada su u pitanju kontakti sa stranačkim liderima u odnosu na neverbalne kontakte sa građanstvom ili niže rangiranim vojnicima. Dva primera najbolje svedoče o tome. Prvi primer odnosi se na *relacione simbole* u III sceni gde se Fierer susreće sa predstavnicima poljoprivrednika. Sami *proksemički elementi* daleko su neformalniji i spontaniji, ljudi koji obrazuju paradu se kreću ne obazirući se na formiranje redova i kolona, a Hitler u trenucima pozdravljanja i rukovanja prekoračuje uobičajenu razdaljinu (proksemički kod) koju održava sa rukovodstvom partije, čineći svoj stisak rukom dugotrajnijim, srdačnim i intimnim. Seljani donose poklone kao simbole njihovog rada u njegovo ime, u ime države, što takođe pripada *relacionim simbolima*. Nezaobilazna sekvenca u I sceni filma je kada majka i dete, odvojeni iz gomile, prilaze Hitlerovom automobilu i daruju mu skroman buketić poljskog cveća. Ovim *relacionim neverbalnim simbolom* (Radojković & Miletić, 2006: 49) stvara se pseudoporodičan odnos u kojem vođa partije postaje otac cele nacije.

Rukovanje i darivanje su jedina dva simbola iz ove grupe koje ostvaruje Hitler sa pripadnicima naroda, vojske i rukovodstvom NSDAP-a. Determinišući svoj autoritet, simplifikovao je interpersonalnu komunikaciju, u kojoj nema mesta za simbole koji bi ukazali na neformalniju vrstu odnosa (tapšanje po ramenu, grljenje, ljubljenje prilikom rukovanja). U XI sceni Vojne parade Hitler se u nekoliko navrata rukuje kratko i odsečno sa visokim oficirima. Pre i posle svakog rukovanja obavezan je pozdrav desnom rukom. Ovakav način rukovanja upućuje na strogo *uvežbanu radnju*, koja u sebi ne sme da nosi više informacija. Sa velikom pažnjom iz filma su uklonjeni svi *sekundarni simboli* i *neverbalno curenje* koji bi eventualno narušili normativnost i relevantnost komunikacije.

Osmeh Trećeg rajha

Analiza facijalne ekspresije predstavlja opširan zadatak iz razloga što je ljudsko lice kao 'organ emocija' sastavljeno od velikog broja facijalnih mišića i samim tim pruža širok spektar različitih izraza. Kako predstavlja i značajan kanal identiteta, u toku komunikacije izrazi lica se stalno smenjuju i pred nas postavljaju zadatak neprekidne interpretacije. Desmond Moris svrstava facijalnu ekspresiju u *izražajne gestove* – biološke gestove koje delimo sa drugim životinjama, koji su u bliskoj vezi sa *slučajnim gestovima* i kao takvi istinitije

izražavaju emociju od verbalne komunikacije. Zbog svoje kompleksnosti, izraze lica veoma je teško kontrolisati i u većini slučajeva kada težimo 'falsifikovanju izraza' naš sagovornik otkriva neautentičnost našeg ponašanja i svoju aktivnost usmerava ka interpretaciji simulacije ispoljene emocije koja ne postoji. U takvim slučajevima samo pažljivim posmatranjem može se razotkriti 'maskiranje' i razaznati prava emociju i namera. Kako su *izražajni gestovi* čisto biološki, podložni su različitim kulturnim modifikacijama. Tako se u *Trijumfu volje* kadrovima sa decom i ženama koje pozdravljaju Firera u I i III sceni uočavaju iskreni, široki osmesi ispod kojih se nalaze beli i zdravi zubi, što nam otkriva jednu zdravu i odnegovanu naciju koja ne krije veliku radost zbog dolaska 'spasioca'. Učestali kadrovi krupnih planova dece podsećaju nas na mitske tekstove o tome da deca uvek svojim ponašanjem ukazuju na dobročinitelja ili pak tiranina. Hitlerovi osmesi su daleko prigušeniji i suzdržaniji od osmeha/smeha mase. Iako strogo kontrolisan i redukovan, osmeh Hitlera nije lažan i usiljen, već prirodan, prijatan i dobronameran. Pozdravljanje sa članovima partije ne iziskuje osmeh, koji već predstavlja globalni kulturni kod prilikom susreta važnih zvaničnika, prvenstveno iz razloga što prikriva prave emocije, 'smanjuje napetost situacije', ali i zbog univerzalnog značenja u svim kulturama (dobro raspoloženje, dobrodošlica). Umesto toga čelni ljudi NSDAP-a odlučuju se za *pokeraško lice*, trudeći se da mimikom ne odaju nikakvo posebno raspoloženje, stavove ili da ukažu na odnos prema drugim članovima ili vođi. Sa druge strane ovakva zamaskirana ekspresija u prvi plan ističe ritualnu usresređenost i ozbiljnost 'duboko magijskoj' ceremoniji gde svaki gest im svoje više značenje. Međutim, VII scena (Omladinski miting) najbolje svedoči o tome da se facijalna ekspresija nelako kontroliše i u ovom slučaju ističe zadovoljstvo rukovodstva partije zbog lojalnosti onih najmlađih. Na licima Gebelsa i Hesea preovlađuju široki osmesi, ispunjeni oduševljenjem. Hitler i u ovoj sceni u kojoj dominira muzika bubnjeva i truba, mladalačka euforija i zanos, ostaje dosledan svom pribranom i ozbiljnom izrazu lica, što još jednom dokazuje nerazdvojivost njegove spoljašnje manifestacije sa njegovom ličnošću.

