

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKO-NĚMECKÝCH AREÁLOVÝCH STUDIÍ A GERMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**UMĚLECKÁ TVORBA JAKO NÁSTROJ NACISTICKÉ A KOMUNISTICKÉ
PROPAGANDY**

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Bc. Veronika Kaštánková

Studijní obor: Česko-německá areálová studia

Ročník: 2.

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2019

Veronika Kaštánková

Poděkování

Touto formou bych ráda poděkovala vedoucímu práce panu Mgr. Hynkovi Látalovi, Ph.D., za jeho cenné rady a připomínky, které byly nezbytné pro vypracování předkládané diplomové práce.

ANOTACE

Cílem předkládané diplomové práce je představení propagandistické činnosti nacistického Německa a komunistického Ruska, jež zcela zásadním způsobem zasáhla do všech oblastí lidského života včetně té roviny lidské kultury, pro niž by měla být signifikantní absolutní svoboda. Umělecká tvorba byla v totalitních režimech vystavována tak velkému ideologickému tlaku, že se díla umělců stala pouhým nástrojem prorežimní propagandy. Aby mohl být onen úspěch propagandy plně pochopen věnuje se práce především oficiální tvorbě obou režimů a jejímu zasazení do historického a myšlenkového kontextu. Práce sleduje vývoj dvou režimů a jejich uměleckých světů za účelem nalezení jejich základních charakteristik, na nichž by mohly být ukázány propagandou využívané společné principy, jež dokázaly pod vlivem odlišných ideologií zmanipulovat milióny lidí po celém světě.

Klíčová slova: Nacismus; komunismus; propaganda; totalitarismus; avantgarda; Třetí říše; Sovětský svaz; mýtus.

ANNOTATION

This dissertation aims to introduce propagandistic activity of Nazi Germany and Communist Russia, which fundamentally impacted all areas of people's lives including human culture, which signifies absolute freedom under normal circumstances. Art production was faced with such immense ideological pressure that the artwork became mere tools of the propagandistic regime. In order to fully comprehend the success of the propaganda, the dissertation focuses mostly on the official art production of both regimes and its insertion into historical and psychological context. The dissertation follows the development of both regimes and their art worlds in order to find their basic characteristics, which in turn serve to show the common principles used by the propaganda that managed to manipulate millions of people all over the world under different ideologies.

Key words: Nazism; Communism; Propaganda; Totalitarianism; Avant-garde; Third Reich; Soviet Union; Myth.

OBSAH

ANOTACE	4
ÚVOD.....	6
1. Totalitarismus	10
1.1 Původ totalitarismu	10
2. Nástup moderních totalitních režimů k moci.....	13
2.1 Komunistický režim.....	13
2.1.1 O proletářské kultuře	16
2.1.2 Konstruktivismus a budoucnost sovětského umělce	19
2.2 Nacistický režim	20
2.2.1 Výmarská republika a průlom moderny	22
2.2.2 Zhroucení demokracie	27
2.2.3 Moderní umění a antisemitismus.....	29
2.3 Napjatý vztah politiky a kultury	33
3. Propaganda.....	36
3.1 Mýtus	40
4. Komunistická a nacistická kulturní politika	44
4.1 Nová etapa kulturního života v Sovětském svazu	44
4.1.1 „Umělecké“ organizace	45
4.1.2 Stalinovo životní umění.....	46
4.2 Nacistická politika usměrňování.....	49
5. Oficiální umění a sebe prezentace v éře stalinismu a nacismu	53
5.1 Umění Sovětského svazu	57
5.2 Umění Třetí říše	62
5.2.1 Sonderauftrag Linz	64
5.2.2 Velká německá výstava	66
6. Společné principy a ústřední motivy	74
6.1 Realismus.....	74
6.2 Mytizace a budování kultu osobnosti	75
6.3 Lidovost a zobrazování společnosti.....	78
6.4 Monumentalita a zobrazování výstavby	80
ZÁVĚR	82
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	85
SEZNAM ILUSTRACÍ	88

ÚVOD

Předkládaná práce se bude zabývat tou oblastí lidské činnosti, jež by mohla být charakterizována jako rozšiřování ideologických názorů za účelem ovládnutí myšlení druhých a posílení vlastní moci. Propaganda jakožto fenomén 20. století představuje tak význačný a obsáhlý pojem, že je nezbytné jeho problematiku vnímat v širokém historickém kontextu a v případě předkládané práce i v kontextu kulturním. Oblast umění, na níž budou prezentovány základní rysy a principy nacistické a komunistické propagandy, je vybrána především kvůli své specifičnosti, přičemž bude největší prostor věnován výtvarnému umění a sochařství. Od uměleckého díla očekáváme originalitu a autenticitu překračující určité stereotypy a zavedené estetické rámce, čímž je nám umožněno nahlédnout do jakéhosi neznámého světa či sebe samých. To vše však bylo totalitními režimy potlačeno. Onen střet kultury a politiky, dal následně pod vlivem ideologií vzniknout jejich vzájemně podmíněnému vztahu, který uměleckou tvorbu nasměroval opačným směrem a ona podstata umění tak byla degradována na pouhý politický instrument.

Motivací k sepsání této práce byla má osobní touha nahlédnout a pochopit komplikovaný vztah mezi kulturou a politikou v totalitních režimech. Určité povědomí o umění vznikajícím pod nátlakem ideologie jsem měla již ze své bakalářské práce, v níž jsem se však věnovala spíše recepci moderny v nacistickém Německu. Předkládaná práce poskytne poněkud širší pohled týkající se naopak umění ve službách nacismu, přičemž bude problematika rozšířena o ideologii komunistickou, aby tak mohly být ukázány propagandistické principy, které fungují a jsou tedy platné i v obecní rovině. Zároveň se bude předkládaná práce snažit o narušení zjednodušujícího obrazu Třetí říše a Sovětského svazu, jenž prezentuje oba režimy pouze jako násilné a hrůzné, a tedy z dnešního pohledu nepochopitelné. Pro porozumění nacistického a komunistického režimu je seznámení se s jejich schopností přitahovat či až fascinovat masy zcela nezbytná. Aby nebyl onen záměr špatně vyložen, bude v textu střídán deskriptivní a komentující přístup, jenž bude projevem určitého historického distancování a současně tak bude doplněním rekonstrukce historických událostí.

Práce je členěna do šesti hlavních kapitol. Úvodní část práce je věnovaná základnímu vymežujícímu pojmu, který spojuje nacistickou a komunistickou ideologii, a sice totalitarismu. Pro ucelený obsah práce a uvědomění si kontinuity dějin je

seznámení se s historií onoho pojmu a s tím co představuje nezbytné. Totéž pak platí i pro pojem propaganda, jež je dalším společným styčným bodem obou režimů, od kterého mohou být následně odvozeny související historické události. Velký prostor bude v předkládané práci věnován taktéž období před vznikem obou režimů, čímž je kladen důraz na pochopení problematiky v širších souvislostech. Přejít k nacistické a komunistické totalitní formě vlády byl dlouhodobějším procesem doprovázeným celou řadou specifik, a proto musí být nastíněn, a to sice takovou formou, ve které je vždy největší pozornost věnována okolnostem, jež měly zásadní význam pro uměleckou tvorbu. Další část práce se bude soustředit již na konkrétní politické kroky a zásahy do kulturní a umělecké oblasti, přičemž nebudou opomenuty hlavní organizace jednající ve prospěch režimu a jejich vrchní představitelé. Je důležité přiblížit atmosféru doby, která dala na jedné straně vzniknout tak silné nenávisti vůči modernímu umění a avantgardě a na straně druhé byla na existenci umění a tvořivé síle umělců prakticky závislá. Důležitou součástí textu proto bude představovat hledání a nacházení důvodů, proč právě umělecká tvorba byla tak podstatným až nepostradatelným elementem propagandy Třetí říše a Sovětského svazu. Zároveň s tím budou stanoveny i prostředky, jimiž se nacistická a komunistická ideologie dokázala prostřednictvím uměleckých děl vlichotit do přízně tolika lidí.

Po seznámení se s kulturní politikou obou režimů a jejich vztahem k umění, jakožto zásadnímu instrumentu k přetváření reality, se bude práce soustředit již na konkrétní uměleckou tvorbu a komparaci principů a motivů. Nejlépe onomu účelu poslouží výběr a následné zhodnocení konkrétních děl, jež jsou svým zpracováním a tématy pro dané režimy signifikantní. Kapitola věnující se společným uměleckým principům a ústředním motivům v dílech oficiální tvorby bude také poslední kapitolou předkládané práce věnované umění ve službách režimu.

Propaganda představuje tak široký pojem a je na něj možno nahlížet z tolika úhlů pohledu, že nalezení pramenů zabývající se danou problematikou nebylo složitým úkolem. O něco složitější však bylo nalézt sekundární literaturu, která by se hlouběji zaobírala oficiálním uměním Třetí říše a Sovětského svazu a umožnila mi tak lepší orientaci v dané problematice. Hlavním záměrem práce, byla snaha čerpat co nejvíce informací z primární literatury, tedy z dobových děl, zápisků a proslavů, na nichž mohou být vždy nejlépe demonstrovány ideologické myšlenky. Vedle hlavních

ideologických děl, jež se staly doktrínou režimu jako Hitlerův *Mein Kampf*¹ či Leninův pamflet *Co dělat?*², mi byl nejvíce nápomocný první svazek publikace *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*³ obsahující nejrůznější prohlášení, manifesty, kritiky a eseje které se týkaly nebo zasahovaly do umělecké oblasti od roku 1895 do roku 1941. Jedná se o význačnou sbírku pramenů shrnující teorii moderního umění v Evropě i Americe umožňující seznámení se, jak s ideologickými myšlenkami, tak i s četnými diskuzemi, které se vedly mezi umělci v návaznosti na historické události. Pro autentičnost práce byla tato sbírka cenným příspěvkem.

Největší výzvou při psaní předkládané práce se nakonec ukázalo být vytvoření logické struktury a souvislého textu, v němž by byl přechod mezi Ruskem a Německem plynulý. Při bližším zkoumání dostupných pramenů jsem postupně nacházela různé literárněvědné publikace věnující se filmu a literatuře především nacistického Německa, které je obecně v českém prostředí pravděpodobně čtenářsky vděčnějším tématem než komunistické Rusko, jehož vliv má v neblahé paměti ještě velká část starší generace, a tedy zprostředkovaně i generace mladší. Knihy věnované čistě jen prorežimnímu výtvarnému umění jsem nenalezla žádné. To se však týká česky psaných či do češtiny přeložených zdrojů. Německou publikaci *Kunst und Propaganda: Im Streit der Nationen 1930–1945*⁴ naopak považuji za nejkvalitnější a nejobsáhlejší dílo propojující všechny, pro předkládanou práci, nezbytná témata. V samotném díle sice není učiněna komparace jednotlivých totalit a jejich propagandistické činnosti v oblasti umění, ale zároveň se díky své přehlednosti ono srovnání téměř samo nabízí.

V českém jazyce mi pak byla opěrným bodem především monografie *Svůdný klam Třetí říše*⁵ německého politologa Petera Reichela, jež je detailním rozbořením estetizace nacismu a nacistické ideologie. Reichel je skutečným znalcem nacistického režimu, jenž si uvědomuje komplikované peripetie a vnímá problematiku v širokém kontextu, a proto je jeho analýza velice zevrubná a pro mou práci přínosná. Ráda bych zde zmínila ještě jednu knihu, která mi umožnila lépe pochopit vznik socialistického realismu v sovětském prostředí. Jedná se o publikaci filozofa a teoretika ruského

¹ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Praha 2016.

² Vladimír Il'jič Lenin, *Co dělat?*, Praha 1972.

³ Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern 2003.

⁴ Hasns-Jörg Czech, Nikola Doll, *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresden 2007.

⁵ Peter Reichel, *Svůdný klam Třetí říše*, Praha 2004.

původu Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin*⁶, jež je v některých pasážích popisujících fenomén sovětského komunismu někdy možná až příliš radikální, přesto však bezpochyby představuje detailní rozbor vztahu mezi avantgardou a socialistickým realismem, jehož komplikovanost není dostatečně přiblížena snad v žádném jiném do češtiny přeloženém zdroji.

⁶ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*, Praha 2010.

1. Totalitarismus

„Propaganda je bezpodmínečně potřebná, i když je pouze prostředkem k cíli. Kdyby jí nebylo, nikdy by idea nedobyla stát. Záleží na tom, abych to, co jsem uznal za správné, rozšířil mezi masu lidí.“⁷

Pro plné pochopení ideologických myšlenek nacistického a komunistického režimu, jež představovaly základ úspěšné a všudypřítomné propagandy, je nejprve potřeba zasadit události do historického i myšlenkového kontextu. Důležitou součástí dané problematiky, která může pomoci osvětlit okolnosti vedoucí ke vzniku propagandy jako vědomého nástroje k dosažení politických cílů využívajícího uměleckou tvorbu, je nejen vymezení základních pojmů, ale i jejich geneze a geneze toho co představují. Totalitarismus je společným a charakteristickým styčným bodem nacistického a komunistického režimu.

1.1 Původ totalitarismu

Pojem totalitarismus se etabloval ve 20. letech minulého století v souvislosti s italským fašismem. V současné době je sice totalitarismus nejvíce spjat s nacismem a komunismem, ale svůj původ má podle jedné z filosofických teorií, pocházející z 50. let 20. století, již v 18. století. Autor teorie, profesor Jacob Talmon, poukazuje ve své studii na zásadní, zlomovou událost, představující vrchol myšlenkových změn ve společnosti. Velká francouzská revoluce odehrávající se mezi lety 1789-1799 a změna v myšlení razící postoj, že životní podmínky doby minulé jsou nepřírozené, iracionální a strnulé ve své religiozitě, představovaly hlavní moment vedoucí k plánovitému vytvoření nových struktur. Následkem toho došlo ke změně společenských hodnot a k vytvoření sociálního determinismu. Autorita náboženství musela být nahrazena autoritou světskou – státem. Tato skutečnost na jedné straně vedla k určitému osvobození lidského svědomí a ke vzniku liberalismu, jehož hlavní prioritou je právě ona svoboda. Na straně druhé zde vznikl, v návaznosti na pokles významu

⁷ Joseph Goebbels, *Erkenntnis und Propaganda*, projev z 9. ledna 1928 na shromáždění NSDAP v Berlíně, in: J.J. Duffack, Dr. Joseph Goebbels, Praha 2002, s. 56.

společenského postavení, prostor pro budování individualismu, který již zahrnoval jisté známky totality.⁸

Právě v 18. století můžeme nalézt určitou touhu po vytvoření homogenní společnosti, což v důsledku vedlo ke stírání hranic mezi různými rovinami lidského bytí. Více již neměla existovat hranice mezi transcendentem a pozemskostí. Veškeré myšlenky, které bylo možno považovat za uznávané, musely směřovat ke společnému blahu. Dříve byli lidé součástí skupin, nyní se lidé měli ztotožňovat pouze s jedním – s národem. Ve skutečnosti, že se v této době téměř nerozlišovalo mezi sférou individuálního sebevyjádření a společenskými aktivitami a ona svoboda byla ztotožněna s mravností představující soulad se společenským ideálem, již můžeme spatřovat zjevné podobnosti s totalitním režimem. Tvůrčí zkušenosti i prožitky měly být pohlceny častým shromažďováním lidí naplněných společnou emocí.⁹ Tyto okolnosti můžeme vztáhnout i na umění, jelikož autenticita, originalita a subjektivní výpověď o světě tvoří podstatu umělecké tvorby a snaha o jejich potírání se stala jedním ze základních pilířů nacistické a komunistické ideologie. V 18. století se však na rozdíl od komunistického Ruska či nacistického Německa podařilo buržoazní kultuře dostat do popředí. Umění bylo pokládáno za paradigma svobody, individuálního projevu a umělecká díla byla hodnotná, pokud byla izolována od mas a trhu.¹⁰ V 18. století byl pochopitelně estetický rámec jasně určen a až moderní umění dokázalo se svým narušováním klasické formy vyvolat nenávisť v zastáncích totalitních ideologií.

Kromě Talmona považovali totalitarismus za součást západní tradice i další historici a filozofové, mezi nimi např. Edward H. Carr či Karl R. Popper, kteří tvrdili, že se s rysy totalitarismu v politických systémech můžeme setkat od počátku dějin. Historicitu je různá. Některé charakteristické rysy totalitarismu tak podle této koncepce nacházíme již ve starověké Spartě, středověké inkvizici či ve výše zmíněné jakobínské Francii.¹¹ Všem vládcům těchto zemí šlo o potlačení lidské svobody. Před vznikem moderních totalitních režimů ovšem nebylo možno životy lidí ovládnout zcela. Panovníkům chyběly technické instrumenty, které by jim umožnily dosáhnout kýžených výsledků, a to sice – prostoupit do nejosobnějších sfér lidského života. Určité nástroje, jak později uvidíme, sice využívány byly, ale jejich užití probíhalo spíše na intuitivní

⁸ J. L. Talmon, *O původu totalitní demokracie: politická teorie za Francouzské revoluce a po ní*, Praha 1998, s. 10.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ Mikkel Bolt Rasmussen, Jacob Wamberg, *Totalitarian art and modernity*, Aarhus 2010, s. 122.

¹¹ Stanislav Balík, *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*, Praha 2004, s. 24.

než důmyslně promyšlené bázi. Až komunismus a nacismus dokázal svou systematickostí a zneužitím praktické psychologie dosáhnout ovládnutí takřka celé společnosti.

Mezi kritiky Talmonova pojetí totalitarismu chápaného jako integrální součást západní tradice patří zejména filosofka a publicistka Hannah Arendtová¹², která se domnívá že totalitarismus je projevem a výrazem výlučně moderní masové společnosti. A to především kvůli využívání technických nástrojů a v důsledku postrádání vnitřních vazeb ve společnosti. Pospolitost byla nahrazena izolovaností.¹³ Tuto skutečnost však dokázal Talmon nalézt i v 18. století a ani moderní technické nástroje nedokáží nic změnit na faktu, že psychologické kořeny totalitarismu můžeme skutečně nalézt již tam, kde člověk poprvé vládl nad lidmi.

Samotný pojem totalitarismus byl v politickém světě poprvé použit ve 20. letech 20. století nepřáteli fašismu, kteří později začali tento výraz používat i k označení komunistického režimu. Nacisté v čele s Hitlerem a Goebbelsem pojmy totalitní a totalitní vnímali pozitivně a snažili se o rozšíření pojmu jako nejlépe vystihujícího podstatu státního zřízení říše. Používání pojmu totalitní však sami změnili na tradičnější pojem – autoritativní.¹⁴

¹² Hannah Arendtová, *Původ totalitarismu I-III*, Praha 1996, s. 87.

¹³ *Ibidem*, s. 90.

¹⁴ Viz Stanislav Balík (pozn. 11), s. 23.

2. Nástup moderních totalitních režimů k moci

Teoretické uchopení totalitarismu jako důležitého fenoménu politického života je poměrně komplikované, jelikož každý autor přistupuje k dané problematice z jiného úhlu a svou teorií přináší něco nového. Z tohoto důvodu bude přínosnější představit již konkrétní moderní totalitní režimy, z nichž charakteristické rysy totalitarismu vyplynou. Zároveň je důležité si uvědomit za jakých okolností komunistický a nacistický režim vznikal a jaký byl vývoj recepce jak moderního umění, tak politického konstruktů – socialistického realismu. Jednalo se o dlouhodobější proces, jenž musí být nastíněn.

Oba dva režimy vznikaly jako odpověď na krizový vývoj událostí, ale jejich sociální systémy byly zcela rozdílné. Odlišovaly se svou společensko-ekonomickou úrovní i mírou integrace národního společenství, což vedlo k divergentnímu vývoji obou totalitních režimů.¹⁵

2.1 Komunistický režim

Do roku 1905 vládl v Rusku systém absolutní monarchie. Rusko bylo zaostalé a jeho obyvatelé byli ponechání sami sobě, paradoxně méně zatěžkáni byrokratickou mašinerií než obyvatelé demokratických států, což ovšem souviselo s tím, že obyvatelé Ruska neměli možnost účastnit se jakéhokoliv rozhodování. Veškerá moc byla soustředěna do rukou vládce a byla považována za vlastnictví dynastie. Absolutistické zřízení bylo pochopitelně běžné i v evropských státech, ale v 19. století se zde začala myšlenka svrchovanosti lidu rychle rozšiřovat. Na rozdíl od Ruska, kde se tato forma vlády ještě více zakořenila. Nastolená situace by snad mohla být udržitelná, kdyby v čele státu stál autokrat, který by věděl, jak zacházet s mocenskými výsadami. V roce 1900 však v Rusku vládl Mikuláš II., panovník neoplývající ani inteligencí ani touhou po moci, který však nadále trval na zachování samoděržaví, domnívaje se, že Rusko takovou vládu potřebuje a neohlížeje se na vzrůstající opozici vyšších vrstev. Politická krize se však začala prohlubovat a monarchisté nedokázali najít jiné řešení než represí.¹⁶

Rusko bylo nadále zaostalé a jeho obyvatelům chyběl pocit národní či státní sounáležitosti. Právě takto nastolená situace v Rusku vedla Vladimíra Iljiče Lenina ke

¹⁵ Michael Geyer, Sheila Fitzpatrick, *Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu*, Praha 2012, s. 65.

¹⁶ Richard Pipes, *Dějiny ruské revoluce*, Praha 2017, s. 29-32.

snaze o vytvoření *strany profesionálních revolucionářů*. Lenin byl plný osobní nenávisti nejen k autokracii a byrokracii, ale i k jejich protivníkům k *liberálům* a *buržoazii*. Zároveň také přijal marxistickou doktrínu, která se zcela shodovala s jeho myšlenkami. Ve svém díle *Co dělat*¹⁷ z roku 1902, kde se snaží o zodpovězení aktuálních otázek o výstavbě proletářské strany a vybudování beztřídní komunistické společnosti, Lenin píše následující: „*Vždyť skutečného zvýšení aktivity dělnických mas může být dosaženo jen tehdy, nebudeme-li se omezovat na politickou agitaci na hospodářské základně. A jednou ze základních podmínek nutného rozšíření politické agitace je organizování všestranného politického odhalování.*“¹⁸ Politickým odhalování zde Lenin myslí odhalování všech případů zvěle, útlaku či násilí činěných na kterékoliv třídě. Všichni lidé by se měli podílet na odhalování těchto *politických zlořádů* a zároveň je nutné, aby taková činnost byla zastřešena *stranou nového typu* sjednocující politickou linií, jež v ruských podmínkách musí cíleně organizovat dělnické hnutí.

Podle Lenina se vedení boje měla ujmout socialistická inteligence. S vedením sociálních demokratů se však Lenin neshodl, a tak si začal uvnitř strany budovat vlastní frakci – bolševickou. V červnu roku 1917 se v Petrohradě konal *První celoruský sjezd sovětů dělnických a vojenských zástupců*, na němž Lenin přednesl projev o kritickém postoji k prozatímní vládě sestavené po únorové revoluci. Bolševici využili sjezd, aby zde prosazovali své myšlenky o imperialistické politice současné vlády, které se snažili adresovat nejen zúčastněným delegátům, ale zejména celému dělnickému lidu. Lenin zde apeloval právě na onen dělnický lid, jenž postavil před rétoricky umně vystavěnou otázkou: „*Líčí se nám tu program buržoazní parlamentní republiky, jaká existovala v celé západní Evropě, líčí se nám tu program reforem, které dnes uznávají všechny buržoazní vlády včetně naší, a přitom nám povídají o revoluční demokracii. Komu to povídají? Sovětům. Ale já se vás ptám, jestli je v Evropě taková země, buržoazní, demokratická nebo republikánská, kde by existovalo něco podobného jako tyto sověty.*“¹⁹ Pro ty, kteří by zůstali s odpovědí na pochybách, Lenin otázku ihned zodpověděl: „*Taková instituce nikde neexistuje a existovat nemůže, protože jsou jenom dvě možnosti: buď buržoazní vláda a „projekty“ reforem, které se nám tu líčí a které se ve všech zemích desetkrát navrhovaly a pokaždé zůstaly na papíře, anebo taková instituce, které se teď dovolávají, taková „vláda“ nového typu, kterou revoluce*

¹⁷ Viz Vladimír Iljič Lenin (pozn. 2).

¹⁸ Ibidem, s. 168.

¹⁹ Vladimír Iljič Lenin, *Projev o postoji k prozatímní vládě 4. června*, <https://www.marxists.org/cestina/lenin/1917/061917zg.html#1>, vyhledáno 7. 4. 2019.

vytvořila a která má obdobu jedině v dějinách největšího rozmachu revolucí.“²⁰ Na tvrzení přítomných politiků, že není takové strany, která by byla ochotna a dokázala převzít všechnu moc, dokázal Lenin úderně a jasně odpovědět: „*Existuje! Žádná strana to nemůže odmítnout a naše strana to neodmítá: je kdykoli ochotna převzít všechnu moc.*“²¹ O čtyři měsíce později se Leninova představa mění ve skutečnost.

Přelomovou událostí, která Leninovi umožnila vznik vlastní samostatné strany²², se stala Říjnová revoluce odehrávající se v roce 1917. Prozatímní vláda sestavená po únorové revoluci a svržení carské rodiny byla nakonec sama svržena v důsledku revoluce bolševické. Bolševici dokázali získat moc v centrálním Rusku a Leninovo prohlášení na sebe nenechalo dlouho čekat. „*Občanům Ruska! Prozatímní vláda byla sesazena (...) Podařilo se dosáhnout cíle, o který lid usiloval: okamžité nabídky uzavření demokratického míru, zrušení soukromého vlastnictví pozemků, řízení průmyslové výroby dělníky, vytvoření sovětské vlády. Ať žije revoluce dělníků, vojáků a rolníků!*“²³ A tak byla nastolena vláda jedné strany, jež se tvářila jako lidová samospráva činící ve jménu sovětů.

Politika a politická rovina se podle zastánců všech totalitních režimů má stát alfou a omegou veškerého lidského snažení a existence, jelikož jako jediná dokáže obsáhnout pravdu. Lidskému konání a uvažování je tak v důsledku přisuzován společenský význam. Tento charakteristický rys se promítá i ve vztahu k umění. Komunisté v čele s Leninem si dokázali jeho sílu zcela uvědomit. Bylo zavedeno velké množství konstruktivních i destruktivních opatření, jejichž zásahy neminuly ani onu uměleckou tvorbu, která se tak stala součástí vládní politiky zabývající se formováním myšlení a podněcování kladného přístupu k budování socialistické společnosti.²⁴

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Mezi lety 1917-1918 jako Sociálně demokratická dělnická strana Ruska.

²³ Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 127-216.

²⁴ Ibidem, s. 338.

2.1.1 O proletářské kultuře

Okamžitě po převzetí moci, začali bolševici uplatňovat své plány na vytvoření nové proletářské kultury. Krátce po revoluci v roce 1920 se Lenin zúčastnil diskuze o „proletářské kultuře“ a byl to právě Leninův projev a jeho myšlenka srozumitelnosti umění všem lidem, jež později tvořily podstatu estetiky všech totalitních umění. Podle zastánců tohoto konceptu měla být buržoazní kultura nahrazena kulturou pracovní třídy. Umění mělo mít nyní jediný význam, a to odrážet zájmy a hodnoty vládnoucí třídy, přičemž největší důraz měl být kladen na společné vlastnictví umění – umění mělo patřit lidu.

Následujícím projevem stanovil Lenin jasná kritéria, jež měla umělecká díla splňovat a ovlivnil tak budoucí směřování umělecké tvorby nejen v Sovětském svazu.²⁵ „V sovětské republice dělníků a rolníků musí být celá organizace vzdělávání, a to jak v oblasti politického vzdělávání obecně, tak zvláště v umění, prostoupena duchem třídního boje, který vede proletariát k úspěšnému dosažení cílů své vlastní diktatury, tj. ke svržení buržoazie, k odstranění tříd a odstranění veškerého vykořisťování člověka. Z tohoto důvodu musí být proletariát, jak podobou své avantgardy, komunistické strany, tak podobou všech nejrůznějších proletářských organizací, velmi aktivní a zároveň se musí zásadním způsobem spolupodílet na veškerém vzdělávání lidu. Celá zkušenost moderních dějin a zejména více než půl století revolučního boje proletariátu všech zemí na celém světě, trvajících od vydání Komunistického manifestu, nepochybně dokázala, že pouze ideologie marxismu je věrným vyjádřením zájmů a kulturou revolučního proletariátu. Marxismus si svůj historický význam jako ideologie revolučního proletariátu vybojoval tím, že nezavrhl užitečné vymoženosti buržoazní éry, ale zcela naopak, všechno, co bylo ve více jak dvoutisíciletém vývoji lidského myšlení a lidské kultury hodnotné, si marxismus osvojil a přepracoval.“²⁶ Svě dlouholeté přítelkyni, německé političce a feministické aktivistce Kláře Zetkinové, také jednou Lenin řekl následující slova, která jsou neméně důležitá pro pochopení jeho základních úvah o umění: „Není důležité, co si my sami o umění myslíme. A stejně vedlejší je, co umění znamená pro několik set nebo tisíc lidí jednoho národa, jehož součástí je mnoho miliónů

²⁵ Oficiální název od r. 1922.

²⁶ Vladimír Iljič Lenin, Über die proletarische Kultur in: Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern 2003, s. 478.

*lidí. Umění patří lidu. Jeho kořeny musí jít hluboko do srdcí mas. Musí být pro tyto masy srozumitelné a musí je milovat. Musí spojovat a povzbuzovat pocity, myšlenky a vůli těchto mas. Musí lid proměnit v umělce a podporovat jejich rozvoj.*²⁷

Představa, že od této chvíle je povoleno jen proletářské umění je však mylná. Sovětská kultura se projevovala až překvapivou dualitou. Na jedné straně měli umělci neomezenou tvůrčí volnost, která se odrážela v jejich odvážném experimentování, přičemž je velice důležité upozornit na skutečnost, že celá řada avantgardních umělců zpočátku tvořila zcela svobodně a je jim, tak chybně přisuzována prorežimní jednání. Na straně druhé se již začalo čím dál tím více prosazovat zapojení umělců a jejich tvorby do politické činnosti nové vládnoucí elity, avšak ani určitou proletářskou tendenčnost ze strany umělců nelze za daných okolností jednoznačně odsoudit. Například ze slov mladého českého básníka a představitele proletářské poezie Jiřího Wolker, jimiž ve své přednášce tlumočil názory komunistické skupiny umělců Devětsil, je patrná touha po revoluci včetně té umělecké, která by nastolila spravedlivější společnost. „*Pociťujeme neudržitelnost a nespravedlnost dnešního řádu a věříme v představbu společnosti. Nacházejíce pevný a konkrétní plán její v marxistických tezí, nazíráme na svět historickým materialismem. Proto nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým. Je nám věrou a skutečností. Jde nám o jeho znaky a růst.*“²⁸ Nutno dodat, že postupem času z Devětsilu odcházeli mnozí umělci včetně zakládajících členů skupiny.

