

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér arteterapie

Netvor a jeho obraz – výtvarná tvorba Adolfa Hitlera

bakalářská práce

České Budějovice 2010

Autor práce: Mgr. Kateřina Rathová

Vedoucí práce: PaedDr. Milan Kyzour

Bibliografický záznam

Rathová, Kateřina. *Netvor a jeho obraz – výtvarná tvorba Adolfa Hitlera: diplomová práce bakalářská*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Fakulta pedagogická, Ateliér arteterapie, 2010. 117 l. Vedoucí bakalářské práce PaedDr. Milan Kyzour.

Anotace

Bakalářská práce představuje temnou postavu Adolfa Hitlera na základě zkoumání jeho výtvarné tvorby. Její teoretická část je věnovaná stručnému pojednání o Hitlerově životě, v samostatné kapitole je také zmíněn Hitlerův vztah k umění a kulturní kontext doby, ve které žil. Praktická část se zaměřuje na analýzu a pokusy o interpretaci Hitlerovy tvorby, zejména jeho akvarelů. Záměrem autorky je prezentování osoby obávaného diktátora z poněkud odlišné perspektivy (arteterapeutická analýza), než jak bývá běžné v dostupné odborné a populárně naučné literatuře.

Annotation

The bachelor's thesis introduces the dark person of Adolf Hitler, exploring his creative expression. Its theoretical part is devoted to a short dealing with Hitler's life; one chapter also mentions his relationship to art and the cultural context of the time Hitler was living within. The practical part is focused on analyzing and experimental interpreting the activities of Hitler, especially his aquarelles. The author wants to present the person of this dread dictator from a slightly different point of view (artetherapeutic analysis) – different from a common accessible expert and non-fiction literature.

Klíčová slova

arteterapie, Adolf Hitler, destrukce, výtvarná tvorba, akvarel, rysy osobnosti, umění, analýza, symbolika

Key words

artetherapy, Adolf Hitler, destruction, creative art, aquarelle, personal streaks, art, analysis, symbology

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Mostě dne 16. 4. 2010

Mgr. Kateřina Rathová

Poděkování

Děkuji tímto vedoucímu bakalářské práce, PaedDr. Milanu Kyzourovi za podnětné rady, kritické připomínky a metodické vedení práce.

OBSAH

ÚVOD	6
1. TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1 Hitlerova osobní historie	9
1.1.1 Původ, rodová linie	9
1.1.2 Dětství a dospívání	10
1.1.3 Vídeň	17
1.1.4 Mnichov a 1. světová válka	20
1.1.5 Vzestup Hitlerovy moci	24
1.1.6 Vůdce	26
1.2 Hitler a kultura	32
1.2.1 Evropské umění devatenáctého a počátku dvacátého století	33
1.2.2 Milníky na cestě Adolfa Hitlera k výtvarné tvorbě, jeho vztah k uměleckým směrům a jeho oblíbení umělci	38
1.2.3 Hitlerovy řečnické projevy jako důležitý prostředek k uchopení moci	47
2. PRAKTICKÁ ČÁST	57
2.1 Cíl	57
2.2 Použité metody	58
2.3 Problémové okruhy a stanovené hypotézy	60
2.4 Analýza výtvarné tvorby Adolfa Hitlera	61
2.4.1 Úvodní shrnutí (témata, techniky atd.)	62
2.4.2 Odraz rysů Hitlerovy osobnosti v jeho tvorbě	68
2.4.3 Analýza jednotlivých artefaktů a navazující interpretační hypotézy v souvislosti s Hitlerovou životní problematikou	80
2.5 Celkové shrnutí	105
ZÁVĚR	108
SUMMARY	110
POUŽITÉ ZDROJE	111

ÚVOD

Název mé bakalářské práce zní: Netvor a jeho obraz – výtvarná tvorba Adolfa Hitlera. Na první pohled se tento námět zdá být již zcela vyčerpaný. Není tedy zbytečné psát o nechvalně proslulém Adolfu Hitlerovi, když už toho bylo napsáno opravdu mnoho? Vždyť existuje více mnohem aktuálnějších témat k prozkoumání. Snad každý člověk v civilizovaném světě ví, kdo Hitler byl. S přemírou materiálu se čtyřiašedesát let od konce druhé světové války traduje mezi veřejností přemíra klišé, frází a samotná osoba A. Hitlera se zdá být prozkoumána do posledního detailu. Proč tedy vznikají každým rokem stále nové publikace o tomto diktátorovi a jeho době? Proč tato osoba stále tolik lidí fascinuje? Proč se dokonce někteří k jeho ideálům vrací? Jak je možné, že s tolikými informacemi o jeho osobě a době stále ještě existuje tolik lidí, kteří popírají hrůzy holocaustu a druhé světové války? Hledání odpovědí je mým hlavním motivem k napsání této práce. Třetí říše, její zrod a zánik, život uvnitř i mimo ni, druhá světová válka a hrůzy, které se během ní odehrály – to vše pro mě vždy bylo a asi i bude v detailech nepochopitelné. O tato témata se nicméně zajímám již dlouho. V práci bych chtěla spojit svůj zájem s novým pohledem na některé skutečnosti; s pohledem, kterého jsem nabyla v průběhu studia arteterapie. Tyto dva odlišné světy se totiž mohou protnout právě v osobě Adolfa Hitlera, který byl z hlediska historie nejen temnou postavou hybatele dějin, ale snil také o tom, že bude umělcem. Do dnešní doby se dochovala část jeho výtvarné práce, kterou mohu podrobit analýze a získat tak další možný pohled na jeho osobu.

Každý den můžeme narazit na nové informace o Adolfu Hitlerovi na internetu; v každém knihkupectví i v každé knihovně na nás z regálů vykukují nově vydané knihy, které se jím zabývají. Pro obyčejného člověka je téměř nemožné se v nich orientovat, natož je snad všechny přečíst. Vznikají stále nové filmy a dokumenty vztahující se k této postavě a k období, v němž žila. Musíme tedy nutně dojít k závěru, že Adolf Hitler je velmi výnosným artiklem a sázkou na jistý úspěch. Můžeme se také pochopitelně dostat rovněž k informacím méně kvalitním, či dokonce mylným. Knihy, jež se mi dostaly do ruky, mohu podle úhlu pohledu rozdělit do několika skupin: knihy mapující historii (Třetí říše, druhé světové války, holocaust, NSDAP a významné osobnosti této strany atd.), knihy psychologicky a psychoanalyticky zaměřené, knihy populárně naučné a beletrii. Jen velmi málo materiálu se ale věnuje Hitlerově výtvarné tvorbě. Toto pole stále ještě čeká na důkladný rozbor a průzkum. Různé knihy jsou

napsány s různým motivem a různým cílem. Pro tuto práci jsou určující především monografie.

Vzhledem k takové míře materiálu, týkající se Adolfa Hitlera a vzhledem ke klíčové úloze tohoto neblaze proslulého člověka v událostech dvacátého století je pochopitelné, že lidé jeho osobu často posuzují mylně. I média jej pomáhají mytologizovat, demonizovat. Zůstává také otázkou, v jaké míře ovlivnil dějiny. Někdy se jeho role přeceňuje a někdy také podceňuje. I s odstupem bezmála šedesáti let je velmi těžké se na tohoto diktátora dívat objektivně. Bohužel je tato situace mimo jiné také příčinou, resp. následkem vzrůstající popularity neonacistických hnutí. Není možné v dnešní době přehlížet velký počet zpráv o pochodech neonacistů v Čechách. A nebudeme přehánět, když prohlásíme, že popularita pravicových extremistů roste po celé Evropě. Někteří z nich jsou jen omezenými následovníky davu, za který schovávají strach z vlastní neschopnosti. Tito většinou o temném období dějin nemají valné informace, pouze našli „svoji“ identitu v relativně silném hnutí, které schovávajíc se za řešení palčivých každodenních problémů dává jejich životu smysl a jejich agresivním pěstem cíle. Další skupina těchto radikálů je už mnohem informovanější. Jak je tedy možné, že je součástí? Měla jsem tu možnost (vzhledem k tomu, že žiji v kotli severních Čech) s některými mluvit (byli to často mí dávní známí, kteří v průběhu dospívání radikálně změnili svůj pohled na svět) a nestačila jsem se divit. Podle nich „koncentrační tábory nikdy neexistovaly, s historií bůhvíproč manipulují cizí vlády a Hitler byl vynikajícím státníkem, kterého dnes můžeme těžko hledat“. Vždyť pro nic prý neexistují opravdové důkazy. Jak je vůbec možné, že takto může mluvit vysokoškolský student? Druhým pólem této o historii „poučenější“ skupiny jsou pak lidé, kteří sice fakta znají, ale nevádí jim a dobře slouží jejich nevybouřené agresi. Nejvíce alarmující je pak jádro, které pravicové extremisty posiluje. Jsou jím výše postavení a dobře finančně zabezpečené lidé, kteří nejenže se vrací k ideálům Třetí říše a Adolfa Hitlera, ale tyto ideály se také snaží šířit pomocí internetových serverů, tematicky laděných předmětů, publikací a dokonce i oblečení. Radikální pravicoví extremisté a neonacisté bohužel získávají další přívržence kvůli nedostatečně řešené otázce národnostních menšin a pro mnohé bezvýchodné sociální situaci. Člověku, jenž sleduje dění kolem sebe, to nedá nepřiznat si, že tato situace se stává patovou a dokonce, s nadsázkou řečeno, připomíná zárodečnou dobu nástupu Hitlera k moci. Existují případy rodičů, kteří odmítají, aby se jejich děti o druhé světové válce a holocaustu učili ve školách. Požadují dokonce vymazání této učební látky z osnov.

To vše něco přes pouhého půl století po nejničivější válce v dějinách lidstva nám připomíná, jak je důležité se zajímat o historii, abychom předešli jejímu opakování. Mnohost informací je evidentně stále ještě pro spoustu lidí málo. Každá další důvěryhodná informace tedy budiž uvítána.

Předpokládám, že s informacemi, které jsem nabyla při svém studiu a četbě, si tedy mohu dovolit označit Adolfa Hitlera jako netvora. Chtěla jsem se sice v názvu vyhnout hodnotícímu výrazu, ale není možné posuzovat takto „proslaveného“ člověka bez jakéhokoli názoru. Abych předešla nepravdivým domněnkám, rozhodla jsem se tedy hned v názvu dát jasně najevo, že má práce rozhodně nebude oslavou Hitlera. Chci se zaměřit především na osobnost v běžném životě. Pochopitelně se asi nevyhnu uvedení některých historických dat, ale pokusím se prozkoumat Hitlerův všední život, který, jak předpokládám, ovládaly stejné mechanismy jako Hitlera „vůdce“.

1. TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Hitlerova osobní historie

Jelikož je tato bakalářská práce zaměřena na analýzu a případnou interpretaci Hitlerovy výtvarné tvorby, je nezbytné uvést také historická fakta o životě jejího autora. Teoretický pohled na Hitlerův život v první kapitole by měl přispět k objasnění vnitřních i vnějších podmínek, které pomáhaly utvářet osobnost tohoto diktátora.

1.1.1 Původ, rodová linie

Co se týče Hitlerových rodičů, neexistují žádné pochybnosti. Jsou jimi Alois Hitler a Klara Pölzlová (Poelzlová - dle M. Steinertové). Historikové však dodnes nemají jasno v tom, kdo byl dědečkem Adolfa Hitlera. Alois Schicklgruber se totiž narodil jako nemanželské dítě a dodnes se objevují nejrůznější dohady o jeho původu. Aloisova matka si později vzala Johanna Georga Heidlera, a když po pěti letech zemřela, Alois zůstal v rodině jeho bratra, Johanna Nepomuka Hüttlera. (Rozdílnost příjmení obou bratrů pramení z tehdejších matričních zmatků; jména měla ještě více variant). V roce 1876 potvrdili tři svědkové u notáře otcovství Johanna Georga Heidlera (posmrtně) a Alois tak získal příjmení Hitler¹.

Můžeme se setkat i s názory, že Aloisovým otcem byl mladší Johann Nepomuk Hüttler. Alois se oženil s Klarou Pölzlovou, vnučkou Johanna Nepomuka Hüttlera a mohl by tedy být zároveň jejím strýcem, jak mu také říkala². Klara pomáhala původně v Aloisově domácnosti, když žil ještě se svou předchozí ženou.

„Hrála tam roli služky, ošetřovatelky a milenky pána domu (od svého uznání za legitimní byla jeho sestřenicí z druhého kolena). Přibližně v době Franzisciny smrti (ve věku dvaceti tří let, 10. srpna 1884) Klara zjistila, že je těhotná. Aby se mohla vdát za Aloise, blízkého příbuzného, potřebovala papežský dispens, který jí byl udělen;...“³

Nejextrémnější dohady o dědečkovi Adolfa Hitlera se týkají jeho židovského původu, ale žádná z těchto spekulací nebyla nikterak potvrzena; spíše byly všechny

¹ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9.

² STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

³ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 17)

vyvráceny. Rodokmen Adolfa Hitlera bude ještě později připomenut v rámci uvedení jeho vztahu k ženám.

1.1.2 Dětství a dospívání

Adolf Hitler se narodil Klaře Pölzlové a Aloisi Hitlerovi 20. dubna 1889 ve městě Braunau am Inn (na rakousko-německých hranicích). Vezmeme-li v úvahu Frommovu teorii, že nejsilnější vliv má na dítě charakter jeho rodičů a nikoliv ten či onen jednotlivý zážitek; překvapí nás, že Hitlerovi rodiče byli lidé víceméně vyrovnaní a nedestruktivní. Klara byla původem prostá venkovská dívka, nevzdělaná, ale pilná a odpovědná. Byla o třiadvacet let mladší než Alois. I když její manželství nebylo příliš spokojené, nikdy si nestěžovala. Plnila především své povinnosti stran rodiny a možná právě díky zkušenostem služebné udržovala dům a domácnost v bezvadném pořádku. Nejvíce péče však věnovala dětem, a ty vlastní i nevlastní ji podle všeho milovaly a ctily.

„Její život ve skutečnosti nebyl šťastný. Jak bylo u německo-rakouského měšťanstva zvykem, očekávalo se od ní, že bude rodit děti, povede domácnost a bude se podřizovat autoritářskému manželovi. Její věk, nedostatek vzdělání, vyšší společenské postavení jejího manžela a jeho sobecké – i když ne zlé – založení ještě posilovaly její tradiční úlohu.“⁴

Alois Hitler byl naproti tomu přísný pedantický člověk. Vypracoval se ze skromných poměrů na nejvyšší možný post, jež mu jeho dosažené vzdělání umožňovalo v rámci rakousko-uherské celní služby. Jelikož ho toto postavení činilo významným členem buržoazie, měl zřejmě vysoké povědomí o vlastní důležitosti. Byl prý necitlivým sobcem, který se nestaral o pocity někoho jiného, což bylo ale typické i pro ostatní muže této společenské třídy⁵. Alois Hitler, šetrný maloměstský úředník nastrádal za svůj život dostatek majetku a zajistil tak rodině živobytí i po své smrti. Vydutně kouřil a rád zašel za svými přáteli do hospody; nebyl notorickým pijanem, jak se lidé mylně domnívají⁶. Tento přísný muž s nedostatkem humoru byl však náchylný k výkyvům nálad a občas ho zachvátil výbuch vzteku. Takováto povaha se pochopitelně

⁴ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P . Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 368)

⁵ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P . Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4.

⁶ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

střetávala s umanutým maminčiným miláčkem Adolfem. Sám Adolf Hitler později tvrdil, že otce ctil, ale miloval matku.

Své dětství Adolf Hitler považoval za nejšťastnější období svého života. Jeho rodinou byli nejen rodiče ale i sourozenci - nevlastní Alois mladší (ve čtrnácti letech odešel z domova) a Angela (provdaná Raubalová), vlastní Edmund (v šesti letech ale zemřel) a Paula.

Až do roku 1892 žila rodina v Braunau am Inn, avšak od té doby se Hitlerovi často stěhovali kvůli otcovu zaměstnání. V bavorském Pasově se Klara narodil druhý syn Edmund. Když byl pak Alois Hitler znovu přeložen, tentokrát do Lince, zůstala ještě Klara s dětmi v Pasově, pravděpodobně kvůli novorozenci Edmundovi. Z Pasova si Adolf Hitler odnesl do budoucího života napůl rakouský a napůl bavorský dialekt, který možná v době vrcholného období politiky přispěl k jeho charismatu⁷. K tomuto časnému období Hitlerova dětství se váže mnoho teorií, kterak mohli rodiče a zejména pak matka ovlivnit Adolfův budoucí charakter. Podle E. Fromma Klara svého malého syna tak zbožňovala, že to přispělo k rozvoji jeho narcismu a pasivity.

„Byl „obdivuhodný“, aniž se potřeboval nějak namáhat, protože matka ho stejně obdivovala, nemusel se o nic snažit, protože matka mu splnila každé přání. Svou matku zcela ovládal a dostával záchvaty vzteku, když mu něco odepřela.“⁸

Dále pak míní:

„Situace byla ještě posílena tím, že jeho otec vzhledem k pracovnímu zatížení trávil málo času doma. Chyběla tu mužská autorita, která snad mohla mít vyrovnávající vliv. Možná, že pasivitu a nesamostatnost malého chlapce podporovala také určitá neduživost, která zároveň posilovala starostlivou lásku jeho matky.“⁹

Erich Fromm se ještě dále zmiňuje o narození sourozence Edmunda, které podle klasické psychoanalytické teorie mohlo Adolfa vytlačit z pozice matčina „mazánka“. Jiná teorie se týká Hitlerovy přehnané lásky k matce. Tato láska, vázaná na nepřiznané incestní touhy, snad mohla ovlivnit jeho vztah k ženám a dokonce se mohla přenést na samotné Německo¹⁰. Další domněnka se týká Adolfovy vášně pro sladkosti, která se projevovala hlavně v dospělosti a prý mohla být způsobená Klariým dlouhodobějším

⁷ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

⁸ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 369)

⁹ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 370)

¹⁰ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

kojením. V neposlední řadě je tu vysvětlení oidipovského komplexu, které předpokládá, že snad mohl být malý Adolf přítomný sexuálním stykům mezi rodiči „což by vysvětlilo nenávisť k otci, jež se později substitučním mechanismem přenesla na Židy“¹¹. Tyto psychoanalytické hypotézy ale asi navždy zůstanou právě jen hypotézami, protože se je pravděpodobně nikdy nepodaří s určitostí potvrdit.

Malý Adolf zahájil školní docházku v malé obecní škole ve vsi Hafeld (asi 45 kilometrů od Lince), kde jeho otec koupil roku 1895 statek. Zde byl po dva roky výborným žákem, ale již v této době byl zvyklý mít vždy poslední slovo. Vůči pedantskému, autoritativnímu otci se stavěl krajně vyzývavě a často si tím vysloužil pořádný výprask, jak později vzpomíná jeho sestra Paula. Klara pak malého Adolfa utěšovala a svou něhou se mu snažila dát to, co otec nedokázal. Alois bývá sice popisován jako tvrdý a autoritářský, nicméně rozhodně prý své děti netýral¹². Adolf Hitler přicházel na jiné myšlenky pravděpodobně také díky dětským hrám, které ho rozptylovaly delší dobu než ostatní chlapce. Jeho nejoblíbenější kratochvílí byla hra na kovboje a Indiány, ve které se realizoval jako vůdce tlupy.

„Když zkoumáme význam a funkci těchto her pro Hitlera, odhalíme, že se v nich poprvé projeví rysy, které později vyvstávaly stále zřejměji: potřeba ovládat jiné a nedostatek smyslu pro skutečnost. Šlo o nevinné hry, které jsou u chlapce tohoto věku normální, ale ještě uvidíme, že tak docela normální nebyly, protože Hitler na nich byl drogově závislý ještě ve věku, kdy jiní mladíci z podobných zábav vyrostli.“¹³

Když odešel Alois Hitler v roce 1895 po čtyřicetileté službě do důchodu, býval doma více než dříve. Staršího příkrého otce rozverně děti dráždily a atmosféra doma „zhoustla“. Alois mladší navíc odešel z domova, a tak se po Edmundově smrti (1900) otcův vztek přesouval na jediného chlapce, Adolfa¹⁴.

V roce 1898 se Hitlerovi naposledy přestěhovali do Leondingu u Lince. Tento kraj Adolfa natolik zaujal, že navzdory tolika místům, ve kterých rodina od jeho narození pobývala, mluví později o Linci jako o svém rodném městě.

¹¹ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 19)

¹² FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4.

¹³ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 373)

¹⁴ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9.

„Dům v Leondingu, stojící u hřbitova, byl dlouho považován za Führerův otcovský dům a po anšlusu se stal poutním místem.“¹⁵

Dá se říci, že prvních pět let obecné školy zvládl Adolf s přehledem. Chlapec dostával veškerou podporu nejen od matky. Učitelé na venkovských školách jistě přihlíželi k jeho nadání a respektovali asi i vyšší postavení jeho rodiny. Protože patřil pravděpodobně mezi inteligentnější žáky, nemusel se moc snažit a úspěchy se dostavovaly tak nějak samy. To mohlo přispět k rozvoji jeho obrovského sebevědomí a pocitu vlastní neomylnosti a také jeho lenost a neschopnost řídit se pravidly by mohly mít kořeny zde¹⁶. Chlapec se ve své nové škole poměrně rychle spřátelil se svými spolužáky a zakrátko už si společně hráli na policajty a lupiče či kovboje a Indiány v okolních lesích a polích.

Adolf Hitler byl nadšený z četby dobrodružných knih Karla Maye a obdivoval je i jako dospělý (prý doporučoval tuto četbu svým generálům). V literatuře, která nadchla budoucího vůdce však najdeme i „dospělejší“ četbu. V otcově knihovně chlapec našel ilustrované dějiny prusko-francouzské války. Od té doby u něj měly přední místo hry na vojáky. Pravděpodobně už tehdy se začínalo formovat jeho vlastenecké cítění a nadšení z boje pro národ. Hitler byl vzpurný, vedl svou bandu a rval se, i když se většinou přímé konfrontaci vyhýbal. Navenek ale vystupoval klidně; rád prý nechával věci uzrát a čekal až pro něj nabere příznivější obrat. Jak příznačné, když si pozorněji povšimneme jeho pozdějšího jednání „vůdce“ Třetí říše.¹⁷

Období klidného dětství končilo pro Hitlera rozhodováním o budoucím povolání. Alois se vypracoval tvrdou sebedisciplínou a houževnatostí do lepší společenské třídy, a teď si představoval, že syn Adolf bude následovat jeho úspěšný vzor. Po jeho nátlaku nakonec Adolf nastoupil 17. září 1900 na Realschule v Linci. Tato škola kladla důraz zejména na praktické předměty a naopak se odvracela od klasického humanitního vzdělání. Adolf docházel z Leondingu do linecké školy každý den.

„ ... Cesta tam i zpět mu trvala déle než hodinu, takže na navazování mimoškolních přátelství mu příliš času nezbyvalo. I když byl dosud štikou v rybníku mezi vesnickými kluky v Leondingu, spolužáci v nové škole si ho sotva všímali. Ve škole neměl kamarády a ani žádné nehledal. Pozornost, kterou mu dříve věnoval kantor ve

¹⁵ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 25)

¹⁶ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4.

¹⁷ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

*vesnické škole, teď ustoupila nepřilíh osobnímu přístupu řady učitelů, kteří měli na starosti jednotlivé předměty. Tady už minimální úsilí, se kterým Adolf zvládal nároky základní školy nestačilo.*¹⁸

Jeho prospěch se začal rychle zhoršovat, v ničem již nevynikal a také v jeho chování začínali učitelé pozorovat určité nedostatky. Měl slušné známky jen z dějepisu, zeměpisu a kreslení; na konci roku neprospíval z matematiky a přírodopisu a první ročník musel opakovat. Později sám Hitler zdůvodňoval svůj neúspěch tím, že otci takto dokazoval, že se na úřednickou dráhu nehodí, protože už tehdy toužil být umělcem. Přikláním se ale k názoru, že tímto způsobem jen racionalizoval svůj neúspěch. Otec jeho plánům nicméně nepřikládal příliš velkou váhu, a tak musel Adolf Hitler pokračovat ve studiu na stejné škole i v dalších ročnících; jeho studijní výsledky ale většinou postačovaly jen k tomu, aby postoupil dále.

Ze vzpomínek Adolfa Hitlera je patrné, že neměl učitele ve velké vážnosti. Později prohlásil - „*Naprostá většina mých učitelů byla psychicky narušená a pár jich skončilo jako regulérní šílenci.*“¹⁹ Jediným tématem, které ho ve škole opravdu zajímalo, bylo Německo, nacionalismus a války. Na střední škole si ale získal Hitlerovu pozornost Leopold Pötsche, učitel historie, který ho nadchl pro dějiny. S tímto mužem si také později dopisoval.

„Pötschova metoda spočívala v tom, že vzal nějakou současnou událost a vysvětloval ji ve světle dějin, aby ukázal dopad minulosti na přítomnost. Jeden z těchto vyučovacích cyklů byl věnován Nibelungům, kteří prošli tamními rakouskými kraji. Hitler se na ně později často odvolával, při puči z roku 1923 i při tažení do Sovětského svazu.“²⁰

Podle Ericha Fromma ale ani v rámci tohoto předmětu nevyvinul Adolf mnoho úsilí a ani zde nevynikal. Možná za tím vězela jeho neschopnost pracovat systematicky, která byla tak příznačná pro pozdější období jeho vůdcovské kariéry.

Ve vzpomínkách Hitlerova bývalého třídního učitele z reálky, dr. Eduarda Huemera, je Adolf Hitler popisován jako vyhublý a pobledlý mládenec, který pro svou lenost nebyl schopný využít nadání. Scházela mu prý píle a nebyl schopný podřídit se

¹⁸ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 40)

¹⁹ HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s. r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 7)

²⁰ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 25)

školnímu řádu. Dále vzpomíná, že byl svévolný, neústupný a prchlivý. Na výtky učitelů prý reagoval „s nepřilíživou zastíranou drzostí“²¹.

Hitlerův negativní vztah ke škole mohl být i součástí odporu, který chovat vůči jakékoli disciplíně. Bylo mu nadevše protivné omezovat se jakýmkoli řádem, což se vylučovalo s profesí státního úředníka, kterou mu vybral otec. Rutinní práce nebyla pro Hitlera žádným způsobem přitažlivá. Možná právě také z tohoto důvodu si vysnil kariéru umělce, která by mu poskytla mnohem svobodnější život. I když byl Adolf Hitler později u moci, projevoval svou neochotu podřizovat se názoru jiných.

Ještě při studiu střední školy utíkal Adolf za mladšími kamarády, aby opět prožíval válečné hry, jejichž byl organizátorem.

*„Tyto hry měly více funkcí. Dávaly mu pocit, že je vůdce, a potvrzovaly jeho přesvědčení, že má dar přesvědčit jiné lidi, aby ho následovali. Posilovali jeho narcismus, především ale převáděly jádro jeho života do světa představ, a tím napomáhaly procesu, kterým se stále více vzdaloval skutečnosti, od reálných osob, od reálných výkonů a od vědomí toho, co je reálné.“*²²

Obrat ve sporech o Adolfovu budoucnost nastal 3. ledna 1903, kdy jeho otec zemřel. Matka truchlila, ale snažila se, aby syn splnil otcovo přání i po jeho smrti, ačkoli neuměla být tak neústupná.

*„Ve školním roce 1902-1903 – tedy když zemřel otec – Adolf znovu propadl z matematiky, takže než byl připuštěn do vyššího ročníku, musel absolvovat reparát. Jeho píle byla opět ohodnocena jako „chabá“ a tak tomu bylo i ve školním roce 1903-1904, kdy dostal nedostatečnou z francouzštiny. Mohl sice požádat o reparát, ovšem pod podmínkou, že odejde z reálky v Linci.“*²³

Přestože Hitler s rodiči ve volbě svého povolání nesouhlasil, neprojevil žádnou snahu, aby něco změnil, což svědčí spíše o jeho pasivitě. Neměl žádný seriózní zájem, v ničem příliš nevynikal a „pořádná“ práce se mu z duše protivila. Souhlasím s myšlenkou E. Fromma, že by byl býval nespokojen kdekoli a výmluvami pouze zastíral skutečnost, že bez úsilí je prostě neúspěšný, jen aby se ušetřil narcistického

²¹ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9.

²² FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 376)

²³ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 42, 43)

zranění. Touha stát se umělcem prý byla pouze „*racionalizací neschopnosti vykonávat jakoukoli ukázněnou práci, vyžadující úsilí.*“²⁴

Po reparátu z francouzštiny byl Adolf nucen opustit teplo domova a nastoupil na reálku v asi osmdesát kilometrů vzdáleném Steyru. Tato doba byla pro Adolfa mnohem těžší. Vytržen ze svého pohodlného lineckého života a dál od milující matky i kamarádů musel dokončit školu, která ho nebavila. Podařilo se mu trochu zlepšit své výsledky, a tak na konci roku neprospěl pouze z geometrie, což se dalo vyřešit dalším reparátem. Se spolužáky pak oslavoval konec semestru a tato první zkušenost s alkoholem pravděpodobně vedla k tomu, že se stal abstinentem.

*„Když se vracel, přišla na něj přirozená potřeba a použil školního vysvědčení k účelu, který si domyslíme. Pro dovršení smůly byl doličný předmět přinesen na druhý den do školy a Hitler musel podstoupit ponižující výstup za přítomnosti ředitele.“*²⁵

Je třeba podotknout, že tato událost bývá popisována mnohými autory různým způsobem. Často je tato příhoda líčena opatrněji tak, že někdo pouze našel tuto zmuchlanou a špinavou listinu.

Prázdniny před reparátem Adolf strávil u prarodičů ve Spitalu. Zde se zotavil z nemoci a mohl se tedy vrátit do Steyru, aby završil poslední zkouškou studium. Dostal průměrné vysvědčení o výsledku studia a otevřelo se mu tak hned několik možností.

V šestnácti letech (roku 1905) tak Adolf Hitler svoji školní docházku ukončil a na vyšší technickou školu, která by byla zakončena maturitou, nenastoupil. Zvolil si cestu přípravy na budoucí povolání umělce, což nevyžadovalo v podstatě žádné úsilí, a proto v dalších dvou letech vedl Hitler příjemný zahálčivý život. Díky penězům, které mu poskytovala matka, žil ve vlastním pokoji v Lineckém bytu, kam se přestěhovala rodina po smrti otce. V tento čas o něj pečovaly hned tři ženy – matka, teta Johanna a jeho mladší sestra Paula. O svém budoucím úspěšném životě umělce byl natolik přesvědčen, že se nehodlal příliš zatěžovat pokusy o jeho uskutečnění. Matka Adolfovi přes veškerou podporu tento zahálčivý život trochu vyčítala, jelikož nedělal nic pro uchopení své budoucnosti. Vzhledem k tomu, že stále mluvil o umělecké kariéře, poslala ho matka do Mnichova na výtvarnou školu. Zde zůstal jen několik měsíců a v roce 1906 se poprvé do Vídně.

²⁴ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 374, 375)

²⁵ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 26)

Jak je patrné, Vídeň Hitlera nadchla a posílila jeho odhodlání dát se na uměleckou dráhu. Začít chtěl studiem na vídeňské Akademii výtvarných umění a protože si stále ještě nenašel práci, jeho matka podporovala jakoukoli změnu proti zahálce a poflakování. Klaru už tehdy sužovala rakovina prsu a měla mizivé vyhlídky na přežití. Podle svědectví rodinného lékaře židovského původu, doktora Blocha, byl Hitler matčiným stavem velmi zarmoucený, svědomitě o ni pečoval a strachoval se o ni. Přesto se do Vídně roku 1907 vrátil díky finanční výpůjčce od tety Johanny - chtěl se pokusit o přijetí na Akademii výtvarných umění. Později k tomu sám dodal, že přijetí považoval za naprosto jistou věc, nicméně byl neúspěšný.

1.1.3 Vídeň

Doma se mezitím zhoršil matčin zdravotní stav a mladý Hitler se vrátil, aby potěšil umírající matku; její smrt (1907) ho pak naprosto zdrtila. Není pochyb, že se mu zhroutil bezstarostný dětský svět a s Klarou mu odešel jediný člověk, který ho podporoval v jeho samolibosti. Později však tvrdil, že mu to dodalo nové odhodlání k návratu do Vídně (1908) a přesvědčil také kamaráda Kubizeka. Nicméně zde se opět vrátil ke svému dřívějšímu zahálčivému životu.

„Všem tvrdil, že je studentem malířství na Akademii, a takto lhal dokonce i Kubizekovi, který za ním přijel do Vídně. Když později začalo být Kubizekovi divné, jak může jeho přítel ve dne vyspávat a přitom studovat Akademii, prozradil mu Hitler nakonec pravdu v obrovském výbuchu vzteku na profesory Akademie. Přísahal, že jim ještě ukáže a že bude studovat architekturu samostatně. Jeho „studijní metoda“ spočívala v tom, že chodil po ulicích, prohlížel si monumentální stavby, vracel se domů a dělal si nekonečné množství náčrtků fasád. Představa, že se tímto způsobem připravuje na povolání architekta, byla symptomem jeho nedostatku smyslu pro skutečnost.“²⁶

Kubizeka mezitím přijali na vídeňskou konzervatoř a ego Adolfa Hitlera utrpělo další velkou ránu. Byl popudlivý a vzplanul kvůli každé maličkosti. Stále snil svůj sen o velkém umělci, avšak svoji energii rozměňoval v nesčetných uměleckých plánech mnoha různých směrů, aniž by se důsledně zaměřil k nějakému konkrétnímu cíli.

²⁶ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 382, 383)

„Jedním takovým nápadem bylo napsat divadelní hru. Kubizek se nestačil divit, když mu Adolf předvedl několik spěšně nahozených stránek líčících scénu ve Wagnerově stylu pro drama, jež hodlal stvořit.“²⁷

Ani záměr vytvořit monumentální operní dílo nebyl dotažen do konce, tak jako všechny ostatní umělecké pokusy. Když ho něco nadchlo, neměl čas na jídlo a spánek - vše šlo stranou. Po čase ale jeho snahy i hovory na dané téma postupně ustávaly. Společným rysem všech Hitlerových uměleckých pokusů byla monumentalita; jeho návrhy byly velkolepé až neproveditelné. Další Hitlerovou vášní byly knihy - se svojí mimořádnou pamětí nasával informace z mnoha oblastí a byl členem několika knihoven.

„Ale tak jako všechno, co tehdy podnikal, i jeho četba byla nesoustavná. A faktické znalosti, jež ukládal do své vynikající paměti, užíval jen k tomu, aby si jimi utvrzoval již ustálené mínění.“²⁸

Když se Kubizek po prvních úspěšně složených zkouškách a prázdninách strávených u rodičů vrátil roku 1908 do Vídně, Hitler už ve společném bytě nebyl; asi neunesl fakt, že jeho druh je úspěšnější. Tohoto roku se Hitler totiž znovu přihlásil k přijímacím zkouškám na Akademii výtvarných umění, avšak tentokrát neprošel ani předkolem. Aniž by o tom Kubizeka jakkoli spravil, přestěhoval se do lepšího a dražšího podnájmu a trávil čas po kavárnách četbou novin (tehdy bývalo v trafikách nemálo novin s rasovými idejemi). Z finančních důvodů však musel odejít a v dalších měsících zažíval strádání. Do té doby si nicméně žil poměrně dobře a jeho sirotčí důchod spolu s půjčkou tety Johanny mu zajistil slušné přežití - rozhodně si předtím žil lépe, než většina skutečných vídeňských studentů.

„Hitler ovšem netrpěl takovou chudobou, jak později rád připomínal. Bylo tu dědictví po matce a slušnou životní úroveň mu zaručovalo kapesné, které mu vyplácela jeho teta. Dalším zdrojem příjmů byly kreslené portréty, za něž dostával až pět korun za kus. Hitlerův příjem tak odpovídal příjmu mladšího učitele, i když je pravda, že občas se mu peněz nedostávalo.“²⁹

Hitlerův poručník i nadále posílal sirotčí důchod - pětadvacet korun měsíčně ale nestačilo ani na velmi skromný život. Žil nyní ve velkém nepohodlí a přespával, kde se

²⁷ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 62)

²⁸ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 64)

²⁹ HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s. r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 7, 8)

dalo. Když bylo hezky, spal venku; když se ale počasí zhoršilo musel vyhledat azyl levných podnájmů.