Proksemički kodovi

Među *ekstralingvističke simbole* spadaju i *proksemički kodovi* – uspostavljanje različite udaljenosti ljudi u interakciji (Radojković & Miletić, 2006: 46), koji možda najintenzivnije od svih neverbalnih momenata ukazuju na značaj koji se pridavao neverbalnom ponašanju u Trećem rajhu. Na samom početku razmatranja upotrebe ovih simbola u ovom ostvarenju nužno ih je podeliti u nekoliko

grupa. Prvoj grupi pripadaju *proksemički kodovi* koje obrazuje okupljeni narod dok dočekuje Hitlera i pripadnici Hitlerjugenda. Ovoj grupi možemo pridodati i sve one pojedince koji su deo neke veće okupljene grupe i kojima se neko od visokih članova partije ne obraća. Bliskost njihovih tela, koja se u masi neretko tiskaju i dodiruju bez bilo kakvog reda, ukazuju na jednakost i poverenje, a kretanje poput izdizanja na prste, oslanjanja na drugog iz gomile da bi se ugledao zvaničnik koji dolazi, ukazuje na odnos nadređenog i podređenog. Autorka se trudi da filmom prenese opšti metež, iščekivanje i izazvanu euforiju dolaskom vođe, pa je stoga kamera vrlo pokretna, a kadrovi se smenjuju velikom brzinom. Drugu grupu obrazuju pripadnici vojske, brojni predstavnici radnika, omladinci. Razdaljina na kojoj stoje u odnosu jedni na druge uglavnom je oko pedeset centimetara. Ovakava preciznost u rastojanju potvrđuje disciplinu i ravnopravnost. Pomenuti strojevi ostavljaju militaristički utisak pri kojem radnici poput vojnika izvode kinezičke *uvežbane radnje* manevrisanja lopatama kao puškama. Rekvizita omladinaca, koja ima istu simboliku kao oružje kod vojnika i lopata kod radnika uglavnom je manji skiptar. Trećoj grupi bi pripadali lideri NSDAP-a i Adolf Hitler.

Nezaobilazan momenat u ovakvoj analizi odnosi si se i na bročano stanje okupljenog naroda prikazanog u filmu. Na prvo gledanje, veštım kadriranjem kod gledaoca se stvara utisak da se među okupljenima nalazi više desetina hiljada ljudi, međutim, ako se obrati pažnja, uvidećemo da se na ulicama Nirnberga, posebno u sceni u kojoj narod pozdravlja pristiglog Hitlera nalazi tek dva do tri reda ljudi na ivicama trotoara.

Izuzetna važnost koja se pridaje *proksemičkim elementima* najvidljivija je u analizi ambijentalne neverbalne komunikacije, gde se simboli jedne i druge grupe međusobno prepliću i obrazuju izvesnu 'telesnu arhitekturu' Trećeg rajha. Razdaljine koje uspostavlja Hitler drugačije su u zavisnosti od prilika u kojima se nalazi. Njegovo naizgled uvek isto, ali zapravo uvek drugačije ponašanje ukazuje na osmišljen i uvežban nastup gde svaki gest ima jasno određeno značenje. Njegova polarizovana pojavnost ukazuje na kontradiktorne elemente političkog programa koji je zastupao u zavisnosti od situacija u kojima se nalazio. Sa običnim građanstvom razvijao je neposredan i bliskiji kontakt (I i III scena), a relacioni simboli poput rukovanja i darivanja takođe ukazuju na prisan i topao odnos.

