

*Osobně zaujatý, nepříliš poučený, avšak inspirativní pohled Susan Sontagové na fenomén fašismu.*



Studie vychází v českém překladu již podruhé, [1] tentokrát ve sborníku s příznačným názvem **Ve znamení Saturna**. Ve starém Římě totiž Saturnálie byly svátkem spjatým s „tolerovanou nevázaností, nekázní a uvolněním sociálních rolí“. A to jsou vlastnosti, resp. společenské procesy, které podle autorky mají zřejmě pomoci potlačovat „latentní fašismus“ v nás. Problém je, že Sontagová na příkladu filmů a fotografií Leni Riefenstahlové klade rovnítko mezi „fascinací“ krásou a „fascismem“. Ostatně již v názvu vyzvedává podobnost obou slov, etymologicky ovšem nepřibuzných, navzdory faktu, že sloveso fascinare znamená v italštině jak vázat, udělat svazek (lat. fascis), tak okouzlit, oslnit, strhnout. Vedle adorace „klasické“ krásy splývá ovšem Sontagové „fašismus“ rovněž např. s askezí a sebeovládáním, s precizností, s úsilím o fyzickou zdatnost a dokonalost (či dokonalost vůbec), s odvahou, s extatickým prožitkem sounáležitosti, s idealismem a posvátnem (oproti materialismu), s vítězstvím i se zánikem, ba dokonce – zcela konkrétně – i se zálibou v horolezectví, které není „pouhým“ sportovním výkonem. Zde hrst citací:

Fašistické umění „ukazuje utopickou estetiku – estetiku fyzické dokonalosti“. Gymnastika „evokuje trvalé rysy fašistické estetiky: zadržování a krocení síly, vojenská přesnost“.

Fašistický ideál je transformovat sexuální energii v „duchovní“ sílu pro blaho společenství.

„Ideálním fašistickým stylem je Art Deco „se svými ostrými liniemi, masivním materiálem a petrifikovanou erotikou“.

Fašistická estetika „je založena na kontrole životních sil; pohyby jsou omezované, přísně ovládané, držené na uzdě“.

Fašistickou rétoriku silně evokuje to, že „Nubové nebojují o hmotné statky, ale aby obnovili posvátnou vitalitu kmene.“

Fašistické umění opovrhne realismem ve jménu „idealismu“.  
Antologie protonacistických nálad: „Zlézání hor ve Fanckových snímcích byla vizuálně neodolatelná metafora neomezených aspirací na vysoký mystický cíl, krásný a hrozný zároveň...“

Takto chápaný „fašismus“ je – pochopitelně – potenciálně všudypřítomný. Zatímco pro komunisty bylo od 20. let „fašistické“ to, co prostě neodpovídalo strategii Kominterny, pro Sontagovou jsou „fašistické“ rovnou jisté antropologické konstanty. Vinen je tak každý. Připomíná to starozákonní pojetí prvotního hříchu. Nacionální socialismus – šířeji fašismus – nelze redukovat na „zlo“, je přece „také symbolem ideálu života jako umění, kultu krásy, fetišismu odvahy, zániku odcizení v extatickém prožitku společenství“... „A tyto ideály“, připouští Sontagová, „jsou pro mnoho lidí živé a působivé...“ Také filmy Riefenstahlové si podle ní zachovávají svou působivost mimo jiné proto, že „jejich touhy jsou stále pociťovány, že jejich obsahem je romantický ideál, na kterém mnozí stále lpějí...“. Každý proto může být za jistých okolností obžalován a podroben vymýtání. Naše individuální schopnost „odhalovat v sobě vlastní fašistické choutky“ je totiž jen „malá“, konstatuje Sontagová.

Její studie (poprvé vyšla v USA již v roce 1974) tak každopádně významně přispěla k možnosti v podstatě libovolně aplikovat výtku fašismu a tím i k dalšímu rozvolňování jeho kulturně-politického významu. [2] Není divu, že se na ni konformisté peněžní soft-diktatury dodnes odvolávají. Ze „sontagovské“ perspektivy zřejmě totiž jen „fašista“ lpí ještě na takových „věcech“ jako jsou touha po absolutnu, sebezapření, věrnost, řád. Kdyby tomu tak opravdu bylo, tak je „fašista“ ve skutečnosti někdo, kým je naléhavě třeba se stát! A když Sontagová píše, že „Kubrickův film 2001: Vesmírná odysea nápadně demonstruje jisté formální struktury a témata fašistického umění“, nezní to už jako některé „podivuhodné“ vývody dnešních „znalců extremismu“ a jiných expertů?

