

# Film u službi nacionalizma

---

Čović, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:054029>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-07**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost  
Odsjek za sociologiju

Diplomski rad  
**FILM U SLUŽBI NACIONALIZMA**

Mentor: dr. sc. Krunoslav Lučić, doc.

Komentor: dr. sc. Kruno Kardov, izv. prof.

Kandidat: Dominik Čović

Zagreb, rujan 2023.

## Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Nacionalizam.....	5
3. <i>Trijumf volje</i> i etnički nacionalizam.....	9
4. <i>Bitka na Neretvi</i> i građanski nacionalizam.....	20
5. <i>Dunkirk</i> i nacionalizam bez neprijatelja.....	31
6. Zaključak.....	42
7. Literatura.....	46
Sažetak.....	48

## 1. UVOD

Ponekad užaren, bučan i ponosan, a ponekad toliko ustaljen da je lako zaboraviti da je tu, no nikada odsutan, „nacionalizam kao ideologija dominira suvremenom političkom svijesću“ (Billig, 2009:10). On „sekularizacijom vladavine, mobilizacijom puka, zagovaranjem demokratske legitimacije vladavine i politiziranjem nacije tako radikalno mijenja klasični status i razumijevanje nacije da se mora, kako ističe većina istraživača nacionalizma, govoriti o povijesno novom fenomenu“ (Prpić, 1998:8). Živimo u svijetu nacija kakve naši preci ne bi prepoznali, visoko saturiranom nacionalizmom koji ne buja samo navijačkim pjevanjem ili pozivima na rat, već vrví iz svake pore moderne ljudske djelatnosti i postojanja. Moćan i široko rasprostranjen, nacionalizam kao društveni fenomen mora biti akademski proučavan da ne bismo izgubili naše poimanje kako se mijenja, kako ga živimo i kamo nas vodi. Unatoč tome, nedovoljno je (ili barem nesrazmjerno prostoru koji zauzima u suvremenom životu) obrađivan u domaćoj srednjoškolskoj nastavi sociologije - dok je u starijem Fanukovom udžbeniku naveden i ukratko opisan među ideologijama suvremenog društva (Fanuko, 1997:96), u aktualnom je srednjoškolskom udžbeniku Bošnjaka i suradnika nacionalno obrađeno u vidu pripadnosti, zajedništva i sukoba, ali bez spomena nacionalizma kao konkretne ideologije (Bošnjak, Paštar i Vukelić, 2020).

U ovom se radu proučava uloga nacionalizma na filmu. „Film se ljudskom društvu u cjelini kao i čovjeku pojedincu nametnuo s nizom svojih funkcija“ (Težak, 1990:13), pa ga se u školama ne treba proučavati samo kao umjetnost u sklopu nastave hrvatskog jezika, nego i u nastavi sociologije prilikom analize pojedinih društvenih fenomena. Film se koristi pri širenju nacionalizma još od kad su masovni mediji omogućili da se „nacionalne simbole pretvori u dio svakodnevnog života pojedinaca“ (Hobsbawm, 1993:155). Visoko-budžetna filmska reprezentacija povijesnih događaja, sa svojim impresivnim prizorima, često igra veću ulogu u stvaraju "javnog sjećanja" povijesnih događaja nego drugi, precizniji dokumenti, a film i televizija kao najpopularniji mediji kroz XX. stoljeće postaju najefektivnija institucijska sredstva za oblikovanje povijesne svijesti (Guynn, 2006:165). Shodno tome, filmovi mogu igrati veliku ulogu u oblikovanju nacionalnog identiteta gledatelja iz ciljane masovne publike, a takvo su oblikovanje kroz povijest vršili filmovi različitih vrsta i pristupa, podupirani od svakakvih režima u raznim društvenim kontekstima. Analizirajući filmove koji su

različito otvoreni u svojem promoviranju nacionalizma, proći ćemo radnje tih filmova, tražiti dokaze da su stavljeni u službu nacionalizma, analizirati metode korištene u toj službi, propitivati nužnost rata kao elementa filmskog nacionalizma te probati ustanoviti koji su pristupi efikasni u promoviranju nacionalizma i zašto.

Analizirat ćemo filmove *Trijumf volje*<sup>1</sup>, *Bitka na Neretvi*<sup>2</sup> i *Dunkirk*<sup>3</sup>. Nekoliko je razloga zašto su izabrana baš ova tri filma. Kao prvo, „nacionalna identifikacija i ono što se vjeruje da podrazumijeva može se mijenjati s vremenom, čak i u prilično kratkom razdoblju“ (Hobsbawm, 1993:13), pa je važno koristiti filmove stavljene u službu nacionalizma u različitim periodima kako bi se ustanovilo koje odlike nacionalizma izumiru, koje se javljaju te koje ostaju u nepromijenjenom naslijeđu. Osim što s vremenskim skokovima pratimo kako se nacionalizam mijenja kroz povijest, promatramo i njihov međudnos, odnosno kako nacionalizam mijenja filmove, a filmovi nacionalizam.

Nakon Prvog svjetskog rata, razvoj suvremenih masovnih medija tiska, kina i radija predstavljao je nastanak novih platformi koje su pojedine države koristile za propagiranje svoje ideologije. Upravo Hitlerova vlada 1933. osniva prvo ministarstvo nedvosmisleno nazvano Ministarstvo propagande (Hobsbawm, 1993:155), pod čijim nadzorom nastaje *Trijumf volje* kao krunsko ostvarenje i svojevrsni prototip nacionalističke filmske propagande, ne samo u Njemačkoj nego uopće, pa je kao takav prikladna polazna točka za usporedbu s bilo kojim kasnijim djelom nacionalističke tematike. *Trijumf volje* također predstavlja fascinantno uvid u ideologiju koja je dovela do Drugog svjetskog rata - dapače, ovaj mu film predstavlja prolog, pa bismo mogli reći da se sva tri analizirana filma, iako iz perspektive različitih nacija, s potpuno različitim pristupima nacionalizmu i nastali u različitim filmskim epohama, svaki na svoj značajno drugačiji način bave Drugim svjetskim ratom – uz Francusku revoluciju možda

---

<sup>1</sup> Riefenstahl, L. (producent i redatelj). (1935). *Trijumf volje* [film]. Njemačka: Reichspropagandaleitung der NSDAP.

<sup>2</sup> Previn, S. (producent), & Bulajić, V. (redatelj). (1969). *Bitka na Neretvi* [film]. Jugoslavija: Bosna Film, Jadran Film i Kinema Sarajevo.

<sup>3</sup> Nolan, C. i Thomas, E. (producenti), & Nolan, C. (redatelj). (2017). *Dunkirk* [film]. Ujedinjeno Kraljevstvo: Syncopy i Warner Bros.

najvažnijim povijesnim događanjem za svjetsko širenje nacionalizma, koje oblikuje nacije do današnjeg dana.

Dok *Trijumf volje* koristi etnički nacionalizam u kojem se promoviranje nacije temelji na zajedničkom naslijeđu, *Bitka na Neretvi* koristi građanski nacionalizam utemeljen na vrijednostima slobode, prava pojedinaca, tolerancije i jednakosti. S treće strane, *Dunkirkom* se nastoji dodatno pomaknuti granicu toga što nacionalizam može biti.

## 2. NACIONALIZAM

Prvi problem na koji nailazimo kod nacionalizma jest što se „riječ 'nacija' danas primjenjuje u tako širokom i nepreciznom značenju, da korištenje nacionalističke frazeologije danas može biti gotovo bez značenja“ (Hobsbawm, 1993:11). Ovo je, naravno, više problem za akademsko proučavanje nacionalizma nego političare koji ga koriste, jer „baš ta njegova neodređenost i nedostatak programskog sadržaja daju mu mogućnost univerzalne podrške unutar vlastite zajednice“ (Hobsbawm, 1993:192). Ova neodređenost omogućuje nacionalizmu da ostvari raznolikost, odnosno da se nacije realiziraju raznim metodama i u puno raznovrsnih oblika kod brojnih skupina s nejednakim vrijednostima. Dok je nacija bila povijesno nova pojava, protivili su joj se tradicionalisti i konzervativci. S druge strane, danas joj skupine takve orijentacije uglavnom daju poseban značaj. Bilo pobornici vladavine prava ili diktatorskih režima, svi su u različitim povijesnim razdobljima uklapali nacionalizam u svoju ideologiju i programe. Ali, velike razlike u doživljaju nacionalizma kao pojave ne postoje samo među pukom i političarima, već i u modernim akademskim krugovima. Kako se na domaći nacionalizam često gleda s pozitivnom, a na strani s negativnom konotacijom, čak se i sociološka proučavanja nacionalizma često svode na teorije projektiranog nacionalizma koje ga promatraju kao ekstremni fenomen pogonjen iracionalnim osjećajem, te na naturalizirajuće teorije nacionalizma koje gledaju na njega kao na prirodnu i samorazumljivu pojavu koja u pravilu nije problem vrijedan istraživanja (Billig, 2009:39-40).

„Izraz nacionalizam prvi je 1789. upotrijebio svećenik Augustin Barruel (1741 – 1820) u djelu *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* [...] tvrdeći da je nacionalizam izraz masonskog duha“ (Prpić, 1998:7). U ovom ćemo se radu ipak udaljiti od takvog najranijeg pogleda i definirati nacionalizam kao „političko načelo koje tvrdi da politička i nacionalna jedinica trebaju biti istovjetne“ (Gellner, 1998:21) te kao „nastojanje da se kultura i politički poredak učine istovjetnima“ (ibid., 63). Shodno tim definicijama, na same nacije promatramo kao na umjetne tvorevine načinjene od „ljudskih uvjerenja, odanosti i solidarnosti“ (Gellner, 1998:27), u kojima „dva čovjeka pripadaju istoj naciji ako i samo ako dijele istu kulturu, pri čemu kultura sa svoje strane označava sustav ideja, znakova, povezivanja i načina ponašanja i komuniciranja [...] i samo ako jedan drugog priznaju kao pripadnike iste nacije“ (ibid., 27). U ovom se radu

oslanjamo i na teorijski okvir podjele nacionalizma na etnički i građanski. Originalno, etnički se nacionalizam definirao kao određen narodnom kulturom, jezikom i etnicitetom, dok je građanski nacionalizam određen prema liberalnom i racionalnom razmišljanju utemeljenom na ljudskim pravima i osobnim slobodama (Kohn, 1944). Po ovoj podjeli, etnički je nacionalizam shvaćen kao mističan, etnocentričan, predodređen plemenskim osjećajima te motiviran krvlju i pripadnošću (Tamir, 2019).

Svi različiti nacionalizmi imaju korijene u prožimajućem društvenom poretku (Gellner, 1998:54) koje nacionalistička ideologija održava kroz niz povijesnih mitova i socijalnu manipulaciju, kojima gradi anonimno i masovno, ujedinjeno društvo (ibid., 144). Važno je, u poretku pojmova nacije i nacionalizma istaknuti da „nacije mogu biti definirane samo pomoću razdoblja nacionalizma, a ne obratno“ (Gellner, 1998:75), odnosno da „nacionalizam prethodi nacijama. Nacije ne stvaraju države i nacionalizme, već upravo obrnuto“ (Hobsbawm, 1993:12). Iako je danas došlo do toga da se takvim često smatra, „imati naciju nije inherentno svojstvo čovječanstva“ (Gellner, 1998:26), a to možemo vidjeti po tome što se problem nacionalizma ne pojavljuje u društvima koja nemaju državu. Dapače, „nacionalizam dolazi na vidjelo samo u društvenoj okolini gdje je postojanje države već naglašeno prihvaćeno kao nešto samorazumljivo“ (Gellner, 1998:24). Zbog toga, „nacionalizam pripada eri nacionalnih država“ (Billig, 2009:43), te „kao način prikazivanja zajednice predstavlja povijesno uvjetovan oblik svijesti“ (ibid., 43). Iako „propovijeda i brani kontinuitet, [...] sve duguje odlučnom i neizrecivo dubokom lomu u ljudskoj povijesti“ (Gellner, 1998:144-145).

Čovječanstvo prolazi kroz tri temeljna razvojna razdoblja: predagrarno, agrarno i industrijsko. Država u predagrarnom razdoblju ne postoji, u agrarnom je bila mogućnost, a u industrijskom je neizbježno prisutna (Gellner, 1998:25). Nacija se „kao fenomen javlja relativno nedavno, zajedno s idejom građanskog društva u vrijeme francuske revolucije“ (Pusić, 1993:VIII-IX), premda neki teoretičari argumentiraju da se rano pojavljivanje osjećaja patriotske odanosti može pronaći u Francuskoj i Engleskoj već u XVII. stoljeću (Johnson, 1993). Bilo kako bilo, današnji je sustav nacionalnih država „bez presedana u povijesti“ (Giddens, 1987:166). Do ubrzanog razvoja nacionalizma dolazi u XIX. stoljeću, kada nastaju brojne okolnosti u kojima nacije cvatu. „Svjetska ekonomija XIX. stoljeća bila je prije internacionalna nego kozmopolitska“ (Hobsbawm, 1993:30). U takvim uvjetima raširene trgovine, nacionalne su države ostvarivale određene ekonomske prednosti koristeći monopol nad valutom te



nacionalnu fiskalnu politiku (Hobsbawm, 1993:33). A kako pred kraj stoljeća u brojnim državama nacionalno pitanje sve više dobiva na značaju i u unutarnjoj, a ne samo vanjskoj politici, sve više običnih ljudi, a ne samo diplomata i pripadnika društvenih elita, počinje ozbiljno shvaćati svoj nacionalni identitet. Nacionalne države ovo koriste za ostvarivanje vojne prednosti, tako što u svoje vojske regrutiraju ljude spremne da se bore s domoljubnim žarom (Kennedy, 1988). U nešto novijoj povijesti, idući se veliki zamah nacionalizma javlja s antikolonijalnom borbom nakon Drugog svjetskog rata, koja rezultira stvaranjem novih država i nacija u trećem svijetu.

Praveći takav povijesni pregled nacionalizma, lako je učiniti pogrešku i previše se fokusirati na ratnu prirodu i potencijal nacionalizma te zaboraviti da je nacionalizam također nešto svakodnevno, sveobuhvatno i prije svega potpuno neizbježno. Za razliku od vrućeg, prema Billigovoj podjeli postoji i hladni, odnosno banalni nacionalizam koji postoji u svakodnevici bez emocionalnog naboja ili ratnog sukoba. U svom svakodnevnom postojanju, nacije se „reproduciraju kao nacije, a njihovi građani se reproduciraju kao pripadnici nacije“ (Billig, 2009:21), i to uz nužno „reproduciranje i cijelog jednog kompleksa vjerovanja, pretpostavki, navika, predstava i postupaka“ (ibid., 21) na „banalno običan način, jer je svijet nacija svakodnevni svijet, poznata suvremena sredina“ (ibid., 21). „Na mnoštvo sitnih načina, građanstvo se iz dana u dan podsjeća na svoje nacionalno mjesto u svijetu nacija [...]; to je zastava koja visi nezapaženo na javnoj zgradi“ (Billig, 2009:25). Stvoren, oblikovan i neprestano prisutan u modernoj civilizaciji, „čovjek ne može iskoračiti iz svijeta nacija niti se osloboditi pretpostavki i uvriježenih navika mišljenja koje proizlaze iz toga što živi u tom svijetu“ (Billig, 2009:73). U svojoj reprodukciji, „nacionalizam koristi postojeće, povijesno naslijeđeno umnožavanje kultura ili kulturnog bogatstva“ (Gellner, 1998:75-76), no, ovo je korištenje „vrlo selektivno i najčešće ga radikalno preobražava“ (ibid., 76) budući da su „kulturne zakrpe kojima se koristi nacionalizam [da bi opravdao svoje političke narative] često [...] proizvoljne povijesne izmišljotine“ (ibid., 76).

