

**ROGER
GRIFFIN**
MODERNISMUS
A FAŠISMUS

Modernismus a fašismus

Pocit začátku za Mussoliniho a Hitlera

Roger Griffin

Z anglického originálu *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, vydaného nakladatelstvím Palgrave Macmillan v roce 2011, přeložila Eva Kalivodová

Doslov Eva Kalivodová a Ondřej Cinkajzl

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2025

Edici Politeia řídí Milan Znoj a Matěj Spurný

Odborný konzultant František Vrhel

Redakce Kamila Veselá

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první elektronické, podle druhého českého tištěného vydání

© Univerzita Karlova, 2025

First published in English under the title

Modernism and Fascism, by R. Griffin, 1st edition.

Copyright © Roger Griffin 2007

This edition has been translated and published under licence from Springer Nature Limited.

Springer Nature Limited takes no responsibility and shall not be made liable for the accuracy of the translation.

Translation © Eva Kalivodová, 2025

Afterword © Eva Kalivodová, Ondřej Cinkajzl, 2025

ISBN 978-80-246-6237-4

ISBN 978-80-246-6239-8 (pdf)

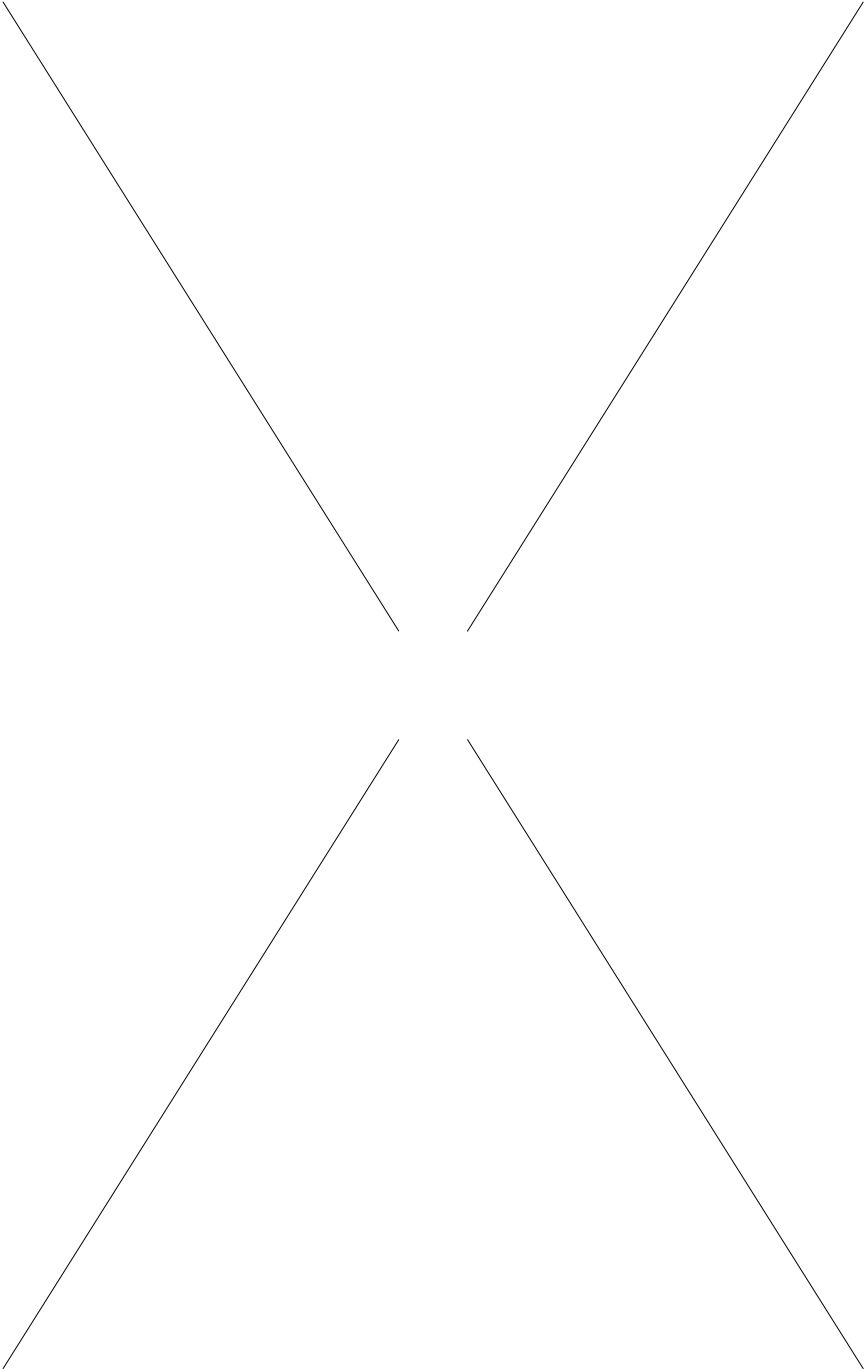


Charles University
Karolinum Press

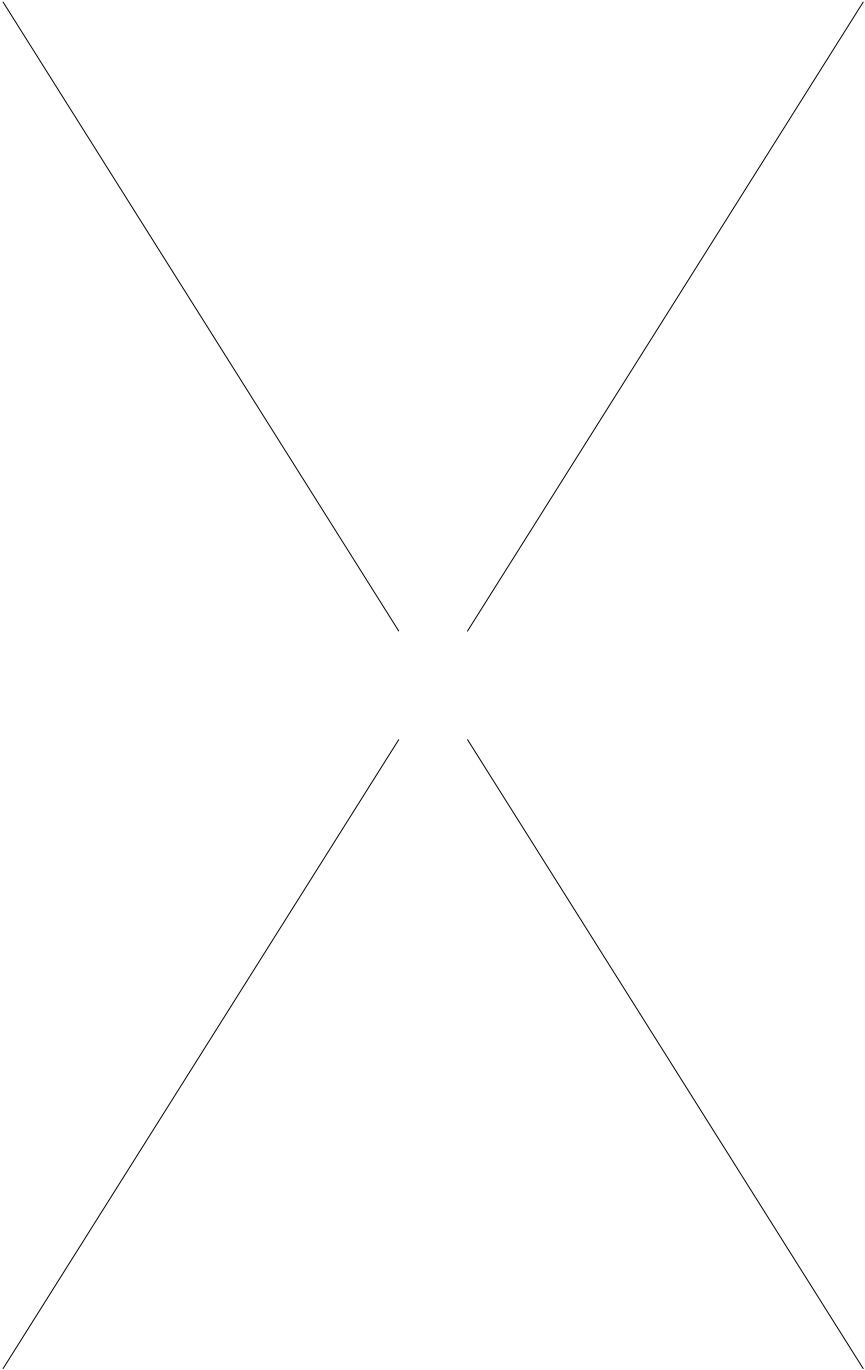
www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Není čas o sobě pochybovat
Není čas skrývat starost
Slézáš z věže ze slonoviny
Máš vklad ve světě, který má být společný
Nastal čas války světů
Nastal čas hroutících se království
Nastal čas, kdy se světy dělí
Čas vyslyšet tvé volání
Pošli pozdrav do budoucnosti
Pošli svou lásku do doby ještě vzdálené
A uzdrav rány této planety léčivým citem
Pošli pozdrav do budoucnosti
Pošli lásku vzdálenému svítání

Sting, „Send Your Love“



*Tato kniha je věnována památce mé matky
a budoucnosti mého syna*



OBSAH

15	PODĚKOVÁNÍ
19	ÚVOD
	<i>Aufbruch</i>
20	Nové horizonty
24	Jak vytvořit „celistvější obraz“
26	Fašismus vyrostl z modernismu
30	<i>Aufbruch</i>
35	ČÁST PRVNÍ
	Modernistický pocit začátku
37	KAPITOLA PRVNÍ
	Paradoxy „fašistického modernismu“
38	V revoltě proti modernímu světu
42	Fašismus a modernismus: „Aporie“, nebo paradox?
46	Strategie pro řešení aporií fašistického modernismu

51	Nacismus a jeho spleťitý „antimodernismus“
60	„Synoptická interpretace“ fašistického modernismu?
62	Babylonské výsledky bádání
64	Metodologická krize v humanitním bádání
66	„Humanitní sebezpytování“ a rozvrh této knihy
70	Julius Evola podruhé
75	KAPITOLA DRUHÁ
	Dva mody modernismu
76	Dialogika modernismu aneb Logika v úzkých
78	Nespokojenost v modernitě
85	Modernita jako „dekadence“
91	Ideální typ modernismu
96	Nietzscheho modernistická revolta
100	Modernismus jako epifanie a modernismus jako program
106	Propustné membrány modernismu
108	Jak zkoumat modernismus ve fašismu?
113	KAPITOLA TŘETÍ
	Archeologie modernismu
114	Rituály modernity
116	„Primordiálně založená“ teorie modernismu
119	Potřeba „posvátné klenby“
121	Eroze naší „nebeské ochrany“
126	Cesty k transcendenci
129	Hrůzný Kronos
135	Zvládání smrtelné hrůzy
138	Zčasování podruhé
142	Zrod estetického modernismu
144	Tři příklady kulturního modernismu
149	Primordiální dynamika modernistických hnutí
155	KAPITOLA ČTVRTÁ
	Primordiální definice modernismu
155	Mýtus přechodu
158	Přechodový rituál
161	Revitalizující hnutí
165	Programový modernismus podruhé
168	Modernita a liminoid
174	Primordiální definice modernismu
179	Dohlédnout za „rozpad hodnot“
184	Hledání transcendence v moderním umění
191	Modernistovo hodnocení modernismu

197	KAPITOLA PÁTÁ
	Sociální modernismus v době míru a války: 1880–1918
197	Dávní učitel
200	Okultistický sociální modernismus
204	„Kultické milieu“ modernity
207	Pravicový sociální modernismus
212	Modernistická politika těla
219	Scientistické „příběhy změny“
227	Varovné stíny
229	1914: Začátek začátku
239	KAPITOLA ŠESTÁ
	Vzestup politického modernismu: 1848–1945
239	<i>Creatio ex profundis</i>
244	<i>Homo faber</i> jako prométheovský modernista
248	Dionýský socialismus
254	Marxismus jako modernismus
259	Modernismus v organickém nacionalismu
262	Futurální reakce
264	Fašismus jako politický modernismus
270	Fašistické režimy jako zahradnické státy
273	Politický modernismus a pohled Gorgony
279	ČÁST DRUHÁ
	Fašistický modernistický stát
281	KAPITOLA SEDMÁ
	Zrod fašismu z modernismu
281	Smrt ve Florencii
284	Modernismus jako „čistý akt“
287	<i>Postrisorgimento</i> a jeho palingenetické ovzduší
292	Italianismus jako modernismus
295	Maximalistická koncepce nacionalistického modernismu
299	Jak jeden politický modernista hledal cestu labyrintem
302	Politický modernismus prvních italských „fašistů“
306	Zrod italského fašismu jako revitalizujícího hnutí
311	Soutok modernismů
314	Fašismus jako Rohrschachův test italského modernismu
319	KAPITOLA OSMÁ
	Italské fašistické zřízení jako modernistický stát
319	Jak se fašismus „postavil času“
326	Fašistický technokratický modernismus
331	„Žravá améba“ fašistické kultury

- 338 Kulturní modernismus za fašistického zřízení
- 346 Modernistická dynamika fašistické transformace společnosti
- 350 Cesta ke „krystalické modernitě“
- 355 „Pravá tvář“ fašistického modernismu
- 359 ... a ještě „pohled“ nacismu

361 KAPITOLA DEVÁTÁ

Nacismus jako revitalizující hnutí

- 361 Joseph: Německý osud
- 368 Zpětné spojení dopředu
- 372 Nacistická alternativní modernita
- 375 *Mein Kampf* jako modernistický manifest
- 382 Nacistický modernismus podruhé
- 386 Výmarská republika jako „stresovaná“ společnost
- 390 Zposvátnění nacistické politiky
- 392 Hitler jako moderní prorok
- 396 Nový začátek pro Německo

401 KAPITOLA DESÁTÁ

Modernismus nacistické kultury

- 401 Vídeňská „promoce“ na přelomu století
- 411 Modernismus nacistického umění
- 415 Estetický modernismus za nacismu
- 417 Modernistický klasicismus
- 422 Modernismus nacistické hudby
- 430 Rasově přijatelná literatura a tanec
- 436 Okem nacistických kamer
- 439 „Destruktivní tvorba“ nacistického modernismu

443 KAPITOLA JEDENÁCTÁ

Biopolitický modernismus třetí říše

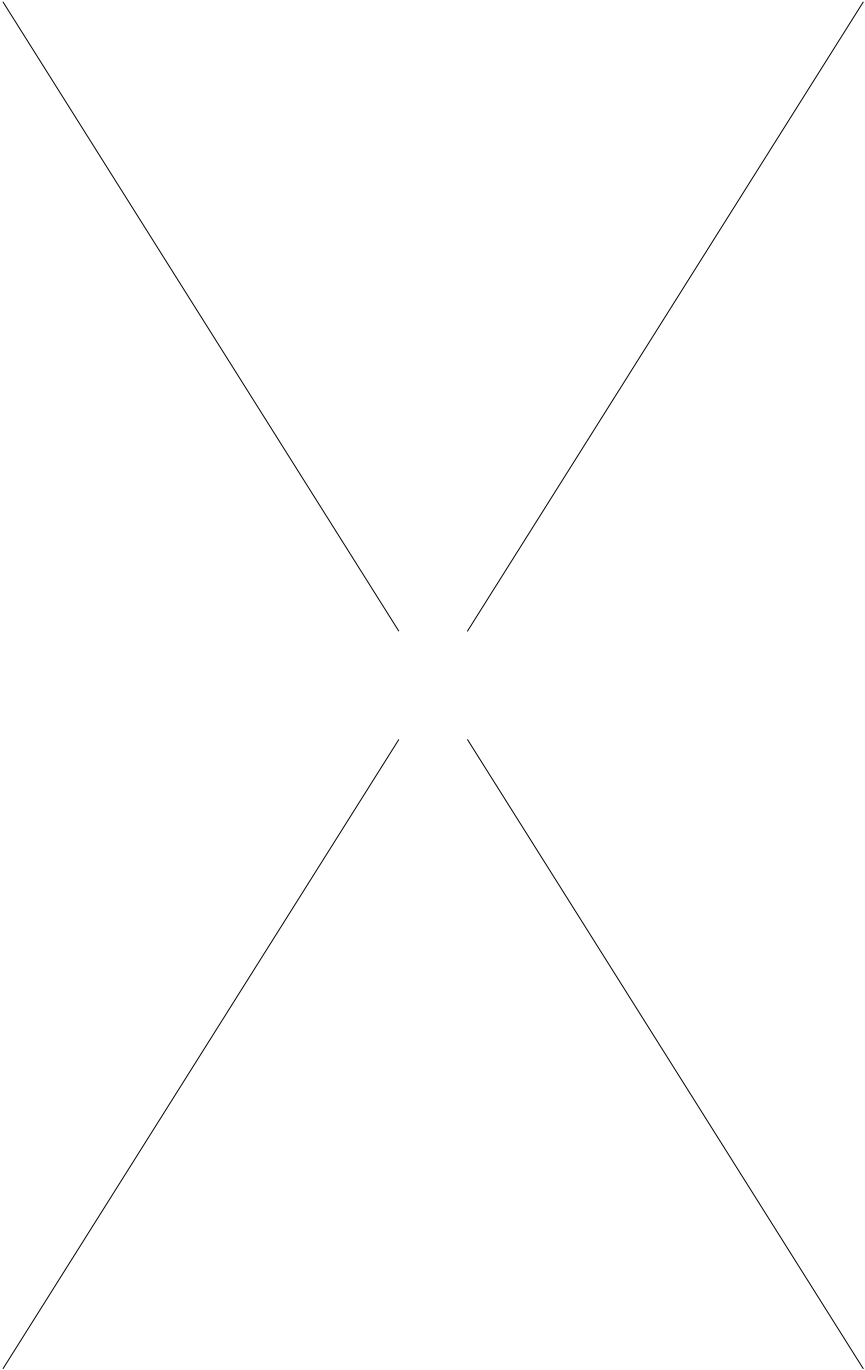
- 444 Nacismus a *Lebensfreude*
- 450 „Jinakost“ nacistické modernity
- 456 Konverze k Hitlerově vizi
- 458 Nacistická svatba techniky s bytím
- 462 Nacistický kult technokratického modernismu
- 467 Třetí říše jako produkt plánování
- 469 Modernistický rasový stát
- 473 „Ekologie“ genocidy

