

Totalitní stát jako umělecká syntéza

Author(s): Hans Günther and Petr Šámal

Source: *Česká literatura*, Vol. 54, No. 4 (SRPEN 2006), pp. 106-118

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42687186>

Accessed: 15-04-2020 22:03 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

---

## Hans Günther | Totalitní stát jako umělecká syntéza

Již Hans Jürgen Syberberg vyslovil tezi, že umění Třetí říše není vhodné reflektovat v „tradičním dělení na literaturu, sochařství, malířství, architekturu atd.“, ale že celý stát je třeba vnímat jako umělecké dílo (SYBERBERG 1981: 382). Hitler se pokládal za stvořitele uměleckého díla nesoucího jméno Německo, v němž byly všechny druhy umění pouhými částmi jediného velikého celku. Základní inspirací této „perverzní umělecké syntézy“ byl podle Syberberga Richard Wagner, kterého sám Hitler pokládal za svého učitele (IBID.: 385).

Představa totalitního státu jako uměleckého díla se netýká jen Třetí říše, ale také Sovětského svazu v období Stalinovy vlády a fašistické Itálie. Není tedy dána jen Hitlerovým obdivem k bayreuthskému mistrovi, ale pramení ze základní tendence tohoto typu kultury – ze snahy násilně sladit všechny sféry života, z vynucené harmonické integrity veškerých jeho částí. Ale vzhledem k tomu, že se životní realita násilné harmonizaci vzdpírá, přenáší se úsilí na vytvoření krásného zdání; harmonická iluze se vytváří s pomocí estetických prostředků. Tuto iluzi však bylo možné realizovat pouze v období rozkvětu techniky a prostředků masové komunikace, jež ve 20. století pronikly do všech oblastí života.

Estetická funkce ve své aplikované, instrumentalizované formě nachází v procesu vytváření totalitní umělecké syntézy široké uplatnění. Přitom však ztrácí své privilegované postavení, jež v oblasti umění doposud měla. Samotné umění se následně proměňuje v nástroj estetizace skutečnosti. Hranice mezi uměním a neuměním se stávají podmíněnými.

Estetizaci politického života označil Walter Benjamin za specifický rys nacionálního socialismu a fašismu, jako protikladně působící prostředek chápal pak politizaci umění (BENJAMIN 1979: 39–40). Estetizace života však není příznačná jen pro nacionální socialis-

mus, ale pro totalitarismus obecně. Ostatně naše znalost uměleckých avantgard v Itálii a v sovětském Rusku svědčí o tom, že estetizace politiky a politizace estetiky představují souběžné, navzájem se doplňující tendence.

Je zřejmé, že první krok k totalitární estetizaci politiky učinil italský fašismus. Mussolini prohlašoval: „Demokracie odebrala životu »styl«: tzn. linii chování, barvu, moc, malebnost, překvapení a mystičnost“ (cit. dle NOLTE 1998: 340). Byl přesvědčen, že je povolán k tomu, aby „materiál“ svého lidu opracoval „něžnou rukou umělce“ i „železnou pěstí vojáka“ (SILVA 1975: 170). Pro realizaci svých cílů přitom Mussolini využíval jak kulturních tradic, tak futuristického modernismu.

Jedním z důsledků totalitní estetizace společnosti byla teatralizace skutečnosti. O stalinské epoše se uvádí, že v ní šlo jen s obtížemi nalézt hranici mezi uměním a realitou. Pro Stalina byla celá země jevištěm (ANTONOV-OVSEJENKO 1989) a Hitler byl svou povahou rovněž teatrální. Nejjasněji se teatralita vyjevovala v masových průvodech, demonstracích a při oslavách. Pohyb masy semknuté v jediné tělo, jež stojí před vůdcem, pochody po náměstích-jevištích, jež jsou podřízeny jedinému plánu, symboly moci, proslovy, barevné efekty, odpovídající hudba – to vše se sjednocovalo v jediný estetický celek, jenž měl působit na celý komplex lidských pocitů.

