

kerou ztělesňovala, a nenalezli cestu k „vědomí demokratické moderny“ (G. Selle), nebo se od ní záhy odvrátili. Do té míry je zde oprávněně mluvit o proto- či „prefašistickém habitu“. Ne náhodou bylo mezi nacionálněsocialistickými špičkami tolik jedinců, kteří se oddávali zároveň „monumentální věcnosti“ a „technoidní eleganci“, jejichž spojení bylo charakteristické pro 20. a 30. léta. Mýrus techniky, který tito funkcionáři stvořili, konzumovali a využívali, vyvrcholil ve spektakulárních produktech dopravních a zbrojních technologií, z nichž vycházelo cosi fascinujícího a zároveň hrozivého.

Na tomto pozadí se jeví „lidový vůz“ KdF, jehož první prototypy sjely z výrobního pásu v předvečer války, téměř jako klíčový objekt. Z „jednoduchého podvodu produktové esteriky“ se v jeho případě stal podvod „dvojité“.⁹⁷⁾ Státní slib udělal z „brouka“ symbol domněle mírového průmyslového a společenského pokroku, toužebně očekávaný objekt konzumních potřeb masy a tím také symbol „slepé důvěřivosti“. K jeho masovému užití ale došlo až za války. Dnes už se asi přesně nedozvíme, jakou roli hrál tento vůz ve vojenských motorizačních plánech. Jedno je ale jisté: armádní špičky přišly velmi záhy s požadavkem, aby v něm bylo po odstranění karoserie dost místa pro tři vojáky, kulomet a dostatečnou zásobu munice.⁹⁸⁾ A do konce války bylo vyrobeno více než 50 000 kusů „lidových vozů“ pro Wehrmacht. Jejich nasazení na frontách druhé světové války později posílilo image „brouka“ jako spolehlivého a houževnatého auta. A skutečnost, že více než 300 000 střadatelů KdF, z jejichž 270 milionů říšských marek byla z větší části financována výroba pro válku, muselo na svůj vůz čekat až do 50. let, pověst Volkswagenu také nijak nepoškodila. Tento automobil se stal jako žádný jiný průmyslový výrobek symbolem „pseudosocialistické designové politiky a politiky distribuce spotřebních produktů“ a „produktovým mýtem“, jehož fascinační potenciál byl natolik vitální, že dokázal propůjčit lesk hospodářského zázraku a technické modernosti ještě konzumní a na volný čas orientované společnosti rané Spolkové republiky.⁹⁹⁾

9. DUCHOVNÍ POVZNESENÍ A REPREZENTACE

Do dnešních dnů se udržuje legenda, že rok 1933 přinesl také kulturně jeden z nejostřejších zlomů v novějších německých dějinách. Je sice nesporné, že exodus židovských, pacifistických a socialistických intelektuálů a umělců způsobil závažné oslabení kreativní energie a uměleckého vývoje v Německu. Nepopíratelná je ale i pozoruhodná kontinuita v kulturní oblasti. To platí – jak bylo z různých úhlů osvětleno v předcházejících kapitolách – zvláště o masmédiích a architektuře. Ale ani v literatuře, divadle, hudbě a výtvarném umění nenastal v roce 1933 nějaký totální zlom a rozchod s předcházejícím vývojem. Snad to bylo proto, že zamýšlená nacionálněsocialistická kulturní produkce zůstala daleko za ambiciózním očekáváním režimu; snad také proto, že se mu kvůli zahraničně- a integračněpolitickým ohledům jevílo jako účelné zachovat až do začátku války alespoň v omezené míře kulturní pluralismus. Nacisté věděli, že je nutné respektovat buržoazní tradice a vyjít vstříc potřebám reprezentace a touze po úniku do politice vzdálených, povznášejících vnitřních světů. Konečně tu byl i ten důvod, že nacionálněsocialistický režim měl sám enormní zájem na tom, aby se mohl podle svého způsobu ozdobit a dodat si lesku prosrřednictvím tradičních hodnot a děl elitní buržoazní kultury.

Značně tozdivné ale bylo hodnocení významu jednotlivých druhů umění. Také zde určoval umělec-politik Hitler priority. O jeho posedlosti architekturou a vášni pro film už byla řeč. O jeho zálibě v operách a wagnerovské mánii bude ještě pojednáno. Oproti tomu literatura zůstala pro Hitlera „cizím uměním“ (A. Speer). Sochaře Arno Brekera vzal s sebou do obsazené Paříže, před architektonickými modely v Troostových a Speerových ateliérech trávil dlouhé hodiny, na Wagnerově festivalu v Bayreuthu nikdy nechyběl a nenechal se připravit ani o každoroční zahájení Velké umělecké výstavy v Mnichově. S nacionálněsocialistickými spisovateli ale neudržel žádné užší kontakty. „Vůdcův“ nezájem o literaturu byl nápadný, pro jeho okolí však evidentně pochopitelný. Albert Speer jej ve svých vzpomínkách vysvětlil následovně: „Hitler chápal všechno jako instrument (...) a literatura se pro

1/3 Heer.
| e. w. f.

mocenskopolitické účely hodila nejméně [ze všech druhů umění]. Už to, že je vždy vnímána pouze jednotlivci, jej muselo činit nedůvěřivým; její působení je nevypočitatelné. Všechno bylo možné řídit pomocí režijního umění, ale osamělého čtenáře v jeho čtyřech stěnách nikoli. Krom toho bylo pro něj umění vždycky spojeno s uhranutím, s efektem úderu blesku, miloval ohromující účinek – a literatura neohromovala.“¹⁾

Kromě politických aktérů a kulturních konzumentů z řad buržoazního publika jsou umělci a intelektuálové v okruhu nacionálního socialismu třetí skupinou v kulturní sféře. Režim sice pronásledoval politicky a nábožensky nepohodlné nebo „rasově nepatřičné“ umělce a intelektuály a velký počet z nich donutil odejít do exilu,²⁾ zároveň se ale snažil jich co nejvíce k sobě připoutat.³⁾ Dařilo se mu to se střídavými úspěchy, zvláště když motivy těch, které chtěl získat, byly velmi rozmanité: oportunistus, ješitnost, ale také materiální nouze. Snad patřil k těmto motivům i úmysl vydržet a uhájit si tak v mezích možného uměleckou identitu či prosit holou existenci. A konečně zde snad hrály nezanedbatelnou roli – alespoň v počátečním období Třetí říše – také naděje na nové vzepětí, na „národní povznesení“, nebo dokonce vyhlídka na „novou dobu“.