Ona dualita vyplývala také z rozdílného chápání dědictví minulosti. Z Leninova proslovu je patrná snaha o určitou kontinuitu či přesněji o převzetí a přepracování všeho hodnotného z buržoazní éry. Za jeho slovy, vyjadřujícími určitou toleranci, se však skrývala jen nedůvěra v kulturní úroveň ruského lidu. Lenin považoval za absurdní se zbavit uměleckého a literárního dědictví minulosti a nahradit ho výtvyry amatérských spisovatelů a umělců naverbovaných z dělnické třídy.²⁹

Radikálněji k dědictví minulosti přistupovala organizace Proletkult (tedy Proletářská kultura) založená v carském Rusku v roce 1906 bolševikem Alexanderem Bogdanovem. Název organizace dával jasně najevo, že začala nová éra. V desátých letech, v době rozkvětu kubofuturismu, totiž vznikala řada avantgardních skupin, jejichž přezdívký příliš odkazovaly na symbolickou minulost, které se chtěly vysmívat a až

²⁷ Viz Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.) (pozn. 3), s. 769-770.

²⁸ Jiří Wolker, Proletářské umění in: Štěpán Vlašín (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971, s. 220.

²⁹ Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 338.

název Proletkult dokázal vyjádřit politickou povahu.³⁰ Tato z počátku nevýznamná organizace reprezentující hnutí proletářské kultury, považovala buržoazní kulturu za nepodstatnou, a aby se mohla zcela projevit tvořivá schopnost dělnické třídy, bylo potřeba tuto nepotřebnou kulturu zničit. Význam Proletkultu narostl až po revoluci, ale poměrně brzy mu bylo umožněno měnit teorii v praxi. Bogdanov v jedné ze svých knih píše následující: „*Proletariát musí vykonávat třídní organizaci – dělnickou univerzitu (...) S každým stupněm obecných vědeckých kurzů musí fungovat také řada speciálních kurzů zaměřených na praktické cíle.*“³¹ Speciálním kurzem bylo myšleno například i malování. Byla otevřena umělecká studia, kde se dělníci učili kreslit a malovat či skládat poezii. Básně zde byly skládány tím způsobem, že každý z přítomných připsal jednu řádku, což přesně odráží vnímání umění teoretiky Proletkultu. Buržoazní umění bylo synonymem pro individuální inspiraci, přičemž obojí bylo považováno za naprosto bezvýznamné. Bylo nevyhnutelnou skutečností, že společnost založená na principech kolektivismu později sama získá kolektivní charakter.³² Je pravdou, že díky Proletkultu měli nevzdělaní lidé možnost setkat se s uměním či literaturou, avšak experimentální a řízená snaha o společnou tvorbu a vytvoření všelidové kultury vedla jen ke vzniku děl bez jakékoliv trvalé hodnoty.

Neustále se zvyšující ambice Proletkultu toleroval Lenin jen do doby, než zjistil, že organizace nespadá pod dozor Národního komisariátu osvěty (Narkompros), jenž byl založen jako zastřešující organizace a může tak své aktivity vykonávat nezávisle na politických institucích. Ihned jak se Lenin tuto skutečnost dozvěděl, nařídil, aby Proletkult pod Narkompros spadal, což vedlo, společně s vnitřními názorovými konflikty mezi jeho členy, k jeho postupnému zničení.

Zastřešující oddělení Narkompros založilo celou řadu nových institucí. Zde je zajímavé zmínit především dvě z nich, v jejichž tvorbě můžeme spatřovat jistou paralelu s Německem. Jedná se konkrétně o Vchutemas (Vyšší státní umělecké a technické dílny), jež lze charakterizovat jako sovětskou obdobu Bauhausu, tedy jednu z nejvýznamnějších avantgardních škol moderního umění a designu, a Inchuk (Institut umělecké kontroly).³³ Prvním ředitelem Inchuku byl malíř a teoretik umění Vasilij

³⁰ Hal Foster, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha 2015, s. 181.

³¹ Alexander Bogdanov, *Die Wissenschaft und die Arbeiterklasse*, <https://bataillesocialiste.wordpress.com/deutsche-seiten/1920-die-wissenschaft-und-die-arbeiterklasse-bogdanov/>.

³² Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 339-340.

³³ Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 341.

Kandinskij. Kandinského program a přístup založený na psychologii, byl sice v Rusku označen za kontrarevoluční, což vedlo k jeho rezignaci a pozdějšímu opuštění země, ale tyto peripetie pravděpodobně zapříčinily přijetí místa učitele právě ve výmarském Bauhausu.

Osudy těchto a dalších institucí byly, jak v Rusku, tak i v Německu, zpečetěny přibližně ve stejnou dobu – na počátku 30. let 20. století, kdy došlo k násilnému zavedení socialistického a idealistického realismu. Do té doby však nezůstávali umělci pracující pro nový režim pozadu, což vedlo ke zrození zcela nového hnutí.

2.1.2 Konstruktivismus a budoucnost sovětského umělce

Konstruktivismus je nejvlivnějším uměleckým hnutím 20. let, které představuje pomyslný mezník v dějinách umění Sovětského svazu. Mezník mezi obdobími, kdy umělci mohli svobodně tvořit a obdobími socialistického realismu, propagandy a produktivismu.

Konstruktivismus vznikl jako přímá odpověď na model *památníku Třetí internacionály* sovětského malíře, sochaře a architekta Vladimira Tatlina. Tatlinův nikdy nezrealizovaný model je díky svému významu a formě považován za manifest tohoto hnutí. Jednalo se vsuktu o pozoruhodný a technicky odvážný model nakloněné struktury věže sestávající ze složité sítě latí a geometrických těles. Skutečnost, že je návrh nerealizovatelný však umělce ani teoretiky umění neodradila od vášnivé diskuze nad rozpornými jevy díla, jako funkčnost či věrnost materiálů, které postupně vedly k obecné debatě o konstrukci a kompozici. Podstatná je skutečnost, že se jednalo o zadaný úkol, jehož výsledkem měla být výhradně funkční a produktivistická budova, v níž měly sídlit sovětské organizace.³⁴

Konstruktivismus se snažil stejně jako raná komunistická divadelní tvorba o odstranění hranic mezi uměním a životem, čehož se konstruktivisté pokoušeli dosáhnout vnášením estetiky do každodenního života. Sami členové moskevského Institutu umělecké kultury jej definovali jako *logickou praxi odpovídající potřebám nové sovětské společnosti*.³⁵ Mezi konstruktivisty panoval entuziasmus, jelikož byli přesvědčeni o tom, že právě oni mají ve svých rukách budoucnost. Odměnou za časovou a zanícenou podporu revoluce měli konstruktivisté přímý prospěch z Leninovy Nové

³⁴ Viz Hal Foster (pozn. 30), s. 180.

³⁵ Ibidem, s. 181.

ekonomické politiky (NEP), jež se částečně vracela k volnému trhu. Členové avantgardy si brzy uvědomili, že doba svobodného experimentování je pryč, a proto přijímali nové změny. Někteří umělci však byli horlivější, předvíдали naprostý konec umění a vyzývali proto své kolegy k okamžitému přechodu k „výrobě“, což podnítilo vzrušenou diskuzi o otázce budoucnosti umělce. Jak může sovětský umělec obhájit svou existenci, pokud záměrně zanechá umělecké činnosti, ale zároveň nemá dostatečné technické znalosti podstatné pro průmyslovou výrobu? Zneklidňující otázky o budoucnosti umělců se nakonec ukázaly být opodstatněnými. Konstruktivisté proměnění v produktivisty se již více nemohli spoléhat na paušální podporu státu a jejich služby nebyly dále vítány – dělníci je nazývali intelektuálními parazity. Jen málo z nich se podařilo aktivně se podílet na výrobě. Hromadně vyráběny byly snad jediné textilní návrhy Varvary Stěpanovové a Ljubov Popovové, ale celkem vzato je výsledek produktivismu zanedbatelný.

Sovětským umělcům, tak nezbývalo nic jiného než se stát dalším článkem rostoucí dělby práce a aby prokázali svou užitečnost, začali se angažovat v propagaci revoluce. Vyvolenou oblastí konstruktivistů se nakonec stalo tvoření plakátů a agitačních stojanů. Jejich největším odkazem se tak stala realizace v ideologické oblasti.

36

2.2 Nacistický režim

Stejně jako nástup komunistického režimu, tak i nástup režimu nacistického byl zapříčiněn krizovou situací. Hlavní událostí, která snad v souvislosti s krizí v Německu vytane na mysl jako první je porážka Německého císařství v 1. světové válce a vysoké válečné reparace, jež byly výsledkem versailleských mírových smluv z roku 1919. Za úspěchem nacionálního socialismu a nárůstem popularity extrémistických stran však stojí hlouběji zakořeněné problémy, než „jen“ zhoršující se životní úroveň Německa, která pochopitelně měla vliv na frustraci obyvatel a jejich náchylnosti k podlehnutí slibům, ale daná problematika by tím byla až příliš zjednodušena.

Stejně jako tomu bylo v Rusku, kde obyvatelům chyběl pocit národní sounáležitosti, tak i v Německu se národní otázka stala nejzávažnějším problémem 19. století, do té doby, než se k ní přidružily i otázky sociálního charakteru. Nástup

³⁶ Ibidem, s. 180-185.

nacionalismu ve Francii podnítl především ve vzdělaném německém měšťanstvu národněkulturní vědomí. Národní stát na sebe nechal dlouho čekat, a přestože se nakonec pomocí vojenských prostředků dostavil, bylo zřejmé, že budoucnost celého národa je zatížena řadou vnitřních rozporů. Nacionalismus byl výsledkem hluboké modernizační krize. Na jedné straně byl produktem buržoazní společnosti a na straně druhé se později stal organizovaným protestem proti ní. Obsahoval tedy jak tradiční, tak i moderní rysy. Spojení buržoazního kosmopolitismu a probouzejícího se národního vědomí vyneslo do popředí nové nacionální, germanofilní a romanticko-mystické tendence, které se později výrazně projeví i v estetice nacionálního socialismu.

Koncem 19. století došlo k úpadku liberalismu, který se postupně odděloval od nacionalismu a k jeho konečnému rozpadu nakonec vedlo Bismarckovo založení Říše v roce 1871. K nacionalismu se totiž začali hlásit konzervativci a ti národ povýšili na hodnotu samu o sobě. Patriotismus se proměnil a zúžil na nacionální vědomí a pokrokový a humanistický ideál německé nacionální kultury se zvrtnul v domýšlivé pojmání sebe sama v agresivní nárok „kulturního národa“, který doplatil na to, že přišel pozdě, a proto byl povolán k o to větším úkolům.³⁷

Otto von Bismarck byl prvním německým kancléřem a zarputilým budovatelem sjednoceného německého státu. Bismarckův vliv je však významný především v souvislosti s jeho nekompromisní politikou, v níž můžeme spatřovat mnohé podobnosti s nacistickým režimem a která tak v celkovém důsledku ovlivnila směřování německého národa a vznik Třetí říše. Nová ústava například postrádala jakoukoliv záruku lidských práv a občanských svobod. Vliv kancléře byl posílen až do té míry, že byl odpovědný pouze jediné instanci – a to přímo císaři, nikoli lidu nebo parlamentu. Demokratizace tak byla i v důsledku přísné cenzury potlačována, a naopak industrializace prožívala bouřlivý rozvoj. Bismarckova osobnost a autorita však vyvolávala i po jeho smrti v mnoha Němcích touhu po návratu silného vůdce.

Založení Říše znamenalo závažný přelom i v oblasti kultury. Bismarck se snažil o potlačení všech svobodomyšlných i opozičních uměleckých projevů, aby tak zůstal pouze nacionální důraz. Vnitřní rozpory ve společnosti se proto začaly brzy projevovat i v rámci utváření klasicko-romantické národní kultury, střetáváním velmi odlišných tendencí – osvícenství a sekularizace, idealismus a romantika, humanismus a nacionalismus. Nacionálně zbarvená kultura navíc umožňovala a nabádala své

³⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 27-37.

přivržence k úniku z reálného světa a k pohrdání politicko-společenskou realitou, což vedlo ke stále se stupňujícímu sklonu k estetizaci politiky. Skutečnost, že politizace společnosti zasáhla a probíhala, především během první světové války, i v kulturní sféře vedla mezi obyvateli k odmítavému postoji k moderní třídní společnosti a zároveň k příklonu k pospolitosti krve a smýšlení.^{38,39} Je důležité si uvědomit, že budoucí úspěšné přijímání estetiky nacionalismu střední vrstvou má konkrétní příčiny. Nižší venkovské i městské střední vrstvy se nacházely v tíživé situaci. Jejich životní podmínky se neustále zhoršovaly a na rozdíl od proletariátu nebyly ani součástí produkce, takže se nacházely v jakémsi vzduchoprázdnu mezi kapitálem a prací, mimo vší kulturní aktuálnost. Právě zde vznikl onen prostor, kterého dokázal nacionální socialismus využít k prosazování vlastního estetického ideálu, zpřítomňujícího romantické touhy, elementární pudy a mytizace.

V umělecké sféře se však avantgardisté a tradicionalisté dokázali navzájem tolerovat, především v průběhu první světové války, a to až do doby, kdy nacisté začali potírat veškeré avantgardistické a modernistické projevy. Vzniklé konflikty mezi umělci s odlišnými přístupy navíc vedly k pluralizaci kulturní sféry, tedy k vytvoření rozmanitých stylů a skupin. Vznikl například svaz pro užité umění Werkbund, mládežnické hnutí Wandervogel, umělecká sdružení jako Blauer Reiter či Brücke a mnoho dalších kulturněrevolučních, pesimistických, nacionalistických, socialistických či pacifických hnutí a proudů.⁴⁰ Umění bylo všemi umělci vnímáno především jako médium revoluční politiky, a tak se odlišná politická přesvědčení nestala předmětem sváru, nýbrž předmětem otevřené diskuze vedoucí k rozličným tvůrčím počínům.

2.2.1 Výmarská republika a průlom moderny

Z válečné porážky a domácí revoluce vznikla v roce 1918 Výmarská republika, která představovala první pokus Německa o parlamentní demokracii. Konflikty a problémy zatěžkaný odkaz Říše měl neblahý vliv na budoucí fungování státu. Výmarská republika se měla vyrovnat se strukturálními problémy, vyplývajícími na jedné straně z potlačované demokratizace a na straně druhé z tvrdě prosazované industrializace. Zde už je také potřeba zmínit onu versailleskou „potupu“ a vypořádání se

³⁸ Richard J. Evans, *Nástup Třetí říše*, Praha – Plzeň 2006, s. 33.

³⁹ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 27-39.

⁴⁰ Ibidem, s. 36-47.

se zhroutil státní. To vše se navíc dělo za velmi nepříznivých ekonomických a politických podmínek. Není podstatné, zda byla pro vznikající republiku závažnější finanční či sociálněpsychická zátěž, ale je snad možno tvrdit, že již od počátku své existence, byla odsouzena k jistému zániku.

Ačkoliv byla Výmarská republika z politického i ekonomického hlediska často vnímána pouze jako předehra Třetí říše, která nevzešla z vlastního práva, tak z hlediska uměleckého a kulturního se bezpochyby jednalo o produktivní období, jehož význam je zřejmý dodnes. Mnoho pokroku bylo uděláno například na poli sociálních a přírodních věd, a to především ve fyzice a chemii. Ve dvacátých letech pokračovala ve vývoji také odbornost v psychologii a psychoanalýze, projevující se také ve výtvarné tvorbě. Kreativita byla tedy zřejmá nejen na vědeckém, ale právě i na uměleckém poli. Umělecká avantgarda válku i revoluci esteticky předjímal, a tím ještě před jejím začátkem odstartovala první kulturněrevoluční hnutí. Tendence projevované před první světovou válkou následně pokračovaly i během počátečních let Výmarské republiky.⁴¹ Obě desetiletí po roce 1900 se odehrávala druhá kulturní revoluce, která se vyznačovala průlomem moderny a povstáním proti stávajícímu buržoaznímu pořádku. Umělci nebyli dále utlačováni přísnou cenzurou a měli tak příležitost vyjádřit svůj názor a povzbudit sdělovací prostředky, aby vykročily do dosud tabuizovaných oblastí.⁴²

Pro porozumění nacionálnímu socialismu a jeho estetice ve spojitosti s úspěšnou propagandou, je nutné si uvědomit skutečnost, že mezi výmarskou kulturní revolucí a nacistickým režimem existují souvislosti. Z tohoto důvodu je seznámení s uměleckými revoltami, které dokázaly v maloburžoazních a středostavovských vrstvách zmobilizovat rozptýlené emoce nenávisti a nepřátelství, nezbytné. Moderní a avantgardní tvorba je navíc kontrastem tvorbě, kterou se nacismus potřeboval propagovat, proto obeznámení s jejich základními principy a vnímáním světa přispěje k ucelení obsahu.

Nejvýraznějším hnutím, které mělo již ve své podstatě zakořeněný odmítavý postoj vůči strnulé buržoazní vysoké kultuře, byl expresionismus. Expresionisté se snažili tvořit umění, které by svou dramatičností pohybu a sugestivitou dokázalo vypudit akademický tradicionalismus z jeho pomyslného piedestalu. Moderní umění se nově také snažilo o radikalizaci subjektivity, což se projevilo i v tvorbě expresionistů, jejichž díla vykazovala tendence k abstraktnímu zobecnění či dokonce k vizionářství a

⁴¹ Mary Fulbrook, *Dějiny moderního Německa: od roku 1918 po současnost*, Praha 2010, s. 38.

⁴² Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 45 – Richard Evans (pozn. 38), s. 132.

religiozitě. Díla Ernsta Barlacha, Maxe Beckmanna, Otto Dixe, Vasilije Kandinského, Oskara Kokoschky, Emila Noldeho a dalších byly plné dynamiky a erotiky, ale i satiry, grotesky a strachu ze světa. Expresionisté ve svých barevně agresivních plátnech a bizarně pokřivených tvarosloví litografií a dřevorytů vyjadřovali zneklidňující pocity ze světa a touhu po neporušené původnosti, která přímo souvisela s jejich fascinací člověkem a přírodou. Jedním z hlavních motivů se proto stala krajina – krajina africká či severská, ale pokaždé hýřící barvami. Zároveň se ale v expresionistech prohluboval životní pocit bolestného vědomí podstaty velkoměstského člověka, jenž se původnosti, krajině i sobě samému odcizuje. Pod povrchem civilizovaného lidství odhalilo expresionistické umění pudovost a animálnost, které se nebálo heroizovat zobrazováním bídy prostitutek a bezdomovců a konfrontovat je tak s arogantními grimasami továrníků a generálů.⁴³ Právě ona naléhavá expresivita, abstrakce a odosobnění, které někteří umělci manifestovali připravením člověka o jeho individuální tvář, se stala trnem v oku nacistů a především samozvanému „nejvyššímu soudci umění“ – Hitlerovi.

Je nezbytné, aby zde byl zmíněn ještě jeden umělecký směr, který byl za nacistické vlády, stejně jako expresionismus, pranýřován a zesměšňován a který byl stavěn jako zdegenerovaný protipól estetiky nacionálního socialismu. Avantgardní umělecký směr dadaismus má sice svůj původ ve Švýcarsku, ale velice brzy se mu podařilo rozšířit svůj vliv do Německa či USA. Roku 1920 byl, právě založeným hnutím dada, v Berlíně otevřen první dadaistický veletrh, jehož záměrem bylo radikálně změnit strukturu běžných výstav. Aby byl onen úmysl naprosto zřejmý, byla událost ohlášena právě jako veletrh, nikoliv výstava. Tímto momentem se německý dadaismus začal rozvíjet zcela nezávislým způsobem. Nejednalo se pouze o jakousi esteticko-uměleckou vzpourou. Dadaisté se snažili o radikalizaci expresionistické revolty, o kulturní revoluci. Zároveň se vůbec netajili tím, že se jedná o politizovaný projekt, ba naopak – výslovně se stavěli proti snahám o umělecký přístup. Dadaisté se vysmívali apolitickému a estetizujícímu pojetí kubismu, který je sice zřejmým předchůdcem dada, ale jejich kritika se nezastavila před ničím, dokonce ani před jejich vlastním uměním. Prostor k vyjádření svého postoje našli dadaisté v technice montáže, jež vnímali jako protest proti rodící se moci masově kulturních obrazů.⁴⁴ Že kulturní moc výmarského vydavatelského průmyslu je stále větší, si brzy uvědomil i Hitler, který této skutečnosti dokázal později, ve spojení s rostoucí oblibou produktů zábavního průmyslu, bravurně

⁴³ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 49-51 – Mary Fulbrook (pozn. 41), s. 40.

⁴⁴ Viz Hal Foster (pozn. 30), s. 174.

zneužít. Stejně jako tomu bylo v Rusku ve 20. letech, tak i ve Výmarské republice se totiž do popředí prodral průmyslový design, a proto i zde došlo k propojení hospodářské sféry s kulturou.

Vše, co ještě zbývalo z autonomie kulturní sféry, dadaisté smetli. Z jejich pohledu expresionismus neuspěl ve své snaze dovolávat se předpokládaných lidských hodnot a ani ve snaze o sloučení estetična s duchovnem. Dada si vytvořilo vlastní model antiestetiky.⁴⁵ Dadaismus však představoval víc než jen výstřední hnutí produkující spektakulární akce – dadaisté dokázali propojit umění s technikou, politiku s divadlem, politickou agresivitu s věcným konstruktivismem. Právě divadlo bylo pro dadaisty jedním z hlavních zdrojů inspirace a tento vliv začal působit i opačným směrem. Divadlo se od dadaismu hodně přiučilo a nabízelo působivý prostor, na kterém se mohla rozvíjet politizace umění a mediální kombinace využívající nových trendů, jako film a fotografie. Převratné změny na jevišti, především ve smyslu využívání technických vymožeností, jsou spojeny především s německým režisérem a producentem Erwinem Piscatorem, který se snažil o prosazování *proletářského divadla*, tedy divadla podporujícího revoluční hnutí. Ve snaze o solidaritu s dělníky vidíme spojitost mezi Ruskem a Německem. Berlínské dada bylo dokonce přímo v kontaktu se sovětskou avantgardou. Někteří dadaisté se otevřeně přikláněli k levici a identifikovali se s cíli komunistické strany. Členy německé komunistické strany se ihned po jejím založení stali dva z hlavních představitelů dadaismu – George Grosz a John Heartfield.⁴⁶ Bylo by ovšem mylné se domnívat, že výmarská kulturní revoluce vzešla ze stranického komunismu. Stranická disciplína byla v přímém rozporu s představami umělců o tvůrčí svobodě. Nefascinovala je totiž politická ideologie, nýbrž marxistická utopie, která nabízela prostor k vyjádření neklidu a touhy.

V rámci debat, které se vedly v různých skupinách, se rozvinuly i pragmatické koncepce, které přivedly architekta Waltera Gropiuse k založení výmarského Bauhausu. Umělci sdružení v Bauhausu sice byli spjati s expresionistickou revoltou, ale jejich touhu po umělecké nevázanosti navedli spíše do kolektivistických kolejí. Bauhaus představoval spojení umělecké akademie se školou umění a řemesel, čímž vzniklo významné centrum moderního umění, kladoucí si za cíl sloučit vysoké umění s praktickým designem.⁴⁷ Zde si můžeme povšimnout další kulturní souvislosti mezi

⁴⁵ Viz Hal Foster (pozn. 30), s. 174-175.

⁴⁶ Ibidem, s. 174.

⁴⁷ Viz Richard J. Evans (pozn. 38), s. 132.

Ruskem a Německem. Ruský konstruktivismus byl tak významným hnutím, že ovlivnil nejen německý expresionismus a dadaismus, ale onen důraz na praktičnost umění působil především na umělecké tendence představitelů Bauhausu.

Počáteční řemeslná a výtvarná orientace byla tedy nahrazena technicko-industriálním funkcionalismem, což vedlo ke konfliktu mezi konstruktivisty, kteří se snažili o čistotu tvarosloví a umělci, kteří se chtěli držet osobitých výrazových forem.⁴⁸ Vzniklé konflikty lze s určitostí chápat jako tvořivou sílu určující další vývoj uvnitř Bauhausu. Mezi obyvateli Výmaru však bohemští studenti Bauhausu vzbuzovali spíše nelibost. Jejich revoluční a ultramoderní díla vyvolávala odmítavé reakce také u místních politiků, kteří je přirovnávali k uměleckým formám *primitivních ras* a zdráhali se je uznat za *německá*. Ze složité anabáze, kdy se musela výtvarná škola z politických důvodů dvakrát přestěhovat, je zřejmé, jak bylo složité pro kulturní avantgardu získat oficiální přijetí dokonce i v demokratické Výmarské republice.

Měšťácká kultura totiž vyznávala zcela jiný ideál – ideál krásy, duchovní obrody a umělecké čistoty. Estetizovat moderní městský život se snažilo hnutí Nová věcnost (Neue Sachlichkeit), které si bylo zcela vědomé přechodnosti období a usilovalo tak o vyjádření dobového pocitu.⁴⁹ Nejenže ani toto hnutí neodpovídalo vkusu řadového občana, ale jeho vývoj byl, stejně jako vývoj ostatních modernistických hnutí, zcela přerušen nástupem nacismu v roce 1933.

Nový umělecký přístup i celkový pokrok vzbuzoval tedy především v kulturních konzervativcích pocit, že se tradiční kulturní hodnoty nacházejí v ohrožení. Jejich pocit estetické dezorientace ještě podtrhoval rozmach nových komunikačních prostředků. Rozhlas a biograf umožnily šíření všech názorů včetně těch levicových a modernistických. V roce 1926 byl v Německu registrován milion posluchačů rozhlasu, v roce 1932 to byly již miliony tři.⁵⁰ Zde je naprosto zřejmá souvislost s propagandou nacionálního socialismu. Nacisté čerpali mnohé z kulturního dědictví Výmarské republiky, i když to pochopitelně nepřiznali a jakékoliv spojitosti překryly německo-nacionálním hávem, tak si velice brzy uvědomili i sílu nových masmédií a na první pohled zcela nevinnou a nenásilnou formou začali šířit radikální myšlenky.

Je potřeba si všechny výše zmíněné okolnosti a skutečnosti uvědomit. Progresivní kulturní období, které zažívala republika ve *zlatých 20. letech* by se mohlo

⁴⁸ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 52-58.

⁴⁹ Ibidem, s. 53.

⁵⁰ Viz Richard J. Evans (pozn. 38), s. 132.

jevit pozitivně, ale pokud se podíváme na důsledek jakéhokoliv pokroku, tak s odstupem času vždy vyjde na povrch i jeho stinná stránka. V případě Výmarské republiky se onoho pokroku chopili nacisté, kteří oblast kultury zneužili k mobilizování mas a dosažení kýžených politických výsledků.

2.2.2 Zhroucení demokracie

Jak již bylo řečeno, tak věda a kultura ve Výmarské republice zažívaly svůj rozkvět. Každodenní život v Německu byl však provázen řadou pouličních nepokojů a atentátů, což pochopitelně vedlo k narušení stability nového demokratického státního zřízení. Jedním z osudných momentů určujících budoucí směřování Německa se stala volba nového prezidenta v roce 1925. Paul von Hindenburg byl polním maršálem a dokonalým symbolem starého vojenského a císařského režimu, což z něj především v očích pravice dělalo uctívanou modlu. Ačkoliv se Hindenburg striktně držel ústavy, tak ho jeho sedmileté funkční období začalo unavovat a pravděpodobně i kvůli svému vysokému věku byl stále přístupnější vlivům okolních poradců. Tato skutečnost nakonec vedla k jeho přesvědčení o nutnosti jmenování konzervativního diktátora vládnoucím jeho jménem, který by jako jediný dokázal vyvést republiku z krize, do níž začala ve třicátých letech upadat.⁵¹

Součástí zákonodárné moci však představoval vedle úřadu říšského prezidenta ještě Říšský sněm, jenž by býval mohl být oporou výmarské demokracii, ale v důsledku poměrného volebního systému docházelo velice často k vládním změnám. Chyběla zde kontinuita. Některá ministerstva byla sice vedena dlouhodoběji, ale ministerské pravomoci byly velice omezeny. Do roku 1933 zde fungovalo na dvacet různých kabinetů a zcela odlišné názory mezi členy liberálních a konzervativních stran vedly k vytváření nestabilních koalic. Obdobnou politickou nestabilitu by bylo možno najít téměř v každém evropském státě té doby, avšak v Německu zasáhla politizace do celých oblastí lidského života. Ideologické přesvědčení jednotlivých osob hrálo, již v monarchii, významnou roli při výběru všech sportovních či hudebních spolků, klubů a oddílů a dalších společenství. Lidé si museli například vybírat mezi katolickým a protestantským či socialistickým a nacionalistickým sborem, což v nich jenom více zakořenilo potřebu být součástí určité ideologické pospolitosti. Obyvatelstvo

⁵¹ Viz Richard J. Evans (pozn. 38), s. 94-97.

přesvědčené, že za válečnou porážkou mohou vnitřní nepřátelé, navíc postupně ztrácelo důvěru v demokracii a republiku a toužilo po návratu monarchie v čele se silným vůdcem.