Avšak teatralizace a ritualizace života nebyly jediným zájmem moci. Propaganda pomáhala vytvářet zdání „konzistentního, srozumitelného a předvídatelného světa“ (ARENDOVÁ 1996: 486), v němž byly lež a pravda nerozdělitelně spojeny. „V libovolném projevu společenského života – v tisku, veřejných proslovech, na shromážděních, ceremoniálech – při všech těchto neuvěřitelných, karnevalu se podobajících masových pochodech, jež v době smutně proslulých soudních procesů let 1936–1938 doprovázelo spalování portrétů »nepřátel lidu«, je odlišení fikce od reality, divadla od politiky, beletrie od reportáže jaksi nejasné, přízračné, nepostihnutelné“ (CLARK 1981: 146–147).

Totalitní civilizace měly podle představ svých tvůrců vypadat jako naprosto nové, proměněné světy, světy „nového života“ obývané „novými lidmi“. Realita však tomuto ideálu neodpovídala, a proto byla zahalena prapory, hesly, plakáty, portréty a sochami. Stejně jako kulisy lemují jeviště, obklopovaly skutečnou realitu vzorové budovy, náměstí, prospekty – to vše mělo být svědectvím o „novém životě“. Tyto „potěmkinovské“ dekorace zakrývající bezútěšnou skutečnost byly pro Sovětský svaz zvláště příznačné.

Hitlerovu úctu k Richardu Wagnerovi sice nelze pokládat za hlavní příčinu vzniku syntetického uměleckého díla nazývaného „Třetí říše“, avšak mnozí autoři poukazují na to, že určité Wagnerovy ideje, jež měly značný vliv na evropský modernismus a avantgardismus (včetně ruského), se později staly součástí totalitní estetiky. Wagnerovské představy o umělecké syntéze našly uplatnění v řadě velmi různých i přímo protikladných pokusů o jejich naplnění – od syntetických uměleckých projektů až po utopické pokusy o spojení umění a života (SROV. SZEEMANN 1983: 22–30, 44–48; k vlivu Wagnera na ruskou kulturu viz ROSENTHAL 1984: 198–245).

V rané programové Wagnerově stati *Umění a revoluce* se objevuje myšlenka obnovy řecké tragédie, jež zanikla spolu s pádem athénskému státu. Wagner se domníval, že současné umění rozdrobené do různých druhů není s to přivést „vroucí spojení všech uměleckých odvětví [...] k nejvyššímu a nejdokonalejšímu výrazu“ (WAGNER 1959: 245). Aby umění naplnilo svůj cíl, jenž spatřoval ve vytvoření silného a krásného člověka, mělo se spojit se sociálními hnutími. Revoluce musí dát člověku sílu, umění – krásu.

V další své práci, *Umělecké dílo budoucnosti*, Wagner hovořil o tom, že všichni lidé budou pracovat na společném úkolu, jímž rozuměl vytvoření syntetického uměleckého díla. Na jeho vzniku se budou podílet všechny druhy umění, jež se tak dají k dispozici společnému cíli – „přímému, neomezenému zobrazení dokonalé lidské přirozenosti“ (WAGNER 1882: 60). Umělecké dílo schopné stát se živým náboženstvím nemůže podle Wagnera být výsledkem uměleckého hledání jediného člověka – musí být zrozeno veškerým lidem. Budoucí univerzální náboženství podle něho zaujme místo předchozího, helénistického.

Pokud tyto dílčí poznámky vnímáme na pozadí kultury 20. století, začneme si uvědomovat, jaké perspektivy v sobě wagnerovské spojení umělecké problematiky s problémy společnosti, antropologie a náboženství skrývá. Podobnými představami se ve své tvorbě řídili mnozí umělci počátku století i někteří představitelé avantgardy. A právě prostřednictvím italských futuristů, ruských futuristů a konstruktivistů se idea syntézy umění a života stala vlastnictvím totalitních kultur. Avšak přesto, že avantgardní estetika přidala totalitní kultuře podstatné impulzy, nestala se její ideovou dominantou. Bylo by proto nespravedlivé svalovat veškerou odpovědnost za obsah totalitních kultur pouze na avantgardismus (tato teze se objevuje v práci B. GROUSE 1993: 11–244).