Snad některé kulturní elity svedla s Hitlerem dohromady i licoměrná dvojakost jeho vztahu ke kultuře. Na jedné straně pronásledoval avantgardu a difamoval její díla jako „umělecké a kulturní zajíkání se“, které nebylo „snesitelné ani rasově, ani národně“. Na druhé straně mluvil o tom, že jeho vláda staví před „kulturu a umění snad největší úkol všech dob“⁴⁾ a že snad Třetí říše dokonce otevřela cestu ke „konečnému usmíření umění a politiky“.⁵⁾ A překonání vlasní materiální bída a odcizení vůbec, doprovázené „probuzením“ a „spasením“, bylo v oněch dnech proti mysli jen málokomu, umělce a intelektuály nevyjímaje. To, co o náladě mezi nimi napsal Robert Musil v předvečer první světové války, platilo – ještě nebo už zase – i o dvě desetiletí později: byla to „vskutku mesianistická doba“.⁶⁾ Mnozí očekávali nějaký mimořádný čin, mimořádnou vůdčí postavu. Po letech strnulosti a rezignace, rozkladu, hluboko sahajících konfliktů a sebezničujících bojů snad mnozí toužili, stejně jako Gottfried Benn, po „máchnutí křídla transcendentního činu“. Tady metafyzické omámení, jinde esteticky omamující cynismus moci. Půda pro (sebe)vražednou hru klamání a sebeoklamávání byla připravena. Na této hře se – přinejmenším dočasně – podíleli umělci jako Gottfried Benn a Richard Strauss

stejně jako renomovaní vědci a filozofové: jmenujme alespoň Hanse Freyera, Arnolda Gehlena, Carla Schmitta a v neposlední řadě Marrina Heideggera.⁷⁾

Široce sdílené naděje na spasení ale byly záhy zklamány. Přinejmenším při přechodu z fáze hnutí do fáze režimu se svůdný klam inscenoval pomálu. Předehra „revolučního povznesení“ sestávala z pálení knih, obrazoboreckých bouří, politických čistek, pronásledování, umělecké cenzury a ničení kultury.

NĚMECKÁ LITERATURA: „VNITŘNÍ ŘÍŠE“?

Veřejná pálení knih studenty a profesory německých univerzit v květnu 1933 dnes po právu patří za spektakulární symbol tradiční nesmiřitelnosti ducha a moci v Německu.⁸⁾ A přece nejsou dostatečným klíčem k porozumění vývoji literatury a literární politiky ve Třetí říši. Také zde je situace komplikovanější a rozporuplnější, než je ochoten přiznat morálně akcentovaný přístup. Na každý pád názor, že byla literární avantgarda v roce 1933 vypuzena do exilu a potlačena, zatímco „völkisch“ vitalismus se stal oficiální státní literaturou, neodpovídá historické skutečnosti.

Už začátkem 60. let 20. století rozlišil Franz Schonauer ve svém pozoruhodném přehledu literárního vývoje několik proudů v nacionálněsocialistické literatuře a varoval zároveň před „nesprávnými obrazy“ v jejím výzkumu.⁹⁾ Přesto takové obrazy dlouho přetrvávaly a určovaly periodizaci německé literatury. Ze zpočátku převažujícího pohledu, který Třetí říši jednoduše demonizoval, se předěl roku 1933 jevil stejně nezpochybnitelný jako situace po konci války stylizovaná jako „multá hodina“ a její údajná „literatura holoseče“ (Kahlschlagliteratur). Tato zkrslující perspektiva měla mnoho předností. Umožnila pohodlné navázání na do exilu vyhnanou německou modernu, přinášela morální úlevu a zároveň znemožňovala diferencovaně zpracovat jednotlivé literární proudy a vypořádat se zvláště s „mýtem literární vnitřní emigrace“ (F. Schonauer) a nacistické literatury mladé generace spisovatelů, kteří hráli zásadní roli v západoněmecké poválečné literatuře.

Z perspektivy naší estetizační teze totiž nejsou zase až tak zajímaví strániční básníci jako Heinrich Anacker a Hans Baumann, který po roce 1945 slavil velký úspěch svými knihami pro mládež, nebo Baldur

von Schirach a Gerhard Schumann. Stranou pozornosti mohou zůstat i zástupci „lidové“ literatury jako Hans Grimm, Erwin Quido Kolbenheyer nebo protagonisté „nordické renesance“ jako Adolf Bartels, Hans Friedrich Blunck a Will Vesper nebo úspěšní autoři próz z vojenského prostředí jako Werner Beumelburg, Edwin Erich Dwinger nebo Franz Schauwecker. Bezesporu větší zájem vzbuzují autoři „vnitřní emigrace“, kteří sebe a své čtenáře odváděli z barbarství a banality hlučné doby do krásného a tichého světa své „klasicistní kaligrafie“. Sem se například řadí Werner Bergengruen, Georg Britting, Hans Carossa, Manfred Hausmann, bratři Ernst a Friedrich Georg Jüngerové, Erhart Kästner, Oskar Loerke, Ernst Penzoldt, Reinhold Schneider, Rudolf-Alexander Schroeder, Ina Seidelová a Ernst Wiecherr, abychom zmínili alespoň ta snad nejvýznamnější jména.¹⁰⁾

Při bližším pohledu zřetelně vyplynou rozdíly v kvalitě už jen v rámci literatury „völkisch“ vitalismu. Také přechody od „totálně venkovských básníků“ k více eserizující literatuře aristicky rutinní formy jsou plynulé. Nemálo těchto knih vycházelo už před rokem 1933 ve vysokých nákladech: například Kolbenheyerova rriologie o Paracelsovi, široce rozmáchnutá historická freska, která se – podobně jako odpovídající filmový žánr – snažila zprostředkovat „světový názor pomocí výprav“, nebo válečný román Wenera Beumelburga *Skupina Bosemüller*, který realisticky líčí „ošklivé“ deraily vražedné mareriální války a zároveň ji romanticko-heroicky idealizuje. Zvláštní místo zde zaujímá již dříve zmiňovaný Ernst Jünger. Ve svém raném díle mytizuje obraz frontového vojáka a válku idealizuje jako mimořádný, elementární výraz života, jako začárek nového, mužsky-heroického a anticivilizačního věku, v jehož středu stojí dělník, člověk nového typu, charakterizovaný vitalitou zážirku boje a solidaritou zákonů. V tomro světě už nemá být místo pro skupinový egoismus politických stran a sociálních tříd, ale ani pro nacionalismus válečných spolků minulé doby, který jen řinčel zbraněmi.¹¹⁾ Přestože si Jünger začal vůči nacionálnímu socialismu brzy udržovat odstup, takže musel hledat úročiště v psaní cestopisů a drobných kaligrafických miniatur a nakonec patřil k nedůvěřivě sledovaným spisovatelům, jeho válečné romány se tiskly a prodávaly ve vysokých nákladech ještě ve 40. letech (*V ocelových bouřkách; Lesík 125; Oheň a krev; Boj jako vnitřní zážitek*).

Nacionálněsocialistickému režimu byl dočasně blízký ještě jiný, svou dobu přesahující spisovatel: Gottfried Benn. Na rozdíl od Jüngerova ne-