479 KAPITOLA DVANÁCTÁ

Ukončování

- 479 Konec bez závěru
- 482 Maximalizovaný modernismus

489	Dovětek o postmodernitě
495	Fašismus: Ani moderní, ani antimoderní
498	Modernistická kauzalita v generickém fašismu
503	Úloha modernismu v nedonošeném fašismu
507	Modernistická Železná garda?
510	Modernističtí intelektuálové a fašismus
512	Fašismus je součástí „něčeho většího“
515	Modernismus humanitního bádání
519	POSTSKRIPTUM:
	Jiný počátek
519	Zezelenej, Dionýse
522	Jiný počátek
527	DOVĚTEK:
	Ještě o metodologii
535	DOSLOV
	Griffinovo značení v labyrintu modernismu
	Komentář vyšlý z převodu <i>Modernismu a fašismu</i>
	(Eva Kalivodová)
551	Roger Griffin a „nový konsenzus“
	(Ondřej Cinkajzl)
559	LITERATURA
591	REJSTŘÍK



PODĚKOVÁNÍ

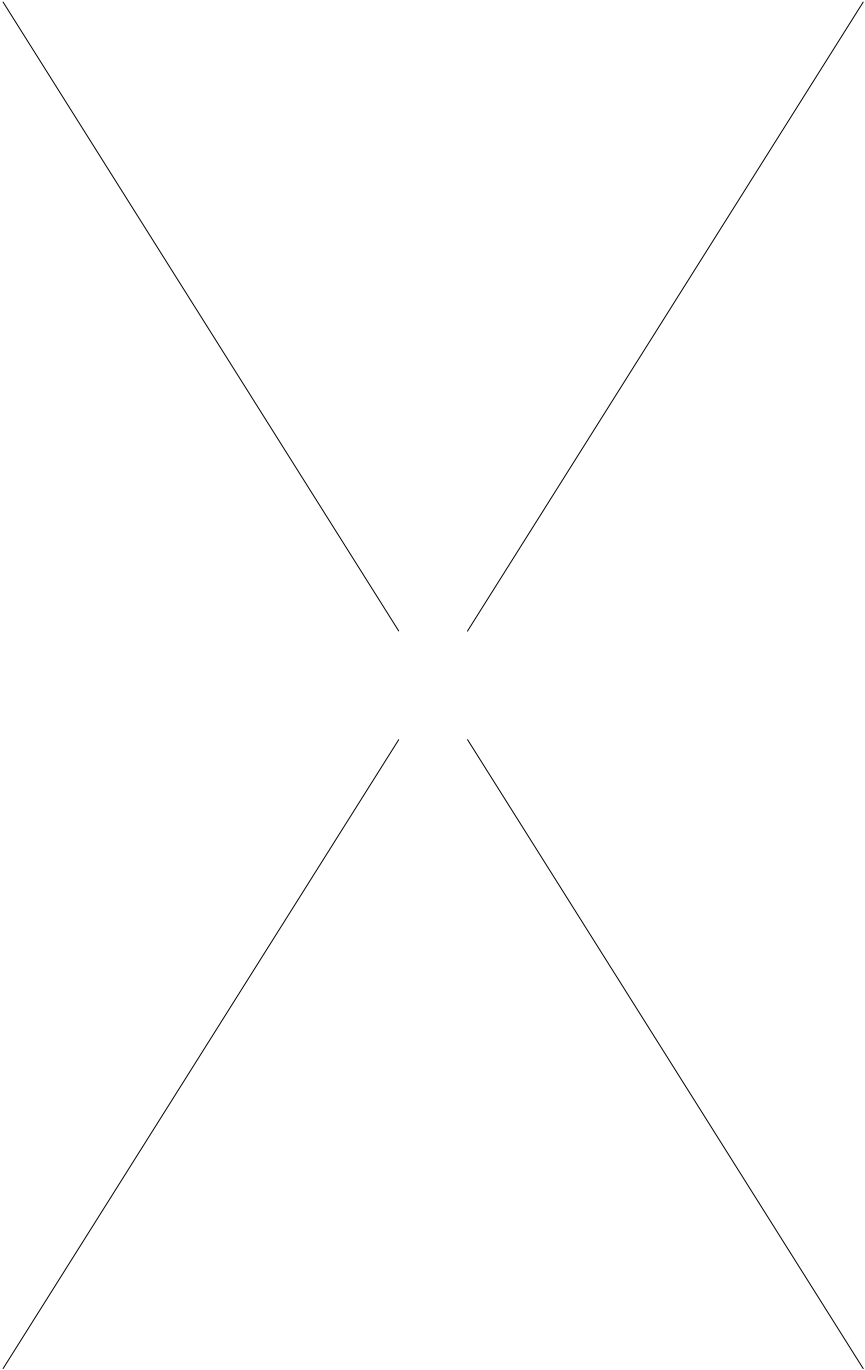
Tato kniha by nemohla vzniknout bez štědrého období tvůrčího volna, které mi umožnila podpora AHRC (Arts & Humanities Research Council) ve formě semestrálního tvůrčího volna a oxfordská Brookesova univerzita tvůrčím volnem dvousemestrálním. Doufám, že výsledek mé práce dostatečně splatí důvěru ve mě vloženou různými anonymními hodnotiteli mých grantových žádostí. Mnohé dlužím také několika předním akademikům Filozofické fakulty (School of Arts and Humanities) oxfordské Brookesovy univerzity za jejich potřebnou psychickou i praktickou podporu v různých chvílích realizace tohoto dlouhotrvajícího projektu a stovkám tamějších studentů, po léta navštěvujícím mé historické přednášky. Stávali se nevědomky pokusnými králíky nosnosti teorií a interpretací, jež kulminují v této práci, a někteří z nich projevovali přesně ten druh spontánního nadšení z mého přístupu k historii, který je hnací silou učitelské

profese. Během osmnácti měsíců, kdy jsem tuto knihu psal a sháněl pro ni ilustrace, se také ukázalo, nakolik si někteří akademici a lidé, kteří je svou prací podporují, dokážou obdivuhodně udržet velkorysost a lidskost navzdory silícím časovým, byrokratickým i finančním tlakům, které negativně ovlivňují tuto specifickou část globálního společenství.

Na vzniku a dokončení tohoto projektu se významně podílelo tolik lidí, že seznam jejich jmen by svou délkou připomněl titulky, které běžící nepovšimnuty na plátně, když odcházíte z kina. Přiblížit jedinečný přínos každého z nich by tuto už tak dost objemnou knihu dále neúměrně zatížilo. Rozhodl jsem se proto poděkovat jim v abecedním seznamu sestaveném podle jejich křestních jmen. Oni vědí, co pro mě udělali: Četli celou pracovní verzi, redigovali a korigovali rukopis, doporučili ke čtení klíčové zdroje, které mi unikly, publikovali inspirující článek nebo mě jednoduše duševně či odborně nasměrovali v tu pravou chvíli mého osobního souboje s Kronem a modernitou. Doufám, že ti, kteří jsou stále s námi, objeví v knize nějaký uspokojivý výsledek také svojí práce a potěší je, že je zde tímto neokázalým způsobem zmíním: Alice Demartiniová, Alfred Schobert, Andreas Umland, Aristotle Kallis, Cassie Watsonová, Claudio Fogu, Clotilde D'Amatová, Cyprian Blamires, David Baker, David Luke, David Nash, David Robertson, Detlef Mühlberger, Emilio Gentile, Francesco Innamorati, George Mosse, Gillian Hooperová, Gregory Maertz, Ian Kershaw, Jeffrey Schnapp, John Perkins, John Stewart, Josephine Reynoldsová, zaměstnanci Bodleian Library, Karla Poeweová, Marco Demartini, Marco Medicina, Marius Turda, Mark Antliff, Mary Chamberlainová, Matthew Feldman, Michael Golston, Michael Strang, Mitch Sedgwick, Modris Eksteins, Orietta Rossiniová, Orietta Panicelliová, Paul Hooper, Paul Jackson, Paul Weindling, Peter Fritzsche, Peter Harbour, Peter Osborne, Peter Pulzer, Quinto Demartini, Reginald Cave, Richard Evans, Rob Pope, Robert Murray, Roberto Ventrone, Robin Mowat, Roger Eatwell, Rosalba Demartiniová, Samuele Demartini, Siegfried Jäger, Stan Mathews, Stanley Payne, Steve King, Sue Nealeová, Susanne Baackmannová, Susan McCraeová, Tudor Georgescu, Walter Adamson, Werner Loh, Zygmunt Bauman – a v neposlední řadě Mariella, bez které by nic z tohoto všeho nebylo možné.

Tato kniha je o hledání transcendence v podmínkách západní modernity a o lidské potřebě čerpat z minulosti, aby budoucnost nabyla smysl. Pokud by měla být někomu věnována, pak Joan Griffinové, člověku z mé

minulosti, který udělal vše, aby mi vštípil smysl pro „vyšší“ hodnoty a porozumění křehké kráse života, a Vincentu Griffinovi, ve kterém, jak doufám, bude svým způsobem žít vše, čemu jsem se naučil. Jeho bystrý smysl pro zákonitosti akademického života ilustruje náš rozhovor z 11. prosince 2005, kdy jsem tuto knihu psal: *Vincent* (šestiletý, při pohledu na přetékající regály v mé pracovně): „Tyhle všechny knihy jsi napsal?“ *Roger Griffin*: „Ne, ale přečetl jsem je, abych tu svoji mohl napsat.“ *Vincent*: „Ale to je podvod, Rogu!“



Úvod

AUFBRUCH

„Ty tedy znáš svůj cíl?“ zeptal se. „Ano,“ odvětil jsem, „říkám přece, ‚Pryč odtud‘, to je můj cíl.“ „Nemáš s sebou žádný proviant,“ řekl. „Žádný nepotřebuji,“ řekl jsem, „ta cesta je tak dlouhá, že musím zemřít hladem, když cestou nic nedostanu. Žádný proviant mě nemůže zachránit. Je to naštěstí vpravdě obrovská cesta.“

Franz Kafka, „Der Aufbruch“ (1921)¹

Tento pocit konce [...] se nezmenšil, přičemž v takzvaném modernismu se vyskytuje stejně endemicky jako utopismus v politických revolucích.

Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1966, *Smysl konce*, česky 2007)²

Zítřek se stal dneškem: Tušení, že svět končí, bylo nahrazeno pocitem nového začátku. Konečný cíl je teď bez jakýchkoli pochyb ve sféře vize, která se před námi rozprostírá, a všechna víra v zázraky je teď zapražena do aktivní přeměny přítomnosti.

Julius Petersen, *The Longing for the Third Reich* (1934, *Touha po třetí říši*)³

1 Paul Raabe (ed.), Franz Kafka. *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt: Fischer 1975, s. 321. Tento fragment povídky, který patří ke Kafkovým „Nachlass“, tedy pracím za jeho života nepublikovaným, je v němčině [díky Maxu Brodovi] znám pod titulem „Der Aufbruch“. V angličtině bývá publikován s titulem „My Destination“ (někdy „Sudden Departure“). (V češtině je od vydání překladu Vladimíra Kafky in: Franz Kafka, *Popis jednoho zápasu. Novely, črty a aforismy z pozůstalosti*, Praha: Odeon 1968, znám pod názvem „Pryč odtud“. Pozn. překl.) Navrhoval bych však překlad „Nový začátek“ – inspiruje mne k tomu překladatelská webová stránka, kde je tip překládat frázi *Begeisterung für Aufbruch* v manažerském kontextu jako „nadšení pro nové začátky“.

NOVÉ HORIZONTY

Tato kniha se pokouší soustavně prozkoumat zásadní spřízněnost, která existuje mezi modernismem a fašismem. Pokud jsou tyto dva jevy spojeny souslovím „fašistický modernismus“, je to stále většinou vnímáno jako antiteze nebo oxymóron, zvláště ve vztahu k režimům Mussoliniho a Hitlera. Druhá část této knihy je však popíše jako významné příklady „modernistického státu“. Leitmotivem knihy je, že klíčovým rysem geneze, psychologie, ideologie, politiky a praxe fašismu byl „pocit“ nebo „smysl začátku“, nálada, která se dostavuje při vkročení na práh nového světa. Je to nálada plná opojného očekávání jako dialektického dvojčete posedlosti koncem celé éry, jež prozkoumal před čtyřmi desetiletími anglický literární historik Frank Kermode v zásadním textu o modernismu *The Sense of an Ending*. Jestliže těžištěm Kermodeovy práce je určit „apokalypticky vnímaný čas“ jako ústřední topos modernistické imaginace, pak tématem této knihy je poznat způsob, kterým se víra v dosažení transcendence cestou kulturní, sociální a politické přeměny vepisuje do ideologie, politiky a praxe italského fašismu a německého nacismu.

Za zárodek tohoto projektu může být považována pasáž, kterou jsem napsal zhruba před patnácti lety v práci *The Nature of Fascism* (Povaha fašismu). Pokusil jsem se v ní najít definici fašismu, která by byla užitečnější pro historické a politologické zkoumání témat, jako jsou vztah italského fašismu k Frankovu Španělsku, Hitlerovu Německu, rumunské

Překladatel Mats Wiman k tomu říká: „*Der Aufbruch* neodkazuje k ničemu konkrétnímu jako inovace, reforma, reorganizace nebo podobně. Je to otázka osobního postoje nebo charakterového rysu, kdy určitý člověk *projevuje ochotu, chuť nebo nadšení, když má šanci se nově do něčeho pustit nebo když je před ním nějaká výzva.*“ <http://www.proz.com/kudoz/15886> (přístup 11/01/06). Zdůraznil R. G. (V citátu je použit překlad J. Stromšíka in: Franz Kafka, *Povídky III*, Dílo Franze Kafky, sv. 3, Praha: Nakl. Franze Kafky 2003, s. 103, pozn. překl.).

2 Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1967), New York: Oxford University Press 2000, s. 98. (Citován český překlad Miroslava Kotáaska in: Frank Kermode, *Smysl konců*, Brno: Host 2007, s. 86. Pozn. překl.)

3 Julius Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich in deutscher Sage und Dichtung*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1934, s. 1. Citován in Jost Hermand, *Old Dreams of a New Reich: Volkish Utopias and National Socialism*, Bloomington: Indiana University Press 1992, s. 163. Hermandova kniha opravdu pomáhá pochopit archaickou sílu či mytickou dimenzi nacistické ideologie, tak často popisovanou jako „nostalgie“ nebo antimodernost. My ji však budeme chápat jako integrální futurální komponent nacistického modernismu.