Totalitní kultury jsou totiž svým základním směřováním principům avantgardy protikladné. V Sovětském svazu, ve fašistické Itálii i v Třetí říši se setkáváme s jedním a tím samým jevem: s ustrnutím revoluční dynamiky v monumentálním klasicismu. A to platí i pro Itálii, kde se modernistické umění mohlo relativně svobodně rozvíjet. Skutečnost, že se známé futuristicko-konstruktivistické postupy mohly stát součástí eklektického uměleckého díla vytvářeného státem, nic nemění na tom, že totalitární kultura jako celek je nepřitelem modernismu. V tomto smyslu se jeví spíše jako násilná forma postmodernismu.

Všechny prvky přejímané z avantgardy procházejí v procesu formování totalitních kultur přísnou funkční selekcí, přičemž se využívá pouze toho, co je z hlediska oficiální moci užitečné. Sovětská kultura dvacátých let představuje ohromnou laboratoř, v níž probíhal pokus o vytvoření socialistického realismu. Avantgardní postupy byly v průběhu tohoto experimentu buď zavrhovány, nebo adaptovány a deformovány. V Třetí říši bylo na rozdíl od sovětského Ruska „zvrhlé“ umění moderny zavrženo hned na počátku. Tehdejší pokus představit expresionismus jako typické „nordické“ umění se nezdařil, o čemž svědčí zastavení časopisu *Kunst der Nation*, k němuž došlo v roce 1935.

Z násilné povahy totalitní harmonie vyplývá její bojovné odmítnutí všeho cizorodého a s tím následně souvisí ostrá dichotomie hodnotného a škodlivého v kultuře. Ideolog nacistického Německa Alfred Rosenberg upozorňoval na „polaritu všech jevů“ a idejí, která je podle něho vyjádřena v existenci světla a stínu, pravdy a nepravdy (ROSENBERG 1934: 125). A to, že v myšlení stalinského období byl přítomen manicheismus (srov. BERĎAJEV 1955), rovněž nevzbuzuje pochybnosti. V prostoru ovládaném mocí, jež jednoznačně určuje, které kulturní a ideologické hodnoty jsou správné, a které ne, není místa pro neutralitu. Nemohou zde existovat věci autonomně, samy pro sobe (ARENDOVÁ 1996: 450–451). Jako nepřijatelná provokace je proto vnímáno i nezávislé umělecké dílo, jehož hodnota spočívá jen v něm samém. Tehdejší všeprostupující rétorika boje nebyla pouhou hrozbou. Teror, který provázal „očistu“ kultury od „cizích“ jevů, je toho důkazem.

Tendence k polarizaci hodnot se projevovala nejen v ideologii a publicistice, ale také v literatuře a umění. Zvláště patrná je v narativních druzích umění, jež jsou založeny na syžetovém konfliktu: téma boje s nejrůznějšími „nepřáteli“ bylo ritualizovanými způsoby

zachycováno zejména v literatuře, kinematografii a divadle. Jednoznačné odmítnutí všeho, co z pohledu totalitní kultury nemělo cenu, lze sledovat i v architektuře a ve výtvarném umění. Monumentální mělo zastrašovat individuální, subjektivní, heroické mělo potlačovat nehrdinské a klasické vyplnit vše „nezdravé“. Všechny kategorie této estetiky nejen vyjadřují určité pozitivní potřeby, ale současně vystupují jako nástroje boje. Totalitní umělecká syntéza směřuje k hladké povrchnosti bez drsných míst, vše cizí je buď vyloučeno, nebo pohlceno. Odmítnuté kulturní jevy jsou zaháněny do podzemí, podobně jako byli „nepřátelé lidu“ odklizeni do lágrů.

Pojmem „totalitárního“ označujeme v přítomném textu analogické synchronní struktury a funkční ekvivalenty, které lze sledovat v určitých kulturách. Jinými slovy: tento pojem umožňuje srovnání systémových prvků, jež mají různý původ i ideologický základ. Skutečnost, že tyto kultury představují do jisté míry shodné systémy, zřetelně vystupuje z jejich schopnosti učit se jedna od druhé. V této vzájemné výměně se zřetelně ukazuje snaha o zdokonalení systému cestou přejímání těch nejvyužitelnějších a nejefektivnějších prvků. Sověští umělci se například při hledání stylu „velkého realismu“ zajímali o umění italského neoklasicismu; srovnání pavilonů na Světové výstavě v Paříži roku 1937 zase ukazuje, že spolu vůdci Sovětského svazu a Třetí říše soupeřili v oblasti architektury (srov. GOLOMŠTOK 1990).