„Hitler se ocitl úplně na dně. V několika týdnech před Vánocemi 1909 se Hitler, vyhublý a ukoptěný, ve špinavých šatech, z nichž lezly štěnice, s nohama bolavýma z ustavičného potulování, připojil k oněm vyvržencům lidské společnosti, kteří se uchýlovali do rozlehlého, nedávno zřízeného útulku pro bezdomovce v Meidlingu nedaleko Schönbrunnu. Společenská degradace tohoto příslušníka maloburžoazie, jenž míval takový strach, že klesne mezi proletariát, byla dokonána. Dvacetiletý zneužívaný geniální umělec se dostal mezi tuláky, pijáky a vyvržence ze dna společnosti.“³⁰

Když už se zdálo, že je nejhůř, setkal se Hitler náhodou se svým dalším budoucím druhem Reinholdem Hanischem. Tento muž se živil různou prací a Hitlerovi také nabízel možnosti přivýdělků. Dokud měl Hitler alespoň nějaké peníze, k práci se nedonutil. Nastalou finanční tíseň ale musel nějak řešit; zkoušel například pracovat jako nosič zavazadel na nádraží či jako odklízeč sněhu. Pak požádal rodinu o finanční příspěvek na „studia“ - koupil si malířské potřeby a na návrh přítele začal malovat výjevy z Vídně. Hanisch je prodával, o výnosy se dělili a Hitlerovi se podařilo dostat se z nejhoršího a zajistit si azyl v mužské ubytovně. Mužskou ubytovnu v této době finančně podporovali převážně Židé a kupovali Hitlerovy obrazy. S jedním z nich (Josefem Neumannem) prý Hitler dokonce udržoval přátelské styky.

V čítárně ubytovny se scházela místní inteligence k různým pracím a k debatám. Do těch se rád zapojoval i Hitler. Netajil se sympatiemi k německým radikálním stranám a mnohdy popudil některé ze spolubydlících. Nastalé zlepšení Hitlerovy situace však netrvalo dlouho, jelikož mezi oběma společníky došlo k roztržce o peníze, které si měl Hanisch ponechat po prodeji obrazů. Autor ho udal policii a jejich spolupráce tak skončila.

Hitler tehdy ještě asi nebyl radikálním antisemitou, i když jeho styky s Židy byly pravděpodobně pouze účelové (obchodní). Jestliže měl Hitler nějaké antisemitské postoje, nikdo je nemusel zaregistrovat, protože tehdejší protižidovské nálady byly tak všeobecné, že by se širšímu názoru nijak nevymykal. I když se přiklání k mínění, že radikálním antisemitou se stal až mnohem později; vídeňské antisemitské „klíma“ na něj mělo jistě vliv.

³⁰ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 73)

Vídeňské období Hitlerovi mnoho štěstí nepřineslo, a tak není divu, že se pomalu chystal hlavní město monarchie opustit. Zároveň ho tu však držela skutečnost, že roku 1909 nenastoupil k odvodu (nechtěl prý být brancem opovrhovaného Rakouska-Uherska) a bál se překročit hranice s Německem, aby jej policie nevypátrala. Roku 1913 však nakonec odcestoval do Mnichova. Město na něj od počátku působilo mnohem přívětivějším dojmem, a tak si zde pronajal pokoj.

„Tento pokojný a samotářský život byl náhle přerušen předvoláním, podle něž se měl dostavit na soudní policii. Rakouské vojenské úřady totiž nakonec našly jeho stopu a požádaly, aby se dostavil do Lince. Když byl Hitler předveden mnichovskou policií na rakouský konzulát, docílil toho, že ho nakonec měli za chudáčka, poctivého, ale nemocného. Po jistém korespondování a několika telegramech získal povolení dostavit se do Salcburku, nedaleko hranic. Odjel tam 5. února 1914 a byl zproštěn vojenské služby kvůli slabé tělesné konstituci.“³¹

1.1.4 Mnichov a 1. světová válka

Mnichov na počátku dvacátého století byl rovněž jedním z kulturních center Evropy; lákal tedy Hitlera, který se v té době považoval za malíře – architekta. Tak jako ve Vídni, i v Mnichově si začal vydělávat malováním pamětihodností. Za chvíli mu tato „živnost“ vynášela tolik, že se poměrně slušně uživil. Vášnivě četl, půjčoval si knihy z Bavorské státní knihovny a také jej zajímal denní tisk.

„Vedl v Mnichově vlastní způsob bohémského života – utrácel čas po kavárnách, listoval novinami a časopisy a čekal na příležitost, až bude moci nějaké posluchače poučovat o mylnosti jejich politických postojů. Pokud jde o jeho vlastní budoucnost, neměl o nic jasnější tušení, kam vlastně směřuje, než během let strávených ve vídeňském mužském domově.“³²

Přestože se mu tedy v tomto období vedlo poměrně dobře, cítil Adolf Hitler, že své poslání stále nenaplnuje. Se začátkem 1. světové války bylo jeho rozhodování o budoucím směřování snazší. I. Kershaw dokonce píše, že pro Hitlera byla válka „*darem z nebes*“. Tomuto válečnému konfliktu předcházela celoevropská krize, která mu de-facto vytvořila podhoubí. V důsledku nespokojenosti se radikalizovaly ideje a současně rostl antisemitismus. Německé vlastenectví podporovala i germánská

³¹ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 52)

³² KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 101)

ideologie. Lidé, vytržení ze starých pořádků, se obraceli k minulým dobám, které mohly podpořit jejich národní hrdost a samozřejmě také zaštitit všeobecně panující názory.

„Teosofie nabídla těmto lidem, jejichž intelekt, vzdělání a společenské prostředí, ze kterého pocházeli, jí dodával na lesku, ucelený pohled na svět, ve kterém se minulost legitimizovala pestrou škálou společenských, politických a kulturních představ jako rasismus, magické a hierofantické elitářství, která dohromady představovala negaci moderního světa. Ačkoli tato legitimizace nebyla tradiční, byla totiž mytologická, zjevně zahrnovala soudobé vědecké objevy, společenskou a historickou smysluplnost a odkazy na nadpřirozený svět. Nebylo divu, že tato filosofie přitahovala lidi, zneklidněné současným vývojem.“³³

Pro Adolfa Hitlera byla válka východiskem nejen z vlastní situace, ale také pro něj znamenala možnost přispět k obrodě Německa. Po atentátu na následníka rakouského trůnu Františka Ferdinanda d'Este 28. června 1914 se nadšení pro válku hlavně mezi mládeží horlivě šířilo. I když mnozí Němci šli do boje čistě z povinnosti, další se ho již nemohli dočkat. Podpora války byla mezi lidem tak silná i proto, že všichni předpokládali jasné vítězství ve prospěch svého národa.

Ku podpoře války a národní hrdosti se v Mnichově na Odeonském náměstí 2. srpna 1914 konala demonstrace, které se mladý Hitler zúčastnil. Z této akce pořídil snímek Hitlerův budoucí dvorní fotograf Heinrich Hofmann. Zachycovala nadšené zanícení davu lidí, v němž se po zvětšení objevil i obličej oslavujícího A. Hitlera. Druhého dne byla vyhlášena válka Rusku a Adolf Hitler si zažádal o zařazení do bavorské armády. I přes jeho rakouský původ bylo této žádosti vyhověno; pravděpodobně kvůli nastalému zmatku, vedoucímu k byrokratické nedbalosti. Hitler se stal členem nově zformovaného 16. bavorského pěšího pluku (tzv. „Listův pluk“) a absolvoval výcvik a školení v Mnichově. Po následujícím cvičení se jednotka odebrala na frontu do Flander. Hitlerovi začal nový život.

„Poprvé ve svém dospělém životě měl pocit, že před ním stojí úkol, s nímž se dokáže ztotožnit, poprvé měl skutečnou práci a skutečné kamarády. Válka vnesla do jeho života řád a disciplínu.“³⁴

Hned na počátku svého tažení (na konci října 1914) prošli vojáci „Listova pluku“ peklem na cestě z Lille do Meninu u Ypres. Po prvních čtyřech dnech došlo

³³ GOODRICK-CLARKE, N. *Okultní kořeny nacismu: Rakouští a němečtí ariosofisté 1890 – 1935*. Přel. D. Dvořáková. Praha: Votobia, 1998. 381 s. ISBN 80-7220-023-2. (s. 76, 77)

³⁴ HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s. r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 9)

téměř k sedmdesátiprocentním ztrátám na životech a padl i velitel pluku List. Počáteční idealismus vojáků vyprchával a začali vnímat skutečnou realitu boje. V listopadu 1914 byl Hitler sice povýšen ale v budoucnu už vyšší hodnosti nedosáhl. Nabízejí se hned dvě zdůvodnění: Jeho nadřízení údajně usoudili, že nemá potřebné velitelské schopnosti a žádost zamítli. Dle mínění životopisců je prý pravděpodobnější, že ve skutečnosti sám tuto poctu odmítl s tím, že chtěl zůstat u svého pluku. V té době se stal spojku a přestože se tato funkce často bagatelizovala, bylo to dosti nebezpečné určení. Kurýrní skupina měla osm až deset členů a jejich úkolem bylo doručovat rozkazy z plukovního velitelského stanoviště k velitelům praporů a rot na frontě (pěšky či na kole). Nezřídka se stávalo, že kurýr musel překračovat bojovou linii a musel tak čelit nepřátelské palbě. Hitler strávil asi polovinu války u plukovního štábu ve Fournes, kde měl větší pohodlí než v zákopu a udělal si čas i na malování a četbu. Na druhou stranu to, že byla práce spojky skutečně nebezpečná, potvrzují poměrně vysoké ztráty u kurýrní služby. Spojky byly často posílány po dvou, aby alespoň jeden z nich rozkaz předal. Hitler nejednou unikl smrti téměř o vlasek, například když vybuchl granát v předsunutém plukovním štábu pár minut po tom, co odešel. Všichni byli mrtví nebo těžce ranění.

„Podle všech známek byl Hitler zapáleným, nikoli pouze poslušným a svědomitým vojákem, a nescházela mu fyzická odvaha. Jeho nadřízení o něm měli vysoké mínění. Jeho nejbližší druhové, většinou družstvo kurýrů, k němu chovali úctu a zdá se, že ho dokonce měli rádi, třebaže je dovedl také popudit a občas je uváděl v úžas. Jelikož mu zcela scházel smysl pro humor, stával se vhodným terčem dobromyslného špičkování.“³⁵

O Hitlerovi jako vojákovi nejlépe vypovídá skutečnost, že mu bylo hned dvakrát v krátkém časovém rozmezí navrženo vyznamenání Železným křížem. Poprvé ho zřejmě nedostal, protože ho jako spojku dali na konec seznamu. Podruhé se však na něj usmálo štěstí a Hitler získal 2. prosince 1914 Železný kříž II. stupně za to, že chránil nadřízeného pod palbou. Ostatní v pluku ho nejspíš považovali za příkladného vojáka. Vyhýbal se neřestem války – nepil, nekouřil, nechodil za ženami. Žil svým vojenským posláním a jeho vážnost podtrhovala i skutečnost, že se neúčastnil lehkovážného klábosení a žertování ve skupince. Rád si zalezl někam stranou a využíval volného času ke čtení a rozjímání. Mnozí z jeho spolubojovníků byli i přes jeho podivínství jistě velmi překvapeni, když na závěr roku 1914 odmítal přátelská gesta obou zneprátených

³⁵ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 107)

stran fronty. Ti, kteří byli ještě před týdnem nepřáteli na smrt, se během vánočního času scházeli v území nikoho, vzájemně si potřásali rukama a společně zpívali koledy. Spolehlivě ho také dokázaly vyvést z míry poráženecké řeči ostatních vojáků, i když ho tím dráždili někdy jen pro legraci.

Na podzim roku 1916 se pluk přesunul z Flander na jih k řece Sommě, kde byl jednoho dne zákop kurýrů zasažen granátem. Hitlerovo zranění levého stehna bylo ošetřeno v polní nemocnici a do prosince 1916 se Hitler zotavoval v Beelitzu nedaleko Berlína. Během této doby procítil ze svého světa ideálů, protože zázemí totiž zdaleka nebylo válce nakloněné tak jako v roce 1914. V nemocnici se Hitler setkával s řadou simulantů, i těmi, kteří se chlubili tím, jak si přivodili zranění, aby se vyhnuli návratu na frontu. Byl konsternován a krajně rozčilen, když v Berlíně poznal nálady obyčejných lidí. Bylo to na hony vzdálené předválečnému opojení, v jehož ideálech on stále zůstával a s nímž sloužil armádě. Není se co divit, že se chtěl hned jak to bylo možné vrátit zase ke svému pluku, k armádě, jež mu teď byla „domovem“.

V březnu 1917 se Hitler po zotavení opět připojil ke svému pluku. Když v červenci 1918 vypukla bitva na Marně, zažili vojáci poslední německou ofenzivu této války. Hitler byl 4. srpna 1918 znovu vyznamenán tentokrát Železným křížem I. Třídy za chrabrost a osobní zásluhy³⁶. Na konci září 1918 stanul pluk uprostřed britských útoků a byl v bojích těžce zasažen yperitem. Válka tak pro Hitlera prakticky skončila; na frontu se už nevrátil a v nemocnici se doslechl o válečné porážce a revoluci doma, což ho opravdu zdrtilo. Hitler později události roku 1918 označil za „nejodpornější podraz století“ a často pak o konci války mluvil jako o „dýce vražené do zad“.

Armáda utrpěla velké ztráty v bojích ale také kvůli chřipkové epidemii. V zázemí vzrůstalo sociální napětí a společnost se rozpadla do mnoha znepřátelených skupin. Terčem zloby se stali ti nejbohatší, kterých se nedotklo válečné strádání, státní byrokracie; hlavním terčem nenávisti a agrese byli ovšem Židé. Konečným fiaskem národní hrdosti byla versailleská mírová smlouva - byla vyjednána bez účasti Německa, které ji muselo podepsat pod hrozbou pokračování války. Obsahovala mimo jiné hlavně: stanovy Společnosti národů, odstoupení území, vojenské restrikce (kontrola

³⁶ M. Steinertová uvádí další vojenská vyznamenání, která Hitler obdržel – září 1917 vojenská medaile 3. třídy s meči, květen 1918 byl jmenován v rozkazu pluku za příkladnou chrabrost, květen 1918 medaile za zranění, srpen 1918 služební medaile 3. třídy.

zbrojení), ekonomické následky a zejména výlučnou vinu za rozpoutání války a proces s císařem a dalšími osobami.

1.1.5 Vzestup Hitlerovy moci

Po skončení 1. světové války se Hitler, tak jako většina Němců, ocitl v prázdnu. Pokořený národ a jeho minulé ideje se ztrácely v chaosu vlády nové republiky. Právě tato demoralizující poválečná situace spolu s faktem, že se Hitler po válce neměl kam a k čemu vrátit (spolu s jeho zatím neukotveným životem) mu pomohly stát se tím, kdo bude nechvalně a nesmazatelně navěky zapsán v dějinách. V těchto poválečných letech totiž osud několika zásahy nasměroval budoucího „vůdce“ k jeho politické kariéře.

Adolf Hitler se vrátil do Mnichova, jehož atmosféru poznamenaly poválečné reparace stejně tak, jako tahanice o německou vládu. Hitler se vzhledem ke své situaci rozhodl zůstat u armády, která mu poskytovala domov i útočiště. Dá se říci, že život mu změnila příležitost, kterou mu poskytl kapitán Karl Mayr. V armádě byly zřízeny řečnické kurzy k výuce vojáků, kteří měli působit v rámci propagandy. Jejich prvním úkolem bylo organizování antibolševických školení, která měla obyčejné vojáky přivést zpět k vlastenectví. V té době už byl Hitler informátorem a zároveň působil v kasárnách na poli propagandy. Mayr v něm vytušil nadaného žáka, jenž spojí svůj život s věcí, které věří. Tak se Hitler účastnil v červnu 1919 prvního antibolševického osvětového kurzu na mnichovské univerzitě. Díky Mayrově pozornosti jej následně vybrali do sboru šestadvaceti lektorů, jejichž posláním bylo napravit morálku vojáků. Hitler se poprvé ocitl ve svém živlu a zjistil, v čem má skutečné nadání. Ian Kershaw cituje jeho pozdější řeč:

„Začal jsem s horoucí láskou a zápalem. Zčistajasna se mi totiž naskytla příležitost oslovit tak rozsáhlé posluchačstvo; to, o čem jsem měl vždy matné tušení, aniž jsem to doopravdy věděl, se teď potvrdilo: já umím mluvit. (...) A mohl jsem se pyšnit určitým úspěchem: v průběhu mých přednášek jsem dovedl stovky, ba tisíce kamarádů nazpět k lidu a vlasti. Vojáky jsem prodchnul vlastenectvím.“³⁷

Reakce jeho okolí a samotných vojáků potvrzují, že v této zpovědi příliš nepřeháněl. Byl skutečně považován za velmi nadaného řečníka, ba dokonce „specialistu“ na „židovskou otázku“.

³⁷ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 136)

Po svém úspěchu v roli školitele byl Hitler pověřen „špehováním“ tehdejší Německé dělnické strany (DAP). Na jednom stranickém shromáždění sám přispěl proslovem a zaujal jím předsedu strany Antona Drexlera, který mu posléze nabídl členství v této straně. Tak v září 1919 započala Hitlerova kariéra pivnicového agitátora. Během následujících tří let se stal z neznámého vysloužilce nadaný řečník, který dokázal přilákat do strany mnoho nových členů. Dle M. Steinertové byly jeho projevy natolik elektrizující, že si DAP mohla dovolit vybírat na svých večírcích vstupné. Dne 24. února 1920 si pak strana změnila jméno na NSDAP (Národně socialistická německá dělnická strana).

„Program, který tedy Hitler předložil 24. února publiku čítajícímu přibližně 2000 osob, byl jakousi směsicí idejí völkisch, antisemitských, „revizionistických“ i demagogických myšlenek, schopných uspokojit touhy rozličných kruhů a odpovídajících požadavkům doby. Přes formulace – jednou příliš drsné, jindy příliš mlhavé – a přes jisté příležitostné návrhy obsahoval to hlavní z ideologie i politické praxe národního socialismu.“³⁸

Sláva Adolfa Hitlera vzrůstala a v roce 1921 se stal nejvyšším představitelem strany. NSDAP postupně ztrácela svůj regionální charakter a dostávala se stále více do povědomí obyčejných lidí. K posílení pozic strany měl napomoci i tzv. „pivnicový puč“. Hitler 8. listopadu 1923 v pivnici mnichovského pivovaru prohlásil, že říšská vláda je sesazena a vyzval straníky a lid k pochodu na Berlín. I když měl Hitler podporu generála Ludendorffa a posilu jednotek SA (v čele s válečným veteránem Ernstem Röhmem), vzpoura byla po prudkých pouličních bojích zažehnána a Hitler byl posléze souzen. I když byla dále strana zakázána a Hitler odsouzen k pěti letům vězení, vzešel z tohoto procesu jako člověk celoněmeckého významu. Trest si odpykával v komfortní landsberské věznici, kde také vznikla jeho „autobiografická“ kniha – Mein Kampf (Můj boj); již po deseti měsících byl ale propuštěn.

NSDAP v náhradních organizacích existovala dále a dne 27. února 1925 byla znovu založena. Vznikl také strukturovaný stranický aparát a počet členů stále vzrůstal. Na konci dvacátých let sice nebyla strana ve volbách úspěšná, avšak světová hospodářská krize následující po pádu newyorské burzy pomohla Hitlerovi na vrchol politiky. Německý lid opět zachvátila bída. Inflace rostla astronomickým tempem a nevídaně vzrůstala také nezaměstnanost. Hitler lidem nabízel nové Německo, kde

³⁸ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 111)

bude mít každý svoji práci a v zemi zavládne blahobyť, kde národní hrdost nezůstane jen pojmem a vznikne tak tzv. Třetí říše. Nabízel lepší budoucnost s takovou přesvědčivostí, že se NSDAP ve volbách roku 1932 stala nejsilnější politickou silou republiky. Zajímavé je, že Hitler lidem nesliboval konkrétní cíle, jeho program byl velmi všeobecný. Ve svých projevech nesdělával zásadní skutečnosti, nýbrž pouze emoce. Vycítil rozpoložení davu, přidal se k němu, ohromil ho a nakonec získal pro sebe.

„V lednu 1933 se Adolf Hitler za vydatného přispění bohatých průmyslníků a některých politiků (jedni i druzí v něm viděli nástroj, s jehož pomocí rozdrtí komunisty a dělnické odbory) stává německým kancléřem. Toto datum mělo znamenat počátek Hitlerovy tisícileté třetí říše.“³⁹

Po jmenování říšským kancléřem odstranil Adolf Hitler všechny své odpůrce (během tzv. „Röhmovy aféry“) a zakázal všechny ostatní strany. Po smrti říšského prezidenta Hindenburga 2. srpna 1934 mu tedy již nic nestálo v cestě k nastolení diktatury, založené na kultu vlastní osoby.

1.1.6 Vůdce

Jelikož si ale tato práce neklade ambice historické, pokusím se v této podkapitole pouze nastínit výsledný obraz člověka s charakterem a postoji, vybudovanými během předchozích pětadvaceti let. Poněkud stranou nechám dějinné události a všeobecně známé skutečnosti, neboť nejsou náplní mého úsilí.

Adolf Hitler byl nyní nejmocnějším mužem třetí říše; mohl tedy začít uskutečňovat většinu svých plánů. Nejprve pochopitelně organizoval stranický aparát, který měl sice fungovat samostatně, ale stál na špičce tohoto gigantu, měl poslední slovo a snažil se mít nad vším kontrolu. Jak vzpomíná Albert Speer, uplatňoval Hitler politiku vzájemné konkurence. Jednotlivými úkoly pověřoval více orgánů, aby ve vzájemné řevnivosti odvedly co nejlepší práci bez toho, že by ho někdo jiný mocensky ohrozil. Nejvýše postavení muži Třetí říše (Goebbels, Göring, Himmler, Bormann, Speer) se povětšinou hráli na výsluní jeho přízně, ale snažili se jednotlivě o výsostné postavení a o případné nástupnictví Adolfa Hitlera. Takovou rivalitu „vůdce“ podporoval, protože mu opět poskytovala jistotu, že moc žádného z nich nevzroste tak, aby jej snad mohl nahradit.

³⁹ HUGHES, M., MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 17)

Důležitým bodem Hitlerova nového světa bylo odstranění Židů a s ním důsledná rasová očista Německa⁴⁰. O tom, s jakou vehemencí se podřízení drželi Hitlerových cílů, hovoří fakt, že během 2. světové války bylo vyvražďeno (mimo jiné skupiny obyvatel) přes šest miliónů Židů!

Svým slibům Hitler dostál i na poli nezaměstnanosti, kterou se mu podařilo rapidně snížit a s pomocí prezidenta říšské banky dr. Hjalmara Schachta se dokonce začalo rozmáhat také německé hospodářství. V prvních letech Hitlerovy vlády bylo Německo spokojeno a skutečně nastalo slibované zlepšení. Lidem se nabízela řada možností k realizaci. Mohli se sdružovat v různých organizacích počínaje Hitlerjugend (Hitlerova mládež) přes Frauenwerk (Federální organizace žen) až ke KdF (Radostí k síle) atd. Díky poslední jmenované organizaci, se většině Němců podařilo užívat si levných dovolených, někdy dokonce i v cizině. Lidé tedy zpočátku nemuseli postrádat zrušené odborové svazy. Práce se našla například při stavbě nových dálnic, mostů, budov a během války hlavně ve zbrojení. Hitler se dokonce zasadil o projekt a následnou výrobu prvního lidového vozu Volkswagen (navrženého Ferdinandem Porschem). V neposlední řadě poskytovala říše svému lidu dostatek kulturního vyžití – divadlo, operu, koncerty, výstavy, muzea, sportovní akce a nové lidové slavnosti. Není tedy divu, že velká část Němců se cítila spokojeně; vždyť Hitlerovi se podařilo v Třetí říši zvýšit i bezpečnost. M. Hughes a Ch. Mann citují poznámku obyčejného občana: „*Konečně se moje žena i mé dcery mohou vydat večer do parku, aniž by se musely bát přepadení.*“⁴¹

Zvýšení bezpečnosti bylo dosaženo nejen ekonomickou stabilizací či posílením represivních složek - všeobecně známé jsou jednotky SA a SS, resp. nechvalně známé Gestapo. Ačkoli mnohým to zpočátku ještě nebylo zřejmé, pod dohledem těchto institucí byl každý jednotlivec. Jakékoli vykročení ze státem stanovených mezí bylo velmi přísně trestáno. Nakonec se i obyčejní občané obávali příchodu tajné státní

⁴⁰ 22. března 1933 byl založen první koncentrační tábor v Dachau, 1. dubna 1933 byl vyhlášen bojkot židovských obchodů a podniků, 15. září 1935 byly vyhlášeny Norimberské rasové zákony, 5. října 1938 stanovil zákon, že všechny židovské pasy musí být označeny velkým červeným „J“, v noci z 9. na 10. listopadu 1938 proběhla tzv. „křišťálová noc“, 31. července 1941 pověřil Göring Heydricha přípravou konečného řešení, 1. září 1941 bylo německým Židům nařízeno nosit žlutou hvězdu, 17. září 1941 začaly masové deportace německých Židů a 20. ledna 1942 byly na konferenci ve Wansee dohodnuty detaily konečného řešení. (BARTEL, J., S. *Holocaust: Ztracená slova*. Přel. K. Chejnová. Mayday spol.s.r.o., 2006. 48 s. ISBN 80-86986-05-5.)

⁴¹ HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s. r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 38)

policie. Obávaný byl už policejní výslech, natož mučení, smrt zastřelením či deportace do koncentračního tábora.

Hitler se do své nové role rychle vžil a snažil se také o náležitou prezentaci své osoby. Na veřejnosti byl vždy upravený, v uniformě a rovněž své chování neuvěřitelně kontroloval. Do myslí lidí se vryl svým pečlivě uhlazeným krátkým sestřihem s patkou a typickým přistřiženým knírkem. Ve tváři měl tvrdý a odhodlaný výraz člověka, jehož čeká velký historický úkol. Se sebekázní vojáka se pohyboval rázným jistým krokem (jak dokládají četné filmové záběry) a vydržel celé hodiny stát a při různých akcích a svých projevech či ve svém autě, když zdravil nadšené davy. Neopomněl se tu a tam i pozdravit s konkrétním člověkem stiskem ruky, prohodit pár slov nebo pohladit a pochovat dítě. Na fotkách bývá zobrazován s milou tváří, jak se zdraví s lidmi. Ti mají vždy nadšený a vzrušený výraz, šťastní, že mohou na vlastní oči spatřit tohoto „velkého muže“. Hitler tak dokázal vyvolávat stavy až náboženského zanícení.

„Podívaná tohoto druhu v mnohem větším měřítku se stala trvalým rysem veřejného života v Třetí říši. „Hitler byl jednou z prvních velkých rockových hvězd,“ prohlásila rocková hvězda David Bowie, když společně s Mickem Jaggerem patnáctkrát zhlédli film Triumph of the Will (Triumf vůle), který o norimberském shromáždění v roce 1934 natočila Leni Riefenstahlová. „Nebyl to žádný politik, ale velký mediální kumštýř. Jak uměl pracovat se svým obecenstvem! Rozpálil ženy, až byly zalité potem, a všichni muži si přáli být jako on. Svět už nikdy nic takového neuvidí. Udělal z celé země jedno představení.“ V manipulaci a mobilizaci veřejného mínění Hitler předbíhal svoji dobu. Stal se mediální osobností ještě před tím, než se zrodil pojem mediální osobnost. Měl bezprecedentní psychologickou moc, která z něho učinila výtečného charismatického vůdce země. Vypadalo to tak, že udělal nacismus přitažlivým.“⁴²

Zajímavou a dodnes velmi záhadnou kapitolou Hitlerova života jsou ženy. První žena, která v dospívání Hitlera okouzila, byla Stefanie z Lince. Pravděpodobně Hitlera vůbec neznala a on ji jen na dálku obdivoval. Při svém vídeňském pobytu zato o ženu prakticky nezavadil. Kubizek vzpomíná, že se Hitler sice ženám líbil, ale ten se sám sobě zavázal k sexuální zdrženlivosti v duchu morálního kodexu, který hlásali Schönererovi všenněmci.

„Doporučovalo se pěstování náležitých stravovacích návyků. Bylo radno vyhnout se pojídání masa a pití alkoholu, jelikož podněcují sexuální aktivitu. A podpora

⁴² SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epoque, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 64, 65)

síly a čistoty germánské rasy vyžadovala dávat si pozor na mravní úpadek a nebezpečí nákazy, které obnášelo obcování s prostitutkami, jež se měly ponechávat zákazníkům z „méněcenných“ ras.“ (...)

„Lze proto téměř s jistotou konstatovat, že v době svého odchodu z Vídně ve věku čtyřiaadvaceti lit neměl Hitler žádné zkušenosti s pohlavním stykem.“⁴³

Takovou morálku hlásal Hitler také na frontě a popuzovaly jej sexuální výlety kamarádů. Nemá smysl pátrat po jeho údajných milostných avantýrách, či jeho údajných sexuálních perverzích. Zajímavý je totiž i samotný pohled Hitlera na ženy. Kershaw píše, jak byl velmi spokojen s tím, že se v opeře nedovoluje ženám chodit do foyer. Možná se Hitler dokonce ženské sexuality bál. Kershaw dále uvádí, jak si Hitler představoval ideální ženu: „roztomilé, bláhové stvořeníčko k pomilování – něžnou, sladkou, hloupoučkou“⁴⁴ Role žen v Třetí říši odpovídala Hitlerovu vztahu k nim. Správná árijská žena měla pečovat o domácnost a jejím hlavním úkolem bylo rodit rasově čisté, statné a tvrdé árijce – nové válečnice. Z tohoto důvodu velmi obdivoval elegantní Goebbelsovu manželku Magdu, která přivedla na svět šest dětí a podle všeho se o ně příkladně starala. Tomuto ideálu plození dětí se v nacistickém Německu podřídilo i vše ostatní. Ženy byly v Třetí říši málokdy zaměstnané a v organizační struktuře strany lze hovořit pouze o jediné – Gertrudě Scholtzové-Klinkové, führerin (nejvyšší představitelka národně socialistických žen Německa).

„V pozadí všech povolených ženských organizací byla pochopitelně mužská autorita a vedení. Od Gertrudy Scholtzové-Klinkové se očekávalo, že bude jednat takticky a nebude vyhledávat konfrontace. Hitler zastával neústupné stanovisko spočívající v názoru, že nejdůležitější funkcí každé ženy je reprodukce. Úvahy o feminismu či právech žen na sebeurčení byly zapovězené, žena měla v Hitlerově novém Německu vyhrazenou jednou provždy roli podřízené bytosti.“⁴⁵

Hitlerovou největší láskou byla jeho neteř Geli (dcera jeho nevlastní sestry Angely). Geli, tato mladá rozmarná dívka, Hitlera naprosto okouzlovala a byl s ní prý opravdu šťastný. Ne tak už ona s ním. Kdykoli o ni nějaký muž projevil zájem, snažil se ho rychle odklidit a obvykle se mu to podařilo (například finančním nátlakem na sestru). Hlídal každý její krok a ona tak byla jeho „zajatcem“. Život ve zlaté kleci Geli

⁴³ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 66)

⁴⁴ KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9. (s. 67)

⁴⁵ HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7. (s. 67, 68)

již nemohla vydržet a 17. září 1931 se zastřelila. Její smrt Hitlera natolik zdrtila, že když znovu dokázal pozřít nějaké jídlo, naprosto vyloučil z jídelníčku maso a stal se vegetariánem.

O šest měsíců později znovu potkal Evu Braunovou (již dříve ji viděl) a s touto ženou zůstal až do samého konce. I když prý sám tvrdil, že jedinou jeho ženou by mohla být Geli, těsně před svým koncem prokázal Evě Braunové „tu čest“ a vzal si ji. Tak jako jeho neteř, ani Eva neměla vedle něj příliš šťastný život; o sebevraždu se pokusila dvakrát. Podobný osud je spojen i s dalšími ženami, které byly někdy Hitlerovi blízké (např. Inge Leyová, Unity Mitfordová aj.). K ženám ve svém pracovním okruhu se Hitler choval většinou galantně, dokonce i v době pádu Třetí říše.

„Seděli jsme v Hitlerově jídelně neklidně na nepohodlných židlích s opěradly. Hitler při takových příležitostech pořád ještě miloval „útulnou“ atmosféru u krbu. Vlastnoručně podával se zdůrazněnou úslužností sekretářkám koláče a snažil se chovat jako pečlivý pán domu. Bylo mi ho líto už kvůli jeho pokusům vyzařovat teplo, které končily v samých počátcích.“⁴⁶

Pojednání o Hitlerovi a ženách můžeme uzavřít myšlenkami Ericha Fromma. Ten dělí ženy podle Hitlerova výběru na dva typy: ženy z vyšší společnosti, jichž si velmi vážil, ale zároveň se jich trochu bál (známé herečky a mecenášky strany) a ženy, které byly postavením pod ním, nad nimiž měl určitou moc (Geli, Eva Braunová).

Přestože měl Hitler kolem sebe skupinu blízkých spolupracovníků a obdivovatelů, byl vlastně celý život sám. I když bychom to mohli spojovat až s jeho rolí diktátora, v dobách svého mládí se Hitler od lidí a vztahů s nimi izoloval také. V podstatě můžeme říci, že s výjimkou matky (a možná i neteře Geli) nikdy nikoho opravdu nemiloval. V pozdější době měl nejraději své psy; na frontě to byl Foxl, později jeho fenka Blondi. Co se týká přátelství s muži, nejlépe poslouží Speerova poznámka z jeho obhajoby při norimberského procesu: „*Kdyby měl Hitler přátele, byl bych jistě jedním z nich*,“...⁴⁷.

Hitlerovými dominantními rysy byly sebeovládání, sebekontrola a odříkání. Hitler se s neuvěřitelnou vůlí ovládal nejen při svých oficiálních vystoupeních, ale také při společných posezeních s „přáteli“. I když mnohé svádí k opačnému názoru jeho pověstné výbuchy vzteku, podle četných svědectví lze konstatovat, že své emoce

⁴⁶ SPEER, A. *V srdci Třetí říše: Paměti Hitlerova architekta a ministra zbrojního průmyslu*. Přel. B. Heint Schwarzbach. 1. vyd. Brno: Bonus A s. r. o., 1996. 560 s. ISBN 80-85914-20-4. (s. 287)

⁴⁷ SPEER, A. *V srdci Třetí říše: Paměti Hitlerova architekta a ministra zbrojního průmyslu*. Přel. B. Heint Schwarzbach. 1. vyd. Brno: Bonus A s. r. o., 1996. 560 s. ISBN 80-85914-20-4. (s. 479)

pečlivě kontroloval a onen vztek byl jen nástrojem manipulace. Hitlerův asketismus se projevoval nejen emocionálním odříkáním; Adolf Hitler byl vegetarián, nepil alkohol a nekouřil. Nestřídmý byl pouze ve své slabosti pro sladké zákusky, hlavně koláčky. Kontrola emocí ovšem nebyla pro Hitlera asi až tak obtížná vzhledem k tomu, že bývá svým okolím popisován jako chladný, soustředěný a neproniknutelný člověk. Často se o něm také zmiňují jako o člověku s neschopností projevit upřímnou radost smíchem (Schröderová). Speer zase zmiňuje, že upřímně pobavit Hitlera uměl jen Goebbels, a to svým zesměšňujícím ironickým humorem na cizí účet.

Tak jako v Hitlerově dětství a dospívání, i jeho život vůdce ovlivňovala intuice, neuspořádanost a nepravidelnost. Speer vzpomíná na chaos v pravomocích a lící všudypřítomné byrokratické zádrhele. Rovněž Hitlerovo rozhodování (dokonce i v klíčových válečných situacích) spoléhalo na intuici a víru v příznivý osud. Pokud bylo nějaké rozhodnutí Hitlerovi nepříjemné, jeho řešení většinou odkládal, nebo doufal, že se prostě věc nějak vyřeší sama. Tak jako si to vysnil, snažil se být po celý svůj život svobodný a nezávislý na cizí vůli; i proto veškeré (i nepatrné) záležitosti podléhaly nakonec jeho schválení či rozhodnutí. Tím se ovšem nevědomky sám dostal do pastí vyčerpání a nadlidského nasazení. Přestože kvůli svým somatickým potížím držel dietu a snažil se udržovat zdravý životní styl, krom občasných procházek po stezkách Obersalzbergu vůbec nesportoval. Jeho denní režim byl posunutý a naprosto nevyhovující. Vstával kolem poledne, obědval za pozdního odpoledne, pracoval a bavil se dlouho do noci, často až do rána. Údajně trpěl nespavostí. Speer i Schröderová, kteří tento denní rozvrh sdíleli, jej popisují jako velice vyčerpávající, monotónní, frustrující a sebedestruktivní. Rovněž prostředí, v němž se Hitler cítil nejlépe, ostatním nesvědčilo. Neměl rád přímé světlo a na konci války se dobrovolně zavřel na celé dny do těsného bunkru. V tomto prostředí si dle Schröderové narozdíl od jiných liboval; měl rád chlad.