Železná gardě či vyhlídky poválečného oživení fašismu ve staré či nové podobě, než ty, jež byly tehdy k dispozici. Na jednom místě jsem vyslovil domněnku, že mýtus přerodu („palingenetický mýtus“) může být nejen klíčově definující složkou fašismu, ale že to může být zdroj, z něhož některé podoby nacionalismu a rasismu čerpaly v extrémních podmínkách meziválečné Evropy velkou emotivní a také zničující sílu. Současně jsem prohlásil, že fašismus vůbec není vnitřně antimoderní, ale že pouze odmítá „údajně rozkladné jevy moderní doby“ a že jeho „rezolutní nasměrování k novému typu společnosti“ neznamená „odmítnutí modernismu, ale jeho alternativu“.⁴

Mým původním plánem bylo rozvést tuto kryptickou tezi v útlem svazku o fašistické kultuře, v němž bych prozkoumal „úspěšná“ i zkrachovalá hnutí meziválečné i poválečné doby (jako na příklad tzv. třetí pozici a evropskou „novou pravici“) a věnoval se jejich utopičnosti. Ukázalo se však, že je nutné zaměřit se do hloubky na nový konceptuální výklad modernismu (část první) a potom podrobně aplikovat jeho ideální typ na režimy Mussoliniho a Hitlera (část druhá). Ty byly vybrány jak kvůli podstatným rozdílům v jejich pojetí národní kultury, tak proto, že jsou jediné, které proměnily utopický fašistický revoluční projekt v praxi státního zřízení. Cílem se mi stalo osvětlit nově nejen fašismus, ale celou povahu modernity a modernismu, a tak vytvořit základ pro budoucí práci především těch specializovaných odborníků, kteří se zabývají konkrétními, zde málo analyzovanými nebo opominutými aspekty tohoto širokého tématu.

Když jsem byl po měsících plánování, psaní grantových žádostí, popisů a návrhů projektu hotov začít ho konečně uskutečňovat v magicém světle obrazovky počítače, vynořil se mi před očima nevhodně kýčovitý obraz Leonarda di Capria a Kate Winsletové, jak balancují na samé špičce přídě *Titaniku*. Stojí na vrcholu monstra vysokého jako mrakodrap, silný vítr jim cuchá vlasy, jsou uchvázeni omamným prožitkem toho, jak vrývají tenkou bílou brázdou do šedomodré nezměrnosti Atlantiku. Obraz nás přesvědčuje, jak prožívají až do morku kostí, že právě oni teď rozrážejí čas a prostor, jak je pohlcuje částečně metafyzický, částečně erotický prožitek, kdy každým douškem nasávají přísliby neomezené svobody

4 Roger Griffin, *The Nature of Fascism*, London: Pinter 1991, s. 47. Zdůraznil R. G.

a možností a důvěru v to, že už už se stanou pánem a paní svých osudů v lidském světě.

Možní milenci, kteří stojí na prahu nepředstavitelné nové doby a kteří se ženou do nového světa, Ameriky, jež je spíš utopií než zeměpisnou realitou. Dojemnost této scény, která se spojuje se sentimentální irskou milostnou písní, podmalovávající závěrečné titulky, je dána tragicko-ironickým rozporem mezi nadějeplnou, ale drasticky krátkodobou vyhlídkou mladého páru a vědomím diváka, že hned za horizontem je očekává strašlivý osud. Určitě ale existuje mnoho jiných interpretací téhle scény.

Když se 15. dubna 1912 skutečný *Titanik* potopil, stoupenci křesťanského evangelismu tuto katastrofu okamžitě interpretovali jako znamení poukazující na trestuhodnou pýchu moderního člověka. Někteří soudobí umělci v ní nacházeli méně specifické apokalyptické významy. Ještě dnes, o století později, zkáza *Titaniku* nejednou v myslích implikuje bezprostředně následující děje: západní civilizace si v ní odbyla premiéru následujících desetiletí hrůzných válek, diktatur a masového vraždění, jež krutě rozbila mýtus nezadržitelného pokroku coby základu budování liberálně kapitalistické a imperialistické kultury, pocházející z *belle époque*.⁵ Další výklady osudu této zaoceánské lodi, které bez konce posilují jeho magii, se nepochybně vznášejí v ještě závratnějších výškách. V kontextu této práce má však fakt, že mi na mysli vytanula scéna z filmu, který dějinnou tragédii bezostyšně proměnil v hollywoodské melodrama, dva alternativní významy. Oba jsou z hlediska následujících dvanácti kapitol velmi podstatné.

Myslím, že jedním je moje podprahové vnímání „nebezpečnosti takového podniku“, kterým je přehodnocení vztahu modernismu a fašismu. Jednak je to dáno metodou, kterou volím: konstruováním „velkého příběhu“, zpracovávajícího obrovské a vnitřně nejednoznačné téma – tedy volbou kdysi validního odborného postupu, který dnes čelí velké kritice. Brzy o tomto aspektu řeknu více. Důležitější ale je, že extatický pocit

5 Metaforické významy potopení *Titaniku*, které současníci tak silně vnímali jako symbol křehkosti západního „pokroku“, často připomíná Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880–1918* (2. vydání), Cambridge, MA: Harvard University Press 2003. Slavná je Dylanova metafora *Titaniku* pro moderní civilizaci v písni „Desolation Row“ z alba *Highway 61 Revisited* (1965).

na přídi Titaniku je jakýmsi *tableau vivant* způsobu, kterým lidé dokážou prožívat čas „mytický“, jako těhotný možnostmi obnovy a očistění. Pominu svůj osobní pocit „napínání plachty“ při formulování tohoto úvodu, protože závažnější je v této souvislosti poukázat na podtext celé práce – upozornění na katastrofické důsledky, které takovéto prožívání času v moderních dějinách přineslo, když bylo přeneseno ze sféry osobních vztahů a poezie do politických a sociálních snah vybudovat za každou cenu novou společnost.

Právě takovéto rozpoložení přesvědčilo revolucionáře ve francouzském Národním shromáždění, že nemění jen politický a společenský systém, ale že regenerují dějiny, tvoří nový typ „člověka“ a „začínají čas znovu“. ⁶ Stejně rozpoložení svedlo Friedricha Nietzscheho k víře, že jeho knihy jsou myšlenkovým „dynamitem“, jehož výbuch rozláme skály, které jeho současníky vězní ve stávající fázi kulturní evoluce, a otevře jim vrata do zcela nového druhu lidské historie založené na „přehodnocení všech hodnot“. ⁷ Opět podobné vyšší uvědomění zachycuje *Manifest futurismu* Filippa Marinettiho (který se deset let po jeho napsání stal členem prvního „Fascio“): Umělec v něm hlásá: „Jsme na nejzazším mysu staletí!“ a oznamuje, že „Čas a prostor umřely včera“. Je pozoruhodné, že jedním z básnických symbolů, kterým tento prožitek ilustruje, jsou „dobrodružné parníky větřící obzor“. ⁸

Tato kniha se odvažuje tvrdit, že fašismus v meziválečném období byl aspoň pro jeho nejoddanější idealistické proponenty cestou, jak se vyhnout bezmocnému sledování dějin a jak zažít omamný pocit tvorby historie

6 Tento „mytický“ aspekt Francouzské revoluce zkoumá vynikajícím způsobem Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* (Berkeley: California University Press 1984); také Mona Ozouf, *L'Homme régénéré. Essai sur la Révolution française* (Paris: Gallimard 1989).

7 Kontext této sebecharakteristice poskytuje následující pasáž: „Znám svůj úděl. S mým jménem bude jednou spojována vzpomínka na cosi nesmírného – na krizi, jaké na Zemi nebylo, na nehlubší kolizi svědomí, na rozhodnutí vyvolané *proti* všemu, v co se doposud věřilo, co se požadovalo, co bylo posvátné. Nejsem člověk, jsem dynamit.“ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, New York: Vintage 1967, s. 326. Část 1, odst. 4: „Why I am Destiny“. (Česky je citován překlad L. Benyovského – F. Nietzsche, *Ecce homo*, „Proč jsem osudem“, odst. 1, Praha: Naše vojsko 1993, s. 149, pozn. překl.).

8 Filippo Marinetti, *The Founding Manifesto of Futurism*, in: Umbro Apollonio, *Futurist Manifestos*, London: Thames and Hudson 1973, s. 21–22. (V citátu je použit český překlad V. Mikeše in: Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha: SNKLU 1964, s. 320, pozn. překl.)

s novým horizontem a pod novou nebeskou klenbou. Umožňoval vyprostit se z léček slov a myšlenek skutečnými činy; vyvést lidské tvůrčí schopnosti z umění pro umění a zapojit je do budování nové kultury v absolutním tvůrčím aktu. Pro nejskalnější věřící sliboval doslova epochální změny.

Dvě fašistická hnutí, kterým se podařilo dostat ke kormidlu politické moci a která se snažila přivodit trvalou změnu společnosti, ne-li obrátit kurz celé historie, absolutně ztroskotala. Mussoliniho „třetí Řím“ trval jen dvě desetiletí, ve srovnání s pětisetletým trváním starověkého římského impéria. Hitlerova říše, která si nárokovala tisíciletí, se zhroutila po pouhých dvanácti letech. Osa, kterou tyto dva režimy utvořily, způsobila přímo nebo nepřímo smrt milionů lidí a svým vlastním národům rozbila dané sliby a sny, jimž uvěřily. Ambice i ztroskotání těchto režimů a jejich zločiny proti lidskosti zůstanou ovšem nesrozumitelné, pokud nebude položen dostatečný důraz na to, že jak jejich vojenské, tak občanské armády byly mobilizovány revolučním pocitem, že stojí na hraně historie a aktivně mění její kurz, osvobozeny od nároků „normálního“ času a „konvenční“ morálky.

JAK VYTVOŘIT „CELISTVĚJŠÍ OBRAZ“

Jak naznačují odkazy k Nietzschemu a Marinettimu, snahou této práce je ukázat, že „vize světa“ (*Weltanschauung* či *visione del mondo*), které poháněly dvě velmi odlišné fašistické diktatury zrodivší se v meziválečné Evropě, byly hlubinně svázané s intelektuálním a uměleckým modernismem – ovšem způsobem, který se vzpěčuje jakýmkoli zjednodušujícím charakteristikám a šikovně prostým příměřům. I když se odborné bádání tímto tématem zabývá už víc než půlstoletí a byla o něm vydána řada publikací, mnohé otázky toho, jak režimy Mussoliniho a Hitlera „zapadají“ do modernity, nebyly ještě ke spokojenosti četných odborníků na tomto poli vyjasněny. V této knize se snažím vytvořit nový rámec analýzy, která by mohla přinést uspokojivější výsledky. Paradoxně však důvěryhodnost synoptického uchopení tématu, o němž se pokouším, ohrožuje podoba „velkého plátna“, které je v akademických kruzích dnes tabu a někdy je přímo spojováno s tím samým „totalitarismem“, v jehož duchu chtěl fašismus předělat společnost a historii podle svých

představ.⁹ I když je taková asociace pochybná, nepominutelnou skutečností je, že od roku 1945 výzkumy, sekundární zdroje a teorie zabývající se jakoukoli minulou či přítomnou sociální skutečností v jakékoli oblasti humanitního bádání nepřinášejí celistvá vysvětlení. Místo toho v každé – stále sebereflexivnější – disciplíně zavládlo přesvědčení, že definitivní výklad je nemožný. To v kombinaci s „kulturním obratem“, vyvolaným postmodernismem a poststrukturalismem, vedlo ke znehodnocení všech výkladů skutečnosti, o něž se pokoušeli starší odborníci, obviňovaní nyní z redukcionismu a „totalizujícího vyprávění“. Ve výsledku i díla jako *The Origins of Totalitarianism* Hannah Arendtové (1951; *Původ totalitarismu*, česky 2013) nebo *The Open Society and its Enemies* Karla Poppera (1945; *Otevřená společnost a její nepřátelé*, česky 1994), která jsou příkladem poctivého a rozsáhlého bádání na daném poli, vyjadřují, jako by náležela jiné éře.

V těchto souvislostech se úkol, který si dávám, tedy přezkoumat socio-psychologickou dynamiku a rozsah „modernismu“ (pojmu, o který se vedou spory) a následně zjistit, jak se jeho redefinované pojetí váže ke dvěma režimům, o jejichž praxi se soudí (i když také nejednotně, pokud jde o třetí říši), že vyjadřuje světový názor „fašismu“ (o jehož obsahu také nepanuje shoda), rovná nerespektování vládnoucích akademických norem. Jestli to není bezhlavé, je to určitě, německy řečeno, *unzeitgemäß* – „nemoderní“, „nenačasované“ nebo „nečasové“, jak řekl Nietzsche o svých esejích, o nichž věděl, že neodpovídají duchu jeho doby.¹⁰

Řekněme si ale hned na začátku, že předkládaná práce je sice spekulativní, protože vytváří interpretační rámec synkreticky, při zapojení nástrojů a poznatků z různých humanitních disciplín, ale brání se tomu, aby se stala totalizujícím „velkopříběhem“. Překlenující interpretace, kterou nabízí, sama upozorňuje na svou zkonstruovanost a na debaty o teoriích, s nimiž pracuje. Podobá se tak modernistické budově, která schválně vystavuje všechny vzpěry a nosníky stejně jako potrubí

⁹ Toto spojení prosadil především postmodernistický teoretik Jean-François Lyotard. Srov. Reed Dasenbrock, *Slouching toward Berlin: Life in a Postfascist Culture*, in: Richard Golsan (ed.), *Fascism's Return*, Lincoln: University of Nebraska Press 1998, s. 247–250.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, anglicky publikováno pod titulem *Unmodern Observations* (použité vydání je New Haven, CT: Yale University Press 1990). (Česky vycházejí tyto eseje pod titulem *Nečasové úvahy* od roku 1902 – tehdy přel. J. Krejčí; Laichter: Praha, pozn. překl.)

a kabely, kterými přichází voda a energie. Opírá se o předpoklad, že vědy o člověku jsou prostorem pro generální klasifikaci i rozdrobování¹¹ a že takové pochody neoddělitelně patří do jakékoli oblasti specializovaného výzkumu. V podobném duchu Detlef Peukert, průkopník rekonstrukce obyčejného života ve třetí říši, prohlásil: „Každodenní zkušenost se nikdy přesně neshodne s velkými analytickými či systematickými hypotézami. Zároveň ale platí, že pokud zkušenost má být vůbec pochopena, *neobejde se bez synoptické interpretace*.“¹² Samotnému mi přijde zcela zřejmé, že nemizicí dialektika mezi snahami syntetizovat poznání „nomoteticky“ ve velkých výkladech (ne však v jednom výkladu), sledujících v jevech nadřazené vzorce, a výzkumy „idiograficky“ soustředěnými na pochopení zvláštních rysů skutečnosti, je zárukou postupu k hlubšímu poznání a pochopení.

FAŠISMUS VYROSTL Z MODERNISMU

Odborný výklad, který v této knize buduje synoptickou interpretaci úzkého, ale složitého vztahu mezi modernismem a režimy Mussoliniho a Hitlera, je tedy antiesencialistický a antitotalizující. Nepracuje s „hypotézou“, která implikuje kritéria ověřitelnosti i zfalšovatelosti, protože – jak podotýká Karl Popper – „historické přístupy“ či „hlediska“ prověřeny být nemohou. Dodává k tomu ještě strážlivě, že „vyvrátit je nelze a jejich zjevná potvrzení nemají hodnotu, i když jich je jako hvězd na obloze“. Pro tuto práci proto přijímáme termín „určitá historická interpretace“, navrhovaný Popperem pro „vybraný úhel pohledu či zaměření historického zájmu, když ho nelze formulovat jako ověřitelnou hypotézu“.¹³

Jádrem naší synoptické interpretace je názor, že jak fašistická Itálie, tak nacistické Německo byly dvěma konkrétními výrazy generické politické ideologie a praxe známé jako „fašismus“ a dále že sám fašismus

11 Toto rozlišení (v angličtině konkrétnější, *lumpers and splitters*) zpopularizoval Jack Hexter v kritice Raymonda Carra in *On Historians*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1979, s. 241–242.

12 Detlef Peukert, *Inside Nazi Germany*, Harmondsworth: Penguin 1982, s. 245. Zdůraznil R. G.

13 Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (1957), London: Routledge & Kegan Paul 1974, s. 151.

může být chápán jako politická varianta modernismu. Ukážeme, že tento druh revoluce, snažící se o specifickou transformaci společnosti, se mohl zrodit pouze v sociálním prostředí, které bylo v prvních desetiletích 20. století prodchnuto modernistickými metanarativy kulturní obnovy, jež působily na vznik nespočtu „místních“ aktivit, iniciativ a hnutí. Fašismus si ve svých různých permutacích bral za úkol nejen změnit státní systém, ale i očistit kulturu od úpadku a připravit zrod nového typu člověka, kterého nedefinoval v kategoriích obecných, ale v základu mytický národních a rasových. Realizátoři tohoto úkolu jej naplňovali v ikonoklastickém duchu „tvůrčí destrukce“, neospravedlňované ani boží vůlí, ani rozumem, zákony přírody či socioekonomickými teoriemi, ale vírou, že dějiny jsou v přelomovém bodu a mohou být lidským zásahem *historicky* nasměrovány jinak – tak, aby to spasilo národ a zachránilo Západ před bezprostředně hrozícím kolapsem.