Proksemički elementi u X sceni (Pomen žrtvama Prvog svetskog rata u Luitpold areni), 'transformišu' se u ambijentalne neverbalne simbole tako što ljudi obrazuju 'telesnu arhitekturu' održavajući strogo odmerenu razdaljinu,

grupašuci se u 'crne pravougaonike'. Nešto duži kadrovi u kojima Hitler, Lutze i Himmler, lagano prolaze kroz stroj nepomičnih vojnika idući ka spomeniku žrtava, snažnog su intenziteta upravo zbog vizuelnog doživljaja koji se ostvaruje velikom udaljenošću vođa i vojnika, kao i ovakom upotrebom velikog broja tela u totalu. Ako je razlog velikog telesnog distanciranja Hitlera u ostalim scenama opravdan iz razloga vidljivosti, u ovoj sceni je svakako u pitanju sredstvo za konstruisanje identiteta Firera i partije. Vojnici su ovde u ime onih koji su ostavili svoj život za Nemačku i onih koji to tek treba da urade, nepomično, unifikovano sledeći jednog čoveka i jednu misao. Nakon sekvence odavanja počasti žrtvama, u filmu sledi sekvenca defilea zastava i banera, kao i marša SA i SS trupa, demonstrirajući još jednom moćnu silu reda i snage.

Scenografija nacističke bajke

Ambijentalne neverbalne simbole u *Trijumfu volje* možemo podeliti u nekoliko celina koje nose različita značenja. Lični prostorni ambijent ovde se transformiše u ambijent cele nacije i partije. Treća scena počinje kadrovima srednjovekovnog Nirnberga sa porodičnim kućama na kojima dime dimnjaci kao simbolom tradicionalnih vrednosti, bogate i raskošne kulture iz koje nacistička ideologija crpe snagu, znanje i moć. Sekvenca vožnje čamcem po reci odiše mirom i harmonijom garantujući gledaocu takvu budućnost u obnovljenoj zemlji. Zvonici katedrale zvone pretapajući se slikom sa šatorima Hitlerjugenda. Ovakav sled sekvenci ukazuje na prirodan tok razvoja i odrastanja, prelaskom iz 'toplog doma' na mesto služenja naciji. Snimljeni iz vazduha, brojni šatori raspoređeni pod pravim uglom, redom i hijerarhijom podsećaju na najprepoznatljiviji slogan NSDAP-a koji će godinama kasnije stajati na ulazima koncentracijskih logora: „Red, rad i disciplina”.

Za analizu ambijentalnih simbola možda je najinteresantnija IX scena, poznatija kao Parada zastava u sumrak. Ovom mitingu je prisustvovalo 180.000 članova partije i 250.000 gledalaca. Ukupno 21.000 banera i zastava predstavljaju 700.000 partijskih funkcionera širom Nemačke. Šuma zastava 'zamenila' je prisustvo ljudi, koji su više nego u bilo kojoj drugoj sceni depersonalizovani i unifikovani zapravo do potpune nevidljivosti. Leni Rifenštal je ovom scenom ispunila zadatak oboženja autokrate Adolfa Hitlera, koji zauzima, centralno mesto na izdignutom podijumu visoko iznad gomile, dok se ljudi svode na arhitektonski obrazac. Predimenzionirani čelični orao i svastika koji u pojedinim trenucima predstavljaju jedinu svetlost na ekranu, doprinose snažnom vizuelnom efektu 'uvećavanja' samog Hitlera. Od ovog trenutka veštim korišćenjem

postojećeg ambijenta, Leni Rifenštal nastavlje kroz ceo film da razvija bogoliko prisustvo Firera.

U X sceni (Pomen žrtvama Prvog svetskog rata) ambijentalna komunikacija ostvarena je najvećim intenzitetom, gde neoklasicistička arhitektura Luitpold arene, koju odlikuje klasičan uzor iz koga su uklonjeni svi ukrasi, lajsne i detalji, ostavlja vidljivim samo strukturu i proporcionalnost zdanja, koje ukazuje na ekonomsku i kulturnu nadmoćnost partije, samim tim i Nemačke. Inače, građevine Trećeg rajha poput Deutsches Stadion, Zeppelinfeld i drugih širom zemlje, ostavljaju utisak homogenosti i etatizma, suptilno determinišući ideologiju kroz estetiku. Pokazivanjem statusa odabirom masivnih i simetričnih građevina fašističkog neoklasicizma, Nirnbergom 'uvijenim' u zastave, vožnjom luksuznim „mercedesima“, nacističkim uniformama šivenim kod Hugo Bosa, svim ovim elementima kao i mnogim drugim ostvaruje se izvesno vizuelno i estetsko preterivanje, a u funkciji konstrukcije nacističkog identiteta i njegove manifestacije. Izraženi neverbalni simboli nacističke partije svesno su postali poštapalica i dopunski elementi same ideologije. Tamo gde je nedostajalo verbalnih argumenata spas se pronalazio u nemuštom.