Není se co divit, že Hitler v závěru války působil dojmem sešlého starce. Apokalypsa, jejímž strůjcem byl, paranoia z možné zrady a velmi špatný zdravotní stav z něj udělaly na sklonku jeho impéria naprostou trosku. Omílal své oposlouchané monology neustále dokola, o válce nechtěl slyšet ani slovo, přestal se kontrolovat a vyhýbal se lidem. Na svém konci už ztrácel úctu ostatních a někomu se doslova protivil.

„Hitlerovo chátrání však dosáhlo v posledních dnech takových rozměrů, že jsem si musela klást otázku, zda už nemáme co dělat s člověkem duševně chorým.“ (...)

„Náhoda chtěla, že jsem se jednou v soukromí setkala s bývalým prezidentem státního soudu, kterého jsem znala z doby, kdy těsně spolupracoval s reichsleiterem Bormannem v otázkách legislativy. Velmi opatrně jsem před ním vyslovila otázku, zda se dá zjistit, kontroluje-li Hitler ještě všechny své duševní schopnosti. Jeho odpověď mě zasáhla jako blesk. Tento charakterní člověk, vynikající právník, jehož všeobecně uznávané psychoanalytické schopnosti zůstaly bez ohledu na události zachovány, odpověděl větou, která vyřešila otázku jako ostří gilotiny: „Ano, Hitler trpí demencí.“...“⁴⁸

Po tom, co Adolf Hitler jako vůdce uvrhl svou říši do záhuby a požehnal programu tzv. „spálené země“, se s blížícími ruskými vojsky rozhodně nechtěl setkat. Vydal potřebné rozkazy, rozloučil se s těmi, kteří byli ještě nablízku, a 30. dubna 1945 spáchal s společně s novopečenou manželkou Evou sebevraždu. Na jeho předešlý příkaz byla jejich těla spálena. Hořkou skutečností zůstává i poslední projev loajality jeho podřízených – Josefa Goebbelse a jeho ženy Magdy, kteří si také vzali život poté, co zabili i svých šest dětí.

Adolf Hitler přinesl celé Evropě řadu nových zkušeností. Zprvu poskytl naděje, které se však záhy transformovaly do záhuby, zkázy, destrukce a hanby. Objektivní míra Hitlerova osobního vlivu na události dvacátého století se dá sice dosud obtížně definovat, ale všichni odborníci se shodují, že osobnost tohoto diktátora byla přinejmenším jedním z klíčových prvků katastrofického sledu událostí. Fakta z osobní historie Adolfa Hitlera, stručně formulovaná v této kapitole, mají čtenáři poskytnout alespoň základní představu o tom, jaké faktory měly vliv na rozvoj jeho osobnosti a zároveň slouží jako určitá opora pro následný rozbor jeho výtvarné tvorby.

1.2 Hitler a kultura

V této kapitole se zaměřím na Hitlerův vztah k umění a kultuře vůbec. Nebylo by možné komentovat jeho vlastní práce, kdybychom opomněli kulturní kontext doby, ve které žil. Umění, které jej v jeho dětství, mládí a dospělosti obklopovalo, totiž nutně muselo zapůsobit na jeho osobní pojetí umění. Je tedy namístě připomenout si nejen dění v oblasti výtvarného umění počátku dvacátého století, ale také umělecké tradice, ze kterých vzešlo. V textu se zaměřuji také na architekturu, i když není přímo spjata

⁴⁸ SCHRÖDEROVÁ, CH. *Dvanáct let po Hitlerově boku 1933 – 1945*. Přel. D. Provazník. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2006. 162 s. ISBN 80-7309-219-0. (s. 159, 160)

s arteterapií. Činím tak z toho důvodu, že se jí Hitler po celý život zabýval a do jisté míry může konkrétní podoba jeho představ o architektuře také něco vypovídat o jeho osobě, jak uvedu později. Při podrobnějším pohledu na Hitlera a umění by se taktéž nemělo zapomínat na jeho „nadání“. Pojmem „nadání“ v tomto případě míním nejen Hitlerovu výtvarnou tvorbu, ale také jeho ambice hudební, divadelní, architektonické, politické, vojenské a tolik diskutované umění řečnické. Pojem uvádím v uvozovkách, protože nelze jasně říct, jestli se o nadání v pravém slova smyslu vůbec jedná. Dále pak se různí i názory na to, jaké míry toto „nadání“ u Hitlera dosahovalo. Ať už jde o jeho umělecké pokusy, tak i propagandistické počiny a umění řečnické či státnické, všechno jmenované bylo za Hitlerovy éry velmi silně propojeno a mělo zásadní vliv nejen na nacistické Německo. V neposlední řadě je také třeba zdůraznit, že Hitlerovo „nadání“ je spjato s Hitlerovou osobností, a proto s tématem práce přímo souvisí.

1.2.1. Evropské umění devatenáctého a počátku dvacátého století

V kapitole o vývoji evropského umění devatenáctého a dvacátého století často čerpám z názorů E. H. Gombricha. I když jeho kniha Příběh umění není jediným literárním zdrojem této kapitoly, myšlení výše zmíněného autora mi připadá nejlépe shrnující a vyhovuje mi jeho výklad historie umění.

Umění devatenáctého století bývá mnohými odborníky i širší veřejností považováno za přelomové. Změny, které nastaly na Evropském kontinentu takřkajíc ve všech oblastech života, nacházely nepochybně odraz ve vývoji umění. Avšak přechod k modernímu umění nebyl záležitostí jednoho desetiletí; pro umělce nebylo lehké zcela zapomenout na slávu dob minulých. Tak jako se klasicismus poloviny osmnáctého století znovu obracel do antické historie, romantismus se tématicky vracel ke středověkému (zejména gotickému) umění. V architektuře dokonce romantismus navazoval na gotiku i vypůjčenými prvky formálního tvarosloví. Přechod k modernímu umění se rovněž neobešel bez historizujících odboček. Život v moderním věku se všemi jeho vymoženostmi se již neslučoval s tradičním pojetím umění, avšak změny v kulturní oblasti doprovázela jistá bezradnost. S průmyslovou revolucí, která zatlačila do pozadí poctivé řemeslo, s rozvojem fotografie a s měnícím se vztahem veřejnosti a umělce se nutně muselo změnit i pojetí umění. „Akademické umění“ se zastavilo na mrtvém bodě a nemohlo již stačit soudobému vývoji společnosti. Pro toto snad radikální tvrzení

nalézám oporu v literatuře týkající se umění⁴⁹. Tento přelom byl pochopitelně spojen s hledáním nových řešení, která byla zpočátku nalézána v propojení starých forem a nových funkcí. Bezradnost tohoto období je dobře viditelná na tehdejší architektuře. Vznikaly nové budovy, ale s použitím historických prvků a částečně vypůjčených pravidel. Na počátku 19. století nebyl v architektuře dominantní žádný stavební styl. Vše, co se postavilo, bylo odvozeno od stavebních slohů slavných dob minulých. To měla být pro zadavatele záruka uměleckých kvalit.

„Kostely se povětšinou stavěly v gotickém slohu, protože ten převládal v období nazývaném věkem víry. Pro divadla a budovy oper se považoval za nejvhodnější teatrální barokní sloh, zatímco paláce a ministerstva prý dělaly nejdůstojnější dojem, když měly impozantní tvary italské renesance.“⁵⁰

V umění se víceméně dá označit přelom 18. a 19. století za eklektický. Některým umělcům se ale podařilo skloubit stará pravidla s vlastní invencí, bylo to však pro každého těžké. I v malířství se umělci potýkali s dědictvím minulosti. Na akademické půdě bylo nemyslitelné nevycházet z tradic velkolepých děl předešlých dob. Na počátku devatenáctého století to byl především akademismus, neoklasicismus a pak snad pokrokovější romantismus; tyto směry určovaly vkus veřejnosti. Zákazníci od umělce žádali - tak jako v dobách minulých - hlavně zručnost. A vlastně to byla právě tato řemeslná zručnost, jež byla doposud hlavní exhibicí umělce. Jenomže postavení umělce už ovlivnila možnost volby. Mladší generaci malířů už nestačilo jen napodobovat osvědčená kliše. Umělec chtěl vyjádřit něco více, i svoji osobitost. Umělec má potřebu hledat, klade si otázky a chce se rozvíjet. Vkus veřejnosti se ale řídí jinými silami. Lidé považovali za krásné to, co znali; umělcova zručnost pro ně byla zárukou kvality. Tak se dostávali umělci a veřejnost do napjatého vztahu. Vkus většiny lidí ovlivňovaly i masově vyráběné průmyslové produkty - není se tedy co divit, že upadal. Malíři se s touto situací vyrovnávali různě. Byli tu tací, kteří se podřídili diktátu většiny a zůstali u tradiční, věky prověřené tvorby. Měli zakázky, slušné živobytí a zároveň jistý společenský status. Zaručovali lidem jistotu v měnícím se světě. Pak tu byla druhá skupina umělců, která se odmítala podříditi a hledala vlastní řešení. V krajní podobě tohoto postoje se umělci dostávali do izolace a často žili v bídě jen se svým přesvědčením. Měšťáky pak byli považováni za šejdíře a blázny. Dnes se v dějinách

⁴⁹ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přel. M. Tůmová. 2. české vyd., v Mladé frontě a Argu 1. (dotisk). Hongkong: Argo, Mladá fronta, 2001. 683 s. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0.

⁵⁰ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přel. M. Tůmová. 2. české vyd., v Mladé frontě a Argu 1. (dotisk). Hongkong: Argo, Mladá fronta, 2001. 683 s. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0. (s. 499)

umění můžeme dovědět více právě o této druhé skupině, protože vytvořila půdu umění současnému. Oficiálním uměním se historikové umění zaobírají daleko méně a obyčejný člověk o něm dnes téměř nic neví.

„Je sice pravda, že většina z nás je s některými „oficiálními“ výtvary obeznámena, s pomníky velkých mužů na veřejných prostranstvích, nástěnnými malbami na radnicích a barevnými skly v oknech kostelů nebo univerzitních kolejí, většinou nám však připadají tak zatuchlé, že jim nevěnujeme více pozornosti než rytinám obrazů, které se kdysi proslavily na výstavách a které ještě dnes vidáme ve staromódních hotelových halách.“⁵¹

Předním konzervativním malířem byl například Jean-Auguste-Dominique Ingres, který stavěl svou slávu na tradici klasického starověku a dokonalé kresbě. Jeho dokonalé křivky a vyváženost kompozice však podle E. H. Gombricha někteří vrstevníci považovali za nesnesitelné. V jeho generaci nicméně můžeme pozorovat i pokrokové snahy E. Delacroixe (použití barev, motivy) a Jeana-Baptista Camilla Corota (dojem opravdové atmosféry).

V umění náhle nastávala revoluce, která se už dále netýkala jen barev. Zmínění malíři připravili půdu pro další experimenty. Umělci začínali přemýšlet o námětu, jenž byl do té doby víceméně daný a osvědčený. Barbizonská škola se zaměřila na přírodu a venkovské motivy, které byly do té doby vyhrazeny jen holandskému žánrovému malířství. Prostý venkovský člověk už ale nebyl zobrazován s posměchem, nýbrž s vážností. Se zájmem o skutečnost a přírodu takovou, jaká ve skutečnosti je (ne zidealizovanou), přišel realismus. Gustave Courbet si svým novým přístupem nejprve vysloužil pouze pohrdání. Snahy o zobrazení skutečné přírody daly vzniknout rovněž kruhu anglických malířů. Ti si dali za úkol vrátit se zpět v čase do doby, než velikán Raffael vymaloval své ideální krajiny. Říkali si Preraffaelisté. Avšak tyto pokusy nevedly příliš daleko.

Ve Francii, baště novátorských snah v umění, se s počátečním odporem setkal i Édouard Manet. Svou tvorbu založil na důkladném pozorování světla. On a jeho následovníci vyvolali opravdovou „revoluci“ v použití barev. Líbivá hladká malba ustoupila efektu jasných barevných skvrn, které se pak v oku spojí v jeden dojem. Manet na svých obrazech dokázal naznačit i pohyb a vzrušení. Dalším revolucionářem umění se stal Claude Monet. Maloval zásadně podle skutečnosti a preferoval rychlé

⁵¹ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přel. M. Tůmová. 2. české vyd., v Mladé frontě a Argu 1. (dotisk). Hongkong: Argo, Mladá fronta, 2001. 683 s. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0. (s.503)

zachycení námětu. Skutečnost se totiž každým okamžikem mění a je třeba zachytit krátký okamžik s jeho atmosférou. Kritici tehdy namítali, že jeho obrazy jsou nedodělané či ledabylé. Když se umělci podobného smýšlení rozhodli své práce vystavit, nebyla jim veřejnost nakloněna. Na pařížské výstavě Salón neuspěli a vystavili obrazy ve fotografickém ateliéru. Zde prezentovaný Monetův obraz „Imprese: Východ slunce“ kritiky tak pobavil, že tuto skupinu po něm pojmenoval – Impresionisté. V tisku pak byla jedním novinářem výstava popsána takto:

„Vešel jsem tam a mé vyděšené oči spatřily něco strašného. Pět nebo šest bláznů, mezi nimi i jedna žena, se dalo dohromady a teď tam vystavuje své práce. Viděl jsem tam lidi, kteří se před těmi obrazy prohýbali smíchy, avšak když jsem je spatřil, krvácelo mi srdce. Tito rádoby umělci se nazývají revolucionáři, „impresionisty“. Vezmou plátno, barvu a štětec, napatlají na něj zcela nahodile několik barevných skvrn a pak se pod to podepíší. Je to halucinace stejného druhu, jako když chovanci blázince seberou na cestě kamínek a domnívají se, že našli diamant.“⁵²

Vývoj umění devatenáctého a dvacátého století potom každého přesvědčil, že nic není nemožné a i ta díla, jež bývají zpočátku zatracována, nakonec dojdou uznání. Po Renoirovi a Degasovi přišli další, kteří objevili účinky nových způsobů malby a impresionismus tak inspiroval další podobné směry. Neoimpresionismus byl samostatnou větví impresionismu. Umělci jako C. Pissaro, P. Signac a G. Seurat věnovali pozornost hlavně přípravě a technickým aspektům malby (S. Little: ...ismy, 2005). Postimpresionismus pak bývá spojován s takovými jmény jako P. Cézanne, V. van Gogh a P. Gauguin.

„Jde o velmi široký pojem, jímž se označuje většina uměleckých děl vytvořených od 80. let 19. století do počátku století dvacátého.“⁵³

Na sklonku devatenáctého století se v architektuře příliš věcí nezměnilo. Běžnou praxí architektů a stavitelů bylo nejprve postavit budovu a pak na ni „nalepit“ ozdoby. I ty pak byly stále dokola opakovány. Potřeba nových výrazových možností pak dala vzniknout stylu „art nouveau“ známém u nás jako secese. Tento nový sloh teprve otevřel cestu modernímu umění. Stal se prvním stylem užitého umění od architektury, přes nábytek až ke šperkům. Jeho doménou bylo využití plakátu, se kterým se začal sloh masově šířit. Secese pracovala s novými materiály, věnovala se ornamentu a liniím.

⁵² GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přel. M. Tůmová. 2. české vyd., v Mladé frontě a Argu 1. (dotisk). Hongkong: Argo, Mladá fronta, 2001. 683 s. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0. (s. 519)

⁵³ LITTLE, S. *...ismy: Jak chápat umění*. Přel. E. Harantová. Praha: Nakladatelství Slovart, 2005. 159 s. ISBN 80-7209-751-2. (s. 94)

Umělci se často inspirovali i rostlinami. Secese tak byla vysoce dekorativním stylem v němž vynikli zejména belgický architekt V. Horta, vídeňský malíř G. Klimt, francouzský malíř H de Toulouse-Lautrec či český velikán Alfons Mucha. Bývá s ní spojován také ilustrátor Aubrey Beardsley.

Na konci devatenáctého století se akademismus mnohým již protivil. Nové druhy umění se začínaly etablovat a rozklad starých tradic byl patrný také uvnitř kruhu „akademiků“; na tento rozklad někteří z nich reagovali ve Francii založením tzv. Národní společnosti výtvarných umění. Z této společnosti vzešlo vícero salónů, které začaly prosazovat nové umění.

„V posledních letech století se tedy už vynořily všechny prvky, jež v budoucnosti sehrály tak důležitou úlohu, ať to byla exploze barev (fauvismus), snaha o řád v kompozici (kubismus), síla výrazu (expresionismus), volnost při volbě osobního stylu a právo na vynalézání tvarů, které mají určitý význam v intelektuální rovině (abstraktní umění). A třebaže se tyto prvky objevily v nestejně míře a u různých umělců, navzdory vši zdánlivé náhodnosti a protikladům, každý z nich dostal své pevné místo, jako by vytvářely jakýsi řetěz, jeden podmiňoval druhý a všechny byly schopny dalšího rozvoje tím spíš, že krajní postoje zaujali a na svém díle ilustrovali mimořádně nadaní a takřka legendárně odvážní umělci.“⁵⁴

Konec devatenáctého století tedy odstartoval doslova „boom“ moderních směrů století dvacátého. Pro tyto směry bylo příznačné, že se velmi rychle střídaly a takřka nehybný chod umění minulých století se velmi zrychlil a zdramatizoval. Bohumír Mráz uvádí tyto směry v přehledné tabulce i s daty: Vyjdu z této tabulky a pokusím se je vypsát zhruba podle časového sledu, i když to samozřejmě nelze vymezit přesně, protože jednotlivé směry se střetávaly, umělci se vyvíjeli a často zkoušeli vícero možností. Na počátku dvacátého století ještě v Evropě převládala (zejména pak v Paříži a Vídni) secese; formoval se ale již fauvismus a expresionismus. Kolem roku 1910 se moderní umění rozvíjelo nebývalým tempem, a protože dvacáté století je věkem vědy a techniky, i umělci rozvíjeli nové myšlenky doslova v tvůrčí explozi. Směry jako kubismus, futurismus, konstruktivismus, abstraktní umění či suprematismus také nejprve šokovaly veřejnost, aby se půl století nato staly obdivovanou součástí učebnic dějin umění.

⁵⁴ PIJOAN, J. *Dějiny umění* / 8. 3. vyd. Přel. D. Halasová, F. X. Halas. Praha: Odeon, 1990. 365 s. ISBN 80-207-0432-9. (s. 351)

Umělecká společnost se tříštila na individualisty a menší skupiny, jež se staly ve společnosti jakousi intelektuální elitou. Moderní umění na diváka kladlo mnohem větší nároky, což v důsledku vedlo k zúžení okruhu jeho nadšených přívrženců. Každá nová myšlenka si musela zpočátku tvrdě razit svou cestu a divák se z pasivního příjemce musel aktivizovat, pokud chtěl modernímu umění porozumět. Bylo tedy téměř nevyhnutelné, že si lidé přelom století spojovali se změnou starých pořádků. Protože člověk má veskrze rád své jistoty a na nové pořádky si nerad zvyká, mnozí dokonce považovali tyto změny za „rozkladné a ničivé“. I dnes se stále můžeme setkat s lidmi, kteří tuto etapu umění ještě „nestrávili“, a to zejména mezi laiky. Lze si tedy představit, jak moderní směry v umění působily na měšťáckou společnost počátku dvacátého století, včetně samozvaných odborníků na umění, jakým se cítil být i Adolf Hitler. On si však vybudoval takovou moc, která mu poskytla možnost alespoň lokálně vývoj umění na čas pozastavit a ovlivnit podle svého vkusu. Na jeho příkladu je dobře vidět, jak extrémní stanoviska k umění vyvolávaly moderní směry a zároveň jak umělecký vkus jediného člověka na dvanáct let ovlivnil estetické vnímání téměř celého národa.

1.2.2 Milníky na cestě Adolfa Hitlera k výtvarné tvorbě, jeho vztah k uměleckým směrům a jeho oblíbení umělci

Jak jsem již naznačila v předchozí podkapitole, budu se nyní věnovat tomu, co v oblasti umění Adolf Hitler preferoval. Pokusím se představit jeho osobní vkus v umění, dále pak i kulturní hodnoty, jimiž byl ovlivněn. Pokusím se formulovat, z jakých myšlenek vycházel ve své vlastní tvorbě.

Adolf Hitler pocházel z poměrů střední třídy. Jeho otec byl členem měšťácké společnosti a spořádaným úředníkem, přestože nebyl pro svou kariéru náležitě vzdělán. Hitlerova matka pocházela z chudších poměrů a prakticky celý život strávila péčí o domácnost a děti. Stran umění tedy malý Adolf příliš mnoho podnětů pravděpodobně nedostával (pokud vůbec nějaké). I. F. Spotts soudí, že zrození Hitlerova estetického myšlení je dnes velmi těžké objasnit. Dá se říci, že jeho první opravdové setkání s kulturou proběhlo na půdě církevní. Velkou zajímavostí z této doby strávené rodinou v Lambachu je Adolfovo docházení do nedalekého kláštera, kde pravděpodobně z otcova popudu absolvoval hodiny zpěvu. Již zde se možná zrodila jeho vášeň pro hudbu. Zejména mu ale učarovala církevní nádhera - velkolepá nádhera křesťanského kostela se vším bohatým zdobením, uhrančivá světla a slavnostní atmosféra církevních

ceremonií si musela vnímavého malého chlapce zcela podmanit. Jak uvádí M. Steinertová, visel tehdy na kůru stylizovaný hákový kříž a pro oslněného hochy nebylo jistě možné si ho nevšimnout. Podle svých pozdějších vzpomínek malý A. Hitler vzhlížel k opatovi jako k ideálu. Možná se po určitou dobu i chtěl stát knězem. Zde můžeme nalézt souvislosti s jeho pozdější kariérou a také ideály. Kde jinde si člověk z vesnice či malého města může poprvé uvědomit působivost okázalé architektury nežli v kostele?!

Nikde se nelze dopátrat, kdy poprvé Hitler objevil svoji vášeň pro kresbu. Jeho známky z kreslení byly však dobré i při jeho málo úspěšném studiu reálky. Byť nevíme přesně, kdy se zrodila jeho touha stát se umělcem, můžeme s jistotou říci, že to bylo zhruba v době, kdy začal být neúspěšným na linecké reálce. Právě tehdy odůvodňoval své neúspěchy zájmem o kariéru výtvarníka. Linec již dospívajícímu Hitlerovi poskytoval mnohem více zajímavých ukázek kultury. Mladík tehdy vedl pro mnohé přitažlivý bohémský život. M. Steinertová popisuje mladého Hitlera takto:

„Mladík nyní věnoval velkou péči svému vzhledu. Vypadal jako mladý dandy, procházel se s holí, chodil do kaváren, do divadla, do opery – po několik měsíců dokonce chodil na hodiny piána. Ale většinu svého času věnoval malování, kreslení a zvláště skicám a architektonickým plánům. V jeho skicáku dostalo město Linec přepychové vily, muzea, divadlo, most přes Dunaj, který byl ostatně zbudován o třicet let později.“⁵⁵

Hry na klavír ani ne po půl roce zanechal, protože se mu prý nelíbilo cvičení stupnic. Oblékal se jako městský švihák; jeho šatník stál matku nemalé peníze. Od tohoto reprezentativního vzhledu svého syna patrně očekávala lepší životní příležitosti. On však patrně chápal svůj vzhled spíše jako vyjádření nezávislosti umělce. Hitler zůstával vzhůru dlouho do noci a ráno si dopřával delší spánek. V tomto období mu byl nejvěrnějším druhem jeho o devět měsíců starší kamarád August Kubizek, s nímž se jednoho dne náhodou seznámil při své oblíbené kratochvíli v opeře.

Kubizek pocházel ze skromnějších poměrů, měl nižší vzdělání a celkově byl níže společensky postaven. Neměl také příliš vyhraněné názory; byl tichý a zasněný. Stal se Hitlerovým nejlepším spojencem ve snech o umění - sám totiž projevoval velký zájem o hudbu. S těmito vlastnostmi byl vhodným posluchačem Adolfových teorií. Přestože hudbě rozuměl pravděpodobně více než Hitler, nechal se jím po každém

⁵⁵ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 27, 28)

představení poučovat o jeho uměleckých kvalitách. Společně sdíleli zájem o Wagnerovu hudbu a Hitler Kubizeka zasvěcoval do svých architektonických plánů pro Linec.

Po otcově smrti začal nabírat jeho plán stát se umělcem reálnějších podob, a to zejména tehdy, když se mu podařilo přesvědčit matku o naléhavosti cesty do Vídně. Ona mu tehdy vyhověla z radosti, že syn si konečně vyhlédl konkrétní profesi. Tuto cestu Hitler zdůvodňoval záměrem prostudovat si obrazovou galerii ve Dvorním muzeu; ve skutečnosti spíše toužil prohlédnout si kulturní památky. E. Fromm k této cestě dodává:

„Poslal jí několik pohledů, na kterých blouzní o „mocném majestátu“, „důstojnosti“ a „velkoleposti“ staveb. Jeho pravopis a interpunkce však byly hluboko pod úrovní, jakou bychom očekávali od sedmnáctiletého chlapce, který navštěvoval po čtyři roky reálku.“⁵⁶

Po návštěvě matky v Linci se pak Hitler rozhodl se do Vídně vrátit a vykonat zde přijímací zkoušky na Akademii výtvarných umění. Musel nejprve projít předběžnou vstupní zkouškou, která spočívala ve vyhodnocení kandidátových domácích prací. Tato část eliminovala třicet tři uchazečů a Hitler postoupil dále ke dvěma tříhodinovým zkouškám z kresby. Uchazeči si vybírali z těchto témat: Vyhnání z ráje, Lov, Jaro, Smrt, Požitek, Hudba, kapitola z Potopy a Tanec.⁵⁷ V této části přijímacích zkoušek už Hitler neuspěl. Zdůvodněním byla neuspokojivá kresba. Ian Kershaw píše, že důvodem bylo málo „hlav“ (portrétů). Hitler ovšem nechtěl nic ponechat náhodě a požádal o vysvětlení rektora, který mu při rozhovoru doporučil studium architektury. Jak zraňující vzhledem k faktu, že kvůli nedokončenému vzdělání (další stupeň reálky s maturitou) se nemohl ke studiu architektury přihlásit.

Vídeň byla tehdy centrem umění, a tak i přes první neúspěch se Hitler pochopitelně rozhodl zde zůstat.

„V tomto prostředí, kde jsou zastoupeny všechny druhy umění, je třeba zmínit také Gustava Klimta, jenž se v roce 1897 rozešel s Akademií a založil hnutí Secese, v němž je Alfred Roller (o kterém ještě budeme mluvit) a kterého najal Mahler pro výpravy Opery.“

⁵⁶ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P . Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4. (s. 379)

⁵⁷ FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957.

Toto „soustředění umělecké moci“ patří k pozoruhodné snaze, podporované úřady a Františkem Josefem osobně za účelem obrody císařství aktivní kulturní politikou. Toto kosmopolitní umění má postavit proti úzkým nacionalismům umění skutečně rakouské. Ale na tomto „bohatém kulturním poli“ je moc koncentrovaná v rukou hrstky vzájemně propojených umělců a správců. Tento fenomén vnímají někteří jako „prostou komercializaci umění, zpochybňující čistotu stejně jako serióznost“. Proti této snaze zachránit říši i kouzlo minula se vzbouřil Karl Kraus a s ním takoví umělci jako básník Georg Trakl, architekt Adolf Loos, skladatel Arnold Schoenberg, malíř Oskar Kokoschka a další.“⁵⁸

Tyto rozpory se projevíly také ve vídeňské architektuře. Na jedné straně stály monumentální stavby kolem ulice Ringstrasse, které Hitler vášnivě obdivoval. Přívržencem této architektury inspirované antikou či gotikou byl Camille Sitte, jenž vydal v roce 1889 své dílo *Der Städtebau*. M. Steinertová se domnívá, že by bylo velice nepravděpodobné, že je Hitler nečetl vzhledem k tomu, že oba spojoval stejný názor. Sitteho zajímala především estetika; otázky funkce budov byly až na druhém místě. Toto pojetí architektury, inspirované historickými slohy je spojeno s historismem, eklekticismem a styly staveb, které byly takto koncipovány, nesly předponu neo-. Na straně druhé stál Otto Wagner, jenž vydal roku 1895 knihu *Moderní architektura*. Podle M. Steinerové byl „*obhájcem účelného stylu, komerční a užitkové podstaty*,...“⁵⁹.

Vídeň se v této době vyznačovala množstvím protikladů. Proti lesku, okázalosti a přepychu vznešeného života smetánky stála bída, špína a zločinnost, schovaná vespod. Vídeň - město s téměř nejodvážnějšími novátory nejen v oblasti umění (nové proudy myšlení byly ve Vídni spjaty se jmény jako Klimt, Mahler či Freud) - v různorodosti předčila snad i Berlín či Paříž a ostře kontrastovala s Vídni, prahnoucí po jistotě a kulturních tradicích; tato se vehementně bránila změnám, které by narušily staré pořádky. A možná právě díky bohatosti avantgardy zde bylo tradicionalistické cítění tak hluboce zakořeněno. Mohu proto usuzovat, že právě ve Vídni si Adolf Hitler definitivně vytříbil svůj vkus. Jeho myšlenky pochopitelně směřovaly v čase zpět. Nejspokojenější dobou jeho života bylo dětství, které mu dávalo jistoty. Obával se změn, protože nevěděl, co s sebou přinesou. Z jeho pohledu změny nevěstily nic dobrého: Svůj dosavadní život prožil na malém městě, nebyl umělecky poučen a nebyl zvyklý

⁵⁸ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 35)

⁵⁹ STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2. (s. 36)

přemýšlet kriticky nebo řešit nové problémy a úkoly. Pro něj bylo umění odjakživa spojeno s řemeslnou zručností, ať už se jednalo o vznešený námět, krajinu (městskou i venkovskou) či portrét. Moderní umění naproti tomu vyžadovalo velkou dávku kreativity, kypící z nitra, nutnost inovace, velkou osobní investici a odhodlání „jít s kůží na trh“. Moderní umění nebylo pro pohodlné. Navíc většinu vlastností moderního umělce Hitler postrádal. A jak tomu u něj bylo zvykem - to, co sám nezvládal, se snažil popřít, bagatelizovat nebo pohanit. Nad moderním uměním tedy definitivně zvítězil jeho narcismus.

Podle F. Spottse v momentě, kdy se stal Hitler kancléřem, dostala jeho nenávist k modernistům podobu konkrétních opatření. „Nevhodní“ umělci měli zakázáno tvořit a policie dokonce podnikala razie do jejich ateliérů. Někteří svou situaci vyřešili emigrací, další rezignací a pár jich dokonce spáchalo sebevraždu. Goebbels se ještě zpočátku snažil prosadit alespoň v Itálii běžný futurismus, ale nesetkal se u Hitlera s pochopením. Hitlerovi u modernistů vadily náměty, popírání jemu vlastního klasického způsobu práce, elitářství i časté střídání stylu. Toto umění považoval za židovský brak, za produkci šílenců a kriminálníků (jak ironické v kontextu s jeho vlastní osobou). Výtvarné práce přizpůsobil Hitler svému konzervativnímu naturelu, přestože v době svého vrcholu bděl nad veškerými zvěrstvy páchanými ve jménu války i na civilním obyvatelstvu Evropy. Hitler ovšem ve své kritice moderního umění nezůstal sám. V předešlé podkapitole je doložena podobná kritika přímo z Francie; dokonce i někteří lidé v zámoří dávali Hitlerovi za pravdu. Ve svém názoru na modernisty tedy rozhodně nebyl osamocen. A jistě nepřekvapí, že svého kancléřství vydal příkazy k „vyčištění“ německých galerií od modernistického braku. Některá díla zmizela, jiná se vyměňovala za „hodnotnější“ kusy klasického umění se zahraničím a další byla ničena. Výjimku tvořila mnichovská sbírka „zdegenerovaného umění“, která sloužila německému lidu jako odstrašující příklad; byla kontrastem k „opravdovému umění“ a záměrně vystavena posměchu. Díla modernistů byla na této výstavě záměrně chaoticky aranžována v neupravených prostorách a doplněna hanlivými i zesměšňujícími komentáři tak, aby každý návštěvník pochopil, jaké dojmy si z ní má z expozice odnést.

„Okázalou žní této akce byla pak proslulá výstava „Entartete Kunst“, zahájená 19. července roku 1937 v Mnichově. Pod názvem „Zvrhlé umění“ zde byly vystaveny práce více než dvou set nejvýznamnějších tvůrců současného umění: obrazy německých

expresionistů za skupin „Die Brücke“ a „Der blaue Reiter“, díla Chagallova, van Goghova, Lehmbruckova, Kandinského, Mondrianova a mnoha jiných.“⁶⁰

Hitlerův vkus tedy korespondoval s tradicí akademického pojetí umění. Obdivoval zejména díla německé školy 19. století, zejména pak práce akvarelistů Carla Schützeho (konec 18. st.) a Rudolfa von Alta (19. st.).

*„Hitler se inspiroval klasicismem starověkého Řecka a Říma, italskou renesancí a neoklasicismem 19. století. Byl přesvědčen, že esence umění pochází z technické dovednosti zobrazit čistě a realisticky skutečnost života, tak i jeho symbolický aspekt. Jedním z Hitlerových oblíbenců byl Rudolf von Alt (1813-1905), věhlasný tvůrce akvarelů pozdního 19. století, kterého nazýval „svým učitelem“. Hitler přejal jeho charakteristický sklon zobrazovat detailně a realisticky scény, vyvedené v jemných tónech a precizně kopíroval typicky „Altovská“ oblaka.“*⁶¹

Christa Schröderová ve svých vzpomínkách míní, že Hitler obdivoval hlavně antiku, kterou považoval za „kolébku kultury“. Naproti tomu o gotice a renesanci prý mluvil s despektem, protože byly podle něj příliš spjaty s křesťanstvím. Křesťanství podle jeho teorie zapříčinilo pád Římské říše. Hitler prý rovněž obdivoval baroko drážďanských staveb. Jeho vkus tak po nástupu k moci pochopitelně ovlivnil umění Třetí říše v té největší možné míře. Jeho přednostním architektem se stal Paul Ludwig Tross, který na jeho doporučení vypracoval kánony architektury. Tu ovlivnil řecký klasicismus (Hitler byl nadšen zejména dórským slohem, a to do té míry, že přišel dokonce s vlastní teorií o příbuznosti Germánů s Dóry). Po Troostově smrti převzali „architektonické“ žezlo říše Albert Speer a Hermann Geisler. Soudě i podle Troostových vlastních vzpomínek byla jeho architektura na počátku umírněná a elegantní. Naproti tomu Speer se spolu s Hitlerem nechali po čase svést neomezenými možnostmi. Začali projektovat stavby tak velkolepé, okázalé, monumentální a drahé, že se v zaslepení nechali svést k megalomanství bez větší umělecké ceny. Sám Speer ve svých vzpomínkách píše, že s odstupem času vidí jako nejlepší práce právě ty počáteční.

Co se týče malířství, Hitler je rovněž chtěl podříditi svému vkusu. Nicméně zde nebyl tak úspěšný: Zatímco některé architektonické projekty Třetí říše byly známy i za hranicemi (například Stalin některé z nich obdivoval), v malířství se tento úspěch neopakoval. Na tomto poli totiž docházelo k mnoha omylům. F. Spotts píše, že Hitler

⁶⁰ PIJOAN, J. *Dějiny umění / 11.* 1. vyd. Přel. J. Kasl, L. Štindl. Praha: koedice Knižní klub, Balios a Odeon, 2000. 264 s. ISBN 80-242-0449-5. (s. 250)

⁶¹ FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely.* 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 5)

chtěl v Domě německého umění uspořádat výstavu soudobé německé tvorby, která měla být národní chloubou. Chtěl ukázat ono „velkolepé umění“ Třetí říše, které mělo ostře kontrastovat se souběžnou výstavou „Zvrhlé umění“. I když byly obě výstavy hojně navštěvovány, pro všechny zúčastněné byla výstava oficiálního německého umění fiaskem. První zádrhel spočíval v tom, že nikdo pořádně nevěděl, jak má malířství podle Hitlerových představ vlastně vypadat. Hitler svoji koncepci pravděpodobně nedokázal řádně vysvětlit. Možná ji ani neměl, nebo nedokázal formulovat. Každopádně sami malíři častokrát vůbec nepochopili, proč byly jejich práce zamítnuty či proč se ocitli na „černé listině“. Hlavní ideolog Rosenberg udělal v rámci umění velké čistky. Hned zpočátku Hitlerovy vlády bylo umění zapovězeno Židům a o něco později i umělcům, kteří nebyli ve straně. Překvapující však bylo zamítnutí těch, kteří se s režimem ztotožňovali.