Zatímco rozum při nočním spánku produkuje jen snové příšery, v „denních snech“ fašistů se rodily extrémní činy, jež odhodlaně naplňovaly fantastické představy o nové epoše. Tyto představy byly tesány do kamene, zpřítomňovány v technických vynálezech z oceli a zaměstnávaly mysl i tělo rádobý „nových lidí“ připravených k vykonání „oběti“ – především oběti na druhých –, která spustí proces regenerace. William Butler Yeats, umělec v bouři modernity, napsal báseň „The Second Coming“ (Druhý příchod), která v těchto souvislostech nabývá jasnozřivých kvalit. Vyzařuje z ní, jak básníka současně přitahovaly i odpuzovaly apokalyptické touhy po „novém svítání“, které se šířily evropskou společností po skončení první světové války. Jedna pasáž básně přitom už předvídá hrůzy té druhé. Poté, co památně stvrzuje, že: „Vše rozpadá se, střed se zevnitř hroutí,“ vyjadřuje směs naděje a strachu, která je pro modernistické imaginárno tak charakteristická:

[...]

Cosí se zjeví, brzo dozajista,
brzo se jistě druhý příchod chystá.
Hle, druhý příchod! Sotva jsem to vyřkl,
obrovský obraz duše všehomíra
trápí mé oči: někde v písku pouště
tvor s tělem lva a hlavou muže,

pohled jak prázdné, nelítostné slunce,
pomalá stehna sune, všude kolem
kmitají stíny pobouřených ptáků.
A zase padne tma. Já však už vím,
že dvacet věků kamenného spánku
kolébku proměnilo ve zlý sen.
Jaké to zvíře, jehož chvíle přišla,
se plouží k Betlému se narodit?¹⁴

Takovéto verše připomínají mimo jiné význam rozlišení, které činí Frank Kermode v práci *The Sense of an Ending*: Zdůrazňuje rozdíl mezi básnickými fikcemi, jimiž umělci osvětlují nebo vyjadřují prchavé rysy soudobé skutečnosti, a politizovanými mýty, jež jsou používány jako ideologické zdůvodnění pokusů o radikální transformaci skutečnosti. Aby tento rozdíl dokumentoval, cituje Yeatse, jehož vizionářská poezie „bezpečně“ dlí ve sféře apokalyptické fikce. Když však politický tvor přemůže básníka, Yeats sklouzává přes nezřetelnou hranici do sféry politického či spíše metapolitického mýtu. To pomáhá vysvětlit, proč se tento průkopník keltského obrození „nadchl pro italský fašismus a podporoval irské fašistické hnutí“ modrých košil. Jeho otevřenost vůči zvědečtování fikcí i vůči politizovaným mýtům může doložit i fakt, že se roku 1937 stal členem Britské eugenické společnosti, což ve světle koncepce modernismu rozvíjené v této knize nabývá zvláštní důležitosti.

Kermode považuje Yeatse za význačný příklad „souvztažnosti mezi raně modernistickou literaturou a autoritářskou politikou, která je častěji konstatována než vysvětlována: souvztažnosti totalitární teorie formy doprovázené nebo odrážené totalitární politikou.“¹⁵ Čtyřicet let poté lze říct, že odborné povědomí o této korelaci je větší, ale stále se příliš nedostává jak jejího vysvětlení, tak ještě důležitějších synoptických teoretických interpretací, které by ji pomohly pochopit. Záměrem této knihy je přispět k řešení této situace. Snaží se vyjasnit spoje mezi uměleckým

14 W. B. Yeats, *The Second Coming* (1921) in: (no ed.) *The Collected Poems of W. B. Yeats*, London: Macmillan 1982, s. 211. (V citované básni je použit překlad Martina Hilského na grafickém listu Emanuela Ranného. Pozn. překl.)

15 Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 108. Zdůraznil R. G. (Citován český překlad Miroslava Kotásky in: Frank Kermode, *Smysl konců*, Brno: Host 2007, s. 94. Pozn. překl.)

a politickým modernismem, které Kermode v roce 1965 naznačil, ale neměl v úmyslu je jako profesor angličtiny do větší hloubky zkoumat.

Já si na rozdíl od něj dávám na výpravě do terénu „moderní apokalypsy“ za úkol odkrýt vztahy, které existují v ideologické a psychologické rovině mezi dvěma oblastmi skutečností, jež byly tak dlouho doménami různých humanitních pracovišť. Na jedné straně mne zajímají „apokalyptické“ fikce úpadku soudobého světa, pocity nekonečného přechodu a krize a přesvědčení o nutnosti jeho obnovy v literárním a kulturním modernismu. Na straně druhé korelativy takových fikcí v ideologiích moderních společenských a politických hnutí, rozhodnutých léčit společnost z údajné zkaženosti a dekadence.

Dá se jistě říci, že takovéto mýty ovládají jakoukoli formu politické ideologie, levou či pravou,¹⁶ která se společensko-politickým přerodem nezachází jen jako s rétorickým prostředkem, ale klade ho jako skutečný revoluční cíl, který zajistí trvalou proměnu společnosti k lepšímu. Tato kniha se však zaměřuje pouze na plány národní, sociální, rasové a kulturní očisty a souvisejícího přerodu, které je možné označit jako „fašistické“ a kterým daly konkrétní podobu režimy Mussoliniho a Hitlera. Mytologie těchto plánů generovala politiku a aktivity, které měly celé národní společenství zachránit tím, že mu vdechnou nový charakter, zaručovaný každým přerozeným „novým“ člověkem. Cílem byla „palingeneze“, kterou nepřivodí nadpřirozená síla, ale sociální inženýrství silného moderního státu.¹⁷

Abych se dostal k jasnějšímu závěru – ne však uzavření: Předkládaná práce má ambici doplnit Kermodeovu průkopnickou sérii přednášek o „smyslu konců“ v apokalyptických vizích moderní literatury. Nabízí výklad složitých vztahů, které měla tato literární nálada se silnou potřebou zahájit *novou epochu*, již vyjadřovaly vizionářské fašistické plány

16 Existuje samozřejmě hlubinná příbuznost mezi komunismem a nacionalismem jako totalitárními ideologiemi. Komunistické státy navíc v praxi živily silný nacionalismus a etnocentrismus, což je sblížovalo s fašismem a odporovalo marxistické teorii. Polarizování levice a pravice v této pasáži je proto zjednodušující.

17 „Palingeneze“ a odvozené adjektivum „palingenetický“ jsou pojmy odkazující k přerodu, novému zrodu, regeneraci. V angličtině bývaly považované za archaismy z náboženské a biologické sféry, ale v posledním desetiletí se významně uplatňují jako termíny politické analýzy. Objevují se často v překladech děl italského historika Emilia Gentila, pro něhož jsou to klíčové pojmy při analýze politického diskursu – konotují fantastickou utopičnost politických a sociálních revolucionářů, kteří zvětšují příchod zcela nového věku.

v první polovině 20. století. Tento politizovaný, historizovaný „pocit začátku“ se následně implicitně propojí s konci, které se nijak nepodobají těm, jimiž se zabýval Kermode. Jsou to mučivé nefikční a nemytické konce, zborcené naděje a životy, které ve dvacátém století některé proudy sociálního a politického modernismu, naplňované jako státní politika, přivodily s neuvěřitelnou fyzickou a psychologickou krutostí v životě celých druhů lidského života právě proto, aby zregenerovaly historii a zahájily novou éru.

AUFBRUCH

Mělo by teď být jasné, že tento projekt je průzkumný a „heuristický“ v plném smyslu takového označení. Vychází z potřeby vymanit se ze zavedených konceptualizací a objevovat nové způsoby průzkumu určitých událostí moderních dějin, které byly dosud už mnohokrát detailně a zaujatě historicky zkoumány. Náladu této potřeby je možné popsat německým slovem *Aufbruch*, které má konotace „rozlomení“, „vymanění se“ či „násilného otevření“, to znamená slovem, které může označit debakl diskuse na schůzi nebo skok do nové fáze dění, což ale znamená také „nový začátek“. Kafka si toto slovo zvolil pro název fragmentu své nepublikované povídky.

Zároveň lze výrazem *Aufbruch* odkázat k očekávání vyvolanému intuitivní jistotou, že jedna etapa dějin končí a musí začít nová. Právě tento význam se ukáže jako hlavní v našem souběžném průzkumu dvou fenoménů, modernismu a fašismu. Výchozím názorem tohoto průzkumu je, že dva fašistické režimy, vzniklé v meziválečné Evropě, nelze pocho-pit, aniž by bylo uznáno tehdejší široce rozšířené přesvědčení, že křeče soudobého dění jsou smrtelným tažením moderního světa, k němuž ho dohnal osvícenský rozum a liberální kapitalismus. Nešlo ale o „kulturní zoufalství“. Těsně po první světové válce byly nejen „elity“, ale i miliony „obyčejných lidí“ přesvědčeny, že zakoušejí porodní bolesti nového světa, jehož ideologie ani politika zatím nebyly zjeveny. Kulturní historik Siegfried Kracauer tvrdí, že takováto „nálada“, charakterizující první léta výmarské republiky, rezonovala v evropském a poevropštělém světě všude tam, kde lidé pociťovali kolaps a toužili po transformaci. Sám

říká, že to byla nálada, která vzbuzovala očekávání nejlépe pojmenovatelné jako *Aufbruch*.

Výraz v obtěžkaném smyslu tehdejšího používání znamenal nechat za sebou rozmlácený svět včerejška a vydat se k zítřku, postavenému na revoluční koncepci. [...] Lidé nadjednou chápali význam avantgardních obrazů a nacházeli sami sebe ve vizionářských dramatech, jež ohlašovala sebetrýznivé společnosti nový věk lidského bratrství [...] Věřili v mezinárodní socialismus, pacifismus, kolektivismus či obnovu vedoucí úlohy aristokracie. Věřili v náboženskou pospolitost, v život sám, v národní vzkříšení a často postulovali zmatenou kombinaci těchto upravovaných ideálů jako nové vyznání.¹⁸

V předkládané knize mám za to, že *Aufbruch* jako takto popsanou náladu je třeba chápat jako motor specifického druhu modernismu; snahy „prolomit se“ do nového počátku, která se neomezovala jen na kulturní elity nebo na oblast umění či myšlení. Část první, nazvaná Modernistický pocit začátku, ukáže, že potřeba nové vize a nové doby sílila v celé evropské společnosti a šířila se nejen na poli avantgardní estetiky, ale i v intelektuálním a kulturním hledání nových základů pro výklad skutečnosti a v sociálních hnutích a celospolečenských iniciativách, jež usilovaly obnovit prožitek vkořeněnosti, pospolitosti a zdraví. V důsledku toho pronikala tato potřeba do revoluční politiky na levi i na pravici, a to už před první světovou válkou, která poté celý tento proces zrevolucionizovala, zintenzivnila jej a rozšířila mezi masami. V našem výkladu se budeme snažit potvrdit, že modernistickou touhu po průlomu v její nesmírně heterogenní skladbě poháněly předmoderní a „primordiální“ ideologické a sociální síly. Budeme se snažit ukázat, jak tyto síly uvolňovalo zakoušení krize nejen v soudobém společenském životě, ale i v prožívání dějin a času vůbec. Po takovéto charakteristice modernismu jako kulturní, sociální a politické dynamiky, která povstala z hluboce subjektivně prožívané a (po roce 1914) z objektivně strukturální krize západní modernity, vstoupíme do části druhé, nazvané Fašistický modernistický stát. Budeme v ní uvažovat, zda předchozí výklad modernismu vrhá nové světlo na důležité rysy italského fašistického a německého nacistického zřízení.

18 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), Princeton, NJ: Princeton University Press 1970, s. 38.

Bude to výprava, na níž budeme překračovat tam a zpět tradiční hranice mezi disciplínami, někdy juxtaponovat nebo synkretizovat nesouvisející oblasti odborného poznání a odborné teorie. Až se přiblížíme konci této výpravy, bude ze vztahů italského fašismu a nacismu k modernitě – vztahů, které jsou velmi často chápány jako únik před moderností či útok na ni – v mnohém patrněji vyplývat, že oba režimy zahrnují znepokojivě „přirozené“ projevy samotné západní modernity v určitém stadiu jejího vývoje. Bude srozumitelnější, proč některé z „nejbarbarštějších“ činů moderní historie měli na svědomí aktéři, kteří se považovali za tvůrce historie, průkopníky nové éry a které nepoháněl nihilismus nebo krutost, ale vizionářský idealismus a zcela nová věrouka spásy, očisty a obnovy.

Utvořit konceptuální rámec pro průzkum modernistického obsahu fašismu si vyžádalo celou jednu část knihy. Přestože bych rád, kdyby měla tato část vlastní přínos jako jeden možný výklad modernismu a modernity, jejích šest kapitol je hlavně myšleno jako svědomitá konstrukce nástroje, který má v druhé části pomoci prozkoumat zvláštní permutace modernity, jež představovaly režimy Mussoliniho a Hitlera. Lakmusovým testem hodnoty knihy bude, nakolik její rozvíjející se argumentace učiní politiku a činy těchto režimů srozumitelnějšími a historicky zařaditelnějšími, aniž by je morálně „normalizovala“, nebo dokonce racionalizovala či umenšovala zločiny proti lidskosti, kterých se v honbě za svými sny dopouštěly.

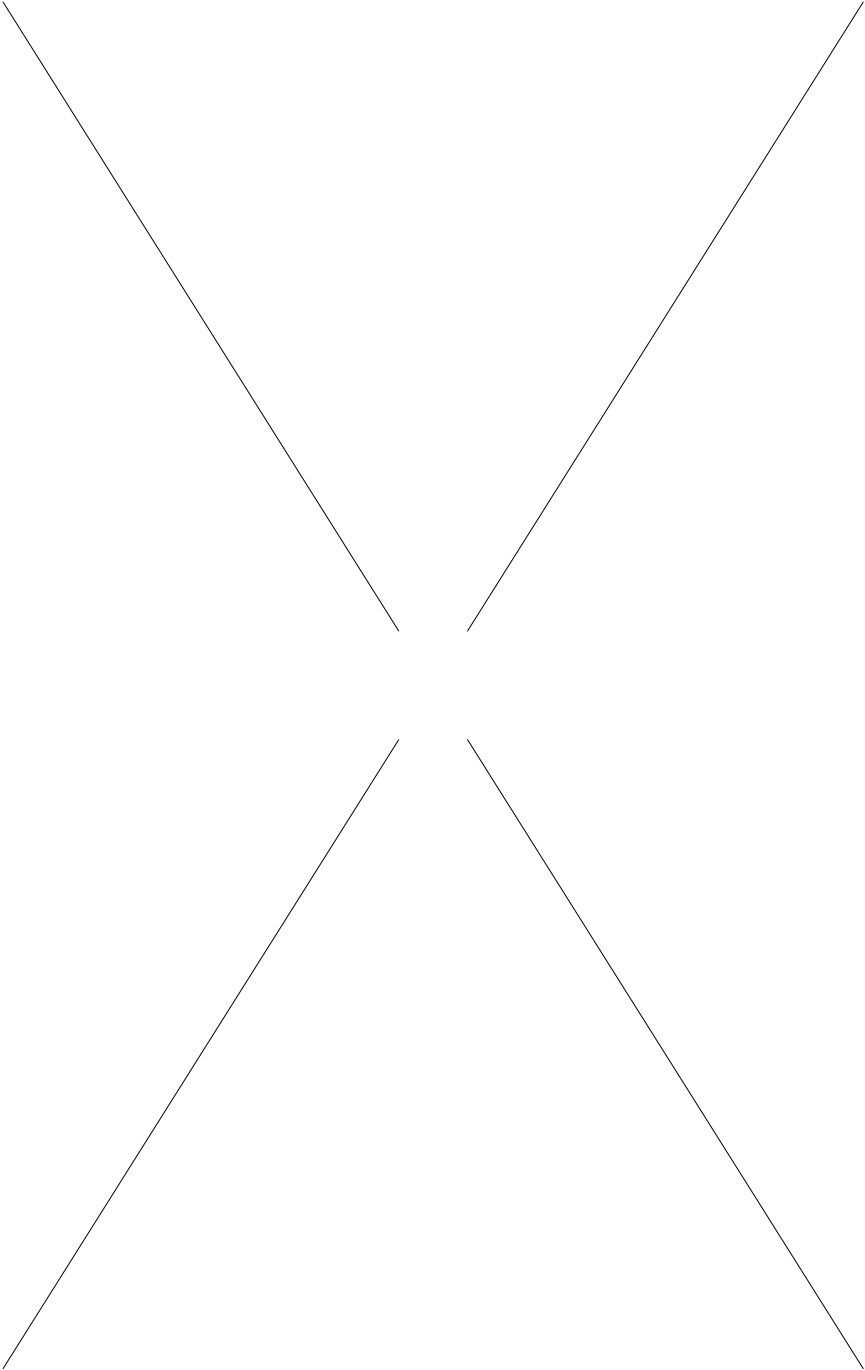
Ve světle těchto cílů bychom se měli již definitivně přenést z nálady akademického riskantního „průlomu“ v modernistickém a fašistickém bádání do prožitků nového začátku, které kultivoval samotný fašismus jak ve stadiu hnutí, tak státního zřízení. Můžeme je navodit filmově. Nechme odeznít romantické záběry z hollywoodského hitu, opustme zamilovaný pár na přídi *Titaniku* a jeho iluzorní prožitek, a vybavme si, jak „nový začátek“ evokují filmové záběry fašistické. Přehlídku by mohla zahájit závěrečná scéna z filmu *Camicia Nera* (1933, Černá košile) Giovacchia Forzana, která ukazuje Mussoliniho, jak zahajuje rekultivaci (*bonifica*) močálu Agro Pontino, a symbolizuje modernizující a modernistické plány na rekultivaci celé Itálie. Odtud bychom mohli přeskočit do momentu, kdy „černé košile“ ve filmu *Vecchia Guardia* (1935, Stará garda) Alessandra Blasettiho vyrážejí na pochod na Řím, a činí tak první kroky k „nové Itálii“.