Dalším krizovým momentem podrážejícím stabilitu Výmarské republiky, se stal pád burzy na Wall Street v roce 1929. V důsledku ekonomického kolapsu byly zrušeny zahraniční půjčky, na nichž byla republika zcela závislá. Jak v zemědělství, tak i v průmyslu se začaly objevovat závažné potíže neslučitelné s udržení stávající politické situace. Výmarská politika i ekonomika byla sice slabá již od svého počátku, ale byla to až ekonomická krize, která uspíšila konečný pád demokratické republiky.⁵²

Na začátku 20. let byla založena strana NSDAP (Národně socialistická německá dělnická strana), která právě z těchto složitých životních podmínek nejvíce těžila. Ve všeobecných volbách v roce 1928 získala NSDAP pouze 2.6 % všech hlasů a o dva roky později se již stala druhou největší stranou v Říšském sněmu. Demokraticky orientované strany byly, v důsledku ztráty voličské důvěry, výrazně oslabeny, a nakonec se i ony samy dostaly do rukou otevřených odpůrců demokracie. Stačily proto pouhé dva roky v nové éře politiky a ekonomické krize, aby NSDAP dokázala přitáhnout široký zájem mas. Nakonec totiž i vzbouřenecké elity pochopily, že se musí s nacisty spojit, aby dosáhly hromadné podpory pro přivedení nestabilní demokracie k pádu. Adolf Hitler byl vůdčí osobností, která k tomuto konečnému pádu nejvíce přispěla, a ačkoliv nebyl zpočátku příliš výraznou osobností ve vedení strany, vždycky aspiroval na nejvyšší možnou pozici.

NSDAP samu sebe označovala za stranu *lidovou*, čímž se snažila v očích voličů působit jako strana překlenující třídní rozdíly a mající konkrétní a jasný cíl. Svými sliby dokázali nacisté získat podporu napříč všemi sociálními skupinami. Ještě před zvolením Hitlera kancléřem se jim v nových všeobecných volbách v roce 1932 podařilo dosáhnout největšího volebního úspěchu, a tak se poprvé stala NSDAP největší stranou v Říšském sněmu. V témže roce také Hitler kandidoval na post prezidenta, a ačkoliv v druhém kole se stávajícím prezidentem prohrál, tak se jako velice výrazná osobnost zapsal do povědomí široké veřejnosti. Nejen díky svým řečnickým schopnostem a vůdčímu charisma, ale i v důsledku intrik a machinací, si Hitler nakonec vydobyl pozici druhého nejvýše postaveného muže v republice – kancléře. Stárnoucímu Hindenburgovi i elitám se jeho ustanovení zdálo jako jediná životaschopná možnost řešení všech

⁵² Viz Richard J. Evans (pozn. 38), s. 93-109.

problémů Výmarské republiky. Ti, co prezidenta k takovému kroku přesvědčovali, to pochopitelně nedělali nezištně. Mylně se totiž domnívali, že bude Hitler lehce manipulovatelný a jeho masová podpora a demagogické schopnosti jim budou k vlastnímu užitku.⁵³

Rozhodnutí Paula von Hindenburga se však nakonec ukázalo být pro Výmarskou republiku osudným. Adolf Hitler se stal kancléřem 30. ledna 1933 a veškeré snahy o záchranu demokratického státu nyní směřovaly ke svému definitivnímu konci. Okamžitě po převzetí moci totiž začal Hitler systematicky prosazovat politiku tzv. Gleichschaltung (proces sjednocování celého společenského a politického života) a taktéž se pokoušel o likvidaci všech svých odpůrců – a to i v oblasti umění. Ještě téhož roku se stalo zapálení Říšského sněmu záminkou pro zatýkání komunistů a pro zákonné nařízení, jímž omezil většinu občanských práv. Uzákoněna byla existence monopolu jedné vládnoucí strany a v roce 1934 došlo i ke zrušení titulu říšského prezidenta. Hitler se začal označovat jako „Führer a říšský kancléř“.⁵⁴

Hitler si byl vědom důležitosti kultury, a to nejen jako součásti pocitu národní jednoty, ale také jako možného prostoru k podryvání autority. Viděno subjektivním pohledem je sice při vnímání uměleckého díla v popředí prožitek okouzlení, fascinace a napětí, ale zároveň ono dílo nabízí prostor i k zprostředkování symbolů či obrazů a tím může plnit funkci sociální, tedy funkci „*média sociální kontroly prostřednictvím řízeného výkladu skutečnosti*“.⁵⁵ Hitler si tuto vlastnost uměleckých děl brzy uvědomil, a proto jeho první kroky po zvolení kancléřem směřovaly k potírání moderního umění. Na rozdíl od Lenina, kterého umění ve své podstatě vůbec nezajímalo, navíc Hitler o malířství a sochařství projevoval zájem nepředstíraný a hluboký.⁵⁶ Skutečnost, že se Hitler cítil být nedoceněným umělcem a zároveň vrchním soudcem umění, se později ukázala být osudnou pro svobodnou avantgardní a modernistickou tvorbu. Místo politické činnosti se Hitler ve své funkci spoléhal především na teror ve spojení s estetikou.

2.2.3 Moderní umění a antisemitismus

Myšlenky pranýřující moderní tvorbu a vyzdvihující tradiční lidovou romantiku snažící se zvrátit proces buržoazní emancipace umění, se objevovaly ještě před

⁵³ Ibidem, s. 95.

⁵⁴ Viz Mary Fullbrook (pozn. 41), s. 54-62.

⁵⁵ Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt 1963, s. 273.

⁵⁶ Frederic Spotts, *Hitler a síla estetiky*, Praha 2007, s. 18.

nástupem nacismu k moci. Příslušníci středních vrstev a nacionální socialisté, jak již bylo řečeno, se proti tomuto *neněmeckému* a *zvrhlému* umění obraceli a za žádnou cenu nechtěli čelit kritice úpadku buržoazní společnosti. Je však potřeba zdůraznit ještě některé skutečnosti a kulturní přesvědčení předních nacistů, kteří jsou původci extrémistických myšlenek, na nichž je založena nacistická ideologie a její vztah k umění.

Nacistická propaganda totiž zpočátku nepředstavovala promyšlenou doktrínu a ani celek systematicky propojených idejí. Jednalo se spíše o jakýsi vágní pohled na svět sestávající z několika předsudků kladoucích různé důrazy u různých druhů obecnstva. Dvě věci však měly rozhodující význam pro to, aby se z nesystematických myšlenek stala ideologie; ambiciózní plány v zahraniční politice – vytvoření životního prostoru pro árijské Němce, v konečném důsledku touha po ovládnutí celého světa a radikální antisemitismus a antikomunismus, který můžeme vztáhnout i na problematiku umění a kultury.⁵⁷ Jedním z hlavních pilířů úspěšné propagandy, jak později uvidíme, se totiž stala tvorba předsudků a vytváření stereotypů. Hitler potřeboval v lidech prohlubovat myšlenku, že příslušnost k jiné rase, k jinému jazyku, státu, straně nebo světovému názoru znamená totéž co morální zkaženost.⁵⁸ Rasová předpojatost a její trvalá přítomnost v povědomí člověka pak úzce souvisí i s konstruktem nepřítel. Aby mohla být vytvořena identita cílového publika, je nezbytná existence určité hrozby a pokud se té nedostává zbývá propagandistovi jediná možnost – konstrukt.

Z tohoto důvodu byla veškerá moderní tvorba nacisty označována mj. jako *židobolševická*, a to nehledě na původ či politické přesvědčení autora. Židé i komunisté byli určeni za nepřátele Německa a existence nezávislého umění byla považována za stejně nebezpečnou, proto došlo k iracionálnímu sloučení dvou, na sobě zcela nezávislých, skutečností.

Umění a politika, tak jak je Hitler vnímal, se slévala do jednoho celku a ve prospěch Německa bylo potřeba, aby si tyto dvě oblasti lidské činnosti vzájemně neodporovaly. Politická moc pro Hitlera představovala pouze jakýsi instrument k naplnění jeho kulturních ambicí. Kdykoliv se mu naskytla příležitost rozhovoru, proslovu či jiného veřejného projevu, nikdy ve své řeči neopomenul zmínit oblast

⁵⁷ Mary Fullbrook (pozn. 41), s. 48.

⁵⁸ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 4. 2019.

kultury.⁵⁹ Stejně tomu je i v díle *Mein Kampf* z roku 1925, kde se Hitler snažil čtenářům poskytnout pohled na svět skrze ideologii. V tomto díle je právě myšlenkám o kultuře, vedle úvah o rasové čistotě, věnován snad největší prostor. Z jeho slov je naprosto zřejmé, která *rasa* je nejen nositelem, ale především zakladatelem kultury a naopak: „*Veškeré výsledky lidské kultury, ať již z oblasti umění, vědy nebo techniky, které dnes můžeme spatřit, jsou téměř výhradně všechny výsledkem tvůrčích sil árijce.*“⁶⁰ Tedy nadřazeného člověka německého původu, který je obdařen mj. i lepší schopností v kreativité. Jako protiklad onoho árijského nadčlověka staví Hitler Židy. Nejenže ve svém díle hrozí Hitler násilím vůči Židům, ale zároveň se snaží ve čtenářích, pomocí nesmyslného popisování a očerňování židovské historie, vyvolat tak silnou averzi k Židům, aby se onoho násilí dopustili sami.

Hitler ve svém útočení pochopitelně nevynechal ani oblast kultury, o židovském umění píše následující: „*Při hodnocení židovstva ohledně jeho postojů k otázce lidské kultury je nutno mít jako hlavní znak neustále na zřeteli, že židovská kultura jako taková nikdy neexistovala, a proto také neexistuje ani dnes. Především pak obě královny umění, architektura a hudba, židovstvu nemohou vděčit za nic původního. Vše, co na poli umění vykonaly, byly buďto zkomoleniny nebo duchovní krádeže. Tím však Židům chybí ony vlastnosti, kterými se vyznačují tvořivě a tím i kulturně nadané národy (...) Proto také jeho intelekt nikdy nebude působit konstruktivně, nýbrž pouze destruktivně, a ve výjimečných případech možná nanejvýše šroubovaně.*“⁶¹ Z jeho slov je naprosto zřejmá nenávisť k Židům, která je ve spojení s jeho láskou k umění, snad ještě patrnější.

Hitler však nebyl jediným zastáncem antisemitských myšlenek, jež byly dávány do souvislosti s moderním uměním. Nacisté usilovali o celkové znovuoživení mýtu a religiozity umění, k čemuž měl dopomoci Bojový svaz pro německou kulturu v čele s jeho zakladatelem Alfredem Rosenbergem. Alfred Rosenberg byl jedním z hlavních představitelů nacistické kulturní politiky, zarytým zastáncem ideálu nordické rasy a bojovným reprezentantem antisemitského křídla.⁶² Rosenbergovo dílo *Mýtus 20. století* z roku 1930, sice nedosáhlo mezi veřejností valného úspěchu, ale pro předkládanou práci je důležitá jeho dedukce podstaty germánského umění. Rosenbergovo dílo by totiž mohlo být vnímáno jako komplexní příručka esteticky nacionálního socialismu opírající se z velké části o mytologii, která v Německu hrála

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Viz Adolf Hitler (pozn. 1), s. 222.

⁶¹ Ibidem, s. 232

⁶² Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 75-77.

podstatnou roli nejen při formování kultury, ale jak později uvidíme, tak i při definování nacistického ideálu krásy.

Švýcarský malíř Paul Klee, jenž působil v Bauhausu a svou tvorbou významně ovlivnil vývoj moderního umění, ve svém projevu o moderně z roku 1924, v části věnované důvodům, proč se on a další umělci ve svých dílech uchylují k zdánlivě nahodilé *deformaci*, řekl následující: „*Řeč o infantilismu mého kreslení musí mít svůj původ v oněch lineárních strukturách, kde jsem se snažil spojit realistickou představu, řekněme člověka, s čistým ztvárněním lineárního elementu. Kdybych chtěl člověka ztvárnit, takového, jaký je, tak bych k tomu potřeboval tak zamotanou spleť linií, že by nemohla být řeč o čistém elementárním zobrazení, ale naopak by nastalo takové narušení vedoucí až k nepoznatelnosti. Mimo to nechci člověka zobrazovat takového jaký je, nýbrž takového, jaký by mohl být.*“⁶³ Poslední věta úryvku by snad mohla sloužit jako heslo moderny, celý text pak jako její manifest.

Onu svobodnou a kultivovanou úvahu je nanejvýš zajímavé konfrontovat právě s předsudečnými a urážlivými formulacemi Alfreda Rosenberga, který tvrdil, že expresionistická, surrealistická či futuristická díla jsou svědectvím vypovídajícím o rozložené a poškozené skutečnosti.⁶⁴ Rosenberg zde navazoval na Hitlerovy ideje o *kulturním bolševismu*, podle nichž bylo veškeré moderní umění výsledkem židovsko-komunistického spiknutí, podkopávající estetický ideál árijské rasy. *Za úpadkem nordického a germánského umění stáli, dle jeho slov, opět Židé a mestici*⁶⁵, tedy příslušníci rasy vzniklé zkřížením genů. „*Míšenci vznesli nárok, aby mohli své barbarské výplody, produkované duševní syfilidou a malířským infantilismem, zobrazovat jako projev lidské duše. Člověk dlouze a pozorně sleduje údajný „autoportrét“ Kokoschky, aby vzhledem k tomuto idiotskému umění, alespoň částečně, pochopil hrůzné nitro (...) Celá tragédie nemytologické doby je zřejmá i v následujících desetiletí.*“ Zde Rosenberg myslí dobu, která nastala po éře, v níž měl hlavní vliv umělecký směr impresionismus, jenž byl taktéž považován za nepřijatelný. Ve své úvaze pokračuje následovně: „*Intelektualismus přestal být žádoucím, byla započata nenávisť vůči nekonečnému barevnému schématu, započalo opovrhování hnědou galerijní barvou a kopiemi Tiziana. Člověk hledal pocit spásy, výrazu a síly. Výsledkem*

⁶³ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, in: Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.), s. 428.

⁶⁴ Manfred Frank, *Gott im Exil – Vorlesungen über die neue Mythologie* in: Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.).

⁶⁵ Mestic – jednoduchá definice: potomek bělocha a indiána, zde používáno ve smyslu *míšenec*

*tohoto silného napětí byl – výsměch expresionismu (...) Příčinou chaotického vývoje je ztráta ideálu krásy. Demokratické, rasově zamořené učení a kosmopolitní město ničící lid se spojilo s plánovanou rozvratnou činností Židů. Výsledkem bylo roztržité nejen světonázoru a státních idejí, ale i zničení umění nordického západního světa.*⁶⁶ I zde je podsouvání vzájemného vztahu židovství s modernou pouze promyšlenou propagandou. Rosenberg se spolu s dalšími členy a sympatizanty Bojového svazu snažil o znovuvzkříšení onoho nordického umění všemi možnými prostředky. Štvavé publicistické kampaně proti *kulturně bolševickému a židovskému podlidství*⁶⁷ výmarské avantgardy.

Od slov k činům v roce 1929 přešel také německý architekt, malíř a politik Paul Schultze-Naumburg, který se stal ředitelem Spojených ústavů pro umělecké vzdělávání, které dříve nesly název Bauhaus. Naumburg vedl boj proti *rasově cizím* vlivům, a protože v Durynsku, kde Bauhaus sídlil, vyhrála NSDAP zemské volby, mohl tak činit za podpory vládních peněz. Bauhausovské nástěnné malby Oskara Schlemmera nechal Naumburg zamalovat a spolu s dalšími členy strany se stal aktivním ničitelem místní kultury. Zakazovaly se knihy, rušila se představení a docházelo i k prvnímu hromadnému odstraňování moderního umění z muzeí.⁶⁸

Vměšování vrchních představitelů nacistické kulturní politiky do regionálních kulturních záležitostí se nakonec ukázalo být zlověstným předobrazem nacházejících událostí.

2.3 Napjatý vztah politiky a kultury

Z výše uvedených skutečností je zřejmé, jak podstatnou roli hrála kultura, potažmo umění, ve světě politiky. Určitý vztah závislosti politiky na kultuře však existoval již od dob vzniku prvního státu. Politická elita potřebovala od počátku svého působení vzbuzovat ve svých nepřátelích respekt a pocit hrozby. Vyjádření politiky estetickými prostředky se však ukázalo být účinným nástrojem především při budování úcty občanů a tím pádem i důležitým instrumentem k upevnění pozice vlády. Estetika politiky se tak stala ustáleným výrazem zahrnující všechny smyslové (umělecké) formy reprezentace státu jako vlajky a národní hymny, pořádání vojenských přehlídek

⁶⁶ Alfred Rosenberg, *Mythos des 20. Jahrhundert*, München 1937, s. 14-15.

⁶⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 5) s. 78.

⁶⁸ Ibidem, s. 79.

a národních slavností, ale i architektonické podoby vládních sídel. Estetizace politiky se projevovala i v účinné estetické prezentaci činnosti vlády, která však představovala se svým využíváním emblémů politických stran, se způsoby volebního boje či inscenacemi stranických sjezdů, spíše propagaci politických cílů spojující estetické prostředky s prostředky reklamní techniky.⁶⁹ Ze skutečnosti, že estetika politiky pracovala s nástroji jako sugesce, je více než zřejmé, že se její představitelé zaměřovali pouze na masové působení a na to, aby se občané citově identifikovali se státem nebo stranou. V následující kapitole uvidíme, že všechny zde zmíněné rysy jsou zcela shodné s obecnou charakteristikou propagandy.

Strukturální problém napjatého vztahu kultury a politiky a setření rozdílů, jak uvnitř, tak i mezi těmito oblastmi, se pak zviditelňuje zvláště v případě totalitních režimů. Zatímco v liberálních společnostech je mezi těmito dvěma sférami zpravidla spleť vztah závislosti a autonomie, pro totalitní společnosti je charakteristické zrušení této interdependence. Tento proces měl, jak v nacistickém Německu, tak i v sovětském Rusku dvě stránky – onu estetickou a represivní. Organizovaným sjednocením umělců, zákazem, loupeží či ničením byla na jedné straně odstraněna svoboda umění. Na straně druhé nebyly násilím odstraněny struktury masové komunikace, zprostředkovávání zájmů a utváření většiny nahrazeny jen svévolným terorem, ale i estetizací, ať už státní moci či společenských poměrů. Nacionální socialismus i socialistický realismus totiž za svůj úspěch vděčil nejen rozsáhlému nasazení represivních prostředků, ale do značné míry, a to především ve Třetí říši, i mobilizací a integrací mas, čehož totalitní režimy dosáhly jejich hromadnou fascinací.⁷⁰

Úspěch nacismu i komunismu, zjednodušeně řečeno, tedy spočíval především v rozpoutání násilí v kombinaci s vybudováním lákavého světa zdání a klamu. Vzor starořímských slavnostních pochodů a triumfálních průvodů byl giganticky vystupňován a podporován prostředky masových médií. Film i rozhlas se staly médii upevňujícími důvěrně známé ideologické konstrukce, mezi něž se řadily i normy spojené s nacionalismem nebo tradičním pojmem dobra a zla. Nejdůležitějším aspektem komunistické i nacistické ideologie bylo, že se ona média jevila spíše jako přirozená než jako součást světonázorů, které by hrály specifickou služebnou kulturní roli. Přesvědčivá politická argumentace byla nahrazena euforistickou prezentací, jež

⁶⁹ Wolfhart Henckmann, *Estetický slovník*, Praha 1995, s. 57.

⁷⁰ Viz Peter Reichel (pozn. 5) s. 79.

odmítala jakýkoliv morální či duševní odpor.^{71,72} Třetí říše byla v tomto ohledu svým způsobem jedinečným, ale zejména hraničním případem v rámci moderního společenského vývoje. Jedním z nejpřednějších cílů Hitlera totiž bylo vytvoření takového Německa, ve kterém by byla kultura všemu nadřazena a německá kultura se tak stala vzorem pro celý svět. Mohlo by se zdát, že nemusel zacházet příliš daleko. V žádné jiné zemi na světě totiž nepanovala taková veřejná úcta k umění a nebyla v ní tak hluboce zakořeněna – a to ani ve Francii, či Itálii a už vůbec ne v Rusku. Lenin sice považoval kulturní vzestup obyvatelstva za jednu z nejdůležitějších podmínek, ale v jeho podání nešlo ani zdaleka o podstatu umění, nýbrž o dosažení vyšší produktivity práce.⁷³ Neexistuje dokonce ani žádný doklad o tom, že by byl Lenin ve svém životě navštívil například galerii, což koresponduje i s jeho otevřeným přiznáním, že on sám umění jen pramálo rozumí.⁷⁴ Zdrojem kultury byla podle Lenina jen a pouze práce.

Německý filozof a pedagog o moderním umění ve svém díle *Kunst und Mythos* napsal následující: „*Nepřikrášluje skutečnost, nýbrž ji demaskuje, a právě tím zachovává kráse její nepomíjející právo.*“⁷⁵ Umění nečinilo, to, co od něj společnost žádala a očekávala, umění znázorňovalo *absolutno*, a tak se stalo politickou mocí, kterou nacismus i komunismus rozpoznal a potíral jako první. Zatímco komunismu se podařilo *politizací estetiky* a prosazováním masové kultury docílit sociálních, politických i kulturních změn či téměř odstranit protiklad umění a života, kultury a politiky, tak v Německu zvítězil antimoderní protest, jemuž se podařilo přes napjatý vztah mezi kulturou a politikou přenést terorem a *estetizací politiky*.⁷⁶ Teroru sice užíval i komunismus, a to i v momentě, kdy bylo dosaženo psychologických cílů, ale jako doplněk propagandy hrál mnohem větší roli v nacismu. Právě ona propaganda, jako snad nejdůležitější nástroj totalitarismu představující podstatnou část *psychologické války*, však oba režimy zcela jistě spojuje.

⁷¹ Viz Wolfhart Henckmann (pozn.70), s. 57

⁷² Marita Sturken, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 33.

⁷³ Maksim Pavlovič Kim, *Komunismus a kultura*, Praha 1963, s. 16.

⁷⁴ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 48.

⁷⁵ Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1986, s. 67.

⁷⁶ Peter Reichel (pozn. 5), s. 39-62.

3. Propaganda

Pojem propaganda byl v předchozím textu již několikrát zmíněn, ať už v souvislosti s komunistickým či nacistickým režimem. Vysvětlení tohoto pojmu, jenž představuje základní součást charakteristiky totalitních vlád, včetně seznámení s jeho hlavními znaky vztahujících se především k oblasti umění, však bude uvedeno až v textu následujícím. Důvodem je snaha o zachování časové kontinuity. Až existence totalitních režimů v čele s Hitlerem, Leninem a Stalinem, dala totiž vzniknout tzv. *totální* propagandě, která dokázala ovlivnit všechny stránky lidského života a způsobila tak až duševní vyvlastnění člověka.

Zároveň budou na základě již uvedených informací a zkušenostního pozorování, nejen následující definice propagandy, ale i totální propagandou ovlivněné události, snad lépe srozumitelné, než by tomu bylo bývalo bez uvedení souvislostí: „*Propaganda je záměrné ovlivňování a řízení myšlení a postojů k zamýšlenému cíli, jež se uskutečňuje úpravou formulací i fakt, využitím psychických automatismů v myšlení i emocionálních vlivů, které umožňují přijetí idejí a postojů i bez rozumové kontroly.*“⁷⁷ Jedná se tedy o soubor prostředků, záměrně působících na myšlení a cítění každého obyvatele státu. Mohlo by se zdát, že by propaganda mohla být v širším pojetí zaměněna s pouhým informováním či výchovou obyvatel, ale není tomu tak. Takové chápání propagandy překonávající negativní konotace a vztahující se k propagaci vlastní ideologie, je zřejmé například z následujícího komunistického pojetí tohoto pojmu. „*Účinnost propagandy je především závislá na jejím obsahu, na těch pravdách, které přináší lidem, a na pravdivém zobrazení objektivního světa.*“ Proto také onen návrat k realismu zachycující úspěchy reálného života obyvatel. „*Zvláště marxismus-leninismus, který správně vyjadřuje zákony společenského vývoje, dodává komunistické propagandě na důrazu. Propaganda má současně za cíl formovat názory a přesvědčení lidí i jejich ideálů, všemožně rozvíjet společenskou aktivitu pracujících, zajišťovat uvědomělé a cílevědomé uvádění těchto ideálů v život.*“⁷⁸ Komunistická propaganda sice využívala stejných prostředků jako propaganda nacistická, ale z přístupu komunistů je patrná snaha o zaobalení pojmu do jakéhosi pozitivně zabarveného hávu rozvíjejícího společnost zobrazováním pravdy a náležitých ideálů. Nacisté se naproti tomu zcela bezostyšně

⁷⁷ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 3. 2019.

⁷⁸ Ludvík Myška, *Komunistická propaganda, otázky teorie a metodiky*, Praha 1977, s. 23.

vyjadřovali o využívání propagandy jako nutného nástroje k dosažení politických cílů. Hitler ve svém díle *Mein Kampf* psal zcela otevřeně o podstatě každé organizace spočívající ve zřeknutí osobního myšlení i osobního blaha v zájmu většiny lidstva. „Prvním úkolem propagandy je získání lidí pro pozdější organizaci. Prvním úkolem organizace je získání lidí k provádění propagandy. Druhým úkolem propagandy je rozložení stávajícího stavu a prosazení nového stavu s novou vírou. Druhým úkolem organizace musí pak být boj za získání moci, aby tak mohlo být dosaženo konečného vítězství dané vírou.“⁷⁹ Je nutno říci, že Hitlerova koncepce propagandy, tak jak o ni píše či hovoří, má k objektivnímu zhodnocení mnohem blíže než pojetí komunistické.

Propagandu sice nevymysleli komunisté ani nacisté, ale byly to právě až moderní totalitní režimy, které dokázaly staleté zkušenosti s nahodilou a intuitivní snahou o vedení a ovlivňování mas, povýšit na *umění* propagandy. Její poslední vývojové stádium započalo první světovou válkou, kdy vlády poprvé využily techniky reklamy pro své účely. Od předchozí propagandistické činnosti se totální propaganda lišila především svou všestranností, jež byla umožněna novým technickým vybavením v podobě tisku, rozhlasu, filmu a televize. Nebyl to však pokrok jen v oblasti technologické, který přispěl ke vzniku její sofistikované podoby. Společnost se vyvíjela i ekonomicky a politicky, což se spolu s oním reklamním průmyslem a masmédií ukázalo být pro aplikování propagandy zcela zásadním předpokladem.⁸⁰

Příkladem moderního média, které působilo na masy již na počátku 20. století a které bylo později převzato totalitními režimy, je plakát. Důmyslnost nejen propagandistického, ale i jakéhokoliv současného komerčního plakátu spočívá v jeho umístění ve veřejném prostoru. Plakáty tvoří integrální součást městského prostředí a stejně jako je tomu v současnosti, tak i v totalitních diktaturách zdobily plakáty tramvaje, vlaky či zábavní parky, aby dokázaly upoutat v průměru čtyřsekundovou pozornost kolemjdoucích. Účinné byly také politické karikatury spojené s primitivními verši, pojízdná kina v ideových pomalovaných vlcích či agitační stojany. Totalitní režimy těchto sdělovacích prostředků zneužily, aby obyvatele nejen informovaly, ale především ovlivňovaly způsob jejich chování za účelem vedení ke konkrétní politické ideologii.⁸¹

⁷⁹ Viz Adolf Hitler (pozn. 1), s. 442.

⁸⁰ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 4. 2019.

⁸¹ James Aulich, *Válečné plakáty: zbraně hromadné komunikace*, Praha 2009, s. 12.

Úkolem propagátora je totiž ideové i emocionální ovládní obyvatelstva, a to až do té míry, že je schopen řídit názory, nálady a postoje v libovolnou dobu a v potřebné intenzitě.⁸² V praxi znamená takový zásah do osobní svobody jediné – ztrátu vlastní identity. Každý člověk je zosobněním individuálního světa svých vlastních myšlenek a pocitů, které mu však měly být iracionálním působením propagandistických prostředků vymazány a nahrazeny identitou skupinovou. Aby taková identita mohla vzniknout bylo potřeba především silného charismatického vůdce stojícího v čele hierarchizované struktury, se kterým by se obyvatelstvo mohlo identifikovat. Komunistická i nacistická propaganda byla v tomto ohledu úspěšná, a proto se v konečném důsledku projevila i v oblasti svobodného rozhodování a celkové možnosti rozumové kontroly jedince, který už nebyl více schopen rozlišovat mezi pravdou a lží.

Aby mohla být obyvatelům jak v Rusku, tak i v Německu navrácena sebedůvěra a vůle bojovat, bylo potřeba více než jen vypracovat rozumný politický program. Komunisté i nacisté si uvědomili, že k dosažení takového cíle je nutné v lidu aktivizovat podvědomé postoje, kterých bylo možno dosáhnout jen pomocí ideje a hesel. Úspěšná ideologie musela být, co nejjednodušší, aby mohla být vyjádřena dynamickým a srozumitelným sloganem. Heslo *Blut und Boden* (krev a půda) jasně formulovalo nacistickou myšlenku důležitosti dědičnosti a vlivu prostředí a komunistické *Proletáři všech zemí, spojte se!* zase základní myšlenku socialismu obracející svou pozornost od materialismu k pracující třídě. Zároveň musela být ideologie nezřetelná svým obsahem, aby veškeré snahy intelektuálů snažící se o její pochopení vedly pouze k bezvýslednému bádání.⁸³

Jaké jsou tedy hlavní dispozice pro přijetí totalitní ideologie, co největší masou obyvatel? Jedním z hlavních předpokladů je pocit křivdy, či nedostatečného zhodnocení jejich kvalit, jež propaganda ještě více zviditelňovala.⁸⁴ Zářným příkladem může být jak versailleská potupa Německa po první světové válce, stejně jako nemožnost ruského obyvatelstva účastnit se jakéhokoliv politického rozhodování, zatímco v Evropě se v téže době již začala rozšiřovat demokratická myšlenka svrchovanosti lidu. Dalším takovým předpokladem jsou, již v předchozí kapitole zmíněné, předsudky nacházející se na opačných pólech citových poloh – zbožňující nebo odsuzující. Propagandou pěstované vlastenectví se neodvíjelo od rozumné lásky uvědomující si vlastní

⁸² Ibidem.

⁸³ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 4. 2019.