přiblížilo Bennu k nacionálnímu socialismu jeho dílo a už vůbec ne vliv na masové publikum. Benn je spíš zajímavý jako skličujícím způsobem rozporuplný „ukázkový příklad krize buržoazního intelektuála“.¹²⁾ Tenro lékař, spisovatel a básník, jenž byl před první světovou válkou kvůli své sbírce *Morgue* (1912) a kvůli „odpudivé zálibě v nezměrně ošklivém“ dífamován jako „pekelný Breughel“, kterého Carl Sternheim nazval v revolučním roce 1918 „opravdovým povstalcem“ a kterého Klaus Mann považoval ještě v roce 1931 za „radikálního levičáka“, renro Gottfried Benn 24. dubna 1933 ve své rozhlasové řeči *Nový stát a intelektuálové* prohlásil: „Dějiny nejednají demokraticky, nýbrž živelně. Nedávají hlasovat, nýbrž vyšlou nový biologický typ.“ K těmto dějinám dále patří, že jsou „bohaté na kombinace faraonského výkonu moci a kultury; „Píseň o tom točí se jak hvězd klenba chvějná“; verš dneška zní: Svoboda ducha, pro koho se jí vzdát? Odpověď: pro stát.“ Jako by tato řeč sama o sobě nebyla dost bolestná a zahanbující, reagoval Benn na protestní dopis Klause Manna z francouzského exilu, v němž mu Mann rozhořčeně vyčetl, že bojuje za iracionálnost, následovně: „Nikdy nebyla v žádné opravdu velké epoše lidských dějin podstata člověka vykládána jinak než iracionálně, iracionální znamená blízký stvoření a schopný tvořit. Pochopte už konečně Vy tam u latinského moře, že události v Německu [ohlašují] vystoupení nového biologického typu, že dějiny mutují a národ se chce zušlechtit. Snad už konečně pochopíte, vy amatéři civilizace a trubadúři západního pokroku, že se vůbec nejedná o formy vlády, nýbrž o starou, možná poslední velkolepou koncepci bílé rasy, pravděpodobně o jednu z nejvelkolepějších realizací světového ducha vůbec. [...] A kdyby se z Východu a ze Západu přihnalo třeba deset válek a kdyby se po vodě i po zemi blížila apokalypsa, vlastnictví této vize lidstva zůstane zachováno. [...] A vaše filologická otázka po civilizaci a barbarství se stane absurdní tváří v tvář takovému množství legitimace jako dějinného bytí.“¹³⁾

Člověk může číst tyto a podobné Bennovy věty z oné doby znovu a znovu, a přece zůstává bezradný. Byl tedy Gottfried Benn, jenž ovlivnil literaturu 20. století jako málokdo jiný, který zaměstnával celé generace germanistů a kterého nikdo menší než Josif Brodskij nazýval „svým idolem“, fašistou? Anebo jen zbloudilcem, oklamaným či oporunním soupeřem?¹⁴⁾

V Bennově nihilistickém/esteticismu je možné rozpoznat fašistické dispozice. Podstatu problému ale mívá výklad, v minulosti poměrně

Bytí: Benn je první křesťanský humanistický křesťan

častý, který z tohoto nepolitického individualisty a notorického outsidera, z tohoto „proletářského básníka-lékaře“ a „aristokratického lékaře-básníka“, antikapitalisty, antikomunisty a antirepublikána, z tohoto vyznavače Nietzscheho a dějinného „rozbíječe skutečnosti“ dělají prominentního stoupence nacismu. Větší smysl má prát se po „exemplární poznávací hodnotě“ jeho intenzivní, ale krátké identifikace s nacionálněsocialistickým režimem.¹⁵⁾ Benn ostatně nebyl jediný, kdo podlehl tomuto pokušení. Už mezi současníky se koncem 30. let rozhořela debata o tom, zda k fašismu nevedl také duch expresionismu se svou pouze abstraktní opozicí vůči vilémovské měšťáckosti a se svým přepjatým subjektivním patosem a útekem od skutečnosti, jak to pointovaně formuloval Alfred Kurella.¹⁶⁾

Jen jednou ve svém životě, a to mezi léty 1928–1934, opustil Gottfried Benn, jenž pohrdal společností a dějinám upíral smysl, ústraní své umělecko-heroické existence, aby se vmísil do soudobých dějin. Nejpozději v létě 1934 však byly jeho „sny o sjednocení ducha a moci“ ty tam. Následně se začal stahovat do sféry „nejnenapadnutelnějšího“, jak nazýval vnitřní emigraci do své poezie. Dějiny mu neposkytly žádnou útěchu: „Nevinnost padá / vražda se chápe své moci.“ Ze svého marného „výletu do monumentálních dějin se vrací zpět do světa básní.“¹⁷⁾

Do té míry nebyl Bennův útek na frontu ke zdravotnické službě werhmachtu nějakým vyjasněním nebo hlubším vhladem do vzrahu společnosti a politiky. Jde pouze o výraz hlubokého zklamání a rozhořčení: „V zahraničí se mi vysmívají, protože jsem nacista a rasista, a nacisté mne odmítají, protože jsem neněmecký, formalistický a intelektuální.“¹⁸⁾ To, že Benn na krátký čas sám za sebe překonal teorii „dvou říší“, říše umění a života, kultury a politiky, ducha a moci, a že cítil, že snad tuto dichotomii záhy překonají i dějiny, může být vysvětleno pouze na základě jeho estetického pojetí skutečnosti. Na okamžik se zdálo, že se umění, jediné „východisko“ jeho soukromé existence, stává „věřejným fenoménem spásy a záchrany“: „Jeho ‚cesta dovnitř‘ se převrátí v cestu ven, jeho vnitřní svět ve svět vnější a jeho umění ohlašuje diktatorský nárok na vládu, který jej pak učiní tak náchylným pro skutečné ‚uchopení moci‘, pro neustálé a matoucí prolínání ducha a moci, vlády umění a umění vlády.“¹⁹⁾ K tomu přistupují jisté základní rysy jeho osobnosti. Bennovi byl vlastní aristokratický a zároveň artistně heroický životní postoj: vydržet a setrvat na svém stanovisku pro něj znamenalo mnoho.

Nikdo nezpracoval toto „velmi ‚německé‘ napětí a mizérii“ nesouběžnosti dějinného bytí a uměleckého vědomí tak esteticky jako Benn poté, co domněle revoluční překonání tohoto protikladu Hitlerovým režimem tak hrůzně a groteskně ztroskotalo. Od roku 1938 byl Benn vyloučen z Říšské literární komory a pod hrozbou vězení nesměl publikovat. V roce 1943 rozeslal soukromý tisk básnické sbírky, v níž lze nalézt i následující verše: „Střeva naplněná hlenem, mozek lhaním – / vyvolené národy – blázní v moci klauna.“²⁰⁾

Benn nebyl jediný mezi spisovateli, kteří zůstali v Německu, kdo vedl jakýsi dvojitý život. Mezi bezmocí, podrobením se fašistickému vůdcovskému státu a sebevražednou opozicí vůči němu se pokoušela uhájit existenci i buržoazně konzervativní a křesťansky orientovaná literatura. Autoři jako Werner Bergengruen, Georg Brirring, Hans Carossa, Manfred Hausmann, Wilhem Lehmann, Oskar Loerke, Ernst Penzoldt, Rudolf-Alexander Schröder, Ina Seidlová a Ernst Wiechert se netěšili přízni režimu a byli jím pouze trpěni, protože pro něj nepředstavovali žádné nebezpečí. Právě naopak: podporovali eskapismus a uspokojovali potřebu duchovního povznesení buržoazního publika. Literatura vnitřní emigrace byla literaturou úniku, „úniku do idylly nebo takzvaně jednoduchých a nadčasových lidských vztahů, úniku do tradicionalismu starých opravdových a nepomíjivých hodnot, úniku do osvědčeného, a tudíž bezproblémového a v neposlední řadě úniku před trivialitou a barbarstvím do světa krásy, vznešenosti a věčnosti.“²¹⁾ Na dobové výzvy tito spisovatelé reagovali „nadčasově“. Před vnějším, materiálním, společensko-politickým světem utíkali do nemateriálního vnitřního světa ducha a duše. Proti agresivitě rozpínající se, ničící a sebezničující „Velkoněmecké říše“ stavěli prostřednictvím své od reality utíkající, estetizující literatury nedotknutelnost a nepomíjivost „vnitřní říše“. Proti bezúčelnosti každodenních válečných událostí podávali lék v podobě utěšujícího příklonu k apolitické, romanticko-náboženské niternosti.