„Takový pravý nacista, jako Nolde, očekával pocty a nechtěl uvěřit, že se tak nestalo. Bezpartijní umělci, jako Barlach, Hofer, Schlemmer, Kandinskij a Kirchner, se snažili, aby byli nacistickým státem akceptováni a byli přesvědčeni, že když k tomu nedošlo, že se jednalo o nějaké strašlivé nedorozumění.“⁶²

Obrazy a sochy pro výstavu německého umění vybírala podle F. Spottse komise složená z „pseudoprofesionálů“ (jejími porotci byli také Gerda Troostová a Adolf Ziegler). Předběžný výběr Hitlera úplně rozčílil. Jednak zde byla zastoupena díla s prvky moderny a další práce zase postrádaly jiskru. Hitler dokonce některé z nich označil za „katastrofální“. Přestože tato výstava pro něj neznamenal větší úspěch, nehodlal se vzdát a podporoval některé mladé tvůrce, i když se mu jejich díla úplně nelíbila. Soustředil se na svůj velký sen - stvoření ohromující umělecké sbírky v Linci, jímž pověřil Hanse Posseho. Po dobu války byly nejen na všech ukořistěných územích rabovány soukromé i oficiální umělecké sbírky, aby naplnily budoucí lineckou galerii jen tím nejlepším; Němci tak pomocí zabavování a různě výhodných koupí získali mnoho cenných obrazů či přímo skvostů evropského umění minulosti. Kde to nešlo tímto způsobem, pomohli si záminkou „dočasné ochrany“ obrazů. Takto se dostali k dílům autorů zvučných jmen jako Raffael, Leonardo, Rembrandt, Brueghel, Makart, Tizian, Tintoretto, či Pontormo a Hitlerovi se dokonce podařilo získat i římskou kopii sochy Myrónova Diskobola, kterou považoval za nejlepší sochařské dílo vůbec. Spotts

⁶² SPOTT, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epoque, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 166)

uvádí že asi 7000 děl bylo získáno konfiskacemi převážně židovského majetku - poměrně velká část lupu pocházela ze sbírek rodiny Rotschildů. V Německu se díla dočasně uchovávala v improvizovaných depozitářích (např. na zámku Neuschwanstein); na sklonku války pak byly nejvzácnější položky přesunuty do bezpečnějšího depozitáře, narychlo zbudovaného na rakouském území v solném dolu.

Mezi tehdejšími výtvarníky měl ale Hitler i své oblíbence. Někteří z těchto umělců byli dokonce zproštěni vojenské služby.

„Byli to lidé, kteří se těšili jeho zvláštní přízni: Hermann Gradl, Arthur Kampf, Willy Kriegel, Werner Peiner, což byli malíři všeobecně známí jako autoři krajin a jiných pacifistických námětů. A co je dost zajímavé, mezi nimi chyběli takoví krvežízniví malíři, jako Elk Eber, válku líčící umělci typu Clause Bergena a dokonce scházel i šéf Komory výtvarných umění, Adolf Ziegler, často mylně považovaný za Hitlerova oblíbeného malíře.“⁶³

I když dnes umění Třetí říše nebývá příliš ceněno a v oblasti malířství nenacházíme žádná slavná jména, sochařství na tom bylo přece jen o něco lépe. Starší generace sochařů (Kolbe, Fritz, Klimsch, Scheibe) pracovala v duchu Hitlerova realistického a neoklasického ideálu. Prosazovala se však i generace mladších tvůrců jako Josef Wackerle, Kurt Schmidt-Ehmen, Karl Albiker, Adolf Wamper, Bernhard Bleeker a Willy Meller. Oblíbenými sochaři Adolfa Hitlera, ovlivnění neoklasicismem, byli Arno Breker a Josef Thorak. Byť tvořili v souladu s ideologií a podle toho volili i názvy svých děl (Kamarádství, Vítěz, Strana, Vojsko, Pohotovost, Mstitel, Nadvláda, Oběť, Zničení), jejich práce nebyly jen plytkými napodobeninami stylu někoho jiného a měly rovněž jisté umělecké kvality. Sochy byly nadproporční, postavy měly zvýrazněné svalstvo a tvrdý, necitelný výraz - někdy bývají označovány za „karikatury mužské potence“.⁶⁴ Autor o nich píše jako o „ikonách brutality“ a snad i „sexuální fantazie“. To že mají homoerotický až sadomasochistický nádech dokládá Spotts skutečností, že v současné době je Thorakovo sousoší Kamarádství ikonou mezi německými homosexuály a některá Brekerova díla jsou dnes údajně využívána americkými árijskými skupinami jako ideologické symboly.⁶⁵

⁶³ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1. vyd. Praha: Nakladatelství EPOCH, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 192)

⁶⁴ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1. vyd. Praha: Nakladatelství EPOCH, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0.

⁶⁵ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1. vyd. Praha: Nakladatelství EPOCH, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 200)

Hitler sám prý upřednostňoval díla idylická. Často se odvracel od ryze ideologických námětů a tyto obrazy ostatně nepatřily mezi jeho oblíbené (co se týče podlézavosti či přehánění, nesnášel to i jako vůdce a nadřízený). Tématika válečná byla ke konci Hitlerova panství téměř zapovězena - zpočátku měla válečná a hrdinská umělecká díla lid připravit na válku a motivovat k boji; když ale začaly narůstat válečné ztráty, bylo úkolem umění lid spíše uklidnit.

Ovlivňování umělecké tvorby ve Třetí říši ale Hitlerovi přineslo spíše rozčarování. Neúspěch pro něj znamenala zejména mnichovská výstava; na kvalitní malířství v nacistickém Německu poté spíše rezignoval. Problém spočíval v nápodobě klasiky, ovšem bez vlastní invence (rovněž problém tvorby Hitlerovy). Ideologický či idylický podtext také začal unavovat. Další příčina malířského debaklu tkvěla podle Spottse i v tom, že umění bylo nesvobodné a snažilo se z ideologů dělat umělce. Vše podléhalo nacistické cenzuře (zejména Rosenbergově) a přesto nemělo nacistické umění (jak již jsem naznačila výše) svoji vlastní koncepci. Aby pomohl utvořit tvůrčí styl Třetí říše, formuloval Hitler zásady pro „nové umění“ – ovšem velmi všeobecně a mlhavě. Požadoval návrat k tradici a tvorbu pro široké lidové masy; toto umění mělo být realistické, ale zároveň jen optimistické a v neposlední řadě rasově čisté.

„Ve schodě s těmito směrnicemi ukazovalo umění předváděné na oficiálních výstavách šťastný život německého lidu, prostý neklidu a existenciálních svárů. Skupinové portréty vesnických rodin zdůrazňovaly význam rodinného života a oddanosti německé zemi. Pracovní scény vyzvedaly úlohu kolektivního úsilí, práce pro německou vlast. Závazným kánonem bylo zobrazování lidí silných, odolných a zdatných, utvářených zákony přírody, jež vládou tomuto světu.“ (...)

„Nezvykle častým tématem byly v nacistickém umění postavy nahých žen, malířské i sochařské akty. Popularita těchto obrazů a soch je tu svérázným fenoménem. Byly činěny pokusy vysvětlit ji jako důsledek fetišizace ženy válčícími muži“⁶⁶

V závěru této podkapitoly si dovoluji předeslat otázku souvislosti uměleckého vkusu s osobnostními rysy člověka. Dle mého názoru vypovídá osobní preference v umění určitým způsobem o osobnosti člověka. Pro svoji myšlenku jsem našla oporu v článku Daniely Kramulové:

„Prozrazuje individuální míra vkusu něco o osobnosti samotné? Existují psychologické charakteristiky, jež jsou společné lidem, kteří vkus mají, a těm, co ho

⁶⁶ PIJOAN, J.; BARANIEWSKI, W. *Dějiny umění / 11*. 1. vyd. Přel. J. Kasl, L. Štindl. Praha: koedice Knižní klub, Balios a Odeon, 2000. 264 s. ISBN 80-242-0449-5. (kap. 16, s. 252 – 253)

*nemají? Nakolik se můžeme v této oblasti zlepšovat? A když volíme lepší z uměleckých děl, rozhoduje v nás spíše rozum nebo cit? Právě těmto tématům věnoval profesor Machotka své výzkumy. Metodologickým základem se stal již klasický test amerického psychologa Irvina Childa (1965), který určuje, zda jedinec dokáže rozlišit dobré od špatného, resp. lepší umělecké dílo od horšího.*⁶⁷

Tento názor mne vedl k poněkud širšímu pojetí končící podkapitoly, které by se snad mohlo zdát až příliš velkorysé; v kontextu s poslední kapitolou předkládané práce má nicméně své opodstatnění.

1.2.3 Hitlerovy řečnické projevy jako důležitý prostředek k uchopení moci

V této kapitole se zaměřím na ony Hitlerovy rysy, které okouzly a nadchly ve své době tak velké množství lidí. To, že se stal natolik obdivovaným i nenáviděným státníkem, jemuž se podařilo hýbat po dvanáct let světovými dějinami, jistě není dílem zázraku a prozřetelnosti osudu, jak někteří nacističtí funkcionáři rádi připomínali. Dnes již víme, že Hitlerův diktátorský fenomén se nezrodil jen díky „vůdcovským předpokladům“. Bylo zapotřebí více faktorů, které daly vzniknout tomuto „mýtu“. Především dle mnoha monografistů nebyl Hitler zdaleka tak nadaným státníkem, jak by se dalo usoudit z jeho fatálního působení na evropskou politiku třicátých a čtyřicátých let dvacátého století. Historikové se víceméně shodují na tom, že za jiných dobových okolností a snad i jinde na světě by člověk Hitlerova ražení nemohl v politice uspět. Důsledky 1. světové války, krize na americké burze a vlašná politika Výmarské republiky však byly příčinou děsivého ekonomického propadu země. Mnohdy bezvýchodnou situaci milionů Němců zapříčinila inflace, jakou novodobé dějiny Evropy dosud nezaznamenaly; není tedy divu, že lidé se drželi jakékoli naděje na „spásu“. Ta jim byla nabízena ve formě extrémních směrů v politickém spektru - na jedné straně to byl bolševismus, na straně druhé DAP. Pozdější NSDAP (původní Německá dělnická strana, která prošla z Hitlerovy iniciativy radikální změnou) pak neměla jasně definovaný program a stavěla na principech nového, specificky antisemitského rasismu. Znechucení Němci se rozdělovali do dvou táborů. Zásadní vliv na politiku se Hitlerovi a NSDAP podařilo získat mnohými úskočnými manévry. Svých politických rivalů se zbavoval pomluvami a dokonce fyzickými útoky. Röhmovo bojové

⁶⁷ KRAMULOVÁ, D. „Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit?“ *Psychologie dnes*, 2009, č. 12., s. 32 – 37. ISSN 1212-9607.

uskupení SA, rekrutující se z řad vojáků 1. světové války, bylo určeno především k provokování politických soupeřů, zejména pak komunistů. Provokace často přerostly v tvrdé pouliční boje. Pronásledování opozičních představitelů pak nezhledka vyústilo v jejich přímou fyzickou likvidaci.

Nebyla to však jen hrubá síla, která pomohla Hitlerovi na výsluní německé politiky ve třicátých letech. Hitler dovedl lidi zaujmout. K tomu využil nejen hospodářské situace a hořkého zklamání Němců z 1. světové války: V chápání lidí z celé Evropy byl již po staletí zakořeněn antisemitismus. Hitler našel lidem „viníka“ všech snášených utrpení. Vycítil, definoval a dále podněcoval nespokojené nálady tehdejší společnosti, které poté výborně využil ve svůj prospěch, když lidem nabídl řešení ve své vlastní osobě. Růst jeho moci neměl ani zdaleka charakter bleskového úspěchu - pečlivě plánoval a i přes mnohé překážky, stavějící se mu do cesty, dál urputně pracoval na svém pozdějším triumfu. Jaké vlastnosti, schopnosti a dovednosti mu pomohly na jeho cestě k moci? Co přimělo německý národ k tomu, že fascinovaně přihlížel Hitlerovu „zbožštění“? Jak je možné, že i v jednadvacátém století jsme ještě stále zaskočení jeho „fenomémem“? Patrně se již nikomu nepodaří vrhnout zcela jasné světlo na tyto otázky; můžeme se o to ale neustále pokoušet. Často se v monografické literatuře setkáme s názorem, že Hitler byl čistě průměrný člověk, v mnohých oborech diletant. Přesto se mu podařilo mnoho Němců přesvědčit, že on jako personifikace Thanata je univerzálním prostředkem řešení. A to nejen příslušníky nižší a střední vrstvy obyvatel Německa, ale také leckteré lidi z vyšších společenských kruhů. Jeho „univerzální znalosti a schopnosti“ mu přiznávali také odborníci; dokonce i zahraniční politici. Otázka čím a do jaké míry byl Hitler „nadán“ je tak pro poznání jeho osobnosti důležité.

Chceme-li se zaměřit na fascinaci mas Hitlerem, je nutno nejprve zmínit moc jeho řečnických projevů. Adolf Hitler sám často ztotožňoval svoji osobu se stranou NSDAP, se svým národem. Na cestě k moci a po jejím převzetí využíval k vylepšení a upevnění své pozice i pozice strany propagandu. Jeho řečnické projevy byly svým způsobem s nacistickou propagandou velmi úzce svázány. Jednak můžeme říci, že jedno bylo součástí druhého a je také velmi důležité, že k propagandě i svým řečnickým projevům využíval Hitler podobných nástrojů. Manipulace s veřejností byla klíčovým faktorem Hitlerova úspěchu a o tomto rysu jeho osobnosti také vypovídá jeho výtvarný projev.

Již jsem uvedla, že jako mladík se Hitler v Linci a Vídni zajímal o různé druhy umění. Žil jako bohém a obklopoval se kulturou. Navštěvoval operu, fascinovalo jej malířství i sochařství a obdivoval architekturu. Oddával se snění o tom, že jednou bude velkým umělcem. Vymýšlel dokonce velkolepé umělecké projekty do budoucna - týkaly se divadla, hudby, výtvarného umění a samozřejmě architektury. Nejen se svým přítelem Kubizekem vedl nekonečné debaty (či spíše monology) o umění. Zajímal se rovněž o historii a později ho upoutala politika. Všechny tyto zájmy později zúročil ve svých veřejných vystoupeních, v propagaci NSDAP a v politice vůbec. Estetické kvality se staly kulisami v režii jeho dobře promyšleného divadla.

„Hitlerovy projevy – nebo spíše veřejná představení – byly nejpůsobivějším vyjádřením jeho uměleckého talentu a klíčem k růstu jeho moci.“⁶⁸

Tento výrok – byť je diskutabilní a může působit až oslavně - chápu jako upozornění na klíčovou roli Hitlerových projevů pro dosažení moci. Jestli bychom u něj měli nalézt nejlépe vyvinutou a nejvíce masám imponující schopnost, pak je tato největší měrou zastoupena právě v jeho projevech k jakkoli širokému publiku.

Pokud se podrobněji zaměříme na Hitlerovu rétoriku, brzy dojdeme k poznání, že se zde vůbec nejednalo o projevy šílence, jehož řídícím momentem jsou pouze emoce. Naopak, vybrousil svou taktiku přísnou sebekontrolou a důsledným plánováním⁶⁹. Od té doby, kdy měl Adolf Hitler poprvé možnost mluvit před větším množstvím posluchačů a zjistil, že je dokáže zaujmout, své řečnické schopnosti vylepšoval:

„Pod opojným vlivem prvního úspěchu rozvíjel svou techniku, i když zpočátku neodborně, která vycházela z působivé symbiózy řečnického umění a gestikulace. Jako propagandistický mluvčí DAP, do které vstoupil v září 1919, hovořil vždy k velkému shromáždění, a to mnohdy i několikrát denně. Činil tak s vysokým nasazením a neustále své umění zdokonaloval. Byl naprosto jiný než nudní politici z povolání, dával vše a nabízel herecké představení, které jeho protivníkům nahánělo strach. Brzy dokázal přesně spekulovat s každým pohledem pichlavých modrých očí a perfektně se vypořádal s rakouským přízvukem.“⁷⁰

⁶⁸ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epoque, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 52)

⁶⁹ Touha po destrukci a ničení, kterou většina lidí v pudu sebezáchovy cenzuruje pod práh svého vědomí, se stala jako racionálním konceptem. Lze tedy usuzovat, že jeho počiny nebyly projevem šílenství, ale psychopatie.

⁷⁰ SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X. (s. 20)

Za faktickým ovládnutím většiny německého národa tedy nestála jen společenská situace, která dala prostor projevu jeho osobnostního potenciálu, nýbrž i sugestivní role, kterou s bravurou ovládal.

V počátcích své řečnické kariéry Hitler v projevech spoléhal na osobní řečnické cítění. Měl příjemný hlas a s citem ovládal svoji gestikulaci. Ovšem tempo a nasazení, s nimiž rostoucí množství svých řečnických vystoupení obvykle absolvoval, musely nutně zapůsobit na jeho hlasivky a neškolený Hitlerův hlas selhával. Byl proto později nucen využít služeb školeného učitele hlasu a operního pěvce Paula Devrienta. Hitler pod osobním dohledem tohoto pedagoga nejen rozvinul působivost svých vystoupení, která byla úspěšná i předtím, ale naučil se používat svůj hlas ekonomicky. Což se vzhledem k četnosti jeho projevů ukázalo jako nejprospěšnější, protože námahu svých hlasivek radikálně snížil.

„Bez reptání se podrobil všem cvičením, učil se dýchat, učil se technice relaxování a hře na otevřené scéně.“⁷¹

Výše zmíněná gestikulace Adolfa Hitlera nebyla jen dílem náhody. Postupně se zaměřoval na účinnost svých gest ve spojení s mluveným slovem. Cvičil si jednotlivé řečnické polohy, gesta a výrazy v obličeji před zrcadlem, dokonce se věnoval studiu fotografií Heinricha Hoffmanna, které zachycovaly jeho jednotlivé řečnické figury. Dle soudu nejen F. Spottse nebylo nic na jeho projevu ponecháno náhodě. Svě řeči si Hitler připravoval pečlivě a sám; zachycovaly je jeho stenografky. Projevy pak byly zpracovány do poznámek velkým písmem, protože Hitler nechtěl účinek svého projevu „kazit brýlemi“.

Také prostředí jeho řečnických projevů bylo pečlivě vybíráno. Interiéry musely mít dobrou akustiku a již svým charakterem měly dopomoci k dosažení žádoucího efektu. Asistenti se museli postarat nejen o dokonalé nasvícení „scény“, ale také o výzdobu. K tomu jim sloužil bohatý výběr nacistické symboliky, s jejíž pomocí prostor vždy velkolepě a ohromujícím způsobem zkrášlili. Atmosféra měla už u příchodu navodit dojem jakési slavnosti. Důležitou kulisou takové události byla i pečlivě vybraná hudba. Jednalo se zejména o pochody, které vybudily obecnost a naladily je na stejnou vlnu s duchem Hitlerových projevů. Byl to tedy psychologický potenciál rituálu, který ve svém oslovení mas využil Hitler beze zbytku. Ale zdaleka nejdůležitějším prvkem jeho proslovů byli sami posluchači. Pomocníci měli vždy za

⁷¹ SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X. (s. 23)

úkol naplnit sál až po okraj a rovněž fotografická dokumentace měla podávat obraz nadšených přeplněných prostor. Co se týká osvětlení, Hitler ho sám mohl částečně ovládat díky instalaci zařízení pod řečnickým pultem, a to včetně světelných efektů.

Na své publikum však Adolf Hitler nepůsobil jen formou, ve které se řečnický realizoval. Jeho hlavní devizou byla schopnost navázat kontakt s posluchači a vyvolat emoční potenciál, spjatý s jejich iluzivním rozměrem. Ne na informacích a přesném programu, nýbrž právě na emocích masy stavěl svou moc. Navíc nikoho nenechával na pochybách, že vše myslí „smrtelně“ vážně a že je ochoten pro svou věc udělat cokoli. Výsledkem jeho projevů byl podle F. Spottse tzv. Gesamtkunstwerk, totální umělecký počín.

Jeho představení tak byla vždy pečlivě zrežírovaným divadlem od počátku až do samotného konce. Vše začínalo již při jeho dramatickém vstupu na scénu, kdy jako vyměněný za zvuku pochodu vzpřímeně kráčel rozjásaným davem. Zpočátku působil klidně, prázdň a záměrně zdržoval svá první slova, což vedlo až k nesnesitelnému napětí v sále:

„Davy lidí, kteří se na samém začátku projevu spokojovali s masovým vyřváváním obligátního pozdravu „Heil!“, postupně tichly. Hitler jako vždy začal hovořit úplně pokojně, jako by zkoumal náladu svých posluchačů, dráždil je svým klidem, protože všichni, jeho stoupenci i odpůrci, dobře věděli, že přijde něco neočekávaného. To trvalo jen krátce.“⁷²

Nastal úderný začátek. Téma proslovu nebylo nikdy přesně stanoveno, byly to stále stejné body, na které útočil: zlo Versailleské smlouvy, hrozba bolševismu, zlomyslnost židů, liberálové a výmarská republika. Účelem bouřlivého projevu byla aktivace afektivního potenciálu posluchačů a neutralizace jejich racionálních funkcí. Při pokusech oslovovat masu a ovládnout ji jsou veškeré logické argumenty k ničemu. Je zapotřebí operovat stěžejní silou, hybným momentem, totiž afektivní touhou spjatou s nevědomím. Hitlerova věrohodnost nebyla dána logickými argumenty, nýbrž jeho afektivitou.

⁷² DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. *Démon z jiného světa – Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9. (s. 53)

„*Conrad Heiden popisuje jednotlivá stadia Hitlerova transu, zejména jeho reakce. Hřmící výbuchy hněvu, oči somnambulka... Násilná, strohá a zdánlivě nekoordinovaná gesta zuřivosti, exploze nenávisti až po sentimentální lyriku.*“⁷³

Pak bylo publikum připraveno na jednoduché až „záračné“ řešení. Padl jakýkoli odpor. Na konci projevu byl řečník vyčerpán, jakoby pohroužen do motlitby. Zpocený a oblažený odcházel. O výdeji energie Adolfa Hitlera při projevu svědčí fakt, že po každém vystoupení údajně ztrácel na hmotnosti; někdy až čtyři kilogramy. Při jeho zanícení a četnosti jeho vystoupení se patrně ocital až na hranici fyzických možností.⁷⁴ Velmi působivé se mi zdá přirovnání vztahu Hitlera k jeho publiku ke vztahu muže se ženou, konkrétněji k jejich milostnému aktu.⁷⁵ Jeho počáteční citlivost při jeho projevech se podobal stavu člověka, toužícího po souloži; pak stupňoval vzrušení a na konci vyčerpáním téměř padl. Během projevu si podřizoval publikum s touhou ho ovládnout a masa posluchačů na oplátku toužila být mu podřízena. Na konci došlo k dokonalému sjednocení. Mimochodem je pravdou, že Hitler dovedl svými projevy a často už jen pouhou přítomností uvést přítomné ženy do téměř extatického vytržení.

Dalším zajímavým rysem Hitlerových vystoupení byla jejich hudebnost. Někteří pozorní pozorovatelé přirovnali proud jeho řeči k hudební skladbě. Při ukázkách Hitlerových projevů lze skutečně, tak jako v hudbě, vysledovat změny a přechody v tempu (pomalu, rychle), dynamice (potichu, silněji, velmi silně) a výrazu (pohnutě, náruživě, rázně, žertovně atd.), jimiž navozoval různé druhy nálad. Dokonce i někteří exulanti (T. Mann, B. Brecht) vypožadovali v Hitlerově přednesu něco z Wagnera, jeho hudebního vzoru. Claus Ludwig v jeho řečech našel wagnerovskou „pompéznost, mlhavost, brutalitu a nevinnost“⁷⁶.

K uzavření kapitoly o Hitlerově moci nad davem je třeba zmínit magický až sakrální charakter jeho vystupování. Náboženství a magie v širším slova smyslu byla jistým způsobem zastoupena i ve stranické propagandě NSDAP a byla také důležitým prvkem budování, upevňování a růstu Hitlerovy moci. Lidé, kteří později hovořili o moci Hitlerových slov a o setkání s ním tvrdili, že měl fascinující a hypnotizující moc. Christa Schröderová vzpomíná, že byl Hitler obdařen „šestým smyslem“ a „jasnozřivou

⁷³ DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. *Démon z jiného světa – Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9. (s. 55)

⁷⁴ DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. *Démon z jiného světa – Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9.

⁷⁵ FEST, J.; HERRENDOERFER, CH. *Hitlerova kariéra*. Doprovodné DVD ke knize Hitlerovo Německo [DVD-ROM]. Mnichov: Cine – art, Werner Rieb Production, 1977. 155 min.

⁷⁶ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epocha, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0.

intuicí“. Hitler takto působil i na vysoce postavené lidi, či zahraniční vyslance. Bylo to tedy osobní kouzlo, které měl darem? Možná; hlavně ale šlo o chladně vypočítaný způsob budování moci. Mnoho lidí také zmiňovalo jeho magické oči.

„Zmíněný Rauschning si poznamenal, že „Hitler nemá oči ani temné, ani modré, jeho pohled je utkvělý a moudrý, bez lesku a bez jiskry opravdové oduševnělosti.“ ...

Jeho pohled byl hypnotizující, což potvrzovali zejména jeho lékaři...“⁷⁷

Hitler se sám přičinil na svém téměř „zbožštění“, když tyto tendence podporoval a sám svými výroky vyvolával. Rád se prezentoval jako umělec, který byl jen souhrou okolností nucen stát se politikem a který byl nucen obětovat svůj největší zájem pro dobro národa, protože nikdo jiný by toho nebyl schopen.

O roli spasitele, kterou pro poválečné Německo Hitler představoval, je i následující citace:

„Jedni tvrdili, že magické působení jejich „vůdce“ je darem od Boha: „Stal se zázrak. Byl k nám seslán neznámý voják z velké bídy světové války, byl k nám seslán hrdina“ Nacionálně socialistický tisk neúnavně opakoval: „JEHO nám seslala prozřetelnost.“ Ti druzí se všemi dostupnými prostředky snažili z Hitlera sejmout démonizující masku.“⁷⁸

Uvedu také další okolnosti, které mne utvrzují v názoru, že se Hitler záměrně stavěl do role vůdce „nového náboženství“. Nejvýraznějším důkazem je fotografická dokumentace týkající se „vůdce“ a strany NSDAP. Osobním fotografem Adolfa Hitlera (a nacismu všeobecně) byl Heinrich Hoffmann. Následoval Hitlera od počátku jeho kariéry a loajalita se mu velice vyplatila. Za nacistické éry si nejen v Německu vybudoval síť nadmíru prosperujících poboček vlastního ateliéru. Právě tento muž stál u zrodu fotografií, které zaplavily svět a které jsou pro nás nepostradatelnou výpovědí své doby dodnes. Podávají Adolfa Hitlera záměrně v určitém světle a nemůžeme je považovat za nestranné. Dá se dokonce říct, že i tyto fotografie dodnes přispívají k mýtu Adolfa Hitlera. Sigmundová uvádí příklady snímků, pořízených se záměrem budování Hitlerova fenoménu. Hoffmann bojoval za Hitlerovu ideu, už když dokumentoval jeho pobyt za mřížemi landsberské věznice, kde vytvořil fotografie Hitlera - mučedníka. Rovněž z mrvých příslušníků SA dělaly Hoffmanovy fotografie mučedníky. Hoffmann

⁷⁷ DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. *Démon z jiného světa – Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9. (s. 55)

⁷⁸ SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X. (s. 6)

své fotografie i různě upravoval a retušoval; následkem toho byl také později obviněn z manipulace.

Kromě mučednictví a samozvaného spasitele měl nacismus i další rysy náboženství. Jeho nedílnou součástí byl rituál s magickou silou mluveného slova a s nepostradatelnými kulisami, navozující slavnostní náladu blízkou náboženskému pohnutí. Hitler rovněž pochopil magickou moc symbolů. Asi nejvýraznější součástí stranické ikonografie byl hákový kříž, který měl tak jako v kostele čestné místo uprostřed dění. Stranické uniformy byly symbolem moci a postavení v hierarchii. Spotts mluví o Hitlerově inspiraci katolicismem:

„Někteří přičítali jeho techniku ke katolicismu v jeho mládí, od nějž se naučil účinnosti mechanického opakování frází, aby podnítil náladu podobnou transu.“⁷⁹

Cílem všech výše uvedených taktik bylo vyvolat u lidí pocit, že jsou vtaženi do jakéhosi mystického společenství, a evokovat pocit náboženského zanícení. Přiblížení se konceptu křesťanství nebylo jedinou součástí nacismu. Při tvorbě nové „víry“ se Hitler opíral také o všeobecně zakořeněné starogermánské kulty, které se za podpory intelektuálů na přelomu 19. a 20. století opět začaly vzmáhat v podobě moderního německého okultismu. Je rovněž nezbytné připomenout, že Hitler, obdivující starověké civilizace Řecka a Říma spjaté s polyteismem, rád přirovnával Germány právě k těmto kulturám. Vzmáhání okultismu v Německu souviselo pravděpodobně s rostoucím nacionalismem a tento nacionalismus také připravil půdu pro vznik a rozvinutí nacismu. Podle Duffacka a Jensena se i vyšší straníční funkcionáři včetně samotného Hitlera zajímali o magii:

„Eckart, ale i Hess, Himmler nebo Göring praktikovali pod Hausdorffovým vedením stejná cvičení ceremoniální magie a jejím prostřednictvím dosahovali instrukcí k další činnosti, aby se dokonale připravili na velkou přeměnu světa pomocí neskutečného násilí.“

Může se v podstatě hodnověrně prokázat, že od momentu, kdy se nacistická elita začala zabývat praktickou magií, byla všechna její rozhodnutí vždy konzultována s astrology a jasnovidci. Od začátku do konce měl Hitler svého osobního magika, stal se předmětem zájmu vícero astrologů, seskupených kolem barona von Sebottendorffa

⁷⁹ SPOTTS, F.: *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství EPOCH, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0. (s. 56)

a časopisu *Astrologische Rundschau*. Hitlerův astrolog se jmenoval dr. Wilhelm Gutberlet, byl z Mnichova a sloužil mu od roku 1919. ⁸⁰

Nakolik je tato informace hodnověrná, nemohu posoudit, ale pravdou je, že zmínky o Hitlerově slabosti pro magii nenacházíme u jiných autorů.

Faktem zůstává, že Třetí říše pod Hitlerovou „taktovkou“ projevovala do jisté míry sakrální charakter. Otázkou ale zůstává - proč? Situace poválečného Německa je zmíněna na počátku této podkapitoly. Bezvýchodnost počátku nového století a poválečná nálada v Německu vysloveně volala po změně. Tuto změnu ale nenabízel jen Hitler. V boji o moc potřeboval nabídnout něco víc. Potřeboval dát masám novou víru, když tu starou již Německo ztrácelo. To byl jeho triumf. Takto se mu dostalo možnosti manipulovat s davy. Víra předpokládá odevzdání se vyšší moci. Neusiluje ani tak o rozumové chápání, jako o emocionální souznění. Zde mi připadá příležitou myšlenka racionalismu, jak ji uvádí Jindřich Chalupecký, související nejen s vírou a mocí, ale také s uměním:

„Nedostatek rozumnosti plodí pověry; pověra je spojencem náboženství a náboženství ve své duchovní tyranii používá umění, stejně jako tyranie světská, aby skrylo svou pravou povahu.“⁸¹

Nabízí se sice otázka, proč Hitler nevyužil služeb tradiční křesťanské víry, ale odpověď je nasnadě: Neomezenou moc může mít jen jeden a toužil po ní právě Hitler. On i strana se pokoušeli církve odstranit nejen z důvodu získání větší moci; potřebovali se také zbavit odpůrců, kteří po Hitlerově převzetí moci pomalu začali chápat, k jakým hrůzám se schyluje. Po počáteční likvidaci církevních představitelů ale nacisté časem ubrali na intenzitě dalšího pronásledování věřících, neboť tento boj nemohli zcela vyhrát. Po vypuknutí 2. světové války pak nebyla tato otázka tou nejpalčivější a mnohé církevní „prohřešky“ bývaly z milosti trpěny. Sám Hitler, už decimován pozdějšími hromadícími se neúspěchy, ustoupil ze scény a „kazatelnou“ se mu staly válečné porady.

Nicméně slávu na poli řečnickém si Hitler vydobyl rovněž za hranicemi státu, o čemž svědčí tehdejší ohlasy až ze zámoří. Americký časopis *Vanity Fair* dokonce

⁸⁰ DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. Démon z jiného světa – *Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9. (s. 58)

⁸¹ CHALUPECKÝ, J. *Evropa a umění*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 553 s. ISBN 80-7215-264-5. (s. 386, 387)

označil Hitlera jako jednoho z nejlepších řečníků té doby⁸². Z téhož zdroje pochází také informace, že Time-magazine otiskl v letech 1931 a 1933 Hilerovu fotografii na titulní straně a že v roce 1938 byl Hitler tímto časopisem označen za Muže roku. Vhodnou tečku za touto kapitolou dodá citace závěrečných slov článku z výše uvedeného časopisu v knize Sigmundové:

*„Těm, kteří se dožijí konce roku předpovídáme, že je víc než pravděpodobné, že „Muž roku 1938“ udělá v roce 1939 něco, na co nikdy nezapomenou.“*⁸³

⁸² SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X.

⁸³ SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X. (s. 26)

2. PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 Cíl

Cílem mé bakalářské práce je podat co nejsrozumitelnější a nejobjektivnější obraz Adolfa Hitlera. Jak je řečeno již v úvodu, 111 let po jeho narození je tato osoba navěky nechvalně zapsána do naší historie. Téměř každý člověk ví, kdo byl Adolf Hitler i čím se „proslavil“, a stejně tak každý člověk vnímá tuto postavu s emocemi. Stal se odstrašujícím fenoménem a démonem novodobé historie lidského rodu. Tento jeho mýtus je spjat s neutuchající fascinací jeho osobou a, dle mého názoru, je potenciálním zdrojem nebezpečí opětovného selhání lidskosti. Lidé se od počátků historie nejvíce bojí nepoznaného a tabuizují skutečnosti (nebo jen myšlenky na tyto skutečnosti), které jsou pro lidské pokolení považovány za nebezpečné⁸⁴. Mým cílem je pokus o demytizaci a detabuizaci A. Hitlera tím, že se zaměřím na jeho výtvarnou tvorbu a budu se v ní snažit identifikovat a pojmenovat destruktivní či apokalyptický moment, který lidskou mysl od pradávna zaměstnává, případně ji fascinuje proto, že je její součástí. Tento potenciál je totiž utvářen již v raném dětství jako reakce na příliš restriktivní a neempatickou povahu normativní složky výchovy. Dítě však nedisponuje potenciálem, který by umožnil jeho výraznější promítnutí do reality.

Pokusím se představit a objektivizovat postavu A. Hitlera z pohledu analýzy jeho výtvarné tvorby a mimo jiné poukázat na vlohy a předpoklady pro realizaci jeho apokalyptické vize. Ráda bych nahlédla na klíčové rysy jeho osobnosti a principy, jež řídily jeho myšlení a chování. Cílem této práce je hledat, analyzovat a blíže specifikovat ta duševní hnutí Adolfa Hitlera, která stojí za jeho snahou deformovat, popírat a ničit objektivní realitu, a to skrze pokus o rozbor jeho výtvarné tvorby. Zároveň bych chtěla tímto způsobem demonstrovat některé principy a metody práce užívané v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Tyto metody a jejich výsledky by mohly být, dle mého soudu, dalším pramenem informací k monografickým studiím věnovaným bližšímu náhledu na konkrétní historické osobnosti.

⁸⁴ FREUD, S. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. 2. vyd. Přel. L. Hošek. Praha: Práh, 1991. 181 s. ISBN 80-900835-1-X.

2.2. Použité metody

Jak jsem již uvedla výše, v praktické části mé bakalářské práce vycházím z principů a metod vyučovaných v Ateliéru arteterapie Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Specifické pojetí arteterapie, kterému dal jeho zakladatel PhDr. Milan Kyzour institucionalizovanou podobu, nazýváme „rožnovskou školou“, a to podle čtvrti Českých Budějovic, kde byl původně Ateliér arteterapie situován.

„Cílem rožnovských postupů je klientův vhled na problém spolu s proměnou v jeho způsobu zobrazování, která je výtvarnou metaforou odpoutání se od dosavadních stereotypů a vůle se sebou něco dělat. ...“⁸⁵

„Rožnovské arteterapeutické pojetí“ rozšiřuje klasickou dyádu terapeutického vztahu o další subjekt, o klientův artefakt. Arteterapii nechápe jako léčbu uměním, ale jako léčbu umění. Nespoléhá se tedy na abreakční moment provázející výtvarnou tvorbu a snaží se prostřednictvím metodických vstupů korigovat výslednou podobu klientova artefaktu⁸⁶.