⁸⁴ Ibidem.

nedostatky, nýbrž od chorobného zbožňování vlastního národa, ideologie, popřípadě rasy a naprosté nenávisti ke druhým.⁸⁵

Nacistům i komunistům se podařilo pomocí psychologických prostředků proniknout do každodenního života všech obyvatel a neustálým používáním emocionálních a extrémních přívlastků prohloubit pocit vlastní výjimečnosti a konkurenční zaostalosti či nedokonalosti. Zde opět mohou na mysl vytanout již zmíněné hanlivé přívlastky jako *hrůzné*, *chaotické* či *potupné*, použité vždy ve vztahu k modernímu umění. Na straně druhé, jak později uvidíme v souvislosti s oficiálním uměním totalitních režimů, byly používány přívlastky, podsouvající pozitivní přístup, jako *veliký*, *čistý*, *heroický*. Emocionální obsah těchto a dalších slov byl spolu se spojováním s daným předmětem zdrojem konkrétních asociací vznikajících v podvědomí člověka. Existenci takových asociací bylo ještě nutno podpořit nejrůznějšími prostředky, mezi něž se řadilo vedle symbolů řeči i grafické zobrazení určitého slova, které bylo otištěno například vedle obrázků smějících se dětí či dívčí hlavy.

Je známo, že myšlení je ovlivňováno celou škálou citů, od tělových až po estetické. Pod návalem emocí nadšení nebo vzteku se lidé obecně snadněji uchylují k činům, které by bez emocí vůbec neučinili. Z tohoto důvodu je naprosto zřejmé, na jakou oblast duševních pochodů propagandisté cílili. Nacisté i komunisté dovedně využívali rozličných prostředků podle povahy situace. Schůze byly zahajovány slavnostně, přičemž důležitou roli hrála jak výzdoba, tak i užití státních symbolů či osvětlení. Silnějších prostředků pak bylo užito při přesvědčování obyvatelstva o hanebnosti protivníka. V takovém případě bylo působeno především na city nacionální, kdy častokrát docházelo až k výbuchům vzteku a zuřivosti propagandisty. Takové emoce pak na jedné straně rušily schopnost racionálního uvažování a na straně druhé motivovaly obyvatele k ventilování stavu citového napětí činem.⁸⁶ Pro pochopení nacistické i komunistické propagandistické činnosti kladoucí důraz i na nejmenší drobnosti např. při dekorování místností výstav, je důležité si výše uvedené skutečnosti uvědomit. Cílem totalitních režimů totiž bylo působit na emoce člověka *všemi* dostupnými prostředky.

Škála využitých prostředků propagandou nacismem i komunismem byla vskutku široká a orientovala se dvěma hlavními směry. Vedle výše zmíněných psychologických

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

prostředků využívajících emocí a jevů jako generalizace, sugesce či identifikace, hrály podstatnou roli pro přijetí žádoucích myšlenek i prostředky obsahově logické. Takové nástroje se projevovaly především výběrem a úpravou zpráv tvořící iluzivní obraz světa. Totalitním režimům se podařilo izolovat obyvatele od přirozené výměny zpráv, jež nahradily zkreslenými, na faktech nepodloženými informacemi.⁸⁷ Mohlo by se zdát, že se tato konkrétní problematika uměleckého prostředí netýká, avšak jak již bylo řečeno, tak nacistická a komunistická propaganda věnovala pozornost i těm nejmenším detailům. Z tohoto důvodu byly dokonce i základní údaje o moderních uměleckých dílech, jak v průvodcích pranýřujících výstav v Německu, tak i na štítcích vedle děl nahrazeny lživými informacemi.

3.1 Mýtus

O znacích úspěšné ideologie by mohlo být napsáno mnoho, avšak pro předkládanou práci je důležité zejména její propojení s oblastí tužeb, zálib a instinktů. Komunistická i nacistická ideologie se totiž musela vlichotit do přízně obyvatel a poskytovat jim naději. Jak ve své stati napsal František Marek, český psycholog a filosof: „*Účinná ideologie je mýtem.*“⁸⁸ Nacisté ani komunisté nemuseli být mistrnými psychology, aby si uvědomili, že každý člověk, každý jedinec má sám o sobě určité představy a častokrát i ty nevyslovené o vlastní nadřazenosti, ať už intelektuální, morální či vitální. Předpokladem úspěšné propagandy se proto stalo sjednocení onoho životního mýtu každého jedince v mýtus společný. Dle potřeby a okolností byl poté vytvořen například nacionální, heroický či naopak mučednický mýtus.⁸⁹

Stejně jako další nástroje propagandy, tak ani mýtus však nebyl vymyšlen moderními totalitními režimy. Ve vyprávění a obrazech mýtus symbolicky zpodobňoval původ, smysl a cíl světa a lidské existence již v raných stupních vývoje všech kultur. Mýtus již od počátku zpracovával kolektivní zkušenosti a poskytoval modely orientace, a to nejčastěji ve formě básnictví či umění, jež jsou bezpochyby, po vyčerpání ústního podání, nejdůležitějšími nositeli tradice. Již staré orientální, indické, staroegyptské či staročínské mýty působily na motivy všech uměleckých oblastí od literatury po malířství a sochařství. V Evropě však představovala, a i nadále představuje

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

nevyčerpatelný zdroj uměleckých témat a motivů především mytologie řecká, zobrazovaná v homérských eposech, v tragédiích a reliéfním umění. Adaptace a rozvoj této tradice se sice značně přerušil ve středověku, ale o to vehementněji o oživení antického umění usilovala renesance, přinášeje zároveň i oživení mýtu. Každá epocha však přijímala a interpretovala mytologická témata nově. V baroku převažoval reprezentativní aspekt, v rokoku eroticky dravý, v klasice pak antropologicko-symbolický.⁹⁰

Jako nadčasový ideál vnímali řeckou antiku i nacisté, kteří se však snažili až o přivlastnění tohoto umění, prohlašujíc, že jsou Árijci jedinými potomky antických Řeků, a proto také jedinými nositeli kultury. Život obyvatel ve Třetí říši byl opředen celou řadou mýtů, a jak později uvidíme, tak většina z nich sehrála zcela zásadní roli právě i v estetice nacionálního socialismu. Nacisté totiž dokázali pomocí mýtů vytvořit určitou estetickou skutečnost zpřístupňující smysly. Jejich úspěch spočíval v iluzivním ovládnutí přírody, dějin a společenské přítomnosti vedoucí pouze k fiktivnímu a estetizujícímu řešení ve skutečnosti neřešených sociálních a národních problémů.

Psychologickým účinkem takového mýtu, který byl neustále opakován a vštěpován do mysli obyvatel bylo idealistické zesílení sebecitu podporované „vědeckými“ důkazy o vyšší hodnotě dané skupiny. Nacisté podporovali důvěryhodnost své ideologie nezdůvodněnou hypotézou biologického materialismu, kterým se snažili přesvědčit obyvatele o kvalitách vlastní krve určující i kvality duševní. Tento rasový či spíše nordický mýtus dokázal německý národ přesvědčit o vlastních hodnotách a převaze nad jinými rasami, ačkoliv by se spíše hodil pro skandinávské Seveřany. V sovětském Rusku pak byl prosazován a šířen mýtus sociální, který snad byl kvůli své univerzálnosti snad ještě více dynamický. Na „vědecký“ výklad o nutném historickém vývoji byla užita hegelovská dialektika. Ta však byla v marxistickém pojetí překroucena a její podstata byla aplikována na třídní boj mezi vykořisťovateli a vykořisťovanými. Socialistická etapa byla na základě této myšlenkové konstrukce, vnímána jako poslední etapa na cestě dialektického vývoje.⁹¹ Tento sociální mýtus navazující na ruskou duchovní tradici cílil především na prosté a důvěřivé obyvatele, kteří snadněji uvěřili mesiášské vidině osvobození lidstva od všeho strádání, bídy a lidského utrpení.⁹²

⁹⁰ Viz Wolfhart Henckmann (pozn. 70), s. 129.

⁹¹ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 69.

⁹² Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 96-97.

Nacisté i komunisté se však nemohli spolehnout pouze na jeden druh mýtu, jelikož potřebovali oslovit, co nejširší základnu obyvatel, z nichž část se zajímala spíše o budoucí dění, než o vyzdvihování událostí minulých. Vedle historického mýtu proto hrál stejně podstatnou roli i mýtus osobnosti. Odkazování na velikost vlastních dějin bylo pochopitelně důležité pro ztotožnění obyvatel s národem, avšak samo o sobě by nejspíš nebylo zcela dostačující, jelikož se přeci jen jednalo o události vzdálené. Ztotožnění se se současnou živou osobností se ukázalo býti méně náročným a z hlediska psychologie i mnohem účinnějším postupem. Důležitá byla existence živých idolů ve všech oborech – bylo potřeba vzorů v hrdinství, v pracovních výkonech, ale i ve vědě či umění. Jeden vzor však svou důležitostí převyšoval vzory ostatní; Hitler, Lenin i Stalin dokázali kolem sebe vytvořit auru kultu, jež se následně stala typickým příkladem propagačního mýtu. Jako politické idoly představovali diktátoři moudré, starostlivé a prozíravé muže, ne-li otce symbolizující živitele a ochránce.⁹³

Tato skutečnost se stala zcela zásadní i pro oblast umění. Aby mohl mýtus otce fungovat, musela mu propaganda připisovat veškeré zásluhy za všechno dobré a velkého, co se ve společnosti vyskytovalo a událo. Jeho osobě byly také postoupeny zásluhy v boji proti nepopulárním jevům, mezi než, nepochybně patřilo i moderní umění, jež bylo trnem v oku nezanedbatelnému počtu obyvatel. Zároveň byl politickému idolu kromě geniálních politických a vojenských rozhodnutí přisuzován i literární a umělecký vkus, o němž nebylo radno pochybovat. Vedle skutečnosti, že se umělecký vkus jednoho člověka měl a musel odrazit ve vkusu všech, se jeho osobnost zároveň stala i motivem v umění – byla oslavována všemožnými obrazy, bustami, písněmi či básněmi. Za vybudováním aury nadprůměrnosti idolu stála pochopitelně i další propagační zařízení, včetně hromadného oslavování jeho význačného data jako svátku.

Kult osobnosti však není jediným kultem, který můžeme v nacistickém Německu a sovětském Rusku nalézt. Kultický postoj lze přenést dokonce i na abstrakce – na národ, stranu či třídu. Tento jev, kdy se jakékoliv organizované seskupení může stát objektem kultu, je typickým příkladem komunismu. Komunistická strana nebyla pro své přívržence pouze abstraktní organizací, nýbrž něčím, co skutečně existovalo a mělo svůj rozum, vůli a smysl, přičemž představitelé i vůdcové strany byli „pouze“ vykonavateli oné vůle. A stejně jako tomu bylo s vyobrazováním mýtu osobnosti, tak i

⁹³ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 4. 2019.

abstraktní symbol moci se obklopoval kultickými akty majícími rituální funkci. Prvky ritualismu bylo možno nalézt při všech slavnostech a oficiálních příležitostech či při ceremoniálech spojených se vztyčováním vlajky nebo přednesem hymny.⁹⁴ Tento fenomén je ve spojitosti s estetickou totalitních režimů často opomíjen, ačkoliv je sociálně velice závažný a vlivný. Jde tedy o jev, který Miloslav Petrušek, český sociolog, označil jako „*socialistické designování veřejného prostoru*“, kterýmžto vzhlednějším označením pojmenoval desetitisíce *příšerných* holubic, hvězd, hesel, tabulí, vývěsek atd., které měly plnit propagandistickou funkci.⁹⁵

Bylo by ovšem mylné se domnívat, že v nacistickém Německu abstraktní mýtus zcela zastínil mýtus vůdce. Právě až mýtus *Říše* byl patrně tím ideálem, který propůjčoval mýtu vůdce a národa rámec či význam. Říše obklopena magickou auru představovala, v návaznosti na své překračování státoprávní, historicko-politické dimenze zasahující do náboženské sféry, jedinečnou naději ve znovuoobnovení německé velikosti. Zároveň mýtus Německé říše nepodněcoval pouze náboženské fantazie, ale zejména bizarní prostorové představy a mysticko-rasistické vize nového německého národa.

Všechny uvedené mýty sloužily především jako srozumitelná a lidově personifikovaná náhrada za komplexní a abstraktní politické struktury. Mytizací a vytvořením jakéhosi politického náboženství se oba režimy snažily o jediné – legitimizovat svou moc.⁹⁶

⁹⁴ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 4. 2019.

⁹⁵ Miloslav Petrušek, *Umění totalitních režimů jako sociální fenomén*, <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/petrusek.pdf>, vyhledáno 24. 4. 2019.

⁹⁶ Viz Peter Recihel (pozn. 5), s. 97-102.

4. Komunistická a nacistická kulturní politika

Dalo by se s jistotou tvrdit, že základním rysem myšlení představitelů totalitních režimů bylo odmítnout lid takový, jaký je, včetně přijmutí všech jejich tužeb, idejí i estetického cítění. Vnímání projevů krásy je pochopitelně zcela individuálním a autonomním procesem, kterého se však totalitní režimy potřebovaly zbavit, a tak byly za tímto účelem vytvořeny ideologické organizace dohlížející na uměleckou tvorbu a snažící se o zamezení prezentace autentických uměleckých děl skýtajících prostor k využití vlastní imaginace. Potírání moderního a avantgardního umění však představuje pouze jednu stranu mince, která je sice nepopíratelnou součástí kulturní politiky totalitních režimů, avšak do centra pozornosti předkládané práce se dostává především líbivá realita nacismu a komunismu. Ona tvář Třetí říše a Sovětského svazu, která přitahovala a fascinovala značnou část tehdejší populace.

4.1 Nová etapa kulturního života v Sovětském svazu

Aby mohly být představeny nejvýznamnější organizace ovlivňující kulturní a uměleckou oblast, je v případě Sovětského svazu nezbytné pokračovat kontinuitě dějinného vyprávění, tam kde bylo v dané kapitole skončeno, a sice na začátku 20. let, kdy konstruktivistické přesvědčení o své předurčenosti k esteticko-politickému organizování celé země, již nebylo v důsledku nové Leninovy politiky aktuální. Se zavedením oné *Nové ekonomické politiky* (NEP) vznikl v zemi nový umělecký trh a nová čtenářská poptávka ze strany nové buržoazie, již byla avantgarda esteticky, ale především politicky cizí. Leninova kulturní politika byla sice ve srovnání s politickými a ekonomickými praktikami relativně liberálnější, ale tím, že sám Lenin kulturu považoval za potřebný nástroj propagandy, však zároveň překroutil její úlohu a přispěl ke sterilitě tvořivosti, jež byla typická pro sovětské období po vyčerpání úvodního tvůrčího experimentování. V období po roce 1922 tedy započal úpadek avantgardního hnutí, které sice ještě na konci 20. let ve velmi omezeném měřítku existovalo, avšak brzy ztratilo svůj veškerý vliv. Ještě důležitější by se mohl zdát útok na všechny tradiční hodnoty včetně náboženství, které představovaly „nízkou“ kulturu obyčejných lidí.⁹⁷

⁹⁷ Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 360.

Výsledkem metodického zkorumpování oné kultury se nakonec stalo duchovní prázdno obyvatel země.

4.1.1 „Umělecké“ organizace

A právě v této době a za těchto okolností vznikly nové umělecké spolky, z nichž nejvýznamnější byla Asociace umělců revolučního Ruska neboli AChRR či Ruská asociace proletářských spisovatelů známá jako RAPP, které spojily tradiční umělecké postupy a heslo *učit se od klasiků* s avantgardistickou rétorikou či principy.⁹⁸ Společně s pranýřováním svých protivníků a jejich označováním za politické revolucionáře, jim tento přístup získal rostoucí podporu strany, čímž si Asociace prakticky zajistila kulturní monopol. Zároveň se jednalo o nejdůležitější uměleckou organizaci, která se zavazovala svou tvorbou k realismu. Následující úryvek z roku 1922, zveřejněný v katalogu první výstavy AChRR s názvem *Studie, skici, kresby a grafiky ze života a všedního dne pracovníků a rolníků Rudé armády* je zářným příkladem prohlubujícího se úpadku avantgardy a současně i předobrazem budoucí estetiky režimu. „*Velká říjnová revoluce uvolnila tvůrčí síly celého národa a probudila vědomí lidových mas a umělců, kteří ztělesňují duchovní život lidu.*“ Z této části je naprosto zřejmý odkaz Leninovy myšlenky o lidovém umění. Nahlížeje na tento pojem objektivně, je potřeba zdůraznit, že se nejedná o synonymum k realismu. Leninovo pojetí a následně i pojetí celého socialistického realismu však chápalo a prosazovalo lidové umění jako umění pro masy, a to i bez užití tradičních prostředků typických pro onen druh umění. Deklarace dále pokračuje: „*Je to naše občanská povinnost k lidstvu, umělecky a dokumentárně zaznamenávat vznešený okamžik historie ve svém revolučním elánu. Od dnešního dne budeme zobrazovat: život Rudé armády, život pracujících a život sedláků, revolucionáře a hrdiny práce. Chceme zobrazovat pouze pravdivý obraz událostí, nikoliv abstraktní konstrukce, které pouze diskreditují naši revoluci před mezinárodním proletariátem.*“⁹⁹ Všechna předrevoluční umělecká uskupení totiž ztratila dle AChRR svůj smysl, jelikož postrádala jakýkoliv obsah a ideologický fundament.

Dle AChRR bylo potřeba z uměleckých a společenských aktivit vyvodit určité závěry, které by měly být nápomocné, jak pro určování ideologické základny, tak

⁹⁸ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 25-26.

⁹⁹ AChRR, Deklaration in: *Kunsttheorie im 20. Jhd.* Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.), s. 479.

i pro praktickou práci při řešení dalších úkolů. „Členům AChRR je jasné, že průmyslové podniky, dělníci ve výrobě, elektrifikace, hrdinové práce, vůdcové revoluce, Rudá armáda, Komsomol,¹⁰⁰ smrt a pochování vůdců revoluce, že toto vše v sobě nese novou, doposud neexistující působivou sílu, drsný, ale zároveň podmanivý kolorit, nové zpracování syntetické formy a novou kompoziční strukturu.“¹⁰¹ Bylo proto potřeba nového stylu, který by dokázal všechny tyto předpoklady přivést v život. „Revoluční den a revoluční moment jsou hrdinným dnem a hrdinným momentem a nyní musíme vyjádřit naše umělecké zkušenosti v monumentálních formách stylu hrdinského realismu.“¹⁰² Tak vzniklo nové pojmenování pro umění podpořené mytizací a představující hrdinu v roli budovatele, sportovce, letce, ředitele továrny či stranického vedoucího v kolchozu.

Současně však vznikaly i další literární a výtvarné skupiny autorů, které šly s proudem, a ačkoliv se nenechaly jen tak snadno zastrašit zaklínáním avantgardy, vždy spojovaly svou uměleckou produkci s tradiční metodou. Členové takových skupin ztotožňujících se s Komunistickou stranou, ačkoliv formálně nebyli její součástí, byli označováni jako *poputčiki*. Mezi tyto skupiny, které měly vedle AChRR největší vliv patřila především částečně opoziční skupina OST a Bytije¹⁰³. Umělci těchto organizací, přes veškeré umělecké neshody, zorganizovali v roce 1928 výstavu k oslavě desátého výročí Rudé armády, která to dobou byla již nejdůležitějším objednavatelem portrétů svých hrdinných bojovníků a scén svých vojenských vítězství.¹⁰⁴

Avšak ani existence jmenovaných spolků neměla dlouhého trvání. Jakoukoliv aktivitu avantgardních skupin definitivně znemožnilo rozhodnutí Ústředního výboru Komunistické strany z 23. dubna 1932.¹⁰⁵

4.1.2 Stalínovo životní umění

Nebyl to však již Lenin, který by se svým snažením pokoušel zcela zbavit veškerého avantgardního vlivu. Ve stejném období jako Hitler, mezi lety 1924-1929, se totiž zaměřoval na zajištění moci v Rusku i gruzínský revolucionář a politik Josif

¹⁰⁰ Komunistický svaz mládeže – politická a výchovná organizace

¹⁰¹ Viz Charles Harrison (ed.), Paul Wood (ed.), Sebastian Zeidler (ed.) (pozn. 3), s. 480-481.

¹⁰² Ibidem, s. 480.

¹⁰³ Viz Boris Groys (pozn. 5), s. 49.

¹⁰⁴ Viz Hal Foster (pozn. 30), s. 286.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 42.

Vissarionovič Stalin. Stalin taktéž spatřoval politickou stranu jako prostředek k naplnění vlastního cíle, tedy k dosažení absolutní politické moci.

V Rusku však byla v tomto období, na rozdíl od Německa, kde před Hitlerem byla ještě poměrně dlouhá cesta k úplnému převzetí politických sil, komunistická strana již u moci, zbavena protivníků a neomezena ve svém právu kontrolovat veškerý život společnosti. Na jedné straně by se dalo říci, že měl Stalin Leninem takřkajíc vyšlapanou cestu, která mu umožnila pokračovat v nastolené politice, avšak jedním dechem je nutno dodat, že Stalin taktéž sváděl těžký boj o moc. Stalin musel na rozdíl od Hitlera své ambice skrývat a zároveň nacházet prostředky, jimiž by porážel soupeře v neustálém skrytém zápase. Prakticky až do roku 1929 si nemohl být jistý, že z onoho boje vyjde jako vítěz.

Po bolševickém převzetí moci Stalin nejdříve působil na několika postech lidového komisaře a v roce 1922 byl Leninem prosazen do funkce generálního tajemníka ústředního výboru komunistické strany, která se nakonec ukázala jako nejlépe vhodná k tomu, aby uvnitř strany mohl budovat mocenskou základnu. Jakmile si Stalin zajistil stejně výjimečné postavení ve vztahu ke straně, vytvořil kult osobnosti, tedy obdobu Hitlerova führerovského mýtu, s tím rozdílem, že Stalin hrál roli jednoduchého a umírněného člověka hovořícího stejně zemitým hlasem jako straničtí pracovníci z venkova. Díky své schopnosti čelit logickým argumentům a svému umění manévrovat v debatách navíc dokázal, bez jakékoliv teatrálnosti typické pro Hitlera, vést úspěšnou kampaň přesvědčující straničky o své osobě, jako o nejlepším možném nástupci Lenina.¹⁰⁶ Pomocí intrik a machinací se Stalinovi nakonec podařilo získat své přívržence a zároveň se vypořádat s politickými soupeři. V roce 1924 po smrti Lenina a po vysilujícím politickém boji dokázal Stalin uhájit pozici prvního muže komunistické strany a převzal tak fakticky vedení celé země.

V roce 1932, pod vládou Stalina, tedy došlo k rozpuštění všech uměleckých spolků. Od onoho momentu se měli všichni sovětští *kulturní pracovníci* spojit do jednotných uměleckých svazů podle umělecké oblasti: spisovatelé, výtvarní umělci, architekti. Stalinovo stranické nařízení, jež mělo ukončit frakční boje *na umělecké a kulturní frontě* a podřídit celou sovětskou kulturní praxi stranickému vedení, formálně otevřelo novou etapu kulturního života země. Nařízení bylo vydáno v průběhu první *stalinské* pětiletky, která určila kurs směrem mj. i k urychlené industrializaci země

¹⁰⁶ Alan Bullock, *Hitler a Stalin: paralelní životopisy*, Plzeň 1995, s. 179-183.

v rámci všeobšáhleho, silně centralizovaného plánu, k nucené kolektivizaci zemědělství, k likvidaci Nové ekonomické politiky a s ní spjatých relativních ekonomických svobod a k zúčtování s vnitrostranickou opozicí, se kterým souvisel prudký nárůst moci orgánů státní bezpečnosti. Stalinský režim energicky zavedl totální kontrolu nad vším, včetně nejmenších drobností všedního života, aby tak mohl být realizován program *budování socialismu v jedné zemi a přetvoření celého života společnosti*.

Likvidace Nové ekonomické politiky měla zcela zásadní dopad i na oblast kultury, jelikož sebou zároveň nesla i likvidaci soukromého uměleckého trhu. Kultura se proto stala, v důsledku přechodu všech *jednotek sovětské umělecké fronty* na zakázkovou práci pro stát, pouhým dílkem celkové stranické práce a nástrojem mobilizace obyvatelstva k onomu přetváření země. Někteří umělci a autoři myšlenku spojení umění s budováním socialismu s povděkem kvitovali. Příkladem může být ruský prozaik a básník Vladimir Majakovskij, jehož výslovným přáním bylo, aby vláda prověřovala jeho vlastní verše vedle ostatních výkonů na *dělnické frontě*, respektive aby spisovatel *ztotožnil pero s bajonetem* a mohl se tak stejně jako každý jiný sovětský pracovník zodpovídat straně *se všemi stovkami svazků stranických knížek* v ruce.¹⁰⁷ Aniž by na následujících událostech měl Majakovskij jakýkoliv vliv, jeho přání bylo nakonec vyplněno a stalo se tak zároveň břemenem všem svobodomyšlným umělcům a autorům. Smutným dokladem vzrůstajícího tlaku a vlivu stranických funkcionářů na umělce donucených psát a tvořit díla okleštěná cenzurou, se stala i Majakovského sebevražda, spáchaná krátce po jeho vstupu do Ruské asociace proletářských spisovatelů, jejíž členem se stal, aby se alespoň zčásti vyhnul pronásledování.

Komunistická strana se dlouhou dobu snažila, aby si v konkurenčním boji různých uměleckých jednot zachovala neutrálnost, ale vzájemná politická obviňování uměleckých oponentů vyloženě nutila k jasnému rozhodnutí a konečnému zásahu. Strategie relativní neutrality velkou měrou přispěla k radostnému přijetí rozhodnutí z roku 1932 převážné části tvůrčí inteligence. A právě díky danému rozhodnutí, ztratily vůdčí roli vlivné organizace včetně AChRR, jejichž místo nepřevzala žádná jiná organizace, nýbrž jen a pouze osoba Stalina, kterému tak bylo umožněno rozvinout svůj vlastní kulturní projekt socialistického realismu, přičemž byl připraven spolupracovat s každým, kdo se účastnil jeho realizace.

¹⁰⁷ Viz Boris Groys (pozn.5), s. 42-43.

Stalinovo mocenské intence byly naprosto zřejmé, a ačkoliv někteří teoretici, mezi něž patří například i současný německý filosof Boris Groys, vnímají Stalina jako umělce a charakterizují sovětský komunismus v první řadě jako estetický projekt, dalo by se o takovém chápání dané problematiky polemizovat. Stalin sice byl v Sovětském Svazu oslavován jako *architekt komunismu* a tvůrce onoho *uměleckého* plánu, což bylo pochopitelně vyvoláno a podporováno mýtem a kultem osobnosti, ale o vědomém estetickém záměru pravděpodobně nemůže být řeč, a to především ve srovnání s Hitlerem, který se skutečně viděl jako *architekt Třetí říše*.¹⁰⁸

4.2 Nacistická politika usměrňování

Hitler však alespoň zpočátku nebyl jediným, kdo měl vliv na nacionálněsocialistickou kulturní politiku, spíše naopak – jednalo se o oblast střetávání vícera stranických pohlavárů prosazujících odlišné ideologické proudy. Mezi nejdůležitější představitele strany v kulturní oblasti patřil vedle již zmíněného Alfreda Rosenberga například i Albert Speer, Hermann Göring, a především Joseph Goebbels, který platí za jednu z nejvýraznějších a nejnepředvídatelnějších postav nacistického období.

Právě Goebbelsovi se podařilo v hierarchii nacistického vedení přeskočit Rosenberga, což vedlo ke vzniku jejich vzájemného konfliktu, který byl vyhrocený i kvůli rozličnému vztahu k výtvarné moderně. Není totiž příliš známou skutečností, že Goebbels i někteří další funkcionáři byli přívrženci expresionismu a že se v rámci Nacionálněsocialistického studentského svazu nadto zformovala i opoziční skupina zastávající se *nordického* expresionismu.¹⁰⁹ Je nanejvýš zajímavé, že na pozadí událostí, kdy Bojový svaz sestavoval seznamy zakázaných filmů a divadelních her a kdy se konaly všemožné akce proti *neněmeckému duchu*, dokázala moderna svádět nerovný boj o své zachování. Konaly se dokonce přednášky a výstavy vyzdvihující expresionistickou tvorbu; některé z nich sice byly po několika málo dnech uzavřeny, avšak i nadále zde byl očividný určitý manévrovací prostor, který byl avantgardou využit například k založení skupiny Der Norden nebo časopisu Kunst der Nation.¹¹⁰ Na procházení těchto akcí, krytých samotným Goebbelsem, reagoval nejhlasitěji zarputilý

¹⁰⁸ Ibidem, s. 14-57.

¹⁰⁹ Viz Peter Reichel (pozn. 6), s. 80-84.

¹¹⁰ Ibidem, s. 83.

zastánce *völkisch* antimoderny – Rosenberg, který neváhal při jakékoliv příležitosti zpochybňovat věrnost nacistické ideologii svého rivala.

Goebbels však dokazoval svou věrnost prováděním nejrůznějších spektakulárních akcí, kdy již jako Říšský ministr lidové osvěty a propagandy, vysílal podněty například k organizování veřejného pálení knih v mnoha německých univerzitních městech.¹¹¹ Později se tedy ukázalo, že umělci očekávané zastání jejich tvorby ze strany nově ustanoveného ministra propagandy nebylo a ani nemohlo být naplněno. Nakonec byl on sám tím, koho se umělci začali nejvíce obávat.

Postava Goebbelse jako jednoho z nejvýše postavených nacistických funkcionářů je pro předkládanou práci důležitá především z toho důvodu, že vedle Hitlera představuje naprosto zjevné zosobnění politické moci spojující propagandu s kulturou. „*V uměleckém díle může být obsažena tendence, a i ta nejspatnější tendence se dá propagovat, jestliže se to právě stane prostřednictvím vynikajícího uměleckého díla. Nic nepůsobí tak stabilizujícím způsobem jako zábava.*“¹¹² Řekl v jednom ze svých projevů Goebbels a rozhodně se nejednalo jediný moment, kdy hovořil o kultuře a její užitečnosti na poli propagandy.