Úkolu legirimovat tento typ literatury se ujal jeden z nejčtenějších autorů: Ernst Wiechert. V jeho knihách nezůstalo nic z estetického experimentování a opoziční angažovanosti minulých let Výmarské republiky. Nyní se literatura stala básnictvím obklopeným téměř sakrální auroou. Němečtí spisovatelé převzali funkci duchovních pastýřů. Pasovali se do role udržovatelů tradice, tiše napomínajících v barbarském lomu doby. Wiechert o tom píše: „Při všech proměnách doby a názorů spočívá v jejich rukou neměnné. Ve veškerém zmatku a strachu světa

spřádají vlákna velkého pořádku, vyjasňují, co je kalné, zjednodušují, co je zmatené, posvěcují, co je bolestné.“ Tím ale, jak se zdá, ještě nebyla dostatečně vyjádřena dobová touha po náboženské víře. Wiechert nakonec stylizoval spisovatele jako zázraky konající kněze: „Pod jejich rukama přestává být člověk hříčkou temných sil. Pozemské bezpráví pomíjí, smrt ztrácí své ostny, osud nás poklidně bere za ruku. [...] Je pěkné vítězit v bitvách a zakládat říše, ale nemění váhu bude mít před posledním soudem ten, jehož ruka napsala verše: ‚Měsíc vychází, zlatem hvězd se odívá.‘“²²⁾

Při hodnocení Wiecherta jistě nelze přehlížet, že měl dost odvahy, aby se veřejně zastal Martina Niemöllera, za což byl na nějaký čas internován v koncentračním táboře. A přece spisovatel Wiechert udržoval svou početnou, věčící čtenářskou obec v zajetí snového světa. Po propuštění z Buchenwaldu vydal román *Prostý život* (1939), který chtěl čtenářům přiblížit „opravdový“ svět, i když ve skutečnosti představoval únik ze světa aktuálního a reálného. Jako mnoho jiných útěchu skýtajících knih z této doby se Wiechertovi romány staly za války bestsellery a prodávaly se ve velkém ještě nějakou dobu po jejím skončení.²³⁾ Wiechert byl pravděpodobně nejvýraznějším, nikoli však jediným představitelem této „povznášející“ literatury. „Tornistrová četba německého srdce“ (F. Schonauer), kterou si buržoazní publikum bralo s sebou na své iluzivní a iracionální únikové cesty, nebyla vůbec monotónní. Součástí nabídky bylo křesťanské a klasické. Lyrické výlety do poklidu přírody zde byly zastoupeny stejně jako úniky do nadčasové stylizované historie. Nechyběly ani cestopisy, zavádějící čtenáře přednostně do okcidentálně-klasických krajin Itálie a Řecka.

Například Friedrich Georg Jünger unášel své publikum do mytického světa *Řeckých bohů* (1943). Apollón, Pan a Dionýsos pro něj byli nejen „archetypy lidské existence“, nýbrž téměř mytickými ideály utopického a nazpěr zaměřeného řádu. Snad v tom bylo a dodnes je možné rozpoznat civilizačně kritický a opatrně opoziční moment. Každopádně se jednalo o odklon od fašistického státu s jeho militaristickou totalitou a deformacemi.²⁴⁾ Překonat tyto tendence ale nelze jen znovuoživením mytických ideálů, jakýmsi skokem ze soudobých dějin do archaických forem života a společnosti.

Značku „estetického eskapismu“ (R. Schnell) nese i kniha Erharta Kästnera *Řecko* (1943). Na rozdíl od Jüngerovy novely je zde jednoznačně patrný vztah k soudobému dění: Kästner napsal knihu z pověření

velícího generála Luftwaffe pro jihovýchod. „To byla tedy ra pláž, na níž si princezna Evropa hrála se svými družkami, když se k nim přihnul mladý bílý býk. [...] Na tomto místě naši cesty jsme narazili na vlak směřující na sever. [...] Byli to muži z Kréty, kteří odtamtud přijeli a nyní šli vstříc novému cíli a novému boji. [...] Jejich těla byla opálená dobronozova řeckým sluncem, jejich vlasy světle plavé. To byli oni, Homérovi ‚plavovlasí Achájci‘, hrdinové Íliady. Jako oni pocházeli ze severu, jako oni byli velcí, plaví a mladí, byli rodem zářícím v nádheře svých údů. [...] Kdo měl kdy na celé zemi větší právo se s nimi [tz. s Homérovými Řeky] srovnávat? Každého z nich ovívaly perutě osudu. Vál zde homérský vzduch.“²⁵⁾ Tak vypadalo kaligrafické válečné zpravodajství na germánsko-helénský způsob.

O dějinnou paralelu usiloval také mladý Hans Egon Holthusen. Ve svých *Zápiscích z polské války* napsal: „Dech dějin vanul a bylo strhující odkrývat ve veskrze novodobých opatřeních motorizované armády nadčasový význam jejího pohybu. Smysl našeho pochodu byl starý tisíc let. ‚Na východ nechť nás nesou naše koně,‘ zpívali dolnoněmečtí řádoví rytíři i kolonisté oronského a štaufského středověku. [...] Válka byla pochodem vpřed. Se smrtící nezadržitelností stroje se zástupy naší armády valily na východ, jako by se tak dělo podle nějakého přírodního zákona. [...] V oceli a tancích se zdál být ztělesněn kategorický, pruský imperativ, tato železná věcnost, která patří k podstatným ctnostem našeho národa.“ Falické fantazie tváří v tvář mimořádnosti bojové situace. Sotva nás proto udiví, že Holthausenova lyrická stylizace charakterizující rok 1945 jako „tabula rasa“ je interpretována spíše jako výraz právě přečkaného „opojně-démonického masového ražení vstříc zániku“ než jako signál nějakého duchovního prozření.²⁶⁾

Těžkosti při psaní pravdy, jak je popsal například Bertold Brecht, bylo možné při čtení této apologeticky estetizující prózy vycítit jen málokdy (pokud vůbec). Zcela jinak tomu bylo u autorů, kteří užívali formu historizující nebo mytologizující kamufláže, jakkoli odlišné mohou být jednotlivé příklady. Tak v novele Reinholda Schneidera *Las Casas a Karel V.* (1938) se dominikán obrací k císaři s následujícím apelem:

„Nemůžeme dosáhnout dobra špatnými prostředky. A kdybych směl zde, před tvýma očima, můj pane a císaři, podržet zrcadlo pravdy, ukázalo by tisíckrát špatné prostředky, a všichni, kdo by se do něj podívali, by museli zrudnout hanbou.“ Tato literatura tedy chtěla očím svých

čtenářů nastavit zrcadlo pravdy. Jak obtížné bylo psát o pravdě, anebo – vzato z druhého konce – jak snadno mohly být morální úmysly autora převráceny v pravý opak, ukazuje zvláště křiklavě pozitivní hodnocení Bergengruenova románu *Tyran a soud* (1935) ve *Völkischer Beobachter*, který knihu prohlásil za „vůdcovský román renesanční doby“.²⁷⁾ Protože ambivalentně vykreslená postava tyrana neměla představovat Hitlera a román chtěl spíš poukázat na vnitřní proces proměny zlého vládce ve svůj dobrý, napravený protiklad, mohl být politicky instrumentalizován. „Sublimace vůdcovského principu“ (R. Schnell), spjatost všemocného vládce s věčným božím právem, jeho stylizace jako svého druhu pozemského zástupce a nábožensky inspirovaného vykonavatele difuzní vůle lidu – to vše přišlo nacistickému režimu vhod. Dezorientovanému buržoaznímu čtenářskému publiku tato literatura poskytovala utěšující, i když nerealistické vyhlídky na vnitřní katarzi. Tato fikce se nechávala okouzlit auroou osvíceného feudálně-autoritářského vládce, aby zároveň abstrahovala od politických cílů a společenských základů jeho vlády – a tím také od vlády Třetí říše.