Na druhé straně však nelze opomíjet skutečnost, že odlišná ideologická dominant a různé historické a duchovní tradice dávají každé totalitární kultuře specifický odstín. Pokud by totiž tyto kultury nevycházely z obecného základu národní mentality a z národní mytologie, mohly by jen těžko zakořenit v masách. Třetí říše a Sovětský svaz vytvořily srovnatelné totalitní struktury, avšak zásadní odlišnosti v jejich kulturním repertoáru současně vyžadují zřetelnou, analyticky doloženou diferenciaci.

Zatímco obecné poukazy na shody mezi totalitními kulturami se objevují poměrně často, skutečných srovnávacích studií založených na empirických faktech a konkrétních analýzách je bohužel poskrovnu. Při poukazech na shodu některých jevů je však současně třeba reflektovat i specifickou jejich soudobých a historických kontextů. Taková analýza si vedle znalosti ideologií a systémových struktur vyžaduje i hlubokou znalost kulturních tradic.

Náš pokus o systematizaci obecných znaků totalitní estetiky je pouze přibližný. Jako východisko nám přitom poslouží kategorie, jimiž se tyto kultury samy vymezovaly a regulovaly, jakkoli byly

nedefinované a rozplývavé. V Sovětském svazu byl tento pojmový aparát dlouhou dobu zdokonalován, což ve Třetí říši a ve fašistické Itálii nebylo možné – oba režimy existovaly nesrovnatelně kratší dobu. I přesto se některé základní pojmy totalitní estetiky pokusíme vymežit.

### 1. HYPERREALISMUS [SVĚRCHREALISM]

Za výchozí bod totalitní estetiky lze označit literární a umělecký realismus 19. století, z něhož byly využívány především stylové postupy. Hyperrealismus však nesměřoval k analytickému obrazu skutečnosti, ale pouze využíval realistický nátěr pro své cíle. Potřebný nebyl popisný realismus „naturalistického“ založení, ale realismus „vyššího“, ideálního typu. Fakticky tedy nemáme co do činění s realismem, ale s mytologií oblečenou do realistického hávu. Řečeno jazykem totalitních kultur: sám život, sama doba je oním ideálem, který určuje formy odrazu skutečnosti.

Nacionálně-socialistická a stalinská varianta hyperrealismu se obracely k různým ideologickým a uměleckým tradicím. V Rusku, kde měl realismus hluboké kořeny, se nové označení oficiální doktríny – socialistický realismus – zažilo snadno. Ustavení socialistického realismu připravili již členové Asociace umělců revolučního Ruska (ACHRR), kteří v roce 1922 navrhli název „heroický realismus“. Potom se objevila i jiná označení, například „monumentální“, „sociální“, „tendenční“ či „romantický“ realismus. V Německu se užívalo označení „hrdinský“ či „ideální realismus“ (Goebbels). Rozmanitost adjektiv provázejících slovo „realismus“ ukazuje jeho podřízenost „vyššímu“ principu. Tato podřízenost byla pro totalitní vědomí příznačná.

Tento princip však byl v nacionálním socialismu a v stalinismu vykládán různě. V Německu se jím rozumělo něco prvotního, založeného v lidu a v rase, v sovětském Rusku se kladl důraz na objektivní zákony revoluční skutečnosti. Estetické myšlení Třetí říše vycházelo spíše z filozofie života a navazovalo na některé představitelů německého romantismu, zatímco socialistický realismus byl inspirován Černyševského tezí, podle níž je život sám objektivně krásný a krása umění stojí níže než krása skutečnosti. Tomu odpovídala odlišnost, s níž obě doktríny pohlížely na vztah mezi uměním a životem. Zatímco v nacionálním socialismu se umění chápe jako projev neměnného vyššího bytí, v socialistickému realismu je prohlášováno za odraz revoluční skutečnosti.