Projevy propagandy se do života lidí začaly ve velkém vměšovat již v průběhu nepřetržitého volebního boje, kdy nacistický aparát zaznamenal první úspěchy v multimediální mobilizaci mas. Vedle tištěných plakátů, letáků a zvláštních vydáních novin přišly ke slovu i filmy, fotoseriály a gramofonové desky s nahrávkami Hitlerových projevů. Goebbelsův postoj k médiím nebyl zpočátku zcela bez výhrad, ale brzy rozpoznal jejich propagandistickou hodnotu, a to především v zařízení rozhlasu, jež považoval za zcela svébytnou formu umění. „*Rozhlas nikdy nesmí působit tak, aby posluchač rozpoznal úmysl a byl rozladěný*“¹¹³, poznamenal Goebbels a nutno dodat, že tato zásada platila přirozeně i na film či umění.

Goebbels po svém zvolení do funkce ministra disponoval všemi kompetencemi, které z něj činily říšského ministra kultu a kultury. Koncem září 1933 se navíc stal prezidentem Říšské kulturní komory, jež byla jakýmsi státním odborovým svazem, tedy vynucený profesním sdružením všech kulturních pracovníků.¹¹⁴ Vytvoření této komory bylo jasným projevem celkového směřování nově nastolené politiky nacionálního socialismu, tzv. politiky *usměrňování* neboli *Gleichschaltung*, která by mohla svou

¹¹¹ Viz Richard J. Evans (pozn. 38) s. 373.

¹¹² Viz J.J Duffack (pozn. 7), s. 77-78.

¹¹³ Viz Peter Reichel (pozn. 6), s. 80-81.

¹¹⁴ Ibidem, s. 81.

snahou o vytvoření jednotných uměleckých svazů bezesporu přirovnána k nové sovětské politice.

Politika usměrňování, uskutečňovaná Goebbelsem a jeho ministerstvem, měla vliv na všechny oblasti života německé společnosti. Ve sféře kultury šlo především o celkové očištění institucí od Židů, doprovázené rapidně narůstajícími útoky proti komunistům, sociálním demokratům a všem nositelům nezávislých názorů. Odstranění Židů z kulturního života představovalo naprostou prioritu, a ačkoliv celá řada z nich byla kulturně stejně konzervativní jako ostatní příslušníci německé střední třídy, tak v brutalitou prodchnuté nacistické politice, na tom málokomu záleželo. V důsledku nové politiky byli pronásledováni všichni pacifičtí, komunističtí i židovští novináři, hudebníci a umělci, kteří byli, stále častěji nuceni, uchýlovat se do bezpečí exilu. Odhaduje se, že po roce 1933 z Německa emigrovalo na dva tisíce umělců.¹¹⁵

Účelem politiky usměrňování však nebyla pouze likvidace všech alternativ za nacismus a zajištění dohledu a kontroly nad všemi částmi společnosti, ale její nastolením měla nastat naprostá *duchovní mobilizace*. Hitler v roce 1933 prohlásil následující: „*Vláda se pustí do systematické kampaně za obnovu morálního a fyzického zdraví národa. Celý vzdělávací systém, divadla, film, literatura, tisk, rozhlasové vysílání – to vše bude využito k dosažení cíle. Vše jmenované se spojí, aby pomohlo uchovat trvalé hodnoty, představující nedílné součásti charakteru našeho života.*“¹¹⁶ Vymezení toho, o jaké hodnoty se vlastně jednalo, zůstalo na režimu. Nacisté sami sebe vnímali jako jediné odborníky německé duše a úkolem Goebbelsova ministerstva bylo navrátit Němce, svedené *židovskými* bolševiky a marxisty a *židovským* uměním a zábavou v duchu výmarské kultury, zpět k jejich skutečné přirozenosti. Erwin Leiser, německý režisér a publicista, pokládal Hitlera nejen za geniálního demagoga, nýbrž za umělce, pro kterého Goebbels organizoval davy a masová shromáždění jako divadlo.¹¹⁷ „*Dosavadní stát jednotlivce kontroloval, nový stát se ho zmocňuje*“¹¹⁸, řekl Goebbels a zformuloval tak prakticky hlavní zásadu totality.

Ono totalitní zmocnění spočívalo v tom, co již bylo nastíněno v minulých kapitolách, o co se snažil již Rosenberg, kterému ovšem chyběla Goebbelsova inteligence a sice, že se režim prezentoval ve formě umění, zábavy a masových akcí, a

¹¹⁵ Viz Richard J. Evans (pozn. 38), s. 375

¹¹⁶ Adolf Hitler, *Völkischer Beobachter*, 23. 3. 1933 in: David Welch, *The Third Reich*, Londýn 2002, s. 22-23.

¹¹⁷ Viz J.J. Duffack (pozn. 7), s.78.

¹¹⁸ *Ibidem*, s.78.

to do takové míry, že bez nich občané nemohli být. Vznikla v nich totiž taková potřeba citových prožitků, že přestali politický režim, jenž je jejich nositelem, vnímat jako potlačovatelský a skučně jej začali ve svém životě potřebovat. Goebbels si v této souvislosti uvědomoval sílu umění, které v jeho pojetí mělo dokonalou propagandisticko-psychologickou moc, a proto ani on ve svých proslovech téma umění a problematiku svobody umělce, neopominul: „*Svoboda jednotlivce musela být omezena v případě, že se střetávala nebo stála v protikladu se svobodou národa. (...) To platí i pro tvořícího umělce. Umění není absolutním pojmem, získává život teprve v životě národa.*“¹¹⁹ Pravdou však je, že v protikladu se svobodou národa nakonec bylo veškeré avantgardní umění i umění odlišně politicky smýšlejících či neárijských autorů, jejichž hlavní motivací k tvorbě byla častokrát pouze estetická potřeba sebevyjádření a seberealizace. Ta však byla nacismem (potažmo i komunismem) zlikvidována a nahrazena motivací čistě pragmatickou a účelovou. Goebbels neváhal deformovat umění v zájmu propagandy a i nadále, pod Hitlerovým dohledem, tak ničil jeho podstatu, což se mělo projevat až do úplného konce vlády nacionálního socialismu.

¹¹⁹ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 81.

5. Oficiální umění a sebe prezentace v éře stalinismu a nacismu

V předchozích kapitolách byl představen, jak historický, tak i kulturní vývoj obou totalitních režimů, který byl sice z pochopitelných důvodů odlišný, ale jak řekl francouzský historik Francois Furet: „*Nemůžeme pochopit jedno, aniž bychom se zabývali druhým, natolik jsou vzájemně závislé ve svých reprezentacích, ve svých vášních a v celkové historické realitě.*“¹²⁰ Tato skutečnost je ještě patrnější, soustředíme-li se na oficiální uměleckou tvorbu. Aby však mohlo být umění Třetí říše a Sovětského svazu prezentováno a komparováno, je důležité zmínit či zopakovat určitá fakta týkající se estetiky daných totalitních režimů.

Marxistická a nacistická umělecká ideologie se totiž ve své podstatě poměrně odlišovala. Zatímco marxistická estetika kladla důraz a rozvíjela se na základě dialektického a historického materialismu, rozšířeným o Leninův požadavek stranickosti a lidovosti, tak biologicko-politická estetika nacionálního socialismu se formovala především pod vlivem rasové myšlenky a na základě společenství *krve a půdy*.¹²¹ Ovšem s nastolením Stalinovo nové kulturní politiky je nezbytné estetické směřování Sovětského svazu přehodnotit. Marxisticko-leninská teorie estetiky se od té, kterou Stalin skutečně prosazoval lišila, a to především uskutečňováním totální kontroly nad veškerým uměním, jež muselo splňovat zadaná kritéria a tím se sovětská kulturní politika prakticky ztotožnila s politikou nacionálního socialismu. Shodně u obou režimů se totiž objevila potřeba estetické reprezentace, která měla jako jediná schopnost ospravedlnit vytvoření nového světa, jenž již nebyla jako předešlý revoluční svět neustále v pohybu, nýbrž strnulý pod totální kontrolou státního aparátu.¹²² Komunisté i nacisté si uvědomili jaké psychologické prostředky za tímto účelem využít, což je společně se skutečností, že oba režimy začaly na masy působit přibližně ve stejnou dobu a mohly tak využít technologického pokroku, důvodem tolika shodných kulturních rysů, ale i uměleckých principů. Co nelze ovšem nevidět je totiž to, že „*komunismus byl nemanželským, bastardním dítětem osvícenství, zatímco nacismus nemanželským potomkem romantismu (...). Komunismus debutoval v atmosféře ideologické*

¹²⁰ František Marek, *Psychologie propagandy*, <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>, vyhledáno 23. 3. 2019.

¹²¹ Viz Wolfhart Henckmann (pozn. 70), s. 44.

¹²² Adéla Dědová, *Principy estetiky totalitarismu v kontextu nacismu a stalinismu*, Brno 2011, s. 35.

opravdovosti, bylo by proto nespravedlivé jej označovat za kulturně sterilní.“¹²³ Nelze totiž zpochybňovat skutečnost, že komunismus za sebou zanechal velmi důležité, a ještě dnes viditelné stopy v dějinách umění, což pravděpodobně nelze tvrdit i o vandalském nacismu, který za sebou ponechal sice sociologicky zajímavé doklady Třetí říše, ale jejich umělecká hodnota zůstává velice sporná.

Svým vkusem se však komunistický a nacistický režim téměř nelišil a v dojemné shodě nacisté i komunisté prezentovali v podstatě stejné umění a odmítali stejné umělecké směry vycházející z Hitlerovi i Stalinovi nenávisti k experimentování, s tím rozdílem, že Hitler útočil na kulturní bolševismus a Stalin na formalismus a buržoazní individualismus.^{124,125} Německý nacismus, jak již bylo mnohokrát řečeno, navíc zavrhoval i autory židovského původu. Zatímco nacistická estetika tedy byla po roce 1933 ovlivněna jen a pouze Hitlerovým estetickým cítěním, tedy tzv. „Führerovými principy“, tak estetika Sovětského svazu byla ovlivněna oficiálním uměleckým směrem schváleným v roce 1932 Ústředním výborem Komunistické strany – socialistickým realismem neboli sorelou. Skutečnost, že nově nastolené umělecké principy oficiálně určovala komunistická strana však znamenala toliko, že z psychologického hlediska hrál v Sovětském svazu větší roli kult strany, než tomu bylo ve Třetí říši a nikoliv, že na ni neměl Stalin takový vliv jako Hitler. Sám Stalin se později vehementně snažil o vytvoření vlastního kultu, což se projevilo, jak později uvidíme, i ve stále častějším zobrazování jeho osoby v uměleckých dílech.

Z výše uvedených skutečností, by se daly stručně formulovat některé hlavní společné rysy, vyjadřující prozatím spíše obecnější charakteristiku nacistického a komunistického umění. Nejpatrnějším shodným znakem umění obou režimů bylo zcela nepochybně pojmání umělecké tvorby jako nástroje propagandy dané ideologie a politiky za účelem prosazování „vyšších“ cílů. K prosazování takových cílů pak měla sloužit jednota národa, a to i v nenávisti vůči nepříteli, na kterou působila mj. právě i umělecká propagandistická tvorba v podobě karikatur a plakátů. S nenávistí pak úzce souvisela i touha k boji nejen proti vnějším nepřátelům, ale i vůči všemu cizímu a odlišnému uvnitř státu. Typické pro oba režimy bylo také vnímání požadavku lidovosti umění, jež bylo zakotveno v národním či rasovém prostředí a současně i jistota

¹²³ Miloslav Petrušek, Umění totalitních režimů jako sociální fenomén, <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/petrusek.pdf>, vyhledáno 24. 4. 2019, s. 21.

¹²⁴ Alan Bullock (pozn. 107), s. 398.

¹²⁵ Suk, Jaroslav, *Socialistický realismus a entartete Kunst*. Paměť a dějiny. Revue pro studium totalitních režimů. 3, č. 1, (2009) s. 122.

o vlastním vědomí konečného poznání související i s nemožností jakéhokoliv tázání. Umělecký směr, který všechno výše zmíněné umožňoval byl realismus. Ten pod vlivem totality zobrazoval především vojenské, pracovní či rodinné prostředí zesilující v obyvatelích pocit vlastní výjimečnosti, jenž byl podpořen optimistickým a sentimentálním laděním uměleckých děl, které za žádných okolností nesmělo vyvolávat nelibost. Nevoli mohla vyvolávat jedině ona kritika nepřátel. Naopak vlastní sebekritičnosti zde zcela chyběla, což se projevovalo i absencí či těžkopádností humoru, typickým pro karikatury. Oficiální umění nacismu i komunismu tedy mělo za úkol zobrazovat pouze to „krásné“ a to vždy bez volného prostoru k vlastní interpretaci a imaginaci, což v praxi znamenalo nemožnost zobrazování všech svobodných projevů včetně abstrakce, fantazie či erotických motivů.¹²⁶

Všechny výše zmíněné rysy vyzdvihující vlastní úspěchy byly nejvíce zřejmé na grandiózních ceremoniálech, které tak v podstatě přejímaly roli rituálu. Sebe prezentace a sebeinscenování Třetí říše a Sovětského svazu bylo důležitou součástí kulturní politiky, kterou mistrně ovládal například Goebbels povyšujíc veškeré stranické sjezdy na *umělecké dílo*, jak sám říkal. Není pochyb o tom, jak silný byl kladen důraz na manifestování vlastní moci; britský velvyslanec Nevil Henderson se vyjádřil o 30. letech následovně: „*Nikdo, kdo nebyl svědkem různorodých akcí a podniků během týden trvajících shromáždění v Norimberku nebo nebyl vystaven atmosféře, která tam tehdy vládla, nemůže tvrdit, že zcela poznal nacistické hnutí v Německu.*“¹²⁷ Úvody celoříšských sněmů se odehrávaly zcela ve znamení starobylých tradic, jejichž vzývání mělo být příslibem štěstí a bezpečí.

To se mělo ukázat i v přelomovém roce 1936/1937, kdy nacionálněsocialistický režim dosáhl prostřednictvím okázalé sebe prezentace během letních olympijských her v Berlíně vrcholu své sebeklamné kulturní kampaně. Do grandiózního obrazu olympijských her nepatřilo nic ošklivého. Hitler chtěl celému světu dokázat, že je Německo pod jeho vedením mírumilovnou, sociálně i ekonomicky prosperující zemí. Totalitní stát se musel maskovat krásou, a proto se ještě před zahájením sportovního klání rozběhl pestrý rámcový program nabitý společenskými a kulturními akcemi. Na návštěvníky neustále působil proud zábavy a rozptýlení v podobě koncertů, kongresů, ohňostrojů, filmových akcí, ale i uměleckých výstav. Není totiž příliš známou skutečností, že se v rámci her uskutečnilo i 15 uměleckých soutěží. Ceny byly

¹²⁶ Ibidem s. 122

¹²⁷ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 102.

udělovány uměleckým dílům z oblasti architektury, literatury, hudby, malby, grafiky a sochařství, jež byly prezentovány na výstavě, kterou v jednom z pavilonů otevřel sám Goebbels. Není žádným překvapením, že i v této disciplíně bylo Německo s pěti zlatými, pěti stříbrnými a dvěma bronzovými medailemi nejúspěšnější zemí.¹²⁸ Stříbrnou medaili získal i Hitlerův nejoblíbenější sochař a architekt Arno Breker s třímetrovou bronzovou sochou zobrazujícího muže s neosobním výrazem v obličeji a s dokonale úměrným tělem, jež je téměř archetypickým příkladem klasického stylu.¹²⁹

Možnosti k manifestování moci pochopitelně využíval i Sovětský svaz. Pompézní formality norimberských stranických dnů jsou v tomto ohledu stejně charakteristické jako slavnostní pochody na Rudém náměstí v Moskvě, jen s tím rozdílem, že v centru nacistického rituálu byla tzv. „krvavá korouhev“ a v centru rituálu sovětského stála mumifikovaná Leninova mrtvola.¹³⁰ Vše za účelem nahánění strachu a respektu obyvatel i nepřátelům země pomocí symbolů vzbuzujících posvátnou hrůzu a úctu.

Před tím, než bude představena konkrétní propagandistická či oficiální tvorba Třetí říše a Sovětského svazu, čímž bude problematika umění ve službách režimu úplná, je zajímavé se seznámit i s myšlenkami umělců, kteří se cítili býti svazování nesmyslnou cenzurou. Slova českého národního umělce Vladislava Vančury jsou dokladem snahy svobodného umělce o zvrácení osudu moderního umění. Poté co Vančura ve svém textu vymezil poslání umění a zavrhl jakoukoliv tendenčnost a vzdělávací či morální služebnost pokračoval jeho bližším určením. *„Není umění bez poezie. Tyto dva pojmy jsou nerozlučitelné, má-li vzniknout dílo. V pojetí, jež jsme si nastínili, není moderní umění spojeno s žádnou životní funkcí a není hodnotou ve smyslu merkantilním, počtářským či pedagogickým. S největší náročností je tím, čím je, totiž uměním bez dalších pretenzí. Sleduje jediný cíl, to je krásu, vzrušení emotivity, dosažení nové estetické zkušenosti či lépe zákonitosti (...) umění vždy si vytváří řád, jenž mimo určitá díla nemá přirozeně místa. To znamená nový spor s kritikou (...) Umění rozohňuje naše životní formy, fantazii, asociaci, určuje vidění a citovost. Propůjčuje tomu všemu tvar. Zdá se mi, že užitečnost umění je nezměrná právě proto, že se dotýká nejzákladnějších věcí člověka. Absolutní pojmy nelze dost dobře měnit měrou*

¹²⁸ Manfred Messing, Norbert Müller, *Blickpunkt Olympia: Entdeckungen, Erkenntnisse, Impulse*, Kassel 2000, s. 241-254 – viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 87, 227-228.

¹²⁹ Nausikaä El-Mecky, *A-Level: Art in Nazi Germany*, <https://smarthistory.org/art-in-nazi-germany-2/>, vyhledáno 15. 3. 2019.

¹³⁰ Viz Hannah Arendtová (pozn. 12), s. 518.

*pokrokovosti, a tak navzdory filistrům všech barev bude žít umění jakékoliv barvy.*¹³¹ Všechno, co zde bylo vysloveno bylo v naprostém rozporu s výše uvedenými oficiálními principy obou režimů. Vladislav Vančura byl v roce 1942 nacisty zastřelen pro svou antifašistickou činnost.

5.1 Umění Sovětského svazu

Za projektem socialistického realismu, který představoval naprostý esteticko-politický obrat, stáli kromě Stalina i jemu blízcí vysoce postavení straníční a vládní představitelé, mezi nimi například – Molotov, Ždanov, Vorošilova Kaganovič – a řada spisovatelů jako Kiršov či Jesenskij, kteří byli později z větší části zastřeleni.¹³² Zde se nabízí možnost otevření velkého fenoménu Stalinova Sovětského svazu a sice likvidace zastánců stranické linie, ale pro předkládanou práci je důležité především obecné povědomí o této skutečnosti, protože i potlačení avantgardy, kterou na první pohled poháněla podobná vnitřní motivace jako socialistický realismu, bylo projevem onoho jevu. Právě blízkost esteticko-politických nároků avantgardistů s totalitní mocí se jim stala osudnou, protože jakékoliv trvání na exkluzivitě či vlastních zásluhách bylo Stalinem chápáno jako snaha být chytřejší než strana. Již od roku 1929 proto byli posíláni první umělci do kolchozů a podniků, aby zde zachycovali socialistickou výstavbu v jejích detailech a názorně ji zobrazovali.¹³³ Bylo jim tak prakticky ukázáno, jaké umění mají tvořit.

Stejně jako ve Třetí říši, tak ani v případě Sovětského svazu se nejednalo o vytvoření zcela nového uměleckého směru, jež by byl ve své podstatě revoluční. Socialistický realismus nerezignoval na avantgardní projekt, pouze jej radikalizoval. Požadavek avantgardy, aby umění přešlo od znázorňování života k jeho přetváření v rámci totálního esteticko-politického plánu, který sama nebyla schopna splnit, uskutečnila až právě stalinská doba. Ruská avantgarda sice odmítala kritérium vkusu a individuality umělce, ale socialistický realismus zašel ještě dál a odmítl i veškerou jedinečnost, individuálnost a vkusové oprávnění vlastního postupu, na nichž avantgarda i nadále trvala.¹³⁴ Socialistický realismus vnímal sám sebe jako zachránce Ruska před barbarstvím, před zánikem klasického dědictví a celé ruské kultury, což je zřejmé i ze

¹³¹ Vladislav Vančura, in: Štěpán Vlašín (ed.) *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971, s. 404-406.

¹³² Viz Richard Pipes (pozn. 16), s. 338.

¹³³ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 168.

¹³⁴ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 61-62.

slov sovětského politika Andreje Ždanova, jenž byl pověřen řízením kulturní politiky a pod jehož vlivem se socialistický realismus dostal do nejkrajnější až dogmatické polohy. „V malířství, jak víte, vládly jednu dobu velmi silné buržoazní vlivy. Následovaly rychle jeden za druhým pod heslem „nejlevnějším“, říkaly si futurismus, kubismus, modernismus, svrhovaly „prohnilý akademismus“ a vyhlášovaly novotářství. Toto novotářství se projevovalo nepřičetným pachtěním za kresbou, například dívky s jednou hlavou a se čtyřiceti nohama, která jedním okem šilhala do pekla a druhým ke všem čertům.“ Velice snadno by se slova této pasáže dala zaměnit s nacistickou rétorikou. Stačilo by zde uvedený buržoazní vliv pozměnit na vliv židobolševický a snad nikdo by nebyl s to ona slova jednoznačně přiřadit jedné z ideologií. „Čím to vše ale skončilo?“ Pokračuje Ždanov: „Úplným úpadkem „nového směru“. Strana obnovila v plné míře opět význam Řepinův, Brjulovův (...) Zdalipak jsme učinili správně, když jsme zachránili pokladnici klasického malířství a zničili její likvidátory? Tak tedy tím, že zachránil klasický odkaz v malířství, jednal ÚV „konzervativně“ a pod vlivem „tradicionalismu“? Vždyť je to úplný nesmysl.“¹³⁵ Pouhá myšlenka, že by někdo označil socialistický realismus za tradicionalismus připadala Ždanovovi absurdní, jelikož nejen v jeho textech, ale i ve všech textech zastánců stalinské kultury se objevuje vždy téma absolutní novosti tohoto směru ve srovnání s jakoukoliv „buržoazní“ či avantgardní kulturou.¹³⁶

Ždanov vyslovil programovou definici socialistického realismu již v roce 1934 na Prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů, kde citoval mj. Stalinovo proslulé doporučení: „Soudruh Stalin nazval naše spisovatele inženýry lidských duší (...) To znamená, předně, znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazovat scholasticky, mrtvě, pouze jako „objektivní realitu“, nýbrž zobrazovat skutečnost v jejím revolučním vývoji. Přitom pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu.“¹³⁷ Vzápětí za definováním socialistického realismu jako organického spojení pravdivosti a historické konkrétnosti ve svém proslovu započal Ždanov rozvíjet teze o revoluční romantice, jež se měla stát součástí oficiálního uměleckého směru, což je ve své podstatě zcela paradoxní požadavek. „Revoluční

¹³⁵ A.A. Ždanov, *O umění*, Praha 1950, s. 92-93.

¹³⁶ Boris Groys (pozn. 6), s. 61-62.

¹³⁷ A.A. Ždanov, *Sovietské umenie: stručný prehľad výrokov*. Bratislava 1951, s. 8-9.

romantismus“ měl být pěstován na „materialistických základech“ a produkovat umění „znázorňující realitu“ a zároveň vzdělávat dělníka v utopistickém duchu komunismu. Že se ve skutečnosti jedná o požadavky nelogické, a tudíž nesplnitelné ovšem Ždanovovi nezabránilo v postupném odstraňování všech nevyhovujících děl a posledních zbytků modernismu v Sovětském svazu. Ke znázorňování reality byli umělci vyzváni i samotným Stalinem, jehož citát se stal mottem pozdních třicátých let a současně základem propagovaného životního plánu, který byl masově zobrazován v mnoha obrazech: „Život se stal lepším, život se stal veselejším. A když člověk žije šťastně, jde práce kupředu.“¹³⁸ Netrvalo tedy dlouho a byla nastolena totální kontrola strany nad kulturou včetně neochvějně hegemonie socialistického realismu jako jediné a oficiální kultury státního socialismu.¹³⁹ Tak se stalo, že za nastolených podmínek v Sovětském svazu vznikalo a rozvíjelo se pouze umění odpovídající nejnovějším směrnicím strany a zanikalo vše, co jim odporovalo.

Vzhledem k masivní ideologizaci politického života se vyvinuly mj. četné koncepty „nového člověka“. Na správné výchově společnosti se měla podílet „uvědomělá rodina“, ideologická výchova ve školách i literární a mediální produkce.¹⁴⁰ Propagandistická kampaň se pochopitelně musela odrazit i v umění, které mělo poukazovat na to, že „starý člověk“ se svými slabostmi a omezeními nebyl schopen vybudovat nový svět, narozdíl od současné socialistické generace. Nejlépe může být vizualizace onoho požadavku demonstrována na plakátové tvorbě. Plakát se v Sovětském svazu zaměřil především na prezentaci mladých lidí, kteří optimalizovali svůj výkon prostřednictvím vzdělávání a udržování psychofyziologické kondice, čímž se snažili vytvořit vyšší socio-biologický typ člověka.¹⁴¹ Vizuelní stránka plakátu a plakátová hesla oslavovaly štěstí, mír a demokracii a zároveň varovaly před nebezpečím vnitřního i zahraničního nepřítele a přispívaly tak ke strachu a paranoie. Obzvláště důležitou úlohu sehrály politické plakáty ve zdůrazňování protifašistického a antiamerického postoje komunistického režimu. Byly zde zdůrazňovány především ideje jako zbraně třídního boje a boje proti imperialismu a zároveň byly vytvořeny tak, aby iniciovaly lásku ke straně a jejím úspěchům, a to především v době jejího největšího

¹³⁸ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 167.

¹³⁹ Hal Foster (pozn. 30), s. 284-285.

¹⁴⁰ Petr Šimíček, *Nacionální socialismus a komunismus – shodné rysy státních ideologií*, <http://manipulatori.cz/nacionalni-socialismus-a-komunismus-shodne-rysy-statnich-ideologii/>, vyhledáno 7. 3. 2019,

¹⁴¹ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 164.

teroru.¹⁴² Do popředí se dostalo také zobrazování šťastné sovětské rodiny. Na plakátě ruského malíře Viktora Goworkowova je vyobrazen otec zvedající do výšky své dítě, které drží sovětskou vlaječku se srpem a kladivem nad celou šťastnou rodinou [13]. Výjev splňující veškeré estetické požadavky, byl šířen ve stotisících exemplářích.¹⁴³ Aby byla síla sugesce, co největší, každý plakát a obraz měl působit jako nezávislé dílo, čímž bylo demonstrováno, že každé dílo socialistického realismu je projevem svobodného politického rozhodnutí a vnitřní vize umělce potažmo celé společnosti, která byla ovlivněna *inženýry duše*.

Sovětským svazem nastavené podmínky v oblasti umění se pochopitelně dotkly i kulturních institucí. Muzea i galerie dostaly za úkol ztělesnit revoluční myšlenky a aby byl onen úkol řádně splněn, byli kurátorům ku pomoci členové strany i samotní umělci. Revoluční historická a antireligiózní muzea, muzea práce, techniky a v neposlední řadě také pomníky revolučních a politických vůdců se staly produktem a zároveň motorem měnící se sovětské společnosti. Jedním z hlavních úkolů revolučních muzeí, vystavujících především dokumenty a relikty týkající se politického převratu, bylo například pořádání propagandistických putovních výstav, které se měly postupně objevovat na všech místech v zemi a využívat tak současně momentu překvapení.

Stejně jako socialistický realismus, tak i muzeální kultura musela klást důraz na dostatečné zobrazování harmonické budoucnosti. Zatímco současnost byla v muzeích demonstrována na dioramatech zachycujících bitevní pole a na monumentálních sochách, tak celková dramaturgie výstav byla zaměřena právě na onen údajně předurčený obraz budoucnosti. Ať už se však jednalo o relikty zobrazující historické či současné události, tak ani v jednom případě nebyly stylizovány jako pouhé dokumenty, nýbrž jako posvátné relikvie či dokonce trofeje, které se staly především během druhé světové války hlavní součástí výstav.¹⁴⁴

Například dramaturgie výstavy Centrálního muzea Rudé armády v Moskvě se soustředila na to, aby zobrazovala revoluční dějiny pouze z pohledu ozbrojených sil, aby tak připravila cestu pro komplexní militarizaci sovětské společnosti. Při popisu zbrojení a vojenské mobilizace země byla formulována vize, která měla vytyčit cestu a cíl socialistického budování a připravit veřejnost na boj a obranu. Politicko-vojenská tematika však byla částečně upozaděna Stalinovo oblíbenou „osobní tragikou“. Všechny

¹⁴² Marta Sylvestrová, *Vizuální jazyk komunistické propagandy*, In: Vimeo, vyhledáno 8. 3. 2019.

¹⁴³ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 168.

¹⁴⁴ Ibidem, 192-196.

bitvy, z nichž Stalin vzešel jako vítěz, zde byly ukázány jako jeho osobní zkoušky, které mu uložila strana a kterým se musel podřídit v průběhu své cesty za hrdinstvím. Téma oběti je úzce spojeno právě s motivem hrdiny, jenž se taktéž stal jedním z hlavních námětů ztvárněných především na pomnicích věnovaných *tvůrcům* historického vývoje.