Ještě radikálněji abstrahovala od soudobobých dějin, společnosti a politiky přírodní lyrika autorů, jako byli Wilhelm Lehmann a Oskar Loerke. Právě tato poezie, rozpolcená mezi regresivním uctíváním přírody a nezávazným protestem, ale byla posuzována velmi kontroverzně.²⁸⁾ Někrejší lidé cítili z literatury vzniklé po roce 1933 bez ohledu na její formu, obsah a intence paušálně „zápach krve a hanby“²⁹⁾ pro jiné byla přinejmenším literatura „vnitřní emigrace“ veskrze „literaturou odporu“. Tak alespoň Hermann Kasack později charakterizoval Loerkeho básně. Jistě, když Loerke ve 30. letech napsal: „Naše komory se plní zesnulými. / Kdybychom zaslechli, co říkají, / nikomu by srdce nepuklo, neboť hovory mrtvých / vedeme už i my, něžně spokojení,³⁰⁾ mohl to elitní okruh zasvěcených číst jako více či méně šifrovaný projev tichého, kontemplativního protestu proti téměř v každém ohledu nelidské realitě. U Lehmannova už tento šifrovaný, bezmocný protest nenajdeme, jak to vysvítá už z ritulu jedné z jeho sbírek: *Odpočívání* (1935). Loerke tyto básně chápal jako „cestu ze zoufalství“, která vedla do nitra, k „vnitřnímu osvěžení“. Lehmannovo trpící lyrické já se nechává okouzlit magickou silou přírody, aby se v ní nakonec zcela rozplynulo: „Dalek sám sobě životem plout, / nás vězni stále stejný zemský kout. / Vy, kteří křičíte a lapáte po dechu, / Zelený čarodej vám poskytne útěchu.“³¹⁾

Ač už se volila jakákoli úniková cesta a vyhledávala jakkoli odlehlá místa, ač už bylo jevištěm literárního dění Španělsko Karla V., příroda nebo fikce uměleckých postav, estetizující literatura „vnitřní emigrace“ odhaluje „iluze, které nakonec vedly ke zřeknutí se skutečnosti, k příklonu k niternosti a iracionalismu, čímž potvrzovaly potenciální politickou použitelnost takovýchto dispozic“.³²⁾ Z toho vyplývá, že pokud měla tato literatura estetizující vliv na vnímání skutečnosti svých čtenářů, tzn. pokud byla prostředkem jejich sebeoklamávání, byla zároveň prvkem rozsáhlé estetizace politických a společenských poměrů. Výsledky novějšího výzkumu naznačují, že konformita literatury a ideologická kontrola knižního trhu byly mnohem méně vyhraněny, než jak nás dlouho přesvědčoval tendenčně zkrslý obraz totalitní kulturní politiky a „zglajchšaltované“ umělecké produkce. Hans Dieter Schäfer přesně vystihl a zdůraznil základní rysy tohoto velmi heterogenního obrazu: „Nacionální socialismus posílil tradicionalistické tendence německé literatury, přerušil kontinuitu demokraticky angažovaných tradic; nástup moderní klasiky pozdržel“, ale nezamezil mu, zatímco „völkisch“ vitalismus nedosáhl dominujícího postavení a zůstal pouhou epizodou.³³⁾

Jak diferencovaná byla literární nabídka za nacionálního socialismu a jak široce v ní bylo – na každý pád alespoň do začátku války – zastoupeno nenacistické písemnictví, se skutečně zřetelně ukáže teprve při pohledu zohledňujícím i překlady zahraničních děl a v neposlední řadě texty mladých německých autorů, jako byli Emil Barth, Johannes Bobrowski, Günter Eich, Max Frisch, Peter Huchel, Marie Luise Kaschnitzová, Wolfgang Koeppen, Karl Krolow, Horst Lange, Hermann Lenz, Wolf von Niebelschütz, Wolfgang Weyrauch ad. Tito literáti, kteří v nemalé míře určovali vývoj poválečné německé literatury, začali psát a publikovat ve 30. letech. Jejich početné příspěvky jsou roztroušeny v antologiích, rozhlasových pořadech a časopisech jako například *Das Innere Reich*, *Die Deutsche Rundschau*, *Die Neue Rundschau*, *Corona*, *Hochland* a *Europäische Revue*.³⁴⁾ Jako vytváření legend je nutné odmítnout pojetí, na jehož etablování se mimochodem silně podíleli autoři tzv. literatury holoseče, že cesta z literární scény rané Spolkové republiky k písemnictví „lepšího“ Německa Výmarské republiky vede výhradně přes most takřka „neposkvrněné“ exilové literatury. Působení moderny doznávalo nebo pokračovalo i v rámci nacistického Německa.³⁵⁾ Zpočátku otevřeně, jak ukázala debata o „německém expresionismu“, později spíše v ústraní politice

v tom, že by ideály naší doby nebylo možné umělecky ztvárnit. Tyto ideály jen potřebují umělecké síly, které jsou dost velké, aby je ztvárnily!“ A jakoby měl, i přes hlasitý aplaus, stále ještě pochybnosti o účinku svých slov, připojil v patetickém vzrušení: „Jesliže má nějaká idea sílu hluboce rozjítřit šestašedesátimilionový národ, pak je sama o sobě plna tvůrčí vitality.“⁴²⁾

Johst formuloval úlohu divadla stručněji, ale neméně pateticky: „Postava básníka bojuje s použitím instrumentu divadla za tvar masy.“⁴³⁾ Při uváření masy mohla srrana čerpat z vlastních zdrojů: pro formování masy byl k dispozici ideál „národní pospolitosti“ a pro obrodu divadla v nacionálněsocialistickém duchu byl už v pozdních 20. letech založen Spolek Německé národní divadlo. Od té doby se intenzivně diskutovalo o „německém repertoáru“ a „organickém“ nebo „německém národním divadle“.