## 2. MONUMENTÁLNOST

Monumentalita je charakteristickým rysem umění, jež mělo odpovídat velikosti své doby. Vyznačovala se jí zejména architektura, jež měla ve státní syntéze umění výlučné postavení. Cílům totalitní kultury totiž odpovídala skutečnost, že v architektuře jsou estetické a praktické funkce neoddělitelně spjaty. Již Richard Wagner ostatně předpovídal, že spolu se sjednocením oddělených druhů umění v jediné všeobjímající dílo budoucnosti a spolu s přetavením utilitárně založeného člověka v uměleckého člověka budoucnosti se stavitelské umění stane „nejsvobodnější, nevyčerpatelně úrodnou uměleckou činností“ (WAGNER 1882: 129).

Všichni „führerové“ třicátých let 20. století intuitivně pocítovali výlučné postavení architektury. „V stavitelském díle,“ napsal Nietzsche, „má se zračiti pýcha, vítězství nad tíhou, vůle k moci; architektura je jakousi formovou výmluvností moci, hned přemlouvající, dokonce i lichotící, hned pouze rozkazující“ (NIETZSCHE 1913: 81). Mussolini, Hitler i Stalin se nechávali velkomyslně oslavovat jako tvůrci-budovatelé nové éry. Byli architekty v přímém smyslu toho slova – plánovali a vytvářeli velké stavby své epochy.

Žádné umění není schopné tak vyjadřovat sílu a vznešenost a současně si podrobovat vše individuální jako monumentální architektura. Zvláště názorně to vystupuje z egyptskou velkolepostí inspirovaných, většinou však nerealizovaných staveb, jakými byly projekt Paláce sovětů rozpracovaný Borisem Jofanem, Vladimírem Ščukou, Vladimírem Gelfrejechem a jinými nebo projekt berlínského kupolovitého pavilonu Alberta Speera či projekty celkových plánů obou hlavních měst – Moskvy a Berlína. Generální plán přestavby Moskvy z ní měl učinit nejkrásnější město světa, svatyni veškerého pokrokového lidstva; Berlín se pak měl stát nejen imperiálním hlavním městem, ale hlavním městem celého světa, který se měl podle Hitlerova nestvůrného úmyslu jmenovat Německo.

Tendence k monumentalitě pronikala do všech sfér totalitní kultury. Problematika monumentalismu proto byla trvale přítomna v umělecké kritice dvacátých až padesátých let. V malířství měla vznikát „velká plátna“, literatura pak měla vytvářet „epická díla“.

Monumentalita totalitárních kultur však sloužila odlišným cílům. Strohý, na staletí zamýšlený nacionálně socialistický monumentalismus vyjadřoval ideu světové vlády a vynucoval si úctu a strach, naproti tomu přepychový sovětský monumentální styl měl znázor-



ňovat příchod socialismu a přitom odrážet jeho kolektivní bohatství, plodnost, teplo, štěstí a radost ze života. Je příznačné, že sovětská kritika kritizovala italské umění za to, že je chladné a cizí lidu (KOTLINSKIJ 1934).

### 3. KLASICISMUS

S architekturou je těsně svázána i třetí složka totalitní syntézy umění – klasicismus. Klasičnost vyjadřuje harmonii a uspořádanost celku. Na jedné straně ji lze chápat jako pokračování tradice idealizace minulosti (například řecké antiky), na druhé se však jedná o utopii, která předznamenává budoucí dokonalost. Neoklasicismus třicátých let, jenž byl široce se uplatňující reakcí na avantgardní umění, znamenal návrat k pořádku (BORSI 1987). Tato skutečnost však k objasnění obratu totalitárních kultur ke klasicismu nestačí. Hlavní příčinou radikálního odvratu od funkcionalismu, jenž můžeme sledovat jak v Německu, tak v Sovětském svazu, bylo vytvoření totalitní vlády.

Musíme mít na paměti, že se klasicismus projevoval v různých národních podmínkách různě. Němečtí architekti Troost či Speer měli jiné vzory než Fomin či Žoltovskij. Nacionálně socialistický klasicismus byl spíše strohý a „dórský“, zatímco sovětský byl spíše „barokní“ a eklekticky se v něm propojovaly různé národní tradice (PAPERNYJ 1985: 401). Dále je třeba připomenout, že výpady proti modernismu nevylučovaly ani v jedné ze zemí (v určitých kontextech a za určitými cíly) prvky architektonického funkcionalismu. Nic to však nemění na tom, že i přes tyto dílčí výhrady je třeba klasicismus vnímat jako podstatnou součást totalitních kultur.

