KAROLINUM POLITEIA

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

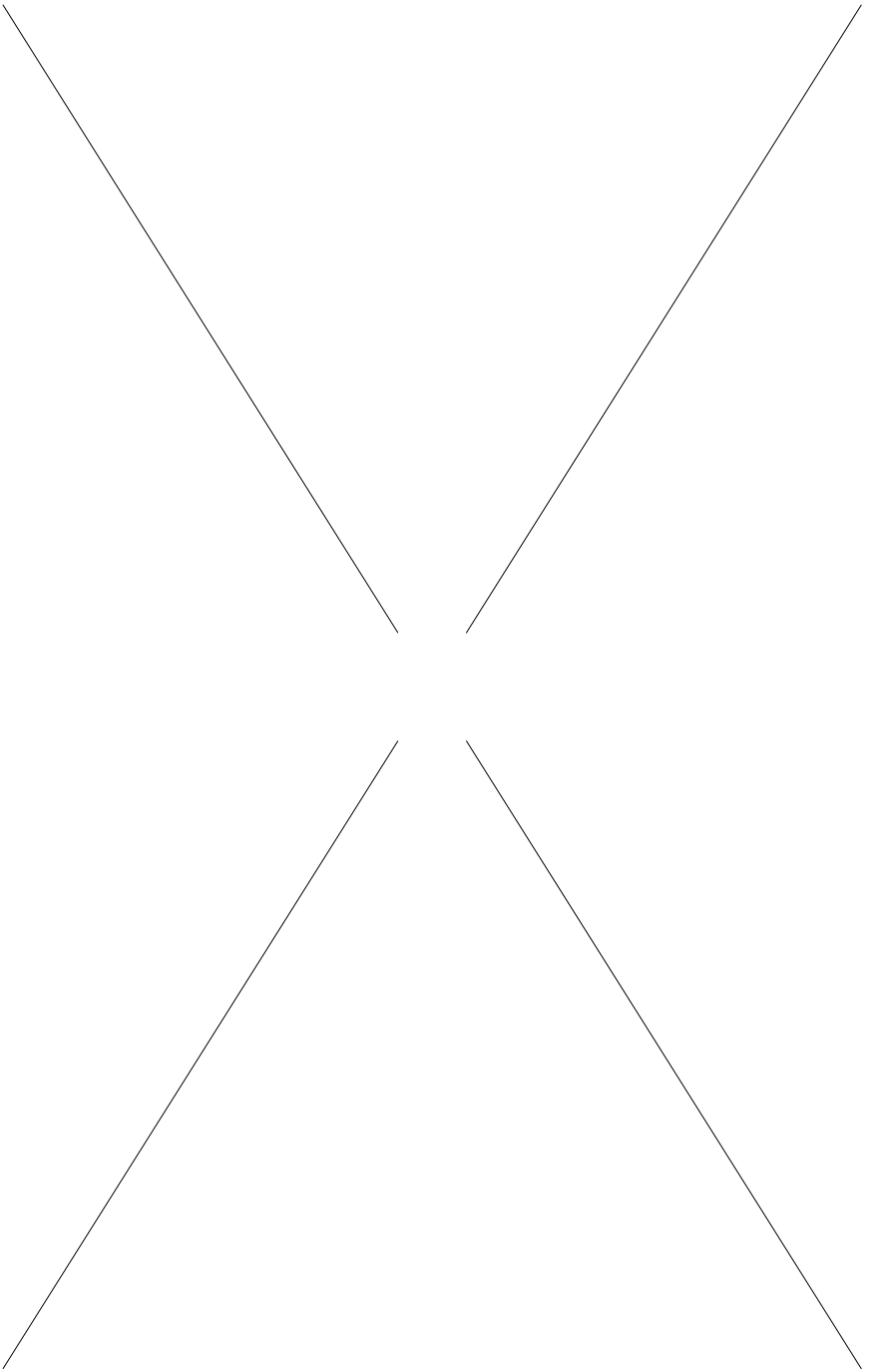
ISBN 978-80-246-6237-4
ISBN 978-80-246-6239-8 (pdf)

Charles University
Karolinum Press

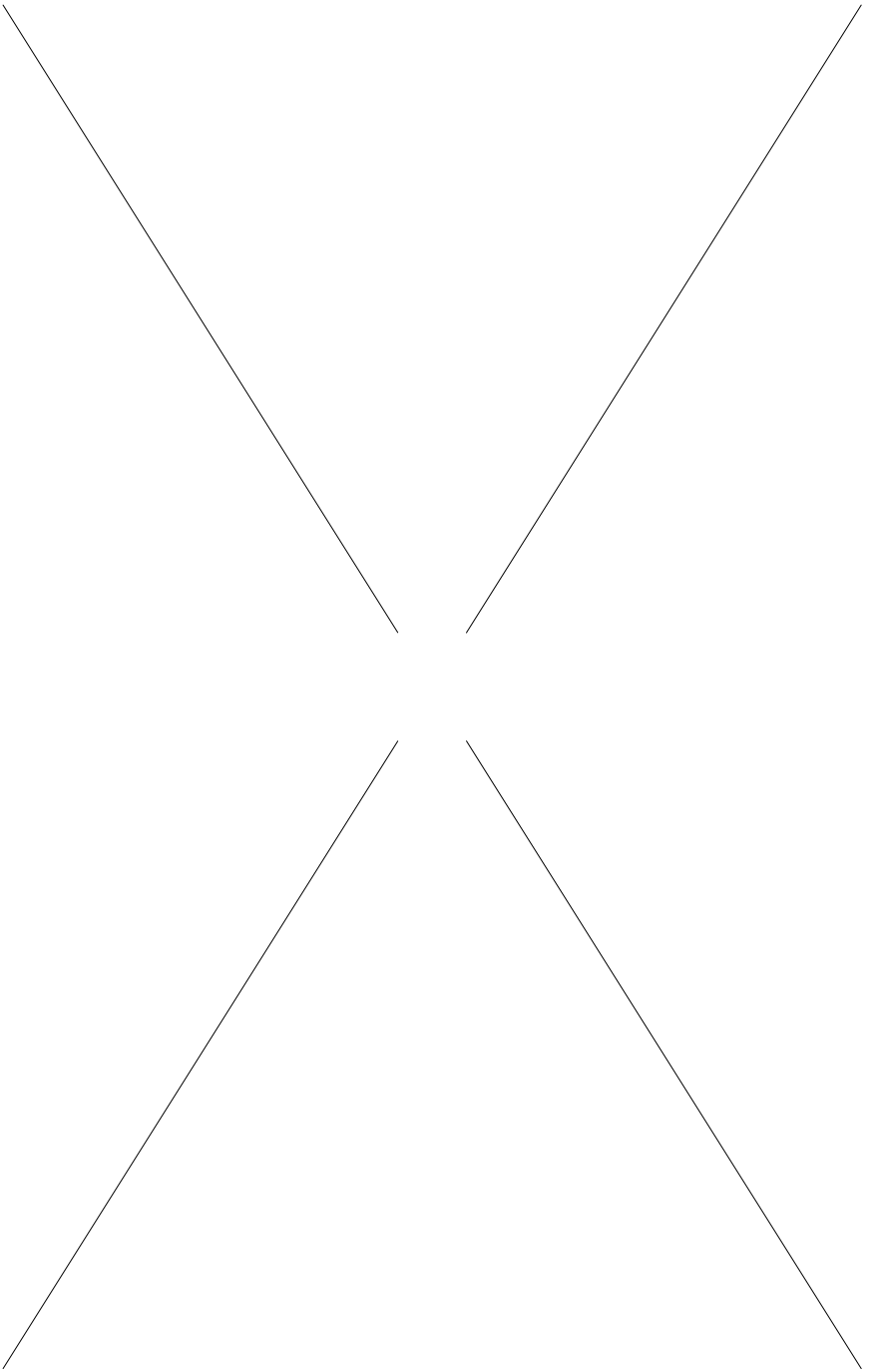
www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

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**
Aufbruch
20 Nové horizonty
24 Jak vytvořit „celistvější obraz“
26 Fašismus vyrostl z modernismu
30 *Aufbruch*

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 spletitý „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 Zčasovění 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 *Creatio ex profundis*
244 *Homo faber* 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 *Postrisorgimento* 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