Posebnu ulogu u širenju nacionalizma odradili su masovni mediji, počevši od tiska. Čak i bez političke konotacije, novine su uspostavile nacionalni tiskani jezik (a taj je jezik imao i predodžbu drevnosti) te su pomogle čitatelju u vizualizaciji zajedničke zamišljene zajednice samim time što su izvještavale o istovremenim zajednicama ljudi koji žive slično kao i čitatelj (Anderson, 1990). Ovakva je zajednica "zamišljena" „zato što pripadnici čak i najmanje nacije nikad neće upoznati većinu drugih pripadnika svoje

nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva“ (Anderson, 1990:17). Film kao kasniji masovni medij povijesno gledano najuspješnije izvršava nacionalistički utjecaj na egzocijalizaciju društava kroz stvaranje povijesnog sjećanja. Nacionalizmu je pogotovo prikladan propagandni film „koji propagira, širi i popularizira ideje, ciljeve, učenja i dostignuća pojedinih društvenih grupa, klasa ili institucija, čineći to na manje-više neskriven, otvoren i direktan način“ (Stevanović, 1993:637).

Kako navodi Guynn, potreba ljudskih društava za pamćenjem prošlosti prema Hobsbawmu proizlazi iz toga što pojedinci ostvaruju svoj identitet i mjesto u društvu shodno povijesti tog društva. Povijest, kada joj se daje značaj pri stvaranju identiteta, često ima i konzervativnu ulogu tako što služi kao uzorak za oblikovanje budućnosti (Guynn, 2006:172). Film, emocionalno nabijeno predstavljajući za gledatelja značajnu povijest, može poslužiti kao moćno sredstvo vladajuće grupe za pridobivanje dodatne političke podrške i osiguravanje vlastite grupne moći tako što nudi nacionalističku priču, koju predstavlja kao povijesno činjeničnu, a u koju gledatelj može uklopiti vlastiti identitet. To osiguravanje moći vrši se upravo putem nacionalizma, a može biti sveobuhvatno i primjenjivo na razne grupe, budući da se, kada se inzistira na "zajedničkom podrijetlu" kao odrednici nacije, pojam "nacije" može odnositi na različite rase i etnicitete, pa čak i na različite nacije (Škorić i Kišjuhas, 2015:62).

### 3. TRIJUMF VOLJE I ETNIČKI NACIONALIZAM

*Trijumf volje* je, kao neprikriveno namjenski proizvod jasno nacionalističke totalitarne propagande, idealna početna točka za predstavljanje nacionalizma na filmu<sup>4</sup>. Iako nije prvi film u povijesti "stavljen u službu" nacionalizma, *Trijumf volje* svakako se ističe kao takav te je možda najistaknutiji primjer filmske propagande koji koristi i utemeljuje nacionalističke filmske tehnike. Iako prosječnom današnjem gledatelju naizgled preizravnog jezika da bi bio shvaćen ozbiljno i ostavio ciljani utisak, riječ je o tehnički i konceptualno naprednom djelu za svoje vrijeme, koje je uvelike pomoglo stvoriti taj vizualni jezik koji koristi i zaslužno se danas, 88 godina nakon nastanka, smatra kanonskim ostvarenjem svjetskog filma.

Ovaj dokumentarni film redateljice Leni Riefenstahl prati kongres tada vladajuće njemačke političke stranke NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* / Nationalsocijalistička njemačka radnička stranka) održan od 04. do 10. rujna 1934. godine u Nürnbergu. Kako je riječ o propagandnom filmu nastalom za vrijeme diktatorske vladavine, i sami su tvorci filma morali biti osobno bliski s nacistima i služiti njihovoj volji kako bi se uopće bavili filmom. Njemačka je filmska industrija stavljena pod državnu kontrolu od samog početka Hitlerove vladavine, a svi su aspekti filmske proizvodnje i distribucije bili pod nadzorom Ministarstva propagande i Josepha Goebbelsa (Danan, 1991:611).

Film započinje minutom orkestralne glazbe uzvišenog stila skladatelja Herberta Windta, člana NSDAP-a od 1931. godine, preko zamračene pozadine ekrana. Naslov „Trijumf volje“ pojavljuje se ispod nacističkog orla - simbola nastalog u 1920-ima koji

---

<sup>4</sup> Možda najvažniji rani primjer filmskog djela nastalog s jasnim ciljem promoviranja interesa aktualnog režima nalazimo u sovjetskom filmu *Oklopnjača Potemkin*, u kojem se prikazuje polu-fikcijska pobuna mornara na brodu Potemkin protiv časnika kasnije poraženog imperijalističkog režima. No, predstavljanje izravnog poticanja nacionalizma kroz film bolje je započeti s *Trijumfom volje*, budući da *Oklopnjača Potemkin* ipak prikazuje revolucionarni čin koji izvrće tradiciju započinjući rušenje odavno utemeljenog režima.

Bliokh, J. (producent), & Ejzenštejn, S. (redatelj). (1925). *Oklopnjača Potemkin* [film]. Sovjetski Savez: Mosfilm.

s dolaskom nacista na vlast postaje i simbol njemačke Vlade. Publiku se odmah informira da je film naručen po naredbi *Führera* Adolfa Hitlera.

Iznimno emocionalno sugestivna glazba, kakva i ostaje tijekom cijelog filma, mijenja se ovisno o tome što piše na ekranu iz rečenice u rečenicu. U uvodnom se tekstu odmah ističe da je njemačka „patnja“ započela 1919. godine. Ovdje se dakle ne misli na pogibije njemačkih vojnika tijekom Prvog svjetskog rata (prestanak njihovih stradanja označava se kao početak nesretnog razdoblja), već na potpisivanje Versajskog sporazuma, koji su nacisti smatrali nepravednim, te su ga uklopili u svoj politički narativ njemačke prednacističke patnje. Ovaj im se narativ pokazao iznimno uspješnim, budući da su „za Weimarske Republike [od 1918. do 1933.] praktički svi Nijemci, pa i komunisti, bili duboko uvjereni da je Versajski sporazum nepodnošljivo nepravedan, pa je borba protiv sporazuma predstavljala jednu od glavnih snaga masovne mobilizacije u svim partijama, desnim i lijevim“ (Hobsbawm, 1993:157).

U nastavku uvodnog teksta, spominje se da je njemački „preporod“ započeo 19 mjeseci prije objave ovog filma. Kako je film objavljen u ožujku 1935. godine, početak „preporoda“ na koji se referira ne može se odnositi na siječanj 1933. kada je Hitler proglašen njemačkim kancelarom, niti na ožujak 1933. kada NSDAP postiže svoj najbolji rezultat od 43,9% glasova na njemačkim federalnim izborima, već na kolovoz 1933. kada smrću predsjednika Paula von Hindenburga Hitler uz kancelarsku titulu apsorbira i predsjedničke ovlasti te postaje *Führer und Reichskanzler*, čime uklanja i zadnju mogućnost da ga se smijeni s vlasti. Ovakvim preciznim označavanjem početka njemačkog preporoda tvrdi se da preporod ne donose nacisti kao grupa već konkretno Hitler kao diktator.

Znakovito, u prvim snimljenim kadrovima filma gledamo gotovo rajske oblake dok Hitler leti zrakoplovom. Ovakvim jednostavnim i jasnim vizualnim jezikom gledatelju se šalje poruka o spokojnom savršenstvu nacističke vizije budućnosti, toliko bolje od dotadašnjeg njemačkog života, a već počinje i promoviranje Hitlerovog kulta ličnosti kao centralne niti filma. Kako se spušta iz oblaka, gotovo kao božanski izaslanik poslan među ljude, kamera se fokusira na „stari grad“ Nürnberg, a kadrovi koji naglašavaju arhitekturu i opseg grada praćeni su glazbom punom ponosa i nostalgije. Hitlera i njegove najbliže suradnike pri izlasku iz zrakoplova na aerodromu pozdravljaju stotine ushićenih muškaraca i žena različitih dobi, a i sam Hitler je radostan što vidi njih.

Slijedi vožnja u koloni automobila do Hotela Deutscher Hof. Pažnja kamere glavnog snimatelja Seppa Allgeiera, člana NSDAP-a od 1937., i gomila ljudi nije okrenuta općenito prema drugim nacistima nego konkretno prema Hitleru – višekilometarski niz ljudi pored kojih prolazi nacistička gomila energično pozdravlja Hitlera uglavnom koristeći nacistički pozdrav ispruženom desnom rukom, dok ostatak nacističke povorke ne dobiva ni približno toliku pažnju od gomile, kao ni od kamere.

Slijede prikazi djece koja gledaju u Hitlera i poklanjaju mu cvijeće, sretnih ljudi na prozorima, njemačke arhitekture i kipova istaknutih ličnosti njemačke povijesti te nizovi Hitlerovih pripadnika tjelesne straže iz SS-a (*Schutzstaffel* / Zaštitni odjel). Povici gomile ne prestaju ni kada Hitler stigne u hotel, pa ih nastavlja pozdravljati s povišenog mjesta, kroz hotelski prozor. S dolaskom noći gomila se ispred Hotela Deutscher Hof ne smanjuje, dapače čini se još većom nego prije, a ljudi nose baklje i naguravaju se kako bi vidjeli Hitlera koji je ponovno na istom prozoru i sluša puhački orkestar koji svira ispred hotela.

S dolaskom jutra gledamo spokojne kadrove Dunava i idiličnog Nürnberga okupanog u ranoj sunčevoj svjetlosti. Potom iz zraka vidimo brojne pravocrtno postavljene šatore iz kampa Hitlerove mladeži koji se prostire u daljinu na sve strane gdje se okrene kamera. U prikazanoj Hitlerovoj mladeži vlada red, rad i veselje, a prikazani mladići i muškarci paze na svoju higijenu, uređuju se, trče okolo i zabavljaju se, prije nego što počnu raditi zadatke, svatko po svom zaduženju – neki rade na raznim strojevima, a neki jednostavno pripremaju ručak. Iako ne vidimo veselo pjevanje, implicirano je da se ono događa budući da ga čujemo u neprizornoj glazbi, a veselje se nastavlja u grupama i na pojedinačnim licima, kroz borbe, utrke i ples. Nebrojni prikazi prikladnih reakcija ljudi, prvenstveno radosnih osmijeha, kakve gledamo kroz cijeli film, u *Trijumfu volje* su kao propagandnom filmu posebno naglašeni, ali su i tipični za proizvod kulturne industrije svog vremena. U *Trijumfu volje* „gledaocu ne smiju biti potrebne nikakve vlastite misli: proizvod propisuje svaku reakciju: ne svojom predmetnom svezom – nje nema ukoliko bi zahtijevala razmišljanje – nego signalima. Brižljivo se izbjegava svaka logička sveza koja bi iziskivala sposobnost duha“ (Horkheimer i Adorno, 1974:149). Drugim riječima, tijekom kompletnog *Trijumfa volje* iznimno sugestivan niz signala, poput vesele glazbe i nasmiješenih dječjih lica, mnogo snažnije od samog sadržaja sugerira gledatelju kako da primi taj promatrani sadržaj te se

ulaže veliki trud kako bi se onemogućilo različitim gledateljima u publici da imaju različite reakcije na isti sadržaj.

Slijedi povorka farmera u tradicionalnim kostimima i prikaz žetve Hitleru. Ovakvo naglašavanje tradicije, koje se povremeno javlja kroz *Trijumf volje*, oslanja se i nadograđuje na njemački nacionalizam XIX. stoljeća, koji se sastojao od oživljavanja narodnih tradicija te ponovnih otkrivanja njemačkih mitova i legendi. Ovakav je fokus na prošlost tipično nacionalistički, budući da nacionalisti redovito tvrde kako su njihove nacije ukorijenjene u davnini, premda su ustvari skorašnje novotarije (Smith, 2003:123). Čak i van druženja i razgovora, dok samo hodaju ulicom, farmeri i ljudi koji ih promatraju imaju široke osmjehe na licima. Ovdje se prikazuje njemačko jedinstvo u Hitleru, tako što Nijemci iz raznih sfera života, inače razdvojeni svojim različitim svakodnevicama, bivaju ujedinjeni u svojoj ljubavi prema Hitleru. Hitler se pozdravlja s pojedinim farmerima i farmericama, pa se međusobno šarmantno osmjehuju. S druge strane, potpuno ozbiljno i odlučno djeluju muškarci iz DAF-a (*Deutsche Arbeitsfront* / Njemačka fronta rada), dok Hitler i Robert Ley obavljaju pregled njihovog postroja. Potom se na putu do Kongresne dvorane NSDAP-a pažnja stavlja na zamjenika Führera Rudolfa Hessa, SA (*Sturmabteilung* / Jurišni odredi) zapovjednika Viktora Lutzea, Reichovog ministra narodnog prosvjedenja i propagande Josefa Goebbelsa te vođu Hitlerove mladeži Baldura von Schiracha.

U Kongresnoj dvorani izgrađenoj specifično za potrebe NSDAP-a spomenuti dužnosnici drže govore ispod natpisa „Svi za Njemačku“. Nakon kratkog prisjećanja na pokojnog predsjednika Hindenburga, koji nije bio član NSDAP-a, i njegovu vojnu službu, Hess u svom govoru naglašava njemačku ujedinjenost kroz izjednačavanje Hitlera s Njemačkom, te Hitlerove prosudbe s prosudbom njemačkog naroda, prije nego što najavi budućnost njemačke domovine koja po njemu uključuje sve Nijemce na svijetu. Zahtjev da Njemačka seže gdje god su Nijemci sasvim je u skladu s nacionalističkim osjećajem, koji je „duboko povrijeđen kršenjem nacionalističkog načela istovjetnosti države i nacije“ (Gellner, 1998:154). „Nacionalizam drži da su [država i nacija] sudbinski okrenute jedna drugoj: svaka je bez one druge nepotpuna“ (Gellner, 1998:26), bez obzira što se država pojavila bez pomoći nacije.

Slijedi niz govora različitih dužnosnika u kojima se naglašava da revolucije vode anarhiji, dok tvorevine koje nastaju kroz stoljeća i traju stoljećima. Unatoč toj kritici revolucije, već idući govornik ističe važnost koju za njemačku povijest ima revolt

mornara iz studenog 1918. zbog kojeg je kralj Ludvig III. abdicirao s prijestolja Bavarske. U sljedećim se govorima traži od stranih medija da istinito izvješćuju o Njemačkoj, a ističe se povezanost njemačke agrikulture, industrije i izvoza, važnost zakonskog sustava u kojem je Hitler najviši sudac, važnost političke propagande kojom se kontrolira volja naroda te općenita voljnost njemačkog naroda na rad, dok preko 150.000 radnika gradi njemačku autocestu. U jednom od govora ističe se i važnost očuvanja rasne čistoće. Ovaj, možda moralno najosuđivaniji osnovni aspekt nacističke ideologije esencijalno je nacionalistički, budući da nacionalizam kao „teorija političke legitimnosti zahtijeva da etničke granice ne presijecaju političke“ (Gellner, 1998:21).

Hitler potom obavlja pregled postroja 52.000 muških članova RAD-a (*Reichsarbeitsdienst* / Radna služba *Reicha*). Iako RAD nije sastavni dio vojske, ovi su članovi savršeno poslušni i uvježbano usklađeni te po odori, držanju, marširanju i općenitom ophođenju nalik vojnicima, ali umjesto oružja drže lopate. Jedan od radnika povikuje da su oni, iako se nisu borili u rovovima tijekom Prvog svjetskog rata, također njemački vojnici, a potom se navode brojni, većinom infrastrukturni projekti na kojima ovi radnici rade za Njemačku. Pojedini radnici navode pokrajine iz kojih dolaze, prije nego svi zajedno poviču „Jedan narod! Jedan *Führer*! Jedan *Reich*! Njemačka!“. Kasnije zapjevaju i na kraju istaknu da su njemački vojnici poginuli u bitci i dalje "živi" kroz Njemačku, čime se implicira da je Njemačka tvorevina koja seže daleko u prošlost i budućnost, premda je, podsjetimo, „nacionalizam taj koji stvara nacije, a ne obratno“ (Gellner, 1998:75). Implicira se i da Njemačku, ne samo omogućuju već i čine vojnici voljni poginuti za nju. Hitler se potom obraća radnicima govoreći da fizički rad nije manje vrijedan od drugih vrsta rada te da se nastoji da u budućnosti „svi sinovi Njemačke“ marširaju u Radnoj službi *Reicha*. Ovakvo je inzistiranje na radu isuviše tipično za državnike da bi se okarakteriziralo konkretno tipičnim za Hitlera, budući da je država „samo vrlo istaknuta i važna razrada društvene podjele rada“ (Gellner, 1998:24).