„Arteterapeutovou snahou je dospět ke kompozičně a barevně vyváženému artefaktu, který je poměrně realistický a figurativní, nejlépe iluzivní, díky uvolněné lineární, barevné a vzdušné perspektivě.“⁸⁷

Jakkoli tedy „rožnovské pojetí“ využívá obrazu jako svého prostředku působení, terapeutický efekt přikládá korekci ve výtvarném vyjadřování klienta.

Druhou metodou „rožnovského přístupu“ je analýza artefaktu. Tento rozbor je zaměřen na autorův výtvarný záměr a formu jeho provedení. Klíčovým prvkem analýzy je celkový dojem z klientovy výtvarné produkce a dále pak výtvarný výraz, formální zpracování artefaktu (práce s barevnou skvrnou, míra využití vody aj.). V artefaktu sledujeme jeho kompozici – výstavbu jednotlivých prvků obrazu, rozložení barev, světla a stínu, sledujeme dominantu (barevnou, světelnou). Analýze podléhá užitá barevnost celkové produkce, ale i jednotlivých artefaktů, přičemž pozornost je věnována hlavně použití doplňkových barev, dále pak jejich sytosti, jasů a mísení.

⁸⁵ KYZOUR, M., jr. *1. Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska* [online]. datum publikování - neuvedeno, poslední revize – neuvedeno [cit.2010-3-6] Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

⁸⁶ KYZOUR, M., jr. *1. Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska* [online]. datum publikování - neuvedeno, poslední revize – neuvedeno [použito 2010-3-16] Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

⁸⁷ PEROUT, E. *Arteterapie se zrakově postiženými*. 1.vyd. Praha: Okamžik – sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2005. 101 s. ISBN 80-903247-9-7. (s. 33)

Sledováno je také nadužívání některých barev v produkci či jejich absence. Analytickému zkoumání je podrobena též výtvarné zpracování prostoru a času, případně dovednost výtvarného pohybu v iluzivním třetím rozměru. Nedílnou součástí tohoto rozboru je také pohled na zpracování figur, jejich proporčnost, reálné zpracování, výraz tváře atd. Arteterapeut v této fázi celého procesu hledá, definuje a analyzuje chybné momenty objevující se ve výtvarném zpracování klientových artefaktů, případně upozorňuje na symptomatické či patologické prvky ve výtvarné produkci klienta. V závěru této analýzy by měly být připomenuty progresivní momenty klientova výtvarného projevu a měl by mu být doporučen další postup ve výtvarné práci.

Závěrečnou fází procesu je interpretace výtvarného sdělení klienta, která je zaměřena na obsah artefaktu, tj. na myšlenku skrytou do symboliky. Předmětem zájmu je tedy symbolická vrstva artefaktu vyjadřující nevědomé či potlačené obsahy klientovy psychiky. Jestliže úlohou arteterapeuta je zde převedení symbolické řeči v pojmovou, úkolem klienta je identifikace symbolizované myšlenky v jeho aktuální životní problematice.

Z předchozího textu je zřejmé, že v této práci se nejedná o zprostředkování pohledu na klasické pojetí arteterapeutického procesu. Nepracuji tedy s činnostní složkou arteterapie. O interpretaci výtvarného sdělení, která by ovšem postrádala klientovu reakci a reflexi, se mohu jen částečně pokusit a spíše jen naznačit, kterým směrem by se asi ubírala, přičemž své případné interpretační poznámky hodlám podepřít fakty a myšlenkami ze zdrojů monografické literatury. Opírat se budu především o analýzu výtvarného projevu.

V rozboru Hitlerova výtvarného projevu zaměřím zejména na jeho akvarelovou produkci. Domnívám se totiž, že technika akvarelu poskytuje nejvíce prostoru náhodě a umožňuje tak projev nezáměrných momentů, a to nehledě na míru režie, kterou autor ve své tvorbě uplatňuje. Toto mé rozhodnutí podporuje i skutečnost, že v současnosti jsou z Hitlerovy tvorby oku diváka přístupné zejména akvarely, které jsou nejhojněji zastoupené na nejrozličnějších aukcích. Zároveň musím podotknout, že hlubším studiem širší Hitlerovy produkce by tato práce přesáhla únosný kvantitativní rozsah. O Hitlerových obrazech vzniklých jinými technikami se tedy zmíním spíše okrajově.

Je všeobecně známé, že A. Hitler maloval některé své obrazy podle pohlednicových předloh. Lze tedy namítnout, že smysluplné závěry z akvarelů malovaných podle pohlednic nelze stanovovat. Nicméně i v pokusech o přesnou reprodukci obrazů či fotografií dochází často ke zkreslení. Právě tato skutečnost bude

mým předmětem zájmu. Dále pak soudím, že i samotný výběr námětů a pohledů na danou skutečnost má svou výpovědní hodnotu. Ne všechny obrazy Hitler podle předloh maloval, i když nejsem schopna přesně dokázat, o které z nich by se jednalo.

2.3. Problémové okruhy a stanovené hypotézy

Vzhledem k tomu, že pracuji s tvorbou Adolfa Hitlera, o němž je známa řada faktů i dohadů, mám možnost předem si stanovit témata, která mě vzhledem k mé motivaci zajímají. Jak jsem již uvedla, mým cílem je snaha oddémonizovat postavu mocného diktátora a přiblížit psychické síly, na základě kterých jednal, lidskému chápání. Předpokládám, že Hitlerova tendence k ničení a destrukci, vyvěrající z jeho intrapsychických dění, se nutně musela zobrazit i v jeho obrazech.

Při úvahách nad tématem mé bakalářské práce jsem na základě četných monografických informací došla k závěru, že jakkoli si Adolf Hitler kolem sebe budoval zdi, resp. se od okolí izoloval, vtáhl do své apokalyptické vize i velkou část německého národa. Proto očekávám, že se výtvarná metafora izolacionismu a manipulace objeví ve výtvarných metaforách jeho produkce. Zároveň předpokládám, že v jeho obrazech naleznou i znaky ukazující na jeho přísnou kontrolu, kterou se úzkostlivě až obsedantně snažil zakrýt svou pravou podstatu, a to hlavně před sebou samým.

V literatuře jsem se během své práce setkala s častým tvrzením, že veškeré dění v Hitlerově Německu bylo ovlivněno jeho „taktovkou“. Často býval přirovnáván k režisérovi jednoho velkého divadla. Snažil se kontrolovat a ovládat v roli vůdce svět kolem sebe. Specifičnost jeho uvažování, kterou na sobě pocítil celý svět, spočívala v odmítnutí adaptace v tom smyslu, že svá přání a potřeby nebyl ochoten objektivizovat, tj. podřítit objektivní realitě a jejím požadavkům. Zákonitě pak musel realitu deformovat, aby svého infantilního cíle mohl dosáhnout. Jestliže neurotik o těchto věcech pouze sní či fantazíruje, psychopat je dovede k dokonalosti ve své životní praxi.

Důležitými se zdají být ty rysy Hitlerovy osobnosti, které za výše uvedených dobových okolností pomohly vybudovat jeho impérium. Kontrola, manipulativní schopnosti, touha destruovat a iracionální víra ve svou onnipotenci provázely Adolfa Hitlera celou jeho kariérou i osobním životem.

Mou snahou je vnést do úvah kolem této historické postavy i něco nového. Domnívám se, že i když toho bylo o Adolfu Hitlerovi sepsáno skutečně mnoho z mnoha

různých pohledů, je v jeho artefaktech nevyčerpaný zdroj informací, které by mohly obohatit, či přinejmenším podpořit již existující historické, psychologické a psychoanalytické závěry.

2.4 Analýza výtvarné tvorby Adolfa Hitlera

Dodnes si klademe otázku, jak by se vyvíjela historie, kdyby byl Hitler podle svých tužeb a předpokladů přijat na uměleckou akademii a mohl tak získat profesionální umělecké vzdělání. Živil by se jako profesionální malíř či architekt? Vstoupil by i potom do světové politiky? Znali bychom ho dnes? A jestliže ano, smýšleli bychom o něm jinak? Nepoznali bychom hrůzy 2. světové války a holocaustu? To jsou otázky, na které nikdy nebudeme znát odpověď. Tím, co víme, je fakt, že A. Hitler nestudoval na akademii ve Vídni ani v Mnichově. Rovněž víme, co mu bylo v přijímacím řízení vytýkáno. Také známe jeho výtvarnou tvorbu a můžeme si na ni sami udělat názor. Laika obvykle překvapí řemeslná zručnost, jaké samouk Hitler dosáhl. I když se o ní budu zmiňovat ještě později, chtěla bych ale zdůraznit, že kromě jakési zručnosti v jeho obrazech stěží nalezneme něco víc. Přesto jsou prodeje jeho obrazů, převážně akvarelů, provázeny velkým mediálním ohlasem. Důvodem přitom nebývá jen výše aukčních výnosů:

*„V minulosti se vždy kolem prodeje obrazů největšího válečného zločince strhla vlna dohadů, zda je prodej morální. Nejčastějším názorem je tvrzení, že malby patří k historii a navíc většinu z nich vytvořil Hitler do roku 1914, kdy ještě nebyl nijak spjat s nacismem. Proti tomu stojí názory odborníků, že **po umělecké stránce jsou Hitlerovy malby zcela bezcenné.**“⁸⁸*

Je nasnadě, že tyto obrazy se neprodávají proto, že by snad byly nějak umělecky hodnotné, ale zájem o ně vyplývá z jejich autorství. Již Hitlerův současník a blízký spolupracovník, Albert Speer, se ve svých vzpomínkách nevyhnul jejich kritice. O absenci uměleckých kvalit v Hitlerově tvorbě svědčí i názory současníků:

„Herbert Weidler z norimberské aukční síně se netajil tím, že díla postrádají uměleckou kvalitu. Trojici akvarelů přirovnal k dílům „vesnického učitele, který se

⁸⁸ PAVELKA, R. *Další Hitlerovy obrazy budou nabídnuty v aukcích* [online]. c2009, poslední revize 19. 4. 2009 [cit.2010-3-8] Dostupné z: <<http://www.mediafax.cz/kultura/2855707-Dalsi-Hitlerovy-obrazy-budou-nabidnuty-v-aukcich>>

právě naučil malovat“. „*Druzí na to mohou mít jiný názor, ale podle nás jsou dílka spíše skromné kvality,*“ řekl Weidler podle zpravodajských agentur.“⁸⁹

Ostatně o nedostatku Hitlerovy umělecké invence budu, mimo jiné, ještě dále hovořit.

2.4.1 Úvodní shrnutí (témata, techniky atd.)

Během svého pobytu ve Vídni, v Mnichově, ale také na frontě 1. světové války vytvořil Adolf Hitler nesčetné množství skic i obrazů. V době jeho vstupu do politiky Hitler své výtvarné ambice zaměřil na tvorbu stranické ikonografie. Jakmile se ale ujal moci, jeho tvorba se podle všeho omezila prakticky jen na skici plánované architektonické výstavby či rychlé náčrtky tváří. Dodnes se zachovalo jen torzo jeho výtvarných prací, a proto nelze přesně určit jejich celkové množství. Avšak můžeme si udělat alespoň představu díky vzpomínkám Karla Honische, který se po jistý čas setkával s Hitlerem na ubytovně ve Vídni. Podle něj Hitler vytvořil šest až sedm akvarelů týdně. Jejich celkové množství potom odhaduje na 700 – 800 obrazů⁹⁰. Není tedy pochyb o tom, že Hitler byl, alespoň co se týče kvantity obrazů, vcelku pilný.

Oproti výše zmiňované kvantitě Hitlerových obrazů nás možná překvapí malá rozmanitost v jejich námětech. Jak známo, specializoval se zejména na žánr krajiny; maloval přírodní scenérie i městské motivy. Tato specializace byla pochopitelně spjata s charakterem jeho obživy a navazovala na poptávku vídeňských a mnichovských klientů či turistů, kteří si nemohli dopřát nic dražšího. Nicméně v tvorbě takových obrazů pokračoval A. Hitler i během 1. světové války, přestože již pravděpodobně nebyl motivován jejich prodejem. Osobně soudím, že krajinomalba byla žánrem Hitlerovi nejbližším, i když je třeba zmínit i fakt, že vzhledem k předešlé zkušenosti zpracování takových obrazů nevyžadovalo tolik úsilí. V řemeslném podání krajiny se jistě cítil nejzručnější.

Námětem těchto maleb jsou venkovská stavení (obr. 1a, s. 63), vesnice, kostelíky (obr. 9, s. 67), hrady (obr. 1b, s. 63) a ruiny (obr. 6, s. 66), městská zátíší (obr. 1c, s. 63), architektura (obr. 8a, s. 67) a v menší míře také drobné venkovské motivy,

⁸⁹ STRAKOVÁ, V. *Hitlerovy obrazy vynáší miliony* [online]. c2009, poslední revize 7. 9. 2009 [cit.2010-3-8] Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/hitlerovy-obrazy-vynasi-miliony-dqc-/ln_noviny.asp?c=A090907_000029_ln_noviny_sko&klic=233185&mes=090907_0>

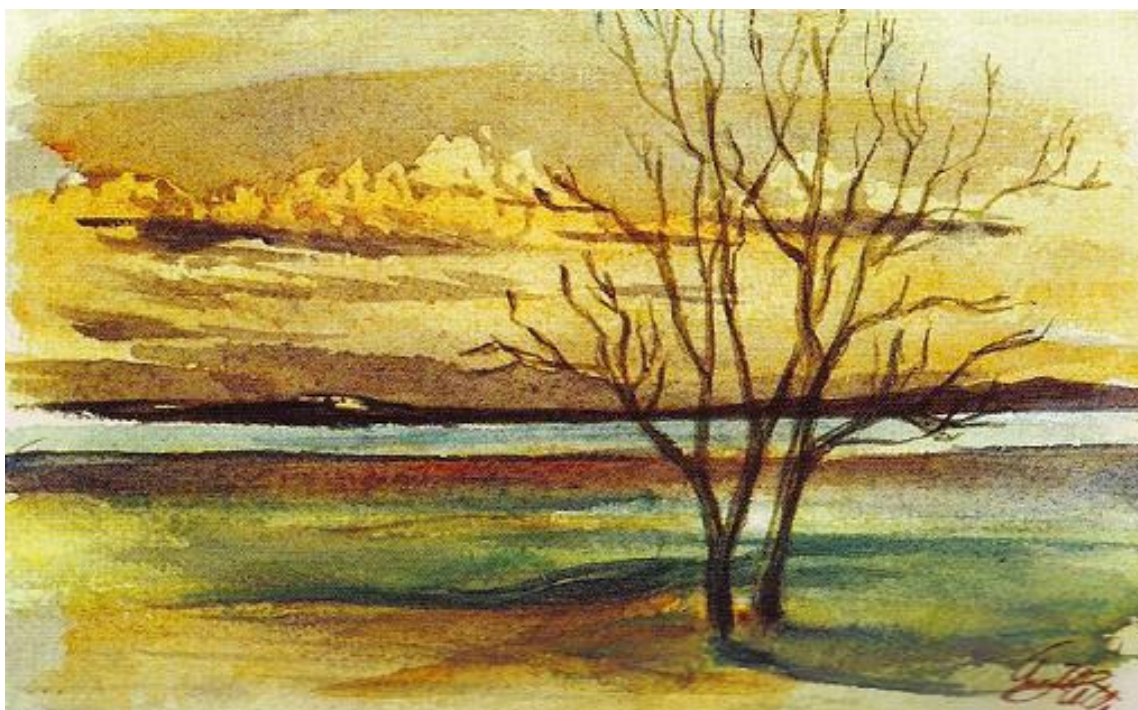
⁹⁰ SPOTTS, F.: *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epoque, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0.

jako například boží muka (obr. 1d). Četné množství obrazů se zaměřuje na zobrazení přírodní krajiny, které dominují potoky, řeky či vodní plochy.



Obr. 1a- Cesta z Beaudignies do Ghissignies asi obd. 1. sv. v.; 1b – Laon, 1919; 1c – Nádvoří ve staré Vídni 1911/1912; 1d – Svatyně v horách, 1913

Dalším druhem krajinářských námětů jsou panoramatické pohledy do rozlehlé krajiny, která vyvolává až zdání nekonečnosti (obr. 2). Na druhé straně stojí akvarely, které zprostředkovávají užší pohled na skupinu stromů, tedy lesní zákoutí. Ve výčtu námětů Hitlerových obrazů nesmíme zapomenout také na zobrazení květinových zátiší či studie květin, psů a figur, jež sice v jeho výtvarné tvorbě nedominují, ale jejich množství není zcela zanedbatelné.



Obr. 2 – Říční krajina, 1907

Adolf Hitler coby malíř preferoval techniku akvarelu. Užíval ji ve dvou různých polohách. Část těchto akvarelů je malovaná téměř transparentně a má charakter lazury,



Obr. 3 – Buket růží ve džbáně se třemi nožkami, 1912

zatímco druhé pojetí se svým sytějším nánosem barvy a užitím bílé blíží spíše technice kvaše; obě vyjádření znázorňovala celou škálu výše uvedených námětů s výjimkou bližšího figurativního zobrazení. Akvarel sice výtvarné tvorbě Adolfa Hitlera dominuje, není ale jedinou technikou, kterou užíval ke svému výtvarnému vyjádření. V menší míře maloval také oleje (obr. 3).

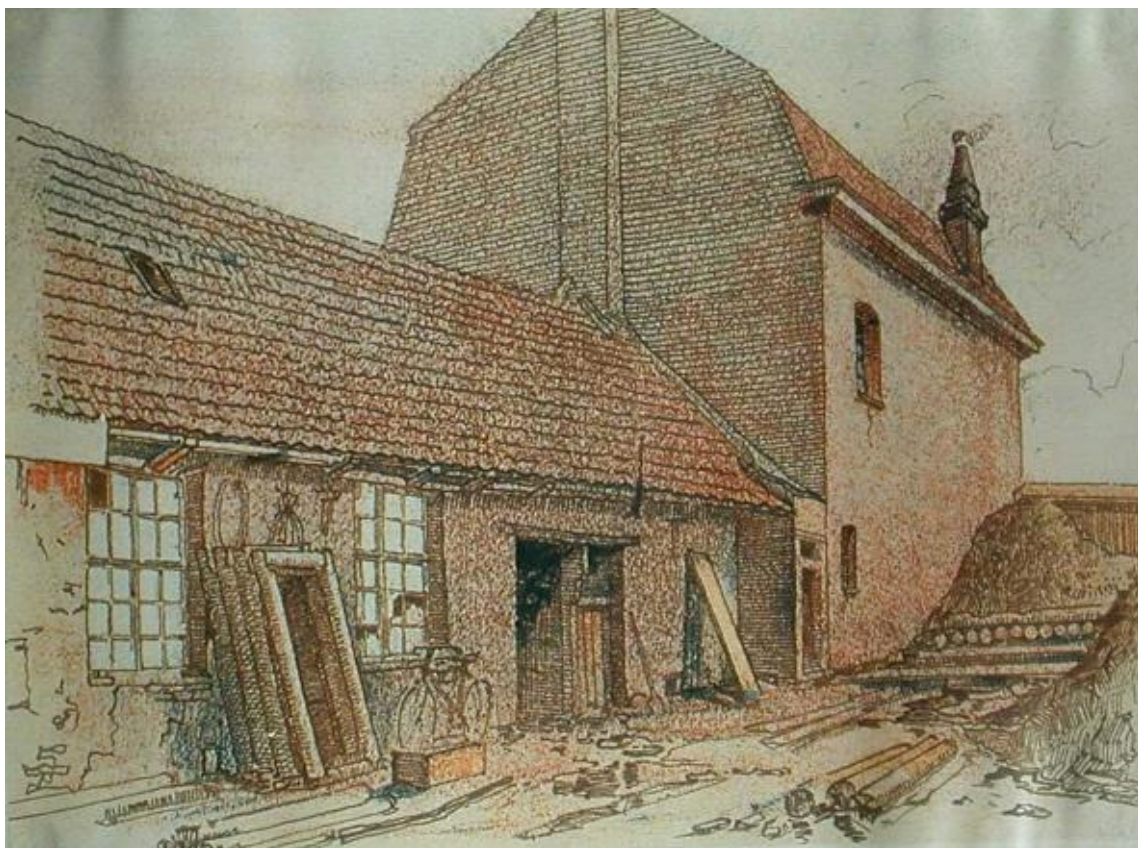
Domnívám se, že to byly zřejmě obrazy malované na zakázku, protože mu jeho finanční situace pravděpodobně nedovolovala plýtvat penězi na nákup olejových barev,

pokud nebyl těmto obrazům zaručen odbyt. Tyto malby znázorňovaly krajinu či květinová zátiší. Kromě malby se Hitler věnoval také dalšímu druhu umění - kresbě. Nejčastěji to byly studie architektury či architektonického detailu, dále pak studie psů, figur a studijní portréty. V pozdějším období své politické kariéry pak kreslil téměř výhradně rychlé skici architektury, rychlé podobizny či karikatury a skici návrhů týkající se ikonografie strany (vlajky, standarty, uniformy atd.). Co se týká techniky kreseb, jedná se převážně o kresbu suchou stopou, tužkou. Způsob (dynamika a rytmus) kresby se u Hitlera různí.



Obr. 4a, 4b, 4c, 4d – názvy a datace neuvedeny

Jsou to rychlé skici (obr. 4a, s. 64), ve kterých není kladen důraz na dokonalost, mají svižný charakter a uvolněné linky. Kreslené obrazy, které působí dojmem dokončenosti, jsou trojího druhu. Setkáme se s kresbami (zejména vesnické a městské architektury), jež jsou založené na výrazné obrysové linii (obr. 4b, s. 64). Jiné, působí až malířským dojmem (obr. 4c, s. 64), jejich stavebním prvkem je spíše plocha než linie. Nejzajímavější se mi však zdají kresby loveckých psů (obr. 4d, 64), tyto udivují u Hitlera překvapující dynamikou vlásenkových linií.



Obr. 5 – Fournes, 1915

V kresbách Adolfa Hitlera ale nalezneme výjimky. Jednou z nich je inkoustová kresba vykopaného krytu ve Fournes, kterou později koloroval pastelem (obr. 5). Při podrobnějším zkoumání můžeme nalézt kresbu i v jeho obrazech malovaných průsvitnou technikou akvarelu. Na těchto malbách si můžeme povšimnout tužkou kreslených kontur, které pravděpodobně sloužily ke kontrole přesného zachycení skutečnosti a předcházely tak vzniku náhodných a nezáměrných chybných momentů. Hitler si pravděpodobně nejdříve nakreslil skicu, kterou potom vybarvil.

Při shrnutí celkové tvorby Adolfa Hitlera nemohu nezmínit také jeho výtvarný posun. Je logické, že v průběhu let autor svůj styl vytříbí, zdokonalí svou techniku a ve

své práci objeví nové horizonty. Byť v Hitlerově případě nemůžeme hovořit o nějakých extrémních změnách ve způsobu práce či v námětech, i zde lze s přibývajícími lety nalézt určité změny. Ve svém vídeňském období se Hitler zaměřoval především na reálnou akvarelovou malbu městské scenérie či architektury. V těchto obrazech nenalezneme většinou nic kromě přísné nápodoby. Dalo by se říci, že se svou obživou učil. Maloval často a později mnozí (včetně Alberta Speera) oceňovali jeho schopnosti v rychlých skicách architektury. Tyto schopnosti rozvinul právě častým kreslením a malováním nejen vídeňských staveb. Jeho rané práce se vyznačují snahou o věrné zpodobení motivu a dominuje v nich popis skutečnosti se všemi detaily. Kontrastně tyto



Obr. 6 – Dům s bílou omítkou, 1915



Obr. 7 – Sláma a jmelí, 1909/1912

ranější práce působí ve srovnání s Hitlerovou tvorbou z 1. světové války. Je zde patrná především logická změna témat; z uhlazeného městského pohledu (obr. 8a, s. 67) v neutěšené ruiny venkovských staveb a špínu zákopů (obr. 6). Pochopitelně se změnou tématu nastala v obrazech i změna v rytmu a dynamice malby. Akvarely z období války působí uvolněnějším dojmem, místy mohou dokonce připomínat charakter imprese. Bohužel je velmi obtížné dohledat dataci jednotlivých obrazů, ale vzhledem k jejich námětům i názvům lze identifikovat obrazy vzniklé během 1. světové války ve Flandrech.

Snad mohu vynahrádit nedostatek konkrétních časových

údajů svými postřehy týkajícími se různých malířských poloh Hitlerovy tvorby. V první řadě jsou to obrazy mající povahu studie. Je třeba podotknout, že u Hitlera s jeho velmi popisným charakterem tvorby lze vlastně jakýkoli obraz považovat za studii. Míním ale kresby a malby, u kterých je studijní charakter nejevidentnější, tedy jeho hotové kresby a dále studie květin (obr. 7). Do tohoto oddílu bych zařadila také skici architektury

a jejích detailů, tyto pravděpodobně přímo sloužily studijním účelům; nácviku lineární perspektivy či architektonického tvarosloví.



Obr. 8a – Palác Auersperg, 1912; 8b – Farma a most na řece, 1909/1910

Dalším druhem obrazů jsou především akvarelové malby městských pohledů (obr. 8a). Vyznačují se těžce definovatelnou plochostí a plakátovitostí. Jejich plošnost spočívá v kontrastu světlá barevných ploch a nepřirozeném stínu. Je pro ně charakteristická až neuvěřitelná pozornost k detailu. Jsou demonstrací preciznosti, ale zároveň cosi postrádají. Pozoruji na nich jisté známky neumětelství včetně občasných chyb perspektivního charakteru. Právě tyto práce, dle mého názoru, mohou být napodobeninami pohlednic či maleb. F. Spotts uvádí, že Hitler se často inspiroval díly svých oblíbených umělců – např. Carla Schützeho a Rudolfa von Alta. Sem bych zařadila i akvarely venkovských scénérií, které byly vytvořeny rovněž za vídeňského období, kdy se Hitler, jak předpokládám, často na venkov nedostal. Ač jsou tyto krajiny také pedantsky popisné, přece jen jsou svým pojetím blíže uměleckému cítění (obr. 8b).



Obr. 9 - Dům v Louvignies, asi období 1. světové války

Nemají často tak jasné kresebné kontury a přechody mezi barevnými tóny jsou v nich mnohem jemnější, malířštější.

Poslední část obrazů, o nichž chci hovořit především, sestává z akvarelů (někdy až kvaší), které už nesou jisté známky osobitosti a někdy působí až impresivně (obr. 9). Jedná se především o malby z pozdějšího

období vytvořené zhruba od roku 1915. Na nich jsou často patrné stopy štětce a leckdy

i malířské gesto, které ovšem povětšinou působí až nutkavě. Zde bych zdůraznila obrazy z války a sytě vrstvené akvarely či kvaše s venkovskými motivy, které se vzájemně podobají svou barevností (velký podíl hnědé a bílé) a také je na nich patrná menší kontrola autorova rukopisu. Domnívám se, že tyto Hitlerovy práce budou z pohledu analýzy nejzajímavější a pro případné interpretační hypotézy nejpřínosnější. A to nejen pro způsob svého zpracování, ale také pro skutečnost, že jsou čistě Hitlerovým autorským počinem. Je totiž vysoce nepravděpodobné, že by se mohl A. Hitler s vojenskou funkcí spojky na frontě 1. světové války rychle přesouvat nejen s malířským náčiním, ale také s předlohami obrazů. Obrazy z Flander mají vyhraněný styl a rukopis; jsou pravděpodobně nejosobitější ukázkou Hitlerovy malířské tvorby.

2.4.2 Odraz rysů Hitlerovy osobnosti v jeho tvorbě

V předchozím shrnutí jsem se pokusila o obecnou charakteristiku tvorby Adolfa Hitlera. Navážu tedy konkrétnější analýzou zaměřenou na užší část jeho produkce, a sice na akvarely. Z pohledu na ně mám dojem jisté neutěšenosti. Pokud bych se měla ponořit do světa těchto obrazů, přiznám se, že bych se v něm necítila příliš dobře. Jejich atmosféra mi připadá ponurá až depresivní. V Hitlerových akvarelech nalézám řadu prvků výtvarného vyjádření, které tento dojem vysvětlují. Uvedu ale také ty postřehy, jež se tohoto tématu přímo nedotýkají.

Akvarelová technika neposkytuje příliš prostoru pro velkoformátové obrazy. V porovnání s možnostmi olejomalby se zdají být akvarely komornějším druhem malířského vyjádření. Asi nejběžnější užití této techniky v historii spatřuji v barevných skicách. Ty se později využívaly v ateliérech pro malbu zpravidla olejových obrazů. Akvarelová technika totiž také slouží k rychlému zachycení skutečnosti v barvě. Výborně se také hodí i ke studijním účelům. Své místo si vydobyla hlavně v plenéru a dále se etablovala na samostatnou oblast malířského umění. Hitlerovo zaměření na panorama krajiny je pravděpodobně také příčinou časté volby formátu na šířku (obr. 11, s. 69). I když na druhou stranu existuje mnoho obrazů výškových, které si svým zaměřením tuto volbu obvykle vyžadují. Proporce budov s věžemi či ústřední motiv stromů jsou klasickými příklady řešení formátu na výšku (obr. 10c, s. 69), a tak je zpracovával i Adolf Hitler.



Obr. 10 a – Palác Belveder ve Vídni, 1911; 10 b - Landscape with a Fortress on a River, 1913; 10 c – Kostel s mostem, 1909

Při podrobnějším pohledu na samotnou kompozici obrazu shledávám, že Adolf Hitler, ač byl autodidaktem, využíval různých kompozičních řešení. Je pravděpodobné, že se poučil nápodobou mistrů svého oboru. Část obrazů sice využívá středové kompozice (obr. 10a), další jsou ale řešeny i jinak, například komponováním do úhlopříčky. Tyto artefakty ale nejsou vždy dobře vyvážené; někdy jsou přetíženy na pravou stranu (obr. 10b). Úhlopříčné kompozice A. Hitler vytvářel nejen řazením prvků v obraze, často využíval výrazného motivu cesty, plotu či vodního toku. Dá se říci, že pravděpodobně nejosvědčenější a esteticky nejpůsobivější je kompozice zlatého řezu (obr. 10c). O tento způsob řešení se Hitler pokoušel také. Ovšem velmi často mu k tomuto účelu sloužila vertikála. Spolu s akvarely se středovou kompozicí také



Obr. 11 – Městské domy, asi období 1. světové války

v kompozičním řešení úhlopříčky i zlatého řezu převládá vertikálnost. Tam, kde by měla úhlopříčka navodit iluzi pohybu, ji vertikály zase narušují. Domnívám se, že Adolf Hitler měl jistý problém s kompozicí. Jeho obrazy často působí nestabilním dojmem, stejně tak jako jeho osobnost. Častým jevem v kompozici zkoumaných artefaktů je efekt „prázdného laboru“ zejména v dolní polovině obrazů (obr. 11). Základna v Hitlerových obrazech často bývá prázdná, má pouze charakter výplně. I když je na ní patrné malířské gesto, nemá konkrétní význam. Ač může být esteticky působivé, prostor spíše jen vyplňuje. K problematice hluché základny se ještě budu dále vyjadřovat.

Hitlerovy obrazy z raného období působí zakonzervovaným až bezčasovým dojmem. Není zde totiž mnoho prostoru pro dynamiku. Když se ale zaměříme na autorovu produkci z 1. světové války, nalezneme zde více volnosti a gestiky. Nicméně, tak jako na obr. č. 11 (s. 69), bývá gestem zpracovaný prostor, zejména spodního pásu, beztvary. Jako by byla krajina poznamenána potopou. Toto zpracování základny obrazu může také odkazovat k obsahu trávícího traktu. Dynamika a pohyb jsou v obraze výrazem akceptace času. Čas a prostor jsou základními prvky objektivní reality, která je pak jejich absencí redukována. Uvolněné malířské gesto představu pohybu evokuje. Avšak v kontrolované Hitlerově produkci takové gesto často nenalezneme, protože pro jeho ranou tvorbu nejsou typické dynamické tahy štětce či barevné skvrny vpíjející se do sebe. I když tento výraz můžeme nalézt v jeho pozdější válečné tvorbě. V těchto artefaktech jsou tahy štětcem viditelné. Mají ale spíše kresebný charakter a ráz



**Obr. 12 - Kanál Sambre z mostu
v Ors, asi období 1. světové války**

nutkavých agresivních gest a připomínají až vzteklé čáranice. Nejedná se tedy o tvůrčí gesto (např. obr. 32, s. 100).

Prostředkem k dosažení iluze pohybu mohou být i pohybující se prvky na obraze. Mám na mysli například stromy ve větru, náznaky proudění vzduchu, postavy lidí a zvířat v interakci atd. Avšak až na pár sporadických výjimek se žádné předměty ani živé bytosti na obrazech nepohybují. Pohybu stromů zabraňuje většinou jejich ryze vertikální zpracování, téměř vždy v kolmici se základnou obrazu. Nad scénou se sice objevují často dramatické mraky, ale vyvolávají spíše dojem děsivého klidu před bouří, jako by se jednalo o nějakou jinou realitu. Co se týká živých bytostí, nalezneme-li je v obraze vůbec, jsou daleko a působí loutkovitě, staticky. Při souhrnném pohledu na Hitlerovu tvorbu musím konstatovat, že pohyb zde příliš patrný není, lze mluvit o leckdy zastaveném čase⁹¹. Autor nám tedy často představuje svět bez života, zvláštní realitu, jež působí občas poněkud hrozivě (obr. 12).

⁹¹ „Čas a filozofické záhady s ním spojené se dotýkají psychoanalytické teorie ve třech bodech: a) PRIMÁRNÍ A SEKUNDÁRNÍ PROCESY se zčásti rozlišují na základě toho, že primární procesy pomíjejí kategorií času, zatímco sekundární procesy ji respektují. Podle některých teorií o původu smyslu pro čas

Vztah k realitě je výrazem duševního zdraví. Malíř zjišťuje pro psychologii důležitou skutečnost, totiž že se ve vztahu k realitě bez iluze a bez perspektivy neobejdeme. Vždyť podmínkou k výtvarnému uchopení reality je schopnost výtvarného



Obr. 13. - Opera ve Vídni, 1910

pohybu v iluzivním rozměru artefaktu, kde máme na mysli hloubku obrazu. Malíř má však k dispozici pouze rozměry dva, hloubka chybí. Neschopnost pracovat s tímto iluzivním rozměrem umělce dlouho svazovala. Renesanční využití perspektivy postavilo základy novodobému zpracování reality,

dále se způsob kresby a malby zdokonaloval. Nejen v krajinomalbě lze této hloubky dosáhnout využitím tří plánů obrazu. Z hlediska psychologického je první plán vyjádřením vztahové roviny, je to prostor pro mezilidskou komunikaci. První plán v tomto smyslu prakticky není v Hitlerově tvorbě zastoupen vůbec (např. obr. 13). Až na pár výjimek vybíhajících keřů či travin v některých krajinách je popředí prosté jakéhokoli detailu.

Hitlerovy obrazy tak, co do velikosti zobrazených objektů, téměř bez výjimky začínají až druhým plánem. Jakoby autora základna ani nezajímala nebo si s ní nevěděl rady. Mohu tedy pochybovat o jeho schopnosti stát pevně na zemi, protože jeho obrazy občas vyvolávají dojem, jakoby se na nich některé objekty vznášely. Zde mám na mysli i paralelu s jeho myšlením, což je vyjádřeno hluchými místy neobsazené základny, mírným nadhledem obrazů i bezradným zpracováním prvního plánu. V akvarelové produkci Adolfa Hitlera druhému plánu dominují často majestátní budovy, které by člověk z bezprostřední blízkosti rozhodně nemohl spatřit celé. Tento fakt by mohl být považován za důvod opomíjení základny. Nicméně v zobrazení venkovských krajin už tato racionální námitka neobstojí. Až zde ve druhém plánu také občas nalezneme lidskou postavu, zobrazenou vzhledem ke své vzdálenosti ve velmi malém měřítku.

je tento smysl důsledkem prožití intervalu odkladu mezi přáním a jeho SATISFAKČÍ; přání splňující tendence pak tedy musí pomíjet čas, zatímco adaptivní tendence sekundárních procesů vede k odhalení času. b) Podle Freudovy teorie PAMĚTI se předpokládá, že všechny minulé prožitky jsou schopny současnost ovlivnit“ (RYCROFT, CH. Kritický slovník psychoanalýzy. 1. vyd. Přel. MUDr. Petra Votýpková. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993. 156 s. ISBN 80-901601-1-5. s.33)

Třetí a také poslední plán by měl iluzi prostoru zdůraznit zobrazením velmi vzdálených objektů, které často splývají s horizontem. V krajinářství k tomuto účelu často slouží lesy, vesnice kopce a hory na obzoru. V klasickém malířském pojetí krajiny třetí plán nechybí a slouží také obvykle k dokreslení atmosféry. Rovněž v některých Hitlerových akvarelech nacházíme téměř vzorové zpracování třetího plánu. V jiných, zejména těch pozdějších, však třetí plán či pozadí někdy chybí (obr.27, s. 89). Motiv ruin na tomto obraze zpracovaný ve mně budí dojem autorovy fascinace rozkladem a konečností jako převedením hmoty organické v anorganickou s nabízejícím se přesahem do Hitlerovy

apokalyptické vize. Prostor v takových artefaktech není zcela definován, což působí nereálně až nepříjemně.