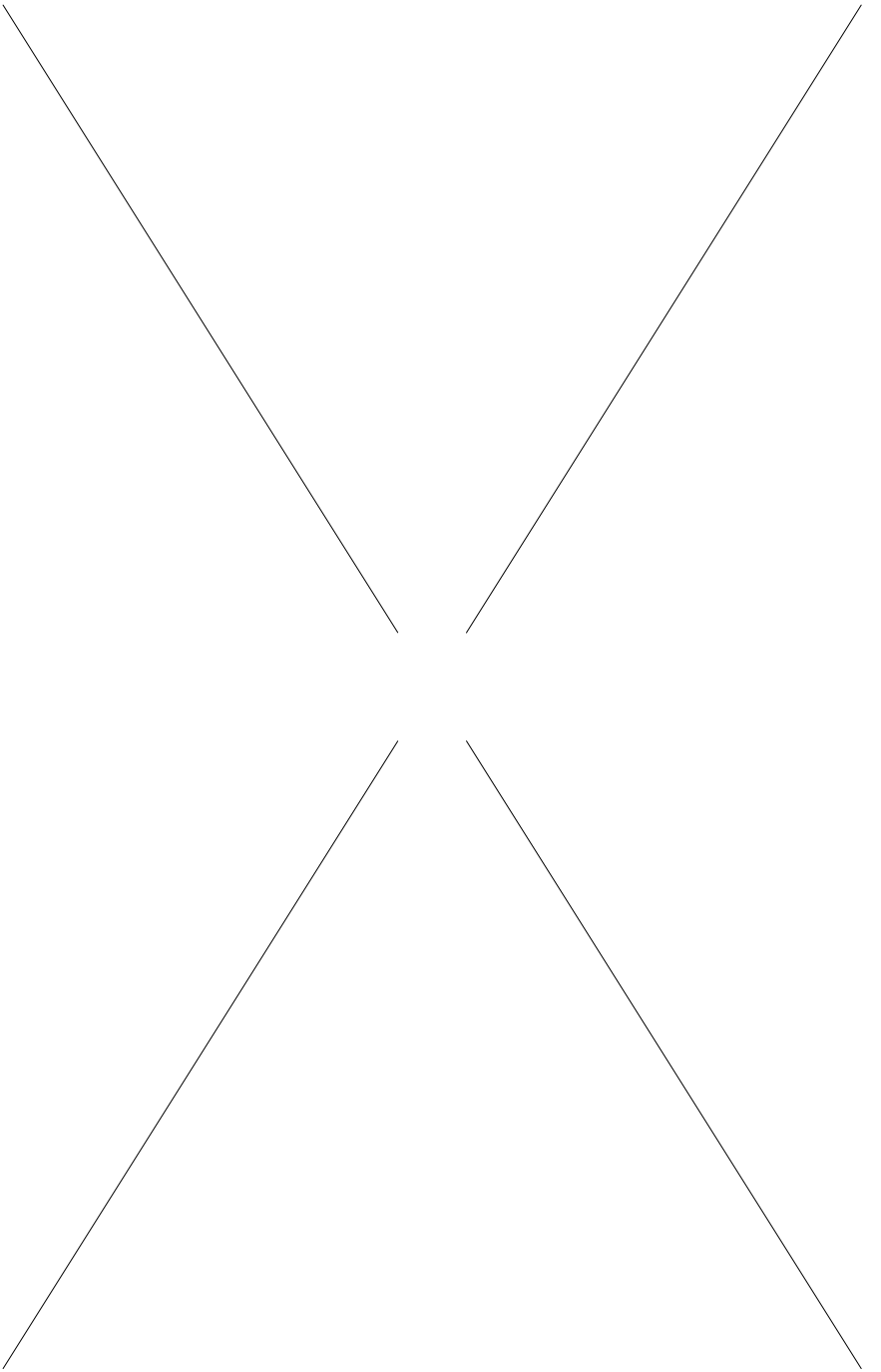
489 Dovětek o postmodernitě
495 Fašismus: Ani moderní, ani antimoderní
498 Modernistická kauzalita v generickém fašismu
503 Úloha modernismu v nedonošeném fašismu
507 Modernistická Železná garda?
510 Modernističtí intelektuálové a fašismus
512 Fašismus je součástí „něčeho většího“
515 Modernismus humanitního 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 *Modernismu a fašismu*
(Eva Kalivodová)
551 Roger Griffin a „nový konsenzus“
(Ondřej Cinkajzl)

559 LITERATURA
591 REJSTŘÍK



PODĚKOVÁNÍ

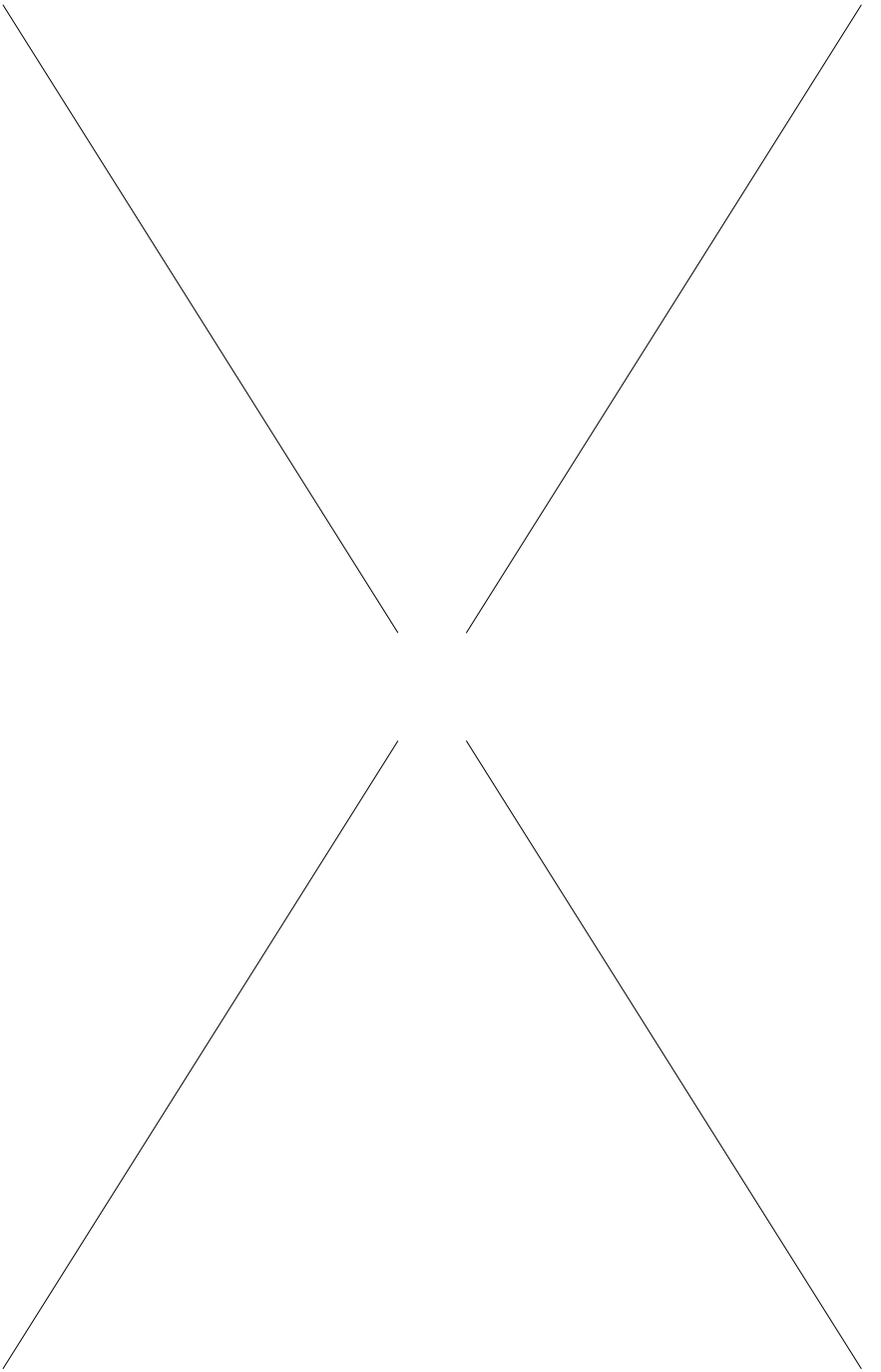
Tato kniha by nemohla vzniknout bez štědrého období tvůrčího volna, které mi umožnila podpora AHRC (Arts & Humanities Research Council) ve formě semestrálního tvůrčího volna a oxfordská Brookesova univerzita tvůrčím volnem dvousemestrálním. Doufám, že výsledek mé práce dostatečně splatí důvěru ve mě vloženou různými anonymními hodnotiteli mých grantových žádostí. Mnohé dlužím také několika předním akademikům Filosofické 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 sílícím 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 běží 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 konců*, 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 zapřažena 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 Kotáska 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.

Železné 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 útlém 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 magickém světle obrazovky počítače, vynořil se mi před očima nevhodně kýčovitý obraz Leonarda di Capria a Kate Winsletové, jak balancují na samé špici přídě *Titaniku*. Stojí na vrcholu monstra vysokého jako mrakodrap, silný vítr jim cuchá vlasy, jsou uchváceni omamným prožitkem toho, jak vrývají tenkou bílou brázdu 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 neomezované 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 „myticky", jako těhotný možnostmi obnovy a očištění. 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] Stejné rozpoložení svedlo Friedricha Nietzscheho k víře, že jeho knihy jsou myšlenkovým „dynamitem", jehož výbuch rozláme skály, které jeho současníky věznì 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 nejhlubší 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 příměrům. 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 něž 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, vypadají, 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 rozdrobování[11] 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 nemizící 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 zfalšovatelnosti, protože – jak podotýká Karl Popper – „historické přístupy" či „hlediska" prověřeny být nemohou. Dodává k tomu ještě střízlivě, 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 myticky 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 rádoby „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:

[…]
Cosi 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 zvědečťování 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 důležitost.

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 Kotáska 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 sbližovalo 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 zvěstují 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 mučivě 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 pochopit, 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 najednou 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 levici i na pravici, a to už před první světovou válkou, která poté celý tento proces zrevolucionalizovala, 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.