Tendence k monumentalizujícímu klasickému uspořádání se nevy-skytovala jen v architektuře, ale prostupovala – zvláště v třicátých letech – všechny oblasti života. Soudobý německý autor, který vymezil klasiku jako „dokonalost v současnosti“, vyjádřil současně naději, že i v průmyslovém věku bude díky vůdcovým idejím a díky autoritě státu možný „návrat klasického vkusu“, jenž najde uplatnění v rasovém ideálu krásy, ve sportu i v jiných sférách života (ROSE 1937).

V lednu 1936 začala v Moskvě kampaň za vytvoření sovětské klasi-ky, jež vyústila v pronásledování formalismu a naturalismu ve všech druzích umění. Toto prosazování „klasického“ znamenalo jak v Rusku, tak v Německu válku s modernismem. Nacionální socialismus stavěl proti proměnlivým módním „ismům“ časem ověřený „věčný pořádek“, stalinismus proti subjektivistickému překrucování a pro-

ti deformacím levých umělců „objektivně krásné“. Klasické bylo chápáno jako krásné a zdravé, jež je neslučitelné s „chorobným“, „dekadentním“, „degenerovaným“.

#### 4. LIDOVOST

Klasičnost se svým zaměřením na zdravý vkus dotýká jiné nutné složky totalitární estetiky – lidovosti. Ruské chápání „lidu“ [*narod*] a význam německého slova *Volk* se původně značně lišily (viz GÜNTHER 2000). Německá romantická koncepce lidu získala na konci 19. století nacionalistický a navíc i rasistický odstín, který je vyjádřen adjektivem *völkisch*. V ruské tradici bylo chápání lidovosti velmi různorodé; v 19. století se jím vyzbrojují radikálně odlišné ideové proudy reprezentované Bělinským na jedné straně a slavjanofily a narodniky na straně druhé.

Je však zřejmé, že nehledě na připomenutou odlišnost ideových východisek zaujal „lid“ v hodnotovém systému Ruska i Německa třicátých let 20. století nové, v mnohých ohledech srovnatelné postavení. Současně lze hovořit o podivuhodné konvergenci funkcí, jež lidovost v totalitních kulturách plnila. Zaprvé: v obou případech bylo chápání „lidovosti“ spojeno s představami organičnosti a úplnosti a dávano do protikladu k mechanickému, abstraktnímu. Zadruhé: přijímalo existenci objektivního či nadčasového, což bylo naprosto cizí epoše modernismu. Zatřetí: vyjadřovalo prostotu a pochopitelnost, jež byly protikladné elitářské nesnadnosti. Začtvrté: ve jménu zdravé lidovosti se vedl boj proti chorobnému a úpadkovému. Zapáté: lidový folklor byl dáván profesionálnímu umění za příklad ideálního vzoru. A konečně: pojmem lidovosti se „naše“ kultura vymezovala vůči „antilidovým“ a „lidu cizím“ jevům.

Lid v totalitární kultuře představuje globální doplněk moci, již ztělesňuje vůdce. Ne náhodou se tyto společnosti modelují na způsob pyramidy, jejíž základnou je lid a vrcholkem vůdce. V neúnavně deklarované jednotě lidu a vůdce hraje lid roli legitimizující instance, na niž se moc neustále odvolává takovými formulacemi, jako „lid si žádá“, „lid potřebuje“. Roku 1936 probíhala v Sovětském svazu ve jménu „umění pro lid“ kampaň proti formalismu a naturalismu, v Německu roku 1937 zase kampaň proti „zvrácenému umění“. Označení „zvrácené“, jehož bylo užíváno jak v Německu, tak v Rusku, přitom pochází z jednoho zdroje – ze stejnojmenné knihy německého autora Maxe Nordaua (NORDAU 1893 – srov. GÜNTHER 1993: 53–58).

## 5. HEROISMUS

Posledním komponentem totalitní umělecké syntézy, jež prostupuje všemi jejími strukturami, je princip hrdinskosti. Alfred Rosenberg psal o významu „hrdinsko-uměleckého způsobu života“, jež vyjadřuje ideje cti a náleží různým kategoriím lidí, „buď válečníkovi, mysliteli nebo vědci“ (ROSENBERG 1934: 143). V Sovětském svazu se šířil panheroismus nietzscheovsko-marxistického původu.