Nejpříhodnější výstava k tomu, aby na ní mohly být demonstrovány výše zmíněné propagandistické prostředky byla otevřena v roce 1946 pod názvem *Obrana Leningradu*. Výstava byla rozdělena do deseti oddělení. Velká část byla věnována ohlédnutí se za říjnovou revoluci a léty výstavby. Následovala prezentace událostí nedávné minulosti od invaze německých vojsk do Sovětského svazu k průlomu blokády Leningradu v roce 1944. Ve vestibulu byl návštěvníkům také umožněn pohled na *hrdinské* město prostřednictvím panoramatu. Z obou stran průchodu do další místnosti byly postaveny sochy partyzána a průmyslového pracovníka, jež byly doplněny o sochu Stalina, která se tyčila u čelní stěny dalšího sálu a která kvůli promyšlené instalaci působila jako ochránce a strážce. Centrem výstavy se stalo období blokády města, jemuž byly věnovány tři sály poskytující dramatický pohled na nezadržitelnou destrukci města a hrdinné skutky sovětského lidu.¹⁴⁵

Do centra umění stalinské doby se dostala architektura a umění monumentu. Význam muzeí tedy postupně klesl až na nulu, a to i přes jejich neustále rostoucí fondy. Stejně jako všechny umělecké oblasti, tak i kulturní instituce podléhaly stále silnějším vlivům, což vedlo k naprosté a dokonalé unifikaci kulturního života. Socialistický realismus totiž dokázal sjednotit srdce všech lidí ve společné lásce a společné bázni vůči Stalinovi. Jakmile byly v jedinci odhaleny nadindividuální kreativní či démonické vrstvy, bylo nutné tyto touhy zarazit, což nezvratitelně vedlo k tomu, že se individualita a spolu s ní i klasický realismus či „naturalismus“ zevnitř v jistém smyslu definitivně rozpadly. Umění stalinské doby bylo téměř monolitické; obzvlášť v posledních letech existence Sovětského svazu vznikaly velké mnohvrstevnaté kompozice či velké architektonické projekty tvořené „brigádnickou metodou“. Literární texty například podléhaly tak rozličným a silným vlivům, že je museli sami spisovatelé přepisovat tak často, až se z díla vytratilo jakékoliv individuální autorství. Pokud dílo nebylo rozpoznatelné od děl ostatních autorů, tak bylo ideálním adeptem na dosažení pomyslného úspěchu.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Ibidem, 194-196.

¹⁴⁶ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 86-87.

Pro předkládanou práci je důležitá především ta etapa Sovětské kultury, která podléhala Leninem nastavené a Stalinem dokončené transformaci společnosti a může na ní tak být nejlépe demonstrována ona podstata a určitá specifičnost propagandistické tvorby Sovětského svazu. Další etapa v dějinách ruské kultury, která nastala po Stalinově smrti v roce 1953 by snad mohla být charakterizována pojmem „destalinizace“ značící boj s následky kultu osobnosti. Hlavním projevem onoho procesu bylo především přijetí skutečnosti, že dokonání dějin a vytváření věčné, tisícileté apokalyptické říše vlastně přineslo řadu ohavných zločinů, jež demoralizovaly zemi. V samotném Rusku všichni intuitivně věděli, že stalinismus byl pouze závěrečnou fází vítězného utopismu, a proto reakce na něj byla extrémně tradicionalistická nikoliv avantgardistická. Socialistický realismus se v podstatě postupně vracel zpět k realismu tradičnímu. Utopistické sny o *novém člověku*, tak byly nahrazeny orientací na konzervativní *věčné hodnoty*, jak je ztělesňoval ruský národ, který „vytrpěl“ revoluci a stalinismus. To vše ovšem při zachování kolektivistického charakteru sovětské ideologie, pod níž ani nadále neexistovalo žádné individuum.¹⁴⁷

5.2 Umění Třetí říše

Domněnka, že rok 1933 znamenal jeden z nejostřejších kulturních zlomů v novějších německých dějinách není zcela přesná, ačkoliv se do dnešních dnů udržuje. Kreativní energie a umělecký vývoj byl v důsledku nacistické politiky pochopitelně značně oslaben. Již však byla zmíněna i určitá kontinuita v kulturní oblasti, a ačkoliv to nemusí být na první pohled zřejmé, tak ani ve výtvarném umění, divadle či hudbě proto nenastal nějaký totální zlom. Režimu se totiž kvůli zahraničně i integračněpolitickým ohledům jevilo účelné zachovat až do začátku války alespoň v omezené míře kulturní pluralismus. Nacisté si byli vědomi, že je nutné respektovat buržoazní tradice, a navíc měli enormní zájem, aby režimu dodali lesku prostřednictvím tradičních hodnot a děl elitní buržoazní kultury. Na jedné straně tedy režim pronásledoval politicky a nábožensky nepohodlné nebo „rasové nepatřičné“ umělce a intelektuály, na druhou stranu se snažil jich k sobě co nejvíce připoutat.¹⁴⁸

Rok 1933 není snad ani bodem, který by znamenal pomyslný rozchod s modernou. Až do pozdních 30. let totiž docházelo k četným kontaktům a spojením

¹⁴⁷ Ibidem, s. 88-90.

¹⁴⁸ Peter Reichel (pozn. 5), s. 271-273.

mezi nacionálním socialismem a expresionismem a někteří profilovaní umělci se z počátku dokonce sami snažili získat uznání a zakázky od nového režimu. „Boj o umění“ se navíc rozhořel už dlouho před nástupem Hitlera k moci. Již na přelomu století razil Max Nordau, sionistický vůdce a spisovatel, pojem „zvrhlost“ v souvislosti s moderním uměním. „Zvrhlí nejsou vždy jen zločinci, prostitutky, anarchisti a evidentní šílenci; často jsou to spisovatelé či umělci. Projevují se stejnými mentálními vlastnostmi a z velké části i stejnými somatickými rysy, jako členové výše zmíněné antropologické rodiny, kteří uspokojují své nezdravé nutkání nožem vraha nebo bombou atentátníka, místo pera a tužky.“¹⁴⁹

Pro nacisty v čele s Hitlerem však bylo mnohem snazší pranýřovat a potlačit modernu než přijít s novým malířstvím. Rok 1933 sice přinesl více či méně významné změny, ale na místo moderny nastoupilo něco, co existovalo v jejím stínu již v době Výmarské republiky a sice – tradicionalistické malířství. Tradicionalistické umění se drželo stranou velkoměstského a pokrokového Berlína, a to až do nástupu Hitlera, kdy význam tohoto umění zřetelně vzrostl; v neposlední řadě i kvůli Hitlerově slabosti pro malířství starších epoch včetně 19. století. Jeho záliba v tradičním malířství se pochopitelně odrážela i v jeho proslovech, v jednom z nich řekl následující: „Častokrát byla položena otázka, co to vlastně znamená „být německý“. Ze všech definic, které byly předloženy v průběhu staletí mnoha lidmi, se mi zdá nejvíce vhodná ta, která se v první řadě nepokouší učinit vůbec žádná prohlášení, ale snaží se spíše vypracovat zákon. Ten nejkrásnější zákon, který jsem si pro svůj lid v tomto světě schopen představit, však již jednou vyslovil velký Němec: „Německý znamená být jasný a zřetelný.“ To by tedy znamenalo, že být německý značí být logický a především pravdivý. Nádherný zákon, který každého zavazuje, aby mu sloužil a aby ho plnil. Z tohoto zákona pak vyvozujeme obecně platnou normu pro správnou povahu našeho umění, který odpovídá zákonu života našeho lidu.“¹⁵⁰ Hitlerova láska k tradičnímu realistickému umění, přičemž se můžeme opírat o celou řadu jeho proslovů či osobních zápisků, je stejně jasná a zřetelná, jako mělo být jasné a zřetelné pravé německé umění. V jeho nejbližším okolí navíc visely obrazy Bordoneho, Tiziana, Paniniho, Spitzwega či Feuerbacha. Z počátku Hitler ještě věřil, „že Německá říše podnítí neslýchaný rozkvět

¹⁴⁹ Max Nordau, *Degeneration*, New York 1895, s. 1.

¹⁵⁰ Adolf Hitler, *Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung* (1937), http://www.kunstsitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/hitler_haus_der_kunst_37.htm, vyhledáno 15. 3. 2019.

německého umění“¹⁵¹, avšak soudobé nacionálněsocialistické umění nakonec nesplnilo jeho očekávání. Na výstavách sice hromadně nakupoval toto umění a zdobil jím kanceláře svých ministerských úředníků, ale dělal to spíše proto, aby tyto malíře povzbudil k nové tvorbě, než že by byl jejich díly nadšený. Obzvláště si cenil jen několika málo z nich.¹⁵²

5.2.1 Sonderauftrag Linz

Hitlerova záliba v tradicionalistickém umění se odrazila také v tzv. „zvláštním nařízení Linc“¹⁵³, které on sám inicioval a za nímž se skrýval plán na organizovanou loupež evropského umění. Tato sbírka měla být vytvořena nejen z nákupů, ale také z konfiskovaných prací. V roce 1938 vydal Hans Lammer, vedoucí říšského kancléřství následující rozkaz: „*Při konfiskování protistátního, zejména židovského majetku jsou konfiskovány obrazy a další umělecká díla vysoké hodnoty. Vůdce si přeje, aby tyto práce nebyly použity k výzdobě úřadů či služebních bytů vedoucích úředníků a ani aby je získaly přední osobnosti státu a strany. Vůdce hodlá po zabavování majetku osobně rozhodnout o jejich použití. Uvažuje o tom, že umělecká díla budou k dispozici především menším rakouským městům pro své umělecké sbírky.*“¹⁵⁴ Pochopitelně bylo Hitlerovým záměrem, hodnotná díla ukořistit především pro své vlastní Linecké muzeum.

Na oněch loupežných taženích se podílelo několik skupin včetně Rosenbergova „zásahového štábu“, jež se společnými silami snažily o zmocnění všech uměleckých děl, které jim přišly pod ruku. Účelem těchto akcí, během nichž bylo během 2. světové války ukradeno či zabaveno tisíce obrazů a grafik z celé Evropy, bylo plánované otevření *největší umělecké galerie světa* v Linci nacházejícího se nedaleko Hitlerova rodného města. Tímto úkolem Hitler v roce 1939 pověřil ředitele známé drážďanské Obrazové galerie Hanse Posseho, kterému vysvětlil, že hodlá zřídit muzeum „*nejlepších uměleckých předmětů všech dob od prehistorických počátků umění až po devatenácté století a nedávné období.*“¹⁵⁵ Plánované byly dvě stěžejní oblasti: staré umění až do

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 300-301.

¹⁵³ Něm. Sonderauftrag Linz.

¹⁵⁴ Birgit Schwarz, *Auf Befehl des Führers: Hitler und der NS-Kunstraubs*, Darmstadt 2014, s. 17.

¹⁵⁵ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 201.

konce 18. století a vedle toho německý romantismus a neoklasicismus.¹⁵⁶ Z čehož opět jasně vyplývá nacistická orientace na tradici spojená s zřejmou nejistotou mezi nacistickými „znalci“ umění, kteří vedle děl největších jmen mezinárodních dějin umění jako Tiziano, Raffael či Leonardo vystavovali méně známé německé umělce.

Estetické cítění Hanse Posseho se však z počátku absolutně neslučovalo s Hitlerovými estetickými požadavky, jelikož jako ředitel galerie běžně uváděl do kolekcí německé impresionisty, a to až do roku 1933, kdy udělal rychlý obrat. Posse byl obviňován za prosazování úpadkového umění, a proto nechal okamžitě uzavřít kolekci modernistů v muzeu a od předchozích výstav se snažil zcela distancovat. Osoba Posseho sice není z hlediska své činnosti v politice nacionálního socialismu nijak zvlášť významná, avšak je důležitým dokladem toho, jak se někteří představitelé uměleckého prostředí nechali zmanipulovat a někdy se tak i zcela dobrovolně vzdali svých ideálů, aniž by k tomu byli donuceni například jako někteří umělci, jež se snažili neutrální tvorbou udržet svá živobytí. V případě Posseho se však jednalo o jeden z mnoha paradoxů umění Třetí říše, kdy se ze zastánců moderního umění stali kvůli přesvědčení jednoho muže, oportunisté vysmívající se témuž umění. Hitler tedy v jeho osobě našel onen druh kolaboranta, jaký mu vyhovoval – absolutně loajálního profesionála vždy připraveného splnit vše oč byl požádán.

Otevření lineckého projektu bylo plánováno po skončení války, a proto byla jeho existence udržována před zraky veřejnosti v tajnosti. Samotné práce byly ukrývány, a kromě několika výjimek, nikdy nebyly vystaveny. Hitlerem sestavený malý štáb dokázal během šesti let nashromáždit na 6700 uměleckých děl, které získal na mezinárodním uměleckém trhu či z konfiskovaných židovských sbírek. Díla byla z velké části uložena v mnichovském reprezentativním domě *Führerbau*, kde k nim neměl přístup dokonce ani Rosenberg či Göring.¹⁵⁷ Teprve až v roce 1943, kdy byla německá města vystavena leteckému bombardování byl v časopisu *Kunst dem Volk* uveřejněn oslavný článek s jasným propagandistickým záměrem. Hitler zde byl vykreslen jako velký Vůdce, který je i v obtížných okamžicích nesobecky oddán blahu národa, protože přemýšlí o tom, jak se země stane po válce krásnější mj. i díky oné umělecké galerii v Linci. Titulní stranu časopisu zdobil Vermeerův *Umělec ve svém studiu* [1], jenž byl typickým příkladem Hitlerova ideálu malířské dokonalosti, a tedy i

¹⁵⁶ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 301.

¹⁵⁷ Datenbank, *Sammlung des Sonderauftrages Linz*, Deutsches Historisches Museum, <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>, vyhledáno: 12. 2. 2019.

součástí sbírky. Z článku byla patrna také skutečnost, jak se během doby změnil Hitlerův vkus. V náčrtu z roku 1925 věnoval ve svém imaginárním muzeu pět sálů Menzelovi, tři Schwindovi a Böcklinovi a po jednom Cornelovi, Feuerbachovi či Maréesovi. S pomocí svého agenta postupně soustředil asi dvacet prací Friedricha Stahla, tucet obrazů Karla Leipolda či třicet Grütznerů a Spitzwegů. Některá z těchto děl byla jen slabými, biedermeierovskými žánrovými scénériemi [2], jiné zase humornými a sentimentálními díly [3], a také zde byly podivné a alegorické [4] anebo okázalé a pestře barvitě obrazy [5]. Po návštěvě v galeriích Borghese a Uffizi Hitler pocítil úctu také k doméně vrcholné italské renesance, která v něm probudila zájem o další evropské umění včetně španělského, holandského či francouzského.^{158,159}

Vedle německo-rakouských malířů z 19. století a vedle starých mistrů jako Rembrandt, Vermeer, Canaletto, Tintoretto, Tizian, Leonadro da Vinci či Botticelli však sbírka obsahovala i několik obrazů s židovskou tematikou, což bylo naprosto očividné v případě Tintorettova díla *Setkání s Mojžíšem* nebo Rembrandtova portrétu *Ephraima Bonose* [6], židovského lékaře.¹⁶⁰ Jednalo se o podivuhodný rys Hitlerova sběratelství, který by snad dokázal zdůvodnit jen on sám, stejně jako skutečnost, co pro něj všechna tato díla znamenala. Na jedné straně byla uměleckými trofejemi moci a bohatství, na straně druhé jeho sběratelství korespondovalo s jeho přesvědčením o svém poslání být umělcem. Největší umělecká galerie světa však měla za cíl především oslavovat jejího zakladatele jako jednoho z největších kulturních sponzorů v dějinách. Hitler byl bezpochyby nadšeným umělcem a konzumentem umění, avšak i za touto, na první pohled nevinou, záležitostí se skrýval motiv posílení vlastního mýtu osobnosti.

Hitlerův sen o linecké galerii se sice nikdy neuskutečnil, ale alespoň částečně mu bylo umožněno se k němu přiblížit otevřením výstavy, která měla předvést nejlepší obrazy a sochy z éry Třetí říše.

5.2.2 Velká německá výstava

Dne 18. června 1937 byla v Mnichově zahájena první *Velká německá výstava* umění v právě dokončeném a touto akcí slavnostně otevřeném Domě německého umění. Jen o den později pak byla v galerii v zahradních arkádách nedalekého

¹⁵⁸ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 209-210.

¹⁵⁹ Datenbank, *Sammlung des Sonderauftrages Linz*, Deutsches Historisches Museum, <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>, vyhledáno: 12. 2. 2019.

¹⁶⁰ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 233-234.

Hofgarten zpřístupněna „výstava hanby“ prezentující modernistickou tvorbu „zvrhlého umění“.¹⁶¹ Takto zinscenovaná konfrontace v podobě paralelních výstav byla jasným propagandistickým krokem umožňujícím se na jedné straně kochat „novým německým uměním“ a na straně druhé rozhořčovat abstraktní tvorbou expresionistů, dadaistů, surrealistů či impresionistů. Očividným záměrem, kterému se kvůli konkrétním propagandistickým opatřením nešlo vyvarovat, bylo fyzické i časové komparování těchto výstav, jež mělo prokázat Hitlerův didaktický záměr nejvyšší dokonalosti. Německo a celý svět se měly dívat a srovnávat dobré a špatné umění a vstřebávat Hitlerovo estetické soudy.

Obě tyto výstavy byly zamýšleny jako ústřední bod Hitlerova kulturního programu. Postupem času se však ukázalo, že nashromáždit modernistická díla na pranýřující výstavu bylo mnohem jednodušším úkolem než nalézt mezi pracemi všech soudobých umělců německé národnosti díla odpovídající Hitlerovu ideálu krásy. V roce 1935 psaly mnichovské noviny *Münchner Neuesten Nachrichten* o tom, jak ohromující vliv a dopad bude mít nadcházející výstava, aniž by kdo tušil, jakým deziluzím Hitler v souvislosti s německou tvorbou propadl. „*Výstava bude mít dvojnásobnou hodnotu. Našemu lidu ukáže obrovskou velikost německého umění a posílí jeho oprávněnou hrdost, ale také přinese ovoce živým umělcům, kteří se pod tímto vlivem osvobodí od všech neněmeckých vazeb, které na některých místech stále existují.*“¹⁶²

Realita však ani zdaleka neodpovídala Hitlerovým představám. Dvanáctičlenné porotě, jejímž členem byl i Arno Breker, se podařilo získat pouze 15 000 prací ze kterých bylo vybráno 900 děl pro výstavu. Poté, co Hitler spatřil údajné velké malířství nacionálního socialismu si přítomný Goebbels do svého deníku poznamenal: „*Díváme se na výběr poroty. Co se týče soch, tak ty jsou ještě v pořádku, ale některé obrazy jsou přímo katastrofální. Jsou tu zavěšena díla, která se přímo hnusí. Vůdce zuří.*“¹⁶³ Nyní bylo až příliš zřejmé, že navzdory Hitlerovo sebejistým předpovědím, nedokázal být nacionální socialismus dostatečnou inspirací k umělecké tvorbě. Potíráním modernistického, židovského a bolševického vlivu nevznikl *Nový pořádek*, který by dokázal vytvořit atmosféru, v níž by se nevyhnutelně zrodilo velké umění.¹⁶⁴ Hitler sice dokázal bez obtíží definovat, které umění je špatné, ale už nedokázal vyjádřit, jaké

¹⁶¹ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 302.

¹⁶² Sabine Brantl, Haus der Kunst, München: Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München 2007, s. 81.

¹⁶³ Ibidem, s. 84.

¹⁶⁴ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 187-189.

umění považuje za dobré. Na výstavě zvrhlého umění byla zesměšňována díla židovských autorů, pranýřována byla pacifistická, socialistická či marxistická témata, veškerý expresionismus, dadaismus a abstraktní umění včetně děl deformující podobu člověka a tvarů obecně.¹⁶⁵ Jaká díla však měla být prezentována na Velké německé výstavě, když nejvyšší kritériem byla ona *árijskost* a *německost*, která dle Hitlera byla nejvíce zřejmá v dílech německé romantiky? Ukázalo se, že díla soudobých umělců, snažící se o naplnění tohoto ideálu, byla pouhou variantou jiného stylu minulosti, který byl recyklován do staronových děl, opírajících se o témata, která mohla podpořit nacistický mýtus. Například malíř Werner Peiner, jenž svou tvorbou prošel přes Hitlerovo ideologicko-estetické síto, nazval výjev s orajícím sedlákem *Německá půda* [7]¹⁶⁶, ačkoliv se pochopitelně mohlo jednat o jakoukoliv ornou půdu na světě. Pro pochopení umění Třetí říše je proto nesmírně důležité si uvědomit, že jen velice málo děl, které byly na Velké německé výstavě prezentovány, mohlo být posuzováno vyloženě jako nacistická záležitost.

Přes veškerou Hitlerovu nelibost, která provázela výběr obrazů, nakonec Hitler svolil k zahájení výstavy, především kvůli nově vybudovanému mnichovskému muzeu a velkému očekávání celého lidu. Hitler na sobě před veřejností však pochopitelně nemohl nechat znát, jak je současným německým uměním zklamán; v závěru svého zahajujícího proslovu 18. června 1937 řekl následující: „*S otevřením této výstavy byl započat konec německé umělecké omezenosti a s ní souvisejícího kulturního zničení našeho lidu. Od teď budeme vést neúnavnou očištnou válku proti posledním prvkům naší kulturní degenerace (...) Ale teď – a chci vás zde ujistit – budou všechny vzájemně se podporující bandy žvanilů, diletantů a uměleckých podvodníků dopadeny a odstraněny. Tyto pravěké a prehistorické umělecké mrtvoly se mohou vrátit do jeskyní svých předků, aby tam umístily své primitivní mezinárodní čmáranice. Samotný Dům německého umění v Mnichově je postaven německým lidem pro umění německého lidu (...) Věříme, že dnes, protože se v tolika oblastech prokázala nejvyšší individuální výkonnost, se ona nejvyšší hodnota osobnosti stane opět vítězem i v oblasti umění. Proto v tomto okamžiku nemohu vyjádřit žádné jiné přání, než aby mohl nový dům ve svých sálech v příštích stoletích odhalit německým lidem mnoho děl velkých umělců, aby tak přispěli nejen ke slávě tohoto opravdového uměleckého města, ale i k čestnosti a postavení celého německého národa. Tímto prohlašuji Velkou německou výstavu umění*

¹⁶⁵ Franz Roh, *Entartete Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, s. 52-53.

¹⁶⁶ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 190.

v roce 1937 v Mnichově za otevřenou!“¹⁶⁷ Aby mohla být alespoň částečně překryta ona skutečnost, že zde prezentované umění nebylo nové a ani revoluční, bylo nutné zinscenovat všechno ostatní doprovodné dění. Výstava byla například otevřena v rámci každoročního *Dne německého umění*, jenž byl součástí veřejného inscenování politiky, tedy propagandistické činnosti zcela charakteristické pro nacionální socialismus.

Městem táhla tříkilometrová kolona třiceti alegorických vozů doprovázených pěti sty jezdci a tisíci mužů a žen v historických kostýmech. Ikonografický program sestával z výjevů symbolizujících jednotlivé kulturní epochy a byl završen modely plánovaných a již realizovaných monumentálních staveb. Na konci pak pochodovaly oddíly Wehrmachtu, SS, SA a jiných stranických organizací.¹⁶⁸ Historické slavnostní průvody v Den německého umění, které ve velkém rozsahu obnovily tradici z 19. století, takto dokázaly umístit současné německé umění do tradice historických epoch. Průvody fungovaly nejen jako demonstrace a popularizace národní kulturní historie, ale také jako vizualizace kulturního základu nacistické expanzivní politiky. Přední nacištitelští pohlaváři formulovali ve svých programových projevech tvrzení, že jsou patrony největšího stylu a obránci kulturních hodnot a ideálů národa. Dokonce i po vypuknutí války to měly být právě výstavy, které i nadále ztělesňovaly neutuchající tvůrčí sílu německého národa.¹⁶⁹ Nacisté dokázali umně zaobalit ideologické a politické cíle do estetického hávu a předložit lidem onu nepopulární záležitost jako součást zábavy a zážitku v mnichovských ulicích, kinech i v Domě německého umění. Právě tyto přední výstavy a řízení jejich recepce ukazují, jak úzká může být vzájemná provázanost mezi uměním a politikou.

Zatímco scénář pro doprovodný program nabízel divákům tradiční bavorskou lidovou veselici včetně onoho ohromujícího průvodu, tak samotná výstava se musela omezit na soudobé nacionálně socialistické malířství a sochařství. Dům německého umění, ve kterém se výstava nacházela, byl monumentální stavbou, symbolem síly Třetí říše a jeho impozantnost ani zdaleka nekorespondovala s průměrnými krajinomalbami, zátišími a portréty, které se nabízely očím diváků. Působivá atmosféra výstavy proto nebyla určena prezentovanými díly, nýbrž promyšlenou inscenací místa. Jeden z návštěvníků později popsal své dojmy z výstavy a svými slovy vystihl onu podstatu

¹⁶⁷ Adolf Hitler, Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung (1937), http://www.kunstsitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/hitler_haus_der_kunst_37.htm, vyhledáno 15. 3. 2019.

¹⁶⁸ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 303.

¹⁶⁹ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 255.

umění Třetí říše, které se muselo spoléhat především na důmyslné dekorování prostoru, nikoliv na malířství, které bylo nepřilíš působivou „maskou fašistického systému.“¹⁷⁰ „Vstupní hala byla působivá svou velikostí, ale zároveň znepokojující. Všude byl mramor, množství červených vlajek, vavřínové keře ve velkých květináčích, unikátní nebyly ani bysty a portréty Hitlera. V podstatě byly využity dekorace typické pro všechny nacistické oslavy a speciální příležitosti. Zde však bylo vše zopakováno v poněkud větším měřítku. Pamatuji si, že jsem byl ohromen tichem, všichni šeptali. Zřejmě to bylo způsobené atmosférou, která byla vytvořena velikostí všech místností, dekorací, působivým osvětlením a pečlivým umístěním vystavovaných děl.“¹⁷¹ Nejzřetelněji tak mohl vyniknout onen kontrast mezi výstavou umění Třetí říše a nedalekou výstavou „zvrhlého umění“, kterou tentýž návštěvník popsal slovy: „Místnosti byly úzké a stropy mnohem nižší než v Domě německého umění. V některých místech se na sebe lidé tlačili, aby mohli vidět špatně osvětlená díla, atmosféra byla hustá. Z toho, jaká díla byla vybrána, z toho jak odporně a na jakých místech byla zavěšena, graffiti jako nápisy na stěnách, zmíněná cena a útržky z citací ředitelů muzeí, z toho všeho mi bylo jasné, že touto výstavou nebylo zamýšleno představit veřejnosti moderní umění, ale roznítit v nich odpor vůči těmto pracím. Byl to do očí bijící pokus o diskriminaci všeho.“¹⁷² Prostřednictvím dojmu chaosu a nepořádku, který byl způsoben promyšlenou instalací děl v tmavých místnostech, nacisté skutečně cílili na to, aby v návštěvnících vyvolali odmítavý postoj vůči vystavované tvorbě. Obrazy, jež byly často pověšeny vedle sebe či dokonce přes sebe byly doplněny diskriminačními komentáři a zesměšňujícími propagandistickými slogany a citacemi Hitlera, Goebbelse či Rosenberga.

Velmi brzo se však ukázalo, že jednoznačné rozlišení mezi „novým“ německým a degenerovaným uměním, tak jak jej prezentovali nacisté, bylo pouze zdánlivým a klamným. Usměrnování a kontrolování umění nefungovalo, tak hladce, jak si nacisté představovali. Hranice mezi podporovaným a nepřijatelným uměním byla tenká, že tvorba některých umělců, jež byla označena za „zvrhlou“ byla současně prezentována i na výstavě umění Třetí říše. Nejznámějším příkladem neznalého a povrchního vybírání děl, byly sochy německého umělce Rudolfa Bellinga, jehož socha s názvem *Boxer*

¹⁷⁰ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 303.

¹⁷¹ Peter Guenther, *Three Days in Munich, July 1937* in: Stephanie Barron et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York 1991, cit. s. 33.

¹⁷² Viz Peter Guenther, (pozn. 105), cit. s. 34.

Schmeling [8] reprezentovala na Velké výstavě německého umění nacistický ideál krásy, zatímco jeho kubistická socha *Kvintakord* [9] zastupovala uměleckou „degeneraci“ na výstavě Zvrhlého umění. Tento a další případy ukazují, že za odmítnutím či přijetím byla odpovědná především povaha díla.¹⁷³ Ona hranice mohla být umělcem s trochou štěstí překročena přizpůsobením se požadovanému stylu a tématům. Na první pohled oportunistické jednání, však s ohledem na politické a ekonomické podmínky, často představovalo jedinou možnost umělce, jak přežít, protože účast na mnichovské výstavě německého umění byla zcela bezpochyby rozhodujícím faktorem jejich budoucí umělecké kariéry.

Podíváme-li se na vystavenou tvorbu v Domě německého umění, je zřejmé, že všechny malby a grafiky byly stylisticky zcela oddány konzervativnímu akademismu, ačkoliv povětšinou nedosahovaly technických kvalit této tradice. Onen akademismus byl od 19. století vyučován na příslušných institucích a velká část z 554 prezentovaných umělců patřila právě ke generaci, která se narodila kolem roku 1870. Mladší umělci jako Arno Breker, Werner Peiner nebo Adolf Wissel, kteří patřili mezi oblíbence Hitlera, byli známí již před rokem 1933, což je spolu s uměleckou tradicí 19. století jen dalším dokladem toho, že se nejednalo o vytouženou revoluci v umění, nýbrž o kontinuální tvorbu. Umělecký styl nacionálního socialismu neexistoval. U maleb dominoval realismus, popřípadě naturalismus, přičemž nešlo přehlédnout jistý sklon k monumentálnosti. U odvážnějších prací by se dalo polemizovat o tom, že byly inspirovány impresionismem či Novou věcností. Témata děl byla do značné míry taktéž totožná s kánonem stanoveným v 19. století, s výjimkou křesťanských motivů, jež byly vynechány. Většina umělců se soustředila na jisté motivy a z toho důvodu zobrazovala především krajiny, portréty, zvířata, žánrové scénérie a poklidný život na vesnicích. Oblíbené byly také výjevy z klasické mytologie, alegorické akademické akty, anekdotické historické malby či výjevy z oblasti sportu.¹⁷⁴

Nacistická ideologie, která směřovala k esteticko-rasistické utopii však byla mnohem snáze realizovatelná prostřednictvím jiné oblasti výtvarného projevu, než kterou umožňovalo malířství. „*Přiměřeným místem pro obraz je stěna pokoje, kdežto pro sochu náměstí. V pokoji bydlí jednotlivec, náměstí obývá masa.*“¹⁷⁵ Sochařství bylo i Hitlerem vnímáno jako umění, které dokáže nejlépe vystihnout onen ideál a ovládnout

¹⁷³ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 261-262.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 258.