Obrázek 1: Podprahový význam úvodního záběru z *Triumfu vůle* Leni Riefenstahlové byl vykládán jako sestup pohanského boha Wotana z nebe na zem. Může být ale také chápán jako zahájení nové historické éry Německa nacistickou vládou.

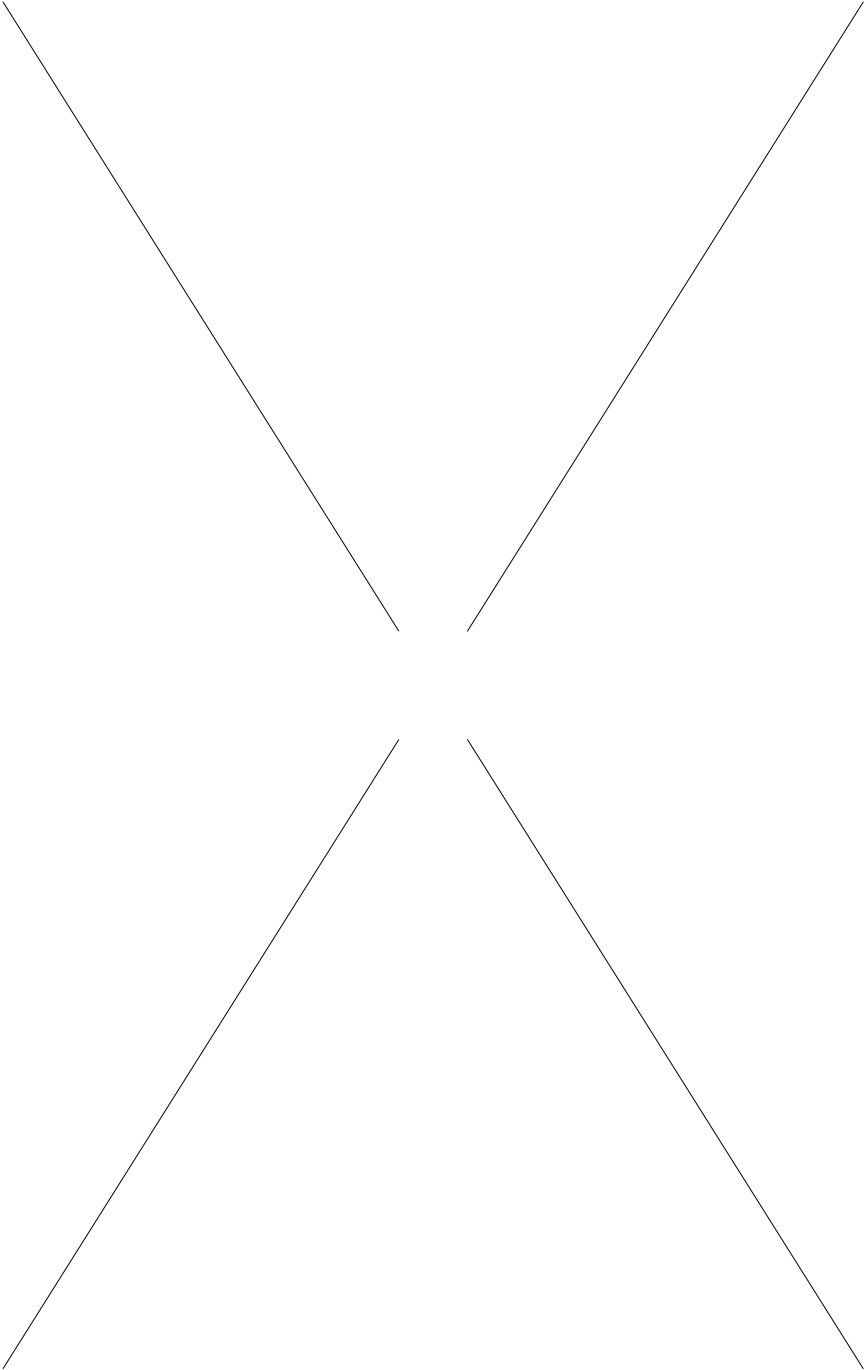
Hned pak bychom si mohli promítnout konec filmu *Hitlerjunge Quex* (1933, Chlapec z Hitlerjugend): Vidíme sevřené útvary Hitlerovy mládeže, hrdině mašírující se standartami do nového Německa, v němž se životní oběti jejich druha padlého ve válce proti bolševismu dostane posvátného smyslu. Přehlídku by mohl zakončit úvod *Triumfu vůle* (1935, srov. obrázek 1), proslavený záběry, v nichž se Hitler v letadle vynořuje z mraků a sestupuje jako nějaký novodobý bůh z oblohy na norimberskou půdu, aby mohl předsedat sjezdu NSDAP. Předchází jim tento zlověstný komentář:

5. září roku 1934, 20 let po vypuknutí Velké války, 16 let poté, co začalo naše utrpení a devatenáct měsíců od chvíle, kdy začal německý přerod, přiletěl Adolf Hitler znovu do Norimberka, aby se ujal velení šikům svých věrných následovníků.



ČÁST PRVNÍ

MODERNISTICKÝ POCIT
ZAČÁTKU



KAPITOLA PRVNÍ

PARADOXY „FAŠISTICKÉHO MODERNISMU“

Ve skutečnosti vychází najevo, že modernistický radikalismus v umění – bořit pseudotradice, dělat věci nově na základě skutečného porozumění povaze složek umění – zahrnuje vytváření fikcí, jež mohou být nebezpečné v příchyllosti ke světu, kterou s sebou přinášejí.

Frank Kermode, „The Modern Apocalypse“ (1967, Moderní apokalypsa)¹

Modernismus se nejeví být ani tak popřením realistického projektu a popřením historie jako předjímáním nové formy historické skutečnosti – takové skutečnosti, která v sobě musela nést nepředstavitelné, nemyslitelné a nevyslovitelné aspekty, ovšem obsáhla také fenomén hitlerismu, konečného řešení, totální války, jaderného zamoření, masového hladovění a ekologické sebevraždy.

Hayden White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“ (1992; Konstrukce historických zápletek a problém pravdy)²

Heslo prvního futuristického manifestu z roku 1909, *pro svět je jedinou hygienou válka*, mířilo přímo [...] do plynových komor v Osvětimi-Birkenau.

Paul Virilio, *Art and Fear* (2003; Umění a strach)³

-
- 1 Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1967), New York: Oxford University Press 2000, s. 110–111. (Citován český překlad Miroslava Kotáska in: Frank Kermode, *Smysl konců*, Brno: Host 2007, s. 97. Pozn. překl.)
 - 2 Hayden White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in: Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, s. 52–53.
 - 3 Paul Virilio, *Art and Fear*, London: Continuum 2003, s. 29–30. (Z anglického překladu francouzské knihy Paula Virilia, *La Procédure silence*, Paris: Galilée 2000, přeložila E. K.)

V REVOLTĚ PROTI MODERNÍMU SVĚTU

Jistý K. Weisthor poslal 2. února roku 1938 říšskému vůdci SS Heinrichu Himmlerovi zprávu o přednášce „Obnova Západu na bázi původního árijského ducha“, která byla proslovena v kruzích SS. Měl vůči ní jisté výhrady, nicméně nadšeně vyzdvihoval její ústřední myšlenku, a to, že „nositelé árijského odkazu v naší árijské Evropě musí mít na paměti, že Duchovní stránka či konkrétně Solární koncepce“ je klíčová pro naplnění „árijské imperiální ideje“. To proto, že „hmota je pouze viditelným projevem Věčnosti či věčného koloběhu, který lze ovládnout a řídit jen s pomocí síly Ducha.“⁴

K. Weisthor, ve skutečnosti Karl Wiligut, byl také známý jako „Himmlerův Rasputin“,⁵ člen Hlavního úřadu SS pro rasu a osídlení a vedoucí oddělení pravěké a rané historie. Než upadl později téhož roku v nemilost, měl zásadní vliv na ezoterické představy, liturgii a symboliku výstroje, které Himmler vtělil do SS, a stál pravděpodobně za rozhodnutím přeměnit Wewelsburg, hrad ze 17. století, na rituální ústředí tohoto útvaru. Autorem oné přednášky byl baron Julius Evola, autor díla *Rivolta contra il mondo moderno* (Revolta proti modernímu světu), které vyšlo v německém překladu roku 1935.⁶ Evola čerpal ze svého obsáhlého výzkumu různých světových okultistických a mystických tradic, který prováděl ve 20. letech, a své speciálně sebrané publikum chtěl přesvědčit o tom, že životaschopnost civilizace je určována mírou, v níž se řídí zásadami věčné „Tradice“. Protože Západ nedbal jejích morálních zákonů po dvě tisíciletí, ocitl se právě v nadíru dráhy svého kulturního úpadku a ve vrcholícím momentě toho, co je v hinduistické kosmologii

⁴ Citát je přejatý z webové stránky „Report to Himmler on Julius Evola“, http://thompkins_cariou.tripod.com/id6.html (přístup 15/11/05). Pochází z článku Renata del Ponte Weisthor-Wiligut Dossier, *Arthos*, 4,7-8, 2000, s. 241-265.

⁵ Srov. Hans-Jürgen Lange, *Weisthor - Karl Maria Wiligut - Himmlers Rasputin und seine Erben*, Engerda: Arun-Verlag 1998. Jiným zdrojem o Wiligutovi v angličtině je kapitola Karl Maria Wiligut. The Private Magus of Heinrich Himmler in: Nicolas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism*, Wellingborough, Northamptonshire, UK: Aquarian Press 1985, kde lze také najít letmou poznámku o Evolových přednáškách pro SS (s. 190). O spletitých vztazích standardní a „alternativní“ vědy v projektech Himmlerovy výzkumné společnosti Ahnenerbe srov. Heather Pringle, *The Master Plan: Himmler's Scholars and the Holocaust*, New York: Viking 2006.

⁶ Julius Evola, *Erhebung wider die moderne Welt*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1935. Nový německý překlad vyšel pod názvem *Revolte gegen die moderne Welt*, Interlaken: Ansata-Verlag 1982.

známo jako Kali Yuga – „věk tmy“. Tím pádem se ale Západ nalézá na prahu další Krita Yuga, „věku čistoty“, ovšem jen za předpokladu, že fašističtí a nacističtí vůdci přijmou metafyzickou dimenzi svého poslání. To znamená, že provedou totální materiální a *duchovní* revoluci, která odstraní všechnu hnilobu světa modernity, bující v jeho materialismu, individualismu a rovnostářství, jež jsou důsledkem rozpadu hierarchií a eroze vyšších hodnot.

Po návratu do Itálie si baron Evola dal za úkol uvědomit fašistické vůdce v jejich hlavním poslání, tedy v tom, jak regenerovat celý moderní svět, a vtělil rasovou teorii věrnou „tradicionalistickým“ principům do dvou obsáhlých pojednání, *Sintesi di dottrina della razza* (Syntéza rasové doktríny) a *Indirizzi per un'educazione razziale* (Směrnice rasového vzdělávání), jež publikoval roku 1941. V obou zdůraznil, že vlastnosti „árijského“ nového člověka (naprosto mytickou povahu této rasové kategorie budou vždy signalizovat uvozovky) musí být kombinací těla, mysli a duše, a ne primárně biologické nebo geneticky dané, jak tvrdili nacističtí eugenici, kteří se nechali nakazit moderním materialismem i darwinismem jako materialistickou vědou.⁷ Na většinovou nacistickou či fašistickou ideologii neměly Evolovy počiny žádný sledovatelný vliv. Ta byla v obou případech přinejmenším exoticky velmi vzdálená mlhavým světům okultistického rasismu, o kterých snili „ariosofisté“⁸ a „tradicionalisté“.⁹

Z Evoly se stal po válce guru nové generace krajně pravicových intelektuálů, hledajících svou „vizi světa“ a nazývajících ho ústy Giorgia Almiranteho, vůdce neofašistického hnutí *Movimento Sociale Italiano*, „naším Marcusem, ale lepším“.¹⁰ Nebyl tak ale vnímán kvůli svému znač-

7 Rasistické a pronacistické aspekty Evolova myšlení rozebírá Francesco Germinario, *Razza del Sangue, razza dello Spirito. Julius Evola, l'antisemitismo e il nazionalsocialismo (1930-1945)*, Torino: Bollati Boringhieri 2001.

8 O reálných účincích okultismu na rasismus srov. Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of National Socialism*. Průzkum publikovaný v této práci nepřímo vyvrací jisté bludné představy o tom, že NSDAP byla „skutečně“ ezoterická organizace.

9 Srov. Mark Sedgwick, *Against the modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press 2004

10 Srov. Julius Evola, *Il mito Marcuse, Gli uomini e le rovine*, Roma: Volpe 1967, s. 263–269. Pro širší kontext Almiranteho poznámky srov. Roger Griffin, *Revolts against the Modern World. The blend of literary and historical fantasy in the Italian New Right*, *Literature and History* 11.1, jaro 1985, s. 101–124. Dostupné také na adrese <http://www.rosenoire.org/articles/revolts.php> (přístup 15/05/06).



Obrázek 2: *Abstrakce* (1920), dadaistický obraz Julia Evoly, který se později proslavil v pravicových kruzích jako autor knihy *Revolta* proti modernímu světu.

ně idiosynkratickému rasismu, nýbrž kvůli ostrým útokům na to, co považoval za prohlubující se bezduchost demokratické a komunistické Evropy po roce 1945. Jeho propojení s meziválečným fašismem se ale každopádně jeví jako spolehlivé potvrzení jeho tak často zmiňovaného hluboce reakčního a radikálního antimodernismu; snahy nalézt útočiště

před modernitou, která je prožívána jako psychologické ohrožení. Přesto, než se Evola dal do studia „magického idealismu“ a začal se oddávat naději na to, že povstane nová elita „kněží ve zbroji“, která obrodí upadající Západ, vystupoval o deset let dříve jako aktivní člen předválečné florentské avantgardy spojené s časopisy *Leonardo* a *Lacerba*. V kapitole sedmé uvidíme, že tyto kulturní revue hrály významnou roli při zrodu italského fašismu. I když si Evola byl nějaký čas blízký s futuristickým malířem Giacomettiem Ballou, nesdílel zápal jeho uměleckého okruhu pro válečnou intervenci; víc než úpadek Francie a Británie ho oslovoval pruský kult disciplíny. Když se projevil v prostředí italské avantgardy podruhé, byl jedním z předních italských představitelů dadaismu (srov. obrázek 2), uměleckého hnutí, které je podle naprosto převažujícího názoru esenciálně neslučitelné s jakoukoli politickou angažovaností a zvláště pak s krajními polohami nacionalismu a rasismu.¹¹

Jinou skutečností, která dále komplikuje Evolův antimodernismus a jeho vztah k fašismu, je nadšené přijetí, kterého se dostalo německému překladu jeho Revolty proti modernímu světu od Gottfrieda Benn, významného německého expresionistického básníka. Benn v nepřetržitějším proudu své halucinační poezie, kterou psal ve dvacátých letech, zúročoval zkušenosti z vlastní lékařské a patologické profese a nacházel znepokojivé biologické metafory, jež zbásňovaly jeho posedlost fyzickou a psychickou degenerací. Vedl vlastní tažení dožadující se války proti tomu, co vnímal jako postupující „cerebralizaci světa“, která z něj údajně vysává prapůvodní energii. Dospěl tak k nadšenému přijetí „vitalismu“, který spatřoval v národním socialismu, a v roce 1932 využil svého zvolení do jedné z nejváženějších německých kulturních institucí, Pruské akademie umění (založené roku 1696), k tomu, aby začal veřejnost účinně seznamovat se svým chápáním mise třetí říše – tedy cílem provést kulturní a antropologickou revoluci, která jediná může zabránit rozkladu národa.¹² Byl také jedním z nejvlivnějších činitelů kampaně za to, aby díla jeho expresionistických soupутníků

11 O Evolově dadaismu srov. Jeffrey Schnapp, *Bad Dada* (Evola), in: Leah Dickerman – Matthew S. Witkovsky (eds.), *The Dada Seminars*, CASVA seminar papers 1, National Gallery of Art, Washington 2005, s. 30–55.