Zatim slijedi noćno okupljanje članova SA-a – paravojne organizacije koja je bila odana Hitleru i prije dolaska na vlast. Okupljeni promatraju veliku vatru i vatromet te slušaju puhački zbor, a obraća im se Viktor Lutze koji izjavljuje da je SA uvijek bio odan *Führeru* i uvijek će mu biti odan. Slijedi okupljanje Hitlerove mladeži na Njemačkom stadionu izgrađenom specifično za nacističke potrebe. Hitler i najbliži suradnici izlaze praćeni glazbom, uz oduševljenje gomile. Uskoro se za Hitlera svira

skladba skladana posebno za njega. Promatramo nizove nacističkih zastava i lica djece u krupnim planovima, koja se čine puna potencijala za blistavu budućnost i vjere u Hitlera i njegove riječi. Von Schirach drži kratki uvod u kojem govori o nesebičnosti Hitlerove mladeži u kojoj nema podjela po društvenim klasama. Ističe da je, baš poput Hitlera, mladež odana Njemačkoj. Hitler u svom govoru objašnjava mladeži kakav želi da bude Njemački narod u budućnosti, te što želi u kakve odrasle ljude da se oni pretvore. Želi društva bez klasa sa stanovnicima koji su naučili praktimirati poslušnost, koji vole mir, ali koje istovremeno krasi hrabrost i snaga. Ističe da je važno već u mladosti naučiti biti „tvrd“, a ne „mekan“, da je važno biti spreman žrtvovati se, ali se nikada ne raspasti. Iz pozicije prethodnih generacija govori mladeži da su oni „krv naše krvi“ te ponovno definira Njemačku kao tisućljetnu tvorevinu tako što kaže mladeži da je ona nešto što leži pred njima, maršira s njima i slijedi za njima. Naravno, nacionalizam ipak nije „buđenje neke stare, prikrivene, uspavane sile, premda sebe tako doista predstavlja. Nacionalizam je zapravo posljedica novog oblika društvenog organiziranja“ (Gellner, 1998:68). On je „kristalizacija novih jedinica pogodnih za uvjete koji sada prevladavaju, premda je općepoznato da one kao svoju sirovinu koriste kulturna, povijesna i druga nasljeđa iz prednacionalističkog svijeta“ (Gellner, 1998:69).

Na kraju govora, Hitler ponovno pronalazi vremena rukovati se s pojedinim mladićima dok u automobilu otvorenog krova prolazi kroz naizgled beskrajnu gomilu koja počinje organizirano pjevati, a u kojoj objektiv kamere ne nalazi ni jednog pojedinca koji ne pozdravlja Hitlera. S čisto snimateljske strane, Hitler je tijekom ovog i drugih govora redovito sniman iz donjeg rakursa, često uz lateralnu vožnju kamere što naglašava njegovu moć. Za prikaz njegove moći, u filmu se ostavlja vremena i za nevažne trenutke u kojima Hitler zapovijeda ljudima oko sebe s velikom opuštenošću i samopouzdanjem, a svi ga slušaju iznimno pažljivo i hitro izvršavaju naredbe.

Zapovjednik njemačkog ratnog zrakoplovstva Hermann Göring, tadašnji ministar obrane Werner von Blomberg i Hitler svjedoče prezentaciji konjaništva i vojnih automobila. Nakon toga, sudionici dolaze na noćni skup „političkih vođa“ (ustvari članova NSDAP-a) na *Zeppelinfeldu* noseći tisuće identičnih nacističkih zastava. Hitler u govoru tvrdi da se skupilo 200.000 odanih sudionika unatoč nesrećama koje su ih zadesile. Te nesreće vjerojatno se odnose na Noć dugih noževa koja se odvila u lipnju i srpnju 1934., svega dva mjeseca prije snimanja *Trijumfa volje*, kada su SS odredili po Hitlerovoj naredbi izvršili veliku smrtonosnu čistku među vođama SA odreda.



Hitler nadalje tvrdi kako je drugima njihovo okupljanje neshvatljivo te naizgled misteriozno i enigmatično jer nije po naredbi države. Iako je na čelu države, Hitler povikuje „Država nam ne naređuje! Mi naređujemo državi!“, tvrdeći dalje da su oni stvorili vlastitu državu, a da im naredbe izdaje njihov Bog koji ih je stvorio. Naposljetku izdaje obećanje u ime svih okupljenih da će provesti svaki sat misleći na njemački „*Volk*“, a Hitleru „*Volk* znači i 'narod' i 'naciju“ (Hobsbawm, 1993:204). Okupljeni pale baklje i marširajući odlaze uz glazbu.

Slijedi pregled formacija SA-a, SS-a te paravojne organizacije NSKK-a (*Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps* / Nacionalsocijalistički motorni korpus) koje prisežu na odanost Hitleru te komemoracija povodom smrti Paula von Hindenburga, tijekom koje glazba pobuđuje tugu. Vraćaju se „politički vođe“ s tisućama nacističkih zastava. Sve spomenute različite grupacije, uključujući i orkestar i civilne promatrače, savršeno su postrojene u ravnim geometrijskim linijama i poslušno izvršavaju svoje uloge u ceremoniji, uglavnom hodajući u unaprijed zadanim smjerovima. Ovaj pregled formacija, veći i dojmljiviji od dosadašnjih u filmu, podsjeća da je cijela konvencija u Nürnbergu režimski orkestrirana i planirana zajedno s filmom – ona nipošto nije spontano okupljanje već je simulacija njemačke stvarnosti dizajnirana da utječe na ljude koji sudjeluju u toj simulaciji i tako aktivno oblikuje njemačku stvarnost (Kracauer, 2004:303). *Trijumf volje* samo usputno postoji da produži konvencijsko promoviranje njemačkog nacionalizma gledateljima koji nisu prisustvovali konvenciji.

Kadrovi su, pogotovo pri ovom pregledu formacija, ali i općenito tijekom cijelog filma, ispunjeni pravilnim linijama i simetrijom, baš poput formacija ljudi koji marširaju. Ovime se ostavlja dojam sklada i uređenosti. Gledano s udaljenosti iz gornjeg rakursa, jasno je da se radi o prezentaciji kojoj je cilj pokazati maksimalni razmjer masovne poslušnosti. Viktor Lutze to potvrđuje tako što u svom uvodnom govoru potvrđuje svoju dužnost izvršavanja Hitlerovih naredbi, a potom se obraća i ostalim okupljenima kojima kaže da moraju znati samo izvršavati Hitlerove naredbe i dokazati Hitleru svoju odanost.

Hitler se obraća prisutnim formacijama. Lažno tvrdi kako „tamna sjena“ (vjerojatno Noć dugih noževa) koja se nekoliko mjeseci ranije nadvila nad nacistički pokret nema nikakve veze s SA-om i drugim nacističkim institucijama te da nema nikakvih naznaka razjedinjenja unutar nacističkog pokreta koji je on osobno gradio godinama, koji nikada ne bi rastavio i koji ništa neće slomiti. Potom govori prisutnima

da su mu dokazali odanost „tisuću puta“ i sigurno će to nastaviti činiti, ističe apsolutnu nužnost ujedinjenosti za Njemačku i izdaje prijetnju svima koji učine nešto protiv SA-a. Zatim se puca iz topa u čast stranke. Prikaz različitog oružja, korištenje pucanja kao pozdrava i općenita fiksiranost na oružje tipična je za nacionalistički film, a u „Trijumfu volje“ najbolje se vidi u ovoj sceni, pa se tako čuje 21 pojedinačni pucanj u čast stranke, a vidimo čak sedam različitih kadrova istog topa kako puca. Oružje nacionalnog značaja uskoro nadomješćuje krv koju nacisti ritualno uključuju u svoju nacionalnu ideologiju, pa tako gledamo kako Hitler svaku novu zastavu dotakne s *Blutfahneom*, odnosno Krvavom zastavom koju nosi Jakob Grimminger. Grimminger je tu zastavu nosio i tijekom Münchenskog puča 1923. godine kojim su nacisti neuspješno pokušali srušiti bavarsku vladu i zavladatai Njemačkom. Tijekom puča je ubijeni Andreas Bauriedl pao na zastavu i smočio ju svojom krvlju. Kako korištena zastava dobiva na simboličkoj vrijednosti jer na sebi ima krv, a smrt čovjeka samo povećava tu vrijednost, možemo reći da za naciste nacionalno ne može ni postojati bez rata i nasilja. Sudionicima Münchenskog puča NSDAP je dodjeljivao i *Blutorden*, odnosno Red krvi. Također značajno, u ritualnom davanju važnosti Münchenskom puču najjasnije se vidi nacistička namjera povezivanja, ili čak izjednačavanja, njemačkog i nacističkog identiteta. Dajući nacionalnu važnost događaju koji je ustvari prvenstveno važan NSDAP-u, koncept nacije se veže za specifičnu stranku.

Slijedi još jedan pregled postroja svih paravojskih formacija NSDAP-a. Visoki se nacistički dužnosnici svi voze u dugoj koloni automobila bez krova, ali Hitler jedini od njih stoji i prima pozdrave okupljenih. Kada zastanu, pored Hitlera prolaze brojne formacije koje uključuju Gardu časti SA-a, Alpske jedinice SA-a, RLB (*Reichsluftschutzbund* / Zračna obrambena liga *Reicha*), bend SS-a, bend Hitlerovih tjelohranitelja iz jedinice *Leibstandarte SS Adolf Hitler* te brojne druge stjegonoše i Hitlerove osobne tjelohranitelje. Ove duge marševe kroz grad promatraju i civili koji se naguravaju da dobiju bolji pogled na ulicama i s prozora. Kroz film redovito prikazivane njemačke mase nisu samo ushićene Hitlerom, već i ujedinjene u uzbuđenju zbog naizglednog povratka gotovo izgubljene njemačke slave i moći, očigledne u moru vojnika koje zapanjeno pozdravljaju.

Čak i dok su paravojske formacije u centru pozornosti, određena se pažnja uvijek ostavlja Hitleru koji se neprestano potvrđuje kao centralna figura ove konkretne nacionalnosti, primjerice tako što povorka prolazi i kroz tadašnji *Adolf Hitler Platz* u

starom centru Nürnberga te tako što svira Hitlerov omiljeni marš *Badenweiler Marsch*. Iako je lako razabrati da je riječ o cjelodnevnom maršu, skladnom izmjenom samo nekolicine skladbi stvara se dojam zgusnutosti vremena tako što se s prizorima glazbenika koji sviraju lažno sugerira da je riječ o prizornoj glazbi, premda je u velikim dijelovima filma neprizorna glazba jedini zvuk koji čujemo.

Osim Hitleru, tijekom cijelog se filma pridaje pozornost i važnim ličnostima iz Hitlerovog kruga – te su ličnosti dio ovog konkretnog nacionalnog mita. Među licima koje prvi put vidimo u završnoj povorci ističu se *Reichleiteri* (vođe koji su drugi u hijerarhiji NSDAP-a, ispod *Führera*) Max Amann, Walter Buch i Franz Ritter von Epp, *Gauleiter* (regionalni NSDAP-ov vođa) Münchena i Gornje Bavarske Adolf Wagner te *Gauleiter* Nürnberga Julius Streicher, koji je u tom trenutku bio vlasnik otvoreno antisemitskog nacističkog tjednika *Der Stürmer*. Od ostalih članova NSDAP-a ističu se vođa RAD-a Konstantin Hierl, Hitlerov dugogodišnji osobni pomoćnik iz SS-a Julius Schaub, vođa SS-a Heinrich Himmler, gradonačelnik Nürnberga Willy Lieben, rizničar *Reicha* Franz Xaver Schwarz, rimokatolički benediktinski svećenik Alban Schachleiter te Josef „Sepp“ Dietrich – vođa jedinice *Leibstandarte SS Adolf Hitler* koja je odigrala ključnu ulogu tijekom Noći dugih noževa.

Povorci salutiraju i brojni visokorangirani vojni dužnosnici čija služba Njemačkoj počinje puno prije formiranja NSDAP-a, poput generala Bruna Loerzera, Ericha Raedera - u tom trenutku admiral koji postaje članom NSDAP-a tek dvije godine nakon snimanja *Trijumfa volje* te generala pukovnika Gerda von Rundstedta koji nikada nije postao članom NSDAP-a. Aktivno oblikovanje nacije kroz izjednačavanje njemačkog s nacističkim identitetom vidi se po tome što su u vrijeme *Trijumfa volje* nacisti još bili u procesu postepenog učlanjivanja svih visokorangiranih vojnih dužnosnika u svoju stranku, a to je potrajalo sve do 30. siječnja 1937. kada je Hitler učlanio sve preostale nenacistične članove svog kabineta u NSDAP (Wistrich, 2002).

Slijedi završna ceremonija u Kongresnoj dvorani. Kompletna dvorana ne pozdravlja nacističko vodstvo već isključivo Hitlera, koji rado uzvraća pozdrav. U novom nizu unesenih zastava, Jakob Grimminger ponovno nosi Krvavu zastavu. Zamjenik *Führera* Rudolf Hess najavljuje Hitlera koji drži svoj peti i posljednji govor u filmu, a prvi koji čita. Hitler ističe da ovo nije samo izraz političke snage već okupljanje od emocionalne važnosti za sve prisutne. Ponovno se okreće NSDAP-u govoreći da je nekoć bio osobni teret biti član malenog NSDAP-a. Tvrdi da je NSDAP od početka

imao istinsku ideologiju s namjerom da bude jedina politička moć u Njemačkoj, uz argument da u diktaturi postoji jasna vizija kojom se vodi država, za razliku od demokracije u kojoj je ta vizija podložna promjenama sa svakim izborima. Hitler navodi da je NSDAP mobilizirao manjinu koju čine najvrjedniji i najpožrtvovniji ljudi u Njemačkoj, a njemački narod se pokorava njihovom vodstvu zato što su ga oni zaslužili tako što u sebi imaju najbolju krv, a zbog te se krvi nikada ne bi ni odrekli vlasti. NSDAP će, tvrdi Hitler, politički voditi njemački narod još tisuću godina te će kroz njega budući vođe prolaziti svoje obrazovanje. Ističe da svi Nijemci moraju postati nacionalsocijalisti, ali će samo najbolji među njima postati članovi NSDAP-a. Navodi da je besmrtnost NSDAP-a u tome što stare članove zamjenjuju novi te da je NSDAP „neuništiv stup“ njemačkog naroda i *Reicha*, koji će uz vojsku biti jedna od dvije institucije koje će „nositi Njemačku“.

Nakon Hitlerovog govora, Rudolf Hess ponovno proglašava da je NSDAP Hitler, a Hitler Njemačka, a Njemačka Hitler. Na kraju filma, nacistički vođe pjevaju pjesmu *Horst-Wessel-Lied*, koja se čuje i pri početku filma u orkestralnoj verziji. Riječ je o, danas zabranjenoj, neslužbenoj njemačkoj himni od 1933. do 1945. godine, nazvanoj prema članu SA-a koji je napisao tekst pjesme te kojeg su ubili članovi Komunističke partije 1930. godine. Goebbelsova je propaganda od Wessela napravila mučenika prema modelu kršćanskih mučenika i važnom figurom pokreta. Kroz pjesmu se njemački i nacistički identitet izjednačavaju u stihovima himne poput „*SA marschert mit ruhig festem Schritt / SA maršira mirnim, čvrstim korakom*“. U posljednjem kadru filma ponovno gledamo u oblake.

Sagledavši *Trijumf volje* u cijelosti, može se reći da gotovo i nema sadržaja van nacionalističkih ceremonija i govora, uz kadrove gomila ljudi snimanih iz velike daljine, s ciljem prikaza moći i ujedinjenosti Njemačke. Svaki govornik veliča Hitlera gotovo poput božanstva, a čini se da Hitler lako i rado prihvaća takav status i ulogu. Potpuna idealizacija nije usmjerena samo na Hitlera, već i na NSDAP i njemačku krv. Svi govornici, uključujući Hitlera, govore vrlo sporo, naglašavajući gotovo svaku riječ, no to je vjerojatno samo zbog običaja tadašnjeg govorništva i ograničenja tadašnje opreme za razglas. U Hitlerovim govorima, punim emocionalnog naboja i apstraktnih pojmova, povremeno je teško odrediti granicu između konkretnog i metaforičkog. Ipak, vizija nacije u *Trijumfu volje* jasno je artikulirana i ne ostavlja prostora različitim interpretacijama.