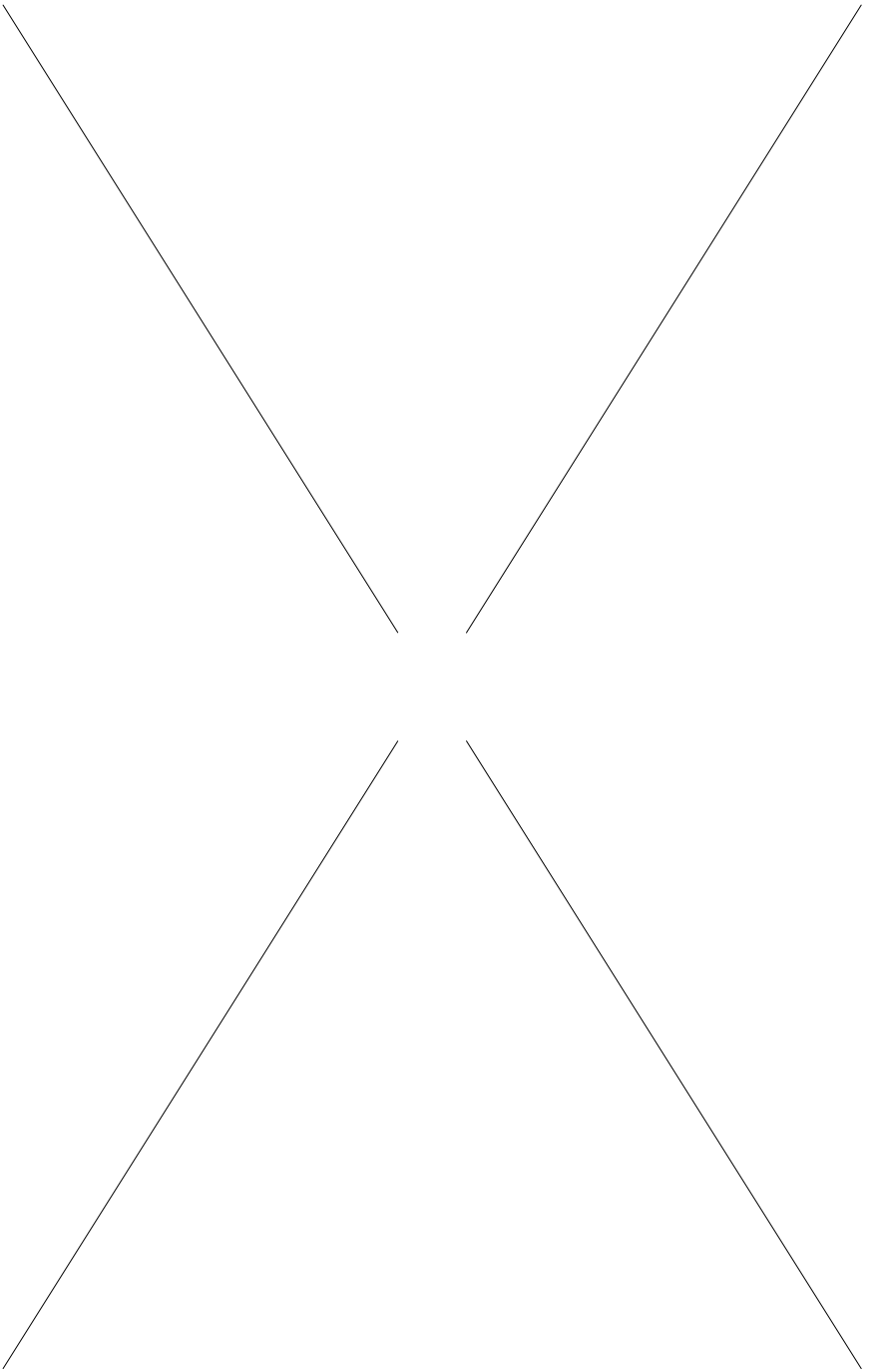
Utvořit konceptuální rámec pro průzkum modernistického obsahu fašismu si vyžádalo celou jednu část knihy. Přestože bych rád, kdyby měla tato část vlastní přínos jako jeden možný výklad modernismu a modernity, jejích šest kapitol je hlavně myšleno jako svědomitá konstrukce nástroje, který má v druhé části 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, opusťme 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) Giovacchnia 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.

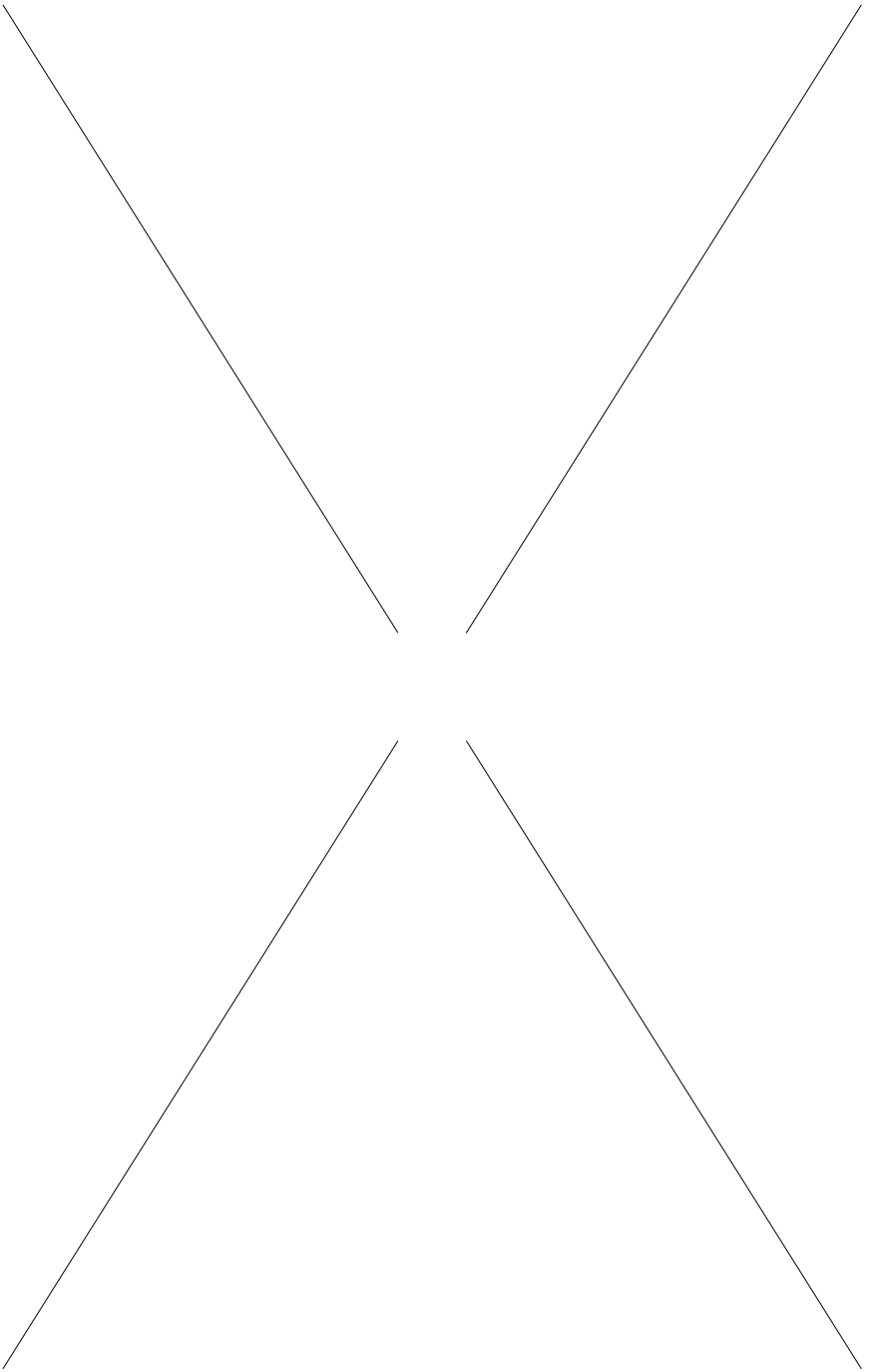
Hned pak bychom si mohli promítnout konec filmu *Hitlerjunge Quex* (1933, Chlapec z Hitlerjugend): Vidíme sevřené útvary Hitlerovy mládeže, hrdinně mašírující se standartami do nového Německa, v němž se životní oběti jejich druha padlého ve válce proti bolševismu dostane posvátného smyslu. Přehlídku 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 příchylnosti 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 sezvané 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 nadiru 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 exotericky 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 Secrect 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 Giacomem 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 Benna, význačného německého expresionistického básníka. Benn v nepřetržitém 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 souputníků

---

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 Barlacha 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 otevíraly 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 dekádě 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 pravicí?

A rozpory zdaleka nejsou u konce. Ten samý režim se dokázal ztotožnit 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.

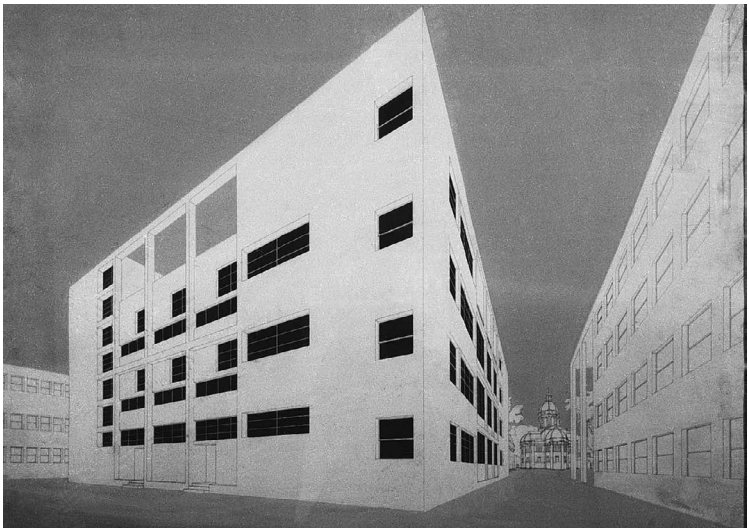
14 Srov. Günter Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, Oxford: Berghahn 1996.

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.

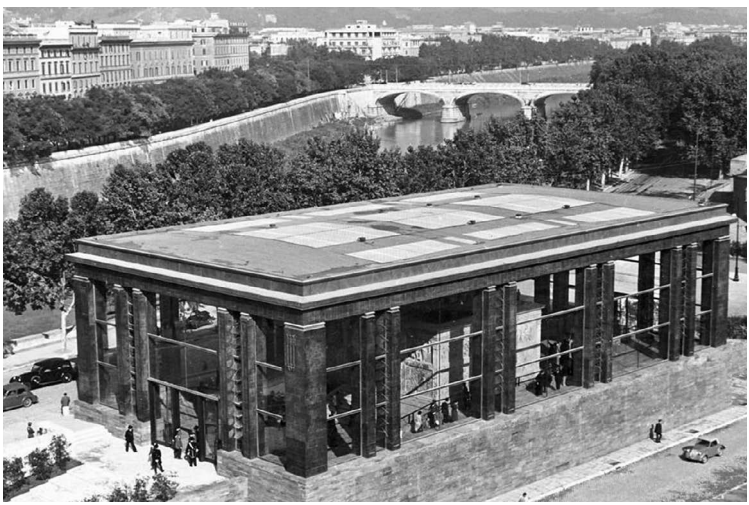
Itálii s letkou dvaceti čtyř hydroplánů Savoia Marchetti SM.55X, zkonstruovaných při využití nejnovějších poznatků a postupů letecké technologie. O šest týdnů později přistál na jezeře Michigan, poblíž dějiště výstavy *Století pokroku,* obrovské události, která do Chicaga přilákala ať už navzdory katastrofálním 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 Morpurga (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 odehrálo 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?