12 Na příklad v úvahách *Kunst und Staat*, in: Dieter Wellerhoff (ed.), *Gottfried Benn. Gesammelte Werke in acht Bänden*, Wiesbaden: Limes 1968, díl 3, s. 603–613; *Der neue Staat und die Intellektuellen* (1933), in: Wellerhoff, *Gottfried Benn*, díl 4, s. 1004–1013.

a nacionalistů, konkrétně kupříkladu Ernsta Barlach a Emila Noldeho, byla zahrnuta do nacistického kánonu „árijského umění“. Jeho láska byla drsně zhrzena náhle, v květnu roku 1936, kdy v novinách SS *Das schwarze Korps* vyšel článek útočící na „widernatürliche Schweinereien“ v jeho básnické knize. Tento odsudek „nepřirozených obscénností“ byl signálem jeho blížícího se pádu. Když byl Benn pak roku 1938 vyloučen z Říšské komory pro písemnictví, stáhl se do ústraní, z něhož vystoupil, až když mohl po válce bezpečně oživit svou kariéru v roli odborníka na expresionismus. Od té doby byla jeho někdejší výmluvná vášeň pro nacistický zásah do chodu dějin v oficiálních životopisech eufemizována nebo gumována.

FAŠISMUS A MODERNISMUS: „APORIE“, NEBO PARADOX?

Nezdá se, že by dva předešlé příklady otvíraly cestu k jakémukoli „celostnímu“ vyložení vztahu modernismu a fašismu. Stanoviska zvažující působení Evoly a Benna, mohou být jen rozporuplná. Když především evropští intelektuálové diskutují o jevech vzešlých z modernity, které jsou anomální nebo se vzpěčují jednoduchému vysvětlení, sahají po pojmu „aporie“. Výraz, jehož doslovný význam je ne-cesta nebo slepá ulička, známe z řecké filosofie, kde označoval intelektuální hlavolam nebo *impasse* vznikající při snaze logicky zařadit nebo jasně definovat těžko postižitelný aspekt jevové skutečnosti. Protože je fašismus stále obecně spojován se silami reakce a s „únikem“ z moderního světa, může jeho souvisení s modernitou působit jako mraveniště aporií.

Třeba v případě Mussoliniho Itálie žasneme, jak to, že režim, odhodlaný zničit „progresivní“ moc socialismu a obrodit Itálii duchem římského dědictví, mohl oslovit a získat pro spolupráci tolik čelných italských moderních malířů, architektů, návrhářů a technokratů? Jak se s Mussolinim – který je jako *duce* většinou hodnocen jako megalomaniak na špici reakcionářského režimu, ale bez sebemenšího záchvěvu skutečného ideologického přesvědčení – slučuje jeho minulost činného socialistického aktivisty a intelektuála? Jak se z něho stal sympatizant kampaně za národní znovuprobuzení, kterou v dekadě před první světovou válkou vedli

na stránkách listu *La Voce* přední florentští umělci a intelektuálové – všichni vášniví modernisté?¹³ Co dovedlo Filippa Marinettiho,¹⁴ iniciátora jedné z nejradikálnějších forem estetického modernismu, k tomu, že v Mussoliniho podivné odrůdě nacionalismu našel zbraň pro svou futuristickou válku proti úpadku dosavadního světa? Proč byly jiné přední osobnosti italské kultury jako Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Prezzolini nebo Giovanni Papini schopny zaměnit věrnost „správné“ levicové revoluci, tak často přisuzované avantgardě jako přirozenost, za prosazování „pseudorevoluce“ propagované pravící?

A rozpory zdaleka nejsou u konce. Ten samý režim se dokázal ztožnit se soutěží v moderním umění o cenu Bergama, kterou zorganizoval Giuseppe Bottai, dotovat některé velmi odvážné modernistické urbanistické experimenty, zahrnující veřejné budovy, a současně podporovat „ultraruralistickou“ malbu hnutí *strapaese*. V tomto kontextu mohl pronacistický fašistický „potentát“ Roberto Farinacci snadno uspořádat soutěž nemodernistických děl o cenu Cremony jako přímou výzvu Bottaiovi. Byl to kontext, v němž kvetly snahy o oživení místních zvyků a tradic, jako byla *sagra*,¹⁵ a o silně mytizované obrozování venkovských obyčejů oslavených ve filmu Alessandra Blasettiho *Terra Madre* (1931, Matka země); v němž se vynakládalo obrovské úsilí na to, aby obyvatelstvo znovu živě pocítilo posvátnou úctu k dávné slávě a moci Říma a aby se obnovily středověké, renesanční a církevní památky jako uctívané poklady, které budou zdrojem národní hrdosti i magnetem pro zahraniční turisty. Zároveň to ovšem byl kontext, který přál výstavbě moderních silnic, vysoušení močálů, elektrifikaci železnic a který proměňoval italské aviatiky v národní – a po transatlantickém letu Itala Balba do Chicaga – i mezinárodní hrdiny.

Balbův impozantní čin může být případovou studií anomálního vztahu, který měl fašismus k modernitě. 30. června 1933 Balbo opustil

13 Walter Adamson, *Avant-Garde Florence: From Modernism to Fascism*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1993.

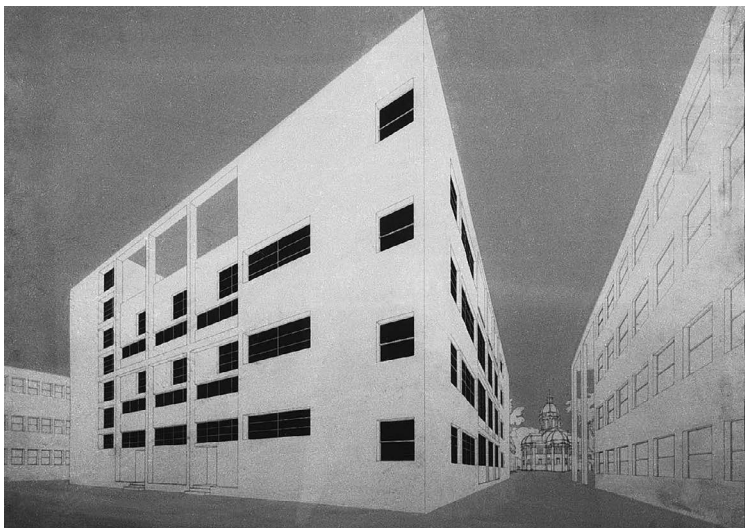
14 Srov. Günter Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Oxford: Berghahn 1996.

15 *Sagra* je oslava pořádaná v nějakém místě na počest význačné místní potravinové suroviny, např. brambor nebo ančoviček. O italském fašistickém regionalismu srov. Stefano Cavazza, *Piccole Patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna: Il Mulino 1997.

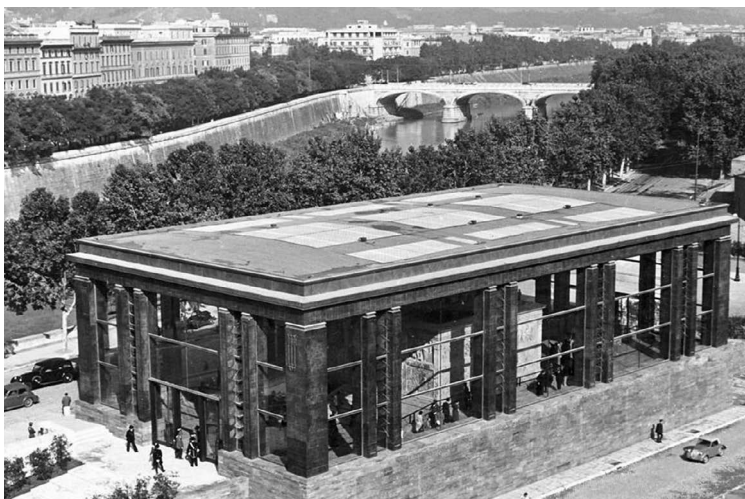
Itálii s letkou dvaceti čtyř hydroplánů Savoia Marchetti SM.55X, zkonstruovaných při využití nejnovějších poznatků a postupů letecké technologie. O šest týdnů později přistál na jezeře Michigan, poblíž dějiště výstavy *Století pokroku*, obrovské události, která do Chicaga přilákala ať už navzdory katastrofálním společenským důsledkům hospodářské krize, anebo právě kvůli nim asi třicet devět milionů návštěvníků z celého světa. Balbův úspěch vyvolal bouřlivý ohlas a oslavy po celých Spojených státech. A Mussolini se přidal – nařídil, aby byl do Chicaga dopraven 1700 let starý sloup, pozůstatek portiku nalezený poblíž starověkého římského přístavu Ostia Antica. Sloup byl patřičně vztyčen před italským pavilonem – starodávný památník připomínající triumf modernity.

Takovou křiklavou rozporuplnost vyvolává i kontrast mezi odvážně ultramoderním, racionalistickým projektem Giuseppe Terragniho pro Casa del Fascio, fašistické ústředí slavnostně otevřené v Comu roku 1936, a budovou, kterou navrhl Vittorio Morpurgo (profašisticky zapálený Žid, kterému bylo později zakázáno do vlastní realizace vstoupit) pro Ara Pacis (srov. obrázky 3–5). Jeho pavilon pro náročně zrestaurovaný oltář míru postavený císařem Augustem byl vybudován značně narychlo a úsporně proti plánovaným nákladům, aby sehrál klíčovou roli při oslavách dvoutisíciletého výročí Augustova narození. Ty byly zinscenovány na značné náklady státu, aby posloužily „inaugurování“ Mussoliniho coby novodobého převtělení císaře. (Skutečnost, že je tento oltář míru zdoben vlysem pravotočivých nenacistických svastik, mohla působit ironicky při Hitlerově návštěvě v Římě v květnu roku 1938, avšak nacistickému vůdci to zřejmě uniklo.)¹⁶ Morpurgova konstrukce kombinující modernistické využití ocele a skla s tím, co se dá označit jako „vkořeněnost“ v tradici, charakteristická pro zjednodušující neoklasicismus v nacistickém monumentálním duchu, byla Hitlerovi bezpochyby bližší a příjemnější než Terragniho stavba.

16 O svastikách na Ara Pacis se píše na webové stránce věnované tomuto symbolu, kterou provozuje neonacistická organizace Stormfront ze Spojených států. Srov. <http://www.stormfront.org/archive/t-4817.html> (přístup 27/10/06).



Obrázek 3: Nárys Casa del Fascio, fašistického ústředí dokončeného v Comu roku 1936. Tato stavba Giuseppe Terragniho patřila k nejslavnějším modernistickým budovám své doby.¹⁷



Obrázek 4: Pavilon pro Ara Pacis architekta Vittoria Mompurga (dokončený 1938). Za pozornost stojí klasicizující péče o symetrii spojená s moderním důrazem na sklo.¹⁸

-
- 17 Další obrázky stavby je možné nalézt na stránce http://www.greatbuildings.com/buildings/Casa_del_Fascio.html (přístup 30/11/06).
- 18 Pro podrobnou historii projektu srov. Orietta Rossini, *Ara Pacis Augustae*, Roma: Electa 2006.



Obrázek 5: Mussolini otevírá pavilon s Ara Pacis dne 23. září 1938. Viditelný je vlys se starověkými svastikami.

STRATEGIE PRO ŘEŠENÍ APORIÍ FAŠISTICKÉHO MODERNISMU

Vypadá to, jako by na základě uvedených příkladů nemělo smysl vyvozovat nějaký pevný vzorec pro vztah fašismu a modernismu, z něhož se rodily tak nečekané podivnosti. Na příklad Foro Mussolini, nově pojaté sportoviště hlavního města otevřené v roce 1928, bylo postaveno v modernizovaném klasickém stylu a ozdobeno sochami v antikizujícím duchu. Byla do něj ale včleněna i mozaika, která neznázorňovala scény z římské mytologie, ale motivy, které slovy historika umění představují „bizarní dichotomii“¹⁹ – třeba *squadristi* třímající vlajky a nasedající na nákladák, protože snad chtějí zaútočit na nějakou komunistickou buňku nebo se připojit k pochodu na Řím. Je to nákladní auto podobné typu 18 BL, kterému se dostalo klíčové role ve stejnojmenném venkovním divadelním experimentu ve Florencii, masovému představení pro masy, které se odehrávalo na jaře 1934 jako pokus zdramatizovat zrod fašismu v zákopech

19 David Crowley, *Nationalist Modernisms*, in: Christopher Wilk (ed.), *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London: V&A Publications 2006, s. 351.

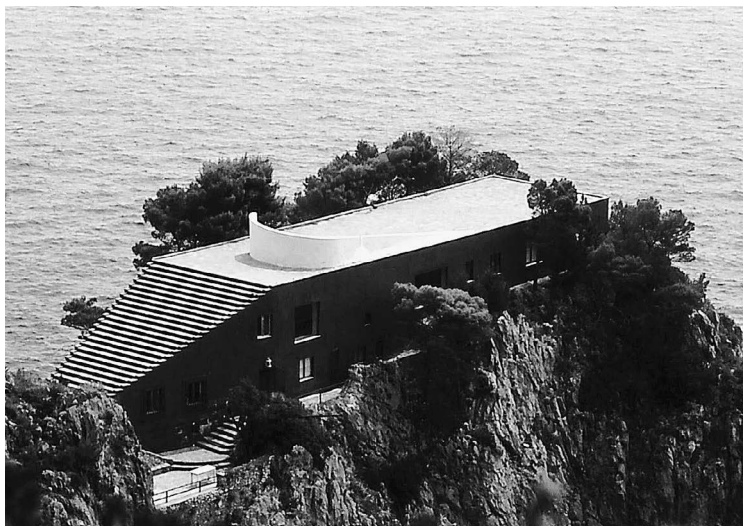
první světové války a snahu „černých košil“ (jak si ji samy vykládaly) umlčet komunismus a rozvrátit charakter *biennio rosso*, „dvou rudých let“ 1919 a 1920. Byly takové kulturní artefakty a události totalitním kýčem, anebo se v nich dělo něco zásadnějšího?

Dané příklady určitě pomáhají pochopit postoj řady historiků italského fašismu, kteří úlohu umění v režimu vidí jako okrajovou. Chybějící estetická koherence jim potvrzuje představu diktatury jedince, který v ní využívá podívanou a rétoriku a pěstuje iluzi permanentní revoluce, aby kamuflouval nezáměr o skutečnou transformaci italské společnosti. Když se to tak vezme, dávají vlastně za pravdu absolutnímu odsudku rezolutního antifašistického intelektuála Norberta Bobbia, který jednou v interview v *L'Espresso* řekl: „Kde byla kultura, nebyl fašismus. Kde byl fašismus, nebyla kultura. Fašistická kultura nikdy neexistovala.“²⁰ Tato teze zmaňuje pokusy nalézt průkazně existující vazby mezi modernismem a italským fašismem, protože ustavuje jejich neslučitelnost – první jev je z podstaty tvůrčí a inovativní, druhý se promyšleně snaží zastřít svou nepřátelskou reakci na modernitu.

Britský historik architektury Dan Cruickshank vzal diváky svého dokumentárního seriálu *Marvels of the Modern Age* (2006, Zázraky moderního věku) v jednom díle na prohlídku „neobyčejného domu“, který italskoněmecký fašistický spisovatel a intelektuál Curzio Malaparte (Kurt Suckert) postavil těsně před vypuknutím druhé světové války na vršku útesovitého výběžku, pustém místě na pobřeží Capri (srov. obr. 6). Cruickshank bezpochyby potvrdil předpojatost těch nejvzdělanějších diváků, když ve svém komentáři řekl, že toto „excentrické, ale dokonalé“ osobní i společenské gesto popíralo dobu, protože bylo vtělením „modernismu v té nejnevázanější a zároveň osamocené podobě“. Koneckonců, pokračoval, „Mussolini stejně jako Hitler modernismus potlačovali,“ ale „tahle stavba nevysvětlitelně unikla všem nástrahám.“²¹

20 Postřeh z rozhovoru v *L'Espresso* z 26. prosince 1982 byl citován in Richard Bosworth, *The Italian Dictatorship*, London: Arnold 1998, s. 155.

21 Dan Cruickshank, *Marvels of the Modern Age*, čtyřdílný dokumentární seriál, 1. část, asi 42. minuta. Poprvé vysíláno stanicí BBC 2, 9. května 2006, 9,00–10,00 hod., v souvislosti s výstavou *Modernism: Designing a New World 1914–1939* v londýnském Victoria and Albert Museum na jaře 2006.



Obrázek 6: Modernistický dům, který navrhl Adalberto Libera pro Curzia Malaparta na Capri.