Od Darvina do Hitlera

Manipulišući snimljenim materijalom Leni Rifenštal vešto koristi kadrove koji sadrže *biološke neverbalne simbole* (Radojković & Miletić, 2006: 48), gradeći tako decenijama kasnije prihvaćene i usvojene stereotipne odlike Nemca. Služeći se tehnikama koje se koriste u procesu stvaranja propagande, Leni Rifenštal na prvom mestu vešto interpunktira simbole korišćene za izgradnju stereotipa: kadrovi plavih arijevac, lepih žena, nasmejane dece, odlučnih i snažnih vojnika. U sceni kampa Hitlerjugenda potvrđena je jedinstvena genetska predispozicija nemačkog državljanina, koja se provlači kroz celo ostvarenje, kao belog, mišićavog, zdravog i visokog čoveka, pripadnika najnaprednije i najrazvijenije rase na planeti.

Predstavljanjem jutarnjih ritualnih naučenih radnji: češljanje, čišćenje čizama, brijanje, umivanje, pranje nogu i interpunkcija na 'detaljnem i predanom održavanju higijene' u to vreme imalo je za cilj izjednačavanje stepena razvoja kulture jedne nacije sa stepenom njene celokupne civilizacijske evolucije u poljima nauke, tehnologije, medicine. Takođe se aludira na dobro građansko vaspitanje i distanciranje od svega što nije 'nemačko'. Paralelno sa izgradnjom arijevske stereotipa, nacistički filmovi krojili su optužbe na račun jevrejskog naroda kao 'trovača arijevske krvi' u procesu nasilnog mešanja rasa (jevrejski

muškarci su često u medijima prikazivani kao silovatelji nemačkih devojaka) i nosioca klica 'svetske kuge'. Jedan od najpoznatijih propagandnih filmova, koji sa puno 'uspeha' tretira problem jevrejskog pitanja, je *Večiti Jevrejin* (*Der Ewige Jude*, 1940), noseći snažnu poruku da se spas celokupnog sveta može pronaći u egzekuciji svih Jevreja.

Sekvence u kojima dominiraju različite igre snage, strategije i borbe (vuča kolima, rvanje, 'krke-đake') proizvode asocijacije na 'spartanski stil' obuke u kojem se insistira na jednakosti, istrajnosti i požrtvovanosti. 'Živi kadrovi' ispunjeni su neposrednošću, mladalačkom bezbrižnošću i beskrajnom zabavom. Iako kao rezultat opšte depersonalizacije ne nailazimo na mogućnost upoznavanja ni sa jednom ličnom i samim tim autentičnom pričom nekog od aktera, teško možemo zaboraviti zadovoljne osmehe nepoznatih plavih dečaka. Čitava atmosfera više podseća na kulturno-sportsku koloniju nego na kamp za vojne regrute, a gledaocu preostaje samo da žali što nije na takvom mestu gde vlada harmonija, radost i prijateljstvo.

U filmu se ni u jednom trenutku ne pojavljuju pripadnici drugih rasa, hendikepirani ili stari ljudi. *Trijumf volje* je osobe starijeg doba 'simbolički obrisao' učinivši ih nevidljivim, sa izuzetkom vodećih ljudi partije u poslednjoj petnaestominutnoj XII sceni zatvaranja kongresa u Luitpold sali, gde je pretpostavljena 'bolest, senilnost i zavisnost' ustupila mesto zrelosti i mudrosti. Leni Rifenštal izbegava susrete sa starim licima učestalim korišćenjem totala i snimanjem publike s leđa ili top shot-om⁶. Nezahvalno je govoriti o diskriminaciji ili stereotipizaciji drugoga u ovom ostvarenju, jer njihovo apsolutno izostavljanje ne ostavlja nam mnogo prostora za pretpostavke. Ovo je ujedno i scena koja sadrži najduži Hitlerov govor i kao takva predstavlja kvalitetan uzorak za analizu Firerovog javnog nastupa.

Hitler može da govori

„Bila sam kao skamenjena. Iako mnogo šta od njegovog govora nisam razumela, delovao je na mene fascinantno. Na slušaoce se spustila rafalna paljba i mogla sam da osetim koliko su svi potpali pod uticaj tog čoveka.”