Také perspektiva pomáhá budovat iluzi prostoru. A. Hitler evidentně znal zákonitosti lineární perspektivy a snažil se je dokonale využít. Vždyť městské či vesnické motivy, které pro své akvarely volil, si o to přímo říkají. Zobrazení složité členité architektury, zvláště se zdobnými prvky, vyžaduje v tomto ohledu dokonalé zvládnutí perspektivních pravidel. Avšak při podrobnějším pohledu na Hitlerovu akvarelovou tvorbu v ní nalezneme i řadu perspektivních nedostatků. Maloval totiž poměrně složité průhledy městskými ulicemi, kde překrývající se budovy, členité střechy, okna, atiky, věžičky



Obr. 14 - Karlův kostel ve Vídni, 1912

a drobné detaily předpokládají složité perspektivní konstrukce. Možná to bylo dílem sílou tržní poptávky, možná si Hitler tyto „výzvy“ vybíral rád. Jisté ale je, že zejména u zpracování hmoty barokních kostelů je viditelný jistý autorův zápas s perspektivním zobrazením (obr. 14).

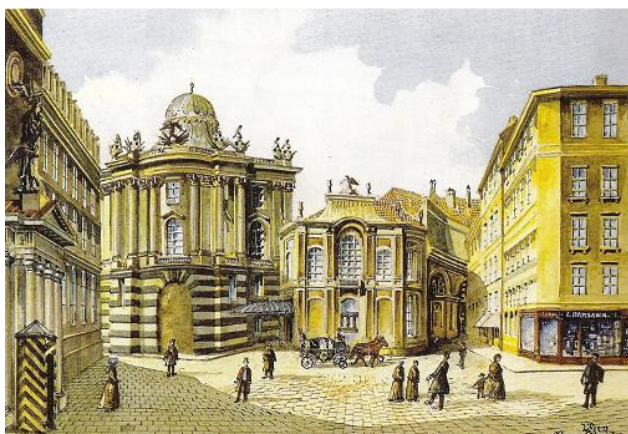
Perspektiva průčelí neodpovídá perspektivě levé věže, přestože by měly být přední stěny obou rovnoběžné. Dále pak perspektivní zobrazení kupole kostela neodpovídá výšce pozorovatele. Mělo by zde být patrnější perspektivní zkreslení. Takto působí kupole plochým dojmem. Zde lze namítnout, že raná tvorba nemůže vypovídat

o celkové produkci, nicméně i v pozdějších Hitlerových obrazech nalézám jisté nezáměrné zkreslení v zobrazení budov.



Obr. 15 - Vesnická scénérie, asi období 1. světové války

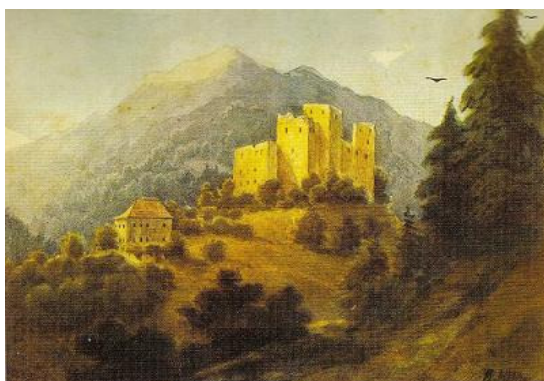
Ve volnější technice akvarelů z období 1. světové války je Hitler v konstrukci staveb natolik nezávislý, že tyto působí nestabilním dojmem, jakoby se měly každou chvíli rozpadnout (obr. 15). Tento můj pocit ovšem nevyvěrá jen z kresebných prvků, nýbrž i z užití barevnosti. Pokud ale pomineme drobné konstrukční chyby, perspektiva je v Hitlerových obrazech zvládnutá obstojně. V mnoha akvarelech využívá autor k vytvoření prostorového dojmu úběžníků tvořených nejčastěji cestami, ploty atd. Linie v obraze se z popředí sbíhají do bodu horizontu. Zde je vše v pořádku. Jenže tento bod by měl reálně být ve výši očí pozorovatele. Pokud tomu tak není, díváme se odspodu (žabí perspektiva) či s nadhledem (ptačí perspektiva). Bod, kam se sbíhají linie, se v Hitlerových obrazech nachází mnohem výše, než je obvyklé (obr. 16, s. 74). Konkrétně u tohoto akvarelu jde také o problém vztahu mezi zobrazenými objekty; nejvzdálenější objekt opticky vystupuje před objekt, který je z našeho pohledu nalevo. Zejména v Hitlerově tvorbě s městskými motivy je patrné, že se díváme mírně z nadhledu (obr. 8a, s. 67; obr. 16, s. 74). Spolu s absencí prvního plánu tato skutečnost nabízí dvě možnosti výkladu. Buď stál malíř na vyvýšeném místě, odkud scénu maloval, nebo zkrátka jen zpracovával



Obr. 16 - Burgtheater ve Vídni, 1910/1912

pohled na scénu z ptačí perspektivy. Vzhledem k tomu, že na ulicích a náměstích centra Vídne odpovídající vyvýšená místa nejsou a můžeme sotva předpokládat, že Hitler malovat pokaždé z jiného okna vídeňských budov, přikláním se k druhé variantě možného vysvětlení. Námitka, že Hitler

imitoval pohlednice či například Schützeho práce a držel se tak originálů autorových pohledů na scénu, nemusí být nutně jedinou pravdou. F. Spotts uvádí příklad akvarelu inspirovaného obrazem právě Carla Schütze, v němž si Adolf Hitler ztatečně posunul perspektivu podle své potřeby (obr. 16). Dojem prostoru pomáhá budovat i barevná či vzdušná perspektiva. V případě panoramatických krajin ji Hitler evidentně využíval (obr 17a, 17b). Nicméně v pozdějších akvarelech či v městských krajinách ji nalézám s většími obtížemi.



Obr. 17a – Hrad v horách, 1909; 17b – Vesnice na řece Bluff, 1909/1910

Pokud se zaměřím na budování iluze třetího rozměru pomocí světla a stínu, musím konstatovat, že v tomto ohledu nemá celková produkce Adolfa Hitlera stejnou kvalitu. Jak jsem již uvedla v předešlé podkapitole, zejména některé akvarely vídeňských scén působí plakátově až plošně (obr. 8a, s. 67; obr. 16). Některé z nich jakoby znázorňovaly divadelní kulisy. Jelikož jiné obrazy ze stejného období jsou zpracovány, dle mého názoru, lépe, domnívám se, že to je důsledek imitace jiných obrazů či pohlednic. Při srovnání Hitlerových akvarelů s téměř kresebným stylem obrazů Carla Schützeho mě napadá, zdali onu zmíněnou plošnost nezpůsobily právě jejich ateliérové imitace a nedostatky v autorova vlastního pozorování. Při souhrnném

pohledu na jeho akvarely ale musím konstatovat, že se světlem a stínem Hitler cíleně pracoval. Stín je v ranějších akvarelech zpracován lazurním užitím černé (obr. 8a, s. 67; obr. 16, s. 74), v pozdější produkci ho tvoří spíše „špíny“ (obr. 12, s. 70; obr. 15, s. 73), jak se zmíním dále.

Mnohem zajímavější se mi ale zdá pohled na světlo samotné. V naprosté většině všech pozorovaných akvarelů postrádám přirozené měkké sluneční světlo. Povětšinou se v nich vyskytuje ostré bílé světlo (obr. 16, s. 74), evokující sluneční paprsky odrážející se od mraků. V dalších malbách proniká skrze mraky světlo rozptýlené (obr. 15, s. 73). V některých obrazech nalézám nepřirozené světlo z nedefinovatelného zdroje (obr. 12, s. 70). Avšak i některé krajiny s podmračenou oblohou působí nepříjemným až depresivním dojmem. Atmosféra zejména pozdějších Hitlerových prací se zdá ponurá, k čemuž přispívá zvláštní šero či přítomí zpravidla halící scénu.

Domnívám se, že se světlem souvisí také specifická barevnost pozorovaných artefaktů. Tam, kde je světlo ostré, barvy jsou spíše čisté, ale trochu vybledlé (obr. 8a,



Obr. 18 – neuveden název ani doba vzniku

s. 67; obr. 16, s. 74). Naopak v podmračených scénách obrazů nacházím často barvy špinavé, hustější (obr. 12, s. 70; obr. 15, s. 73). Tyto obrazy jsou barevným nánosem přesycené a nedostává se jim vzduchu, byť je v nich často užíváno krycí bílé. Bílá barva vůbec dominuje většině akvarelů, i když v těch starších spíše prosvítá podklad papíru. Výjimkou v barevnosti jsou až jedovaté akvarely, snad malované anilinovými barvami (obr. 18). Kdybych měla zhodnotit, jaké barvy užíval Hitler nejčastěji, rozhodně bych uvedla bílou (ať už v transparentní podobě akvarelu, tak v kvašové kvalitě). Dále v artefaktech dominuje hnědá barva, především tmavá. Naopak v nich téměř chybí jasná žlut'. Fialovou barvu Hitler sice užíval, ale buď má anilinový charakter, nebo ve „špínách“ s hnědou má až symptomatický potenciál (obr. 32, s. 100). Sytá červen se na obrazech sice občas objevuje, častěji je však červená zastoupena v „přepálené“ podobě dohněda. Zelená barva nebývá většinou jasná, což je v krajinomalbě běžné. V pohledu na celkovou produkci pak postrádám černou barvu. Hitler ji sice užíval, ale spíše ve zředěné podobě tmavší šedi zejména pro vytvoření stínů, někdy pak ke konturám. Když shrnu své

postřehy z barevnosti artefaktů, Hitler maloval vybledlými, jedovatými nebo špinavými barvami. Jestliže předpokládáme, že barva obrazu odpovídá emocím svého tvůrce, pak jen mohu potvrdit názory, že Adolf Hitler měl s pochopením, vyjádřením a se zpracováním svých emocí jisté problémy.

Zkoumám-li souhrnně Hitlerovy akvarely, zjišťuji, že jsou téměř vylidněné. Lidské postavy se v akvarelech tu a tam objevují, ale bez výjimky se nacházejí vždy v druhém až třetím plánu. Jistě bychom mohli namítnout, že obr. 26 (s. 86) je takovou výjimkou. Postava ženy se skutečně nachází v prvním plánu, ale její velikost a zpracování technicky odpovídají spíše kvalitě druhého plánu. Na základně je tato postava umístěna spíše fakticky, svým významem je tedy pouze koloritem scény. V popředí bychom při nejlepší vůli v žádné z maleb skutečného člověka nenalezli. Když už autor v městských motivech lidské postavy zobrazil, působí nepříliš povedeným způsobem. Často mají podivné proporce, jako například ženy s velmi širokými rameny, nebo působí strnule, ač mají být v pohybu. Kráčí po ulici a připomínají mravence. Muži mají často nadzvednutou pravou ruku, což se někdy opakuje i v jednom obraze (obr. 26, s. 86) Hitler nekladal důraz ani tak na živost postav, jako na jejich oblečení. Lidé na jeho obrazech pak působí jako figurky, loutky, jež režisér tohoto představení potřebuje jen k dokreslení scény.

V zobrazení venkovské krajiny lidské se lidské postavy objevují zcela výjimečně a vypadají spíše jako stín v dálce. Lze namítnout, že autorovo zaměření na krajinomalbu absenci lidského faktoru vysvětluje. Nicméně tento fakt má pro nás také jistou výpovědní hodnotu. Proč si tedy Hitler vybíral právě krajinné náměty? Jeho distance k figurálnímu zobrazení by se dala vysvětlit tendencí izolovat se od lidí, nebo také od vlastních pocitů tělesnosti. Domnívám se, že absence postav v prvním plánu, loutkovitý charakter zpracování spolu s jejich neforemností by mohla souviset s Hitlerovým pocitem nadřazenosti a izolacionismem. Hitler si i v běžném životě nepřipouštěl nikoho příliš blízko k sobě. Hitlerův charakter „vůdce“, který ovládá lidské masy, je znatelný již z obrazů, kde jsou lidé pouhými figurkami v jeho dobře promyšlené šachové hře. Absence lidí v prvním plánu či celková absence popředí v artefaktech je, dle mého soudu, známkou izolace od okolního světa objektivní reality. Autor se tedy stává jen jakýmsi chladným pozorovatelem a režisérem.

Definovat Hitlerovu tvorbu z pohledu ontogeneze nebude snadné. Je evidentní, že tvořil jako dospělý a určitým způsobem výtvarně poučený člověk. Nicméně v jeho obrazech můžeme nalézt i regresivní prvky ranějších ontogenetických stádií. Z tohoto

hlediska by nás mělo zajímat zpracování postav v městských motivech Hitlerových akvarelů. Loutkovitost či loutkovitý pohyb postav odpovídá zhruba věku mezi osmi až



Obr. 19 – Rychlý portrét, nedatováno

dvanácti lety dítěte, čili objektivnímu období. V tomto období je také typické využívat šaty spíše k identifikaci člověka než k modelaci těla. I když u Adolfa Hitlera můžeme nalézt určité pokusy o jistou modelaci těla, domnívám se, že u něj byla důležitá především identifikace osob. Pro tento názor nalézám oporu ve faktu, že Hitler, ač maloval postavy v dálce, věnoval pozornost dobovému detailu, někdy dokonce zdůrazňoval biedermeierovské oblečení. Zhruba od jedenácti

let již děti reflektují pohlavní odlišnosti, rády využívají karikaturu (obr. 19). Pokud víme, Hitler se karikaturou také zabýval a určitým způsobem karikoval i své regulérní pokusy o znázornění lidské postavy.

Rozdíly mezi pohlavími definoval ve svých artefaktech především oblečením. Ženské figury nejbližší oku diváka jsou mateřskými typy měšťanských matron (obr. 8a, s. 67; obr. 20; obr. 26, s. 86). Mají široká ramena a jsou konstitučně mnohem výraznější než muži na obrazech. To by mohlo poukazovat na Hitlerovu submisivitu vůči ženám, jako výraz kastrálního komplexu,



Obr. 20 – Michaelův kostel ve Vídni, 1912

jak se o něm zmiňuje i Anton Neumayr⁹². Pokud bych měla na Hitlerovu tvorbu aplikovat ontogenetický model dětské kresby a malby, domnívám se, že Adolf Hitler ve svém výtvarném pojetí příliš nepokročil od stádia konkrétního ke stádiu reflexivnímu. Imaginativní tvořivá práce mu nebyla vlastní. Zato se ovšem výtvarně realizoval strohou popisností.

⁹² NEUMAYR, A. *Diktátoři v zrcadle medicíny*. 1. české vyd. Přel. M. Boukalová, J. Hasala, H. Slavičková. Praha: Jan Vašut, 1999. 317s. ISBN 80-7236-107-4. (s. 119)

Shrnu-li tedy své poznatky z analýzy Hitlerovy akvarelové tvorby, dovolím si také naznačit směry, jimiž se budou ubírat mé pozdější pokusy o interpretaci výtvarné metaforiky a symboliky. Na počátku této podkapitoly jsem hovořila o svém nepříjemném pocitu z pohledu na obrazy Adolfa Hitlera, nyní tedy shrnu jeho příčiny. V pozorovaných artefaktech bývá často zataženo či ztmaveno, což stupňuje nepříjemnou až úzkostnou atmosféru. Hitler ve svých obrazech nerespektuje čas, ten jakoby se zastavil. Natahuje moment až k nesnesitelnému napětí, což spolu s podmračeným počasím a obtížně definovatelným světlem implikuje ticho jako klid před bouří. Takto zastavený lze tedy vysvětlit i jako výraz napětí před uvolněním afektu, či dokonce svěrače. Tento fakt spolu s dalšími podobnými odkazy v textu můžeme přisoudit povaze Hitlerovy fixace v análním stádiu vývoje. Krajní polohou análního charakteru je pak zmíněná nekrofilie. A. Hitler izoluje scénu od reality času a často i prostoru a realitu zkresluje i jiným způsobem. Místy se objevují chyby v perspektivě budov a v jejich celkové výtvarné konstrukci. Hitlerovu tendenci deformovat realitu pak představují budovy z válečného období. Jsou zbořené, nebo působí jako by se měly každou chvíli zřítit a rozpadnout. Transparentní pojetí nanášení barev v Hitlerových raných akvarelech budí dojem povrchnosti (obr. 8a, s. 67; obr. 16, s. 74), zatímco hustota maleb z válečných let až diváka až zadusí (obr. 12, s. 70; obr. 15, s. 73).



Obr. 21 a, b, c – motivy květin, nedatováno

Domnívám se, že mimo jiné i v Hitlerově malířském zpracování motivů květin se zrcadlí jeho tendence k ničení, rozkladu a smrti (obr. 21 a, b, c). Zajímavým rysem těchto studií květin či květinových zátiší se mi zdá jejich neživotnost. Buď působí jako umírající, jejich květy bez energie padají dolů, či jsou přímo mrtvé (motiv slaměnek, obr 7, s. 66) a některé vypadají jako umělé. To by mohlo být výrazem Hitlerova

nekrofilního charakteru. Květiny jsou malovány často bez kontextu. Jedná se de-facto o studie, někdy s kresebnou konturou. Pozadí autor nemaloval vůbec, nebo jen jako výplň obrazu. Je sice pravdou, že u květinových zátiší není pozadí příliš podstatné, nicméně i květinové aranžmá by mohlo být nějak ukotveno v prostoru, alespoň tak jako je tomu na obr. 21a (s. 78).

Menší míra zastoupení jasných čistých barev vyvolává obezřetnost. Fakt, že odkazuje k citovým nedostatkům, podporuje i izolace autora od lidí. Ty, potažmo i city, jako by si chtěl „držet dále od těla“. Hnědá barva na některých jeho obrazech působí



Obr. 22 – Krajina s farmou, 1907

podivně, snad až dojmem rozkladu, případně rozkladu potravy v trávicím traktu. Lze ji vysvětlovat jako výtvarnou metaforu dvou momentů. Jednak symptomu, kdy víme, že Hitler trpěl zažívacími potížemi a plynatostí, dále pak jeho nekrofilního charakteru, o kterém jsem se zmínila výše. Manifestní bílá a loutkovité zpracování figury v městských akvarelech může být naproti tomu metaforou ohromného manipulativního potenciálu jeho povahy. Domnívám se, že částečný náhled v obrazech odpovídá touze Adolfa Hitlera izolovat se od

běžného sociálního kontaktu, tendencím kazatelským (jeho projevy k davům) a pocitu nadřazenosti, se kterou ke světu přistupoval. Vyhýbání se černé a jejím tlumením do šedých odstínů může vyjadřovat jeho obavu z přímé konfrontace s autoritami. Jeho sebevražda v závěru války tento předpoklad potvrzuje, neboť Hitler ji zvolil raději než potupné podrobení se autoritě vítězů. Myslím si, že nedostatek černé barvy také vyjadřuje Hitlerovo nutkání maskovat své destruktivní tendence. Přemíra režie a kontroly v artefaktech a místy až obsedantní charakter malby (obr. 22) dle mého názoru svědčí o cenzurovaných impulzech k ničení. Snahu tento moment korigovat lze identifikovat i v kresebném armování a v nutkání regulovat barevnou skvrnu. Náhodě Hitler nedával prostor ani v obraze, ani ve své životní praxi.

2.4.3 Analýza jednotlivých artefaktů a navazující interpretační hypotézy v souvislosti s Hitlerovou životní problematikou

Na základě analýzy vybraných artefaktů z produkce Adolfa Hitlera bych nyní chtěla formulovat své interpretační hypotézy týkající se jeho osobnostních rysů. Pokusím se představit právě ty obrazy, jež se z mého pohledu jeví jako interpretačně nejprínosnější. Většina mnou vybraných Hitlerových artefaktů pochází z období 1. světové války, protože jejich způsob zpracování je volnější, osobitější a autorsky nejvěrohodnější, i když představím i akvarely z raného vídeňského období, jako jejich výtvarný protipól.



Obr. 23 – Muž na mostě, 1910

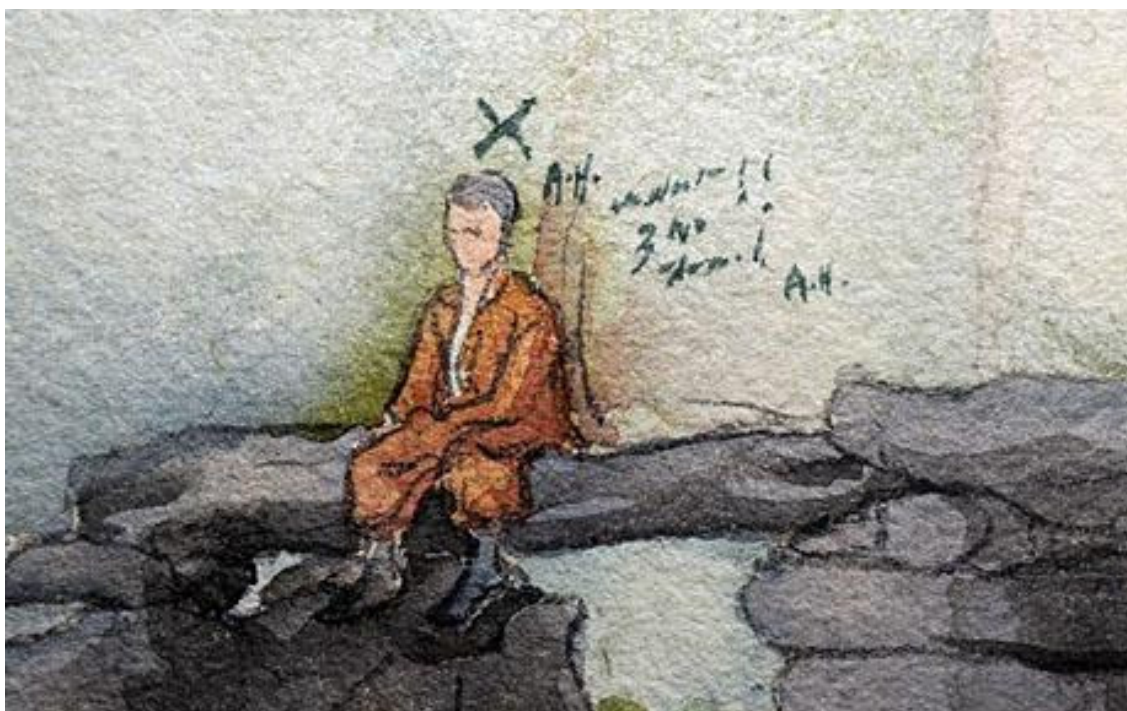
Obraz znázorňující muže, jenž sedí na kamenném mostě, vznikl v roce 1910, tedy v době, kdy Adolf Hitler pobýval ve Vídni (obr. 23; detail obr. 24, s. 82). Tento akvarel se mi zdá zajímavý především proto, že sedící postava muže bývá označována za Hitlerův autoportrét. Vezmu-li v úvahu věk a ošacení tohoto muže, zdá se mi to pravděpodobné. Nicméně nejedná se zde o autoportrét v pravém slova smyslu, jelikož námětem není pouze podobizna. Motivem se zdá být hlavně kamenný most, na kterém muž sedí. Prochází celým obrazem a dělí ho na dvě části. Horní polovinu obrazu zaujímá obloha, která působí fádním dojmem. Není nikterak zajímavá ani důležitá,

většinu této plochy bychom klidně mohli odstranit, aniž by tak zmizel jediný důležitý prvek, kompozici obrazu by to jen prospělo. Vše, co je pro artefakt důležité, se totiž odehrává od postavy muže směrem dolů. Dalo by se říci, že téměř celá horní polovina akvarelu je hluchým místem, stejně tak jeho základna je téměř nevyužitá. V prvním plánu nenalezneme žádný detail, tak jako zcela chybí pozadí. Třetí plán bychom mohli lokalizovat snad jen z kamenů za mostem. V prostoru oblohy je viditelná o něco málo tmavší skvrna, kterou bychom sice mohli považovat za náznak pozadí, snad lesa, ale je natolik nevýrazná, že ji pozorovatel na první pohled snadno přehlédne. Kompozici artefaktu tak tvoří především horizontální středová linie mostu, kterou jenom lehce narušuje postava muže, jež by mohla obsadit pozici zlatého řezu, pokud by víceméně zbytečná plocha oblohy nezaujímal na obraze tolik místa. Vzhledem k uvedeným postřehům si dovoluji tvrdit, že prostor obrazu je dost redukovaný. Sice jsou zde patné známky použití perspektivy, jsou ale prakticky omezené pouze na čtyři pilíře mostu a úběžník potoka či říčky. Co se týká barevné perspektivy, mohli bychom ji nalézt pouze v rozdílu kvality barev dolní poloviny obrazu a výše zmíněné skvrny. O vzdušné perspektivě v tomto artefaktu fakticky také mluvit nelze, jelikož kvalita nánosu barvy je téměř stejná po celé jeho ploše. Ale abych byla spravedlivá, v popředí je patrné větší množství vrstev lazury. Nejhmotnějším dojmem potom působí zdivo mostu, jehož barva nejvíce zakrývá původní kvalitu papíru.

Světlo v obraze působí dojmem podmračeného počasí se zataženou oblohou, i když žádná mohutná mračna na obloze nejsou. Vypadá to, jakoby slunce jen nepatrně pronikalo silnou vrstvou homogenní oblačnosti, téměř inverze. Vrhá stíny směrem dolů a směrem k divákovi, což působí zvláště, když nás současně upoutají zpředu osvětlené plochy mostních pilířů. Stíny v krajině jsou znázorněny nejvíce tmavou hnědočervenou lazurou a stíny na pilířích jsou spíše šedé než černé kvality. Pokud přichází světlo shora, pak je nemožné, aby na balvany za mostem dopadal stín shora, na což ukazuje kresebná kontura horní plochy největšího z balvanů. Kontury těchto kamenů v pozadí jsou tedy zbytečné, kresebné prvky by se v akvarelu měly objevit spíše u základny obrazu, v prvním plánu. Zde je však nacházíme ponejvíce v plánu druhém, ve struktuře zdiva.

Pohyb v obraze spíše není, přestože z tmavohnědých skvrn stínů lze pozorovat proměnlivý charakter vodní hladiny. Řeka totiž jakoby netekla a připomíná vlastně stojaté vody. Atmosféra obrazu je díky absenci pohybu a tím také času až nepříjemně či zlověstně klidná. Také barvy v obraze neohromí svým jasem, ač jsou použité převážně ve své čisté podobě. Barevnou dominantou je malá skvrna jasné žluti zhruba ve středu

akvarelu za mostem. Tato k sobě ale neváže barevný protějšek, barvu fialovou. Ta se na obraze vlastně nevyskytuje. K červenohnědé barvě řeky bychom mohli nalézt barevný protějšek v menších skvrnách trávové zelené. Velká plocha nebe je spíše modrošedé barvy, která také není v obraze ničím vyvážena. V artefaktu tedy zásadně chybí jasná červená, zelená a fialová barva. Černou barvou jsou kreslené pouze kontury, v ploše se objevují jen různé odstíny šedi. Barvy jsou nanášeny lazurním způsobem a chybí zde sytost v prvním plánu. Téměř na celé ploše obrazu je možné pozorovat prosvítání akvarelového papíru skrze malbu. Po okrajích je patrné i čistě bílé rámování.



Obr. 24 – Muž na mostě, 1910 (detail obr. 23, s. 80)

Postava na mostě působí staticky, na první pohled se může zdát, že bilancuje. Křížek s téměř nečitelným textem, přibyl na obraz patrně později a ne autorovou rukou. Označuje sedící postavu iniciálami Adolfa Hitlera. Figura je znázorněna vesměs kresebně, i když při bližším pohledu lze postřehnout jisté pokusy o vyjádření trojrozměrnosti figury různou kvalitou barvy ošacení. Přestože tvář postrádá detaily, což je vzhledem k velikosti postavy pochopitelné; jsou zde naznačeny pouze oči; ústa, nos a uši chybí, její fyziognomie je poměrně čitelná. Podle šatů a účesu sedícího muže bychom opravdu mohli usuzovat na Hitlerův autoportrét. Pokud je tímto mužem skutečně Adolf Hitler,aráží mě, že se neobjevuje na identifikačním místě obrazu vpravo dole. Tam nalezneme pouze špinavou hnědou skvrnu.

Z předešlé analýzy tohoto artefaktu vyvozují následující interpretační hypotézy. Umístění muže směrem k levé části odrazu vyjadřuje tendenci autora hledět v čase zpět. K minulosti odkazuje i stav kamenného mostu.⁹³ Ten má také již dobu své slávy za sebou. Je sice postaven z masivních kamenů, které odolávají zubu času, nicméně nikam nepokračuje, rozpadá se. Vidíme zde jen jeho ruiny a muž je tedy na mostě blokován. Skutečným blokačním momentem zde bude pravděpodobně defekace. K análnímu charakteru odkazuje také množství kamenů, ze kterých je most vystavěn, a hnědá barva postavy. Hitler tedy nevědomky způsobem výtvarné metaforiky v tomto obraze vyjevil rysy své osobnosti. Mužův pohled v podstatě nikam nesměruje. Když navážu na Freudův výklad symbolu mostu, napadá mě, že muž je uvězněn mimo tento svět a nechce ani k životu, ani ke smrti. Pokud budeme současně považovat tuto postavu za Hitlera samotného, fakt, že se zobrazil mimo identifikační místo, svědčí o tom, že se k sobě, resp. ke svým psychickým hnutím, Hitler nechtěl znát. Kamenné zdivo mostu se po stranách bortí, muž je takto odříznut od okolí. Myslím si tedy, že pokud se Hitler v tomto muži viděl, pak se chtěl nevědomky izolovat od nežádoucích tendencí ohrožujících integritu jeho osobnosti. Zbořený most, který nikam nevede, může symbolizovat autorovu tendenci vrátit se do matčina lůna čili jeho zaujetí smrtí. Skrze tuto symbolizaci se pravděpodobně vyjevuje Hitlerovo puzení ke smrti, které bývá projevem krajní polohy análně sadistického charakteru, tedy charakteru nekrofilního.

Červenohnědá barevnost řeky jako možná symbolika plodové vody by výše stanovený předpoklad podporovala. Nicméně spíše, a to vzhledem k umístění postavy na obraze, by mohla odkazovat k narození mladšího bratra Edmunda (1894–1900) v době, kdy bylo Adolfu Hitlerovi pět let. V takto raném stádiu života bývá dítě velmi fixováno na matku a osobuje si právo na její pozornost. Domnívám se tedy, že malý Adolf Hitler mohl na mladšího bratříčka žárlit, protože dosud byl hlavním objektem matčiny lásky on a novorozenec si teď vyžadoval většinu matčiny pozornosti, která byla dříve určena jemu. V takové situaci si děti obvykle nevědomky přejí, aby se jejich

⁹³ Most – „Znamená původně mužský úd, spojující rodiče při pohlavní styku, potom se však vyvíjí k dalším významům, jež jsou odvozeny ... Poněvadž vděčíme mužskému údu za to, že se můžeme vůbec dostat z porodní vody na svět, stává se most přechodem z onoho světa (ze stavu nenarozenosti, z matčina těla) do tohoto světa (života), a poněvadž si člověk představuje také smrt jako návrat do matčina těla (do vody), dostává most také význam přechodu v smrt, a posléze označuje, dalším oddělením od počátečního smyslu, přechod a změnu stavu vůbec. S tím pak souhlasí i to, že žena, která v sobě nepřekonala přání být mužem, sní tak často o mostech, které jsou příliš krátké, než aby dosáhly na druhý břeh.“ (FREUD, S. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*, sv. XV. 1. vyd. v psychoanalytickém nakladatelství. Přel. E. Wiškovský, J. Pechar. Praha. Psychoanalytické nakladatelství, 1997. 157s. ISBN 80-86123-00-6.; s. 23.)

sourozenec nikdy nenarodil, případně si přeje jeho smrt, aby tak matčina láska patřila opět jen jim. Na obraze tedy můžeme skrze jeho melancholickou atmosféru pozorovat nejen smutek nad pozdější ztrátou sourozence (Edmund zemřel jako šestiletý, Hitlerovi tehdy bylo 11 let), ale nalezneme zde také zřejmě nevědomou vinu, která sourozeneckou vazbu Adolfa Hitlera pravděpodobně provázela, a pokus o její zpracování mohl tak být hybným momentem tvorby tohoto artefaktu. Tuto hypotézu by tedy podporoval jak moment umístění sedící postavy, tak křížek nad její hlavou, samozřejmě pokud by pocházel z ruky Adolfa Hitlera.

Pokud vyjdeme z předpokladu, že nejen sen, ale i obraz vyjadřuje pokus o řešení aktuální životní problematiky, pak je možné tento artefakt spojovat i s Hitlerovým nepřijetím na vídeňskou Akademii výtvarných umění roku 1908. Tento neúspěšný pokus potom opakoval v roce 1910 a opět neuspěl. Vždy se pak izoloval od svého okolí, tak jako muž na mostě. Další úvahy spojené s tímto artefaktem dále uvádím ještě v hypotézách založených na obrazech - Klášter v Messines (obr. 27, s. 89) a Královské jezero (obr. 30, s. 97).

Artefakt celkově působí dojmem posunuté reality, kdy člověk nechce podléhat jejím principům (princip polarity pohlaví a princip hierarchie. Prvním modelem tohoto vzdoru je moment, kdy dítě musí své instinktivní potřeby podřídít normativním požadavkům matky. Nedojde-li v tomto případě ke smíru uvedených protichůdných sil, dochází k akumulaci dětského vzteku, který může přecházet až do destruktivních tendencí a někdy i k apokalyptickému životnímu směřování. A tento obraz na mne působí svým metafyzickým rozměrem, kde jako by v něm nehrál roli čas ani prostor. Evokuje mi to spíš „onen“ svět než skutečnost jako takovou. Tento svůj pocit z obrazu bych dala do souvislosti s probuzenými nekrofilními rysy Adolfa Hitlera v situaci, kdy se ocitl u moci. Pověstná taktika „spálené země“ uvrhla poválečné Německo do bídy a beznaděje. Tak jako Hitler zničil všechny své skutečné i domnělé protivníky, vzal s sebou na cestě ke smrti také svého nejvěrnějšího stoupence Josepha Goebbelse s celou jeho rodinou. Když měl být zničen Hitler a jeho idea, mělo být zničeno vše. Jistě se může zdát, že jsou mé úvahy nepodložené, nicméně mohu je hájit s odkazem na odborné názory psychoanalytika Ericha Fromma, který se v knize Anatomie lidské destruktivity o dané problematice vyjadřuje podobně.

Do vídeňského období Hitlerovy výtvarné tvorby spadá i další artefakt, jemuž bych se chtěla podrobněji věnovat. Jedná se o akvarel, který byl velmi pravděpodobně (tak jako další jemu stylově odpovídající) inspirován obrazy Carla Schützeho.

Domnívám se ale, že Hitler pravděpodobně nepožíval námět čistě plagiátorsky. Porovnáme-li obrazy obou autorů, které znázorňují podobný motiv, je evidentní, že Adolf Hitler nevytvářel pouze přesné imitace. Myslím si, že tvorba oblíbeného malíře byla Hitlerovi spíše modelem pro jeho výtvarné uvažování. Jako příklad by nám mohly posloužit obrázky 25a, 25b. Je zřejmé, že tak jako u akvarelu Burgtheatru (obr. 16, s. 74) z předešlé kapitoly si i v tomto případě Adolf Hitler posunul pohled na scénu a do jisté míry i perspektivu. Pokud se pozorněji zaměřím na detaily, musím konstatovat, že i zde jsou dobře patrné odlišnosti. Myslím si tedy, že rozbor takového artefaktu není bezpředmětný, když budu svou pozornost věnovat detailům, které s největší pravděpodobností vychází z Hitlerovy malířské invence.