Vzhledem ke Cruickshankově profesi je ještě nevysvětlitelnější, že se mu podařilo zamlčet rozhodující roli, kterou v projektu Casa Malaparte hrál jeho architekt Adalberto Libera. Kariéra tohoto muže, který v Evropě patřil k těm nejvizionářštějším modernistům, v atmosféře fašismu vzkvétala. Kdyby nezasáhla válka, byla by korunována realizací odvážného ultramoderního oblouku, který měl dominovat velkorysému dějišti *EUR' 42, Expozici římské univerzality*, plánované na rok 1942. Právě tento oblouk byl vybrán pro nádherný plakát a právě tento oblouk byl po válce postaven v St. Louis, 8000 kilometrů daleko od Říma, jako Gateway Arch čili Brána na Západ. Ve skutečnosti celá Liberova práce pro režim byla oslavou triumfu ducha budoucnosti, kterému měl být i oblouk zasvěcen, a jako taková důrazně vyvracela domněnku o Mussoliniho hluboké averzi vůči modernistické estetice. S Cruickshankovou mylnou interpretací důležitého tématu, které si sám vybral, přímo souvisí celý další díl jeho seriálu, v němž vykládá plodnou synergii mezi architektonickým modernismem a bolševickým státním plánováním v prvních 15 letech po revoluci. Výsledkem je další upevnění předsudku, že zatímco modernismus a socialismus jdou ruku v ruce, modernismus a fašismus jsou jako olej a voda anebo možná jako jedna z oněch

surreálných konstelací, které André Breton přirovnal k setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole.

Jestliže máme najít racionálnější vysvětlení pro zjevně iracionální uměleckou politiku Mussoliniho režimu a jeho značné investice do kulturních projektů, mezi nimiž byly i některé vyzývavě modernistické, musíme zvolit mnohem promyšlenější přístup. Ten se zrodil z dlouhé tradice tvarování těla na kostře načrtnuté v dnes slavné eseji jedné z obětí fašismu, Waltera Benjamina. Podstatou této linie argumentace je, že pro záchranu kapitalistického režimu před socialistickou revolucí se fašistický režim cynicky pustil do „estetizace politiky“ ve velkém, přičemž chtěl manipulativní prací se symboly docílit všeprostupující nacionalizace intelektuálního, akademického a uměleckého života. Z toho vyplývá, že jak za Mussoliniho, tak za Hitlera byla kultura využívána jako nástroj sociálního inženýrství a státní estetiky, aby mohla působit jako politické anestetikum. Záměrem při použití takového nástroje byl kombinovaný účín – depolitizovat a oslabit masy tím, že se chytanou na lep kulturní, a tak i společenské revoluce, které ovšem bude chybět obsah. Potom je možné chápat i případy fašistické tolerance, nebo dokonce podpory modernismu s cynickým, reakčním, a tedy antimodernistickým účelem.²²

Fascinující variací na toto téma je velmi vědecká a působivě ilustrovaná monografie Igora Golomstocka, věnovaná výkladu teze o „totalitárním zákonu“. Podle této teze je působnost avantgardy klíčová, pokud vytváří étos dynamismu a transformace, který je nezbytný pro ustavení jakéhokoli totalitního režimu včetně komunistického. Důležitost avantgardy však rychle mizí, jakmile je moc pevně v rukou nové vládnoucí elity, která začne promptně pronásledovat dosud loajální, ale již neužitečné modernisty.²³ Jinou komplexní interpretaci umožňuje perspektiva vždy radikálního kulturního teoretika Paula Virilia, kterou připomenulo již motto této

22 Walter Benjamin založil tuto plodnou linii uvažování svou slavnou esejí z roku 1936, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, která byla poprvé otištěna francouzsky jako *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Srov. Russell Berman, *The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin on Fascism and the Avant-Garde*, in: Russell Berman, *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison: University of Wisconsin Press 1989, s. 27–41. (Esej vyšla v českém překladu Věry Saudkové pod výše uvedeným názvem, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 17–47. Pozn. překl.)

23 Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London: HarperCollins 1990.

kapitoly – Virilio je přesvědčený o existenci „genetického“ spojení mezi futurismem a Osvětímí. Postuluje toto spojení na základě latentních souvislostí mezi chladným experimentalizujícím přístupem některých směrů modernismu – zvláště těch, které redukuji lidské tělo na objekt manipulovatelný pro účely amorálního estetického potěšení – a případy masového vraždění, státem posvěceného mučení a systematického uplatňování krutosti, jimiž se evropská historie hemží. Takových hrůzností, zdůrazňuje Virilio naléhavě, se nedopouštějí jen fašistické, komunistické nebo nacionalistické režimy, ale i ty, které vnímáme jako „liberálně“ demokratické.

Když v roce 1998 bylo na výstavě *Světý těl* (Körperwelten) v manheimském Muzeu techniky a práce k vidění dvě stě mrtvých lidských plastinovaných těl, Virilia hluboce zasáhl útržek z rozhovoru, v němž jejich „tvůrce“ Gunther von Hagens vysvětloval: „Boří se tu jedno z posledních tabu.“ Virilio to komentoval: „Zanedlouho budeme nuceni uznávat jako avantgardní umělce nejen po vraždě volající německé expresionisty, ale podle stejného vzorce na ně budeme pasovat Ilse Kochovou a jí podobné.“ A dodal ještě:

Tato žena, které přezdívali Buchenwaldská čubka, měla ve skutečnosti podobné estetické chutě jako milý doktor von Hagens, protože nechala vybrané vězně s tetováním stáhnout z kůže, aby z ní mohla pořídit různé předměty v duchu *art brut*, případně stínidla k lampám.²⁴

V takových komentářích Virilio boří předpoklad, že skutečně avantgardní umělecké formy jako třeba futurismus se nemohou doopravdy sblížit s fašistickým režimem. Namísto toho komplexní estetizaci skutečnosti, kterou údajně modernisté prosazovali, vnímá jako symptom ztráty účasti a vychládání soucitu (*pitié* je základním konceptem viriliovského světového názoru) i jako urychlovač těchto procesů. V nich nabývají moderní státy schopnost páchat zločiny proti lidskosti ve velkém měřítku a tvrdit, že je to pro „dobro lidí“.

Je to argumentace s jistými ozvuky odsudku, v němž György Lukács označil ve 30. letech expresionismus za orgie iracionality, které vytvářely živnou půdu pro nacismus. Komu by však připadlo, že tato svěže

24 Virilio, *Art and Fear*, s. 41–42.

předpostmoderní varianta marxismu nabízí schůdnou cestu pro zkoumání a rozklíčování některých z mnoha aporií ve vztahu modernismu a fašismu, nechť si připomene, že Lukácsův názor vyvolal ostrý nesouhlas jiných marxistů, z nichž za pozornost stojí Ernst Bloch a Walter Benjamin. Ti v duchu Bertolda Brechta a mistra antifašistické fotomontáže Helmuta Herzfelda (rovněž známého jako John Heartfield) obhajovali experimentální umění právě pro jeho schopnost podrývat „buržoazní“ realistickou tradici vzešlou z klasického humanismu, který se v moderní době stal tak často legitimizujícím i mytizujícím prostředkem na obranu kapitalismu. Až když se společenský a politický systém podrobí kritice a v dostatečné míře zcizí, je možné přemýšlet o novém směřování.²⁵

Krátce řečeno, zkoumáme-li jakékoli výkladové stanovisko při snaze proniknout do spleitého vztahu mezi modernismem a fašismem, neuslyšíme harmonický souzvuk hlasů jeho zastánců, ale kakofonii. Ani dílo se slibným titulem *Fascist Modernism*, (1993, Fašistický modernismus), které se vyznačuje velkou analytickou vervou a používá propracované metody postmodernistické kulturní teorie, nás nedovede daleko. Autor Andrew Hewitt postupuje tak, že téměř redukuje celé téma – které by z podstaty mělo zahrnovat i celou historii nacismu – na jedinou empirickou případovou studii, Marinettiho futurismus (což je ne náhodou stejný příklad, který použil Benjamin ve své přelomové studii). Navíc výzkum tématu staví na předpokladu, že fašistická odezva na modernismus byla ve své podstatě reakční. Fašistickou „estetizaci politického zřízení“ vykládá jako něco, co bylo „vepsáno do buržoazní konstrukce veřejné sféry od samých počátků“, a bylo tak integrální součástí „kapitalistického libidinálního projektu sebe-destrukce“.²⁶ O pravém modernismu nebo revoluci tam nemohla být řeč.

NACISMUS A JEHO SPLETITÝ „ANTIMODERNISMUS“

Akademické výpravy za poznáním modernity vedoucí do jejího srdce temnoty vytvářejí stále nové hlavolamy. V kontextu studia fašismu se v tomto

25 Frederic Jameson (ed.), *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism. Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács*, New York: Verso 1977.

26 Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford, CA: Stanford University Press 1993, s. 17.

dojmu ještě utvrdíme, budeme-li se snažit zkoumat směr narážky, již učinili jak Virilio, tak Lukács ohledně expresionismu, vůdčího směru estetického modernismu v Německu na začátku 20. století. První problém, se kterým se přitom musíme vyrovnat, je naprostá neshoda, jež mezi odborníky panuje v otázce toho, zda třetí říše je, či není součástí problematiky „modernismu a fašismu“. Především fakt, že Hitlerovo nové Německo vykazovalo tolik oblastí, v nichž především reálně uplatňovaná politika státu přímo kontrastovala s Mussoliniho režimem, dovedl několik předních odborníků – k nimž patří Renzo de Felice, Zeev Sternhell a A. James Gregor – k důraznému odmítnutí možnosti vůbec v nacismu spatřovat projev generického fašismu. Tento postoj mlčky sdílí mnozí (nemarxističtí) němečtí historici třetí říše, přesvědčení, že použití jakéhokoli generického pojmu vyjma totalitarismu oslabuje její „výjimečnost“, čímž možná zakrývají relativizující potažmo omlouvající pohnutky.

Renzo de Felice na příklad vysvětluje, že z hlediska modernity představoval každý z režimů zcela odlišné prostředí. Tvrdí, že cílem italského fašismu bylo stvoření „nového typu člověka“ a že „se snažil transformovat společnost a jednotlivce ve směru, který nikdy v minulosti nebyl hledán ani sledován“. Na rozdíl od toho „nacismus usiloval o *obnovu* hodnot, ne o stvoření nových. Myšlenka tvorby nového typu člověka není nacistická myšlenka.“²⁷ Na první pohled by se zdálo, že agresivita kampaně, kterou třetí říše rozpoutala proti estetickému modernismu a která po roce 1936 nabyla rozměrů drakonického honu na čarodějnice, toto potvrzuje. A zločinná genocida, s níž je nacistická kulturní politika nesmazatelně spojena, ještě mnohem víc ztěžuje představu tehdejšího Německa jako prostředí, kde žilo cokoliv opravdově modernistického, tedy cokoliv s atributem navozujícím stále spíš konotace pokroku a osvobození.

Domnění, že vztah nacismu a italského fašismu k modernitě jsou v protikladu, se promítá do kontrastů v historii jejich veřejné prezentace po druhé světové válce, a tak tuto historii může pomoci i vysvětlit. V roce 1982 – tedy 50 let po *Výstavě fašistické revoluce* (Mostra della Rivoluzione Fascista) v Římě, která byla historicky jedním z nejúspěšnějších podniků na poli prореžimní propagandy vůbec – hostil Milán výstavu 30. léta: *Umění*

27 Michael Ledeen, *Fascism. An Informal Introduction to its Theory and Practice*, New Brunswick, NJ: Transaction Books 1976, s. 55–57. Zdůraznil R. G.

a kultura v Itálii (Anni trenta. Arte e cultura in Italia). Jak strategický titul naznačuje, ze shromážděného obsahu expozice ústrojně vyplynula nejen chvála horečné kreativity, vitality a novátorství, které charakterizovaly italskou (fašistickou?) společnost a kulturu za Mussoliniho, ale současně oslava všeprostupující *modernosti*, jež se zvláště projevovala v zápalu a nasažení modernistické malby, architektury, fotografie, techniky a designu.²⁸

Po šedesáti letech od porážky třetí říše by stále bylo nemyslitelné uspořádat výstavu nazvanou lakonicky „30. léta: umění a kultura v Německu“. Organizátoři by riskovali obvinění z revizionismu a úzkostlivě by muse-li výstavu a vysvětlivky v katalogu vyvažovat mezi důrazem na modernost života v daném režimu a pozorností vůči hrůzám, kterými postihoval ty, jež z „národního společenství“ vyloučil, aby nebyli napadeni za skrytý úmysl „normalizovat“ nacismus. V kolektivní paměti tak zůstává hlavně vryta pohana, kterou nacismus způsobil estetickému modernismu *Zvrhlým uměním* (Entartete Kunst), výstavou otevřenou v Mnichově roku 1937, která podle oficiálních údajů o návštěvnosti byla celosvětově zatím „nejúspěšnější“ přehlídkou moderního umění vůbec. Tato monstrózní antivýstava přirozeně asociuje další obrazoborecké rituální akty, které režim zinscenoval, jako pálení „úpadkových“ knih, které režíroval sám Goebbels 10. května 1933, nebo příkaz Komise pro zvrhlé umění spálit jeden tisíc obrazů a téměř čtyři tisíce akvarelů, který byl proveden na berlínské hlavní hasičské stanici 20. března 1939. Pro v zásadě nihilistický obraz nacistické kulturní politiky je dále symptomatický fakt, že se dosud neuskutečnila žádná výstava režimem schvalovaného umění a architektury, ale zato bylo veřejnosti umožněno seznámit se s modernistickými díly, která odsuzoval – na výstavě *Zvrhlé umění: Osud avantgardy v nacistickém Německu* (Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany), kterou nabídlo Los Angeles County Museum of Art v roce 1993. (Podstatnými deformacemi, které vznikají v našem chápání nacistické kultury díky kulturní politice na obou stranách Atlantiku, konkrétně zamykáním výtvarného umění náležejícího nacismu do nedostupných depozitářů, se budu zabývat později.)

Projekty jako losangeleská výstava posilují představu o režimu, který se z přesvědčení hermeticky uzavíral před moderním světem;

28 Vitalistický étos výstavy dobře zachycuje její katalog: Anty Pansera (ed.), *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano: Mazotta 1981.

který produkoval antikulturu, jež se vzpírá standardní analýze. Na příklad východisko přehledu „umění třetí říše“, jehož autorem je Peter Adam, vypadá následovně:

Je to umění těžko uchopitelné, složité a kontroverzní. Nemůžeme ho posuzovat stejným způsobem jako umění jiných období, ať už má podobu výtvarnou nebo architektonickou, ať je to film, literatura nebo hudba. Je třeba ho vnímat jako umělecký výraz barbarské ideologie. Umění třetí říše je možné posuzovat jen optikou Osvětlení.²⁹

Adamův výzkum se pohybuje v koncepčním rámci, v němž jsou nacisté sledováni pouze jako ničitelé životního prostoru moderního umění, jehož *Lebensraum* vyplňují propagandistickými kýchli,³⁰ které mají eufemizovat zvěrstva páchaná při budování ideálního rasového státu. Vztah režimu k modernismu se rovná vandalismu, persekuci a zabíjení kultury, což má přímý protějšek ve vynálezech jeho eugenické politiky a ve vyvražďovacích taženích, k nimž dospěly. Přesto, podobně jako v otázkách týkajících se italského fašismu, drsné, ale ne vždy ukrutné skutečnosti nacistické kulturní historie se vzpírají takovéto lákavě zjednodušující formuli. Je pravda, že Hitler ve své řeči o umění, kterou pronesl v září 1935 na 7. sjezdu NSDAP – tom samém, na němž vyhlásil smutně proslulé norimberské rasové zákony –, napadl obránce dadaismu, kubismu a futurismu „na základě toho, že takové výlevy jsou příklady primitivního výrazu,“ a připomněl jim „účel umění“ především jako „snahu překonávat příznaky degenerace nasměrováním obrazotvornosti k tomu, co zůstává věčně dobré a krásné“.³¹ Ovšem v době, kdy Hitler říkal tato slova, se ultramodernistický básník Gottfried Benn stále těšil z výsad svého prominentního členství v Pruské akademii umění. A nemusí být zrovna náhoda, že vůdcův seznam nenáviděných „ismů“ nápadně opomněl expresionismus, jehož spolehlivá árijskost byla dlouho (jak uvidíme v kapitole deváté) bolavým předmětem sporu mezi loajálními

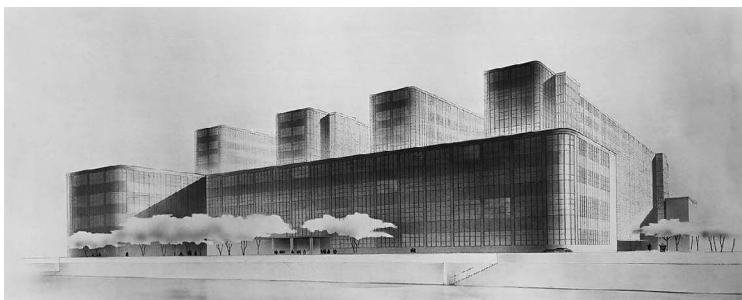
29 Peter Adam, *The Arts of the Third Reich*, New York: Harry N. Abrams 1992, s. 9.