Leni Rifenštal

Posmatrajući istoriju javnog govora, možemo reći da se Hitler služio tehnikama koje su bile zastupljene u političkim govorima od antičkih dana pa sve do

⁶ Snimanje pokretnom kamerom iz ptičije perspektive.

početka XX veka, gde se sa razvojem nauke usvaja i 'običan stil' govora i jezika koji je direktno uticao i na smanjenje intenziteta i artificijalnosti u nastupima političkih lidera. Latinski stil, koji se pripisuje između ostalog i vođi NSDAP-a, nastao je pod direktnim uticajem Grčke škole besedništva i karakterisao ga je snažan naglasak na širokom obrazovanju u oblastima humanističkih studija i temeljna priprema javnih nastupa.

Pokušavajući da objasnimo Hitlerov uspon, imajući u vidu njegovo nisko poreklo i slabo obrazovanje iz oblasti politike, svakako da prednost dajemo povoljnom spletu okolnosti i političkim kvalitetima. Zasluge za pronalaženje najvećeg Hitlerovog talenta – govora, pripisuju se kapetanu Karlu Majru, organizatoru „antiboljševičkih kurseva” u bavarskim jedinicama u Minhenu 1919. godine. Propagandni potez nacionalsocijalističke stranke sastajao se u pronalaženju osobe koja će 'svojom idejom' razbuktati mase. Stvorena je ideologija vođe, koja nije bazirana na argumentaciji već na manipulaciji osećanjima mase.

Trijumf volje je zabeležio različita Hitlerova raspoloženja, od sumornog i ozbiljnog do onih koji bi se ponekada mogli svrstati u deo vedrog šarma. U filmu njegov portret je trebalo da predstavi portret države. Autorska ekipa se ovde našla u nezavidnoj situaciji jer se zadatak sastajao u tome da se nizak, neupečatljiv, pomalo i smešan čovek, predstavi kao božansko biće, koje će sledeti cela Nemačka, kasnije i svet. Rešenje problema visine našlo se u izgradnji platformi, kako bi govornik bio najviši mogući. U filmu retko vidimo celu Hitlerovu figuru u stojećem položaju. Uglavnom su u pitanju krupni i srednje krupni planovi, kada ga vidimo od struka naviše iza govornice, sedeći ili stojeći u automobilu ili okruženog ljudima. Kamere su skoro uvek bile postavljene u donjem rakursu ispred njega. U stvarnosti Hitler nije imao mnogo obaveza na mitingu: stigao je avionom, posmatrao je događaje i razgovarao je sa svojim pristalicama. Veštini korišćenjem muzike i slike Leni Rifenštal stvara utisak da Hitler potiče od eteričnih visina, da je došao da izgovori svete reči i da sjedini ljude sa svojim duhom. Stalno pokretna kamera se kretala u najvećoj mogućoj meri, posebno kada Firer nije bio u pokretu, međutim u ovoj sceni autorka je odabrala statične kadrove donjeg desnog rakursa. Gledajući film, mi smo uključeni u govor izbliza, sjedinjeni smo sa njegovim odlučnim i energičnim ponašanjem, njegovom idejom i ciljem, fokusirani zaboravljajući na sadržaj prozaičnog izlaganja.

Hitler jedan od svojih istorijski govora na završnoj ceremoniji Šestog kongresa u Luitpold sali započinje nakon najave Rudolfa Hesea, zvuka fanfara i utišavanja graje prisutnih, po prvi put koristeći beleške dok govori. Svest o značaju paralingvističkog sistema uočavamo u analizi pažljivo kreiranog govora koji se u

glasnosti i tonu razvija gradacijski kroz klimaks: počinje mirno, uzdržanog glasa i ozbiljnog tona, nastavljaajući se sa sve više emocija, koje prati celo telo krećući se sa strašću svojih misli.

Prilikom prvog gledanja pomenutog Hitlerovog izlaganja, uočavamo *dirigentske znake* (Moris, 2005: 71) kao najprisutniji gestikulacioni skup, i kao plod analitičke opservacije i aktivnog vežbanja. *Dirigentski znaci*, pored toga što daju takt i ritam izgovorenim rečima, bliže nas upoznaju sa osećanjima i karakterom pojedinca. Na završnoj ceremoniji Hitler je emfatičan, propinjući se na prste u uzbuđenju, on koristi celo telo, a ne samo desnu ruku dok je ostatak ekstremiteta miran (kao u obraćanjima u prethodnim scenama). Govor iz ove scene iz tog razloga predstavlja najbolji uzorak za analizu zbog upotrebe širokog spektra neverbalnih znakova.