Než bylo možné začít s jeho budováním, muselo být nejdříve odsranněno jiné, republikánské divadlo a instalován centrální řídicí aparát. Na Goebbelsově ministerstvu propagandy převzal divadelní oddělení Otto Laubinger, který řídil až do své smrti v roce 1935 také Říšskou divadelní komoru. Tato profesní organizace s povinným členstvím pohltila srarší divadelní sdružení Divadelní spolek a Divadelní družstvo. Říšská dramaturgie měla za úkol kontrolovat repertoár a zadávat a vyhodnocovat posudky divadelních her. Organizační a finanční náklady vynakládané na divadlo byly značné.⁴⁴⁾ Od roku 1934 se konaly Divadelní festivalové týdny a hlučná reklama měla do německých divadelních sálů přilákat nové masy diváků. Pokud se měly tyto náklady vyplatit a pokud mělo divadlo splnit symbolickou funkci, která mu byla vymezena, tzn. vytvořit z jeviště a publika a z herců a diváků „národněpospolitou“ jednotu, bylo nutné najít odpovídající dramatické látky a novou dramaturgii.⁴⁵⁾

Měsíce „národního probuzení“ zažily záplavu nových divadelních kusů. Tituly mnoha z nich samy o sobě signalizovaly úmysl postavit divadlo do služeb nového hnutí-režimu: *Německé pašije* (Richard Euringer), *Věčný národ* (Kurt Kluge), *Schlageter* (Hanns Johst), *Německo proctá* (Gustav Goes), *Langenmarckská mládež* (Heinrich Zerkaulen). V nich už nešlo o republikánské hodnory, o socialistických nemluvě. V kurzu nebyla osvěta, nýbrž citově vyhocené probouzení. Emoce nahradily emancipaci, boječtivá sentimentality kritickou solidaritu, heroický kult obětí převládl společně s „věčným bojem“. Tématem byly mytologizované německé dějiny, hlavním aktérem národ. Herci a diváci se

počítali na tisíce. Proto se také představení konala pod širým nebem, přednostně na místech bohatých na tradice. Sbory a vyprávěči, písně a pochodové nástupy, uniformované kostýmy, vlajky, amplyony a světelné efekty patřily k neopomenutelným výrazovým prostředkům při těchto masových spektaklech. Nové národní divadlo chtělo propojit přírodu a dějiny, masu a hudbu, pohyb a přísnou formu v totalitu atmosféry, a vytvořit tak ohromující zážitek pospolitosti.⁴⁶⁾

Vzorem pro toto divadelní hnutí, které dostalo název Thing, byly vedle řeckých tragédií a středověkých náboženských her především hnutí pořádající divadelní představení v přírodě a expresionistické divadelní experimenty 20. let. Hnutí Thing čerpalo inspiraci i z moderního masového divadla Maxe Reinhardta a Erwina Piscatora stejně jako z nového hudebního divadla Igora Srravinského, Wernera Egka a Carla Orffa a v neposlední řadě také z komunistického agitpropu.⁴⁷⁾ Podobnosti mezi norimberskými stranickými sněmy a choreografií těchto představení byly čím dál zřetelnější. Ne bezdůvodně se brzy začalo rozlišovat mezi „politickým divadlem Thing“ na jedné straně a „kulturním divadlem“ na straně druhé.⁴⁸⁾

Ohlašoval se zde konflikty nabitý vývoj. Na jedné straně tu byly Goebbelsovy ambice vybudovat specificky nacionálněsocialistické divadlo, které by pokud možno předčilo masové divadlo socialistické. Pro tento účel mu přišlo konzervativní hnutí usilující o reformu divadla právě vhod. Toto hnutí mělo svou organizační základnu v Říšském svazu pro německé národní hry a divadlo v přírodě s Otto Laubingerem v čele. Na druhé straně bylo Goebbelsovo a Hitlerovo pojetí Třetí říše jako rakové založeno na teatrálních kategoriích. Goebbels vnímal vývoj v nacionálněsocialistickém státě, na jehož inscenování se sám rozhodujícím způsobem podílel, jako svého druhu „lidové drama“. K jeho heroickým výrazovým prostředkům patřily státní akty a černo-bílo-červenozlaté státní dekorace se záplavou vlajek, početné oslavy a přehlídky na pylony obroubených náměstích a honosných třídách. Vzhledem k pozornosti a významu, jimž se divadlo Thing těšilo bezprostředně po roce 1933, jej mnozí z jeho představitelů už viděli plnit úlohu „monumentální kazatelny“ (W. Thießler), nebo dokonce „nacionálněsocialistické bohoslužby“ (G. Barthel).⁴⁹⁾ Tyto stylizace se povážlivě blížily teatrálním formám sebe prezentace nacistického režimu jako takového. A přece režim nepotřeboval nebo si nepřál kromě norimberského sněmu žádné jiné jeviště masového politického divadla a už vůbec ne po skonče-

ni fáze „národního probuzení“ a po potlačení SA. Bez ohledu na to se divadlo Thing stále znovu zabývalo otázkami materiální spravedlnosti a bezpráví, předkládalo divákům socialistická témata a stále více se tak dostávalo do ústraní.⁵⁰⁾

Proto byly nejdříve rozmanité místní iniciativy a aktivity hnutí Thing postaveny pod kontrolu ústředního kulturněpolitického řídicího aparátu, což výrazně přibrzdilo jejich spontaneitu. Následkem toho začala atraktivita představení zřetelně klesat a s ní ochaboval i zájem diváků. Smrtí Otto Laubingera na podzim 1935 ztratilo nakonec hnutí „Thing“ vlivného mluvčího v centrálních kulturněpolitických úřadech. Rozhodující příčinu úpadku tohoto divadelního hnutí je ale nejspíš nutné hledat „v konci iluze opravdové, ‚druhé‘ revoluce“ v roce 1934.⁵¹⁾ Na začátku roku 1936 Goebbels v jednom z oběžníků oznámil, „že básnická forma chóru, která došla příkladného užití na norimberských sněmech strany“, nyní nesmí být „degradována na oblíbenou činnost konjunkturálních básníků“. Goebbels proto zakázal používat chórické dramaturgické prvky, které „patřily k propagačním prostředkům, které byly nutné v období bojů, abychom udeřili protivníka tak, jak on sám útočil.“⁵²⁾ V polovině 30. let už ale režim nepotřeboval mobilizovat základnu, nýbrž stabilizovat to, čeho dosáhl. Hnutí Thing však zažilo ještě jeden vrchol, během olympiády v roce 1936, kdy byla inscenována hra *Frankenburské vrhčoby* (Eberhard W. Möller), a také v pozdních 30. letech pokračovaly pokusy oživení tohoto divadla, takže lze sotva mluvit o jeho definitivním ztroskotání.⁵³⁾ Chór a ochotnické divadlo zůstaly na lokální úrovni také důležitými prostředky pro utužování pospolitosti v různých nacionálněsocialistických organizacích (Hitlerjugend, SA, DAF a Říšská pracovní služba). Ale v oficiální divadelní politice hrálo divadlo Thing už jen velmi skromnou roli.⁵⁴⁾

Vytačení hnutí Thing na okraj zájmu bylo jednou stranou kulturní politiky, návrat klasiků do repertoáru divadel – zvláště v olympijském roce 1936 – představoval stranu druhou.⁵⁵⁾ Intenzivnější příklon ke starší divadelní tradici vyplýval i z toho, že vývoj formálně a látkově nového, specificky nacionálněsocialistického divadla zůstal daleko za očekáváním strůjců kulturní politiky. Přestože se historické, lidové a tendenční hry autorů, jako byli Hanns Johst, Curt Langenbeck, Eberhard Möller nebo Hans Rehberg, které vznikly povětšinou už před rokem 1933, nadále uváděly, stály ve stínu dramaturgů 18. a 19. století. Podíl „světónázorové dramatiky“ (I. Pitsch) v repertoáru divadel byl zpravidla

mnohem menší než podíl domácí a zahraniční klasiky a zábavních kusů.