Obr. 25a – Carl Schütze, 25b Adolf Hitler

Odhaduji, že akvarel Skotského kostela ve Vídni (obr. 26, s. 86) svým specifickým stylem odpovídá výše zmíněnému typu akvarelů, i když jsem pro něj nenalezla adekvátní srovnání v Schützeho tvorbě. Přestože mám k dispozici jiné obrazy, u kterých lze doložit pravděpodobný inspirační zdroj, tento akvarel se mi zdá být nejpřínosnějším. Už z ukázky (obr. 25a, 25b) je patrné, že pokud se Hitler inspiroval pohledem na námět či jeho zpracování, v případě obsazení scény lidskými postavami si počínal zcela samostatně. Právě zobrazení figury se chci věnovat v obr. 26 (s. 86). Co se týká postav, Hitlerovy obrazy nám toho moc nenabízí, nicméně v obraze Skotského kostela můžeme pozorovat figuru z téměř nejbližší možné vzdálenosti, jakou autor ve svých akvarelech použil. Přesto se ale nejedná o ideální využití prvního plánu. Nejbližší je postava ženy, která kráčí směrem k divákovi, ale při vzdálenosti, ze které ji můžeme pozorovat, nelze rozluštit výraz její tváře. Rysy obličeje jsou jen letmo naznačené, stejně jako u druhého muže zleva, který kráčí stejným směrem. U ostatních postav obličeje není čitelný vůbec. Scénu Hitler obsadil celkem sedmi lidmi, přesto se zdá jakoby většina z nich odpovídala stejnému algoritmu. Výjimkou je kočí, kterého

můžeme na jeho spřežení spatřit z profilu. Ostatní postavy kráčí buďto směrem k divákovi (žena, druhý muž zleva, muž u vchodu do kostela), nebo směrem do strany (policista, muž v šedém kabátu, muž u spřežení).



Obr. 26 – Skotský kostel ve Vídni, 1913

Všechny postavy jsou ale jaksi zaseknuté, jakoby se zastavily v čase, chybí zde totiž pohyb. I když se Hitler pokusil naznačit typická gesta při chůzi, vypadají neohrabaně či přímo nepravděpodobně. Téměř všichni muži v obraze mají nadzvednutou pravou paži, což se opakuje i na jiných obrazech z této skupiny akvarelů. Je nadmíru zajímavé, že je to právě jejich pravá ruka. Jistě pro tento fakt existují i jiná vysvětlení, mě nicméně připadá zajímavé, že kdyby muži zvedli ruku o něco výše, předjímal by tak budoucí pozdrav svému vůdci, i když tato ironie samozřejmě nemá v interpretaci výpovědní hodnotu. Tyto nadzvednuté paže směřují k levé straně obrazu, která v rovině symboliky odkazuje k regresi. Důležitým se ale jeví fakt, že postavy jsou po scéně spíše nahodile rozmístěné, jakoby jimi malíř jen chtěl dokreslit scénu. Jak jsem uvedla už v předešlé kapitole jsou spíše loutkami. O zastaveném čase jsem se již vyjádřila u obrazu muže na mostě, zaměřím se tedy na autorův postoj k lidem.

Z akvarelu je zřejmé, že Hitler se odosobnil od scény i od lidí. Používá je jen jako nástroj, který vhodně poslouží jeho záměrům. V kontextu s jeho životem by nám tento postoj neměl být neznámý. Vlivem Hitlerova hypnotického vystupování (hypnóza je na regrese vystavěna) se široké masy německého národa podřídily jeho vůli. Založil svou moc na eliminaci rozumového myšlení a zaměřil se na emoce davu. Život jednoho člověka pro něj nebyl podstatný, tak jako pro něj nejsou podstatní lidé nejen v tomto artefaktu. Odosobněné postavy bez obličeje, bez charakteru a tedy bez života jsou připomínkou Hitlerovy izolace od lidí a vztahů s nimi. Zato však demonstrují dobové oblečení, které je vyvedeno až v překvapivém detailu oproti absenci jakýchkoli osobitých rysů.

Žena na obraze je z mého pohledu jedinou figurou, o které se dá něco říci. Je to typická měšťanská dáma, poměrně robustní matrána. Jde razantním krokem, či spíše pochoduje směrem k nám. Má rozpažené ruce a v té pravé svírá deštník. Vypadá to, jakoby se řítla někomu vyčinit. Dáma s maskulinními rysy a symbolem falu v pravé ruce, může odkazovat k submisivitě vůči ženám. Adolf Hitler byl ve vztahu k ženám spíše zdrženlivý, neuměl totiž navázat hlubší vztah prakticky s nikým.⁹⁴ Podle názoru Ericha Fromma můžeme ženy, o které se blíže zajímal, rozdělit do dvou kategorií. K dámám z vyšších společenských vrstev, které mu připomínaly spíše mateřské postavy a sexuálně ho příliš nepřitahovaly, se choval podřízeně až masochisticky. Naproti tomu „obyčejné“ ženy intelektuálně a společensky na nižší úrovni ho zase zaujaly spíše vzhledově a sexuálně ho přitahovaly. Choval se k nim autoritářsky a citově oploštěle a nepřiznával jim větší význam.⁹⁵ Domnělé submisivitě Adolfa Hitlera vůči ženám by odpovídaly i méně významné figurky mužů v obraze. Zároveň žena v artefaktu může připomínkou autoritativního mateřského postoje ve výchově, totiž matky trestající.

Nejbližší identifikačnímu místu v obraze stojí oválný plakátový sloup. Svým tvarem připomíná falus, ostatně v Hitlerových obrazech se neustále opakuje motiv různých věží, které mohou symbolizovat totéž. V pozadí za ním vidíme rovnoběžné pásy, které nás odkazují k egyptskému způsobu zobrazení, tak jako nepřirozené postavy „v pohybu“. Rožnovské pojetí arteterapie spojuje egyptský způsob zobrazování v artefaktech s nevyřešenou incestuální problematikou. Vzhledem k tomu, že incestní

⁹⁴ NEUMAYR, A. *Diktátoři v zrcadle medicíny*. 1. české vyd. Přel. M. Boukalová, J. Hasala, H. Slavičková. Praha: Jan Vašut, 1999. 317 s. ISBN 80-7236-107-4.

⁹⁵ FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P. Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4.

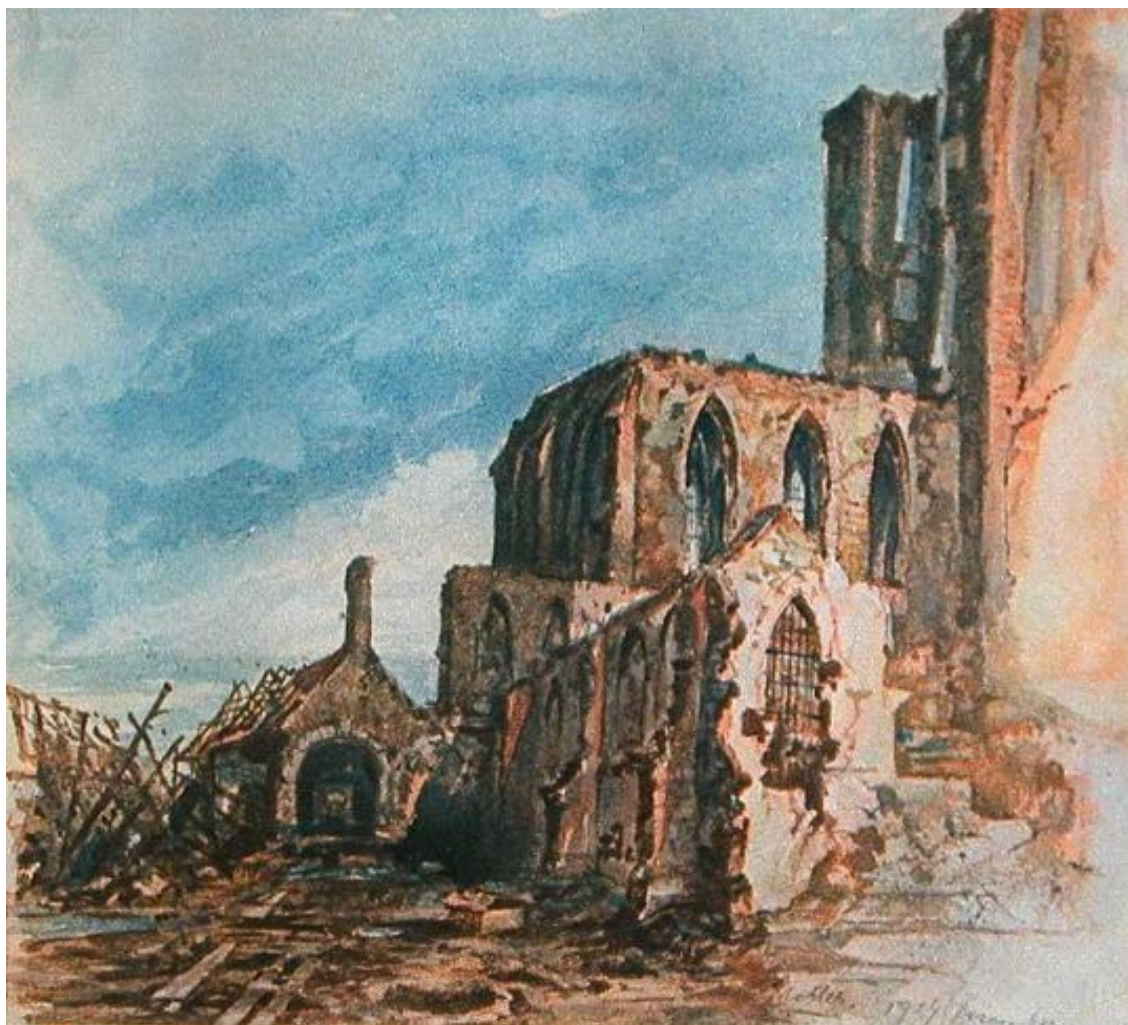
situace nebyla v Hitlerově rodině ojedinělá (sňatek Hitlerových rodičů – bratranec a sestřenice z druhého kolena, Hitlerova láska k neteři Geli – viz. 1. kapitola), je tento předpoklad objektivizován i v Hitlerově výtvarné produkci. Na mateřství totiž poukazuje ženino břicho, které je jakoby vypouklé a označuje tak budoucí matku v pokročilejším stádiu gravidity. K souvislostem mezi incestem a izolací jako způsobem vztahování se ke skutečnosti, kterou z Hitlerovy výtvarné produkce dedukují, se vyjadřuje i Freud tvrzením, že za porušení společenského tabu následuje trest a společenská izolace hříšníka.⁹⁶

Pokud srovnám tento artefakt s obrazem muže na mostě, napadá mě, že se na první pohled od sebe liší. Realita obrazu č. 23 (s. 80) je silně redukováná, chybí zde objektové souvztažnosti, detail i kontext s okolím. Proti tomu v obraze Skotského kostela je detailů snad až příliš. Působí jako dokonale vyvedená maketa, na kterou se můžeme dívat hodiny a objevovat další a další detaily. Nakonec ale zjišťuji, že tato mnohost v detailech nijak nemění fakt, že obraz je bezduchý, bezobsažný. Zmíněný detailismus, kterému se budu věnovat i níže, má v artefaktu až nutkavý ráz a souvisí pravděpodobně s autorovou obsesí, která má ráz rituálního „zaříkávání“ vnitřních ničivých tendencí.

Na dalším obraze se projevuje převážně problematika analýzy. Tento vznikl v období 1. světové války a jedná se o architektonický motiv ruin kláštera ve Flandrech, kde Hitler sloužil u německé armády jako štábní spojka (obr. 27, s. 89). Obraz je komponován na úhlopříčku a nejvíce zatížená je jeho pravá strana. Jelikož masu ruin na levé straně nic nevyvažuje, zdá se jako by ho mělo množství hmoty převrátit doprava. Avšak přestože je kompozice obrazu úhlopříčná, skládá se scéna převážně z vertikál. Jak je pro Hitlera obvyklé, prvnímu plánu chybí větší detail, i když se zrovna nedá říci, že by byla základna zcela hluchá, protože vlevo leží prkna. Pochází pravděpodobně z ruin a navádí oko k motivu domu s vraty a zbytkem komína. Dá se říci, že prakticky celá scéna se nachází ve druhém plánu obrazu a pozadí zde zcela chybí. Prostor je troskami uzavřen a není ani naznačeno, že by bylo něco za ním. Působí tedy dojmem konečnosti, stejně tak jako trosky, které se sotva mohou změnit ve svou původní podobu. Motiv kláštera je viditelný z pozůstatků zdí, na kterých jsou ještě dobře identifikovatelné venkovní opěrné pilíře a lomené oblouky gotických oken. Tyto zdi patrně v minulosti patřily klášternímu kostelu; nejvyšším bodem ruin by potom mohla

⁹⁶ FREUD, S. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. 2. vyd. Přel. L. Hošek. Praha: Práh, 1991. 181 s. ISBN 80-900835-1-X.

být chrámová věž. Budova s komínem snad kdysi byla hospodářským či obytným objektem kláštera. Rozvaliny sice mohly vzniknout následkem pomalého chátrání, nicméně vzhledem k okolnostem se mi zdá pravděpodobné, že jsou spíše následkem bojů na území Flander. Na ruinách je patrná dobře zvládnutá lineární perspektiva, ale přílišný důraz na ni působí na obraze geometrizujícím způsobem.



Obr. 27 – Klášter v Messines, 1914

K prostorové výstavbě scény použil autor i světlo a stín, které zdánlivě dobře fungují. Stín v oblasti domu s komínem má dokonce skutečnou kvalitu černi. Světelná dominanta obrazu se nachází v pravém dolním rohu; z ní je evidentní, že světlo přichází zprava a je dosti intenzivní. Jeho zdrojem v krajině by měl být sluneční svit. Pak je ale zvláštní, že přichází ze strany a ne shora. Slunce by tak mělo být těsně nad horizontem, což by odpovídalo jeho východu či západu. V oblacích ale nenacházím pro potvrzení této domněnky typické barvy podzimního východu či západu slunce. Navíc je světlo tak intenzivní, že by mohlo odpovídat spíše umělému jasu několika výkonných reflektorů.

Oblast ostrého světla přechází do plochy v pravém rohu obrazu, která je spíše kresebně naznačená a nedokončená. Jistě to byl záměr a z estetického hlediska je to zajímavá manýra, nicméně z pohledu arteterapie má toto hluché místo jiný význam. Jelikož se bílá skvrna nachází v prostoru identifikačního místa a připomíná ducha zobrazeného do půli těla (hlava ve zdech kláštera, levé rameno a kus trupu tvoří bílé místo), mohli bychom tuto postavu spojovat s autorem, který svými skrytými tendencemi míří k destrukci a smrti. Ostatní barevnost obrazu se v podstatě odehrává v různých škálách hnědi (vyjadřuje fixaci k análnímu stádiu libidinózního vývoje) a valérech modři. Jasná modř oblohy je prakticky stejného odstínu a oblaka jsou naznačena rozdílným nánosem barvy a různým vodovým ředěním. V obraze je užita i černá barva ve své syté kvalitě, i když by se dala autorovi vytknout její absence na základně obrazu. Vzdušná perspektiva je v tomto obraze založena kontrastu syté hmoty ruin kláštera a lazurní modré plochy nebe. Barevnou perspektivu vzhledem k absenci třetího plánu v obraze nelze očekávat.

Na ploše artefaktu je patná absence jakéhokoli zobrazení života. Chybí zde lidé a jediný pohyb se dá předpokládat u ruin směrem k totálnímu kolapsu. Jistě se dá namítnout, že vzhledem k okolnostem za jakých obraz vznikl, je motiv i jeho zpracování adekvátní. Pravdou ale je, že s chmurnou realitou se dá vypořádat i zcela opačně, jak ukazují například dětské obrázky z židovských ghet ve 2. světové válce. Adolf Hitler byl fascinován starými zdmi i mnohem dříve. Rád maloval staré hrady, zámky a kláštery s jejich masivním kamenným zdivem. I když zpracovával náměty, které se rozhodně nenacházely v tak desolátním stavu, někdy je svými chybami v perspektivě a konstrukci nevědomky bořil, jak jsem již uvedla v předchozí kapitole. I z tohoto důvodu by výše zmíněná námitka neměla v hlubším pokusu o rozbor obstát. Domnívám se, že všechny prvky obrazu mají z pohledu analýzy a interpretace svůj smysl, stejně tak jako volba námětu, pohledu na něj a jeho formální zpracování.

V celé produkci se opakuje velká záliba v zobrazení budov a všech jejich součástí, drobných architektonických dekorací, věžiček, oken atd. Vše je většinou namalováno v podrobném detailu, i když často z velké vzdálenosti. I v tomto artefaktu nacházíme detaily oken, mříží a jednotlivých prken velmi vzdáleného krovu, což z hlediska interpretace poukazuje na nutkavé jednání. Nutková neuróza je projevem neodbytného puzení, které má zakrývat motivy hlubší, společensky méně akceptovatelné. Zpravidla má podobu opakování rituálních úkonů, které neurotika

odvádí od „nekalých“ myšlenek. Rozhodně nemohu u Adolfa Hitlera tvrdit, že se jedná přímo o neurózu, ale faktem je, že nutkavost je z jeho tvorby i života dost patrná.

Výtvarný detailismus, který je možné dát do souvislosti s obsedantním charakterem autora obrazu, může vypovídat o obranném mechanismu izolace, jehož funkcí je vystavět pomyslnou hradbu mezi emočními frustracemi jednotlivých traumatických životních událostí. Ačkoli je tedy nutkavý neurotik schopen vybavit si trýznivé okamžiky svého života, má potíž uvědomit si souvislosti mezi nimi. V tu chvíli je emoční dopad aktuálního konfliktu minulou zkušeností násoben a je pak problém se s ním konstruktivním způsobem vyrovnat. A právě o tento moment mohlo jít ve skryté myšlence již zmiňovaného artefaktu *Muž na mostě*, kde předpokládám, že Hitler si neuvědomoval souvislost smutku z nepřijetí na školu s tím, co při smrti svého sourozence zažíval jako dítě a co měl tedy v sobě hluboko zasuté. Z tohoto důvodu usuzuji, že Hitler své nepřijetí na vídeňskou Akademii výtvarných umění musel chápat víc než dramaticky.

Adolf Hitler byl jak známo vegetariánem, nepil, nekouřil a žil téměř asketickým životem. Podle B. Saxe položil základy humánnějšímu nakládání s hospodářskými zvířaty, když například zavedl přísné směrnice pro jejich přepravu.⁹⁷ Zejména ono vegetariánství a zákony na ochranu zvířat jsou v rozporu se zvěrstvy, která později vědomě páchal nejen na civilním obyvatelstvu, když například židy vozil v dobytčích vagónech do koncentračních táborů. Jako příklad může posloužit nakládání s účastníky spiknutí proti jeho osobě. 20. 7. 1944 byl uskutečněn atentát na Hitlera v jeho hlavním stanu. Poté, co se Hitler z neúspěšného atentátu zotavil, vyšetřování odhalilo všechny účastníky spiknutí. Proběhl soud bez nejmenší naděje pro odsouzené k smrti. Byli popraveni a následně nechal Hitler jejich mrtvoly zavěsit na háky. Film z celého procesu nechal promítat nejen pro sebe. Tato vizualizace mu pak pod rouškou spravedlnosti umožnila ukojit jak jeho touhu po satisfakci, tak k destrukci a smrti.

Touha po destrukci není v tomto obraze patrná nejen z převažující hnědé, z toho, že na obraze není živé bytosti či snad ze zaujetí tématem zbořeníště. Absence především třetího plánu totiž v divákovi vyvolává pocit, jako by šlo o konec světa, apokalypsu. Hitler dokonce předběhl myšlenku konečného řešení zobrazením rozpadlého domu, ke kterému vede oko diváka pomocí prken, perspektivních úběžníků a černých stínů. Zajímavá náhoda vedla jeho ruku, když nevědomky napodobil budoucí kremační pec

⁹⁷ SAX, B. *Zvířata ve Třetí říši – Domácí mazlíčci, obětní beránci a holocaust*. 1. české vyd. Přel. S. Pavlíček. Praha: Dokořán, s. r. o., 2003. 255s. ISBN 80-86569-49-7.

koncentračního tábora výtvarným ztvárněním polorozpadlého stavení s černými vraty a komínem čnícím do nebe. Hitler nakonec nebyl ve svém životě daleko od uskutečnění své skryté touhy navrátit všechno do původního chaosu. V artefaktu symbolizují tuto skutečnost vrata domu, která mohou být také výtvarnou metaforou vagíny, což lze v rámci interpretace vysvětlit i jako nevědomou touhu po návratu do lůna. Tato symbolika v kontextu ruin vybízí k úvaze, že v otázkách života a smrti asi neměl Hitler příliš jasno a zřejmě mu stejně jako v lidském nevědomí jedno splývalo s druhým.



Obr. 28 – Kostel v Bousies, asi období 1. světové války

Následující artefakt patří do skupiny obrazů, které působí mnohem uvolněnějším dojmem než Hitlerova tvorba z vídeňského období (obr. 28). Obec s názvem Bousies leží na území Flander, kde Hitler sloužil u armády během 1. světové války. Všechny obrazy z tohoto období jsou velmi pravděpodobně čistě autorskou tvorbou vojáka Hitlera, který během volných chvil na frontě místo společenské zábavy věnoval čas svému zájmu, malování. Z artefaktu Kostela v Bousies je na první pohled patrné, že se svým stylistickým pojetím velmi liší od vídeňských akvarelů s motivem architektury. Jeho námětem je sice budova venkovského kostela, avšak formálním zpracováním jakoby obraz odpovídal práci jiného autora. Jak u je Hitlera obvyklé, první plán je

hluchým místem, dominantu obrazu (kostel) je až na pomezí druhého a třetího plánu, žádný další prostor za ním není naznačen. Autor umístil dominantu do středu obrazu na horizontální linku. Čím se však obraz odlišuje od těch předešlých je jeho znatelná uvolněnost v řemeslném provedení.

Je evidentní, že malíř použil mnohem uvolněnější gesto a větší množství vody, jakoby se učil pracovat s náhodou rozpíjejících se barev vlastní právě akvarelové technice. Máme před sebou artefakt, který je malovaný sytými barvami a ze kterého je zároveň čitelné i výraznější malířské gesto či dokonce konkrétní tahy štětce. Větší využití vody a zároveň prostoru pro náhodu je tak příčinou mísení barev, které se v obraze vzhledem k častému použití hnědi vzájemně špiní, a také menší kontroly nad výstavbou budov, které pro jistotu podporují kresebné linie. Barevné skvrny v obraze již nejsou tak zřetelně ohraničené, vpíjejí se do sebe a dodávají obrazu mnohem volnější nádech, což je velmi výhodné pro následující interpretaci.

Špinění má na svědomí hnědá (přepálená červená) barva, která je v čisté formě využita v bočních stranách kostela a domu vlevo. Prakticky je ale špinami zastoupena téměř na celé dolní polovině obrazu. Celá tato dolní polovina obrazu včetně identifikačního místa jakoby plavala; vytváří tak dojem potopy, bahnitě půdy až bažiny. Z interpretačního hlediska je zajímavé, že objekt kostela jako symbolu soulože stojí na špině. Proto se domnívám, že vyjadřuje problematický vztah autora k sexualitě. V období, kdy obraz vznikl, Hitler asi považoval sex a soulož za něco nečistého. Kubizek, přítel z mládí, vzpomínal, jak se Hitler rozčílil, když přišel do společně pronajatého bytu a našel zde krom kamaráda i jeho spolužačku. Přestože se oba věnovali studiu, Hitler se nedal přesvědčit, že o nic nešlo, událost ho nesmírně pobouřila. Během svého pobytu na frontě zase opovrhoval ostatními vojáky, kteří vyhledávali sexuální rozptýlení i ve válce, a to dokonce mezi nepřáteli.

O Hitlerově sexuálním životě se mnoho spekuluje, avšak z jeho dvou nejvýznamnějších vztahů s opačným pohlavím (Angela Roubalová, Eva Braunová) mohu usuzovat, že partnerství s Adolfem Hitlerem nebylo pro tyto ženy rovnocenné. Obě byly, ať už dobrovolně či ne, z velké části podřízeny jeho vůli a prakticky jen směly žít v jeho stínu, což nejen je dohnalo k pokusu o sebevraždu (v případě Angely Roubalové úspěšnému). Z jistých náznaků, kdy se ony ženy svěrovaly svým přítelkyním, můžeme uvažovat o sexuální perverzi (např. Hitler se prý raději díval, než

aby jednal).⁹⁸ Takové soudy však, myslím, patří pouze do roviny spekulací, protože se je pravděpodobně nikdy nepodaří prokázat. V četných monografiích je ale s jistotou uváděn nerovný vztah Hitlerových rodičů, kde byla Hitlerova matka ve značně podřazené pozici.

Bílá věž kostela (symbol otce) ostře kontrastuje s jeho červenohnědou lodí (symbol matky), což mě vede k domněnce, že rodiče Adolfa Hitlera si pravděpodobně nerozuměli a vztah mezi nimi tedy nebyl ideální. I to možná mohlo Hitlerův postoj k sexu a partnerskému vztahu ovlivnit.

Hnědou barvu v obraze vyjádřenou ať už explicitně, nebo jako součást špinavých barev, bych dávala do souvislosti se symptomem jak v tíhnutí autora k ovládnutí, tak v jeho vztahu k otci. Pokud bych měla srovnat své hypotézy o Hitlerově přístupu k autoritě, který vychází z raného stádia jeho života, se známými životopisnými fakty, pak docházím k vcelku přesvědčivé shodě. Hitler se snažil svou „vůdcovskou“ autoritu absolutizovat a není náhodou, že k tomu využíval i prostředků sakrálního charakteru. Roli víry Adolf Hitler jako diktátor velmi dobře odtušil a využil. I v době před svým nástupem k moci byl podle všeho fascinován autoritou a mocí náboženství, což výtvarně vyjádřil i ve svých akvarelech, kde velmi často využíval námětu kostela, jak je patrné i z tohoto artefaktu. Hitler se v podstatě snažil z nacizmu udělat nové náboženství v čele s vlastní osobou, tedy polobohem, který prakticky rozhodoval o životě a smrti jednotlivců i celých mas lidí. Není náhodou, že dav, který Hitler při svých projevech sugestivně ovládal, je autory DVD - Hitlerova kariéra přirovnáván k ženě lačnicí po extatickém pocitu, přičemž Hitler sám v čele depersonalizované masy poskytoval ono uspokojení, po kterém odcházel náležitě vyčerpan⁹⁹.

Podobná problematika jako v obraze Kostela v Bousies se objevuje skrze výtvarnou symboliku i v následujícím artefaktu (obr. 29, s. 95). Hitler tento obraz namaloval bez pochyby ve stejném období, v jakém vznikl posledně zmiňovaný artefakt. Již samotný název odkazuje ke stejné zeměpisné lokaci, taktéž Hitlerův pobyt ve Flandrech vymezuje období 1. světové války a v neposlední řadě ke stejné skupině obrazů ho řadí i nezaměnitelný charakteristický styl vypracování. Podobné výtvarné

⁹⁸ NEUMAYR, A. *Diktátoři v zrcadle medicíny*. 1. české vyd. Přel. M. Boukalová, J. Hasala, H. Slavičková. Praha: Jan Vašut, 1999. 317 s. ISBN 80-7236-107-4.

⁹⁹ FEST, J.; HERRENDOERFER, CH. *Hitlerova kariéra*. Doprovodné DVD ke knize Hitlerovo Německo [DVD-ROM]. Mnichov: Cine – art, Werner Rieb Production, 1977. 155 min.

prostředky, jimiž je obraz vystavěn, předznamenávají také oblast, jíž se budu věnovat i v rozboru tohoto artefaktu.



Obr. 29 – Vesnická idyla v Le Quesnoy, asi období 1. světové války

Dominantní prvky obrazu jsou zde řazeny na horizontální linii, dělící artefakt na dvě poloviny, ale v tomto případě se nejedná o klasickou středovou kompozici. Ačkoli náš pohled k věži vpravo na obraze vede cesta, která k ní směřuje, zřetelná dominanta obrazu chybí. Pojetí plánů v tomto artefaktu je v podstatě stejné jako u těch výše zmiňovaných. Budu se opakovat, když upozorním na přezíravé ztvárnění prvního plánu a smísení druhého plánu s třetím. Tentokrát ale dodám, že když se ve výtvarném vyjádření tlačí třetí plán dopředu, může to vyjadřovat autorovu podléhání iluzi. Tento obraz se ale od předchozího liší zobrazením domu vpravo, který je umístěn blíže prvnímu plánu a pomáhá tak vytvořit zdání alespoň nějakého prostoru. Také cesta, která se zužuje a ubíhá k nejdominantnějšímu bodu obrazu, tomu napomáhá.

Barevnost artefaktu je oproti tomu předchozímu také částečně pozměněna. Sice jsou barvy špinavé, v souladu s většinou Hitlerovy výtvarné produkce z tohoto období, avšak tentokrát jsou více lomené bílou a dominují zde tak spíše škály šedí. Hnědá se sice s ostatními barvami mísí i v tomto obraze, ale mnohem zřetelněji z obrazu

vystupuje barva bílá. Opět se zde však nenachází barvy ve své čisté a jasné podobě, barevnost je tedy redukována, což z interpretačního hlediska souvisí s problémem análního charakteru, pro něhož je emoce ohrožujícím faktorem. Vítanou změnou je pak použití fialové barvy, i když spíše v její symptomatické podobě, na střeše domu vpravo.

Melancholická atmosféra vyplývá nejen z barevnosti obrazu, ale také z jeho světelnosti. Počasí zobrazené scény je opět podmračené, v krajině je sychravo a mlhavo, což odpovídá pozdnímu podzimu či už zimnímu období roku. Šedá mračna nedávají proniknout jedinému osvěžujícímu paprsku slunce. V artefaktu absentuje čistá žlutá barva, která je mimochodem výtvarným výrazem kontrolních funkcí Ega. Scéna je prostá lidského elementu, vždyť kdo by se také procházel v takovém počasí. Z oken budov neprosvítá žádné světlo, které by snad ukazovalo na život ve vesnici. Napadá mě tedy jediné vysvětlení, totiž že vesnice je vylištěná, opuštěná a tedy bez života. Jak ironicky tedy zní název tohoto artefaktu - Vesnická **idyla** v Le Quesnoy. Kladu si tedy otázku, jakému člověku se může zdát tato scéna idylická?

Nejbližší identifikačnímu místu se nachází šedý dům vpravo se špinavou střechou. Jestliže se Hitler skutečně s tímto objektem nevědomě identifikoval, pak tedy sám sebe namaloval velmi neživotně. Dovolím si tvrdit, že dokud Adolf Hitler maloval, projevoval své tendence skrze výtvarnou symboliku, tedy v bezpečném prostředí obrazu. Jak je ale známo, po první světové válce se začal realizovat na poli politickém a s volnou akvarelovou tvorbou téměř přestal. Jak je patrné z tohoto obrazu, již ve válečném období se ale snažil své skryté tendence osvobodit a ze znalostí Hitlerova počínání z následujících let, kdy byl u moci, můžeme pozorovat, k čemu toto jeho vnitřní osvobození vedlo. Odstranění největšího rušitele, tedy Superega, šlo ruku v ruce s Hitlerovo rostoucí izolací od okolní reality, jak můžeme pozorovat z tohoto artefaktu. Nepropustné oplocení identifikačního místa nás nenechává na pochybách, že k objektu uvnitř se nelze nijak dostat, což je výtvarnou metaforou pro Hitlerův ego obranný mechanismus. Izolace či nezažívání pocitů se jako obrana váže k análnímu stádiu vývoje a pomáhá odstavit subjekt od událostí, které aktivují úzkost.

Oproti předešlému artefaktu tady krom problematiky anality nacházím symboliku reliktního orálního stadia vývoje. Třetí plán, který se zde tlačí dopředu, je prakticky vystavěn z domů připomínajících zuby. Rovněž průchod, k němuž směřuje cesta, vypadá spíše jako ústa, která vyvrhují špinavou bílou kaši. Scéna tohoto artefaktu působí umrtveným dojmem a je izolována i od lidí. Adolf Hitler si tedy vytvořil svůj svět v rámci svých pravidel a přizpůsobil si realitu, tak jako to udělal ve svém reálném

životě, hned jak dosáhl patřičné moci. Mechanismy izolace a manipulaci pak nadále používal jako funkční obranu, která se mu osvědčila už dříve. Dokonalým příkladem jejího užití je izolace od válečných zločinů, kterých se sice osobně neúčastnil, avšak nařídil jejich realizaci. Identifikoval se s německým národem jako masou a při svých veřejných vystoupeních nemluvil k jednotlivcům s jejich jedinečnými osobnostmi, ale individualitu lidí pomohl při svých projevech vymazat; izoloval člověka od jeho jedinečnosti tak, jako izoloval Židy od jejich lidskosti.



Obr. 30 – Královské jezero, 1911

Následující obraz s klasickým krajinářským námětem se svým stylem vymyká všem ostatním artefaktům interpretovaným v této kapitole (obr. 30). Scénérie obrazu je prostá jakéhokoli architektonického objektu, ale odlišnost artefaktu je zřetelná především z jeho formálního výtvarného zpracování. Přestože i zde je patrná kontrola výtvarného výrazu tak typická pro Hitlerovu ranou tvorbu, působí tento akvarel takřkakajíc malířtější dojem oproti ostatním obrazům s architektonickými náměty ze stejného období. I když i zde nalezneme ostře ohraničené barevné plochy či body, autor zde o poznání více pracoval s plynulými barevnými přechody, jak můžeme pozorovat na hladině jezera a v některých částech oblohy i hor. Odlišnost formálního zpracování tohoto obrazu od jiných akvarelů pramení pravděpodobně z Hitlerova hledání optimálního malířského stylu, přičemž tento způsob výtvarného vyjádření má nejspíše

kořeny ve způsobu malby Hitlerova oblíbeného umělce, Rudolfa von Alta. I když v tvorbě tohoto významného akvarelisty devatenáctého století můžeme najít podobný námět, nejedná se v Hitlerově případě o bezduchou kopii, jak můžeme posoudit srovnáním s obr. 31. Ačkoli se Adolf Hitler v tomto artefaktu snad přiblížil Altovu malířskému stylu, scénu si asi zvolil sám (pravděpodobně jezero z okolí Berchtesgadenu).

Kompozice artefaktu směřuje pohled diváka na průsmyk mezi skalami, tedy přímo do středu, který je už prostorem třetího plánu. Vzhledem k tomu, že autor namaloval pohled z vyvýšeného místa, splývá v artefaktu první plán s druhým. Stromy vlevo na základně obrazu by měly svým umístěním znázorňovat první plán, avšak pro svou velikost a vzdálenost od diváka náleží spíše druhému plánu. Kvalitou nánosu barvy sice upevňují základnu obrazu, avšak jinak je barevný nános v ploše víceméně homogenní, má až transparentní



Obr. 31 - Rudolf von Alt, Gebirgslandschaft mit dem Grundlsee, 1859

charakter, a proto zde nemohu hovořit o výrazné vzdušné perspektivě. Naproti tomu Hitler v artefaktu využil znalostí barevné perspektivy, která v něm pomáhá budovat iluzi prostoru. Přirozenému slunečnímu svitu, který se prodírá shora skrze mračna, dodávají na důvěryhodnosti obratně vyvedené stíny odrážející se na hladině jezera, včetně stínů na stráních hor, které pomáhají budovat jejich prostorový dojem. I když však tento artefakt po výtvarné stránce víceméně respektuje pravidla vedoucí k iluzivnímu zobrazení reality, má svou výpovědní hodnotu také v rovině symbolické.