Najdominatniji Hitlerovi gestovi su svakako *vakuumski energični zahvat pesnicom* i *zahvat vazduha*: „Politički govornik koji govori neodređeno i konfuzno, može namerno da primeni ‘dirigentski’ položaj ruke sa stegnutom pesnicom da bi svoje slušaocce uverio u svoju mentalnu krepkost i odlučnost... Govornik koji želi da se nametne i koji nastoji da svojim govorom postane gospodar situacije, a u tome još nije uspeo, izvodi svoje ‘dirigovanje’ rukom koju drži u zamrznutom zamišljenom pokretu energičnog zahvata“ (Moris, 2005: 72). Upotreba pesnice je veoma česta i intenzivna, kreće se u svim pravcima i pojavljuje se u različitim varijantama (kao udarac odozgo, kada sa obe pesnice potiskuje imaginarni teret na dole, kada simulira napon snage ka gore, kada služi za održavanje ritma/tempa i naglašavanje stvari, tzv. *bodenje*...) *Kažiprst palica* pojavljuje se u frontalnoj verzije usmeren ka publici dok energično bode vazduh, što predstavlja „odlučan, autoritativan čin, a kada govornik tokom govora nastavi da njime ritmično pokazuje, slušalac doživljava udare otvorenog neprijateljstva i dominacije“ (Moris, 2005: 75).

Služeći se *ručnim makazama* Hitler još jednom potvrđuje svoju ulogu agresivnog govornika koji insistira na jasno izraženoj ideji i stavu koji mora dopri do svakog pojedinca bez izuzetka, sa punim razumevanjem. Distinkciju između onoga prihvatljivog i onoga neprihvatljivog možemo uočiti samim posmatranjem ruku, koje u situacijama kada horizontalno seku vazduh odbijaju ili, u slučaju kada se savijaju i ukrštaju na grudima, prihvataju određenu misao.

Snimci odlučnog i sigurnog Firera nikada ne sadrže informacije o njegovoj potencijalnoj nesigurnosti ili bilo kakvoj vrsti slabosti. *PPP-radnje* (pomicanje, pomeranje, premeštanje), *manjkavi znaci*, *neverbalno curenje*, ili bilo koji znaci

koji pripadaju slučajnim gestovima, koji ukazuju na bilo kakvu neodređenost, konfuziju ili nesigurnost vođe ne postoje u filmu.

Proračunatost nastupa nije moglo da ugrozi ni preterano oduševljenje publike. Ako bi aplauz trajao preko određenog vremena, Hitler bi obezbeđivao svoje vreme i prostor jasnim i izričnim podizanjem otvorenog desnog dlana ka slušaocima, kao signala da je vreme rezervisano za 'saglasnost' isteklo.

Međutim, ono što nije moglo da 'nestane' u postprodukciji je *autotaktno ponašanje* (samododirivanje). Dok publika aplauzom prekida govor, u kratkim pauzama Hitler obe ruke obavija oko svog torza prikupljajući iznova sigurnost i koncentraciju. Ovakav duboko psihološki gest predstavlja zamenu roditeljskog zagrljaja i utočišta.

Pored uobičajenih dirigentskih znakova, Hitler se koristi i gestovima koje ne susrećemo kod drugih političkih govornika. Naime, pokret ruke sa savijenim palcem, domalim i malim prstom, ispruženim kažiprstom i srednjim prstom, isuviše podseća na *šematski znak* kojim se koriste sveštena lica prilikom blagosiljanja za vreme službe. Ovaj gest se javlja u trenucima kada prisutni aplaudiraju, skandiraju i pozdravljaju Firera ispruženom desnom rukom. Otvorenih dlanova blago okrenutih u stranu, podignutih visoko u predelu grudi, glave zabačene u nazad Hitler kao da priziva milost božiju koja će njemu, mesiji, ukazati na put i dati snage u odlučivanju. Artikulisanje tela na ovaj način možemo uporediti sa simboličnim 'posvećivanjem' novih zastava svetim reliktom nacističke partije – Krvavom zastavom (Blutfahne) u X sceni. Uporište pomenutih gestova pronalazimo u misticizmu kojem je bio naklonje jedan deo vrha partije, inače članova Tula društvu iz čije su dogme potekle neke od premisa nacističke ideologije.