Kao i svi ostali nacistički filmovi, *Trijumf volje* veliča Njemačku kao jednu dinamičku moć (Kracauer, 2004:287). Hitler prvenstveno potiče Nijemce da se ponose svojom zemljom, svojim podrijetlom te da razmišljaju o Njemačkoj i svojoj ulozi u Njemačkoj iz perspektive proteklih i nadolazećih stoljeća njemačke slave. Slijedeći njemački nacionalizam XIX. stoljeća, Hitler preklapa koncepte etniciteta i kulture. Takav je ekskluzivni nacionalizam neodvojiv od militarizma i rasizma, a izražava se putem agresije i osvajanja (Škorić i Kišnjuh, 2015:64). Univerzalna je pojava da u društvima nacionalni identitet pomaže definirati zajednicu nedužnih i identificirati one koji su krivi za nevolju zajednice (Hobsbawm, 1993:189), a Hitler u svojim govorima tu podjelu na nedužne i krivce prikazuje kroz potrebu da se arijevska njemačka rasa pročisti od nečistih pojava. Povijest je jasno pokazala da je pod nečiste pojave prvenstveno mislio na ljude s fizičkim i mentalnim poteškoćama te Židove.

#### 4. BITKA NA NERETVI I GRAĐANSKI NACIONALIZAM

Nasuprot nešto pravocrtnijem njemačkom nacionalizmu, ideja jugoslavenskog nacionalizma donekle je kontradiktorna, prvenstveno jer Jugoslavija „nije imala [...] nikakvog povijesnog presedana“ (Hobsbawm, 1993:38), toliko nužnog drugim nacionalnim pokretima, već je u sebi sadržavala više nacija sa zasebnim nacionalizmima. Primjerice, „po svemu sudeći, masovna hrvatska nacionalna svijest razvila [se] tek po stvaranju Jugoslavije, i to protiv nove kraljevine“ (Hobsbawm, 1993:149). Poštujući žilavost nacionalne osjetljivosti, Titove su komunističke jugoslavenske vlasti vodile politiku nacionalnosti u kojoj je deklaracija etničke pripadnosti bila zakonsko pravo izbora pojedinca. Ipak, vlasti su aktivno održavale dvostruku nacionalnu svijest koja je uključivala nacionalni identitet pojedine federativne države članice te osjećaj privrženosti jugoslavenskom socijalističkom patriotizmu kao krovnom identitetu (Mills, 2018:7). I taj je krovni jugoslavenski identitet imao elemente nacionalnoga koji su uključivali mitove o zajedničkim precima, povijesna sjećanja, dijelove zajedničke kulture te visoku razinu solidarnosti među političkim elitama. Pored toga, sami je izraz „južni Slaven“ uvelike etnička odrednica (Mills, 2018:7).

Igrani film *Bitka na Neretvi* redatelja Veljka Bulajića, poput *Trijumfa volje*, biva snimljen pod režimskim političkim i financijskim pokroviteljstvom, i premda odobrava postojanje različitih jugoslavenskih nacija, nije samo propagandni već i nacionalistički film jer je hvalospjev legendarnog događaja koji je, 26 godina prije izlaska filma, bio ključan za ujedinjene Jugoslavena i nastanak Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (Turković, 2016:67). Film nije isključivo rezultat državne potpore, već nastaje međunarodnom jugoslavenskom i internacionalnom suradnjom, pa su tako među produkcijskim kućama bosanske Bosna Film i Kinema Sarajevo, hrvatska Jadran Film, njemačka Eichberg Film i američka Commonwealth United Entertainment.

*Bitka na Neretvi* započinje Titovim citatom u kojem se odmah spominje slavnost i humanost naslovne bitke i njen značaj za sudbinu komunističke revolucije te za bratstvo i jedinstvo jugoslavenskih naroda. Slijedi natpis „Početkom 1943. u Slobodnoj Partizanskoj Republici“. Već se iz ovog natpisa vidi da se ovim filmom namjerava promovirati, uključujući i nasuprot povijesnim činjenicama, što veći legitimitet partizanskog pokreta kao državotvornog, budući da bismo iz današnje perspektive rekli

da taj teritorij 1943. godine nije bio u sklopu „Slobodne Partizanske Republike“ već Nezavisne Države Hrvatske. Izbor riječi iz naslova ove polu-fiktivne države informira nas o nekima od vrijednosti na kojima film gradi jugoslavensku nacionalnost – na slobodi u kontrastu s tiranijom neprijateljske diktature te na dobrovoljnoj borbi protiv nadmoćnog neprijatelja.

„Živjela naša narodna vojska! Živio drug Tito!“, povikuje ženski glas dok puk dočekuje vojnike koji mašu zastavama. Kao i u *Trijumfu volje*, gledamo puhački orkestar koji vodi marš koji prolazi kroz grad. U ovom slučaju, glazbenici uz instrumente nose i oružje te streljivo koje djeluje gotovo kao ukras, dok dvojica mladih vojnika i vojnkinja poziraju za fotografiju s oružjem u rukama. Vojnici se međusobno oslovljavaju kao braća i sestre, a svi imaju kape s crvenom petokrakom zvijezdom. Popularni hrvatski glumac Boris Dvornik, sa širom Jugoslavije razumljivom verzijom dalmatinskog naglaska, u ulozi Stipe povikuje „Braćo! Narodi Jugoslavije; Srbi, Makedonci, Hrvati, Slovenci, Crnogorci i muslimani! [...] Živjeli naši saveznici Sovjetski Savez, Engleska i Amerika!“, a vojnik pored njega nadodaje i „Živio AVNOJ!“. Slično kao u ovoj uvodnoj sceni, Stipe oko polovice filma u jednom trenutku povikne i „Živjeli Churchill, Staljin i Roosevelt!“. Ovim se povicima jasno definiraju temeljne jugoslavenske političke pozicije nacionalnih odnosa unutar i izvan države. Spominjanje Antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Jugoslavije, osnovanog tek nekoliko mjeseci prije radnje filma, te navođenje međunarodnih strana koje su vrlo nedavno postale izravno prijateljske, prikladno je jugoslavenskom nacionalizmu koji je primjer antifašističkog nacionalizma nastalog kao opreka Hitleru, s jasnim elementom međunarodne solidarnosti.

Njemački general Lohring, koji u filmu vjerojatno predstavlja stvarnog generala Alexandra Löhra, zapovjednicima njemačkih divizija, a potom i talijanskim generalima (i publici), objašnjava *Fall Weiss* kojim njemačka, talijanska, četnička i ustaška vojska namjeravaju napasti jugoslavenske partizane. Zanimljivo, čak i Lohring, kao protivnički general, svojim načinom izražavanja podupire partizanski državni legitimitet budući da ne govori o napadu na partizane, već na „Titovu državu“. Objašnjavajući geostrateški značaj tog napada u kontekstu Drugog svjetskog rata, Lohring tvrdi da će u slučaju uspješne invazije nacistička vojska zavladata cijelim Balkanom. Kako za jugoslavenski narativ nacisti ipak moraju djelovati kao stvarna prijetnja, nacistički vojni zapovjednici prikazani su kao promišljeni, civilizirani, obrazovani (Lohring vješto govori talijanski) i

iznimno disciplinirani (talijanskog se generala Morellija za kašnjenje na sastanak kažnjava čekanjem).

Dok se u *Trijumfu volje* pažnja privlači pojedinim istaknutim licima nacističke vlasti, u *Bitci na Neretvi* koristi se niz jugoslavenskih i međunarodnih glumačkih zvijezda poput Borisa Dvornika, Milene Dravić, Ljubiše Samardžića, Fabijana Šovagovića, Bate Živojinovića, Franca Nera i Orsona Wellesa. Pobrinulo se i da status projekta unaprijedi i uvažena neglumačka umjetnička elita, pa je tako glazbu za englesku verziju filma skladao istaknuti Oscarovac Bernard Herrmann, dok je slavni Pablo Picasso napravio jedan od postera za film. Iznimna ulaganja u film ne vide se samo po pojavljivanju slavni ličnosti, već i po brojnim iznimno skupim scenama, poput scene u kojoj borbeni zrakoplovi razaraju grad. Ne mnogo drugačije nego u *Trijumfu volje*, u *Bitci na Neretvi* prizor konstantno biva ispunjen nepreglednim mnoštvom statista. Ti su statisti povremeno u centru pažnje, a povremeno u drugom planu na okolnim brdima dok nešto drugo, poput dijaloga dva lika, zauzima prvi plan. Mnoštva statista često su snimana u dugim, sporim vodoravnim panoramama koje maksimaliziraju količinu prikazanog prostora i to s malenim otvorom blende kamere koji omogućuje veliku dubinu vidnog polja, zbog koje se jasno razaznaje akcija na malim i velikim udaljenostima od točke gledišta. Ove snimateljske tehnike omogućuju širenje razmjera prikazanog spektakla, čime se stvara epski dojam kod gledatelja. Također nalik snimanju vojnih parada u *Trijumfu volje*, u *Bitci na Neretvi* su konvoji tenkova snimani iz zraka. Iako je *Bitka na Neretvi* fikcijski film, očito su mnogi od statista bili stvarni pripadnici Jugoslavenske narodne armije, budući da se u filmu zahvaljuje JNA-u na svestranoj pomoći u realizaciji filma. Goleme količine sredstava i napora uloženi u film upućuju da je *Bitka na Neretvi* kao filmski projekt bila od iznimne važnosti jugoslavenskim vlastima, što ne iznenađuje jer je, za kreirati naciju, potrebna „zajednička kultura, i to pisana i sofisticirana visoka kultura“ (Gellner, 1998:160) koju treba održavati, što se samo otežava u slučaju višenacionalne države poput SFRJ-a.

U nastavku filma, talijanski kapetan Riva, kojeg glumi Franco Nero, ima moralne dvojbe zbog napada na partizane, no primoran je slušati zapovijedi. Slušajući govor u kojem general Morelli poziva na suradnju s Nijemcima u potpunom uništenju partizana, Riva to jedva trpi, pa se udaljava ljut i frustriran, a čini se da ga plaši i razmjer zračne moći vlastite vojske. U važnoj razlici u odnosu na *Trijumf volje*, u *Bitci*



na Neretvi ne veliča se moć "naše" strane, već se neprijatelji prikazuju kao snažni i bogato opremljeni, dok su partizani, mnogi od njih ranjeni ili oboljeli od tifusa, u bijegu kroz planine. Pojedini neprijatelji su i visoko motivirani, pa tako četnički senator, kojeg glumi Orson Welles, daje inspirirani govor o uništenju Tita i partizana, a četnici na njega reagiraju agresivno, spremno za borbu i s velikom dozom mržnje.

Za razliku od njemačkih generala u velikim svijetlim prostorijama, partizanski se zapovjednici sastaju u zamračenim, prljavim sobama dok donose svoje odluke. Tito iz strateških razloga naređuje povlačenje prema Bihaću pa, iako Sile osovine očekuju frontalni sukob, partizani kreću u kontraofenzivu prema istoku i rijeci Neretvi, što predstavlja bijeg od nekoliko stotina kilometara. Dok bježe pred neprijateljem, partizani nastoje ostvariti moralnu pobjedu tako što se drže imperativa da „prije svega [moraju] postupati kao ljudi“. Ovo znači da im je pri odlučivanju važnija briga o životima žena, djece, ranjenih i oboljelih od tifusa, nego čuvanje časti kroz izbjegavanje bježanja stotinama kilometara na istok. Moralni temelj države koju namjeravaju stvoriti ocrta jedan zapovjednik koji kaže; „Naš put do slobode mora biti čist“. Osim žena, djece i ranjenih, partizani brinu i za svoje mentalno nestabilne članove oboljele od tifusa poput Boška, kojeg glumi Fabijan Šovagović, koji je uvjeren da mu treba izvaditi metak iz mozga. U svoj toj brizi, prikazani partizani pronalaze načina ostati dobre volje. Čak i kada, nešto kasnije u filmu, poludjeli Boško u žaru borbe krene namjerno pucati na svoje suborce, partizani ga samo razoružaju, kao da to nije dovoljan prijestup da ga kazne ili barem zavežu. Ovaj problem koji partizani imaju zbog širenja tifusa u svojim redovima okreće se u empatiju prema bolesnima kao dio nacionalnog identiteta.

Dalje u filmu, partizani postavljaju zamke i vrše uspješne napade bombama na tenkove. Lik književnika Vladimira Nazora objašnjava važnost očuvanja knjiga "na našem jeziku" čak i tijekom ofenzive, jer, kako kaže zapovjednik Stole, kojeg glumi Bata Živojinović; „Narod koji nema svoje pesnike, i svoj jezik, ne može steći slobodu“. Ovaj, u današnjem vremenu nakon nasilnog raspada Jugoslavije, kontroverzan koncept zajedničkog jugoslavenskog jezika svojevremeno je bez većih poteškoća uklopljen u jugoslavensku nacionalnu ideologiju, s obzirom da su razni „slavenski jezici [...] vjerojatno bliži jedan drugom no što su to različiti oblici kolokvijalnog arapskog koji je, navodno, jedan jezik“ (Gellner, 1998:64).

Više se puta tijekom filma jugoslavenska nacionalna ideologija argumentira koristeći dijalošku metodu pri kojoj prvi lik iznosi kritiku partizanskog djelovanja, s

kojom se vjerojatno slaže određeni dio publike. Drugi, mudriji lik zatim opravdava partizansko djelovanje objašnjavajući jugoslavensku ideologiju, koju prvi lik potom napokon shvaća te odustaje od svoje kritike. Ova se strategija koristi u situacijama kada pojedini partizani strahuju da je držanje do određenih moralnih standarda prerizično za ostvarenje jugoslavenskih ciljeva.

U nastavku filma uplakani Jugoslaveni, uz pozadinu tragične glazbe, u bijegu napuštaju svoje domove. Ovo zadržavanje zajedništva unatoč napuštanju domova, kao i česti prikazi partizana koji tijekom filma prelaze golemi teritorij, u skladu je s doktrinom partizanske, a kasnije i općenarodne obrane, pri kojoj ne dolazi do povezivanja krvi i tla, već se fizički prostor shvaća kao rezultat društvene aktivnosti koja ga oblikuje. Ovo vidimo u naglasku na ljudima i populaciji koja je u filmu raznolika i koja ima prioritet nad apstraktnim državnim teritorijem. Jugoslavensko nacionalno u tom je smislu oblikovano na drugačiji način od etničkog koje se vezuje uz konkretan prostor (i pri kojem bi populacija koja gubi vezu sa svojim prostorom onda bila "iskorijenjena" ili krnjeg identiteta). Ovdje je prostor sekundaran, a ljudi su primarni; preko prostora se prelazi, u njemu se ne sidri. To korespondira specifičnoj ideji jugoslovenstva koja spaja i priznaje različite nacionalnosti.

Dok Jugoslaveni plaču, ustaški su vojnici dobre volje i pjevaju, a vesele se čak i dok izvršavaju smaknuća. Fokus na nepripadne grupe općenito je nužan jer „bez stalnog promatranja svijeta drugih nacija, nacionalisti ne bi mogli tvrditi da njihove nacije zadovoljavaju opća mjerila za priznavanje statusa nacije“ (Billig, 2009:147). U ovom slučaju, nehumanost ustaša dokazuje Jugoslavene kao moralno superiorne neprijatelju, a ustaše su time iskorišteni da pomognu definirati jugoslavensko.

Naglašena ljubavna tenzija između zapovjednika Ivana, kojeg glumi Lojze Rozman, i partizanke Danice, koju glumi Sylva Kosćina, od prvog kadra njihove interakcije utemeljuje filmsku romansu čija neizvjesna sudbina budi novu dimenziju napetosti i nadanja kod gledatelja. Ivan to sve sažima kada kaže Nadi „bit će to divno kad jednoga dana budemo uvijek skupa, ali eto, za koji čas treba ginuti na Prozoru“.

Neprijateljska vojska pokazuje svoju bolju opremljenost i kada zrakoplovima napada pješake, premda partizani uspijevaju srušiti jedan zrakoplov mitraljezom. Kasnije, planirajući napad na talijanske protivnike u Prozoru, partizanski zapovjednici se slože da je iznenađenje bolje od ikakve artiljerije, no Talijani su pod vodstvom

generala Morellija informirani o napadu, pa postavljaju svoje zamke i ostvaruju goleme partizanske gubitke. Ipak, Tito partizanima kod Prozora šalje poruku „Prozor noćas mora pasti“, a ona dobiva mističan značaj po kojem se vidi da Tito uživa određeni kult ličnosti među svojim vojnicima. Ova mističnost Titovog lika produbljuje se time što Tito nije prikazan niti jednom tijekom cijelog filma.