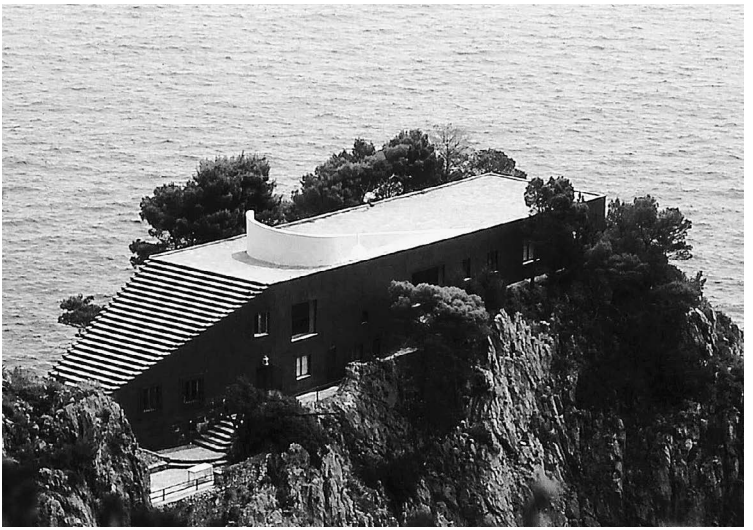
Dané příklady určitě pomáhají pochopit postoj řady historiků italského fašismu, kteří úlohu umění v režimu vidí jako okrajovou. Chybějící estetická koherence jim potvrzuje představu diktatury jedince, který v ní využívá podívanou a rétoriku a pěstuje iluzi permanentní revoluce, aby kamufloval nezájem 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 zmarňuje 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 domnění 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 účin – depolitizovat a oslabit masy tím, že se chytnou 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 Osvětimí. Postuluje toto spojení na základě latentních souvislostí mezi chladným experimentalizujícím přístupem některých směrů modernismu – zvláště těch, které redukují 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 *Světy těl* (Körperwelten) v mannheimském 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 spletitého 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 sebedestrukce".[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 prorežimní 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 nasazení 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 museli 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 Osvětimi.[29]

Adamův výzkum se pohybuje v koncepčním rámci, v němž jsou nacisté sledováni pouze jako ničitelé životního prostoru moderního umění, jehož *Lebensraum* vyplňují propagandistickými kýči,[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

---

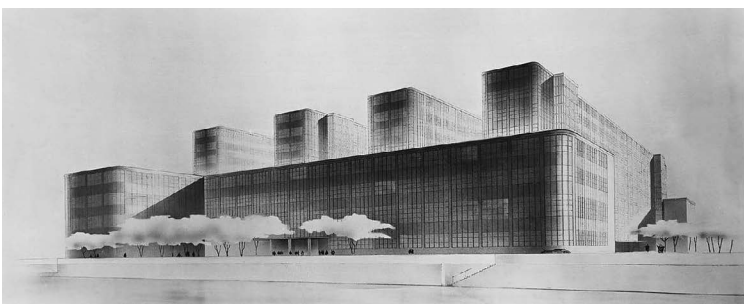
29 Peter Adam, *The Arts of the Third Reich*, New York: Harry N. Abrams 1992, s. 9.

30 O údajné spojitosti mezi nacistickým uměleckým kýčem 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 „aporiím", 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 vyhlašujících 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 architektova 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 státem

---

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 slabůstkou lze vysvětlit pozoruhodný moment, kdy se večer 15. února 1938 vydal s Hermannem Goeringem do zákulisí berlínského divadla Scala, aby pogratuloval 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 Scale 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 Tagebuchblaettern* (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 Historku 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" složitého a trýznivého 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, věštec – je šílený. Když na to přijde a upneme 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 výtvory vyplývající „organicky" z probíhající společenské a politické renesance národa. Nově vystavená kolekce děl by zpředmětňovala „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 Benna, Emila Noldeho a Miese van der Rohe s režimem a jistě i Goebbelsovo 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 modernitě*. 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 přetékaly 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 přeryv 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 césurou v italské historii, kterou liberalismus přivodil v myslích lidí, již opravdu uvěřili v nový věk.

Tak také na příklad Christina Lodderová ve své studii „Searching for Utopia" (Hledání utopie) zdůrazňuje klíčovou roli, kterou hrál modernismus v raném období ruské revoluce, ale přechází mlčením těsné spojení Le Corbusiera s francouzským fašismem.[41] Podobně v kapitole Davida Crowleyho o národních modernismech nalezneme jen nepatrnou zmínku o výbušných, ale dlouho existujících vazbách mezi futurismem a fašismem.[42] Crowley se vůbec nepokouší prozkoumat ideologickou živnou půdu, z níž za Mussoliniho vyrostla koexistence silných proudů rozvíjejícího se uměleckého a architektonického modernismu a těch, které byly zjevně „reakční". Oddíl věnovaný nacismu je na první pohled slibnější, protože opakované pokusy Miese van der Rohe zajistit si ve třetí říši státního sponzora pro svou práci jsou pro jednou zdokumentovány bez retušování historické skutečnosti a stejně tak je plně přiznáno, že převzaté designérské principy Bauhausu našly rozsáhlé využití v nacistické technologii a výrobě spotřebního zboží. Přesto je patrné, že si je Crowley značně nejistý, v jakém „analytickém rámci" pojednat a vysvětlit takovéto „bizarní dichotomie", které existovaly v režimu nejapně proslulém svými promyšlenými barbarskými akty, namířenými jak proti modernismu, tak proti lidstvu. Postačuje mu ale, že popíše znepokojivý problém nacistické modernity jako „trvající výzvu, jíž historici obtížně čelí", a odkáže čtenáře s neodbytným zájmem jednak k Jeffreymu Herfovi a jeho teorii „reakčního modernismu", jednak k Peteru Fritzschemu a jeho mnohem radikálnějšímu výkladu nacismu jako „totalitní verze moderního". K důležitému teoretickému nesouladu mezi těmi dvěma se ale nesnaží zaujmout stanovisko.[43]

Předkládaná kniha se chce posunout dál, překonat neuspokojivý stav, do nějž otázky fašismu dosud zavádějí studium modernismu. Je to stav, který se ukazuje i v katalogu výše zmíněné výstavy, jinak dílu plně reprezentujícímu současný výzkum modernistické kulturní epochy. Co nabízím v této práci, je prozkoumání vztahu mezi modernismem a fašismem v „synoptické historické interpretaci" (pojmenování převzaté od Detleva Peukerta, které se objevilo už v Úvodu). Při jejím naplňování zkonstruuji za pomoci existující sekundární literatury ideální podoby obou „ismů", mezi nimiž bude při aplikaci na fašistickou Itálii a nacistické Německo odhalena hluboká

41 Christina Lodder, Searching for Utopia, in Wilk, *Modernism 1914–1939*, s. 23–70.

42 Crowley, Nationalist Modernisms, s. 352.

43 Ibid., s. 358.

strukturní spřízněnost. Ve světle takové spřízněnosti se rozplynou paradoxy a podivná odmlčení, jež provázejí vyslovované dohady o antimoderním a antimodernistickém základu kultury v obou režimech. Moje interpretace modernismu a fašismu se pokusí názorně ukázat, že ze srozumitelných historických důvodů existovala mezi oběma fenomény řízená afinita, s tím výsledkem, že v jejím kontextu – jak říká Marcel Proust v *Hledání ztraceného času* – je každé „ačkoli" špatně pochopeným „protože". Na příklad právě *proto,* že byl fašismus v jádru modernistickým fenoménem, mohl poskytovat životní prostor některým formám estetického modernismu coby shodujícím se s revolučními cíly, které sledoval, *a přitom* zavrhovat jiné jako dekadentní i současně vnášet modernistickou dynamiku do forem kulturní produkce, jež jsou normálně spojovány se zpátečnickou „reakcí" a nostalgií po zaniklém idylickém světě. Z perspektivy následujícího výkladu by se režim, který oslavuje minulost ve jménu budoucnosti, v němž se okultisté denně poplácávají po rameni s vědci a inženýry rasové regenerace, měl ukázat jako plně slučitelný s modernismem bez ohledu na to, jak striktně odmítá některé konkrétní podoby modernity, jež jsou prosazovány jako progresivní ze stanovisek liberálního nebo „osvícenského" humanismu.

Vybudovat „synoptickou historickou interpretaci" předpokládá důkladný průzkum povahy modernismu jako reakce na stav západní modernity. To bude předmětem 2.–4. kapitoly. Aby však bylo vůbec možné zahájit tuto první fázi v hledačském procesu vysvětlení pro neřešitelně vypadající problém, kterým spletitý vztah modernismu a fašismu je, budeme muset vyřešit jiný problém, který je neméně spletitý v rovině metodologie. Pro badatele, který by rád zkonstruoval panoramatický model vztahu, o který tu jde, je první obrovskou překážkou nezměrný objem historických skutečností, které do tohoto vztahu potenciálně vstupují, včetně sporných diskusí o každém jejich pojmovém uchopení a o údajných souvislostech, ve kterých působí. Tento nade vše složitý úkol však vyplývá ze silně diskutabilní ambice vytvořit rámec synoptické interpretace.