V heroickém se totalitární mýtus projevoval více než kde jinde. Heroismus představuje dynamický počátek, který je těsně spjatý s aktivismem a extrémní polarizací kulturních hodnot. Hrdina vystupuje jako budovatel nového života překonávající veškeré překážky a vítězící nad všemi nepřáteli. Ne náhodou se totalitní kultury samy vymezovaly jako „hrdinský realismus“.

Nakonec se zastavíme jen u jednoho srovnatelného aspektu, jež byl pro totalitní společnosti příznačný: u symboliky železa a oceli. S bolševismem byla tato symbolika spojena od samého počátku. Trockij napsal, že pseudonym Stalin, odvozený se od slova *ocel* [*stal*], Josif Džugašvili přijal v roce 1912: „V té době to označovalo nejen osobnostní charakteristiku, ale charakteristiku celého směru. Již v roce 1903 byli bolševici označováni jako »tvrdí« a menševici jako »měkkí«. Vůdce menševiků Plechanov o bolševicích ironicky prohlášoval, že jsou »tvrdohlaví« [*tvěrdokamenny*]. Lenin toto označení přijal jako lichotku“ (TROCKIJ 1989: 628–629). A. V. Lunačarskij hovořil v roce 1907 o „železné nekompromisnosti“ duší nových hrdinů (LUNAČARSKIJ 1925: 42) a později nadšeně napsal, že v procesu organizace proletariátu je individuum přetavováno ze železa v ocel. V proslulé knize Nikolaje Ostrovského *Jak se kalila ocel* (1932–1934) byla metafora uplatněna na výchovu bolševických kádrů. Ve třicátých letech se pak tato metaforika rozšířila do všech oblastí společenského života. Hovořilo se o „železné vůli vůdce a strany“, o „ocelové jednotě bolševiků“, o „železných“ letcích a jejich „ocelových“ křídlech atp.

V nacionálním socialismu se železně-ocelová symbolika neuplatnila o nic méně. Již Ernst Jünger v knize *Boj jako duševní prožitek* (1922) psal o vojácích první světové války jako o hrdinných „ocelových povahách“, jejichž vzorem je orel a jež s sebou přinášejí nového člověka, novou rasu. Hitlerovým ideálem byla těla vojáků „tvrdá jako ocel“. Proto prosazoval „ocelovou pružnost“, jež měla být od mládí rozvíjena sportem (HITLER 1940: 308, 404). Goebbels zase v roce 1933 při otevření Kulturního paláce Třetí říše propagoval „ocelovou

romantiku“ hrdinského světového názoru. Bojové zocelení, o kterém psal Nietzsche, podle něhož se člověk má stát tvrdým, „tvrdším než kov, vzácnějším než kov“ (NIETZSCHE 1995: 179), se stalo neměnným atributem hrdiny a celé společnosti.

Ocelová symbolika měla v Sovětském svazu a v Německu různé konotace. Zatímco pro hrdinu-bolševika není nic důležitějšího než železná vůle a uvědomění, pak nacionálně socialistický heroismus není myslitelný bez vojenského těla, jehož vzorem jsou obnažené sochy z období Třetí říše (THEWELEIT 1987: 160–162).

Železní hrdinové obou zemí mají z funkčního hlediska mnoho společného. Zocelený hrdinský člověk, celý z pancíře a vůle, se ideálně wpisuje do totalitní umělecké syntézy. Jeho osobní charakter, jeho ideály, mysl i city – to vše postrádá svou autonomní hodnotu. Neustále je zvenku směřován „vpřed“, na „nepřítele“; neustále je připraven odolávat žvlům a nástrahám. Oceňuje se především jeho schopnost napnout fyzické a duchovní síly a bezpodmínečná oddanost ideologickým úkolům. Tato obětavá oddanost je v bolševickém jazyce označována jako „entuziasmus“, v jazyce nacionálního socialismu jako „fanatismus“.