Šuljajući se, partizani postavljaju dinamit koji uskoro eksplodira i započne novi val napada na Prozor. Nakon mnogo pucnjave, partizani osvajaju Prozor, Talijani se daju u bijeg, a kapetan Riva ostaje u Prozoru. Kada jedan vojnik povikne „Drugovi borci, otvorili smo put za naše ranjenike“, partizani krenu slaviti i pucati u nebo. Iako partizani svoj identitet uvelike definiraju u kontrastu s nacističkim, ovi pobjednički povici s inkorporiranjem oružja u proslavu nalikuju nacističkoj proslavi nakon Hitlerovog četvrtog govora u *Trijumfu volje*. Čak i uzorni vojnik Stipe u proslavi uz Novaka pije alkohol, razbija bocu i pjeva kako bi proslavio pad Prozora, a višerangirani Ivan i Stole samo ih blago prekore. Ovakvo pijančenje humanizira partizane i čini ih pristupačnijima na uštrb idealizacije. Stipe i Novak nastavljaju veselo pjevati dok ne zateknu Danicu koja plače jer je poginuo njen i Novakov brat Vuk. Novak je shrvan, ali pronalazi snage tješiti Danicu. Ostali partizani veselo slave tako što plešu kolo, kojem se čak i uvijek ozbiljni Ivan, kao i shrvana Danica, smognu snage pridružiti uz jasnu implikaciju da ipak ne mogu odbiti to kolo kao jugoslavensku tradiciju. Pokuša im se pridružiti i Nikola, kojeg glumi Oleg Vidov, no Nikola ima tifus pa ga šalju u ambulantu.

Kada kapetan Riva dobrovoljno priđe partizanima, oni ga, uz savršeno razumijevanje talijanskog jezika, optužuju da je fašist, no čim Riva objasni da se želi boriti za Italiju bez fašizma, partizani ga prihvaćaju u svoje redove, pa on postaje suborac temeljem nenacionalne antifašističke ideologije. Riva se na putu odmah dobro uklopi među partizane i čavrlja s dramatičarkom iz Dalmacije. Na primjeru ove scene najbolje se vidi kako se, u kontrastu na kulturalni pristup kreiranju nacije u *Trijumfu volje*, u *Bitci na Neretvi* zajednička pripadnost, prava i dužnosti stvaraju prvenstveno temeljem zajedničkih uvjerenja koja mogu biti potpuno lišena etničkog elementa. Ovo je u oštrm kontrastu s etničkim nacionalizmom koji je motiviran dubokim poveznicama koje su naslijeđene, a ne izabrane (Tamir, 2019).

Partizani napreduju prema Jablanici koju nakon kratke borbe protiv talijanskih vojnika vrlo lako zauzimaju. Tijekom ove bitke, idealistični Riva čak i pod prijetnjom

strijeljanja ipak odbija pružiti obećanu pomoć i pucati na Talijane, a partizani očito imaju razumijevanja za takav stav, budući da ga uopće ne kažnjavaju, koliko god se ljutili na njega. Partizani ponovno pokazuju svoju moralnu superiornost nad protivnikom tako što ne strijeljaju talijanske zarobljenike, već ih koriste za prijenos ranjenika. General Morelli si prvom prilikom sam uzima život hicem u glavu. Četnički senator, računajući na posljedice izgladnelosti, ozljeda i tifusa na partizane, predviđa da će partizanima u lošim uvjetima pasti moral, da će se urušavati iznutra i kao takvi oslabiti kao protivnici. Ipak, general Lohring, iz komfora svojih odaja, odbija pričekati pad morala i organizira napad sa svih strana na partizane kod Jablanice. Na nemoćne partizane, civile, bolesne i ranjenike, u teškim snježnim uvjetima, isprva puca cijela flota borbenih zrakoplova, a uskoro im se pridružuju i pješaci s tenkovima i brojnim topovima. I njemački pukovnik Kranzer, kojeg glumi Hardy Krüger, impresioniran je arsenalom kojim raspolažu, pa komentira da „general nije štedio“. Tek pošto se izvuku iz ovih teških snježnih uvjeta i stignu do Neretve, Vlado, kojeg glumi Yul Brynner, postavlja dinamit po mostu preko Neretve. Iako tvrdi da to radi po naređenju vrhovnog štaba, drugi partizani mu ne vjeruju i paranoično strahuju da je Vlado obolio od tifusa. Ipak, svi prihvate rušenje mosta kada ih Stole uvjeri da je Tito zaista naredio rušenje kako bi zaustavio napad neprijatelja s druge strane Neretve, dok je na partizanima zadatak da se vrate na sjever i obrane bolnicu u Ščitu. Očajni Boško ipak pokuša preplivati Neretvu i utopi se.

Generala Lohringa zbunjuje što su partizani srušili svoju jedinu mogućnost prelaska Neretve, pa prebacuje trupe prema sjeveru, dalje od Jablanice, kako bi se našao partizanima iza leđa u pravom trenutku. Spašavajući bolesne i ranjene kod bolnice u Ščitu, partizani se ponovno nađu u masovnom bijegu od nadmoćne paljbe. Slijedi sukob s njemačkom vojskom, a ovog puta i kapetan Riva, sada s kapom s partizanskom petokrakom zvijezdom na glavi, pomaže partizanima u borbi pucajući iz topova na njemačke tenkove, no uskoro biva pogođen. Brzo emotivno vezan za smrtno ranjenog suborca Rivu, slovenski partizanski zapovjednik Martin, kojeg glumi sovjetska zvijezda Sergej Bondarčuk, pristaje poslati Rivino pismo njegovoj supruzi. Drugi talijanski zarobljenik Marco, također prihvaćen među partizanima, dobiva zadatak čuvati Vladimira Nazora i njegove knjige. Usred bitke, ranjenici i bolesni počinju pjevati pjesmu „Padaj silo i nepravdo“ što motivira partizanske vojnike. Pripadnici ustaške Crne legije i partizani kreću u juriš jedni na druge. Jedan ustaški vojnik, u filmskoj

demonstraciji kako su ustaški neprijatelji moralno inferiorni i u svom pristupu prema ženama, pokušava zadaviti jednu partizanku, no druga ju partizanka spasi. Partizani uskoro nadjačavaju protivnika, a Ivan pokušava nagovoriti svoju voljenu Danicu da u nastavku borbe ostane bliže njemu, no Danica odlučuje ratovati uz svog brata Novaka, uz kojeg pred kraj filma i pogiba.

Za razliku od poštovanja, neupitne poslušnosti i vjere koja među partizanima vlada spram Tita, pukovniku Kranzeru ide na živce kada ga general Lohring pokušava nagovoriti na pogibeljni protunapad prozirnom metodom hvaljenja („Slušajte, Kranzeru. Nikada Vam ovo nisam rekao. Vi ste moj najbolji čovjek“) i lažnim predstavljanjem da je njegov prijatelj. Kranzer odbija izravno naredbu svog nadređenog i naređuje njemačku obranu pri kojoj se čekaju partizanski napadi. Nešto kasnije, među četnicima se događa još ekstremniji neposluh dok, nešto južnije, puno malobrojniji partizani s više strana pucaju na četnike. Četnički senator naređuje bijeg pred iznenadnim napadom partizana, no četnički ga potpukovnik, kojeg glumi Dušan Bulajić, bijesno odbija poslušati uz objašnjenje da se četnici nikada ne povlače te potom upuca senatora. S druge strane sukoba, kada Stipe preklinje Stolu da naredi juriš na četnike kako bi spasio život svog prijatelja Novaka i ostalih, Stole ipak odgađa juriš iz strateških razloga, a Stipe to prihvaća unatoč golemom osobnom riziku.

Ostali partizani unatoč bombardiranju neprijateljskih zrakoplova uspijevaju izgraditi improviziranu verziju mosta i preći Neretvu. Četnici, kao i partizani nešto ranije, pjevaju kako bi održali svoj visok moral, iako ne usred bitke. Za razliku od partizanskih, četnički su stihovi usmjereni na razaranje ljudi te nisu puni nade nego morbidni („Neretva će ovih dana bit' grobnica partizana“). Ova nehumanost neprijatelja signalizira se tijekom cijelog filma, ne samo po njihovom ponašanju, nego i po tome kako umiru. Iako je borba žestoka i s brojnim prikazanim smrtima s obje strane, emocionalni se značaj daje samo pojedinim smrtima s partizanske strane. Dok gledamo napade na partizane, ne vidimo samo stradavanja osoba u ulogama vojnika, kao kada stradavaju neprijatelji, već i stradavanja majki, očeva, braće, sestara i djece. Ovo se najbolje vidi kada publici dragu Danicu usmrti četnički potpukovnik, koji djeluju zadovoljno svojom preciznošću kad ju pogodi. Ivana iznimno pogađa smrt Danice, s kojom je očekivao brak. Razrađeni osobni odnos kakav imaju Ivan i Danica omogućuje publici da doživi njeno stradanje kao smrt stvarne osobe, dok stradanja neprijatelja, bez razrađenih međusobnih odnosa i odlika ličnosti van ratnog konteksta, ne mogu ni biti

išta više od stradanja jednodimenzionalnih vojnika. Neprijatelji urliču samo zbog fizičke boli, a partizani povremeno i zbog emocionalne. Također, partizani povremeno plaču zbog svoje nesreće ili nesreće svojih suboraca. Važno je naglasiti i da među neprijateljskim borcima nema žena. Kako je ubijanje žena u ratu, u očima ciljane publike, nemoralnije od ubijanja muškaraca, nedostatkom neprijateljskih žena postiže se to da nije prikazan ni jedan čin partizanskog ubijanja žene, dok s druge strane vidimo više činova neprijateljskog ubijanja žene ili, primjerice, scenu u kojoj su partizanske doktorice primorane bez anestezije otpiliti nogu jednoj ranjenoj partizanki dok je budna i uplakana. Osim vojnkinja, na partizanskoj strani stradavaju i nenaoružane žene, ranjeni i bolesni.

Blizu kraja filma, četnički potpukovnik napokon postaje potpuno svjestan neminovnosti svog poraza kada shvati da su ih partizani opkolili. Potpukovnik prijete vlastitim vojnicima da će ih strijeljati kada se pokušaju povući, no uskoro je i sam upucan, a četnici se predaju. S druge strane, šokiran i bijesan zbog Novakove smrti, Stipe u osveti krene pucati na četničke zarobljenike. Ivan i Stole ga odmah prekore, izbace iz partizana i kažu mu da će završiti na vojnom sudu. Sasvim nasuprot njihovoj reakciji, general Lohring je pri početku filma nonšalantno argumentirao nužnost pucanja na djecu i civile, bez milosti i zarobljenika.

Civili priklonjeni partizanima prelaze Neretvu i pjevajući oplakuju preminule. Iako su pobijedili, nitko ne slavi, a generalno raspoloženje sumira Martin koji kaže „bit ću ja sretan kada rata ne bude nigdje, ni topova“. Nada, koju glumi Milena Dravić, te koja se tijekom filma brinula za ranjene i bolesne, i sama oboli od tifusa te premine. Njen dragi Nikola, koji joj je dugo pružao utjehu, ne može prihvatiti smrt Nade, pa se uvjerava da ona samo spava, a Vlado mu pomaže zadržati tu deluziju. Nikola potom halucinira susret s Nadom na mostu, gdje ju poljubi prije nego i sam umre u stvarnosti. Na kraju filma, kada svi pređu most, partizani ga zapale i zajedno koračaju dalje na jug dok žene pjevaju o Neretvi.

Kao što je bio slučaj i s *Trijumfom volje* u Njemačkoj, vladajućem je režimu bilo važno da javnost percipira *Bitku na Neretvi* kao izuzetan i velik film. Zbog golemog budžeta i tipa sadržaja, *Bitka na Neretvi* bila je stvar jugoslavenske unutarnje i vanjske politike, historiografije i ekonomije. Glavni tvorcii filma dobili su državna priznanja, dok je film dobio i režimski pogurano prednost na festivalima na kojima se trebala ocjenjivati isključivo estetska vrijednost (Turković, 2016:59). Količina državnog

ulaganja u film jasan je pokazatelj povijesno visokog povjerenja koje su jugoslavenske vlasti imale u film kao sredstvo stvaranja i održavanja specifičnog jugoslavenskog identiteta nužnog za održavanje SFRJ-a.

Izbor da moralna superiornost nad neprijateljem kao nacionalni temelj bude centralna tema filma očekivan je i iz razloga tipičnih za komunističke vlasti. Naime, marksisti su na pojavu nacionalističkih pokreta originalno reagirali s uvjerenjem da je „poruka buđenja bila [...] namijenjena klasama, ali je nekom strašnom poštanskom pogreškom dostavljena nacijama“ (Gellner, 1998:149). Komunističko bavljenje nacionalnim dobiva zamaha s ratnim borbama - „Hitler i dekolonizacija kao da su obnovili savezništvo nacionalizma i ljevice, koje se do 1848. [i Proljeća naroda] doimalo tako prirodnim“ (Hobsbawm, 1993:163). S jasno definiranim neprijateljem od kojeg se treba osloboditi, „otpor nacističkoj Njemačkoj, osobito za Drugog svjetskog rata, često [je] pozivao i na nacionalne osjećaje i na nade u socijalnu obnovu i oslobođenje“ (Hobsbawm, 1993:158), štoviše, „nacionalno je oslobođenje postalo parolom ljevice“ (ibid., 163), a u tim je okolnostima „sama definicija 'nacija' koje se bore za slobodu [u međunarodnom komunističkom pokretu] preuzeta od postojećih nacionalističkih pokreta, bez mnogo razmišljanja“ (ibid., 165). Zbog ovih okolnosti, u nacionalističkom filmu komunističke vlasti poput jugoslavenske nije ni postojala mogućnost da se radnja ne odvija u Drugom svjetskom ratu, s nacistima i suborcima nacista kao neprijateljima.

No, konkretni jugoslavenski slučaj ne može se jednostavno izjednačiti s onima drugih komunističkih vlasti, budući da Jugoslavija kao multinacionalna država nije crpila svoje utemeljenje samo u partizanskoj borbi i Drugom svjetskom ratu, već njena opreka s etničkim nacionalizmom ima i unutarnje razloge. Istraživanjima u kojima se stanovnici Jugoslavije nacionalno deklariraju pokazalo se da se „za jugoslavenstvo odlučivala i mala manjina ljudi koji su time prosvjedovali protiv 'etničkog nacionalizma'. Izjašnjavanje za jugoslavenstvo vjerojatno se nije temeljilo samo na 'pozitivnoj' identifikaciji s jugoslavenstvom nego je bilo i rezultat 'negativne' identifikacije s tradicionalnim nacionalizmom i njegovom ulogom u jugoslavenskoj politici“ (Sekulić, 2003:153). Sama opreka etničkom nacionalizmu i dalje ne određuje jugoslavenski nacionalizam kao jasno građanski, budući da Kohn opisuje građanski nacionalizam kao vezan za ostvarivanje osobnih sloboda i tipičan za zemlje Zapada, a ne za komunističke zemlje doživotnih vladara.

Na Istoku, oponašanjem stanja uma zemalja Zapada nastoje se legitimizirati vlastita nacionalna i politička stremljenja (Krastev, 2017). Koliko je Jugoslavija 1960-ih u kojoj nastaje *Bitka na Neretvi* zaista bila određena zapadnim građanskim vrijednostima ne određuje nužno i filmski propagandni prikaz tih vrijednosti. Građanski nacionalizam čini zajednica jednakih pojedinaca sa svojim pravima, koji su patriotski ujedinjeni u zajedničkim političkim praksama i vrijednostima (Ignatieff, 1993) – bio to nacionalizam Jugoslavije ili ne, to je nacionalizam koji vidimo na ekranu.