Při hledání prísnejších, vznešenějších a mohutnějších forem se klasické divadlo nutně dostalo do popředí. Následkem toho znovu přišla na přetřes stará dramaturgická otázka, jaká je vhodnější forma pro nové divadlo: klasicky-výmarská, nebo romanticko-shakespearovská, individualistické divadlo stavící na hereckém výkonu, nebo drama vysokého stylu, mim, nebo éros.⁵⁶⁾ V době „národního povznesení“ platil Shakespeare za „velkého tvůrce nordického charakterového dramatu“, za jednoho z „velkých osvoboditelů germánského ducha“. Jen o málo později ale už Říšská dramaturgie odsoudila „shakespearovskou máni“ jako „typicky neněmeckou“.⁵⁷⁾ Také Goebbels důrazně nabádal k „zachráně klasického dědictví“ a jeho „ohrožené věčné hodnoty“.

Kulturní legitimační síla Výmaru jako města s dlouhou kulturní tradicí, kde navíc zasedalo – i když nedobrovolně – Národní shromáždění a po němž získala přízvisko první německá republika, byla očividně tak velká, že se jí pro politické účely pokoušela využít nejen levice, ale i pravice. Už v roce 1909 zde založil Adolf Barrels, pozdější nacionálněsocialistický spisovatel a profesor literatury, „Výmarský divadelní festival pro německou mládež“. Po uchopení moci tuto akci převzala Hitlerjugend. Baldur von Schirach a Rainer Schlösser nakonec zcela zfalšovali výmarské dědictví ve vizi „jednotné, ideální německé národní výchovy“.⁵⁸⁾

Nacistický režim se snažil profitovat z lesku výmarské klasiky, jejíž dramatické látky se pokoušel nacionalisticky reinterpretovat. Goethe a Schiller patřili k nejhranějším autorům. A péče nebyl pokus o estetickou idealizaci přítomnosti prostřednictvím péče o literární tradici bez rizika. Schiller byl nejdříve okázale oslavován u příležitosti 175. výročí narození 10. listopadu 1934. Vrcholem oslav byl „Schillerův týden“ ve Výmaru s velkým počtem divadelních představení, pamětních aktů a projevů. Součástí festivalu bylo open-air představení *Valdštejnova tábora* a přednes *Jezdcovy písně* šestisetřlávým chlapeckým sborem. Goebbels neváhal prohlásit Schillera za „předchůdce nacionálněsocialistického hnutí“. Na programu nechyběl ani *Vilém Tell*, v prvních letech po uchopení moci nejhranější Schillerovo drama. V červenci 1941 ale bylo zakázáno. Možná se Hitler cítil sám ohrožen apelem ospravedlňujícím vraždu tyрана.⁵⁹⁾

Také Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe a Friedrich Hebbel se v oněch letech řešili pozorností dramaturgů německých divadel

a diváků. Kleist symbolizoval přechod z „kosmopolitně-humánního do politiko-nacionálního věku“. Nacisty znovu objevený Grabbe byl prohlášen za „völkisch vizionáře“ a Hebbel byl ceněn kvůli údajnému ztělesnění nordicko-hrdinských ideálů ve svých dramatech. Nová inscenace jeho *Marie Magdaleny* v berlínském Státním divadle s Käthe Goldovou, Friedrichem Kayßlerem a Bernhardem Minettim v hlavních rolích a za režijního vedení Jürgena Fehlinga se stala událostí poslední předválečné divadelní sezony. Také hry Gottholda Ephraima Lessinga se uváděly, nikoli však k toleranci vyzývající *Moudrý Nathan*, odbývaný nacisty jako „tendenční kus“, nýbrž německá klasická veselohra *Mína z Barnhelmu*. Také s tímto kusem slavil Jürgen Fehling velký úspěch: jeho hamburskou inscenaci s Gustavem Knurthem, Ehmi Besselovou a Wernerem Hinzem v květnu 1935 přijalo obecenstvo s nadšením. Hrál se dokonce i Georg Büchner, i když velmi zřídka: u příležitosti 100. výročí dramatičovy smrti v roce 1937 nastudoval jeho hru *Dantonova smrt* na mnichovské scéně Kammerspiele Otto Falckenberga a o dva roky později uvedlo stejný kus berlínské Státní divadlo v režii Gustafa Gründgense.⁶⁰⁾

Jestliže se zacházení s mrtvými klasiky neobešlo bez potíží, o to větší problémy vznikaly při práci s živými autory. Velmi dobře to dokládá případ Gerharta Hauptmanna. Na jedné straně chtěl režim politicky využít věhlas a mezinárodní uznání nositele Nobelovy ceny, na straně druhé nesměl vzbudit dojem, že se identifikuje s naturalistickým dramatikem. Hauptmann měl své příznivce v okruhu dolnoslezského župního vedoucího Karla Hankeho a říšského vedoucího Baldura von Schiracha, ale také mocnou kliku odpůrců kolem Alfreda Rosenberga. Goebbels laviroval mezi oběma tábory. Výsledkem byly opakované námitky vůči repertoáru, omezení a odmítnutí plánovaných inscenací a citelná nejistota nejen v méně privilegovaných divadelních provinciích.⁶¹⁾

A přece se Erich Lüth ve své studii o hamburském divadle, jejíž výsledky lze snad vztáhnout i na ostatní divadelní bašry v Mnichově, Berlíně a Drážďanech, vyjádřil v tom smyslu, že se „dál hrálo divadlo, téměř tak dobré divadlo, jako by tento zlovolný režim nebyl schopen snížit jeho úroveň. Je pozoruhodné, skličující, ano dokonce hrůzostrašné, že se během nacistického režimu „autonomie jevištního umění“ potvrdila.“⁶²⁾ To nebylo jen pozoruhodné a skličující. Do jisté míry to bylo i vysvětlitelné sráževáním zájmů a kompetencí různých kulturněpolitických mocenských skupin. V oblasti divadla existovaly přinejmenším tři: Goebbels spolu se dvěma nejdůležitějšími pracovníky Říšské drama-

turgie Schlösserem a Möllerem, skupina kolem Himmlera a Rosenberga, jehož vliv na divadelní politiku ale ochabl po sloučení jeho „Kulturní obce“ s KdF, a konečně Göring, do jehož kompetence spadala bývalá pruská státní divadla v Berlíně a Kasselu. Také ve sféře elitní buržoazní kultury byl „od reprezentace k represí“ často „jen krůček“.⁶³⁾ Ale mezi tím existoval prostor pro jednání, který mohli využít ti, kdo jej využít chtěli a uměli. Velká přitažlivost, kterou mělo divadlo, herecké hvězdy a prominentní intendanty pro špičky režimu, nezřídka dopomohla divadelní honoraci k výsadnímu postavení, zvláště tehdy, pokud se chovala nepoliticky nebo takticky. Za to ji režim královsky odměňoval tituly, dary a tučnými gážemi.⁶⁴⁾ Většinou z divadelních prominenrů patrně nebylo nijak zatěžko takto se režimu umělecky a komerčně přizpůsobit. Jejich pozdější interview a hojně vydávané paměti o tom podávají výmluvně svědectví.⁶⁵⁾

Jmenujme alespoň jeden, snad ne zcela netypický příklad. Heinz Rühmann, který bývá s úctou nazýván „velkým starým mužem německého filmu“, uvedl na začátku roku 1989 v rozhovoru pro populární televizní magazín: „Publikum a já jsme společně zestárlí. A i teď k sobě patříme a to je úžasné.“ Lidový herec – stále ještě naplněný sny o „národní pospolitosti“ – se tu odhaluje jako ztělesnění svou dobu přesahující životní lži. Žádné pochybnosti, iritace, rozpory, žádné zpytování svědomí. Když se potom Rühmanna reportér dotázal, zda by něco ve svém životě udělal jinak, odpověděl herec prostě „ne“, všechno by nechal tak, jak se to stalo. Samozřejmě za to sklídl aplaus.⁶⁶⁾ Také druh německé kontinuity.