30 O údajné spojitosti mezi nacistickým uměleckým kýchem a genocidou, kterou páchal nacistický stát, srov. Saul Friedlaender, *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, New York: Harper & Row 1984.

31 Adolf Hitler, *Liberty, Art, Nationhood. Three Addresses by Adolf Hitler* (publikováno v angličtině), Berlin: M. Müller & Son 1935, s. 45.

nacisty. Vlastně dokonce i poté, co v červenci roku 1937 byli oficiálně zavrženi i pronacističtí němečtí expresionisté Ernst Barlach a Emil Nolde, přežívaly prvky estetického modernismu v udivující míře a průkazně modernistický průmyslový design ve výrobě zboží dlouhodobé spotřeby za Hitlera doslova vzkvétal.

Nepatří tedy k „aporii“, ale k paradoxům, které budou na stránkách této knihy postupně řešeny, že Wassili Luckhardt, jehož návrh ohromného, krystal připomínajícího *Památníku práce* (Denkmal der Arbeit) z roku 1920 se přiblížil vrcholu utopie v architektonickém modernismu, vymyslel v roce 1934 skleněnou konstrukci ve tvaru diamantu pro Německou pracovní frontu (DAF – Deutsche Arbeitsfront). Dlouho v Německu pracoval i Mies van der Rohe, personifikující v modernistické architektuře duch amerického mrakodrapu. Že je v pasti a že musí třetí říši opustit, pocítil až v roce 1937, přičemž před svou emigrací do Ameriky se aktivně ucházel o podporu režimu a účastnil se jeho projektové soutěže na stavbu nové říšské banky.³² Přitom měl dříve vůdčí pozici v ultralevicovém křídle Bauhausu, který nacisté zavřeli promptně po uchopení moci v jednom z prvních mocenských zásahů vyhlášujících válku „kulturnímu bolševismu“. (Zakladatele Bauhausu Waltera Gropia neodradil tento vrcholně symbolický zásah ani od účasti v soutěži na stavbu sídla DAF, ani od přípravy projektu pro novou říšskou banku. Srov. obrázek 7.)



Obrázek 7: Nesmlouvavě modernistický projektový návrh, který roku 1933 podal Walter Gropius do soutěže na stavbu říšské banky v Berlíně.

32 Nápadně modernistický vzhled osmipatrové přístavby, kterou Mies van der Rohe navrhl (a která se umístila mezi šesti vítěznými projekty, z nich žádný nebyl realizován), je možné posoudit na reprodukci v internetovém článku „Modernism: How bad was it?“ na stránce <http://pc.blogspot.com/2006/04/modernism-how-bad-was-it.html> (přístup 30/11/06).

Jeden způsob, kterým se odborníci vyrovnávají s těmito a podobnými aporiemi v historii třetí říše, je eufemizace nebo zamlčení. Biografie Miese van der Rohe uveřejněná na internetu při příležitosti výstavy *Mies v Berlíně*, instalované v MoMA 2001–2002, shrnuje okolnosti architekta odchodu do USA v lakonické formulaci: „V polovině 30. let si architekt uvědomil, že za zesilující se represe nacistického režimu nemá téměř žádné vyhlídky.“³³ Dan Cruickshank se ve svém televizním dokumentu *Zázraky moderního věku* (2006) sice dostatečně věnuje spojení Miese van der Rohe s levým křídlem Bauhausu a také jeho modernistickému odkazu v panoramatech New Yorku a Chicaga, ale zjednodušuje si práci úplným zamlčením nevhodné spolupráce tohoto bývalého socialisty s Hitlerovým režimem předtím, než dobrovolně emigroval.³⁴ Na druhé straně následující citát z článku Toma Dyckhoffa uvádí tuto „nepodstatnost“ do poněkud jiného světla:

Miesovi zoufale scházela práce, a tak se snažil zavděčit tomuto novému, mocnému a bohatému státnímu mecenáši. V srpnu 1934 podepsal v referendu petiční návrh na podporu Hitlera a vstoupil do Goebbelsovy Říšské kulturní komory, což byla progresivní alternativa k Rosenbergovu ministerstvu, která volala po „nové krvi“ a nových formách, jež by daly „výraz této době“. Miesův nekompromisně moderní, abstraktní návrh na stavbu nové státní říšské banky se dostal do užšího výběru, a Goebbels ho dokonce nutil, aby projektoval výstavu *Německého lidu a německé práce*. Všechno bylo rozehrané.³⁵

Situace, kdy říšský ministr propagandy a osvěty Goebbels povzbuzuje Miese van der Rohe, aby se účastnil prestižních soutěží na státě

33 Mies's life na stránce <http://www.moma.org/exhibitions/2001/mies/> (stránky Museum of Modern Art, New York, přístup 13/12/05).

34 Cruickshankův televizní dokument se nijak nezabývá známkami kontinuity mezi Bauhausem a nacistickým designem ani silným zájmem, který francouzští fašisté projevovali o Le Corbusiera, nebo úzkými vztahy, které tento ikonický modernistický architekt udržoval s vichystickým režimem. Naštěstí se o tato témata zajímá Mark Antliff v kapitole *La Cité française: George Valois, Le Corbusier, and Fascist Theories of Urbanism*, in: Mark Antliff and Matthew Affron (eds.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1997. Srov. také Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909–1939*, Durham, NC: Duke University Press 2007.

35 Tim Dyckhoff, Mies and the Nazis, *Guardian*, 30. listopadu 2002. Srov. <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,850738,00.html> (přístup 29/09/06).

dotované stavby, nás vybízí, abychom celé téma proslulého nacistického džihádu proti modernismu znovu přezkoumali.

Ještě křiklavěji působí mezi nesrovnalostmi vynořujícími se ze vztahu nacismu k západní modernitě Goebbelsova záliba v jazzu, oficiálně odsuzovaném jako prototyp „úpadkové“ hudby. Touto jeho slabostí lze vysvětlit pozoruhodný moment, kdy se večer 15. února 1938 vydal s Hermannem Goeringem do zákulisí berlínského divadla Scala, aby pogrataloval Jacku Hyltonovi, anglickému kapelníkovi, jehož turné tehdy na jaře překonalo v Německu všechny rekordy návštěvnosti. (Je zřejmé, že Hitler koncert také navštívil, ovšem šel po něm hned domů.) Nešlo přitom o žádný Goebbelsův poklesek, protože celá událost byla předem prověřena a „pročištěna“. Pověření cenzoři vyškrtli ze show stepařské číslo Maureen Potterové, v němž imitovala Shirley Templovou, jako „příliš americké“ a zajistili, že v orchestru nebudou hrát žádní Židé.³⁶ Navíc byl Goebbelsův patronát nad událostí veřejně vysvětlen jako jeho podpora swingu (který přitakával životu), a ne jazzu (který měl nálepku dekadence) – o tom ale více zanedlouho. Ať už se oficiální komentáře k události tvářily jakkoli, muselo toto krátké setkání ve Scala působit jako drzost v té záplavě chvály a obdivu, kterých se Jacku Hyltonovi dosud dostávalo v modernistických kruzích na hony vzdálených čemukoli nacistickému. O takovémto Hyltonově renomé svědčí na příklad fakt, že ho Igor Stravinskij v roce 1931 pozval ke spolupráci na komické opeře *Mavra*.

Goebbelsovu téměř surreálnou přítomnost v Hyltonově šatně může nově nasvítit četba jeho napůl autobiografického deníkového románu *Michael: ein Deutsches Schicksal In Tagebuchblättern* (1926, Michael: německý osud), jehož styl i kompozice nesou neklamné stopy expresionismu. Jedna pasáž líčí hrdinovu návštěvu výstavy moderního umění, kde mu v záplavě neřádu svítila jedna osamělá hvězda: Vincent van Gogh. Jeho plátna přimějí Goebbelsovo *alter ego* k úvahám o povaze modernity, kterou popisuje jako „nový způsob zakoušení světa“:

36 Historiku vyprávěla Maureen Potterová v rozhlasovém pořadu věnovaném historii jazzu. Pod názvem *Painting the Clouds with Sunshine* jej vysílala stanice BBC Radio 4 dne 12. listopadu 2005, 10,30–11,00 hod. Celý „příběh“ složitý a trýznivý vztahu mezi jazzem a nacismem, v němž se zrcadlí i paradoxní spoje mezi nacismem a širším uměleckým modernismem, si lze přečíst in: Michael Kater, *Different Drummers*, Oxford: Oxford University Press 1982.

Moderní člověk nezbytně hledá Boha, možná v Kristově lidské podobě. Van Goghův život nám sděluje víc než jeho práce. Kombinují se v něm všechny důležité prvky: je to učitel, kazatel, fanatik, věstec – je šílený. Když na to přijde a upne se k myšlence, jsme šílení všichni. [...] Co dělá Němce moderním Němcem není ani tak chytrost nebo intelekt, ale nový duch, ochota splynout v jedno s lidem, velkoryse se dát a obětovat.³⁷

Takové vyjádření zatřese pevně zakořeněným předsudkem o nacistickém odporu vůči modernismu, který nalezl svůj „samozřejmý“ projev třeba ve stroze přímkové geometrii a zjednodušujícím neoklasicismu Domu německého umění (Haus der deutschen Kunst) – mnichovské stavbě Paula Troosta chápané jako symbol nacistické potřeby zhlížet se v idealizované minulosti. Pro takové vnímání Troostovy stavby jako by mluvil i její deklarovaný účel – měla zastřešit umělecké výtvary vyplývající „organicky“ z probíhající společenské a politické renesance národa. Nově vystavená kolekce děl by zpředměťňovala „zdravý“, vyrovnaný proud v malbě a sochařství, který spontánně vyplní díry v národním dědictví, jež vytvořila paličská taktika nacistů při jejich samozvanecké misi za vymýcení německé kulturní dekadence. Přesto prodlužované soužití Gottfrieda Benn, Emila Noldeho a Miese van der Rohe s režimem a jistě i Goebbellovo nadšení pro van Gogha naznačují, že i takové zdánlivě sémioticky průkazné manifestace niterného antimodernismu režimu, jakou byla Troostova galerie německého umění, si možná zaslouží kritickou pozornost.

Přehodnocení vztahu modernismu a fašismu znamená víc než jen uznat, že estetický modernismus se za Mussoliniho slibně rozvíjel nebo že Hitlerův režim toleroval některé nadšené přeběhlíky. Znamená to vytvořit zcela novou optiku pro pozorování fašistické a nacistické kultury, jinou než tu, kterou používá Norberto Bobbio či Peter Adam – takovou, která alespoň dovolí zkoumat možnost, že kulturní produkce v těchto režimech se nerovná jen „totalitní propagandě“. Připomeňme si na příklad řeč, kterou Hitler pronesl při slavnostním otevření Domu německého umění 17. července 1937. Tvrdil v ní, že Troostova stavba „je převratným milníkem pro vypořádávání se s chaotickou a fušerskou architekturou minulosti“, symbolem úsilí státu položit „základy pro nový a mohutný rozkvět

37 Joseph Goebbels, *Michael. Ein deutsches Schicksal*, München: Franz Eher Press 1931, s. 124.

německého umění“.³⁸ Nepochybným účelem galerie je podle proslovu vystavovat umění, které se staví na odpor experimentování vázanému na modernistickou estetiku a které místo toho oslavuje „věčné hodnoty“. Jenže pokud připustíme, že stavba opravdu pro Hitlera představovala „nový začátek“, rozhodný průlom – *Aufbruch* – do nové éry, pak některé pasáže v katalogu publikovaném při příležitosti otevření nabývají neotřelých významů. Jde třeba o informace, že budova se pyšní nejnovějším systémem plynového vytápění, klimatizací a moderním protináletovým krytem. Při uvažování zaběhlým způsobem budeme moderní prvky staveb, jako byly Dům německého umění nebo Casa del Fascio v Comu, či výstavbu celých nových měst jako Sabaudia ve vysušeném močálu Agro Pontino, dříve hnízdu malárie, považovat prostě jen za symptomy fašistického cynismu a manipulace kultury. Jakékoli neklamné rysy přisvojené modernizace budou odbyty jako postupy, které pomáhaly sledovat v základu reakční a regresivní vizi budoucnosti, charakterizovanou „utopickým antimodernismem“.³⁹ Jestliže ale na „naše“ téma začneme pohlížet perspektivou, která se nám tu již začíná rýsovat, získáme přinejmenším možnost zvažovat, jestli italští fašisté a nacisté, navzájem tolik odlišní, skutečně modernitu odmítali, anebo ne; jestli se v prostředí, které stvořili, nesnažili pokládat základy *alternativní modernity*. V takovém případě by se pokoušeli naplňovat *alternativní modernismus*.

To je alespoň perspektiva, kterou nabízí sám Hitler v závěrečné pasáži svého projevu, i když se přirozeně vyhýbá odkazům k „modernitě“ či „modernismu“ – v uších nacistů oba výrazy přetékały dekadentními konotacemi. Sděluje svému publiku, že ačkoli umění byly zadány velké nové úkoly, „není to umění, co vytváří novou dobu.“ Ta nastává až tehdy, když život celých národů nabude nových forem a začne hledat své nové vyjádření.⁴⁰ V takové řeči se nacistické odmítnutí uměleckého modernismu stává součástí toho, co Frank Kermode nazývá „vytvářením fikcí“, které podmiňuje možnost „dělat věci nově“. V takové řeči také rezonuje to, co Hayden White nazývá „předjímáním nové formy historické

38 Výtah z Hitlerova projevu při otevření Domu německého umění dne 17. července 1937 je uveden in Raoul de Roussy de Sales (ed.), *Adolf Hitler. My New Order*, London: Angus and Robertson 1942, s. 335–336.

39 Henry A. Turner, *Fascism and Modernization*, in: Henry A. Turner (ed.), *Reappraisals of Fascism*, New York: Franklin Watts 1976, s. 131.

40 Raoul de Roussy de Sales (ed.), *Adolf Hitler. My New Order*, s. 335–336.

skutečnosti“ – vystupuje z ní totalizující pojetí modernismu, které přesahuje oblast „čistého“ umění.

„SYNOPTICKÁ INTERPRETACE“ FAŠISTICKÉHO MODERNISMU?

V červenci roku 1937 oznámil Hitler úkol, který zadal německému umění – představovat i inspirovat proces znovuzrození národa, v němž se měl triumfálně vyléčit z výmarských let úpadku, která předcházela vzniku třetí říše. Úkol, který jsem zadal sám sobě v této knize, naštěstí sleduje podstatně méně převratný cíl. Je jím ustavení konceptuálního rámce, který by umožnil zkoumat vztah modernismu a fašismu; takového rámce, který by byl užitečný historikům s mnoha speciálními zájmy, svázanými s dynamikou moderní historie a zvláště s jejími extrémními, nesmlouvavě iracionálními a ničivými projevy. Chci se pokusit vyrovnat nejen s pnutím a ambivalencí, jež jsou průvodním znakem v historickém zkoumání fašistické kultury, ale i s křiklavými paradoxy, které toto zkoumání v mnoha různých pracích neustále produkuje. Mám na mysli třeba úpornost, s níž Henry Turner prosazuje fašistickou „antimoderní utopičnost“, nebo způsob, jímž Jeffrey Herf zkoumá „reakční modernismus“, údajně výsledek toho, že se skalní nacističtí konzervativci nadchli pro moderní technokracii.

Potřebu jasnější a přísnější práce s pojmy v této oblasti podtrhl i soubor brilantních studií, publikovaných v katalogu *Modernism – Designing a New World 1914–1939* (Modernismus – navrhování nového světa 1914–1939), doprovázejícímu stejnojmennou výstavu, která se uskutečnila v londýnském Victoria and Albert Museum v roce 2006. Jak signalizuje už samotný podtitul, výstava stejně jako katalog znamenají přerыв v dosavadním přístupu: jedenáct studií dohromady vytváří působivou představu estetického modernismu, jehož nasměrováním je historický *Aufbruch*, ambice užít sílu umění a designu k tomu, aby byla zformována nová vize moderního světa, protože potřeba společenského a metapolitického obrození je nevyhnutelná. I přesto ale katalog prodlužuje taxonomickou zmatečnost, která se projevila třeba v tom, jak Dan Cruickshank zhodnotil Malaparteho dům – podtrhl jeho charakter jako nefašistický, místo aby ho spojil s Césarou v italské historii, kterou liberalismus přivodil v myslích lidí, již opravdu uvěřili v nový věk.