Nesnížíme se k psychologizování autorky, ač si o to již v úvodu jízlivým komentováním Riefenstahlové zevnějšku přímo říká. Ponecháme rovněž nezodpovězenou složitou otázku „čím by svět byl bez utopí?“, a jiné, k nimž vybrané citace tolik vybízejí. [3] Avšak nemůžeme si odpustit poukázat na (záměrnou?) omezenost jejích interpretací díla německé filmařky. Vyčítat kupříkladu umělci „radikální transformaci skutečnosti“, „historii proměněnou v divadlo“ či „kaširovanost dokumentárních záběrů“, je od „přední umělecké kritičky“ přinejmenším zvláštní: vždyť i tzv. cinéma vérité (kino-pravda), k němuž se Leni Riefenstahlová sama vztahuje, chce přes svou „dokumentárnost“ zobrazovat „skutečnost v kráse“. A „umělá“ krása „umění“, ať již její kritéria nastavíme jakkoli, vzniká přece selekcí (ve filmu výběrem postavení pozorovatele-kamery, výběrem světelných podmínek, výběrem představitelů a motivů, výběrem záběrů ve střížně atd.). Už jen prostá přítomnost „kamery“, „třetího“, proměňuje a spoluvytváří každou situaci – nezúčastněnost („objektivita“) není možná. Na filmovém plátně zkrátka vždy vzniká jiný, autonomní život, paradoxně mnohdy živější než ten, který momentálně žijeme. Takové „stylizace“ však mohou být i silnější než „realita“: tam, kde jim zůstáváme věrní za hranici individuálního života. Právě v takovém okamžiku se umění prolíná se životem, estetika s etikou (Brasillach a Drieu tím prošli). O tom se ale od Sontagové nedozvíme nic. Odtud je už totiž blízko ke srovnání aspirací „totalitního“

(s jeho snahou o vytváření hodnot sdílených pospolitostí) a „demokratického“ umění, které se přes všechnu (očividně beztak zhusta jen deklamovanou) „kreativitu“ v podstatě omezuje na produkci předmětů pro umělecký trh, popř. degraduje v reklamě na sluhu trhu jako takového. [4] A toto srovnání by pro Leni, která modernost předvádí na pozadí historické hloubky a věčnosti, znamenalo „olympský triumf“!

#### Poznámky DP:

1. Citujeme z prvního vydání v: *Revolver Revue* 20/1992, s. 193-217, (přel. Martin Weiss). Druhou část pojednávající o „sběratelském fetišismu“ zaměřeném na „nacistické uniformy a odznaky, resp. „erotizaci fašismu“ v poválečné literatuře a filmu tu ponecháváme stranou, neboť zasluhuje být pojednána samostatně.

2. Od 60. let byly neo- a freudomarxisty v jednání lidských skupin či institucí dále odhaleny a pojmenovány: „*incipient fascism*“, „*preventive fascism*“ (Herbert Marcuse), „*local fascism*“ (Walter Lippmann), „*brink of fascism*“ (Charles Reich), „*informal fascism*“ (Philip Green), „*latent fascism*“ (Dotson Rader). V 70. letech ke všem „prefašismům“, „fašistoidnostem“ a „postfašismům“ přibyl známý „*ecofascism*“. Výčet pojmů sloužících jako pružné nástroje represe a znevážení tím ovšem zdaleka neskončil. V těchto kategoriích lze pak zajisté jako „jistou formu fašismu“ interpretovat kdeco; přímo od Sontagové tak vede linie k „fašismu módního průmyslu“.

3. Vybízejí rovněž k představě „antifašisty“, který by měl být logicky opakem toho, proti čemu Sontagová brojí: tedy tvor opovrhující „pevnou formou“, „krásou, silou, zdravím“, „harmonii života“ atd. A nezbyvá než uznat, že mnohé postavy vzešlé z „amerického podzemí“ v této subverzi opravdu vegetovaly a dožily ji až na dno, kde fakticky poztrácely četné biologické a nadbiologické kvality. I typy českého „undergroundu“, jak je popsal Jan Pelc (... a bude hůř), jsou důkazem její síly. O pozoruhodném vlivu na osobní život mnohých místních intelektuálů, včetně bývalého prezidenta, ani nemluvě.

4. Nadvláda komerce se vyjadřuje výtvarným jazykem stylizovaným v rozpětí mezi vulgaritou a prázdnou elegancí. I když zvráceně, naplňuje se tím imperativ, že umění nemá svět jen znázorňovat, ale i přetvářet. Pro postmoderní dialektiku je navíc každá „perverze“ relativní. Ale rezignace na absolutní ve prospěch vtípu, „zábavy“, tak jako tak znamená zprůměrování, což je i základní parametr dnešního demokratizovaného („U2“) umění.