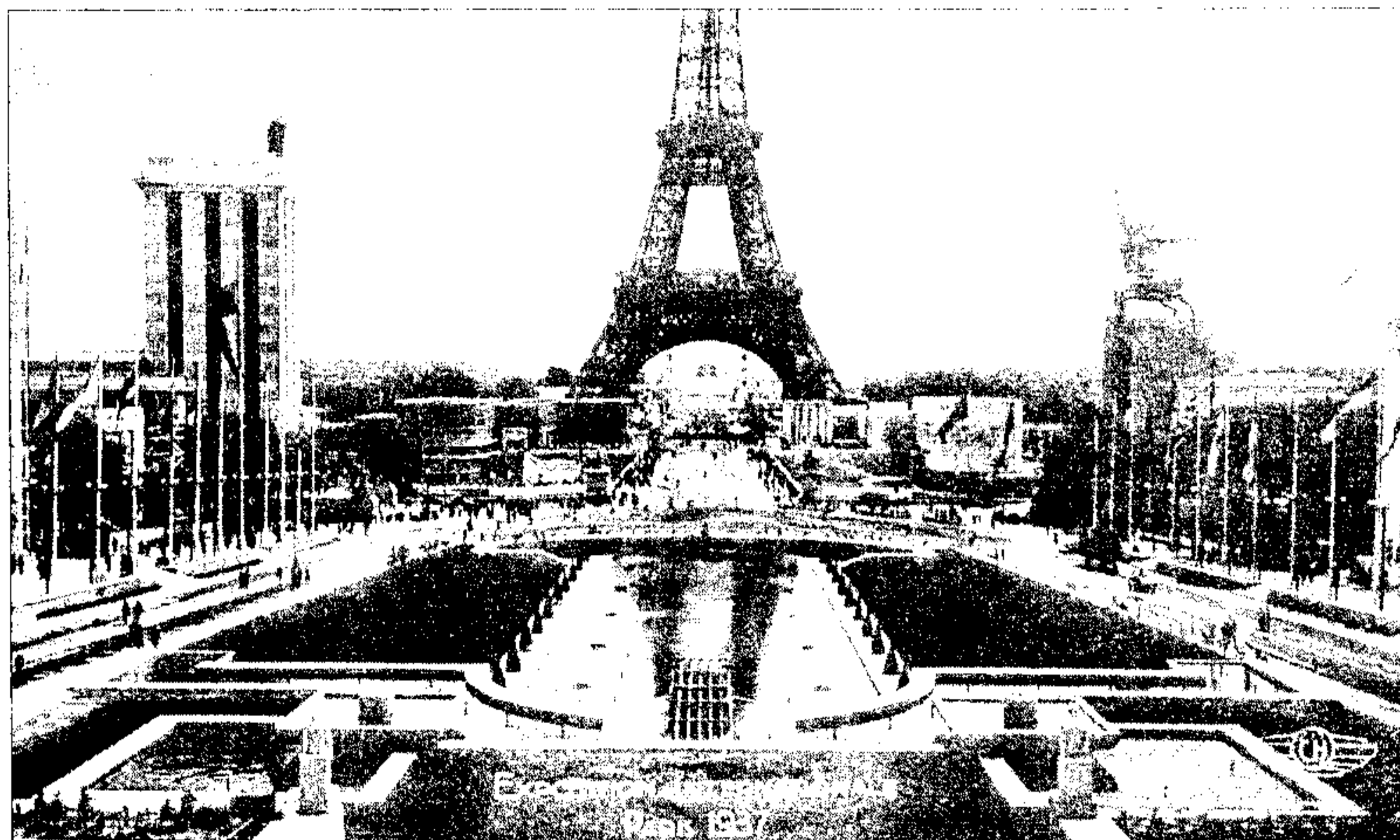


ARCHITEKTURA VE SLUŽBÁCH TOTALITNÍ MOCI

JINDŘICH VYBÍRAL

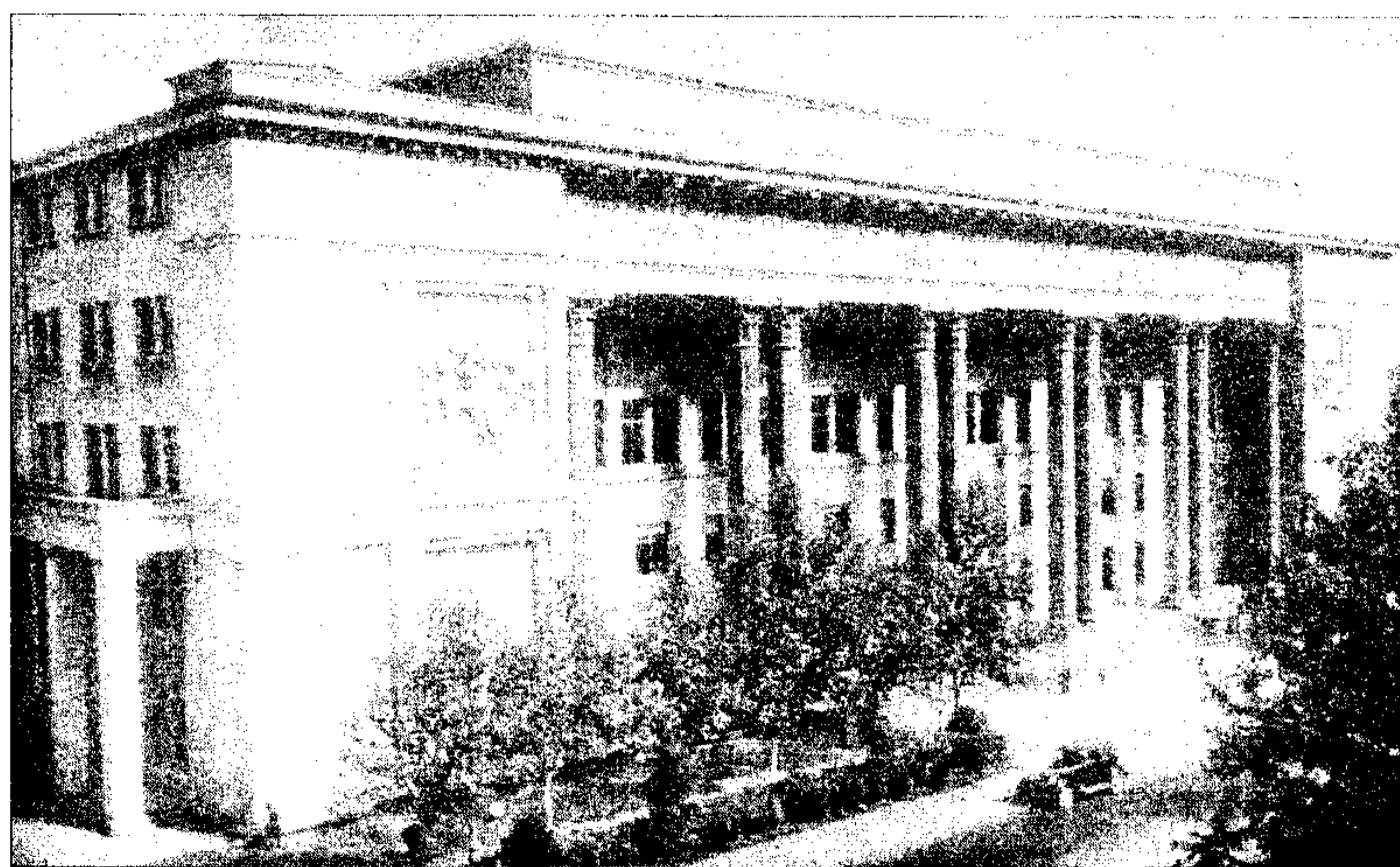
Fotografie z roku 1937 zachycuje ústřední prostranství Mezinárodní výstavy v Paříži. Snímku vévodí Eiffelova věž a po jejích stranách proti sobě stojí německý a sovětský pavilon. První z nich navrhl Albert Speer jako neoklasicistní převýšený hranol, členěný výraznými vertikálami a korunovaný mohutnou sochou orla. Autor sovětského pavilonu Boris Jofan zvolil dynamičtější skladbu odstupňovaných hmot, završených sousoším Dělník a kolchoznice, 25 metrů vysokým dílem Věry Muchiny.¹ Oba pavilony získaly na výstavě zlatou medaili, ale to nebyl jediný moment, který díla spojoval. Jejich projektanti usilovali o vypjatou monumentalitu a dosahovali jí podobnými postupy.



Mezinárodní výstava v Paříži 1937 s německým a sovětským pavilonem.