## 5. DUNKIRK I NACIONALIZAM BEZ NEPRIJATELJA

Igrani film *Dunkirk* Christophera Nolana iz britanske perspektive prati bitku kod Dunkerquea tijekom koje su se britanska, francuska i belgijska vojska nastojale evakuirati pred njemačkom vojskom. Kako je film objavljen tek šest godina prije pisanja ovog teksta, teško je pričati o njegovom povijesnom, društvenom i nacionalnom utjecaju. Nasuprot *Trijumfu volje* i *Bitci na Neretvi*, *Dunkirk* na prvi pogled nije u službi nacionalizma, već je samo iznimno skupi film napravljen u vrlo specifičnom nelinearnom stilu<sup>5</sup> popularnog redatelja, čija radnja nepristrano prati nekolicinu ljudi koji žele preživjeti teške okolnosti jedne bitke u Drugom svjetskom ratu. Niz je razloga zbog kojih se doima gotovo anti-nacionalističkim. Kao prvo, iako je britanski film, realizirale su ga američke produkcijske kuće Syncopy, Warner Bros. i RatPac-Dune Entertainment, engleska Dombey Street Productions, nizozemska Kaap Holland Film te francuske Canal+ i Ciné+. Britanskim vlastima kroz povijest nije bilo strano ulagati novac i napor u promociju britanske nacionalne ideje; primjerice, britanska kraljevska obitelj koristi masovne medije, počevši od radija, za ritualno slanje kraljevske božićne poruke još od 1932. godine (Hobsbawm, 1993:155). No, ovaj film ne nastaje pod pokroviteljstvom, niti jasnim utjecajem aktualnog britanskog režima.

U uvodnom tekstu filma, njemačku vojsku se ne definira, već se za njih koristi izraz „neprijatelj“. Ovo je nastavljeno kroz cijelo trajanje filma, pa se niti jednom ne spominje njemačka vojska, već se uvijek koriste izrazi „neprijatelj“ ili „oni“. Uz to, od neprijatelja se čuje pucnjava i vide zrakoplovi, ali same neprijateljske ljude prvi put vidimo tek u mutnoj pozadini dva kratka kadra tridesetak sekundi prije odjavne špice. Zbog ovoga, u analizi *Dunkirka* ne može se ni govoriti o tome koliko su Nijemci prikazani humano, odnosno ne može se kritizirati film zbog dehumanizacije neprijatelja. Britanski vojnici ne pokazuju mržnju prema Nijemcima koji, neprikazani, nemaju ni prilike biti zlobni kao, primjerice, ustaše u *Bitci na Neretvi*. Pravi neprijatelj od kojeg likovi strahuju i kojeg publika eventualno može zamrziti je sam rat. Ovakav je pristup u stvaranju epskog nacionalnog djela ratne tematike bez definiranog nacionalnog, i to fašističkog, neprijatelja vrlo neuobičajen, budući da moderni britanski nacionalizam pod utjecajem Drugog svjetskog rata dobiva značajan antifašistički element. Ovo se vidi po

---

<sup>5</sup> Zbog bolje preglednosti, u ovom je poglavlju radnja filma prikazana fabularno, a ne sižejski.

tome što je antifašistički nacionalizam, i to ne samo u jugoslavenskom slučaju, osim u nacionalnom bio angažiran i u socijalnom sukobu te je, u jakoj vezi s političkom ljevicom, zahtijevao transformaciju društva. Štoviše, ovaj je socijalni vid antifašizma u Ujedinjenom Kraljevstvu bio toliko jak da je obožavani ratni vođa Winston Churchill izgubio parlamentarne izbore 1945. godine, a vlast su preuzeli laburisti koji su se zalagali za društvenu transformaciju (Hobsbawm, 1993:160-161). No, da budemo jasni, fašizam nije odlika zbog koje *Dunkirk* odbija definirati neprijatelje. Nacionalne države ipak ne postoje odvojeno, već „u kompleksu drugih nacionalnih država“ (Giddens, 1987:171). Kao takve, teško ih je definirati bez odnosa s drugim nacijama, ili, Billigovim riječima; „nacionalna zajednica se može zamisliti samo ako se zamisle i zajednice stranaca“ (2009:145) – *Dunkirk* to očigledno nastoji negirati, ili barem pokušava odriješiti nacionalizam ključnog elementa "nas protiv njih". S druge strane, prijateljska francuska i nizozemska vojska jasno su imenovane. Uvodni tekst filma nam govori i da vojnici iščekuju „oslobođenje“ i „čudo“. Na kraju filma, to čudo predstavljaju britanski civili koji evakuiraju vojsku.

Nekolicinu britanskih vojnika koje pratimo u pustom gradiću „neprijatelj“ plaši s letcima koji padaju s neba i na kojima piše „Okružujemo te“. Uskoro počinje pucnjava i vojnici se daju u bijeg. Nasumični pokreti kamere kojima se pažnja gledatelja više puta pogrešno usmjeri prema jednom vojniku kada neki drugi biva pogođen od strane neprikazanog neprijatelja u gledatelja stvaraju nesigurnost po pitanju toga koji će vojnik idući stradati, a njihove smrti djeluju potpuno nasumično, odnosno kao rezultat nasumičnog izbora neprijatelja koji puca. Ovu pucnjavu preživi samo jedan vojnik, Tommy, koji postaje naš glavni lik. Kako je njegovo preživljavanje omogućeno nasumičnom srećom, a ne sposobnošću (u nastavku scene Tommy ne uspije ni odblokirati svoju pušku kako bi se branio), filmom se šalje poruka da Tommy nije ni po čemu poseban te da bi bilo koji od britanskih vojnika zatečenih na francuskoj obali mogao biti glavni lik, a naš je glavni lik to postao igrom slučaja. Neposebnost Tommyja kao glavnog lika potvrđuje i to što mu do kraja filma ne saznajemo ime – njegovo ime nije napisano niti izgovoreno niti jednom tijekom filma, a može ga se saznati tek iz promotivnih materijala objavljenih uz film. Uz to, neprimjetnom uklapanju Tommyja kao lika među gomilu drugih vojnika pomaže to što ga publika ne prepoznaje – u ovom visokobudžetnom filmu s nizom slavni glumaca glavnu ulogu Tommyja igra tada

većinom nepoznati glumac Fionn Whitehead. Ukratko, Tommy je samo jedan od stotina tisuća vojnika, čime se uklapa u tradiciju kulta Neznanog vojnika.

Začetke ovog kulta pronalazimo u Engleskoj i Francuskoj gdje se istovremeno javlja ideja dovođenja trupla nepoznatog vojnika s bojišnice kako bi ga se pokopalo u nacionalnom svetištu. Praksa se proširila nakon Prvog svjetskog rata i u druge zemlje te je pomogla ustanoviti kult Neznanog vojnika, kojim se simbolizira ideal nacionalne zajednice kao drugarstva među članovima jednakog statusa, budući da se Neznanom vojniku ne zna čin, no i on dobiva istaknutu grobnicu (Mosse, 1991:94-95). *Dunkirk* se svakako oslanja na ovaj kult, no važno je primijetiti da se Tommy razlikuje od arhetipskog Neznanog vojnika u nekoliko značajnih odlika.

Nakon preživljavanja neprijateljske vatre, u ratnom kaosu na Tommyja krenu pucati i francuski vojnici. Kada ih uvjeri da je Englez, Francuzi prestanu pucati i puštaju ga da prođe, ali mu svojim pogledima daju do znanja da ipak nije jedan od njih – prikazana solidarnost između Francuza i Britanaca očito ima svoje nacionalne granice. Kada se domogne plaže, Tommy već drugi put u prve četiri minute filma pokuša pronaći skriveno mjesto u javnom prostoru i izvršiti veliku nuždu, ali mu ratne okolnosti to opet onemogućuje. Premda sasvim civilizirane pojave, Tommy je sveden na osnovne, iskonske potrebe preživljavanja i obavljanja nužde te ne pokazuje znakove da je motiviran nacionalnim. Tommy na plaži upoznaje vojnika kojeg drugi vojnici kasnije u filmu zovu Gibson jer nosi oznaku s tim prezimenom. „Gibson“ ustvari svojom šutnjom prikriva da je Francuz među Britancima koji nosi odjeću i obuću preminulih britanskih vojnika. Kako Gibson Tommyju ponudi gutljaj vode, njih dvojica započnu svoje šutljivo prijateljstvo. Tommy nastavlja svoj put preživljavanja (što mu, netipično za Neznanog vojnika, praktički ostaje i jedini cilj do kraja filma) tako što stane u jedan od brojnih dugih redova vojnika koji uz more očekuju evakuaciju, no potjeraju ga iz reda jer ne pripada odgovarajućem odredu.

Nakon što pukom srećom prežive jedno bombardiranje od strane neprijateljskih zrakoplova, Tommy i Gibson shvate da vojnici koji nose ranjene imaju prednost dolaska do broda, pa podižu jednog ranjenika i trkom ga prenose na nosilu do mola s brodom za evakuaciju. Nekolicina engleskih vojnika pazi na nacionalnu distancu onemogućavajući francuskim vojnicima da stupe na mol. Tommy i Gibson trče preko plaže, pa pored dugog reda spuštenih puški (ovi vojnici ne hitaju u borbu nego samo žele pobjeći), preko mola i sve do broda. Dok bombe povremeno padaju, Tommy i Gibson odbijaju

predati svog ranjenika, odnosno svoju kartu za evakuaciju, drugim vojnicima, a kada donesu ranjenika na brod za evakuaciju, drugi vojnici na brodu ih tjeraju jer su se domogli broda preko reda. Zbog ovoga, Tommy i Gibson se sakriju ispod mola, iščekujući priliku da se neopaženi ipak ukrcaju preko reda. Ispod mola, Tommy prisluškuje razgovor zapovjednika Boltona, koji u filmu vjerojatno predstavlja stvarnog zapovjednika Williama Tennanta, i drugih britanskih vojnih vođa iz kojeg je jasno da vodstvo Ujedinjenog Kraljevstva očekuje spašavanje svega 30.000 od 400.000 britanskih vojnika kod Dunkerquea te da ne namjerava spašavati i Francuze. Drugim riječima, vlada nacije koja se propagira u filmu prikazana je kao vrlo neidealistična, hladna i sebična.

Kada neprijateljski zrakoplovi bombardiraju i pucaju na mol, britanski se vojnici, u sceni koja najbolje prikazuje njihovu potpunu nemoć naspram neprijatelja, štite tako da jednostavno čučnu, nadajući se da neće biti pogođeni. Neprijateljski zrakoplovi ozbiljno oštete i brod za evakuaciju, a zapovjednik Bolton naređuje da se brod odmakne od mola prije nego potone, kako ne bi blokirao prilaz budućim brodovima za evakuaciju. Iako su ranjenici imali prednost pri evakuaciji, Bolton u ovoj situaciji nema vremena ni razmotriti opciju spašavanja brojnih ranjenika, pa oni potonu s brodom. Da bi britanska vlast djelovala još hladnijom, britanski zapovjednici zbog potapanja ovog broda strateški odlučuju štedjeti svoje razarače i slati brodove jedan po jedan u evakuaciju, čime efektivno dokazuju da im je više stalo do očuvanja svojih brodova nego vojnika. Ovakva je hladna i odbojna državna kalkuliranost u golemom kontrastu s *Bitkom na Neretvi* u kojoj partizanskim zapovjednicima spašavanje svakog ranjenika nije ništa manji imperativ od pobjede u ratu.

Tommy spasi vojnika Alexa koji pripada bojnoj jedinici „gorštaka“ (*The 1st Battallion Gordon Highlanders*). Praveći se da su se i oni upravo izvukli iz tonućeg broda s gorštacima, Tommy i Gibson skoče u more samo kako bi i oni bili smočeni, prije nego se pridruže gorštacima koje se uskoro prebaci na drugi brod za evakuaciju. Navečer, taj brod biva pogođen torpedom. Dok brod tone, i većina vojnika se utapa u mračnoj unutrašnjosti broda, Francuz Gibson otvara jedna vrata i time spasi život Tommyju i Alexu. Sva trojica tek iduće jutro doplivaju nazad na plažu kod Dunkerquea, gdje premoreni zaspu u plicaku koji se postepeno puni truplima poginulih vojnika.

U Engleskoj, kasnije tragično preminuli mladić George dolazi djetinjim trkom u luku, gdje pomaže gospodinu Dawsonu i mladiću Peteru koji pripremaju svoju brodicu

za evakuaciju vojnika. Kada nakrcaju dovoljno prsluka za spašavanje, Dawson, Peter i George se odsidre i upute prema Dunkerqueu prije nego članovi mornarice imaju prilike preuzeti njihov brod. Iako u *Trijumfu volje* i *Bitci na Neretvi* nema naznaka da promovirane vlasti donose ikakve osim ispravnih odluka, Dawson i dvojica mladića odbijaju poslušati izravno naređenje britanskih vlasti, a čini se da time donose ispravnu odluku i do kraja filma postaju junaci. Ovime se njihova uloga u filmu jasno uklapa u liberalnu ideju oslanjanja na individualne inicijative te u demokratsku ideju herojstva običnih građana nasuprot herojstvu vojske, zapovjednika, političara ili neke druge izdvojene klase.

Na moru, Dawson očito ima vidnu ljubav prema zrakoplovima i veliko znanje o letjelicama te je emocionalno vezan za RAF (*Royal Air Force* / Kraljevske zračne snage) jer je njegov pokojni sin bio njihov pilot. Uskoro, Dawson i dvojica mladića spašavaju jednog neimenovanog vojnika kojeg pronalaze na velikom prevrnutom tonućem brodu. Taj je isti vojnik nekoliko dana ranije djelovao kao dobra osoba, bio je očigledno emocionalno stabilan i promišljen u interakciji s Tommyjem i Alexom, no pri susretu s Dawsonovom posadom pokazuje jasne znakove post-traumatskog stresnog poremećaja. Kako tog traumatiziranog vojnika plaši ideja vraćanja prema Dunkerqueu, Dawson mu laže i govori da će okrenuti brod i vratiti se u Englesku. Traumatizirani se vojnik uskoro uspaniči i verbalno napadne Dawsona kad shvati da mu je lagao. Dawson argumentira važnost civilnog sudjelovanja, koje uključuje i starije dobne skupine, u sprječavanju pokolja kod Dunkerquea. Traumatizirani vojnik nije uvjeren te uskoro započinje i fizički obračun pri kojem George zadobiva ozbiljnu ozljedu glave.

U zraku, trojica se britanskih pilota (Farrier, Collins i pilot kodnog imena Fortis Vođa) pripremaju za četrdesetominutnu borbu zrakoplovima iznad Dunkerquea. Nakon sukoba protiv dvaju neprijateljskih zrakoplova, Fortis Vođa biva pogođen i srušen. Iako nema naznaka da je Fortis Vođa preživio, niti da će ga netko kasnije spasiti ako jest, Farrier i Collins ne pokazuju emocionalnu uznemirenost nego ostaju usredotočeni na svoj zadatak – oni se ne pokazuju dramatičnima kao junaci *Bitke na Neretvi*, već imaju hladnoću nužnu za izvršavanje svojih zadataka. Nešto kasnije, dok spašavaju jedan britanski brod od napada dvaju neprijateljskih zrakoplova, zrakoplov Collinsa također biva pogođen i pada. Dawson primjećuje pad Collinsovog zrakoplova te, emocionalno uznemiren jer se prisjeća pada zrakoplova svog prvog sina, unatoč malim šansama Collinsovog preživljavanja daje sve od sebe i spasi Collinsa samo nekoliko trenutaka

prije utapanja. Collins tako nastavlja svoje ratno sudjelovanje pomažući gospodinu Dawsonu, dok Farrieru uskoro preostaje premalo goriva da bi se vratio na englesku obalu. Unatoč manjku goriva, Farrier donosi požrtvovnu odluku nastavka leta prema Dunkerqueu, borbe s neprijateljskim letjelicama i spašavanja britanskih vojnika i brodova, svjestan svoje neminovne žrtve za svoju zemlju na kraju leta. Farrier ovime postaje najistaknutiji vojni heroj filma.