BABYLONSKÉ VÝSLEDKY BÁDÁNÍ

Na záplavě konkrétních jevů zahrnovaných pod pojem „modernismus" nebo „fašismus" není nic vysloveně výjimečného, protože většina

„ismů“ pokrývá oblasti empirických faktů, které rozsah znalostí jakéhokoli sebeaktivnějšího individuálního mozku daleko přesahují. Navíc každý generický pojem, který ani nemusí mít koncovku „ismus“, vždy dává vznik odborné debatě, v níž se řeší vlastnosti, podle nichž jsou jevy zařazovány pod daný pojem, hranice oddělující jej od „přilehlých“ pojmů a druhy jeho vazeb k těm pojmům, které se s ním částečně překrývají. Ve skutečnosti jedním z charakteristických znaků jakéhokoli seriózního odborného průzkumu generického pojmu je, že vyjde z neodbytého rozboru jeho vymezení a z důkladné metodologické rozvahy a že na tomto základě nastíní rozsah, v němž se bude pohybovat, i potenciál hledaných řešení.

Tak Malcolm Bradbury a James McFarlane v úvodu ke své obdivuhodné antologii studií o mnohých aspektech modernismu zdůrazňují, jak je pro kritiky těžké nalézt pro modernismus „datum a místo“, a podtrhují „mimořádné sémantické matení“[44] při identifikaci jeho projevů. Christopher Wilk říká v úvodu k neméně převratnému katalogu výstavy ve Victoria and Albert Museum, z něhož tu bylo již citováno, že „všudypřítomnost tohoto pojmu se pojí s překvapující vágností a nejednoznačností významu“ a připomíná, že i v popisovaném kontextu vizuálního umění modernismus „nabývá odlišných významů, které si někdy i protiřečí“.[45] Velmi obdobná situace existuje na poli studia fašismu, kde si většina odborníků dává obrovskou práci s vysvětlením, jak se jejich pojetí pojmu shoduje s pojetím jiných znalců či se od něj liší, a kolikrát přitom nešetří vitriolem poškozujícím ty, s nimiž nesouhlasí.[46] Jako v případě modernismu jsou celé monografie a antologie věnovány vymezení pojmu[47] nebo pilování argumentace o jeho významovém obsahu.[48]

---

44 Malcolm Bradbury – James McFarlane (eds.), *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth: Penguin,1976, s. 30–31.

45 Christopher Wilk, Introduction: What was Modernism?, in: Wilk, *Modernism 1914–1939*, s. 12–13.

46 Vybranými dvěma příklady jsou A. James Gregor, *Phoenix* (New Brunswick, NJ: Transaction 1999) a Michael Mann, *Fascists* (New York: Cambridge University Press 2004).

47 Např. Robert Paxton, *The Anatomy of Fascism*, New York: Alfred A. Knopf 2004; Roger Griffin – Matt Feldman, *Fascism: Critical Concepts in Political Science*, London: Routledge 2004, svazek 1: „The Nature of Fascism“.

48 Např. úvod A. Jamese Gregora in *Interpretations of Fascism*, New Brunswick, NJ: Transaction, 2. vyd. 1997; Roger Griffin – Werner Loh – Andreas Umland (eds.), *Fascism Past and Present, East and West. An International Debate and Concepts and Cases in the Comparative Study of the Extreme Right*, Stuttgart: Ibidem, 2006.

Nevidím zde vhodné místo pro vypočítávání technických epistemologických důvodů pro to, že mezi odborníky na tyto otázky nikdy nemůže být dosažena shoda, nebo pro vysvětlování zlověstných badatelských důsledků, které jsou ve zhola utopické situaci takové shody obsaženy. Na druhé straně má snad smysl poukázat na to, že navzdory „babylonským výsledkům", které plodí zájem odborníků z humanitní oblasti o jakýkoli neredukovatelně polysémický jev, je ve zkoumání všech témat znatelný skutečný pokrok, který nenastává jen díky stále se zvětšujícímu objemu empirických znalostí či „faktů" v primárním výzkumu. Jeho hlavní hnací silou je nekončící dialog mezi odborníky, jejichž pojmové rámce, hypotézy a hlediska spolu navzájem kontrastují – ovšem jen pokud je tento dialog kolegiální a nevylučuje spolupráci. Jádro toho, co Clifford Geertz řekl před 40 lety o sociální antropologii, stále nepochybně platí o všech disciplínách zabývajících se lidskými jevy: „Kulturní analýza je ze své povahy neukončená. V antropologii, nebo alespoň v interpretační antropologii, není dán pokrok ani tak dokonalostí konsenzu, jako tříbením rozpravy. *Co se zlepšuje, je přesnost, s níž jeden druhého znepokojujeme.*"[49]

METODOLOGICKÁ KRIZE V HUMANITNÍM BÁDÁNÍ

Tato kniha bezpochyby znepokojí řadu badatelů v oblastech, do nichž více či méně zasahuje. Je třeba říct, že se v ní vědomě snažím především propracovat debatu o otázkách, jež tu ne nově nastoluji, a že chci podnítit přesnější vymezení pojmů, které jsou v nich obsaženy. Zároveň se však v této práci pokouším o novou synoptickou interpretaci, která posune nebo přestaví hranice některých obvyklých polí, na nichž zkoumání fašismu, modernismu a jejich vzájemných vztahů probíhá. Toto zkoumání se od konce 20. století stalo obzvláště obtížným údělem. Po zhruba dvaceti letech, která uplynula od kulturních „výprav" Clifforda Geertze za vyložením klíčové role, kterou hraje kosmologie, symbolika a rituál nejen při legitimizování politické moci, ale i při samotném ustavování smyslu státu, proměnil pozoruhodný kulturní proces samu půdu, po níž

49 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books 1973, s. 29. Zdůraznil R. G.

humanitní badatelé chodí, a intelektuální ovzduší, které dýchají. Tento proces, známý jako „kulturní obrat“,[50] jemuž míchaly a vlévaly palivo přinejmenším tři mohutné „ismy“ (postmodernismus, poststrukturalismus a dekonstrukce), zplodil neustávající metodologické sebezpytování, které prostoupilo každičkou oblast výzkumu s účinky možná srovnatelnými se zákeřností postupů počítačové špionáže. Každý, kdo se zabývá skutečným či předstíraným bádáním, se s požitkem nebo bolestně vyznává ze subjektivity, která podmiňuje veškeré lidské poznání, konstruovanou povahu základních pojmů užívaných při zkoumání světa, a tím pádem také zásadní nehotovost a nahodilost vlastní jakémukoli pokusu zformulovat definitivní „pravdu“ nebo poskytnout „celistvý obraz“ jakéhokoli problému.

Metodologický exkurz, který se odvíjí zde, je sám o sobě typickým produktem tísně vyvolané diktátem reflexivity, která je dnes součástí podstaty odborného výzkumu a která nutí badatele, aby se naučili bojovat se svým stínem. Vzniká klima badatelského sebezpochybňování a introspekce, které samo působí jako prevence proti všem metapříběhům, a pokud jde o předkládanou práci, jistě vzbuzuje vážné pochybnosti o rozumnosti záměru vytvořit synoptickou historickou interpretaci vztahu mezi jevy, které se potenciálně skládají z tak široce rozprostřených empirických skutečností jako modernismus a fašismus. Divokost postmoderních útoků na přílišné sebevědomí naivnějších dob přinutila celé obory k sebeobraně. Ukazuje se v tom, že historik tak významný jako Richard Evans pocítí potřebu napsat celou knihu na obranu své disciplíny;[51] že skupina antropologů spojí duševní síly, aby zformulovala strategie pro „znovunabytí“ své odbornosti v situaci, kdy veškerá práce humanitních badatelů musí čelit obviňující kritice, protože se chytla do pasti „totálního relativismu“ nastražené poststrukturalistickou teorií.[52] Jejich bádání je řízeno úmyslem nalézt únik – spíše *Ausbruch* než *Aufbruch* – z pojmového autismu,

---

50 Dvěma důležitými knihami o tomto tématu jsou Frederic Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, London – New York: Verso 1998; Victoria E. Bonnel – Lynn Hunt (eds.), *Beyond the Cultural Turn*, Berkeley: University of California Press 1999. Srov. také webovou stránku „Cultural Turn“, http://www.soc.ucsb.edu/ct/ (přístup 12/05/06).

51 Richard Evans, *In Defence of History*, London: Granta Books 2000.

52 Richard Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, NM: School of American Research Press 1991. Metodologickou obezřetnost, skromnost nároků na odbornou platnost a opatrnost vůči metanarativu v soudobé sociální antropologii výmluvně ilustruje a panoramatický pohled na rozsah jevů v jejím soudobém hledáčku nabízí Wendy James, *The Ceremonial Animal. A New Portrait of Anthropology*, Oxford: Oxford University Press 2003.

v jehož kontextu „se hranice mezi historií a fikcí rozplývají“ a „demarkační čára mezi historií a historiografií, mezi psaním historie a její teorií se znevitelňuje“.[53] Údajným důsledkem je ztráta možnosti sdělovat zbytku společnosti cokoli objektivního, konečného a významuplného.