Jak sovětská, tak německá architektura té doby využívala drtivé měřítko, nákladné materiály a další prostředky imperiální tradice jako jsou symetrie, osovost, disciplinované opakování. Nezbytnou součástí architektonických děl představovaly sochy, reliéfy, obrazy. Oblíbenými motivy těchto staveb byly hala, portikus, sloup, oblouk.²

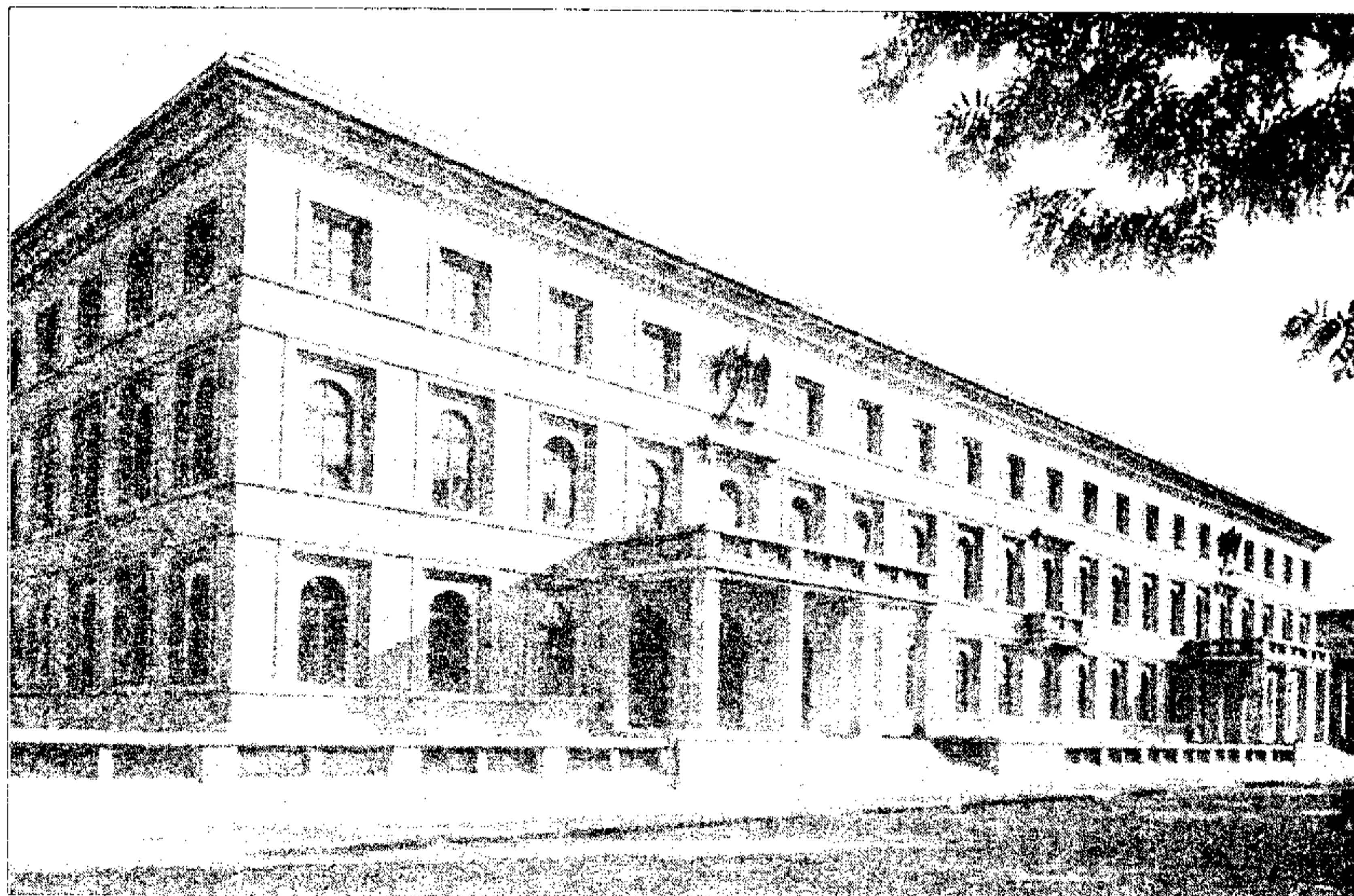
V sovětském Rusku slibný vývoj konstruktivistické architektury skončil na počátku 30. let. V mezinárodní soutěži na Palác sovětů v únoru 1932 získaly nejvyšší ocenění tři návrhy pojaté v duchu nového historismu: Ivana Žoltovského, Borise Jofana a Američana Richarda Hamiltona. Na prvním sjezdu sovětských spisovatelů roku 1934 vyhlásil Maxim Gorkij doktrínu socialistického realismu, která měla platit ve všech oblastech sovětského umění. Symboly nového výtvarného názoru se staly