Totalitní společnost jako syntetické umělecké dílo se podobá hladkému, ničím nenarušovanému povrchu,<sup>1</sup> jenž je vytvářen za pomoci různých prvků – hyperrealismu, monumentalismu, klasicismu, lidovosti a heroismu. Tato umělecká syntéza je svým vnitřním založením násilnou harmonizací, navenek se pak projevuje jako agresivní heroika.

*Přeložil Petr Šámal*

Universität Bielefeld

## ■ LITERATURA

ANTONOV-OVSEJENKO, Anton

1989 „Teatr Josifa Stalina“; in: Ch. Kobo (ed.): *Osmyslit kult Stalina* (Moskva: Progress)

ARENDTOVÁ, Hanah

1996 *Původ totalitarismu* I.–III.; přeložila Jana Fraňková a kol. (Praha: Oikúmené)

<sup>1</sup> Antiklasičnost groteskního těla u Michaila Bachtina je nasměřována proti cenzurovanému, idealizovanému, „klasickému“ povrchu totalitní kultury.

BENJAMIN, Walter

1963 „Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“; in idem: *Dílo a jeho zdroj* (Praha: Odeon), přel. Věra Saudková a Jaroslav Střítecký

BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič

1955 *Istoky i smysl ruského komunizma* (Paris: YMCA)

BORSI, Franco

1987 *Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929–1939* (Stuttgart: Hatje)

CLARK, Katerina

1981 *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago – London: Chicago University Press)

GOLOMŠTOK, Igor

1990 *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (London: Collins Harvill)

GROYS, Boris

1993 „Stil Stalin“; in idem: *Utopia i obmen* (Moskva: Znak), s. 11–244

GÜNTHER, Hans

1993 *Der sozialistische Übermensch* (Stuttgart – Weimar: Metzler)

2000 „Totalitarnaja narodnost i jejo istoky“; in J. Dobrenko, H. Günther (edd.): *Socrealističeskij kanon* (Sankt Petěrburg: Akademičeskij projekt), s. 377–389

NOLTE, Ernst

1998 *Fašismus ve své epoše*; přel. Jan Dobeš a Blanka Pscheidtová (Praha: Argo)

PAPERNYJ, Vladimir M.

1985 *Kultura Dva* (Ann Arbor: Ardis)

ROSENTHAL, Bernice Glatzer

1984 „Wagner and Wagnerian Ideas in Russia“; in D. Large, W. Weber (edd.): *Wagnerianism in European Culture and Politics* (Ithaca: Cornell University Press)

SILVA, Umberto

1975 *Kunst und Ideologie des Faschismus* (Frankfurt am Main: S. Fischer)

SYBERBERG, Hans-Jürgen

1981 „Hitler und die Staatskunst. Die mephistopelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts“; in Günter Metken (ed.): *Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939* (München: Prestel)

SZEEMANN, Harald (ed.)  
1983 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1980* (Aarau – Frankfurt am Main: Sauerländer)

THEWELEIT, Klaus  
1987 *Mannerphantasien*, Bd. 2 (Reinbeck b. Hamburg: Roter Stern)

#### ■ PRAMENY

HITLER, Adolf  
1940 *Mein Kampf* (München: Eher)

KOTLINSKIJ, J.  
1934 „Fašism i monumentalnoje iskusstvo“; *Iskusstvo*, č. 4, s. 186–198

LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasiljevič  
1925 *Geriozm i indivisualizm* (Moskva: Novaja Moskva)

NIETZSCHE, Friedrich  
1913 *Soumrak model čili: jak se filozofuje kladivem*; přel. Alfons Breska (Praha: Hynek)  
1995 *Tak pravil Zarathustra*; přel. Otokar Fischer (Olomouc: Votobia)

NORDAU, Max  
1893 *Entartung* (Berlin: Decker)

ROSE, Hans  
1937 *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes* (München: Beck)

ROSENBERG, Alfred  
1934 *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (München: Hoheneichen)

TROCKIJ, Lev  
1989 „Josif Stalin. Opyt charakteristiky“; in Ch. Kobo (ed.): *Osmyslit kult Stalina* (Moskva: Progress), s. 628–629

WAGNER, Richard  
1982 *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Banden*, Bd. 3 (Berlin – Leipzig – Stuttgart: Bong)  
1959 „Umění a revoluce“; in *Richard Wagner o hudbě a umění*; přel. Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová (Praha: SNKLHU)