Jedním závěrem vyvoditelným z toho, jak seismické metodologické otřesy pozdního dvacátého století proměnily humanitní bádání, je, že pouze jednoposchoďové, otřesům odolné, skromné – a neepické – koncepce mají nárok na pozornost. Velkolepé stavby spekulací či hůř, rozklenuté velkopříběhy mohou dnes působit groteskně nebo víc než nepatřičně, podobně jako výškové budovy, které ve snaze zajistit levné bydlení zhyzdily (se srovnatelnou absolutizující vervou) horizonty měst v 60. letech minulého století. Tato práce ale vychází z odlišného předpokladu – ze snahy najít východ ze zjevné slepé ulice a využít potřebu vyprávění, přestože si je vědoma jemu vlastních nedostatků coby prostředku zachycení nebo předávání pravdy. Je to snaha plynoucí z podobně paradoxního rozpoložení, jako je to, jež zachytila Virginia Woolfová v jedné pasáži svého neopominutelného modernistického románu *Vlny* (1931): jeho protagonista Bernard se v jedné situaci vyznává z rozpolceného vztahu ke všem příběhům, které jsou klamavé, ale zároveň nutné, protože naplňují potřebu sdělovat žitou skutečnost:

> Abys mě ale pochopil, abych ti předal svůj život, musím ti vyprávět příběh – a je jich tolik, tolik… – příběhy z dětství, školní příběhy, příběhy o lásce, manželství, smrti a tak; a ani jeden z nich není pravdivý. […] Jsem též plný nedůvěry k úhledným životním vzorcům, načrtnutým na útržcích z bloku. Začínám toužit po slůvkách, slovíčkách, jež mají milenci, zlomených slovech, slovech nezřetelných, jak šourání nohou po chodníku.[54]

„HUMANITNÍ SEBEZPYTOVÁNÍ“ A ROZVRH TÉTO KNIHY

Následujících deset kapitol nenabízí bezpečnou hypotézu o komplementárním vztahu modernismu a fašismu za Mussoliniho a Hitlera. Spíš se

---

53 Evans, *In Defence of History*, s. 102.

54 Virginia Woolf, *The Waves* (1931), London: Penguin 2000, s. 183. (V citátu je použit překlad Martina Pokorného in: Virginia Woolfová, *Vlny*, Praha: Marie Chřibková 1995, s. 154. Pozn. překl.)

v nich rozvíjí nová překlenovací interpretace tohoto vztahu, která zpochybňuje – ale nevyvrací – většinové mínění o jeho povaze. Některé útoky na metapříběhy na poli historiografie naznačují, že postmoderní epistemologie sama vlastně vylučuje možnost dopředu postupujícího rozumového poznávání skutečnosti, tedy možnost nastolenou „osvícenským projektem". Jinými slovy, když je jednou správně pochopena reflexivita lidského poznání, všechny pokusy o synoptickou interpretaci jsou zmařeny dřív, než je zapsán první bod osnovy. Axiomem této knihy oproti tomu ale je, že pokud je reflexivita do poznávání vědomě zapracována, může se stát metodologickým principem, který je nápomocný při řešení takových úkolů, jakými jsou „průlomové" průzkumy složitých a sporných témat. A souvislosti otázek modernismu a fašismu takovým sporným tématem bezpochyby jsou. Nabízím v této knize taktiku vyrovnání se s reflexivitou, která obchází (svrchované či nedovtipné) odmítání subjektivní, konstruované složky poznávání a která v průběhu takového poznávání může fungovat jako nezbytný vodič elektrického napětí. Důsledkem této taktiky je, že přestává být nutné „myslet při zemi", což se nejednou provozuje jako prevence škod.

Metodologický postup této práce se tak v jistém smyslu rovná „spaní s nepřítelem". Má podobu *zvoleného, průběžně uvědomovaného,*[55] možná i vášnivého přijetí reflexivity, kterou sériově se odehrávající kulturní obraty vepsaly do bádání na poli dějin umění i intelektuálních, sociálních a politických dějin, a tak ji také vpojily do formulační podstaty a do práce s ústřední tezí jako páteří každé odborné monografie. Takovéto východisko má za následek, že se vyprávění jako tvar, *Gestalt,* formující rekonstrukci a analýzu zkoumaného výseku skutečnosti, přestává jevit jako manipulující metapříběh, jenž se do analýzy nenápadně vkrádá – což někdy uniká i pozornosti autora, ale rozkrývají to oči slídivých kritiků. Místo toho vzniká *reflektující se* metapříběh, který je *heuristický* a sledovatelně budovaný, takže rozptyluje podprahové konotace nečistoty či mytizování, asociované předponou „meta". Může to být dokonce (jako

55 Těm, kdo čtou v němčině a zajímají se o tyto metodologické problémy, doporučuji časopis *Erwägen Wissen Ethik* (rozvažování, poznání, etika), který rozvíjí reflexivnější, metodologicky sofistikované ovzduší spolupráce na poli humanitního bádání či to, co nazývá „Erwägungskultur" – rozvažující kulturu. Jeho webová stránka má adresu http://iug.uni-paderborn.de/ewe/ (přístup 12/05/06).

v tomto případě) *systematická* synoptická interpretace – plně klenutý *grand récit*, který si ovšem nikdy nenárokuje pravdivou úplnost.

Profesor náboženských a kulturních dějin Callum Brown napsal užitečný manuál první pomoci pro historiky, kterým teprve dochází míra, v níž již posmodernismus tiše nahlodal a proměnil v drolivou drť pevné základy „empirických faktů" a „objektivity", na nichž stavěla tradiční historická analýza. Tvrdí, že „historici ve své většině nebývají schopni takové badatelské sebereflexe jako odborníci v jiných oborech, na příklad antropologové,"[56] a varuje, že „čím komplexnější hypotézu historik vytvoří, tím větší a znepokojivý sklon má k sebejistému rozmachu v metanarativu velké šíře".[57] Brown tak možná demonstruje, jak dalece postmodernismus nahlodal odborný étos soudobé historické práce – opomíjí totiž možnost, že by odvážně se klenoucí, vysoce spekulativní *velké* hypotézy („historické interpretace") mohly být legitimní v případě, že by byly jasně vyargumentované (spíše než implicitně přítomné), pečlivě podkládané – i když nedokázané – odkazy k širokému spektru sekundárních zdrojů (spíše než pohybující se na vodě) a prověřované co nejpřesněji rozborem konkrétních dějinných skutečností. Když obezřetně *netotalizující* historiografický metapříběh bude stále kontrolně reflektovat sám sebe, ztratí „znepokojivost" i pro historiky, kteří se „kulturně obrátili". Snad se mu pak poštěstí znovu získat funkci *osvětlování,* podněcování nových debat a výzkumů a také hlubšího vhledu do toho, „jak to skutečně bylo".

Teze, se kterou tato kniha pracuje, je nekajícně „velká". Tvrdí, že v zásadě homogenní a společná psychokulturní matečná struktura je nejen původcem bujení heterogenních estetických, kulturních a společenským forem modernismu, ale že také podmiňuje – což neznamená, že *předurčuje* – ideologie, politické tahy a praxi generického fašismu. Krátce řečeno má tato teze za to, že fašismus může být užitečně, i když ne výhradně, analyzován jako *forma modernismu.* Doufejme, že i historici přešlapující před propastí bezedného relativismu shledají konstruovanou povahu této teze dostatečně zviditelněnou, její empirické potvrzování dostatečně přísné a její heuristickou povahu dost průkaznou na to, aby v jejich očích obstála nemoderní epická šíře metanarativu,

56 Callum Brown, *Postmodernism for Historians*, London: Pearson Education 2005, s. 134.
57 Ibid., s. 149.

který ji následně rozpracovává. Pro čtenáře, kteří by se potřebovali ještě důkladněji přesvědčit o teoretické solidnosti předkládané práce, připojuji na závěr Dovětek s dalšími metodologickými argumenty.

V Úvodu vykreslený romantický příslib dobrodružné výpravy k novému horizontu poznání se teď může jevit jako pohlednice ze zašlých nevinných časů. Záhy by se ale mělo vyjasnit, že ona epická výprava se jen trochu pozdržela, aby byl nastaven firewall podezřením z „totalizující" analýzy – a rizikům, jež by naříčení z metodologické naivity nebo prosté pošetilosti znamenalo. Když bylo toto zažehnáno, mohu konečně představit konkrétnější itinerář. V první fázi (kapitoly 2–4 první části) buduji systematickou synoptickou interpretaci povahy modernismu. Je v ní podtrženo, jak důležitá je pro dynamiku modernismu prapůvodní lidská potřeba promyšleně se psychosociálně obrňovat proti vyhlídce – nebo spíš jistotě – vlastního zániku. Není to jen mysl ochromující vědomí, že „my všichni" jednou zemřeme, ale že „já zemřu"; vědomí, které s podmanivou silou zkoumá Tolstého příběh *Smrt Ivana Iljiče* (1886). Tato teoretická pozice je východiskem kapitoly 5, která odhaluje základní spřízněnost existující mezi mnoha zdánlivě nesouvisejícími kulturními a společenskými iniciativami, jež mezi lety 1850 a 1914 sledovaly podobný cíl – vymýtit úpadek a uzdravit moderní společnost, byť spíše v lokálním než globálním rozměru. Výklad 6. kapitoly ukazuje, že tato snaha, napřená ke kosmologické a společenské regeneraci, charakterizovala *politický* modernismus: Pod tento pojem je zahrnuta celá řada politických reakcí na destruktivní vliv, který měla modernizace v různých historických konfiguracích krize modernity na lidské potřeby „transcendence" a „přináležení". Do centra pozornosti se dostává ta forma politického modernismu, která je hlavním tématem knihy, tedy fašismus v modelované podobě ideálního typu, jímž chceme přispět k vymezování tohoto rozporného fenoménu. Druhá část knihy užívá vzniklých modelů modernity, modernismu a fašismu k tomu, aby rozvinula pochopení různých rysů ideologie, politiky a praxe mussoliniovského fašismu a hitlerovského nacismu.

Zkonstruovanou teoretickou stavbu je možné chápat jako modul sestávající z několika do sebe zaklesnutých, důkladně propracovaných ideálních typů: z ideálního typu lidské povahy, která se vyrovnává se smrtelností ve světě bez „objektivní" transcendence; z trsu ideálních typů, které souvisejí s „moderním": modernizace a modernismu, rovněž ale modernity a postmodernity jako dobově utvářených pojetí; a z ideálního typu fašismu.

Dohromady tyto složky vytvářejí belvedér, v němž je možné myšlenkově obsáhnout vztah modernismu a fašismu – připojuji ale okamžitě revizi této metafory jako mírně zavádějící, protože belvedér může vyvolat představu pasivního rozhlížení se, a ne aktivnější proces interpretační rekonstrukce.

