



*O. Dix: Autoportrét s mým synem*

### **Autor: David Yorkshire**

Otto Dix byl německý malíř, dnes obdivovaný jako jeden z velkých výtvarníků 20. století, nemalým dílem jistě i proto, že byl zařazen na **nacistický seznam tvůrců zvrhlého umění**. Postmoderní levice totiž razí dosti bezmyšlenkovitý přístup, že pokud národní socialisté někoho nesnášeli, jistě musel být skvělý. Totéž ale z opačné strany platí i pro postmoderní šosácké karikatury nacistů současné zkažené pravice, kteří považují jeho umění za zvrhlé jednoduše proto, že ho tak označila NSDAP. Dixovo dílo je paradoxně mnohem slučitelnější s pravicovými než levicovými postoji, a proto myslím nastal nejvyšší čas k zaujetí nového pohledu na tohoto umělce i jeho dílo.

Člověk se jen stěží ubrání srovnání Dixem s jiným německým umělcem a válečným hrdinou. Zatímco Adolfa Hitlera ale na vídeňskou akademii nepřijali, Dixe se drážďanské *Kunstgewerbeschule* ujal jako mentor **Richard Guhr**, se kterým navázal celoživotní přátelství. Guhrovo mentorství rozhodně není bez zajímavosti, jelikož Guhr byl velký wagnerovec a nepokrytě kladl organizovanému Židovstvu za vinu úpadek a rostoucí degeneraci umění, zejména ve Výmarském Německu. Dix o tom musel vzhledem k jejich hlubokému přátelství dobře vědět. To, že si byl vědom existence **židovské otázky**, je ostatně jasně patrné i z několika jeho maleb. Například pamflet z obrazu *Pragerstraße* (1920) nese titul „*Juden raus!*“:



*Pragerstraße (1920)*

Filosemitští kritici umění se pochopitelně obraz pokoušejí vyložit podle své ideologie, a tak dokonce neváhali označit žebrajícího válečného mrzáka na základě jeho rysů za Žida. Na jeho tváři však nic židovského nenajdeme: jeho vous je zbarven do zlatova a jeho nos není zahnutý, ale zlomený, podobně jako zbytek zmučeného těla. Oči, nohy i jedna ruka mu pak scházejí úplně. Upozorňovali také na druhý plakát, kde se mluví o „*Diktatur von rechts*,“ ale znovu: jedná se prostě o typickou politickou propagandu tehdejší doby. Smyslem je zde spíše to, o čem nemluví: zmrzačení váleční veteráni nucení žebrot na ulici, zde symbolicky a na obraze doslova rovni pouličním psům, zatímco si blahobytná a přepychově oděná buržoazie netečně vykračuje kolem obchodů plných zboží, které si vysloužilci nemohou dovolit – včetně umělých končetin, které by snad jejich utrpení učinily o něco snesitelnějším. Přímá juxtapozice s antisemitským pamfletem přirozeně pozorovatele vybízí, aby si oba motivy spojil – a Židům coby skupině se v tomto období skutečně dařilo nadmíru dobře. Pragerstraße, kde Dix žil, byla hlavní drážďanskou obchodní třídou, na níž byly podobné výjevy na denním pořádku. Nechybí ani Dixův temný smysl pro humor: muž v buřince připomíná spíše dětskou hračku. Motiv zmrzačených vojáků a jejich ostrakizace většinovou výmarskou společností je pro toto Dixovo umělecké období typická, jak je vidět i z triptychu *Großstadt (Metropolis, 1928)*:



O. Dix , „Metropolis“ (Triptych), 1927-28.  
Kombinovaná technika na dřevě, 540 × 300 cm.

Obraz zachycuje špínu a dekadenci výmarského Německa. Na prostředním panelu sice vidíme hýřivé buržoazní soaré, malované pestřými teplými barvami, po obou stranách je však obklopen výjevy zachycujícími vybledlejší svět prodejných žen, zmrzačených vojáků v jejich starých uniformách a vrčící psy, kteří jim ke „slušné společnosti“ ani nedovolí se přiblížit. Všimněme si také moderního stylu, který drží krok s dobou. Dix byl, jak ještě uvidíme, velice řemeslně zdatný, *Neue Sachlichkeit* (umělecký směr **Nová věcnost**) však umně obrací proti modernistické společnosti. Rozhodné odmítnutí romantismu, futurismu i expresionismu Novou věcností znamenalo pohlížet velmi kritickými očima na svět zbavený pozlátka i citovosti. Logicky se tak otevírá prostot nemilosrdné satíře i karikatuře, jasně patrným z obou výše reprodukováných děl, přestože *Metropolis* je technicky dokonalejší a realističtější. Masky Výmarské republiky je stržena a Dix nelítostně pozoruje za ní se skrývající temnou psychologii. Charakter společnosti se zdatně otiskuje i do tváří a těl jednotlivých jejích příslušníků. Asi nejslavnějšími příklady jsou Dixovy portréty tanečnice a herečky Anity Berberové (1925, dole) a novinářky Sylvie von Hardenové:



*Bildnis der Tänzerin  
Anita Berber (1925)*

Na alkoholu a všemožných opiátech závislá a „na obě strany“ promiskuitní Anita Berberová byla nezřídka „herečkou a tanečnicí“ i v tradičnějším, eufemistickém slova smyslu. Zemřela bez peněz v pouhých devětadvaceti letech, v manželství z pohodlnosti s homosexuálním americkým tanečníkem Henrim Châtin Hofmannem. Na obraze je zachycena ve věku 25 let, přesto si její životní styl už stihl vybrat viditelnou daň na její tváři i těle – působí strhaně a předčasně zestárle. Její tělo je podobně jako u Sylvie von Hardenové pokroucené coby reflexe jak psychologie moderní ženy, tak výmarské společnosti jako takové. Nápadné je i symbolické užití rudé barvy. Van Hardenová později v článku z roku 1959 „*Erinnerungen an Dix*“ vzpomínala na rozhovor s Dixem, v němž se domlouvali na vytvoření portrétu:

„Musím vás namalovat! Jednoduše musím!... Vždyť vy ztělesňujete celou epochu!“  
– „Takže chceme malovat moje mdlé oči, ozdobné uši, dlouhý nos, nevýrazné rty; chcete malovat moje příliš dlouhé ruce i příliš krátké nohy s velkými chodidly – věci, které každého jen straší a nikoho nepřinesou požitek a radost?“ – „Popsala jste skvěle, a to mi pomůže vytvořit portrét zachycující epochu, které nezáleží na vnější kráse ženy, ale jejím psychickém rozpoložení.“

Jestliže jsou ženy na karikujících vyobrazeních stejně ošklivé a pokroucené jako váleční veteráni, mužští příslušníci výmarské buržoazní společnosti zase často propadli zženštilosti a změkčilosti do té míry, že úprava pubického ochlupení se jim stala součástí bontonu, jako na obraze *Der Gott der Friseure!* (1922). Mužský protagonista se zde stává bílou, egocentrickou figurínou, obklopenou parukami a voňavkami. Náznaky toho, že by si vyobrazený muž podobně jako Tony Blair mohl v jistých barech o víkendu nechávat říkat Miranda, jsou neklamné:



*Der Gott der Friseure!* (1922)

Tento Dixův postoj je zajímavý i proto, že jako by naznačoval neslučitelnost modernity s maskulinitou. Válka proměněná na průmyslová jatka totiž už mnoho příležitosti pokrýt se slávou nenabízí a mírová společnost zas muže přímo svádí do osidel neřesti a zženštilosti. Uspokojivé řešení tohoto dilematu dosud nalezeno nebylo a jeho hledání se navíc zdá se ujali mentálně retardovaní, labilní feministky a LGBTPJQ+ aktivisté, kteří ovšem nebyli schopni vypořádat se ani se svými vlastními problémy a identitou. Na Dixových obrazech si můžeme povšimnout i hrstky černochoů, kteří se jako mrchožrouti chystají obrátit Velkou válkou zmrzačené Evropy: na *An die Schönheit* (1922) se černocho objevuje jako chlípně se usmívající dobrodruh, číhající na příležitost uchvátit nějakou bělošku. V tomto jeho „bohulibém“ úsilí mu napomáhá buržoazní byznysmen, ironický autoportrét s telefonním sluchátkem v ruce, připravený prodat své vlastní lidi pro vzrušení z dalšího uzavřeného obchodu:



*An die Schönheit (1922)*

Jak zde, tak ve výše popsaném obrazu *Großstadt* vidíme spojení jazzové hudby s výmarskou perverzí, odkazující na Hesseho slova ze *Stepního vlka*:

Z jednoho tanečního lokálu, který jsem míjel, proti mně horce a syrově jako výpary ze syrového masa zavřískla prudká jazzová hudba... Chvilí jsem čenichavě stál, čichal k té krvavé, pronikavé hudbě, zlobně a chtivě věřil atmosféru těch sálů. Polovina této hudby, ta lyrická, byla sladkobolná, cukrkandlová a prosáklá sentimentalitou, polovina byla divoká, svévolná a rázná; a přesto obě poloviny do sebe naivně a svorně zapadaly a tvořily celek. Byla to hudba úpadku, v Římě za posledních císařů jistě existovala podobná hudba... Měla něco z černochoha i z Američana, který nám Evropanům připadá při vší síle tak chlapecky svěží a naivní. Bude Evropa také taková?

Jazz, ať už byl dobovými umělci a spisovateli vnímán pozitivně, negativně nebo ambivalentně, pozorovatelé shodně chápali jako předmostí amerikanismu a multirasové společnosti, podobně jako v 50. letech rock and roll. Neblahá vilnost černochova úšklebku naznačuje Dixův postoj celkem jednoznačně a indiánským motivem na bubnu jako by pak celý výjev předznamenával slavný Hesseho román z roku 1929. Jen těžko pak lze přehlédnout prominentní židovskou úlohu při popularizaci jazzové scény v Německu i ve Spojených státech, jak to ve svém sborníku *Mezinárodní Žid (The International Jew)* zdokumentoval Henry Ford. V židovské otázce pak je nejspíš nejpřímochařejším Dixovým obrazem (1943), na němž árijského Ježíše bije moderně oděná dvojice Židů.



*Kreuztragung (1943)*

Ježíšovo árijství je v souladu s národně socialistickou ideologií: vlivní filozofové a teologové jako **Houston Stewart Chamberlain**, **Dietrich Eckart** nebo **Walter Grundmann** se snažili oddělit křesťanství od jeho semitských kořenů rozvíjením mylné ideje, že Ježíš nebyl židovského původu. Jasně semitské rysy a snědé odstíny Ježíšových trýznitelů vytvářejí velice nápadný kontrast. Někdo by jistě s ohledem na rok vzniku díla namítl, že se jedná o projev nátlaku stranických představitelů, ale Dix přece nemusel nutně malovat nic. Po nástupu NSDAP k moci počátkem roku 1933 musel Dix odejít z pozice vyučujícího na akademii v Drážďanech, protože...

... některé jeho obrazy vážným způsobem ohrožují morální citění německého lidu, jiné zase mohou oslabit jeho bojovného ducha.

Zajímavý citát a není obtížné pochopit pozice obou stran. Dokonce i v dekadentním výmarském ovzduší totiž vzbuzovala jeho tvorba kontroverze: obraz *Der Schützengraben* (1923), v plné hrůze vykreslující zákopy Velké války, čelil po svém uvedení v kolínském Muzeu Wallraf-Richartz tvrdé kritice:



*Der Schützengraben (1923)*

Následujícího roku zařídil židovský malíř, bankéř a sběratel umění Max Liebermann vystavení obrazu v Pruské akademii umění. Jen těžko lze pochybovat o tom, že pro Liebermanna se jednalo o součást soustředěného židovského útoku na německé cítění. Dix chtěl naopak zachytit tvrdou realitu průmyslové masové války jako připomínku, že takovýmto střetnutím je třeba se vyhnout. Malba byla předložena veřejnosti i za vlády národních socialistů v roce 1937, to už ovšem jako součást výstavy *Entartete Kunst*. Tím ovšem národní socialisté apolitickému Dixovi, současně jednomu z největších kritiků Výmarského Německa z řad umělců, dosti ukřivdili – vždyť NSDAP si ve 20. letech sotva mohla přát lepšího propagandistu své věci! Militarismus byl však jedním z pilířů nacistické ideologie, jak je ostatně patrné i z úryvku odůvodnění Dixova vyhození. Možná ale měli národní socialisté namísto ničení jeho obrazů (*Der Schützengraben* je dnes považován za ztracený) raději jeho varováním v době, kdy se Německo potácelo k další válce, více naslouchat. Zmínit bychom měli také to, že Dix v mládí smýšlel o válce zcela odlišně a podobně jako třeba Hitler se při vypuknutí **1. světové války** v létě 1914 připojil plný nadšení k vojsku jako dobrovolník. Zachytil to na svém futuristickém obraze *Selbstbildnis als Mars* (1915):





*Selbstbildnis als Mars (1915)*

Autor si zde hojně vypůjčuje kubistické prvky a stylizuje se do Boha války v plné slavnostní uniformě, obklopen násilnými válečnými výjevy. Zatímco ale Hitler válku oslavoval, Dix velmi rychle dospěl k rozčarování z nesmyslného mechanického vraždění, které pak hanebné povalečné zacházení se zmrzačenými veterány jen díl prohloubilo. Dix ovšem dokázal namalovat i pozitivní a inspirativní obrazy, což jasně prokazuje *Selbstbildnis mit Jan* (1930, v úvodu článku). Jeho synek Jan zde ukazuje sílu paternalismu, oslavu nového života v Evropě i umělce coby tvůrčí sílu. Krajina v pozadí postrádá konkrétnější rysy, takže se pozornost cele soustředí na do vzduchu vyzdviženého chlapce, zlatě zářícího jako sluneční kotouč. Stejně tak strávil i většinu nacistické éry – bedlivě sledován stranickými funkcionáři – malbou krajinek, pokud se tedy zrovna neúčastnil znovu jako voják válečného úsilí. Jedním takovým dílem je třeba *Berninalandschaft* z roku 1938:



*Berninalandschaft (1938)*

Po prohrané válce pak Dixova tvorba skutečně propadla degeneraci, s tím jak se vlády v umění ujala okupační judejská ideologie. Čím méně toho bude o mazanicích z této jeho pozdní tvůrčí fáze řečeno, tím lépe. Jaké si tedy z jeho osudu odnést ponaučení? Že každá společnost vyžaduje rovnováhu mezi kontrolou nad kulturou a svobodou. Národní socialisté ve své přílišné tvrdosti zakázali tvořit dokonce i některým svým stoupencům jako **Emil Nolde**. Ze zřetele se také nikdy nesmí ztrácet rozdíl mezi zdravou a nezdravou uměleckou kritikou společnosti, mezi úmyslem ji vylepšit a zničit ji. Nejnaléhavějším zájmem Otto Dixe bylo promluvit za své druhy-válečné veterány, kteří trpěli ještě více než on, a také ostatní varovat před následky mechanizovaného vedení války. Paralely se současností nacházíme také ve výjevech zmrzačených vojáků žebrajících na ulicích: naše, evropské vojáky dnes posílají na Blízký východ bojovat za korporátní a **izraelské zájmy**, aby tam umírali a byli mrzačeni. K těm, co přežijí, se po návratu chovají jako k prašivým psům, takže i oni stále častěji končívají na ulici. Proto by se nám i dnes dost možná hodil Otto Dix, jehož šokující tvorba nebyla na rozdíl od současných umělců zcela odtržena od veškerého smyslu i patosu a nebála se říkat pravdu mocným.

Článek Davida Yorkshira **Reassessing Otto Dix** původně vyšel na stránkách **Mjolnir Magazine** 23. května 2018, následně byl 6. června téhož roku přetištěn na webu Counter-Currents Publishing.