Trijumf volje: umetnost ili služba nacizmu

„Nemačka politika postepeno ponovo postaje predstava u kojoj se može učestvovati.“

E. J. C. Schmidtu

Na koji način je autorska ekipa *Trijumfa volje* koristila filmski jezik da bi postigla tako snažan propagandni efekat? Kako je ovaj namenski film dejstvovao na široku javnost, različito definisanih socijalnih i obrazovnih struktura i na koji način je uspeo da ubedi narod jedne države da govor samo jednog čoveka može povratiti herojski identitet? Tajna ovog uspeha leži u odgovoru: pristupiti

publici sa osećanjima, a ne razumom, čvrsto se držeći definicije Džon Griersona da je dokumentarni film “kreativni tretman stvarnosti” (Grierson 1996). Veštini sistemom kadriranja svakog gesta ili neverbalnog znaka, koji predstavljaju, označavaju ili izražavaju nešto drugo, samim tim postajući simboli, Leni Rifenštal je stvorila estetiku i imidž fenomena nacizma koji traje i danas. Polazeći od toga da „simbolički spektar koji se u procesu stvaranja filmskog spektakla koristi obogaćuje njegovo semantičko polje i čini da film bude prvenstveno estetska poruka, dakle otvorena ikoničko-auditivna simbolička struktura sa mnoštvom mogućih konotativnih značenja” (Radojković & Miletić, 2005: 125), uviđamo značaj proučavanja simbola jer putem filmskog medija prenose zajednička osećanja i informacije, na taj način igrajući važnu ulogu u osiguravanju društvene kohezije. Kongres u Nirnbergu nije predstavljen kao okrutna osvajačka mašinerija, već kao magijski obred jedinstvenog reda i hijerarhije. Pojedini uglovi snimanja, prikazivanje masovnih scena i način montaže, tada po prvi put viđeni u *Trijumfu volje*, do danas su se zadržali kao nezamenljivi postupci u oblikovanju filmskog spektakla.

Hitler je bio upoznat sa činjenicom da je dokumentarni film izuzetno pogodan za manipulaciju i širenje propagande zbog svojih osnovnih načela: da se uvek snima 'živa' scena i 'živa' priča, da su 'naturščik' i originalna životna scena bolji vodiči u filmskom tumačenju sveta, da je bogatstvo materijala veće, složenije i da pojedina iznenađujuća zbivanja stvarnog sveta nikada ne mogu osmisliti i oblikovati režiseri i scenaristi (Grierson 1996). Od *Trijumfa* se očekivalo da prikaže spontane pokrete koji u prostoru i vremenu svojom naturalnošću dokazuju prirodno političko stanje Nemačke, njeno 'organsko poreklo' i njenu neminovnost. Polazeći od važnost koju montaža ima u organizaciji vizuelnih i zvučnih elemenata filma – „nametanje određenog značenja pojedinim sekvencama filma” (Kulješov, citirano prema: Omon et al., 2006: 210), pretpostavlja se da je Leni Rifenštal u građenju ovog dokumentarca sledila ideologiju Andree Bazena i njegovog 'filma transparentnosti': „Ontološki smisao filma je da reprodukuje stvarnost, poštujući što više tu njegovu glavnu osobinu.” (Omon et al., 2006: 64) Međutim, imajući u vidu količinu snimljenog materijala, višemesečno trajanje postprodukcije i na kraju efekat koji *Trijumf volje* izaziva, ne možemo a ne pomisliti da se autorka pre oslonila na ideološki postulat Sergeja Ajzenštajna: „Zadatak filma nije da bez ikakvih intervencija reprodukuje stvarnost, već upravo suprotno, on treba da odslikava stvarno, dajući mu istovremeno pečat ideološkog suda (bojeći ga ideološkim diskursom)” (Omon et al., 2006: 70).

Iako je u kasnijim intervjuima autorka u svoju odbranu navodila da se sa građom filma upoznavala na licu mesta i da je o programu NSDAP-a malo znala, neminovno je da ovo ostvarenje ne prikazuje samo površinski vrednosni sistem partije, već široko otkriva njenu stvarnost i namere. Koristeći prirodno osvetljenje, stvarne lokacije, stvarne aktere i događaje, Leni Rifenštal je ostvarila cilj dokumentarnog filma da prikaže neutralno priču bez izmišljenih pojedivosti. Ali kako se struktura dokumentarca gradi i kao struktura umetničkog filma, izborom i izbacivanjem materijala u procesu montaže, neutralan i nepristrasan prikaz nije moguć, iz razloga što se ne može zaobići posredovanje u prikazivanju stvarnosti.