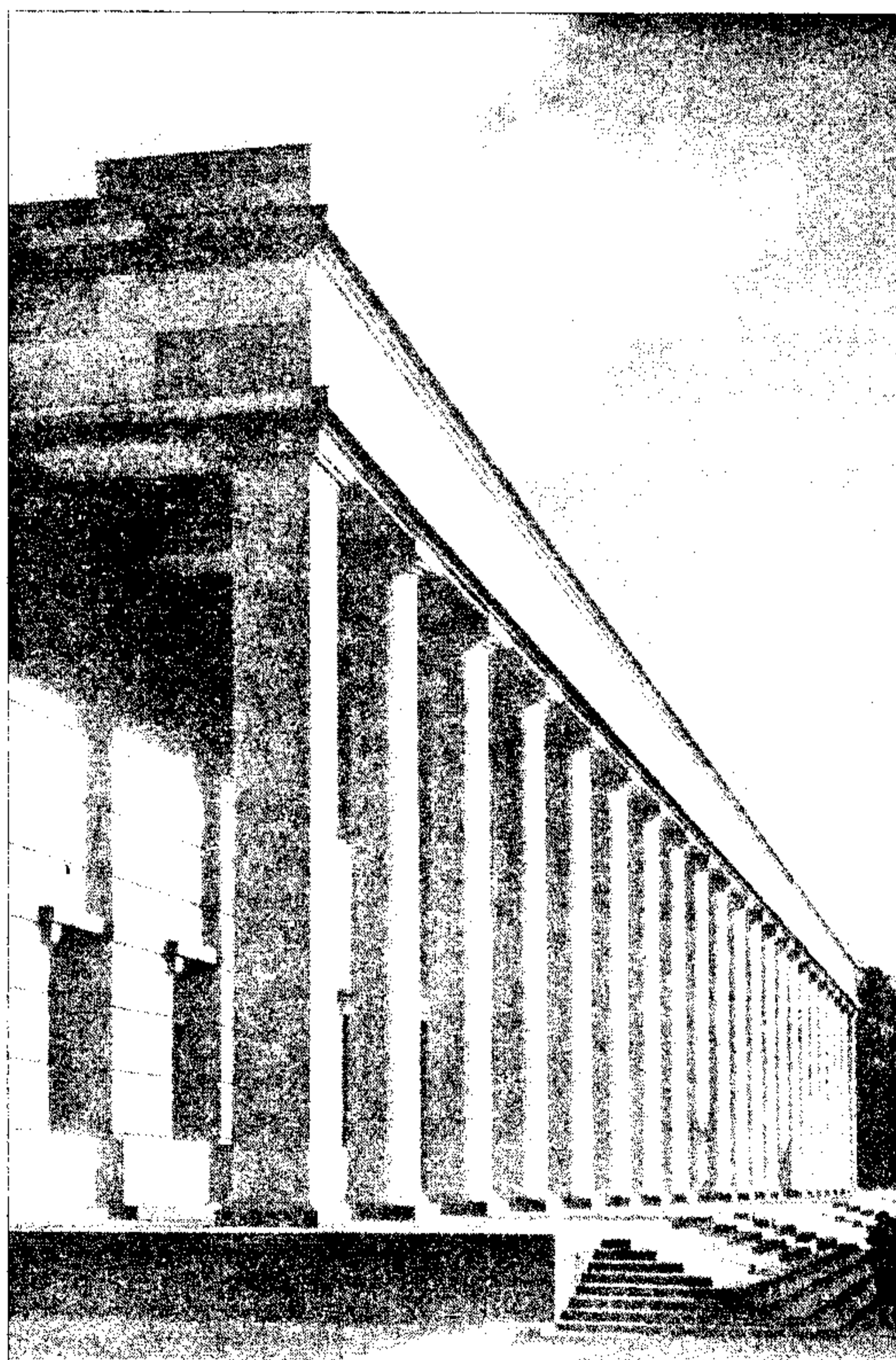
Vladimir Ščuko, Vladimir Gelfrejch, Leninova knihovna v Moskvě.

známé dominanty přestavby Moskvy - Státní Lomonosovova univerzita (Lev Rudněv), Leninova knihovna (Vladimir Šuko, Vladimir Gelfrejch, 1929 - 1933), Hotel Moskva, stanice metra a další.³