Samozřejmě že bychom našli v chování a osobnostní struktuře divadelníků během vlády nacionálního socialismu značné rozdíly. Zřetelně je ukazuje už jen srovnání čtyř ředitelů berlínských divadel – Göringova chráněnce Gustafa Gründgense, vedoucího Činoherního domu na náměstí Gendarmenmarkt, Gugena Klöpfera, ředitele Divadla lidového jeviště, herce Heinricha Georgeho, šéfa Schillerova divadla, a konečně Heinze Hilperta, následníka Maxe Reinhardta v polostátním Německém divadle, který se neváhal vystavit riziku a kvůli své osobní poctivosti byl kolegy příležitostně nazýván „pastor z Kopníku“.⁶⁷⁾ Ať už ředitelé divadel uváděli vážné nebo veselé kusy, německé nebo zahraniční, ať už hráli moderní autory nebo klasiky, museli znát a dodržovat pravidla hry, formální i neformální. Kulturní politici nacistického režimu se sice domáhali překonání „tradičního kulturního divadla“, ale v praxi

z něj zachovávali přinejmenším fasádu, kterou chtěli „oklamat vzdělané měšťanstvo a udělat dojem na zahraniční pozorovatele“. ⁶⁸⁾

NĚMECKÁ HUDBA: MÚZA, KTEROU „NEBYLO MOŽNÉ UMLČET“?

Pokud bylo pro nacisty něco působivějšího a přitažlivějšího než divadlo a film, byla to hudba. Hudba platila a platí v Německu takřka za korunu krásných umění, za upřednostňované médium, v němž se zjevuje německá osobitost, médium povznášející a vznešené, lidové a majestrátní, výrazově silné a ohromující, pozdvihující ducha a stejnou měrou prospěšné sebezprezentaci. Hudba dokáže být užitečná v každé životní situaci a v každém citovém rozpoložení, od útulné sentimentality až k nesmírným hloubkám duše, od tragicko-heroické existence po povznesenou harmonii. Je nepostradatelná pro domácí pohodlí i velkolepý galavečer, pro moc i osud, pro srdce i bolest. Německá hudba „je něco zcela jedinečného“, rozplýval se na Říšském hudebním sympoziu v květnu 1939 v Düsseldorfu Goebbels, „obdarovala a obšťastnila kulturní lidstvo zázračnými výtvoři skutečného muzikantství. Bez Německa, bez jeho velkých hudebníků, kteří ještě dnes svými strhujícími symfoniemi a velkolepými operami ovládají repertoár všech národů, by světová hudba vůbec nebyla myslitelná“. ⁶⁹⁾

Goebbelsovi nešlo o „světovou hudbu“ v kosmopolitním, nýbrž v agresivně-nacionalistickém smyslu. Německá „světová hudba“ měla dodat „rasové“, vojensky a hospodářsky odůvodněnému nároku na světovládu vyšší, tzn. kulturní legitimaci. Takovýto výklad se veskrze zamlouval silně nacionalisticky zabarvenému chápání kultury vzdělaného buržoazního publika, kterému bylo důvěrně známé už z dob císařství. „Německo je klasickou zemí hudby“, ujistňoval Goebbels rozhlasové posluchače v srpnu 1933 během přenosu *Mistrů pěvců norimberských* z bayreuthského festivalu. „Zdá se, že melodie je [v Německu] vrozená každému člověku. Z hudbymilovností celé rasy vyvěrá genialita uměleckých velikánů formátu Bacha, Beethovena a Richarda Wagnera, [kteří] představují nejzazší vrchol hudebněuměleckého génia.“ ⁷⁰⁾

Nacisté dokázali německé hudební rradice intenzivně a rozsáhle využívat. Součástí této instrumentalizace byla reinterpretace slavných německých skladatelů a vytěsňování a difamování „hudebního židov-

ství“. Pod falešnou záminkou, že usilují o primát „skutečného“ umění nad údajně přepolitizovaným uměním „kulturbolševismu“, nacionální socialisté vymezili i v hudbě ostrou hranici mezi domněle opravdovou „německou hudbou“ a hudbou „neněmeckou“ či „zvrhlou“. ⁷¹⁾

Podobně jako v literatuře a architektuře byl i zde seznam pronásledovaných a hanobených umělců dlouhý. Mezi moderní skladatele, kteří byli režimem oceňováni jako „rozkladní“, „atonální“ a „zvrhlí“, patřili Alban Berg, Hans Eisler, Paul Dessau, Ernest Bloch, Ernst Krenek, Arnold Schönberg a Franz Schreker. Kvůli židovskému vyznání či původu byli diskriminováni nejen skladatelé vážné hudby jako Erich Wolfgang Krongold, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Camille Saint-Saëns, Eric Satie a Alexander von Zemlinsky, ale také populární auroři operet Paul Abraham, Leo Fall, Viktor a Friedrich Hollaenderové, Leon Jessel, Emmerich Kálmán, Jacques Offenbach a Oscar Straus, abychom jmenovali jen ta známější jména. Režim pronásledoval a donutil odejít do exilu také židovské dirigenty a sólisty, například Leo Blecha, Otto Klemperera a Bruno Waltera, dále houslisty Saschu Heifetze a Fritze Kreißlera, cembalistku Wandu Landovskou, pianistu Arthura Schnabela a tenoristu Richarda Taubera. ⁷²⁾

Jak rozporuplné mohly být soudy nacistů o jednotlivých hudebnících, ukazuje případ Paula Hindemitha. Ani „nežidovský“ a „nekulturbolševický“ umělec si nemohl být jistý, jaký verdikt nad ním nacionálněsocialističtí kulturní politici vynesou. Hindemithova kauza je srozumitelná jen na pozadí už na několika místech zmíněného trvalého konfliktu mezi Goebbelem a Rosenbergem. Hindemithovu symfonii *Malíř Mathis*, poprvé uvedenou Wilhelmem Furtwänglerem v roce 1934, vychvaloval Goebbels jako výraz „německé duše“, přestože měl k jejímu autorovi jisté výhrady. V této souvislosti si Fred Prieberg pokládá otázku, zda to nebyla právě soudobá hudba, kterou si nacisté přáli, „německá hudba o německé látce, vzdělávající a povznášející zároveň, uctění starobylé relikvie, Isenheimského oltáře, zcela bez ‚kulturbolševických‘ tonů, mistrovské dílo, kterému museli vzdát hold i dřívější nepřátelé“. Ne tak Rosenberg se svou suitou. Pro ně zůstal Hindemith kvůli svým dřívějším dílům „vlajkonošem úpadku“, reprezentantem „listopadového Německa“. ⁷³⁾ Výsledkem byl skandál: Furtwängler chtěl uvést i stejnojmennou Hindemithovu operu, ale Hitler, který tomuto skladateli asi nikdy neodpustil, že v jeho opeře *Denní novinky* byla na jevišti k vidění ve vaně se koupající dáma, inscenaci zakázal. Následně složil