Kod Dunkerquea, Gibson, Tommy i Alex se pridruže skupini slabo informiranih gorštaka na putu do manjeg nasukanog broda s kojim se planiraju sami evakuirati. Neprijatelji, nesvjesni da se Britanci skrivaju u nasukanom brodu, koriste taj brod kao metu za vježbu pucanja. Kako dolazi plima i nasukani brod se puni morskom vodom zbog rupa od metaka, gorštaci odlučuju da netko mora napustiti brod kako bi mu se smanjila masa, da bi mogao zaploviti. Alex vrši pritisak na Gibsona koji napokon progovori i time otkrije grupi da je Francuz. Tommy brani Gibsona kao nekoga tko nije ništa skrivio, no Alex navaljuje da Gibsona treba žrtvovati za dobrobit grupe. Tommy tvrdi da će moći živjeti s takvom odlukom, ali da je ona pogrešna. Uskoro postaje jasno da je Tommy idući na redu za žrtvovanje nakon Gibsona, jer, iako je Britanac, nije jedan od gorštaka. U ovoj sceni vidimo da je Tommy kao obični Neznani vojni moralniji od pripadnika posebnih klasa vojnika. Njegova ga običnost ponešto primiče ulozi junaka u filmu, slično kao što su kao junaci prikazani obični građani. Baš zato što Tommy ne pripada ni jednoj posebnoj višoj klasi, bilo vojnoj ili društvenoj, svaki se britanski građanin može poistovjetiti upravo s njim, jer je jedino što zna o njemu da je odgovarajuće nacionalnosti. Osim prikaza staleških privilegija u vojnom sustavu, ova scena prikazuje i napuštanje časti među britanskim vojnicima. Promovirajući nacionalno novim generacijama, u filmu se u širokom luku izbjegava idealizirati, ne samo britansku vlast, već i vojnike za koje se navija – za razliku od partizana koji u *Bitci na Neretvi* potpuno poštuju prava svojih zarobljenika koji bi njih veselo ubili da je situacija obrnuta, ovi britanski vojnici imaju svoje karakterne mane, često im je nacionalni interes daleko u pozadini vlastitog, a u ekstremnim su okolnostima voljni odbaciti svaku solidarnost da bi spasili sebe. Ovakav prikaz vojnika posljedica je vremena u kojem je film *Dunkirk* napravljen. „U nacionalističko doba društva drsko i otvoreno obožavaju sama sebe odbacujući krinku“ (Gellner, 1998:76) – s druge strane, u *Dunkirku* samoljublje običnog Britanca dolazi uz brojna priznanja njegove nesavršenosti.

Na sreću Tommyja i Gibsona, nasukani brod uskoro zaplovi, a neprijatelji započnu mnogo intenzivniju paljbu. Uskoro svi iskaču iz broda, osim Gibsona koji predugo ostaje začepljivati rupe od metaka i utopi se. Pred sam kraj Gibsonovog života, Alex ga doziva kako bi ga spasio, iako ga je samo nekoliko trenutaka prije toga bio spreman žrtvovati. Iz ovog se Alexovog preokreta vidi da on nije jasni negativac u filmu, a šalje se poruka da teške ratne okolnosti ponekad natjeraju ljude na zle činove, iako ti ljudi u sebi imaju dobrote. Tommy i gorštaci plivaju prema obližnjem brodu za evakuaciju, no i taj uskoro bude bombardiran od strane neprijateljskog zrakoplova. Dvadesetak gorštaka i druge vojnike iz mora spašavaju gospodin Dawson i njegova mala posada. Tada se ustanovi da je George preminuo. Kada traumatizirani vojnik pita hoće li George biti u redu, Peter odgovara da hoće, kako bi mu smirio savjest. Gospodin Dawson, kao jedan od junaka filma, odobrava ovo laganje, za razliku od trenutka prije nekoliko sati kada je Peter osuđujuće rekao traumatiziranom vojniku da George nije u redu.

U nastavku filma, jedan bombarder padne u more i zapali ulje koje je iscurilo iz broda za evakuaciju. Dawson i njegova posada bježe od vatre u zadnjem trenutku, a zadnji vojnik kojeg izvuku iz mora je Tommy, koji ovom scenom ponovno radi iskorak od kulta Neznanog vojnika samim time što preživi, umjesto da pogine za domovinu. Na Dawsonovoj brodici, Tommyjeve prve riječi su „Vodi me doma“. Kada se Tommy i Alex ugledaju na Dawsonovoj brodici, Alex je posramljen zbog svog prethodnog ponašanja na nasukanom brodu i ne može gledati Tommyja u oči. Ovime se publici signalizira da je Tommy predstavnik moralnog u filmu, iako se tijekom cijele radnje samo gura preko reda pobjeći iz rata. Kroz prozor, Tommy promatra divne litice Dorseta, inače britansku turističku atrakciju.

Još uvijek na molu kod Dunkerquea, zapovjednik Bolton ispunjen je nacionalnim ponosom i srećom te tvrdi da vidi „dom“ kada na horizontu ugleda britanske civilne brodice koje dolaze spasiti vojnike. Nasuprot scenama iz *Trijumfa volje* i *Bitke na Neretvi* u kojima civili slave vojnike, ovdje imamo scenu u kojoj stotine poraženih vojnika na razaraču radosno pozdravljaju i slave dolazak civila. Civile oduševljeno pozdravljaju i tisuće vojnika na molu i plaži. Male se civilne brodice pokazuju ključnima te spašavaju većinu vojnika koji iščekuju svoju evakuaciju jer vojska nema dovoljno malenih brodova s plitkim gazom, pa vrši evakuaciju isključivo na molu. Zapovjednik Bolton očito je rastužen kad vidi Farrierov zrakoplov kako tiho i

nisko leti s ugašenim motorom bez goriva. Bolton se uskoro priprema za vlastitu smrt dok mu se približava neprijateljski zrakoplov, ali Farrier uspije srušiti i tu letjelicu. Velike skupine vojnika slave Farrierovo rušenje neprijatelja, ali i njegovu herojsku žrtvu, budući da je svima jasno da Farrier neće uspjeti odletjeti nazad do Engleske. Farrier uskoro slijeće i biva zarobljen. Na kraju se spasi gotovo 300.000 britanskih vojnika, a zapovjednik Bolton ostaje u Dunkerqueu zbog evakuacije Francuza.

Na britanskom kopnu, vojnici se vraćaju šutljivi i poraženi, s osjećajem da nisu izvršili svoju dužnost, a Alex tvrdi da su iznevjerili britanski narod te očekuje da će u Engleskoj ljudi pljuvati na njih na ulici. Ipak, kada stignu na željezničku postaju, civili dočekuju svoje vojnike kao da su pobijedili, a ne samo preživjeli. Ovo civilno razumijevanje za vojnike najbolje se vidi na primjeru mladića Georgea. Preminuli George u ranijoj je sceni tvrdio da mu je izlazak na more da bi se spasili vojnici najbolja stvar koju je učinio u životu, u kojem je osjećao da je do tada bio podbacio. George se nekoć nadao da će završiti u novinama, a to mu se i ostvari kada ga se u članku posthumno opisuje kao civilnog heroja koji je dao život za spas britanskih vojnika. Ovime se nadoknađuje i prikriva što je ubijen iz nehaja, a ubojicu se kažnjava samo time što na britanskom tlu napokon vidi Georgeovo truplo, pa mora nastaviti živjeti s teretom krivnje na nemirnoj savjesti. Prikazani britanski civili svjesni su posljedica koje rat ima na vojnike te su voljni trpiti te posljedice – stoga se i dozvoljava traumatiziranom vojniku da izbjegne zakonski prikladnu kaznu. Ovdje valja primijetiti da u umjetnosti, uglavnom „tragična sudbina prelazi u pravednu kaznu; čežnja je građanske estetike oduvijek bila da ju tako transformira“ (Horkheimer i Adorno, 1974:163-164), a *Dunkirk*, slijedeći taj princip, sugerira da su krivnja i ratne traume traumatiziranog vojnika možda šteta ravna onoj koju je nanio. Ovakvim smanjivanjem kazne, film ponovno inzistira od publike da koristi empatiju i razumijevanje umjesto da se zadovoljni jasnijom pravdom.

Iako većinom veliča građanske inicijative, film završava dijelovima stvarnog slavnog govora tadašnjeg britanskog premijera Churchilla, koji ovime ostvaruje prisutnost u filmu bez da ga se vidi ili čuje, što predstavlja promoviranje njegove ličnosti istom metodom kojom je promoviran i Tito u *Bitci na Neretvi*. U govoru naslovljenom „*We shall fight on the beaches / Borit ćemo se na plažama*“, koji Tommy čita iz novina, Churchill objašnjava težinu britanskog poraza u Dunkerqueu, ističe važnost spremnosti na ratovanje te se dotiče tema sveobuhvatnosti rata, nedopustivosti



predaje i pobjede pod svaku cijenu. Čak i u slučaju invazije britanskog otoka, čita Tommy, „naše Carstvo s onu stranu mora, naoružano i čuvano Britanskom flotom, nastavit će borbu, sve dok, u Božje dobro vrijeme, Novi svijet, sa svom svojom snagom i moći, ne priskoči u pomoć i oslobodi Stari“. Iako je u filmu uložen veliki trud da se udalji od tipičnih filmsko-nacionalističkih postupaka, Churchillovo spominjanje Britanskog Carstva pronalazi svoje mjesto u filmu, nudi završno uokvirivanje nacionalnog narativa u imperijalni poredak te signalizira posebnost britanskog nacionalnog identiteta. Pa ipak, koliko god se ovaj završni nostalgичni pogled na britanski imperijalizam iz današnje perspektive možda činio neprimjerenim s obzirom na brojne nacionalizme koji su nastali upravo kao otpor britanskom imperijalističkom ugnjetavanju, naznake blagonaklonosti prema Britanskom Carstvu ovdje mogu postojati bez i najblažih pretenzija na nova slavna osvajanja ratnim razaranjima, budući da se, barem u britanskom slučaju, „osvajanje nije planiralo i bilo je plod ekonomske i tehnološke nadmoći, a ne vojne orijentacije“ (Gellner, 1998:63).

Kada se uzme u obzir kompletni sadržaj *Dunkirka*, postavlja se pitanje kako argumentirati nacionalističku agendu britanskog filma tijekom čijeg kompletnog trajanja britanska vojska biva nadjačana te samo pokušava preživjeti, bez iluzija o pobjedi. Za pozabaviti se ovim pitanjem, potrebno je pobliže pogledati moderni britanski nacionalizam. Nalik jugoslavenskom, britanski je nacionalizam također složena pojava jer je krovna škotskom, velšanskom i sjeverno-irskom nacionalizmu, formirana pod posebno velikim utjecajem engleskog nacionalizma. Kulturni i etnički identitet modernih Britanaca nastao je i temeljem britanske dekolonizacije, postepenog napuštanja imperijalizma te otvaranja nacionalne ekonomije globalnom tržištu, u kojem Britanija igra znatno manju ulogu nego u prethodnim stoljećima (Hall, 1997:23). A premda su proizvodi rapidno stvarane homogenizacijske globalne masovne kulture uglavnom na engleskom jeziku, na američkom su naglasku, a ne na naglasku britanske kraljice (Hall, 1997:28). Drugim riječima, globalizacija slabi britanske institucije i utjecaj. Za britanski osjećaj pripadnosti naciji tipična je i uloga koju igra monarhija. Drugdje u svijetu, monarhija je kao univerzalna kulturna koncepcija koja sve organizira oko jednog centra izgubila značaj za nacionalnost početkom XX. stoljeća (Smith, 2003:136).

*Dunkirk* najjasnije zalazi u nacionalizam time što, na specifično britanski patriotski način, prikazuje jedan od ključnih trenutaka za formiranje modernog

kolektivnog britanskog identiteta - bez obzira što je taj trenutak poraz, on se reinterpreтира kao slavna prošlost jer su u njemu britanski civili spasili svoje vojnike. "Duh Dunkirka" je u britanskoj solidarnost koja je ukorijenjena u naciji, a time nacionalistička. Kolektivno herojstvo nasuprot veličanju pojedinih heroja ili mitski značajnih vojnika posebno se vidi u karakterizaciji glavnog lika filma – ne znamo njegove interese, aspiracije, prijatelje ili obitelj, on je samo anonimni Britanac, i kao takav vrijedan spašavanja. Nacionalno herojstvo se pokušava definirati ne kroz sukob s vanjskim suparnikom, već kroz dokazanu britansku solidarnost i snažno zajedništvo, postignuto i održano unatoč unutarnjim problemima, a identifikacija gledatelja se, kao i u *Bitci na Neretvi*, nastoji ostvariti kroz skoro potpuno moralno neukaljani grupni izlazak iz gotovo bezizlazne situacije.

Važno se osvrnuti i na to da *Dunkirk* gleda na ratna zbivanja s vremenskim odmakom od 77 godina, pa ne poziva na izravno djelovanje kao *Trijumf volje*, ali svejedno vrijedno reproducira nacionalni poredak i nacionalnu svijest. U današnjem vremenu globalizacije i društvene transformacije, promatranje povijesnih prikaza kroz masovne medije znak je potrage za nacionalnom i rasnom identifikacijom (Mulalić, 2019:373). I koliko god ostavlja dojam režimski neutralnog i vrlo objektivnog filma, objektivnost mu je ograničena kontradikcijom između toga što se bavi povijesnom temom i toga što je napravljen za masovnu publiku. Bavljenje povijesnim temama unutar popularnih medija mora se prilagoditi imperativima pojednostavljivanja sadržaja te činjenja sadržaja zabavnim, što neminovno vodi produbljivanju razlika između povijesne stvarnosti te filmske reprezentacije (Mulalić, 2019:375), pa sasvim točan prikaz povijesnih zbivanja postaje praktički onemogućen. Fikcijska kreacija važnog britanskog zapovjednika Boltona ili izbjegavanje spominjanja Nijemaca ne mogu se nazvati realizmom.

Osim što aktivno pokušava izokrenuti brojne konstitutivne elemente nacionalizma, *Dunkirk* je atipičan kao nacionalistički film jer se pokazuje više zainteresiranim nego *Trijumf volje* i *Bitka na Neretvi* biti film s ciljevima i vrijednostima koji postoje neovisno o tome što je u cjelini sredstvo promoviranja nacionalizma. Ovo se vidi po brojnim napetim scenama bez nacionalnog elementa, poput spašavanja Collinsa iz tonućeg zrakoplova. Općenito, struktura *Dunkirka* je prije svega osmišljena za maksimalno napeto iskustvo gledanja. U scenariju filma koristi se vremenski nelinearnim pripovijedanjem s učestalim vremenskim skokovima koji bi bili

vrlo neobični za film namijenjen široj publici iz vremena nastanka *Trijumfa volje* ili *Bitke na Neretvi*. Ovakvo pripovijedanje omogućuje da napetosti iz različitih linija radnje zajedno rastu i međusobno se povećavaju bez trenutaka predaha sve dok se ne susretnu. Po sličnom principu, originalna glazba iz *Dunkirka* skladatelja Hansa Zimmera povremeno koristi i Shepardov ton – glazbenu iluziju pri kojoj se povećavanjem i smanjivanjem glasnoće nekoliko tonova koji se dižu u različitim oktavama stvara pogrešan dojam kod slušatelja da melodija konstantno raste prema višem registru, beskrajno povisujući napetost (Shepard, 1964). Uz to, za razliku od *Trijumfa volje* i *Bitke na Neretvi*, *Dunkirk* je režiran u skladu s osnovnom idejom individualnih inicijativa naspram centralnog planiranja političke elite. Povećavajući realizam subjektivnih iskustava konkretne bitke, a ne razmjere spektakla, daje se prednost napetosti ispred epskog dojma. Tako, premda su na plaži kod Dunkerquea bile stotine tisuća vojnika, redatelj ne koristi ovu priliku za prikazati epski razmjere rata i vojske, pa gledatelj nema prilike vidjeti širu sliku evakuacije već samo pojedine skupine vojnika s velikim razmacima. S druge strane, redatelji *Trijumfa volje* i *Bitke na Neretvi* ne propuštaju i puno slabije prilike za zadiviti gledatelja nepreglednim morem vojnika na ekranu.

Na kraju, budući da nacionalna kultura Ujedinjenog Kraljevstva opada u svom značaju, dobrim dijelom pod utjecajem globalizacije, u filmu se jasno razaznaje aktivni pokušaj približavanja britanskog nacionalizma novim generacijama. U prilog toj tvrdnji ide što u *Dunkirku*, u velikom kontrastu na svoje dotadašnje uobičajene projekte, svoju prvu glumačku ulogu u cjelovečernjem filmu ostvaruje Harry Styles, pjevač u trenutku izlaska filma najpopularnijeg britanskog *boy banda* s primarno tinejdžerskom publikom. A premda film nije izravno podupiran od strane aktualnog britanskog režima, odobravanje tog režima vidi se po tome što je redatelju Nolanu dvije godine nakon izlaska filma dodijeljeno viteško odlikovanje Red Britanskog Carstva<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Horton, T. (19.12.2019.) *Dunkirk and Dark Knight Director Says Receiving CBE a 'Tremendous Thrill'*. URL: <https://www.independent.ie/entertainment/movies/dunkirk-and-dark-knight-director-says-receiving-cbe-a-tremendous-thrill-38799357.html> (09.09.2023.)