JULIUS EVOLA PODRUHÉ

Zdá-li se, že směr našeho vyprávění se kvůli předchozím metodologickým úvahám znepokojivě odchýlil od „faktického" modernismu a fašismu, obnovíme rychle empirický přístup k tématu tím, že se znovu a důkladněji zamyslíme nad případem Julia Evoly. Vytvoříme tak i upoutávku pro způsob argumentace v následujících kapitolách. Předložená teze této práce, i když je zatím v zárodečné, nevypilované podobě, může pomoci rozložit rozpornost Evolovy myšlenkové dráhy do jednoduchých paradoxů. Za tím účelem lze zaostřit na jeho přerod z předválečného sympatizanta futurismu v předního dadaistického aktéra v letech 1922–1923, v důležitého odborníka na ezoterismus v pozdních 20. letech a v tvůrce komplexní filozofie dějin, tradicionalismu, jenž v polovině 30. let konkuroval *Zániku Západu* Oswalda Spenglera (*Untergang des Abendlandes* 1918–1923; česky 2011). Do roku 1941 se Evola vyvinul v hlasitého pronacistického fašistu a zároveň rasisticky „zduchovněl", i když zůstal přesvědčeným antisemitou. Posléze se z něj stal guru italského neofašistického „černého terorismu", mezinárodního eurofašismu a „nové pravice". V každé své myšlenkové fázi Evola prosazoval „léčbu" krize modernity.

Přesvědčením této práce je, že v modernismu, jehož konkrétní projevy působí svou matoucí heterogenností problémy historikům již desítky let, existuje společná matečná struktura. Mám za to, že je užitečné v ní spatřovat potřebu transcendence a regenarace, ať už nabývá podobu osobní touhy po prchavých okamžicích osvícení, nebo se rozpíná do snah o založení kulturního, společenského nebo politického hnutí za obrodu národa či celé západní civilizace. Tato potřeba obrody se jako ambice může vztahovat i k celým historickým epochám zakoušeným jako „dekadentní" – úpadek však není finální a *nezvratný,* protože v momentu plynoucího času lze zahlédnout otvor umožňující založit na jiné bázi projekt znovuzrození.

Určité důkazy toho, že tuto interpretaci lze aplikovat na Evolovu klikatící se evropskou kariéru, dlouhou víc jak polovinu století, lze nalézt v jeho „duchovní" autobiografii *Il cammino del cinabro* (Cesta rumělky), která titulem odkazuje k alchymické přeměně. Evola v ní vysvětluje, jak důležité pro něj bylo dadaistické hnutí bezprostředně po první světové válce:

> Dadaismus nechtěl být jen novým směrem avantgardního umění. Byl spíš potvrzením obecnější životní vize, v níž se puzení k úplnému osvobození, které rozvrátilo všechny logické, etické a estetické kategorie, projevovalo paradoxními a znepokojujícími způsoby.[58]

Evola sám objasňuje, že dada ho vzrušovalo „chvěním přerodu", kterým se projevovala dychtivost „rozproudit velkolepou negativní činnost destrukce", jež jedině mohla „uklidit všechnu špínu" modernity. Jinými slovy ho vábila prastará logika toho, s čím se později setkáme pod pojmy „aktivní nihilismus" a „destruktivní tvorba" či „tvůrčí destrukce". Silný pocit bezprostředně hrozícího kolapsu civilizace mu kázal, že z kultury a politiky Giolittiho Itálie je třeba se „prolomit" do nové skutečnosti. Do doby vydání Revolty proti modernímu světu přesvědčil sám sebe, že nejobsažnější diagnózu úpadku moderního světa umožňuje tradicionalismus. Byl si také jistý, že tradicionalismus nabízí etický a kosmologický základ pro sociopolitickou obnovu, v níž viděl záchranu před totálním kolapsem. Tu bylo ovšem potřeba nastolit jako znovuzrození (evropské) civilizace, jako její *palingenezi*.[59] Představovalo to „radikálnější fašismus, neohroženější, skutečně absolutní fašismus sestávající z čisté síly a nepřipouštějící žádné kompromisy."[60] Takový, jenž byl zároveň hluboce *rasistický*.[61]

---

58 Julius Evola, *Il Cammino del Cinabro*, Milano: Vanni Scheiwiller 1972, s. 22. Podle anglického překladu přeložila E. K.

59 Evolova předmluva in *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua 'Arte regia'* (Bari: Gius. Laterza & Figli 1931) je signifikantně nazvána „Skutečnost palingeneze" (La realtà della palingenesi). Verze tohoto textu je ke stažení na stránkách Centri Studi La Runa: http://www.centrostudilaruna.it/realtapalingenesi.html (přístup 13/05/06). Brzy se stane zřejmé, že termíny „palingeneze" (z řeckého *palin* – znovu, a *genesis* – zrod) a odvozené adjektivum „palingenetický" jsou mými stěžejními pojmy, s jejichž pomocí vystihuji cítěnou modernistickou i fašistickou potřebu obnovy a regenerace.

60 Evola, *Il Cammino del Cinabro*, s. 60.

61 Evolův niterný rasismus a jeho silně pronacistické postoje, které tolik proponentů evropské „nové pravice" přechází bez povšimnutí, důkladně dosvědčuje Germinario, *Razza del sangue, razza dello Sprito*.

Jeffrey Schnapp ve své objevné studii o Evolově nadšení pro dadaismus soudí, že byť bylo krátkodeché, zrodilo se v něm „sémě oné pokračující masivní revolty proti modernitě, která vyrůstala z elitismu, duchovního rasismu a pohanského imperialismu a která Evolu jako jediného z fašistických teoretiků vyplavila nad vody ztroskotání Benita Mussoliniho a Adolfa Hitlera a zajistila mu poválečný věhlas“.[62] Kult protiřečení, který tato revolta vytvářela, posloužil jako „nástroj k demontování železné vlády logiky nad všednodenní existencí, k obrnění se lidského já vůči gravitačním silám této logiky, ke zničení škodícího jádra zkrachovalého světa“.[63] V prostoru získaném destrukcí byl Evola schopen kout palingenetickou vizi světového dění, které směřovalo k nové modernitě, jež převyšovala „tu existující“. Prováděl to coby orgii bezuzdného eklekticismu. Schnapp pojmenovává nepředvídané množství zdrojů, z nichž Evola zformoval „tradicionalistický“ světový názor – a tak vpravdě vytvořil skutečný metapříběh, který není zředěný vědeckým relativismem, reflexivitou ani heuristickou povahou pravé teorie. Jeho záměrem nebylo vytvořit vždy napadnutelný zdroj odborného poznání, ale zdroj *gnóze,* vizionářských vědomostí, které umožňují zasvěcenému působit na svět a nabýt vědomí smyslu a přináležitosti, jež ho vysvobodí z paralyzujícího vlivu pluralismu a nihilismu.

Právě toto pojetí vědění jako *vize,* které bylo v doslovném smyslu epochální a klíčové v modernismu, jak ho chápeme a brzy vyložíme, tvoří neviditelnou spojnici mezi Evolovým dadaismem a jeho tradicionalismem. Je to pojetí, které umožňuje snáze pochopit, proč Evola později napsal celou studii, v níž vychválil *Der Arbeiter* (1932) Ernsta Jüngera jako brilantní předpověď příchodu *homo technologicus*, příchodu Dělníka jako nové figury lidství, i když německá futuristická rozpřáhlost tohoto díla se může jevit na hony vzdálená duchovnímu světu tradicionalismu.[64] Pojetí vědění jako vize je také příčinou, proč fundamentálně neexpresionistická Revolta proti modernímu světu nadchla expresionistu Gottfrieda Benna. V recenzi na knihu, kterou Benn napsal pro časopis *Die Literatur* v roce 1935, vyzdvihl pochvalně Evolovo pochopení toho, že jak italský fašismus, tak národní socialismus proměňují svůj „rasově náboženský axiom“ o základu lidské společnosti v historickou skutečnost. Tak vytvářejí předpoklady pro to,

---

62 Schnapp, Bad Dada (Evola), s. 36.

63 Ibid., s. 39.

64 Julius Evola, *L 'operaio' nel pensiero di Ernst Jünger*, Roma: Armando Armando Editore 1960.

aby národy znovu přijaly Tradici, aby byla utvářena autentická historie a aby se spojení ducha a moci dostalo nové legitimity (právě optikou Evolova učení je možné nahlédnout, že sama tato hnutí tvoří novou epochu). [...] Konečně uvidíme, ve jménu čeho jsme žili: ve jménu Tradice, nalezení a udržení hodnot vzniklých v hlubších světech existence, ve jménu dávných historických cyklů, velké Říše [Reich]. Tak tomu bylo a v nás to bude pokračovat.[65]

Měl tedy Virilio nakonec pravdu? Příklady Evoly a Benna ukazují, že krajní polohy estetického modernismu mohou mít určité spojení s fašismem i v té nejradikálnější nacistické podobě, a oživují přízračnost nasměrování futurismu a expresionismu přímo do Osvětimi. V následujících kapitolách ukážeme, že takové spojení existuje, ale že je nepřímé a zprostředkované a že z něho vyrůstá i nespočet *antifašistických* projevů estetického modernismu. Aby tento argument dostal konkrétnější rysy, zakončeme tuto kapitolu případným příkladem Giuseppa Pagana, jehož osud ilustruje hrůzný rozpor, který ve vztahu modernismu a fašismu může nastat. Pagano byl jedním z předních proponentů nemonumentálního, racionálního modernismu v architektuře, rozvíjejícího se v kontextu fašismu. Jeho slavnou realizací je na příklad Ústav fyziky v komplexu Città Universitaria v Římě. Pagano se kreativně věnoval utváření takové podoby modernistické estetiky, v níž věřil jako v možný výraz fašismu, ovšem rychle se režimu začal odcizovat poté, co Mussolini uzavřel osudovou alianci s Hitlerem. Když příměří uzavřené v září roku 1943 vyústilo v nacistickou okupaci toho, co zbylo z fašistické Itálie, přidal se k partyzánskému odporu. Mussoliniho *republicchini* ho zajali a uvěznili jako velitele útvaru Matteottiho socialistických brigád. Z vězení utekl, ale byl znovu zajat, mučen a poslán do nacistického koncentračního tábora v Melku. Zemřel v dubnu 1945 v Mauthausenu, krátce před tím, než byl tábor osvobozen.