Trijumf volje možemo svrstati u kategoriju propagandnog filmskog žanra iz razloga zato što već tokom prvog gledanja uočavamo tehnike i elemente propagande. Leni Rifenštal obraća se nemačkom javnom mnjenju koje je nakon velikog poraza u Prvom svetskom ratu osiromašeno i u polju materijalne i u polju duhovne egzistencije i kao takvo predstavlja najpogodnijeg recipijenta za otvorenu medijsku akciju u službi nametanja određene ideje, politike, vođe. Autorka se obraća iracionalnom delu ličnosti gledaoca, usmeravajući propagandu po pravilu ne na razum, već na instiktivne pobude. Nemogućnost rasuđivanja kod posmatrača rezultirala je visokom estetizacijom poruke a ne nacionalnim debatama.

Uzimajući u obzir kulturno i ekonomsko stanje u Nemačkoj 1934, forma i sadržaj ovog ostvarenja oblikovani su tako da veoma odgovaraju intelektualnom nivou i senzibilitetu auditorijuma. Zbog široke distribucije filma po zemljama van nemačkog govornog područja, interpunkcija na neverbalnim simbolima predstavljala je sjajno rešenje u lakom razumevanju i time jednostavnom ostvarivanju međunarodnog komuniciranja. Posao je olakšao i sličan kodni sistem i semantička pravila u upotrebi gestova širom Evrope.

U skladu sa mišlju S. M. Ajzenštajna: „Umetnički proizvod(...) je, pre svega, traktor koji obrađuje psihu gledaoca, u skladu sa datom klasnom orijentacijom... Reč je o svesnom i voljnom čupanju određenih fragmenata ambijentalne sredine, unapred osmišljenih tako da osvoje gledaoce, nakon što smo pred njih rasprostrli iste te fragmente međusobno suprotstavljene na odgovarajući način...” (Kon, 2001: 211), iskreirana je jednostavna i pozitivna poruku koja se kroz film stalno ponavljala, utičući na potvrđivanje postojećih stavova i predrasuda.

Literatura

- Darvin, Č. (2009). *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*. Beograd: Dosije studio.
- Grierson, J. (1996), First principles of documentary, in Macdonald, K., & Cousins, M. (Eds.), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* (pp. 97–102). London: Faber and Faber.
- Hol, E. (1976). *Nemi jezik*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Keršo, J. (2003). *Hitler 1889–1936: hubris*. Beograd: Utopija.
- Klod, D. (1999). *Hitler i nacizam*. Beograd: Plato – XX vek.
- Kon, Ž. (2001). *Estetika komunikacije*. Beograd: Clio.
- Lepenis, V. (2009). *Kultura i politika*. Beograd: Geopoetika.
- Moris, D. (2005). *Otkrivanje čoveka – vodič kroz govor tela*. Niš: Zograf.
- Nolte, E. (1990). *Fašizam u svojoj epohi: francuska akcija, italijanski fašizam, nacional-socijalizam*. Beograd: Prosveta.
- Omon, Ž., & Mari, M. (2007). *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio.
- Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M., & Verne, M. (2006). *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Piz, A., & Piz, B. (2005). *Definitivni vodič kroz govor tela*. Beograd: Mono & Mañana.
- Radojković, M., & Miletić, M. (2006). *Komuniciranje, mediji i društvo*. Novi Sad: Stylos.
- Rajh, V. (1973). *Masovna psihologija fašizma*. Beograd: Ideje.
- Rifenštal, L. (2006). *Sećanja*. Beograd: Logos.

“TRIUMPH OF THE WILL” AS A PARADIGM OF NON-VERBAL COMMUNICATION OF THE THIRD REICH

Summary: The aim of this study is to confirm the importance of non-verbal communication both in the process of genuine mass communication, and in propaganda, on one hand, and on the other hand, to point out to the importance of film and media culture in the construction and preservation of political ideology. Extralinguistic, proxemic, paralinguistic and ambiental elements in Leni Riefenstahl's Triumph of the Will are skillfully combined by the film language, conveying a strong political message of Nazi Germany. The analysis of Hitler's speeches in Luitpold Hall on the closing ceremony of the 6th Congress indicates the secondary importance of verbal rhetoric when compared to the dominance of 'body language', which the Fuehrer studied and applied, paying a lot of attention to detail. This paper also discusses the construction of identity of German people, members of the NSDAP and its leader through non-verbal symbols. The question of media effects of this documentary is raised, as well as the question whether the film has served to art or nazism. The author once again points out the impossibility of achieving objectivity and neutrality in mediation, confirming the theory that documentary film is one of the most suitable formats to achieve manipulation.

Key words: non-verbal communication, Hitler, propaganda, film, „Triumph of the Will”