¹⁷⁵ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 304-305.

jím mnoho lidí. Zdánlivě vládnoucím uměleckým žánrem se stalo umění selského a maloburžoazního vkusu, které upřednostňovalo drobné zvířecí a figurální plastiky, které by jen stěží mohly být označeny za ideologickou tvorbu. Na rozdíl od reprezentativních aktů, které měly hlavní podíl na zvýšení významu plastiky ve Třetí říši.¹⁷⁶

Mezi největší Hitlerovi oblíbence patřili sochaři Josef Thorak a Arno Breker, kteří se bez problémů zaprodali nové ideologii, když v neoklasicistickém sytlu tvořili monumentální sochy za pronacistickým účelem. Sochaři jako Fritz Klimsch, Georg Kolbe a Richard Scheibe však patřili k etablovaným umělcům užívajícím heroický výraz a monumentální formu již před rokem 1933. Jako u ostatních estetických jevů, tedy i v sochařství existovala určitá kontinuita. Jejich figury ovšem neměly dostatečně tvrdé rysy ani hladký povrch k tomu, aby mohly zdobit sály státních a stranických budov. Tvorba Thoraka a Brekera nacistický ideál splňovala dokonale. Sochy mužů s příliš širokými rameny, úzkými boky, zřetelnými svaly a afektovaným postojem však nebyly poctou řeckým principům, jak by se na první pohled mohlo zdát. U soch Třetí říše byla naopak zcela ignorována ona umírněnost struktury, jednoduchost výrazu a proporce částí, která je pro starověké umění typická. Pochopitelně nelze vnímat nahé lidské tělo samo o sobě jako příznak fašistického umění, ale jeho instrumentalizace jako symbolicko-alegorického nositele významů je pro Třetí říši zcela charakteristická. To platilo pro mužské akty stejně jako pro akty ženské. A ačkoliv se tyto plastiky snažily občanům přiblížit pomocí názvů, které vyvolávaly asociace tělesnosti a intimity, tak svým vzezřením se v podstatě obklopily aurou mytických a božských postav. Mužské akty představovaly názornou demonstraci hlavního cíle rasistické tělesné ideologie a sice – odosobnění člověka. Nacistickým ideálem se stala krása, mladost, fyzická síla a plodnost. Není tedy pochyb o tom, že takové sochy, zvláště ve spojení s monumentální státní architekturou už nebyly samoúčelnými dekoracemi, nýbrž působivými instrumenty vlády.¹⁷⁷ Interpretace sochařského tvarosloví Třetí říše je ovšem poměrně diskutabilní záležitostí. Názory některých uměleckých kritiků, vnímající tyto skulptury jako projev původní nacionálně socialistické estetiky by snad alespoň částečně mohly být vyvráceny výše uvedenými skutečnostmi. Při bližším, tedy nezjednodušeném pohledu na nacistickou produkci musí být brána v potaz především ona kontinuita, která je ve viditelném rozporu s „revoluční“ kulturou.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 305-306.

¹⁷⁷ Viz Sabine Brantl (pozn. 163), s. 84-85 – viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 302-304.

Výstava byla obměňována a v letech 1937-1944 se uskutečnila celkem osmkrát a nutno dodat, že účast byla úctyhodná. V roce 1937 přišlo přibližně 600 000 návštěvníků. Po jistém poklesu v následujících letech to bylo v roce 1942 až 847 000 lidí, kteří se přišli obdivovat údajně novému německému umění.¹⁷⁸ Poměrně brzy tedy došlo k tomu, že byly tradiční motivy postupně vytlačovány nacionálněsocialistickou ikonografií, takže již nemohl být pochyb o propagandistickém záměru celé události. Nahrazování krajin, rolníků a zvířat za „realistické“ válečné a industriální motivy je pouhým dokladem toho, jak se ideologie a umění navzájem snažily zakrýt to, co jim chybělo na podstatě. Malířství se pod vlivem nacionálního socialismu stalo pouhou ilustrací světového názoru, zatímco ideologie se jim snažila dodávat závažná témata. Z toho důvodu bylo například do názvů obrazů dodáváno, již výše zmíněné, adjektivum *německý*, čímž měla být alespoň verbálně vyjádřena určitá vznešenost a věčnost. Nejinak tomu bylo pak bylo v názvech putovních výstav jako *Žena a matka, Německá velikost* či *Chvála práce*.¹⁷⁹ Velikost německého národa měla být reprezentována také zobrazením jejího Vůdce, jehož portréty byly sice oproti jiným motivům v menšině, ale o to strategičtěji byla zvolena místa vyvěšení. Jeho portrét, který upoutal pozornost ihned při vstupu do prvního sálu, musel na výstavě viset povinně, aby bylo zřejmé, kdo stojí za vybudováním výstavy německého umění a potažmo celé Třetí říše.

Mnichovská sbírka byla po skončení války dlouhou dobu skryta v souvislosti se snahou Německa o uzavření oné kapitoly dějin včetně ignorování veškerých produktů s ní spojených. A trvalo to téměř 70 let, než bylo veřejnosti opět umožněno si vystavovaná díla prohlédnout. Tři významné německé kulturní a historické instituce se společně rozhodly vytvořit databanku všech vystavovaných prací, aby tak přispěly k odtabuizování umění z období Třetí říše. Nelze totiž pochopit Třetí říši a vypořádat se tak s břemeny minulosti, bez porozumění instrumentálnímu vztahu zločinné politiky a inscenování režimu. Totéž platí bezpochyby i pro pochopení Sovětského svazu a komunistické propagandy, které však měla možnost působit na obyvatele delší období, a proto v mnohém dosáhla větší dokonalosti než propaganda nacistická.

¹⁷⁸ Viz Frederic Spotts (pozn. 57), s. 188.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 304.

6. Společné principy a ústřední motivy

V předchozích kapitolách byla přestavena kulturní politika Sovětského svazu i Třetí říše, a aby byl obsah práce ucelený, je nezbytné se pokusit umění obou totalitních režimů, jež se vyvíjely rozličným způsobem, komparovat v jejich principech a motivech. Nejlépe tomuto účelu poslouží výběr konkrétních děl, jež jsou svým zpracováním a tématy pro dané režimy signifikantní a jejich následným zhodnocením. Skutečností, že se socialistický realismus a estetika nacionálního socialismu v mnohém shodují a produkují díla formálně podobná až zaměnitelná svou auroou optimismu a heroismu si povšiml i český kritik a teoretik umění Karel Teige: „*V umění podřízeném státní rezóně a příkazům politické propagandy má rozlišení realismu a naturalismu ten smysl, že jako naturalistické je odmítáno takové vylíčení života, které je sice pravdivé ve své fakticitě, ale které by mohlo podvracet oficiální keep smiling optimismu, kdežto za realistický bývá s pochvalou uznáván takový pohled na skutečnost a společnost, který dbá co nejúzkostlivěji na to, aby se neúchylně shodoval s tezemi propagandy, aby co nejspolehlivěji popsal konvenci o společnosti, která se s pravou skutečností vždy nekryje, nýbrž ji často cudně přikrývá.*“¹⁸⁰

6.1 Realismus

Jedním z nejviditelnějších rysů, jež byl společným požadavkem nacistického i komunistického režimu byl právě onen akcent na umění realismu – tedy umění zobrazujícího objektivní skutečnost. Umělecký směr takového významu však byl totalitními režimy interpretován ve prospěch vlastní ideologie, což zapříčinilo jediné, a sice že „*na umělce nebyl vznášen nárok jako na umělce, nýbrž jako na technika přesvědčování, jako na odborníka persvaze.*“¹⁸¹ Onen důraz na realismus byl logickým vyústěním základních mimoestetických funkcí nacistického a komunistického totalitního umění, jež český sociolog Miloslav Petrušek věcně rozdělil do tří kategorií a sice: legitimizační, translační a persvazivní. Umění totalitních režimů tedy mělo za úkol legitimizovat dané společenské uspořádání jako nejvhodnější potažmo nejlepší ze všech možných. S touto úlohou úzce souvisela právě ona nepopiratelná schopnost estetických artefaktů překládat řeč ideologického systému, jenž je vyjádřena abstraktními

¹⁸⁰ K. Teige, Vývojové proměny v umění. in: Miloslav Petrušek (pozn. 56), s. 19.

¹⁸¹ V. Černý, Literatura umělecká a literatura užitková, in: Miloslav Petrušek (pozn. 56), s. 16.

prostředky teoretického jazyka do jazyka obrazného. A konečně – využitím onoho symbolického jazyka ve jménu ideologie se umělecká tvorba stala prostředkem výkonu symbolické moci a symbolického ovládnutí a byla tak zneužita pro svou propagandistickou schopnost, jež se následně stala i její funkcí. K plnění zmíněných úloh nešlo tedy použít jiné estetické formy, než kterou byl realismus, jenž byl i ze sociologického hlediska „lidový“ a „srozumitelný“.¹⁸² Lidovost a srozumitelnost sloužící k vymezení se proti cizím a úpadkovým vlivům, se proto staly nejdůležitějším požadavkem kladeným režimem a zároveň tedy principem charakteristickým pro umění Sovětského svazu a Třetí říše.

Nutno dodat, že nacistické malířství a malířství socialistického realismu se však na rozdíl od tradičního realismu v první linii nesoustředilo na reprodukci „krásky přírody“. Spíše v nich neslyšně promlouvaly znázorněné postavy o svých osudech ukazující dobro a zlo. Takové umění se stalo pouhou iluzí či dalším ideologicky motivovaným poselstvím, z něhož sestával obraz, jenž nebyl věčným zrcadlením reality, nýbrž spíše zakódovaným textem, který nutno číst jako ikonu.¹⁸³

6.2 Mytizace a budování kultu osobnosti

Jedním z nejvýraznějších jevů totalitního umění Sovětského svazu a Třetí říše bylo budování a obklopování se mýty, jimž je jakožto významnému fenoménu věnována v předchozím textu samostatná kapitola, která se však problematikou zabývala spíše v obecnější rovině. Je tedy nezbytné přiblížit uměleckou tvorbu využívající psychologických vlastností mýtu, na konkrétních dílech, z nichž nejtypičtější je mýtus vůdce, jenž je současně jedním z předních motivů v tvorbě produkované oběma režimy.

Na Velké výstavě německého umění bylo sice prezentováno jen málo děl, na kterých byl vyobrazen samotný Hitler, avšak co se týče celkové umělecké produkce, tak po nacistickém převzetí moci se postupně šířilo až na miliony reprodukcí jeho portrétů v podobě maleb, plakátů, pohlednic, obrázkových knížek a bust. Ve vizuální reprezentaci Adolfa Hitlera mají malované portréty zvláštní postavení, jelikož jim umělecká kritika v minulosti věnovala poměrně málo pozornosti na rozdíl filmu či fotografie, a to především v důsledku zničení či zabavení těchto děl po skončení druhé

¹⁸² Ibidem, s. 18-19.

¹⁸³ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 61.

světové války. Malby zobrazující Hitlera i Stalina by však neměly být opomenuty, protože se bezpochyby jednalo o jeden z hlavních nástrojů propagandy budujících kult osobnosti, na nichž zároveň mohou být demonstrovány hlavní znaky nacistického i sovětského portrétu.

Příkladem takového obrazu, zobrazujícího Hitlera jako silného muže, je malba Heinricha Knirra [10], jenž svou tvorbou navazoval na tradici státních portrétů. Hitler je zde prezentován jako moderní vůdce 20. století ztělesňující ideologii, jež je navíc podpořena politickou symbolikou – uniformou a rukávovou páskou s hákovým křížem. Právě ona symbolika zcela zásadním způsobem podporovala mytizaci nejen Třetí říše, ale i Sovětského svazu a stala se tak výraznou disciplínou totalitních režimů.

Na rozdíl od agitátorských fotografií a obrazů z konce dvacátých let, pro něž je povětšinou charakteristický přímý vizuální kontakt s pozorovatelem, jsou portréty po nacistickém převzetí moci vyznačovány distancovaným a důstojným pojetím, přičemž má klidná řeč těla zdůrazňovat autoritu státníka. Stylizace Hitlera jako národního politika a vůdce Německa zosobňujícího údajnou obnovu moci a cti Německa v Evropě, však musela být podpořena i jeho rolí ochránce, aby měl lid pocit jakéhosi bezpečí a jistoty. Tento požadavek splnil portrét od Huberta Lanzingera *Der Bannerträger* [11], jenž zobrazuje Hitlera sedícího na koni jako rytíře v brnění třímajícího rudou vlajku s hákovým křížem. Hitlerova fyziognomie je zde omezena pouze na jeho profil. Schematický obrys a omezení na černou bílou a červenou barvu propůjčují obrazu jakýsi nepřístupný a panovačný efekt, který vyžaduje pozorovatelovu oddanou věrnost.¹⁸⁴ V návaznosti na ikonografii Kristova nebeského vojska, chránícího křesťanskou víru, zde Hitler ztělesňuje obránce Třetí říše. Lanzingerův obraz byl součástí i Velké výstavy německého umění a jeho reprodukce v podobě pohlednic byla brzy rozšířila po celém Německu, doplněna o Hitlerův citát: „*Ve štěstí či neštěstí, ve svobodě či vězení, zůstal jsem věrný svému praporu, který je dnes státní vlajkou německé Říše.*“¹⁸⁵

Poněkud mírnějším dojmem pak působí známý Stalinův portrét od Fjodora S. Schurpina *Ráno naší vlasti* [12], jenž se však svým propagandistickým záměrem neliší od tvorby německých umělců. Stalin je zde vyobrazen v jednoduché bílé neformální bundě stoje na východě slunce osvětleném kopci. Za Stalinem, jehož klidný pohled se ubírá na východ, se rozprostírá široká plocha orné půdy s několika

¹⁸⁴ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 303-306.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 306.

secími stroji, přičemž v pozadí si je možno povšimnout kouřících továren či jedoucího vlaku.¹⁸⁶ Divákovi je nabídnut pohled, či určitá vize do budoucnosti, na zemi s fungujícím průmyslem a zemědělstvím. Obraz působí příslibem lepších zítřků, jimiž bylo nutné alespoň prostřednictvím umění ukonejšit sovětský lid, jenž byl po válce s Německem obklopen zcela jinou realitou. Za účelem sebe prezentace režimu byly organizovány i slavnosti k prvnímu květnu, jež se taktéž staly jedním ze zobrazovaných motivů. Olejomalba Alexandera W. Misina *Přehlídka k prvnímu máji na Rudém náměstí* [13], pak dokázala jednoduše spojit radostné davy lidí mávajících na vrchního představitele Sovětského svazu s kultem osobnosti, zde v podobě Stalinova portrétu zdobeného květinami, jež nad hlavami drží onen zástup.

Pro politickou legitimizaci Stalina a pro založení estetiky socialistického realismu měl podstatný význam Leninův kult, jelikož byla jeho osoba ještě před Stalinem prohlašována za „vzor“ nového člověka. Zatímco Lenin byl dodatečně sakralizován, Stalinovo umělecké zobrazení mu dávalo možnost, aby v uměleckém díle, jež sám vytvořil, spatřoval vlastní obraz.¹⁸⁷ Portrétista, tak mohl být portrétistou pouze tehdy, byl-li inspirován Stalinovým duchem, a jelikož si chtěl Stalin vybudovat větší a působivější kult osobnosti, než kterého dosáhla Lenin, bylo nutné vytvořit ještě větší počet portrétů jeho osoby.

Kromě obrazů byl proto Stalin četně vyobrazován i na bustách, fotografiích či plakátech, které pochopitelně vyžíval i Hitler. Každý rok bylo například vytvořeno více než sto Hitlerových podobizen, což potvrdil i jeho osobní fotograf a tvůrce nacistické propagandy Heinrich Hoffmann. Ten Hitlera nejčastěji zobrazoval jako člověka seriózního vzezření se stranickými odznaky na klopě obleku a se sebevědomým a přísným výrazem v obličejí vzbuzujícím autoritu. Takové fotografie byly pro Hitlera charakteristické i po celou dobu jeho vlády, jen s tím rozdílem, že byl tmavý oblek později nahrazen formální vojenskou uniformou. Částečně se onomu kánonu vymyká Hoffmannova fotografie Hitlera pózujícího ve vazební věznici Landsberg před zamřížovaným oknem odkazující na jeho uvěznění po pokusu o puč v roce 1923 [14]. Hitlerův ponurý a zahleděný výraz obličejí měl demonstrovat jeho silnou vůli, odhodlání a pevnost, zatímco ony mříže byly dokonalou inscenací, která ho měla stavět do role nevinně uvězněného hrdiny. Velice známá pak byla také série fotografií Hitlera sestávajících z rozličných řečnických póz [15]. Teatrální mimika a expresivní gesta zde

¹⁸⁶ Ibidem, s. 203.

¹⁸⁷ Viz Boris Groys (pozn. 6), s. 78-80.

byla podpořena kombinací černého pozadí a Hitlerova černého obleku, které prakticky splývaly v jedno a umožnily tak vyniknout světlem osvětlenému obličejí zkřiveném až groteskními výrazy a posunky rukou. Mezi veřejností však mívaly největší úspěch snímky, které byly údajnými momentkami a prezentovaly tak neformální stránku – kterou s oblibou prezentoval i Stalin – silného vůdce.

Hoffmanovy fotografie byly vzorem dalším umělcům snažících se o vytvoření dokonalého Hitlerova portrétu. V zobrazování Stalina a Hitlera, potažmo v celé umělecké tvorbě nacistického Německa a sovětského Ruska, tedy nešlo o vytvoření originálního díla nýbrž o fyzickou přítomnost vůdců ve veřejných i soukromých prostorech.

6.3 Lidovost a zobrazování společnosti

Bylo ovšem potřeba, aby se umělecká tvorba stejně jako celková propagandistická činnost dotkla všech oblastí lidského života a když nacistická ideologie přišla s pseudovědeckou kategorizací lidí podle rozdílných ras, bylo nezbytné ono přesvědčení o vlastní nadřazenosti v lidech podpořit i převedením na plátno. S podobným záměrem zachycovat v uměleckých dílech samotný lid a podporovat tak povědomí o vlastní důležitosti, přišla taktéž propaganda sovětská. Ta se však ve svém pojetí zaměřila především na zobrazování „sovětského člověka“ jako součásti sovětské pospolitosti, jež se společnými silami snaží o vybudování lepšího Sovětského světa. Zatímco komunistická propaganda se tedy soustředila především na vyobrazování pracujícího člověka, tak propaganda nacistická věnovala pozornost zejména jeho árijskému původu. V obou případech však byl kladen důraz na prezentování prostého člověka žijícího na vesnici, čímž byla vyvolána určitá nostalgie vymezující se vůči městskému kosmopolitismu. V tomto případě se nabízí srovnání snímku ruského fotografa Marka Markowa-Grinberga *Šťastné mateřství* [16] s malbou německého umělce Rudolfa Otta *Rolnická rodina* [17], které zobrazují spokojený život na vesnici. Oficiální obraz sovětského zemědělství neukazuje onu tvrdou realitu nucené kolektivizace, jež vedla k prudkému poklesu produkce obilovin a katastrofickým ztrátám hospodářských zvířat a následnému hladomoru při kterém zemřelo až 11 milionů lidí. Zmíněná fotografie naopak zachycuje rolníky, kteří se po společné práci a vesele naladění vrací navečer z pole, přičemž jedna z žen nad hlavou drží malého chlapce, jakožto symbol budoucí generace, jenž byl využíván i v nacistickém umění. Na

obraze *Rolnická rodina* je zobrazena dvanáctičlenná rodina sedící u společného oběda. Tradiční oděv vyobrazených osob, venkovská scenérie i starý způsob malby měly oslavovat idylický život na venkově a posilovat tak nacistickou ideologii *krve a půdy*, v níž bylo venkovské obyvatelstvo označeno za zdroj života německého lidu, ačkoliv se pochopitelně jednalo o propagandistický konstrukt. Ve skutečnosti představoval prioritu především průmyslový a vojenský sektor.¹⁸⁸ Pojetí sovětského a německého vesnického života se tedy v podstatě nelišilo, jen bylo uzpůsobeno té které ideologii.

Ačkoliv byla nacistická rasová ideologie při tvorbě uměleckého díla závazná, neexistovala žádná přesná definice árijské kategorie, a ačkoliv byla většina osob zobrazovaná s modrýma očima a blondatými vlasy, tak ve skutečnosti se nejednalo o základní charakteristiku vzhledu německého obyvatelstva. Přesto byly obrazy i sochy věnovány pouze tomuto profilu, což dokazuje i malba Gerharda Keila *Sportovec* vyobrazující čtyři běžce oblečené pouze do bílých kraťasů [18]. Těla sportovců jsou svalnatá až jaksí nepřirozená ve své nadměrnosti a zcela bez jakékoliv vady na kráse. Jejich těla i tváře jsou k nerozeznání identické. Co je však společné a nacistickému a sovětskému ztvárnění sportu je to, že sportovec není nikdy zobrazen jako jedinec vykonávající činnost, nýbrž jako součást určitého společenství. To v nacistickém pojetí značí, že se nejedná o práci na individuálním těle, nýbrž o práci na těle celé společnosti, a sice na pozadí rasové ideologie, zatímco pro komunistické pojetí je již určující zobrazování sportu jako kolektivní činnosti. To je zřejmé i z obrazu Alexandera A. Deineka *Štafetový běh na Sadovoje kolco* [19].¹⁸⁹

Ideologie pochopitelně určovala i sochařské tvarosloví. Nápadně vysoký počet plastik byl v nacistickém Německu věnován zobrazování árijských žen. Zatímco starší plastiky znázorňovaly nahé ženské tělo často vleže, podřepu či částečně zahalené, tak v nacistickém období schází cokoli, co by ženskou figuru chránilo. Tvořena byla demonstrativně vzpřímená ženská těla, která se mužům ukazovala celá. Názvy jako *Rozkvět*, *Příchylnost*, *Odevzdanost* posloužily k ještě větší explicitnosti díla. Takové plastiky pak přispívaly k ideologické fixaci role ženy, která byla odvozena z její biologické funkce a mužské dominance ve vztahu mezi pohlavími.¹⁹⁰ Takto zobrazována byla žena pochopitelně i v malířství. Příkladem může být malba Ivo Saligera *Rozsudek Parise* [20], odkazující na antický mýtus, na němž je zobrazena zcela

¹⁸⁸ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 220,316.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 216,319.

¹⁹⁰ Viz Peter Reichel (pozn. 5), s. 306.

nahá žena, která stojí s otevřenou náručí před mužem sedícím na kameni, čímž mu poskytuje nejlepší pohled na své tělo. Sexualita je však pozorovateli určitým způsobem odpírána určitou auroou božskosti a mytičnosti, kterou se snažila díla obklopovat. Takové ukázky však mohly alespoň částečně mobilizovat mužské vizuální touhy, na rozdíl od zobrazování žen v Sovětském svazu, kde lze jen stěží nalézt jakýkoliv akt. V Sovětském svazu byla zobrazována přibližně do druhé poloviny 30. let především jako pracovnice, jež mohla vykonávat stejné práce jako muž, čímž chtěla komunistická propaganda zkrášlit realitu a ukázat, že žádná práce v Sovětském svazu není těžká či nebezpečná. Určitá snaha o rovnoprávnost mezi pohlavími, která však byla propagována především zobrazováním žen jako pracovnic, však byla přerušena rokem 1936, kdy se začal stejně jako ve Třetí říši klást důraz na biologickou funkci ženy.¹⁹¹ Navíc i v Sovětském svazu byla žena často zobrazována, jak vzhlíží k muži, čímž byla prakticky uznána jeho dominance. Matka s dítětem se však staly především v předvečer války symbolem domova. Zde je možné srovnat fotografii Iwana M. Schagina *Matka a dítě* [21], z roku 1941 s malbou Richarda Heymanna *Slunný život* [22] z roku 1939, na nichž jsou zobrazeny matky držící své děti symbolizující tak nové začátky.

6.4 Monumentalita a zobrazování výstavby

Za vlády Stalina, jak již bylo mnohokrát řečeno, byla podporována elektrifikace a industrializace, přičemž bylo nutno každý úspěch patřičně zdokumentovat, aby mohl být pracující lid naplněn hrdostí a motivací k dalším výkonům. Z toho důvodu fotografovány, a dokonce malovány vedle pracujících dělníků i monumentální stavby jako například dněperská přehrada, jež se stala tématem četných uměleckých děl. Jedním z nich je i olejomalba Nikolaie Dormidontowa [23] zachycující přehradu z perspektivy dělníka stojícího pod mohutnou rozestavěnou kamennou zdí, která je jako jediný výjev obrazu osvětlená. Je zde vyobrazeno několik pracujících dělníků, přičemž z několika komínů vychází silný kouř. Stavba proto působí dojmem jakéhosi mikrokosmu, jež přislubuje zárnou budoucnost a ve kterém má každý své místo.¹⁹²

Do hospodářství a průmyslu pochopitelně investovalo i nacistické Německo, což je možno vnímat jako další paradox umění Třetí říše, které naprosto odmítalo jakoukoliv modernu, ale zároveň využívalo moderních technologií více než hojně. Z

¹⁹¹ Viz Hasns-Jörg Czech (pozn. 4), s. 221, 320.

¹⁹² Ibidem, s. 230.

hlediska stylu však postrádala většina staveb, dálnic a průmyslových zařízení jakékoliv inovativní myšlenky, a i přesto byly propagandou vychvalovány jako „*mistrovská díla inženýrského umění*“. ¹⁹³ Proto bylo i ve Třetí říši prezentování monumentálních staveb, většinou dálnic a mostů, především předními nacisty velice oblíbenou záležitostí, jež našla své místo i na Velké výstavě německého umění. Významné z hlediska propagandy byly i architektonické projekty vypracované Albertem Speerem mezi, než patřila například přestavba Berlína jako hlavního nacistického centra moci. ¹⁹⁴

Nacistická propaganda oslavovala stejně jako propaganda komunistická obraz pracujícího lidu. Estetizace tvůrčí moci však byla v obou případech v ostrém rozporu s realitou; jak tomu bylo snad ve všech případech, kdy měl režim takovou sílu, že mohl rozhodovat o umělecké tvorbě a mohl tak dokonce určovat její principy a motivy.

¹⁹³ Ibidem, s. 328.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 329.

ZÁVĚR

Nacistický a komunistický režim se snažil stejně jako jiné totalitní systémy o ovládnutí celého veřejného i soukromého života společnosti. Vrchní představitelé daných režimů se proto pokoušeli nejrůznějšími prostředky prosazovat vlastní politickou ideologii, jež měla nastolit nový a „lepší“ řád, a to zcela bez ohledu na lidská práva či svobody jedince. O historicitě totalitarismu se dodnes vedou mezi teoretiky a historiky četné diskuze, ale jedno je jisté a sice, že až moderní totalitní režimy dosáhly prostoupit, pomocí technických instrumentů, které dřívějším vládcům chyběly, do nejosobnějších sfér lidského života.

Ačkoliv se společensko-ekonomická úroveň Ruska a Německa lišila, tak ještě v době před nástupem komunismu a nacismu k moci lze nalézt společné body v jejich politické činnosti, které by se daly chápat jako určující okolnosti vzniku propagandy. Nebyla to však jen skutečnost, že oba dva režimy vznikaly jako odpověď na krizový vývoj událostí, jež je tak zřejmým faktem, kterého si všímají snad všechny literárně vědné publikace zabývající se komparací obou zemí. Je bezpochyby nutné vnímat neustále se zhoršující podmínky obyvatel na přelomu 19. a 20. století, jako zásadní předpoklad pro jejich příklon ke stranám vyskytujících se na koncích politického spektra a slibujících řešení snad všech jejich problémů. Ovšem takového úspěchu by ani bolševici ani nacionální socialisté nedosáhli bez pochopení psychologie propagandy, přičemž právě využitím její vizuální stránky se vládní systémy pokoušely legitimizovat. Společnost obou zemí se rychle vyvíjela, ekonomicky i politicky, což se spolu s pokrokem v technologické oblasti ukázalo být pro úspěšné aplikování propagandy zcela zásadní. Ačkoliv byl tento vývoj zřejmý například i u předchůdkyně Třetí říše a sice ve Výmarské republice, tak až nacisté v čele s Hitlerem dokázali onoho pokroku využít ve svůj vlastní prospěch.

Divergentnímu vývoji obou zemí před nástupem komunistické a nacistické strany se již není třeba více věnovat, důležité je povšimnout si momentu, kdy se jejich rozvoj začne na pozadí kulturní politiky natolik podobat, že je častokrát složité rozlišit nacistické výroky a zásahy do umělecké oblasti od těch komunistických. Oba režimy si uvědomily sílu, jež se v umění skrývá, a proto se postupem času a veškerými silami snažily o vzájemné prostoupení politické a umělecké sféry. Umění však představovalo pro totalitní režimy dvousečnou zbraň, protože alespoň zpočátku nečinilo to, co se od něj očekávalo. Umění není služebníkem ideologie. Umělecká tvorba je individuálním a

zcela svobodomyšlným projevem umělce, jehož spojitost s politickým světem a společností má být vyjádřením spleteného vztahu závislosti a autonomie. Taková interdependence však musela být ve jménu ideologie zrušena, jelikož jakýkoliv projev svobody byl nacistickým i komunistickým režimem vnímán jako hrozba systému. Pro pochopení přechodu některých umělců z avantgardní tvorby k tvorbě prorežimní je pochopení této skutečnosti nezbytné. Umělci byli pod tlakem režimu. Pokud jejich tvorba vykazovala jakékoli známky modernosti a umožňovala tak svou abstraktností individuální výklad, musela být odstraněna, jakožto eventuální výraz politické moci. Ačkoliv se nacistická motivace poháněná Hitlerovým vnímáním sebe sama jako vrchního soudce umění, lišila od té komunistické, její projev byl v obou zemích stejný – organizované sjednocování umělců, zákazy, krádeže a ničení uměleckých děl. Represivní stránka však nestačila k tomu, aby dokázala přitáhnout masy, musela být doplněna a následně nahrazena o stránku estetickou. Oficiální umělecká tvorba Sovětského svazu a Třetí říše, potažmo nacistický a komunistický režim, tak vděčí svému úspěchu nejen teroru a nasazení represivních prostředků, nýbrž i mobilizaci a integraci mas.