Speciální formou mučení a popravování v Mauthausenu byla otrocká práce při dobývání žulových bloků, které měly být využity pro realizaci rozsáhlých urbanistických projektů rekonstrukce Lince, Mnichova, Norimberku, Výmaru a Berlína, jež měly symbolizovat znovuprobuzení Německa – projektů, které budeme vykládat jako výraz mrazivě

65 Zdůraznil R. G. Text jsem čerpal ze stránky http://www.y-land.net/juliusevola/revolte_rez1.php (přístup 20/01/06).

nacistického jazyka kulturního modernismu.[66] Místem spojeným s nejhrůznějším utrpením a umíráním v Mauthausenu byl lom Wiener Graben a jeho „schodiště do pekla", po jehož nekonečných, hrubě a nerovně vytesaných stupních byli vězni nuceni vynášet obrovské balvany a v některých případech si pak museli skočit z vrcholu skály pro smrt jako „parašutisti".[67]

Pagano byl jen jedním z tisíců intelektuálů a umělců, modernistů i nemodernistů, kteří byli podle nacistických měřítek vyčleněni jako „degenerovaní" a internováni v táboře, kde se měli udřít k smrti spolu se zástupy údajných nepřátel rasové čistoty, jakými byli cikáni, homosexuálové a ruští zajatci. Všichni byli oběťmi propracovaného úsilí nacistického režimu o to, aby při využití zdrojů celého kontinentu mohla být fikce přetvářena ve skutečnost a aby byly položeny základy nové historické epochy za jakoukoli lidskou cenu. Představa o „dělání věcí nově", již Frank Kermode v mottu této kapitoly spatřuje v jádru modernistického uměleckého radikalismu, byla v tomto utopickém podniku dovedena do extrému a stejně extrémní nebezpečí vzešlo z jejího „přichýlení ke světu". Osudy lidských obětí určovala vůle přesvědčených nacistů spojit síly při utváření „nových, nepředstavitelných forem historické skutečnosti", o nichž hovoří motto z Haydena Whitea. Tato vůle vnutila nepočítaným milionům lidí role pomahačů, anebo obětí v „moderní apokalypse", která nastala. Prvním krokem k porozumění tomu, proč Pagano mohl být strůjcem i obětí této apokalypsy, je vysvětlení prvního z fenoménů, které jsou předmětem našeho průzkumu: modernismu.

---

66 O úzkém vztahu mezi nacistickou „grandiózní stavební ekonomikou" a systémem koncentračních táborů srov. Paul Jaskot, *The Architecture of Oppression*, London: Routledge 2000.

67 Srov. pamětní webovou stránku: http://www.remember.org/camps/mauthausen/mau-list.html (přístup 12/11/06).

KAPITOLA DRUHÁ

DVA MODY MODERNISMU

A kdo má údělem býti tvůrcem v dobru a zlu: věru,
ten zprvu má údělem býti ničitelem a rozbíjet hodnoty.

Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra* (1883)[68]

Modernita [...] nás všechny vrhá do neustávajícího víru rozkladu o obnovování,
svárů a protiřečení, nejednoznačností a mučivých pochyb.

Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air* (1982, Vše trvalé se mění v páru)[66]

Protože se nový, moderní svět od toho starého odlišuje tím,
že se otevírá budoucnosti, opakuje se neustále v každém okamžiku přítomnosti,
z níž se rodí nové, další epochální začátek.

Jürgen Habermas, „Das Zeitbewusstsein der Moderne
und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung“ (1985)[67]

68 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra. A New Translation by Graham Parkes*, Oxford: Blackwell 2005, s. 100. (V citátu je použit překlad Otokara Fischera in Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra,* Druhý díl, O přemáhání sebe sama, Praha: Odeon 1968, s. 113. Pozn. překl.)

66 Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London: Verso 1982, s. 15.

67 Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourses of Modernity*, Cambridge, MA: The MIT 1987, s. 6. (Podle německého znění in: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, s. 15, přel. M. Hennerová. Pozn překl.)

DIALOGIKA MODERNISMU ANEB LOGIKA V ÚZKÝCH

> Centrum se při svém vznikání zároveň rozpadá. Velké příběhy modernity ustavují svou vlastní demontáž. Chaosu modernity koluje v krvi řád. Puzení k řádu je produktem chaosu. Modernismus si žádá tradici, aby ji přetvořil v novou. Tradice vzniká jen jako předmět útoků.[68]

Tak zní poněkud kryptický (aspoň pro nováčky v labyrintu modernistických studií) závěr Susan Friedmanové, uznávané znalkyně teorie i reálných postupů literárního modernismu, v článku o možnostech významového vymezení „moderního", „modernity" a „modernismu", publikovaném roku 2001 v *Modernism/Modernity* – klíčovém odborném periodiku zaměřeném právě na tato témata. Článek s postmoderní logikou znejišťuje sám sebe a maří jakékoli naivní naděje na sumární definice, které by se díky titulu mohly zrodit v tradičněji uvažujících hlavách. Hlásí se k technice známé jako „ironická dekonstrukce", kterou mezi modernisty používali na příklad Franz Kafka a dadaisté a která má podtrhnout nemožnost „uzavřít" zkoumání sémantiky pojmu. Místo aby Friedmanová problém definování modernismu vyřešila, dává důraz na to, že „gramatické-filozofické a politické-kulturní cesty", po nichž čtenáře vede, „odhalují protichůdné významy obsažené v *moderním – modernitě – modernismu*, jež svědčí o dialogickém protiřečení jak v historických kontextech, tak ve výrazových formách jevů, k nimž dané termíny odkazují."[69]

Její studie však přinejmenším prokazuje neutuchající zájem o dobývání významu z pojmu. Christopher Wilk poukazuje v pronikavém článku „Co je to modernismus?" na to, že vznikají i „řady studií a knih, často velmi dobrých, které užívají pojem modernismus [dokonce i v titulu], aniž by nabídly jeho vysvětlení. Jako by jejich autorům stačilo důrazně poukazovat na obtížnost vymezení, která je modernismu vlastní.[70] Úvod k jedné antologii se tak spokojuje s konstatováním, že pojem

---

68 Susan Friedman, Definitional Excursus: The Meanings of Modern / Modernity / Modernism, *Modernism/Modernity*, 8.3, 2001, s. 510.

69 Ibid.

70 Christopher Wilk, Introduction: What was Modernism?, in: Christopher Wilk (ed.), *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London: V&A Publications 2006, s. 12. Novějšími příklady jsou David Ayers, *Modernism. A Short Introduction* (Oxford: Blackwell 2004) a Jane Goldman, *Modernism. 1910–1945* (London: Palgrave Macmillan 2004).

„odkazuje k četným, velmi odlišným, soupeřícím teoriím a postupům, jež se rozvinuly v období, které je za modernistické v dnešním slova smyslu nemohlo považovat." O „dnešním slova smyslu" se však čtenář nedozví nic.[71]

V různých synoptických pojednáních o tématu se ovšem přeci jen opakují některé motivy, což skýtá možnost pokročit k něčemu hmatatelnějšímu a podstatnějšímu, než je dalíovské tříštění jakéhokoli pevnějšího pojmového rámce do pospojovaných paradoxů, jimiž zasypává čtenáře Friedmanová. Konkrétně se hovoří o tom, že v západní kultuře vyvolávaly vlivy *rozvinuté modernity* silně pociťovanou nestabilitu; že sociální a ideologická soudržnost modernity upadala a rozkládala se do té míry, že skutečnost se v prožitcích lidí bortila, rozplývala či ztrácela své mytické „kořeny". Existuje také široká shoda v tom, že mezi *modernismem* a dezorientovaným, atomizovaným vnímáním skutečnosti je jakýsi úzký vztah. Ovšem „plášť", pojmuvší do sebe zmíněná pojednání, by měl vzor z neostrých propletených tvarů připomínajících spíš abstraktní obraz než přehledný pojmový rámec – jako by sám termín podle principu osmózy nabyl vlastnosti toho fenoménu, jehož průzkumu slouží.

Když situaci modernity a modernismu analyzuje Friedmanová, popisuje ji z perspektivy „protiřečivé dialogiky", čímž se hlásí k literární teorii ruského filozofa Michaila Bachtina, který studium modernismu zásadně ovlivnil. Zatímco „monologické" dílo je do značné míry světem o sobě, „dialogické" vede neustávající rozhovor s jinými literárními díly, čímž reviduje jejich dřívější čtení stejně tak, jako ona ovlivňují rozumění jemu samému. Každá odborná debata o jakémkoli tématu je nezbytně „dialogická", a proto nelze nikdy uzavřít definování významu kteréhokoli základního generického „ismu". Přesto se tři následující kapitoly nebudou držet postmodernistické tradice (což je klasicky paradoxní kolokace) a dokazovat nemožnost uzavřít téma, ale budou se snažit vyrovnat s lexikografickou hádankou „modernismu" v duchu sebezpytujícího historiografického postupu představeného v předešlé kapitole. Pokusí se vnést jasno do propletence jevů ovíjejících „modernismus" a ustavit jej jako pojem v koherentním narativu.

---

71 Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman, Olga Taxidou (eds.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh and Chicago: Edinburgh University Press & Chicago University Press 1998, s. xvii.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy Modernismus a fašismus**.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.