## 6. ZAKLJUČAK

Kroz primjere *Trijumfa volje*, *Bitke na Neretvi* i *Dunkirka* prvenstveno se vidi da se filmska promoviranja različito složenih nacionalizama mogu gotovo potpuno razlikovati. Za sva je tri filma utvrđena služba njihovim pripadnim nacionalizmima, međutim agresivniji nacionalizmi generalno zahtijevaju izravnije promoviranje. Kronološki poredavši ova tri filma, može se primijetiti da svaki kasniji film sve manje inzistira na sugestivnosti u izričaju, veličanju tradicije, nepogrješivosti političke elite (i nužnosti služenja toj eliti), kultu ličnosti nacionalnog vođe, unutaranjem slaganju, važnosti žrtve, časnosti pogibije za domovinu, prikazima oružja i vlastitoj superiornosti nad neprijateljem. Svaki idući film nastaje i pod sve manjom državnom kontrolom nad produkcijom. Osnovna je i nepromijenjena zajednička odrednica sva tri filma da biraju ključne povijesne trenutke za koje stvaraju sve opipljivija povijesna sjećanja s ratnim i vojnim elementima, dizajnirana za svojevoljno uklapanje identiteta gledatelja u prožimajući društveni poredak koji se reproducira pojedinim nacionalizmom.

Unatoč velikim razlikama među nacionalizmima, zajednički im je osjećaj pripadnosti, odanosti i služenja percipiranoj nacionalnoj zajednici (Škorić i Kišjuhas, 2015:67). Različitosti u pristupima promoviranju nacionalizma u različitim okolnostima nisu iznenađujući zbog ambivalentnosti koncepta nacije te zbog toga što nacionalizam u različitim dijelovima povijesti biva privlačan političarima i filmašima raznih opredjeljenja, kao liberalima, konzervativcima, socijalistima i fašistima (Škorić i Kišjuhas, 2015:62). Problem je što „nacionalizam zahtijeva da se prejako vjeruje u nešto što očito nije tako“ (Hobsbawm, 1993:14) te što se u nacionalizmu odražava „objektivna potreba za homogenošću“ (Gellner, 1998:66). Ovu je potrebu najlakše zadovoljiti metodama poput blokiranja ulaza imigrantima, protjerivanja pojedinih naroda iz države te genocidom, zbog čega se postavlja pitanje mora li se na nacionalizam uvijek promatrati kao na opasnu pojavu.

No je li nacionalizam neodvojiv od rata? Njegova uzročno-posljedična povezanost s oružanim sukobima i organiziranim državnim zločinima ostaje neriješeno pitanje. Povijesno gledano, tri su kriterija omogućavala određenom narodu da se čvrsto kvalificira kao nacija: povijesna povezanost s nekom trenutno postojećom državom, postojanje kulturne elite s dugom tradicijom i nacionalnim jezikom te, ključno, potvrđena osvajačka sposobnost, budući da imperijalni narod najlakše osvješčuje svoju

kolektivnu egzistenciju (Hobsbawm, 1993:42-43). A iako se u dalekoj prošlosti borilo iz raznih razloga poput obrane vjerskih obreda ili viteške časti, „veliki dio ubijanja [u XX. stoljeću] čini se u ime nacije – ili da bi se nacionalni teritorij obranio od osvajača, ili pak da bi se zaštitilo samo načelo nacionalnosti“ (Billig, 2009:13). Čak i nacionalno istaknuti državnici bez osvajačke vanjske politike, poput primjerice Washingtona, Lincolna i Franklina Roosevelta u Sjedinjenim Državama, često stječu svoju iznimnu popularnost za života i povijesni značaj kroz ratno sudjelovanje – bez rata, čak i potpuno vanjski nametnutog, ograničeni su u povijesnom značaju koji mogu ostvariti.

Valjano je pitanje i može li se nacionalizam efektivno promovirati filmom potpuno odcijepljeno od ratnog žanra, odnosno mora li filmski nacionalizam uvijek ratovati. Iako je *Dunkirk* u usporedbi s *Trijumf volje*, koji je jedna velika demonstracija nacionalne osvajačke moći, naizgled potpuno benignan te mnogo manje manipulira povijesnim činjenicama, svako naglašavanje pripadnosti naciji može poslužiti kao priprema za buduće ratno sudjelovanje (Billig, 209:223). Naposljetku, nacionalizam *Dunkirka* određen je motivom britanskog imperija koji se prenosi i održava novim generacijama kao demokratski poredak izgrađen građanskim inicijativama, a na svakom je britanskom građaninu da brani taj poredak.

U filmovima analiziranim u ovom radu osobe koje su predstavljene kao moralno ispravne vjeruju, ili barem tako tvrde, da je rat samo loša pojava kroz koju treba što prije proći kako bi se došlo do željenog mira i nacionalnog blaženstva, iako je pitanje bi li to blaženstvo uopće bilo nacionalno da nije rata. Ovakvo uvjerenje iznosi čak i Hitler, koji je na svakom koraku svoje političke karijere dokazivao svoju nemiroljubivost. Čini se da, što je nacionalizam agresivniji, i što ga se agresivnije promovira, to je bolje promoviran, odnosno, barem je očitije da čini ciljanu nacionalističku razliku. „Moguće da bi politička učinkovitost nacionalnog osjećaja bila znatno umanjena kad bi nacionalisti imali jednako istančan senzibilitet za nepravde koje čini njihova vlastita nacija, kao što ga imaju za one počinjene protiv nje“ (Gellner, 1998:22). Zbog ove nužnosti nesvjesnosti, agresivno izravni *Trijumf volje* vjerojatno se pokazao nacionalistički efikasnijim kod svoje ciljane publike nego *Dunkirk*, u kojem inzistiranje na empatiji i dubljem razumijevanju drži gledatelja na zemlji i otežava mu da ga ponese nacionalistički zanos. Naravno, „nacionalizam, ma koliko neizbježan, jednostavno više nije ona povijesna sila kao što je bio u razdoblju između francuske revolucije i kraja imperijalističkog kolonijalizma nakon Drugog svjetskog rata“ (Hobsbawm, 1993:184),

pa se danas nacionalni delirij poput onog iz nacističke Njemačke niti može, niti pokušava ostvariti. S druge strane, ne treba prebrzo zaključiti da je *Dunkirk* morao biti toliko ublažen kako ga moderna publika ne bi ismijala kao estetski neprihvatljivo izravnu propagandu, budući da je Hitler bio ismijavan i u 1930-ima.

Valja pri analizi neizbježnog sukoba „nas“ protiv „njih“ u posebno nacionalističkim filmovima uzeti u obzir da je taj sukob dijelom posljedica toga što gotovo svaki film namijenjen široj publici teži kvalitetnom dramskom sukobu, a takvi sukobi vrlo često u nekom trenutku bivaju prikazani kroz fizički okršaj - film je ipak vizualna umjetnost. Fizički se okršaj dakle javlja često, ali ne uvijek. Slavan primjer filmova koji naizgled promoviraju pojedinu naciju bez uporabe ratnih motiva nalazimo u trilogiji *Tri boje* redatelja Krzysztofa Kieślowskog. Ova trilogija sadrži filmove *Tri boje: Plavo*<sup>7</sup>, *Tri boje: Bijelo*<sup>8</sup> te *Tri boje: Crveno*<sup>9</sup>, pri čemu svaka od navedenih boja predstavlja jedan od ideala Francuske Republike: slobodu, jednakost i bratstvo. Za ove je, vrlo slojevite i tematski suptilne filmove, ipak teško argumentirati da promoviraju francusku naciju, već se jednostavno bave temama slobode, jednakosti i bratstva, gotovo potpuno neovisno o tome što su ta tri ideala uzeta kao ideali Francuske. Pro-francuskom argumentu ne ide u korist ni što je Kieślowski, inače po nacionalnosti Poljak, u intervjuu za oksfordske studentske novine iz 1995. godine, komentirajući činjenicu da su spomenute filmove većinom financirale francuske produkcijske kompanije, izjavio; „riječi [*liberté, égalité, fraternité*] su francuske jer je novac francuski. Da je novac bio neke druge nacionalnosti drugačije bismo naslovlili filmove, ili bi možda imali drugačiju kulturnu konotaciju. Ali filmovi bi vjerojatno bili isti“<sup>10</sup>.

Neratni filmski nacionalizam ostaje tema kojom se treba još baviti. Toliko udaljeni od ratnog konteksta i vrućeg nacionalizma, filmovi poput onih iz trilogije *Tri*

---

<sup>7</sup> Karmitz, M. (producent), & Kieślowski, K. (redatelj). (1993). *Tri boje: Plavo* [film]. Francuska, Poljska i Švicarska: MK2 Productions, CED Productions i France 3 Cinéma.

<sup>8</sup> Karmitz, M. (producent), & Kieślowski, K. (redatelj). (1994). *Tri boje: Bijelo* [film]. Francuska, Poljska i Švicarska: MK2 Productions, France 3 Cinéma i CAB Productions.

<sup>9</sup> Karmitz, M. (producent), & Kieślowski, K. (redatelj). (1994). *Tri boje: Crveno* [film]. Francuska, Poljska i Švicarska: MK2 Productions, France 3 Cinéma i CAB Productions.

<sup>10</sup> Abrahamson, P. (02.06.1995.) *Kieslowski's Many Colours*. URL: [http://www.musicolog.com/kieslowski\\_manycolours.asp](http://www.musicolog.com/kieslowski_manycolours.asp) (09.09.2023.)

*boje* jednostavno su nedovoljno izravni da privuku pažnju širih masa, toliko nužnih nacionalizmu, i pobude nacionalno. Drugim riječima, barem koliko se tiče filmske umjetnosti, što je nacionalizam udaljeniji od rata i ratnog identificiranja neprijatelja u čijoj suprotnosti postoji, to je teži za primijetiti, pitomiji i bliži filozofskom konceptu koji će raspraviti entuzijasti pojedinog filma, a udaljeniji od *Trijumfa volje* - potentnog sredstva za masovno širenje i ciljano oblikovanje nacionalne svijesti. Mada, možda je samo neprikladan za širenje nacionalne svijesti kakvu smo u dosadašnjoj povijesti, ne samo poznavali, već i imali.

## 7. LITERATURA

- Anderson, B. (1990) *Nacija: Zamišljena zajednica – Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga.
- Billig, M. (2009) *Banalni nacionalizam*. Beograd: XX vek.
- Bošnjak, Z., Paštar, Z. i Vukelić, A. (2020) *Sociologija: Udžbenik za srednje škole*. Zagreb: Profil Klett.
- Danan, M. (1991) Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 36 (4):606 – 614. <https://doi.org/10.7202/002446ar>
- Fanuko, N. (1997) *Sociologija: Udžbenik za gimnazije*. Zagreb: Profil international.
- Gellner, E. (1998) *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Politička kultura.
- Giddens, A. (1987) *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Guynn, W. (2006) *Writing History in Film*. London i New York: Routledge.
- Hall, S. (1997) The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. U: King, A.D. (ur.) *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hobsbawm, E.J. (1993) *Nacije i nacionalizam: Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi Liber.
- Horkheimer, M. i Adorno, T. (1974) *Dijalektika prosvjetiteljstva: Filozofijski fragmenti*. Sarajevo: »Veselin Masleša«.
- Ignatieff, M. (1993) *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*. London: Farrar, Straus and Giroux.
- Johnson, D. (1993) The Making of the French Nation. U: Teich, M. i Porter, R. (ur.) *The National Question in Europe in Historical Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, P. (1988) *The Rise and Fall of the Great Powers: Economic Change and Military Conflict from 1500 to 2000*. London: Unwin Hyman.
- Kohn, H. (1944) *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*. New York: Macmillan.
- Kracauer, S. (2004) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton i Oxford: Princeton University Press.
- Krastev, I. (2017) *After Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mills, R. (2018) *Nogomet i politika u Jugoslaviji: Sport, nacionalizam i država*. Zagreb: Profil Knjiga.
- Mosse, G.L. (1991) *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York i Oxford: Oxford University Press.
- Mulalić, L. (2019) Popularna povijest u učionici: Konstruiranje narativa o nacionalnim identitetima u Britaniji. *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, 6 (2):367 - 390. <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v6i2.4>



- Prpić, I. (1998) Predgovor hrvatskom izdanju. U: Gellner, E. (1998) *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Politička kultura.
- Pusić, V. (1993) Predgovor. U: Hobsbawm, E.J. (1993) *Nacije i nacionalizam: Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi Liber.
- Sekulić, D. (2003) Građanski i etnički identitet: Slučaj Hrvatske. *Politička misao: Časopis za politologiju*, 40 (2):140 – 166. <https://hrcak.srce.hr/23160>
- Shepard, R.N. (1964) Circularity in Judgments of Relative Pitch. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 36 (12):2346 – 2353. <https://doi.org/10.1121/1.1919362>
- Smith, A. (2003) *Nacionalizam i modernizam: Kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizma*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti.
- Stevanović, Z. (ur.) (1993) *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*. Beograd: IDP „Naučna knjiga“ i Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Škorić, M. i Kišjuhas, A. (2015) *Vodič kroz ideologije II*. Novi Sad: AKO.
- Tamir, Y. (2019) Not So Civic: Is There a Difference Between Ethnic and Civic Nationalism?. *Annual Review of Political Science*. 22 :419 – 434. <https://doi.org/10.1146/annurev-polisci-022018-024059>
- Težak, S. (1990) *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini*. Zagreb: Školska knjiga.
- Turković, H. (2016) *Politikom po kulturi: Polemike (1968-2002)*. Zagreb: MeandarMedia.
- Wistrich, R. (2002) *Who's Who in Nazi Germany*. London i New York: Routledge.

## Sažetak

### FILM U SLUŽBI NACIONALIZMA

Od svog nastanka, filmovi igraju veliku ulogu u kreiranju "javnog sjećanja" povijesnih događaja. Kao takvi, često su korišteni kao propagandna sredstva za oblikovanje nacionalnog identiteta. U ovom se radu vrši analiza filmova *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969) i *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) iz perspektive postojećih socioloških teorija nacionalizma. Iako su različito režimski pristrani i nastaju u drugačijim društvenim kontekstima, sva tri filma služe oblikovanju nacionalnog identiteta gledatelja kroz uporabu povijesnih sjećanja, isticanje dijelova zajedničke kulture te prikaze visoke razine nacionalne solidarnosti. Ovi su filmovi izabrani baš zato što nastaju u različitim nacijama i razdobljima. Analizom filmova koji se međusobno toliko razlikuju nastojimo utvrditi koje su im metode promoviranja nacionalizma zajedničke, koje se gube s vremenom i promjenom nacionalnosti, koje nove se javljaju te zašto su određene metode posebno efikasne. Propituje se i nužnost nacionalnog konflikta u filmovima nacionalističke tematike.

**Ključne riječi:** nacije, nacistička propaganda, partizani, britanski imperijalizam, filmska analiza, ratni film

## Abstract

### FILM IN THE SERVICE OF NATIONALISM

Since their inception, films have played a major role in creating "public memory" of historical events. As such, they were often used as propaganda tools for shaping national identity. This paper analyses the films *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), *Battle of Neretva* (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić, 1969) and *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017) from the perspective of existing sociological theories of nationalism. Although they were created in different social contexts and had different relations to their respective regimes, all three films serve to shape the national identity of the viewer. They achieve this through the use of historical memories, by emphasising a common culture and by portraying a high level of national solidarity. These films were chosen precisely because they were created in different nations and periods. By analysing films which are so different from each other, we aim to determine which methods of promoting nationalism they all have in common, which are nation-specific, which old ones are disappearing, which new ones are appearing and why certain methods are particularly effective. The necessity of national conflict in nationalist films is also brought into question.

**Keywords:** nations, nazi propaganda, Yugoslav Partisans, British imperialism, film analysis, war film