Rozlehlé Jezero, dominantní prvek obrazu i jeho názvu, může symbolizovat vagínu. Ústřední bod, ke kterému spějí jeho vody, je horská soutěska (brána). Hory, které jezero obklopují, svým tvarem připomínají ženská hradla. Tento symbol mě vede k prvnímu stádiu libidinózního vývoje člověka, kdy je dítě fixováno na matku. O regresivních tendencích autora by mohla svědčit i loďka směřující doleva. Symbolika vagíny a brány mě vede k domněnce, že Adolf Hitler v tomto artefaktu opět (tak jako v obr. 23, s. 80) nevědomky výtvarně vyjádřil své zaobírání se zrozením. Jak jsem se již

zmínila, vídeňské období bylo pro Hitlera mezníkem v jeho životě. S přerodem z chlapce v mladého muže šla ruku v ruce krize identity, která byl jen prohloubena neúspěchy a ztrátou navyklé životní úrovně. V době vzniku obrazu žil autor ve Vídni, kde se po dvou neúspěšných pokusech o přijetí na Akademii výtvarných umění ještě nevzdal svého snu stát se umělcem. Jeho osobní prohry byly o to trpčí, že kamarád Kubizek byl přijat ke studiu na konzervatoři. Tuto konfrontaci neunesl a bez rozloučení se přestěhoval. Jeho sirotčí důchod však nestačil na udržení současného životního stylu, a tak se nakonec Adolf Hitler v prosinci 1909 přestěhoval na ubytovnu pro svobodné muže. Pobyt zde mu byl asi hořkou připomínkou životního neúspěchu a selhání. Je tedy pochopitelné, že se v tomto čase vracel k dětství, tedy k době, kdy o něj bylo postaráno, aniž by se musel nějak snažit. Starosti o vlastní obživu a budoucnost jej teď zatěžovaly víc než kdy předtím. Vzhledem k tomu, že oba rodiče byli již tehdy po smrti, ocitl se mladý Adolf Hitler na prahu dospělosti a zodpovědnosti za svůj život, aniž by měl podporu nejbližších. Jistě se cítil ve velkém vídeňském světě dost osamělý. Je tedy pochopitelné, že se zabíral myšlenkami zrození či přerodu, tak jako je přirozené, že se obracel k době, kdy veškeré jeho starosti vyřešili rodiče resp. jeho matka.

Tyto úvahy mohu podpořit interpretací symbolu loďky, která se v artefaktu nachází ve středu základny obrazu a spolu s mračny alespoň částečně narušuje nehybnost scény. I když chtěl autor pravděpodobně zobrazit malou jachtu, o čemž svědčí bílá plachta na přídi, mě objekt připomíná spíše loďku s dvěma postavami. Bílá plachta vypadá jako nepřírozeně vysoká vzpřímená postava, za níž sedí shrbený malý člověk. Evokuje mi to mytologickou postavu převozníka Charóna, který podle řeckého bájesloví dopravoval duše zemřelých přes řeku Styx na druhý břeh do říše mrtvých, aby zde našli klid. Jelikož je konec života v symbolice těsně spjat s jeho začátkem, soudím, že výtvarná metafora bájného převozníka by mohla být projevem autorovy touhy po návratu ke zrození tedy i do raného období jeho života, kdy jako kojeneček mohl pouze pasivně přijímat lásku, starost i péči svých rodičů a byl tak pro ně středem světa. Stejně tak by mohla loďka nevědomky symbolizovat jeho touhu po znovuzrození či přerodu. Takový přerod by mu případně mohl umožnit, aby se posunul dál a začal novou etapu života, tak jako ji začíná novorozeně. Jak víme z historie, na tuto novou etapu života si musel Hitler ještě chvíli počkat, ale katastrofální důsledky tohoto přerodu pocítujeme ještě dnes.

Další artefakt (obr. 32, s. 100) patří ke skupině obrazů vzniklých za války a svým malířským pojetím se od obrazu Královského jezera diametrálně odlišuje.

Nejenže zde nacházím mnohem více kresebných prvků, ale také hustota nánosu malby je protipólem k téměř transparentnímu pojetí předchozího akvarelu. Barvy obrazu mají velmi hutnou kvalitu a spolu s pravděpodobným užitím bílé tempery připomínají spíše malířskou techniku kvaše. Prostor artefaktu je podstatně redukován zejména na druhý plán, ve kterém jsou na horizontále ve střední výšce plochy seřazené téměř všechny objekty, výjimkou jsou pouze tři stromy posazené blíže, nikoli však na základně. První plán je sice v obraze zastoupen, je však obsahově hluchý a pouze vyplněný agresivními tahy štětce, které mají charakter až vztekklých čáranic. Prostor je částečně naznačen pokusem o zobrazení barevné perspektivy, která se však neuplatňuje v možné šíři svého potenciálu vzhledem k absenci třetího plánu. Vzdušnou perspektivu v obraze nenalézám i přesto, že barevný charakter nebe se odlišuje od základny. Hustota nánosu malby je totiž prakticky stejná v celé ploše akvarelu. Rozdíl mezi vzduchem a zemí tedy spatřuji pouze kontrastu kresebného výplně základny a jemnými barevnými přechody malířštějšího pojetí nebe. Obloha, jak je pro válečnou produkci Adolfa Hitlera typické, je zatažená a světlo lze v obraze jen těžko definovat.



Obr. 32 – Kostel v Preux-au-Bois, asi období 1. světové války

Nejčastěji použitou fialovou barvu odkazující k matce bych vzhledem k okolnostem vzniku obrazu spojovala s voláním autora po ní, jako představiteli bazálního bezpečí. Převládající zastoupení fialové přímo volá po použití barevného protikladu, tedy žluté barvy, která představuje kontrolní funkce Ega.

Dominanta artefaktu, kostel, je částečně rušena skupinou stromů v popředí, které tedy mají v obsahu obrazu jistě důležitý význam. Symbolický význam stromu je v obraze navíc zmnožen, jelikož skupina tří stromů je k sobě přimknuta jakoby tvořily jeden celek. Ingrid Riedelová se o číslu tři vyjadřuje jako o symbolu pro spojení ženy a muže z něhož vzniká dítě, dále pak číslice souvisí trojjednostmi boha (Otec, Syn, Duch Svatý) a s osudem¹⁰⁰. Pokud bychom uvažovali o stromoví jako o vyjádření Svaté trojice, našli bychom oporu ve fialové barvě a v dominantě kostela. Já si však myslím, že hlavní význam symbolu této trojice stromů je právě ve spojení matka, otec, dítě. Vždyť strom připomíná falus, jenž je hlavním atributem zplození stejně tak jako vagína, v obraze je vyjádřena vraty kostela, ze kterých jakoby zářilo světlo zvoucí k návštěvě. Symbolizace rodičů v tomto artefaktu by mohla souviset s pocitem ohrožení, které ve válce jistě pociťuje každý voják. Návrat k rodičovským jistotám tak pravděpodobně pomáhal Hitlerovi k zachování psychické integrity v přímém kontaktu s hrůzami 1. světové války a se smrtí.

Volný charakter malby tohoto obrazu tedy odkrývá hlubší tendence jeho autora. Jedině tak si můžeme vysvětlit nekontrolované výbuchy vzteku, které autor demonstroval kresebnými bílými tahy. Rovněž z jeho života jsou pak známé jeho přesvědčovací momenty, kdy svým vztekem manipuloval své okolí, když už neměl jinou volbu, tak jak to dělají malé děti. A tak jako jim i Hitlerovi tato taktika fungovala při diskuzích s velkými osobnostmi, které neodolaly poslednímu triku, k němuž se Hitler uchýloval nejen v nouzi nejvyšší. V souvislosti s aktuální životní problematikou se může zobrazený vztek vztahovat k bezmoci řadového vojáka, jenž se musí řídit principy danými z vyšších míst a nemůže ovlivnit průběh ani výsledek války. I proto, že Hitler chápal nasazení na frontě jako své poslání a bojoval také za „svou věc“, nemohl

¹⁰⁰ „Trojka patří k číslům, která se v pohádkách vyskytují nejčastěji. V mytologii určují tři sudičky, tři Moiry, životní běh člověka, třikrát zaklepe osud, naposledy pak v podobě smrti. Vidlicovitá křižovatka tří cest, které míří do tří směrů, je výzvou k rozhodnutí, jež určí budoucí osud.“ (RIEDEL, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství – Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. 1. vyd. Přel. M. Žárská. Praha: Portál, s. r. o., 2002. 174 s. ISBN 80-7178-531-8.; s.154.)

pochopit poráženecké nálady, které ke konci války převládaly na bojišti a hlavně v zázemí.



Obr. 33 – Řada chalup, asi období 1. světové války

Artefakt, kterému se nyní budu věnovat, náleží svým malířským stylem také do skupiny Hitlerových válečných artefaktů, ačkoli není datován a nenese ani název zeměpisné lokace (obr. 33). Mohu bez nadsázky tvrdit, že se jedná o jeden z nejosobitějších artefaktů, které Adolf Hitler kdy vytvořil. Kontrola, která dominuje větší části Hitlerovy tvorby zejména z raného období, je zde natolik slabá, že kdyby obraz nedržely okraje formátu, snad by se roztekl. I když v obraze chybí výrazné detaily prvního plánu a základna je tak opět spíše hluchým místem, je zde zobrazen třetí plán, který pomáhá budovat iluzi prostoru. Avšak konstantně hutný barevný nános potlačuje v obraze vzdušnost, i když se Hitler pokusil kvašovým nánosem bílé ve spodní oblasti oblohy tuto hutnost spodní části obrazu vyrovnat. Celková barevnost obrazu se odehrává v různých škálách hnědi, počínaje velmi světle žlutavým okrem, který zřejmě prosvítá kvašovou malbou a je asi původní barvou podkladu.

Dominantou obrazu je první chalupa ve středu obrazu, za ní jsou nalepené další a celá tato řada působí dojmem celku, který je lemován náznakem cesty vedoucí kolem nich zprava. Na horizontále za chalupami se ve větru ohýbá stromořadí, za nímž jsou

dobře viditelné kopce pozadí tvořící obzor. Kompozičně je artefakt přetížen na levé straně, těžiště obrazu tedy spočívá zde a není na jeho pravé polovině ničím vyváжено. Prostor identifikačního místa je zde hluchý. Přestože námětem obrazu jsou budovy v krajině, nenalezneme zde statickou pravoúhlost nebo vertikality typickou pro Hitlerovy obrazy s architektonickými náměty. Dokonce i kresebnost raného období tvorby jakoby vymizela a artefakt je malířsky budován neostrými barevnými skvrnami rozpíjejícími se

ve vodě; malba tak má až nádech impresi. Drobné barevné skvrny však působí nutkavým dojmem, protože v určité manýře pokrývají stejným způsobem většinu plochy obrazu bez ohledu na různorodost zobrazovaných objektů. Z vybraných artefaktů ale nalézám dynamiku užitou v takové míře pouze v tomto obraze. Chalupy jsou lemovány zprava cestou a zleva špinavou skvrnou, která asi znázorňuje řadu keřů,



Obr. 34 – Zimní les, asi období 1. světové války

Celá oblast i s těmito „lemy“ se jakoby točí a zahýbá doleva, což ukazuje na autorův regres jako obranný mechanismus Ega.

Jako poslední z řady podrobněji studovaných obrazů předkládám artefakt výjimečný svým námětem (obr. 34). Jelikož obraz není datován a v názvu nenese ani zeměpisný údaj, mohu pouze ze stylového zpracování odhadovat dobu jeho vzniku. Vzhledem k volnosti a charakteru malby, barevnosti či kvality barevného nánosu odhaduji, že pochází z Hitlerovy válečné produkce. Obraz je výjimečný svým nejen proto, že zobrazuje pouze úzký záběr krajiny lesa, ale také v něm mimořádně nalézám

dominantu přímo ve využitém prvním plánu. Artefakt je komponován vertikálně formátem na výšku, což je v souladu s jeho námětem. Dominantou obrazu jsou dva

stromy, přičemž mohutnější z nich téměř splývá s vertikální středovou osou obrazu, ale druhý tuto středovou kompozici narušuje. Toto stromové je takto blíže spíše kompozici zlatého řezu. Přestože je obraz jen úzkým výsekem pohledu na krajinu lesa, je zde vytvořena iluze prostoru užitím všech tří prostorových plánů. Druhý plán obrazu je naznačen vzdálenějšími stromy, které podle perspektivních pravidel odpovídají své vzdálenosti i velikostí. Barevné skvrny v pozadí zase fungují v rámci třetího plánu, jenž je tvořen vzdálenou masou lesa. Iluzi hloubky prostoru dále podporuje i barevná a vzdušná perspektiva.

Avšak přestože je artefakt z hlediska zachycení prostoru a reality poměrně věrně iluzivní, dynamika se vzhledem ke statickému charakteru vertikál dá pozorovat pouze v lehce rozmazaných liniích stromů druhého plánu. Z bílé sněhové pokrývky spodního patra lesa je zřejmé, že se jedná o zimní scénu, a z barvy i směru dopadajícího světla můžeme usuzovat na dobu pozdního západu slunce, s nímž přichází soumrak a následně noc.

Pro interpretační hypotézy založené na tomto artefaktu má největší potenciál dominantní dvojice stromů v popředí. Tuto scénu považuji za symboliku spojení dvou mužů. Menší strom vpravo vyrůstá z identifikačního místa obrazu a lze ho tedy vnímat jako personifikaci autorovy osoby. Mohutnější strom na středu evokuje muže silnějšího, mohl by tedy být autoritou otce, což by mohl potvrzovat fakt, že oba stromy vrhají stín, jenž je zpracován špinavou hnědí pod nimi. Mohutnější strom vlevo se nachází v místě zobrazujícím aktuálně řešenou problematiku autora, kterou by tedy mohl být vztah otce a syna. Větve obou stromů jsou do sebe zapleteny, což bych mohla interpretovat dvěma způsoby, které se však vzájemně nevylučují. Větve mohou připomínat ruce rivalů v souboji, přičemž se zdá, že mohutnější strom (otec) vítězí. Také by však mohly připomínat objetí, kdy se zdá, že za určitý čas stromy splynou v jeden. Z těchto dvou možností vyvozují, že způsob zpracování stromů symbolizuje rivalitu syna s otcem, jejímž původcem je spor o matku (fialová barva v artefaktu). Otec z pochopitelných důvodů vítězí a synovi tak nezbývá než svou touhu vytěsnit, přijmout otcova pravidla a tím se s ním identifikovat, aby v budoucnu mohl vládnout jeho mocí. Splynutí obou stromů v jedno by pak bylo symbolem jak Hitlerovy touhy po otci a současně přítomného odporu vůči němu. Myslím si tedy, že hlavní motiv tohoto obrazu vyjadřuje složitost vztahu, který Hitler ke svému otci měl. V Hitlerově životě můžeme nalézt příklad takového spojení v dohodě se Stalinem, který byl v jednu chvíli jeho účelovým spojencem, ale zároveň nepřítelem na život a na smrt, kterého se pokusil zničit.

2.5 Celkové shrnutí

Na základě použití metody analýzy a částečně i interpretace se nyní pokusím stručně formulovat své poznatky z rozboru výtvarné tvorby Adolfa Hitlera. Ačkoli snil o kariéře profesionálního umělce a vzdorovitě se ho snažil realizovat i přes neúspěchy na vídeňské Akademii výtvarného umění, jeho kreativita se nakonec transformovala do zániku, destrukce a smrti. I když do konce 1. světové války pilně kreslil, maloval a studoval výtvarné umění, jeho výtvarná tvorba nikdy nezískala uznání odborníků. Kdyby se Adolf Hitler nezapsal do dějin jako apokalyptický diktátor, pravděpodobně bychom dnes jeho obrazy neznali. Přes jistou řemeslnou zručnost, již častým cvičením zdokonaloval, postrádá jeho výtvarná práce ducha a hlubší uměleckou výpověď. Hitlerovy pokusy o nalezení osobitého výtvarného vyjádření jsou patrně nejen z nápodoby stylu oblíbených autorů ale i z rozmanitosti malířských poloh v jeho tvorbě. Domnívám se, že tato nevyhraněnost mladého autora pravděpodobně souvisela s osobní krizí, již patrně prožíval zejména ve Vídni a Mnichově před 1. světovou válkou. Zároveň také mladý Hitler možná bojoval s nedostatkem vlastní invence, a tak ve svých obrazech nevědomky vyjevil pouze své skryté tendence.

Shrnu-li analýzu výtvarné tvorby Adolfa Hitlera, shledávám, že nejvýraznějším rysem jeho výtvarného vyjádření je potřeba ovládnutí. Úzkostlivá snaha udržet kontrolu nad artefaktem dominuje zejména jeho rané tvorbě, kdežto v pozdější produkci se naopak téměř vytrácí. Společným jmenovatelem všech Hitlerových obrazů je potom pouhé zprostředkování leckdy posunuté reality. Autor veskrze jen představuje zobrazovanou scénu, narativním způsobem „vyjmenovává“ její součásti a vlastně ji jen popisuje a ilustruje. Zprostředkovává divákovi realitu bez života v zastaveném čase. Lidské postavy, pokud se v obrazech vůbec objevují, slouží jen jako doplňky hlavního námětu. Nemají vlastní charakter a působí jako neživé loutky. První plán a základna obrazu, které jsou obvyklým prostorem pro znázornění vztahů a interakce, bývají v jeho artefaktech hluchým místem. Chmurná atmosféra většiny artefaktů vyvěrá i z charakteristického použití světla a barev, ale často také z jejich námětů. Dojem posunuté reality potom někdy prohlubuje i zkratkovitě či chybějící vyjádření třetího plánu, který by měl pomáhat v budování iluze prostoru. Statický charakter většiny Hitlerových obrazů vyplývá z absence pohybu, geometrizace, vertikality a homogenního barevného nánosu. Konkrétní výtvarné sdělení se v nich často rozměšňuje na nic neříkající jednotlivosti, což bývá způsobeno zejména absencí jasné

dominanty (barevné, světelné i obsahové). Určitý posun je patný v tvorbě z 1. světové války, kde vytváří určitou dynamiku malířské gesto a náhoda spojená s volnějším použitím vody a následným mícháním barevných skvrn. Vedlejším produktem tohoto způsobu výtvarného vyjádření jsou pak ale špíny příznačné právě pro toto období Hitlerovy tvorby. Volnější zpracování pozdějších obrazů autora pak skrze výtvarnou symboliku poskytuje bohatší materiál pro pokusy o jejich interpretaci.

Hlubší analýze a interpretaci jsem podrobila devět artefaktů v předešlé kapitole. Velmi často se v nich autor nevědomky vracel k minulosti, a to zejména k ranému dětství. Regresivní tendence patrné i z častého směřování objektů k levé straně obrazu se týkají zejména reliktní orálního a análního stadia libidinózního vývoje a jim odpovídající obranné mechanismy (např. izolace, identifikace), které jsou skrze výtvarnou symboliku v artefaktech také vyjádřeny. Fixace k análnímu stadiu vývoje se v obrazech vyjevují skrze hnědou barevnost a barevné špíny, k oralitě pak odkazují například domy připomínající zuby či manipulativní tendence zobrazené bílou barvou. V artefaktech je též zobrazen autorův nejistý postoj k životu a smrti. Symbolika lůna a tendence k návratu do něj jako přání po absolutním bezpečí tak charakteristické pro podezřívavé jedince je patrná i z jeho širší produkce. Lze ji ovšem interpretovat jako nevědomou touhu autora po smrti a ničení, která se v jeho případě stala životním projektem. Zejména v artefaktu Kláštera v Messines (obr. 27, s. 89) je tendence k destrukci, rozpadu a smrti nejvíce zřetelná a z toho důvodu se domnívám, že právě zde je tedy vyjádřen Hitlerův nekrofilní charakter. Uvažují-li o skrytých hybných silách vedoucích k těmto výtvarným návratům dále, napadá mne, nakolik je symbolika orality spjatá s pozicí křičícího kojence, který je středem vesmíru a jehož potřebám se podřizuje „celý svět“.

Neživotnost obrazů je způsobena i absencí lidského faktoru v nich, popřípadě je znatelná z neživotného a loutkovitého zpracování postav. Izolace od lidí, jejich depersonalizace a odstup od nich svědčí o Hitlerově pocitu nadřazenosti a omnipotence. Absence žluté barvy, která je jistým zástupcem kontrolní funkce ega, potom umožňuje těmto skrytým tendencím pronikat skrze výtvarnou metaforu obrazu. Nicméně je třeba zdůraznit, že dokud Hitler výtvarně tvořil a svá instinktivní pnutí symbolickou formou vizualizoval, tak s nimi vnitřně bojoval.

Adolf Hitler se v obrazech vrací i k rodinným vztahům. V artefaktech bývá někdy zobrazena touha po matce, její bezvýhradném péči a jejím zájmu (symboly prsu, plodové vody, fialová barva). Zároveň je zde ale patrna i žárlivost na mladšího bratra

související s následným přáním autora po jeho odstranění, za nějž pak cítí vinu (komentář k obr. 23, s. 80). Rivalitě s otcem se pak věnuje v textu k obr.34 (s. 103). Častá symbolika kostela poukazuje na autorův problematický vztah k sexualitě a vztahům vůbec, související pravděpodobně i s nerovným vztahem jeho rodičů. O incestním momentu v Hitlerově rodu vypovídá pásovité členění a pyramidální konstrukce v některých jeho obrazech. Fascinace kostely a náboženstvím jako takovým pak souvisí i se sakrálním charakterem nacismu a pozdější Hitlerovy moci.

Zbývá už jen dodat, že dokud Adolf Hitler vyjevoval své skryté tendence skrze obraz, nepředstavovaly ještě nebezpečí pro jeho okolí. Symptomatická vrstva přítomná v některých jeho artefaktech je totiž výrazem situace, kdy instinktivní pnutí sice žádají reálného projevu, nicméně restriktivní síly, vnitřní cenzura, jejich realizaci brání. Z toho důvodu výrok, že kdyby se Hitler dokázal prosadit jako umělec a realizovat se tvůrčím způsobem, nemusel se stát objektní reprezentací apokalypsy, považuji za platný.

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se snažila představit osobu Adolfa Hitlera z pohledu arteterapie, a čerpala jsem tedy částečně i z odlišného zdroje informací, z jeho výtvarné tvorby. Ačkoli je v současné době problematika Hitlerovy osobnosti zpracována do nejmenších detailů v nejširší možné míře, stále ještě existují slabá místa v monografické literatuře odborné i populárně naučné. Snažila jsem se zprostředkovat další možný pohled na tuto temnou historickou postavu z perspektivy jí nejbližší, tedy výtvarné. Snažila jsem se také o aplikování svých poznatků ze studia arteterapie a využití některých metod používaných v Ateliéru arteterapie Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Samozřejmě si uvědomuji, že není možné aplikovat celý analytický a interpretační proces vzhledem k absenci dialogu s autorem výtvarných artefaktů. Proto jsem se v teoretické části této práce podrobně věnovala také faktům z jeho života, které s řešenou problematikou dle mého názoru souvisí. Zaměřila jsem se zejména na období dětství a dospívání a ranou dospělost, kdy se osobnost tohoto diktátora formovala a zocelovala. Jelikož se tato práce zabývá především výtvarnou tvorbou Adolfa Hitlera, považuji za nutné také zařazení samostatné kapitoly, která stručně představuje kulturní kontext doby, v níž autor žil. Zároveň tato kapitola shrnuje i Hitlerův postoj k umění a jeho cestu k němu.

V praktické části bakalářské práce jsem se věnovala především analytickému rozboru Hitlerovy výtvarné tvorby (zejména akvarelům) a pokusila jsem se vytvořit si i určité interpretační hypotézy. I když mým cílem bylo vyhledání a bližší specifikování zejména těch destruktivních aspektů osobnosti Adolfa Hitlera, snažila jsem se vyhnout subjektivnímu aplikování svých postřehů nabytých studiem různých zdrojů monografického charakteru. Věřím však, že i přes opatrnost, která je v takovém druhu práce jistě namístě, se mi podařilo poodhalit některé dílčí momenty a rysy osobnosti Adolfa Hitlera, které nevědomky vyjevil skrze výtvarnou symboliku ve své tvorbě, a zároveň že jsem opodstatněnost svých interpretačních hypotéz dostatečně doložila již známými fakty z jeho života i poznatky odborníků na danou problematiku.

Vzhledem k tomu, že osoba Adolfa Hitlera je opodstatněně dodnes vnímána s mimořádnou dávkou zejména negativních emocí, může se čtenáři námět této bakalářské práce jevit jako kontroverzní. Nejen tato skutečnost, ale i množství důležitých informací souvisejících s problematikou osobnosti A. Hitlera mě vedlo

k širšímu pojetí daného tématu. Domnívám se tedy, že rozsah této bakalářské práce, ač by se mohl zdát naddimenzovaný, je nezbytný pro zodpovědné zpracování dané problematiky.

Ačkoli se mé představy o výpovědní hodnotě obrazu nezměnily, kontroverzní povaha zvoleného námětu mi vymezila užší prostor pro jeho interpretaci. Myslím si však, že vzhledem k potřebné opatrnosti se mi podařilo cíl této práce víceméně naplnit. Doufám, že čtenář uvítá odlišný pohled na Adolfa Hitlera, jenž by mu mohl pomoci pochopit principy, které ovládaly jeho jednání, a doufám, že jsem alespoň částečně přispěla k jeho demytizaci.

SUMMARY

The theme of this bachelor's thesis is a view of Adolf Hitler regarding his creative activities. The theoretical part is focused on his life, especially his childhood, adolescence and early adult age. Concurrently, the cultural context of that period is briefly mentioned as well as Hitler's relationship to art. At the end of the theoretical part, there are indicated some streaks of Hitler's person, which might lead to his "dehumanization". The first part is divided into a brief summary of Hitler's creative production, into knowledge and analyses regarding his artistic activities and into consequent attempt to interpret particular Hitler's artifacts by means of aquarelles; those moments are accented, which remain on the background of Hitler's tendencies to deform reality, to adore destruction and death.

POUŽITÉ ZDROJE

- **Knížní publikace**

BARTEL, J., S. *Holocaust: Ztracená slova*. Přel. K. Chejnová. Mayday spol.s.r.o., 2006. 48 s. ISBN 80-86986-05-5.

DUFFACK, J., J.; JENSEN, M. *Démon z jiného světa – Pátrání po tajemství Adolfa Hitlera*. Vyd. neuvedeno. Přel. neuvedeno. Praha: Naše vojsko, 2001. 250 s. ISBN 80-206-0600-9.

FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957.

FREUD, S. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy, sv. XV*. 1. vyd. V psychoanalytickém nakladatelství. Přel. E. Wiškovský, J. Pechar. Praha. Psychoanalytické nakladatelství, 1997. 157 s. ISBN 80-86123-00-6.

FREUD, S. *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí*. 2. vyd. Přel. L. Hošek. Praha: Práh, 1991. 181 s. ISBN 80-900835-1-X.

FREUD, S. *Výklad snů*. 5. upravené vyd. Přel. O. Friedmann. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2005. 395s. ISBN 80-86559-16-5.

FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity: Můžeme ovlivnit její podstatu a následky?* Přel. B. Placák. Praha: Lidové noviny, 1997. 520 s. Psychologie P . Sv. 7. ISBN 80-7106-232-4.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Přel. M. Tůmová. 2. české vyd., v Mladé frontě a Argu 1. (dotisk). Hongkong: Argo, Mladá fronta, 2001. 683 s. ISBN 80-204-0685-9. ISBN 80-7203-143-0.

GOODRICK-CLARKE, N. *Okultní kořeny nacismu: Rakouští a němečtí ariosofisté 1890 – 1935*. Přel. D. Dvořáková. Praha: Votobia, 1998. 381 s. ISBN 80-7220-023-2.

HARTL, P.; HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník*. 1. vyd. (opravený dotisk), Praha: Portál s.r.o., 2004. 774 s. ISBN 80-7178-303-X.

HERITAGE, A.; WINKLEMAN, B. a kol. *Dějiny světa v obrazech*. Přel. J. Hegner. Praha: Knižní klub, 1995. 480 s. ISBN 80-7176-154-0.

HUGHES, M.; MAN, CH. *Hitlerovo Německo*. Přel. P. Kovács. Praha: Columbus, spol. s. r. o., 2002. 224 s. ISBN 80-7249-123-7.

CHALUPECKÝ, J. *Evropa a umění*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 553 s. ISBN 80-7215-264-5.

CHASSEGUETOVÁ – SMIRGELOVÁ, J. *Kreativita a perverze – Psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. 1. vyd. Přel. K. Černá, J. Černý. Praha: Portál, s. r. o., 2001. 199 s. ISBN 80-7178-509-1.

KERSHAW, I. *Hitler 1889 – 1936: Hybris*. Přel. P. Vereš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Argo, 2004. 679 s. ISBN 80-7203-581-9.

LITTLE, S. *...ismy: Jak chápat umění*. Přel. E. Harantová. Praha: Nakladatelství Slovart, 2005. 159 s. ISBN 80-7209-751-2.

MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 1. vyd. Praha: Idea servis, 1997. 209 s. ISBN 80-85970-13-9.

MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003. 220 s. ISBN 80-85970-47-3.

MRÁZ, B.; TROJAN, R. *Malý slovník výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 238 s. ISBN 80-04-22338-9.

NEUMAYR, A. *Diktátoři v zrcadle medicíny*. 1. české vyd. Přel. M. Boukalová, J. Hasala, H. Slavíčková. Praha: Jan Vašut, 1999. 317 s. ISBN 80-7236-107-4.

PEROUT, E. *Arteterapie se zrakově postiženými*. 1. vyd. Praha: Okamžik – sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2005. 101 s. ISBN 80-903247-9-7.

PIJOAN, J.; BARANIEWSKI, W. *Dějiny umění / 11*. 1. vyd. Přel. J. Kasl, L. Štindl. Praha: koedice Knižní klub, Balios a Odeon, 2000. 264 s. ISBN 80-242-0449-5. (kap. 16)

PIJOAN, J. *Dějiny umění / 8*. 3. vyd. Přel. D. Halasová, F. X. Halas. Praha: Odeon, 1990. 365 s. ISBN 80-207-0432-9.

RIEDEL, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství – Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. 1. vyd. Přel. M. Žárská. Praha: Portál, s. r. o., 2002. 174 s. ISBN 80-7178-531-8.

RYCROFT, CH. *Kritický slovník psychoanalýzy*. 1. vyd. Přel. MUDr. Petra Votýpková. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1993. 156 s. ISBN 80-901601-1-5.

SAX, B. *Zvířata ve Třetí říši – Domácí mazlíčci, obětní beránci a holocaust*. 1. české vyd. Přel. S. Pavlíček. Praha: Dokořán, s. r. o., 2003. 255 s. ISBN 80-86569-49-7.

SIGMUNDOVÁ, A., M. *Diktátor, démon, demagog*. 1. vyd. Přel. I. Školníková. Bratislava: Perfekt, a.s., 2006. 180 s. ISBN 80-8046-331-X.

SCHRÖDEROVÁ, CH. *Dvanáct let po Hitlerově boku 1933 – 1945*. Přel. D. Provazník. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMA, 2006. 162 s. ISBN 80-7309-219-0.

SPEER, A. *V srdci Třetí říše: Paměti Hitlerova architekta a ministra zbrojního průmyslu*. Přel. B. Heint Schwarzbach. 1. vyd. Brno: Bonus A s. r. o., 1996. 560 s. ISBN 80-85914-20-4.

SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Přel. I. Brož. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Epoque, 2007. 448 s. ISBN 978-80-87027-08-0.

STEINERTOVÁ, M. *Hitler*. Přel. L. Houdek. 1. vyd. Český Těšín: KMa s. r. o., 2007. 710 s. ISBN 978-80-7309-522-2.

Pravidla českého pravopisu. 1. vyd. s dodatkem MŠMT. Praha: Academia, 1998. 391s. ISBN 80-200-0475-0.

Slovník cizích slov. 2. doplněné vyd. Praha 2: Encyklopedický dům, spol. s.r.o., 1996. 366 s. ISBN 80-90-1647-8-1.

- **Články ze seriálových publikací**

KRAMULOVÁ, D. Je dobrý vkus vrozený, nebo se mu můžeme naučit? *Psychologie dnes*, 2009, č. 12., s. 32 – 37. ISSN 1212-9607.

KYZOUR, M., jr. K úvodu do interpretace. *Artererapie*, 2005, č. 9, s. 5 - 11. ISSN 1214-4460.

KYZOUR, M., jr. Vybraná psychoanalytická pojetí symbolu a vztah primárního procesu a snové práce. *Arteterapie*, 2007, č. 15, s. 11 - 18. ISSN 1214-4460.

PEROUT, E. Spojité nádoby výtvarné kultivace a metodiky v rožnovské arteterapii. *Arteterapie*, 2004, č. 1, s. 29 - 32. ISSN 1214-4460.

- **Internetové stránky**

KYZOUR, M., jr. *1. Rožnovská interpretační arteterapie – metody práce, ideová východiska* [online]. datum publikování - neuvedeno, poslední revize - neuvedeno Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

KYZOUR, M., sr. *O krizových jevech v dětské kresbě a malbě*. [online]. datum publikování - neuvedeno, poslední revize - neuvedeno Dostupné z: <<http://www.arteterapie.wz.cz/arteterapie.html>>

PAVELKA, R. *Další Hitlerovy obrazy budou nabídnuty v aukcích* [online]. c2009, poslední revize 19. 4. 2009 Dostupné z: <<http://www.mediafax.cz/kultura/2855707-Dalsi-Hitlerovy-obrazy-budou-nabidnuty-v-aukcich>>

STRAKOVÁ, V. *Hitlerovy obrazy vynáší miliony* [online]. c2009, poslední revize 7. 9. 2009 Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/hitlerovy-obrazy-vynasi-miliony-dqc-/ln_noviny.asp?c=A090907_000029_ln_noviny_sko&klic=233185&mes=090907_00>

- **Elektronická média**

FEST, J.; HERRENDOERFER, CH. *Hitlerova kariéra*. Doprovodné DVD ke knize Hitlerovo Německo [DVD-ROM]. Mnichov: Cine – art, Werner Rieb Production, 1977. 155 min.

- **Zdroje obrázků**

Obr. 1a [online] Dostupné z:

<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 1b [online] Dostupné z:

<<http://www.fpp.co.uk/Hitler/artist/Bechstein/index.html>>

Obr. 1c [online] Dostupné z:

<<http://www.fpp.co.uk/Hitler/artist/Pfarrer/Ulrichshof.html>>

Obr. 1d FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 61)

Obr. 2 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 24)

Obr. 3 [online] Dostupné z:

<<http://www.hitler.org/art/flowers/>>

Obr. 4a [online] Dostupné z:

<<http://www.hitler.org/art/architecture/>>

Obr. 4b [online] Dostupné z:

<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 4c [online] Dostupné z:

<<http://www.hitler.org/art/women/>>

Obr. 4d [online] Dostupné z:

<<http://www.hitler.org/art/dogs/>>

Obr. 5 [online] Dostupné z:

<<http://www.bytwerk.com/gpa/hitlerpaintings.htm>>

Obr. 6 [online] Dostupné z:

<<http://www.bytwerk.com/gpa/hitlerpaintings.htm>>

Obr. 7 [online] Dostupné z:

<<http://www.hitler.org/art/flowers/>>

Obr. 8a FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 39)

Obr. 8b FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 44)

Obr. 9 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 10a [online] Dostupné z:
<<http://www.hitler.org/art/buildings/>>

Obr. 10b [online] Dostupné z:
<<http://www.fpp.co.uk/Hitler/artist/Pfarrer/Ulrichshof.html>>

Obr. 10c FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 18)

Obr. 11 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 12 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 13 [online] Dostupné z:
<http://current.com/items/90007077_face-it-hitlers-art-isnt-that-bad-what-does-that-say-about-art.htm>

Obr. 14 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 28)

Obr. 15 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 16 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 13)

Obr. 17a FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 15)

Obr. 17b FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 25)

Obr. 18 [online] Dostupné z:
<http://www.mizozo.com/gallery.php?ref_article=474&position=5>

Obr. 19 [online] Dostupné z:
<<http://www.hitler.org/art/doodles/>>

Obr. 20 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 71)

Obr. 21a [online] Dostupné z:
<<http://www.artistsandart.org/2009/07/hitlers-drawings-and-watercolors-nazis.html>>

Obr. 21b [online] Dostupné z:
<<http://www.hitler.org/art/flowers/>>

Obr. 21c [online] Dostupné z:
<<http://news.sky.com/skynews/Home/World-News/Adolf-Hitler-Paintings-Auctioned-For-Over-95000-At-Ludlow-Racecourse-In-Shropshire/Media-Gallery/200904415267935>>

Obr. 22 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 21)

Obr. 23 [online] Dostupné z:
<<http://www.digitaljournal.com/image/50427>>

Obr. 24 [online] Dostupné z:
<<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/5049096/Adolf-Hitlers-first-self-portrait-up-for-auction.html>>

Obr. 25a [online] Dostupné z:
<<http://www.gettyimages.com/detail/53312862/Hulton-Archive>>

Obr. 25b FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 71)

Obr. 26 FIKSA, R. *Adolf Hitler: akvarely*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Nakladatelství Sowulo press, 2008. 79 s. ISBN 978-80-903957. (s. 71)

Obr. 27 [online] Dostupné z:
<<http://www.bytwerk.com/gpa/hitlerpaintings.htm>>

Obr. 28 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 29 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 30 [online] Dostupné z:
<<http://www.hitler.org/art/landscapes/>>

Obr. 31 [online] Dostupné z:
<http://www.juhonisch.de/history_d.html>

Obr. 32 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 33 [online] Dostupné z:
<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>

Obr. 34 [online] Dostupné z:

<http://kultura.idnes.cz/vytvarneum.asp?c=A060926_093425_show_aktual_kot>