Docházelo tedy k procesu, jenž můžeme nazvat jako politizace estetiky či v nacistickém případě jako estetizace politiky, přičemž byly projevy v obou případech stejné. Jemná nuance v pojmu je jen dokladem toho, že se Hitler cítil být více umělcem, než politikem a jeho záměry, jichž se snažil dosáhnout přes politiku, byly spíše estetických rozměrů. Estetika politiky zahrnovala všechny na smysly působící formy reprezentace státu jako vlajky, vojenské přehlídky či inscenované národní slavnosti a stranické sjezdy, čímž docházelo ke spojení estetických prostředků s reklamní technikou. Cílem byla identifikace občanů se státem či stranou. Režim byl ve velké míře závislý právě na umění a estetizaci. Mohlo by se to zdát jako silné tvrzení, ale častokrát si sílu, jež se v umění skrývá ani neuvědomujeme. Oficiální komunistická tvorba ustanovená stranou jakožto socialistický realismus a umění nacionálního socialismu ovlivněné „Führerovými principy“ nebylo zrcadlením reality, jak by se nabízelo ve srovnání s realismem 19. století, nýbrž zakódovaným ideologickým textem. Každý obraz a každá socha v sobě obsahovala skryté poselství, které ovšem nemohlo být obyčejnému člověku výrazněji ukryváno, proto byla důležitým požadavkem obou režimů srozumitelnost díla. A právě ona kombinace lákavého světa zdání a klamu se strachem, jenž byl logickou reakcí obyvatel na násilné jednání ze strany státní policie, stála za úspěchem nacismu i komunismu.

Tvorba obou režimů se tedy esteticky téměř shodovala. Je zde pochopitelně zřejmá určitá odlišnost v návaznosti na rozdílné ideologie, ale oba režimy pochopily, jaké umění musí být tvořeno a jaké motivy musí být zobrazovány, aby dokázaly lidu vsugerovat potřebné postoje. V nacistickém umění je tak patrný požadavek árijskosti zobrazovaných osob, zatímco komunisté kladli důraz především na prezentování kolektivních činností. V obou případech se však jednalo se o díla obklopená mýty a symboly zobrazující v heroickém či optimistickém duchu vesnický život, pracující lid, matky s dětmi a mladé lidi. Ani v jednom případě nemůže být řeč o vytvoření nějakého revolučního umění; pro oba režimy je typická určitá kontinuita navazující v případě Sovětského svazu na ruskou avantgardu a v případě Třetí říše na Výmarskou republiku. Ani jeden z režimů si navíc nechtěl přiznat, že totalitní moc není neomezená a že umělce nelze vytvořit pomocí nátlaku a železné vůle. Takové prozření bylo těžké především pro Hitlera, jenž chtěl vytvořit sbírku originálního německého umění ukazujícího velikost německého ducha. Jakákoliv snaha o umělé vytvoření talentu se však ukázala jako marná. Naopak v Sovětském svazu nebylo nakonec většího talentu třeba, jelikož měly být všechny obrazy natolik podobné, že neměl být rozeznán ani autorský styl umělce.

Umění souvisí se svou dobou a není tomu jinak ani v případě nacistické a komunistické tvorby. Pro pochopení obou totalitních režimů je nezbytné si uvědomit, jakou silou a za jakých okolností na obyvatelstvo působila prorežimní propaganda, jež se nezdráhala využít jakýkoliv prostředků. Politiku dokázala propojit s uměním, potažmo se zábavou, a tak se nenápadnou formou dokázala vplížit do všech oblastí života společnosti. Není tedy řešením, zavřít toto umění do sklepů a přikrýt ho kusem látky, jak se tomu dělo po skončení druhé světové války a po Stalinově smrti. Stejně jako je nezbytné si i nadále připomínat hrůznou tvář nacismu a komunismu, tak je nutné mluvit i o jeho odvrácené straně, jež dokázala fascinovat. Vytlačování části historie neulehčí ono břemeno minulosti, které neseme, ale její zpřístupnění doplněné o příslušný komentář, je výrazným krokem k pochopení dějinného, a tedy i současného myšlení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

ARENDE, Hannah. Původ totalitarismu I-III. Praha: OIKOYMENH, 1996.

AULICH, James. Válečné plakáty: zbraně hromadné komunikace. Praha: Naše vojsko, 2009.

BALÍK, Stanislav. Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů. Praha: Dokořán, 2004.

BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. München: Allitera, 2007.

BRENNER, Hildegard. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Rowohlt: 1963.

BULLOCK, Alan. Hitler a Stalin: paralelní životopisy. Plzeň: Mustang, 1995.

CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.

DUFFACK, J.J. Dr. Joseph Goebbels, Poznání a propaganda: komentovaný překlad vybraných projevů. Praha: Naše vojsko, 2002.

EVANS, Richard J. Nástup Třetí říše. Praha: Beta-Dobrovský, 2006.

FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus.

FULBROOK, Mary. Dějiny moderního Německa: od roku 1918 po současnost. Praha: Grada Publishing, 2010.

GEYER, Michael, Sheila FITZPATRICK. Za obzor totalitarismu: srovnání stalinismu a nacismu. Praha: Academia, 2012.

GUENTHER, Peter. Three Days in Munich, July 1937. In: BARRON, S. et al. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. New York: Abrams Books 1991. s. 33–45.

HARRISON, Charles (ed.), Paul WOOD (ed.) a Sebastian ZEIDLER (ed.). Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

HENCKMANN, Wolfhart. Estetický slovník. Praha: Svoboda, 1995.

HITLER, Adolf. Mein Kampf. Praha: Naše vojsko, 2016.

KIM, Maksim Pavlovič. Komunismus a kultura. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963.

- LENIN, Vladimir Il'jič. Co dělat? Praha: Svoboda, 1972.
- MESSING, Manfred, Norbert MÜLLER. Blickpunkt Olympia: Entdeckungen, Erkenntnisse, Impulse. Kassel: Agon-Sportverlag, 2000.
- MYŠKA, Ludvík. Komunistická propaganda: otázky teorie a metodiky Praha: Svoboda, 1977.
- NORDAU, Max. Degeneration. New York: Appleton, 1895. Dostupné také z: <https://archive.org/details/degeneration1895nord>.
- PICHT, Georg. Kunst und Mythos: Stuttgart, 1986.
- PIPES, Richard. Dějiny ruské revoluce. Praha: Argo, 2017.
- RASMUSSEN, Mikkel Bolt, Jacob WAMBERG, Totalitarian art and modernity. Aarhus:
- ROH, Franz. Entartete Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover: Fackelträger-Verlag, 1962.
- ROSENBERG, Alfred. Mythos des 20. Jahrhundert. München: Hoheneichen-Verlag, 1937.
- SCHWARZ, Birgit. Auf Befehl des Führers: Hitler und der NS-Kunstraubs. Darmstadt, 2014.
- SPOTTS, Frederic. Hitler a síla estetiky. Praha: Epoque, 2007.
- STURKEN, Marita. Studia vizuální kultury. Praha: Portál, 2009.
- SUK, Jaroslav. Socialistický realismus a entartete Kunst. Paměť a dějiny. Revue pro studium totalitních režimů. 3, č. 1, (2009) s. 119-122.
- TALMON, J. L. O původu totalitní demokracie: politická teorie za Francouzské revoluce a po ní. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.
- WELCH, David. The Third Reich: Politics and Propaganda. Londýn: Routledge, 2002.
- WOLKER Jiří, Proletářské umění in: Štěpán Vlašín (ed.) Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda 1971.
- ŽDANOV, Andrej Aleksandrovič. Ždanov a sovietske umenie: stručný prehľad výrokov. Bratislava: Obroda, 1951.

Internetové zdroje

BOGDANOV, Alexander. Die Wissenschaft und die Arbeiterklasse (1920). In: Bataillesocialiste [online]. [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: <https://bataillesocialiste.wordpress.com/deutsche-seiten/1920-die-wissenschaft-und-die-arbeiterklasse-bogdanov/>.

DĚDOVÁ, Adéle. Principy estetiky totalitarismu v kontextu nacismu a stalinismu. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2011. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/ose5s/>.

Deutsches Historisches Museum, Datenbank, Sammlung des Sonderauftrages Linz. In: DhM [online]. [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>.

EL-MECKY, Nausikaä. A-Level: Art in Nazi Germany. In: Smarthistory [online]. [cit. 2019-03-15]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/art-in-nazi-germany-2/>.

HITLER, Adolf. Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung, In: Kunstzitate [online]. [cit. 2019-03-15]. Dostupné z: www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/hitler_haus_der_kunst_37.htm.

LENIN, Vladimir Il'jič. Projev o postoji k prozatímní vládě 4. června (1917). In: Marxists [online]. [cit. 2019]. Dostupné z: <https://www.marxists.org/cestina/lenin/1917/061917zg.html#1>.

MAREK, František. Psychologie propagandy. In: Manipulatori.cz [online]. [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <http://manipulatori.cz/psychologie-propagandy-i-co-je-propaganda/>.

PETRUSEK, Miloslav. Umění totalitních režimů jako sociální fenomén: sociologické analýze estetizace strachu a zla (2005). In: Ucl.cas [online]. [cit. 2019-03-23]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/petrusek.pdf>.

SYLVESTROVÁ, Marta. Vizuální jazyk komunistické propagandy. In: Vimeo [online]. 26. 10. 2009 [cit. 2019-03-08]. Dostupné z: <https://vimeo.com/9657930>.

ŠIMÍČEK, Petr. Nacionální socialismus a komunismus – shodné rysy státních ideologií. In: Manipulatori.cz [online]. [cit. 2019-03-07]. Dostupné z: <http://manipulatori.cz/nacionalni-socialismus-a-komunismus-shodne-rysy-statnich-ideologii/>.

SEZNAM ILUSTRACÍ

1/ Jan van Delft Vermeer, Die Künstlerwerkstatt, 1657, olej na plátně, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

2/ Carl Spitzweg, Lesender Einsiedler / Der Eremit, 1823/1885, plátno, 40 x 24 cm, Galerie Wimmer/München (Kunsthandel Deutschland). Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

3/ Eduard Grützner, Falstaff (mit Zinnkrug und Glas), 1903, dřevo, 33 x 25 cm, nezachováno. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

4/ Franz von Stuck, Faun und Nymphe, 1902, dřevo, 81 x 71,5 cm, Stiftung Preußischer Kulturbesitz Alte Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

5/ Hans Makart, Frauenbildnis mit Blumen (Ägypterin), 1855/1884, dřevo, 125 x 87 cm, Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

6/ Harmensz van Rijn Rembrandt, Bildnis des Ephraim Bonus, 1631, dřevo, 19,5 x 15,8 cm, Niederlande. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

7/ Werner Peiner, Deutsche Erde, 1933, 100 x 65 cm. Foto: GermanArtGallery.

8/ Rudolf Belling, Der Boxer (Max Schmeling), 1929, bronz, 54 x 27 x 29 cm, Hamburger Kunsthalle. Foto: Alfred Flechtheim, Art Dealer of the Avantgarde.

9/ Rudolf Belling, Dreiklang, 1919, bronz, 90 x 85 cm, soukromý majitel. Foto: Artnet.

10/ Heinrich Knirr, Der Führer, 1937, olej na plátně, 127 x 76 cm, London, Imperial War Museum. Foto: London, Imperial War Museum.

11/ Hubert Lanzinger, Der Bannerträger, 1934/1936, olej na dřevě, 153 x 153 cm, Washington, D.C., German War Art Collection, U.S. Army Center of Military History. Foto: US Army Center of Military History, Washington, DC.

12/ Fjodor S. Schurpin, Der Morgen unseres Vaterlandes (Utro naschej Rodiny), 1946/1948, olej na plátně, 167 x 232 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie. Foto: VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

13/ Alexander W. Misin, Parade zum Ersten Mai auf dem Roten Platz (Parad perwogo maja na Krasnoj Ploschtschadi), 1949, olej na plátně, 162 x 237, Berlin, Deutsches Historisches Museum. Foto: Deutsches Historisches Museum.

14/ Heinrich Hoffmann, Adolf Hitler in der Festung Landsberg, 1924, fotografie, 24 x 18, München, Bayerische Staatsbibliothek. Foto: Bayerische Staatsbibliothek, Fotoarchiv Hoffmann.

- 15/ Firma Hoffmann, Adolf Hitler 1925, fotografie, Deutsches Historisches Museum in Berlin. Foto: Deutsches Historisches Museum, Fotoarchiv Hoffmann.
- 16/ Mark B. Markow-Grinberg, Glückliche Mutterschaft, 1935, fotografie, 24 x 18 cm, Paris, Mark Grosset Photographies. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 17/ Rudolf Otto, Bauernfamilie, 1944, olej na plátně, 171 x 249 cm, Deutsches Historisches Museum in Berlin. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 18/ Gerhard Keil, Turner, 1939, olej na plátně, 215 x 155 cm, Dresden, Galerie Neue Meister. Foto: Galerie Neue Meister, Dresden.
- 19/ Alexander A. Deineka, Staffellauf auf dem Gartenring (Estafeta po sadowomu kolzu), 1947, olej na plátně, 199 x 299 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 20/ Ivo Saliger, Das Urteil des Paris, 1939, olej na plátně, 160 x 200 cm, Deutsches Historisches Museum in Berlin. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 21/ Iwan M. Schagin, Mutter und Kind, 1941, fotografie, 18 x 24, Berlin, Deutsch-Russisches Museum. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 22/ Richard Heymann, Sonniges Leben, 1939, 118 x 94 cm, Deutsches Historisches Museum in Berlin. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.
- 23/ Nikolai Dormidontow, Dnjeprkraftwerk (Dneprostroj), 1931, fotografie, 119 x 153, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.

1/ Jan van Delft Vermeer, Die Künstlerwerkstatt, 1657



Zdroj: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg.

2/ Carl Spitzweg, Lesender Einsiedler / Der Eremit, 1823/1885



Zdroj: <https://www.art-prints-on-demand.com/>.

3/ Eduard Grützner, Falstaff (mit Zinnkrug und Glas), 1903



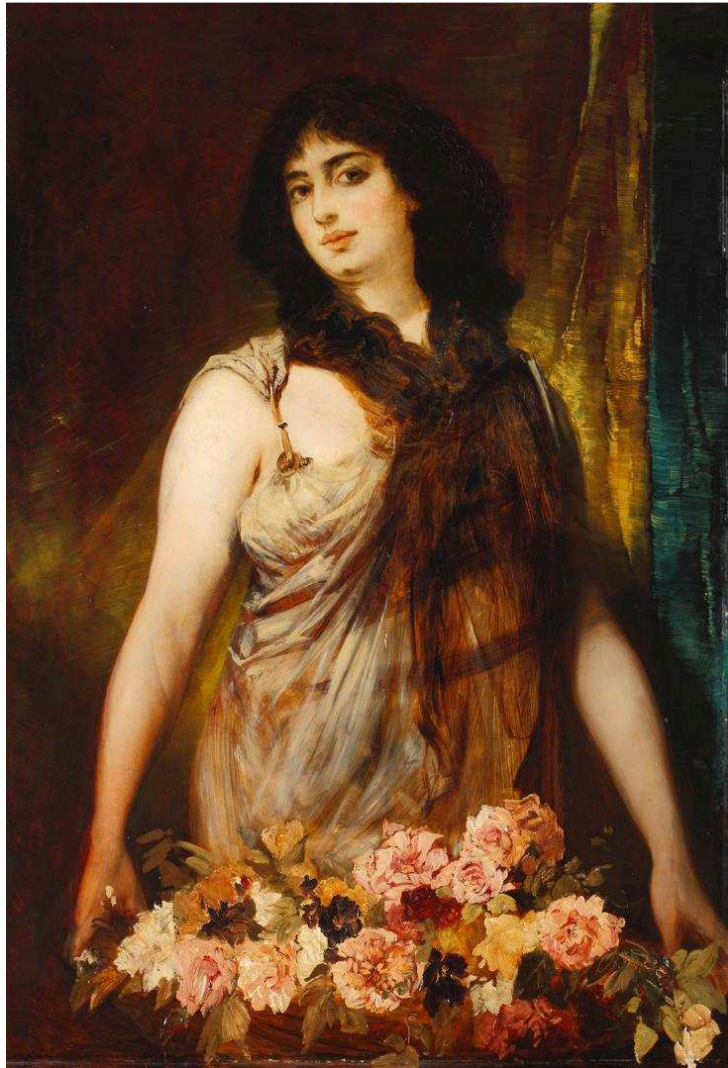
Zdroj: <http://www.artnet.de/>.

4/ Franz von Stuck, Faun und Nymphe, 1902



Zdroj: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>.

5/ Hans Makart, Frauenbildnis mit Blumen (Ägypterin), 1855/1884



Zdroj:

https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Emha#/media/File:Hans_Makart_Junge_%C3%84gypterin_mit_Blumen.jpg.

6/ Harmensz van Rijn Rembrandt, Bildnis des Ephraim Bonus, 1631



Zdroj: <http://www.portugalnotavel.com>.

7/ Werner Peiner, Deutsche Erde, 1933



<http://www.germanartgallery.eu>.

8/ Rudolf Belling, Der Boxer (Max Schmeling), 1929



Zdroj: <http://alfredflechtheim.com>.

9/ Rudolf Belling, Dreiklang, 1919



Zdroj: <http://www.artnet.com>.

10/ Heinrich Knirr, Der Führer, 1937



Zdroj:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Knirr#/media/File:Heinrich_Knirr_%E2%80%93_3_%E2%80%9EF%C3%BChrerbildnis%E2%80%9C_\(1937\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Knirr#/media/File:Heinrich_Knirr_%E2%80%93_3_%E2%80%9EF%C3%BChrerbildnis%E2%80%9C_(1937).jpg)

11/ Hubert Lanzinger, Der Bannerträger, 1934/1936



Zdroj: <https://www.ushmm.org>.

12/ Fjodor S. Schurpin, Der Morgen unseres Vaterlandes (Utro naschej Rodiny),
1946/1948



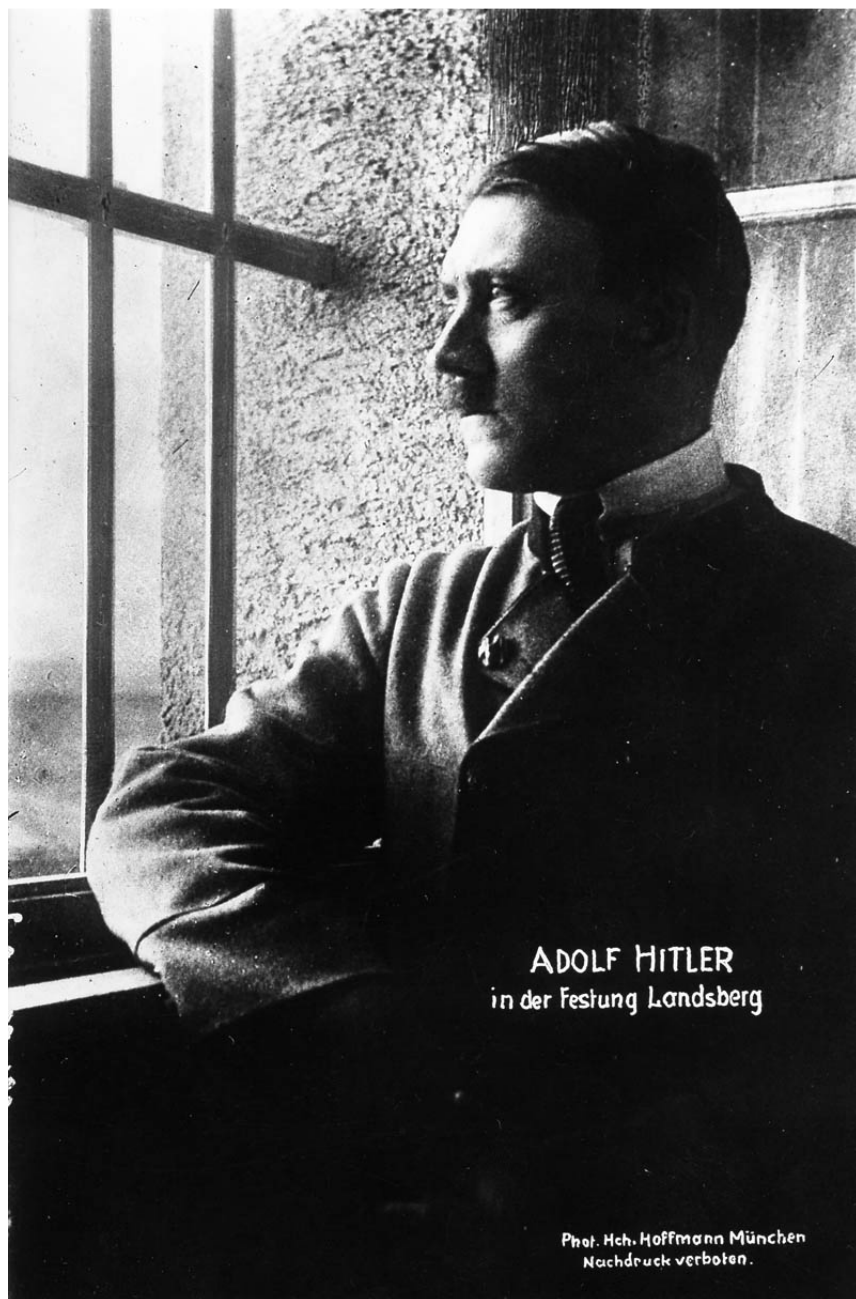
Zdroj: <https://postwar.hausderkunst.de>.

13/ Alexander W. Misin, Parade zum Ersten Mai auf dem Roten Platz (Parad perwogo maja na Krasnoi Ploschtschadi), 1949



Zdroj: CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.

14/ Heinrich Hoffmann, Adolf Hitler in der Festung Landsberg, 1924



Zdroj: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de>.

15/ Firma Hoffmann, Adolf Hitler, 1925



Zdroj: <https://mashable.com>.



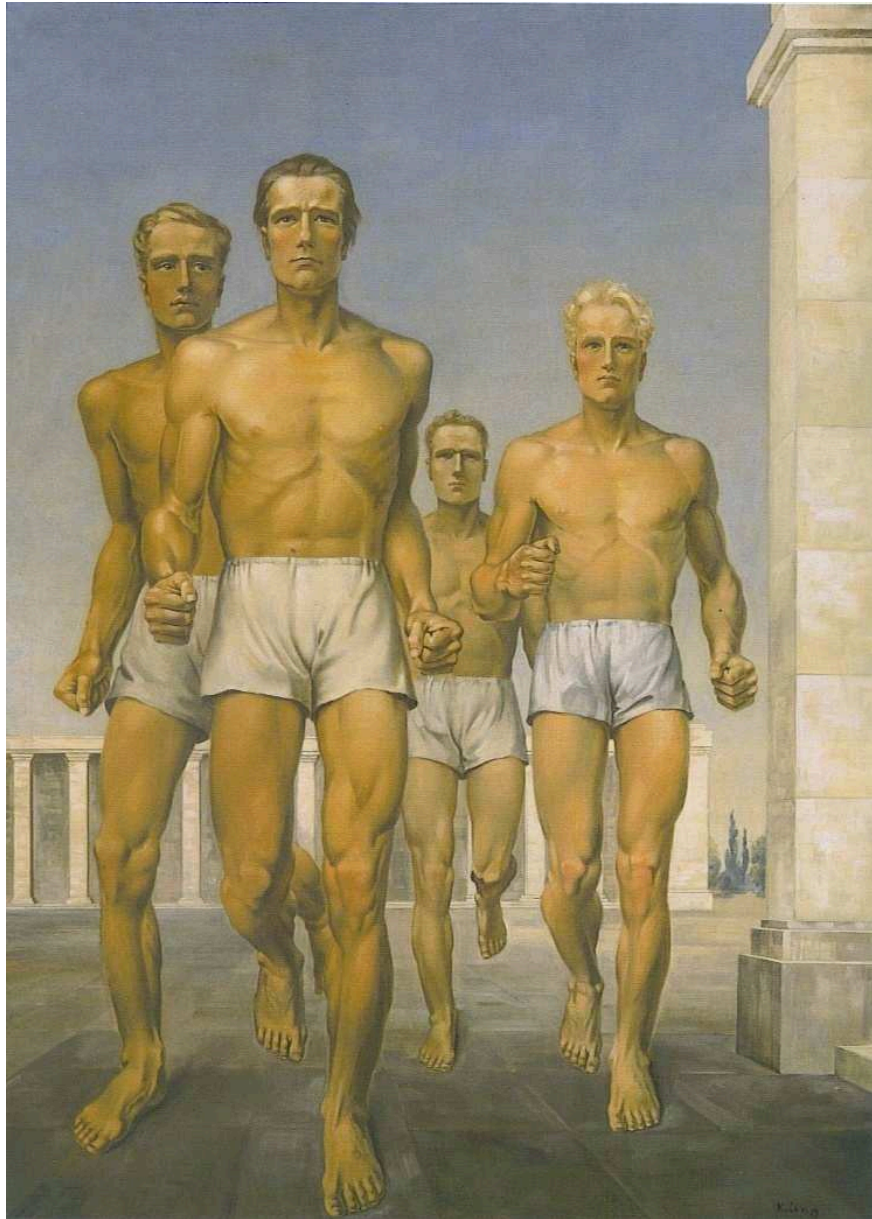
Zdroj: CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.

17/ Rudolf Otto, Bauernfamilie, 1944



Zdroj: <https://vandrare.tumblr.com/post/81866742936/hyperborean-bauernfamilie-rudolf-otto-1944>.

18/ Gerhard Keil, Turner, 1939



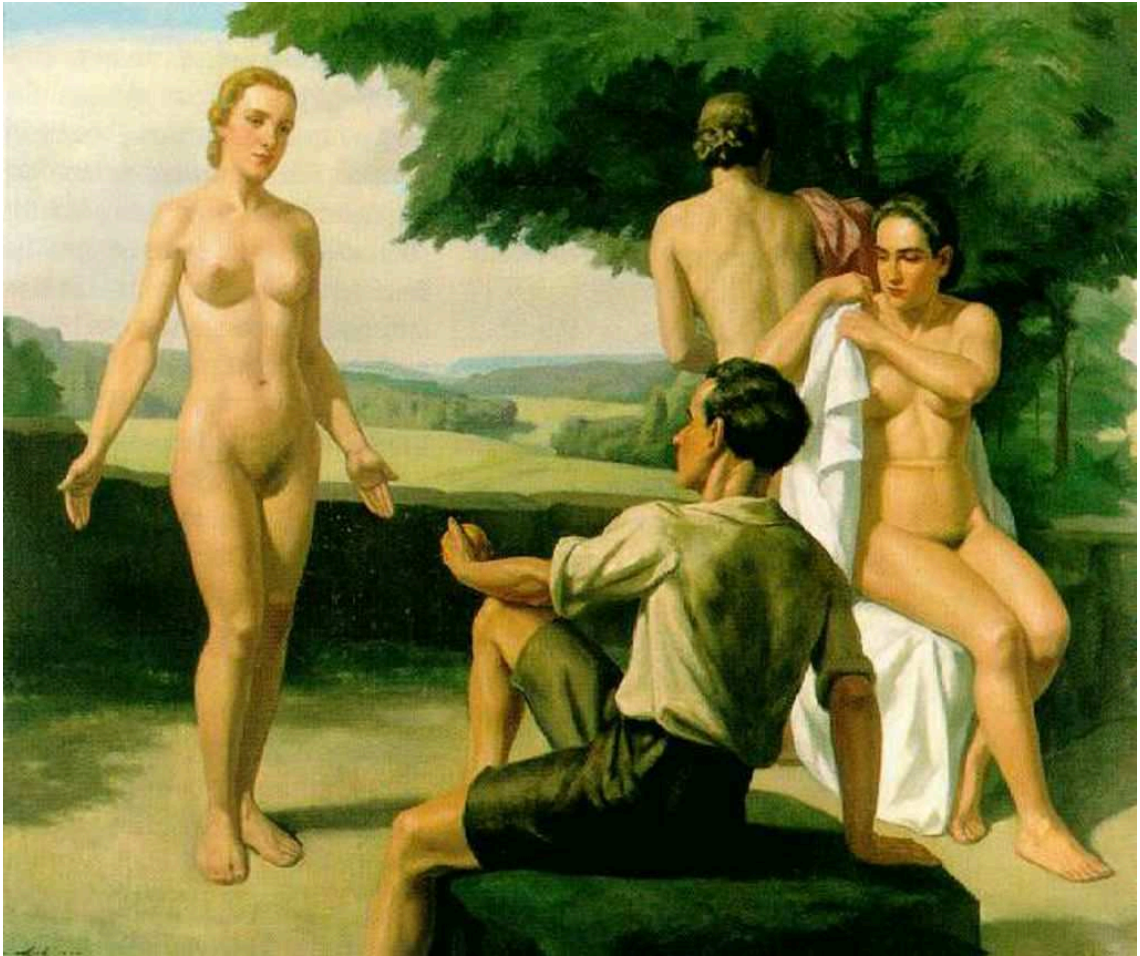
Zdroj: <http://galleria.thule-italia.com/gerhard-keil/?lang=en>.

19/ Alexander A. Deineka, Staffellauf auf dem Gartenring (Estafeta po sadowomu kolzu), 1947



Zdroj: CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.

20/ Ivo Saliger, Das Urteil des Paris, 1939



Zdroj: <https://www.dhm.de>.

21/ Iwan M. Schagin, Mutter und Kind, 1941



Zdroj: CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.

22/ Richard Heymann, Sonniges Leben, 1939



Zdroj: <http://www.germanartgallery.eu>.

23/ Nikolai Dormidontow, Dnjeprkraftwerk (Dneprostroj), 1931, fotografie, 119 x 153, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie. Foto: Deutsches Historisches Museum in Berlin.



Zdroj: CZECH, Hans-Jörg, DOLL, Nikola. Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945. Deutsches Historisches Museum Berlin: Dresden, 2007.