V Německu byly počátky nové architektury spjaty s osobností architekta Paula Ludwiga Troosta, který se těšil neomezené důvěře nacistických ideologů. Hitler jeho díla označoval jako „*díla nejušlechtilejší germánské tektoniky*.“⁴ Podle Troostova návrhu se mnichovský Königsplatz změnil v první nacionálně socialistické forum se dvěma čestnými templami a správními budovami strany. Zde se každoročně 9. listopadu odehrávala slavnost „krvavých svědků“ na paměť potlačeného mnichovského puče. Dalším z „*trojice hlavních staveb*“, třetím „*mystickým krystalizačním bodem*“ se stal Dům německého umění. Tato architektonická díla vyjadřovala postavení Mnichova jako „*hlavního města hnutí a hlavního města německého umění*“.⁵ Po Troostově smrti se jeho nástupcem stal Albert

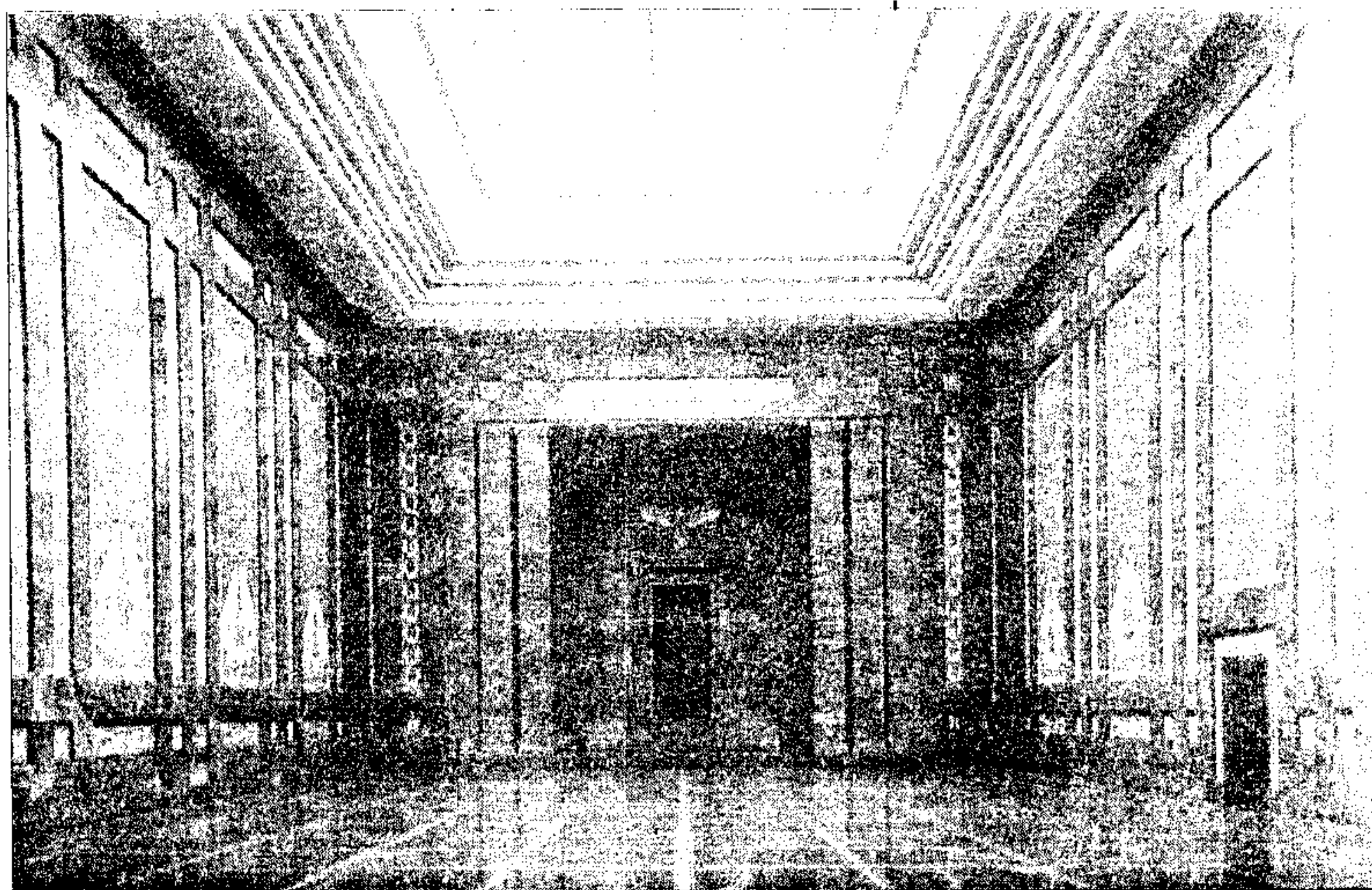


Paul Ludwig Troost, správní budova nacionálně socialistické strany v Mnichově.



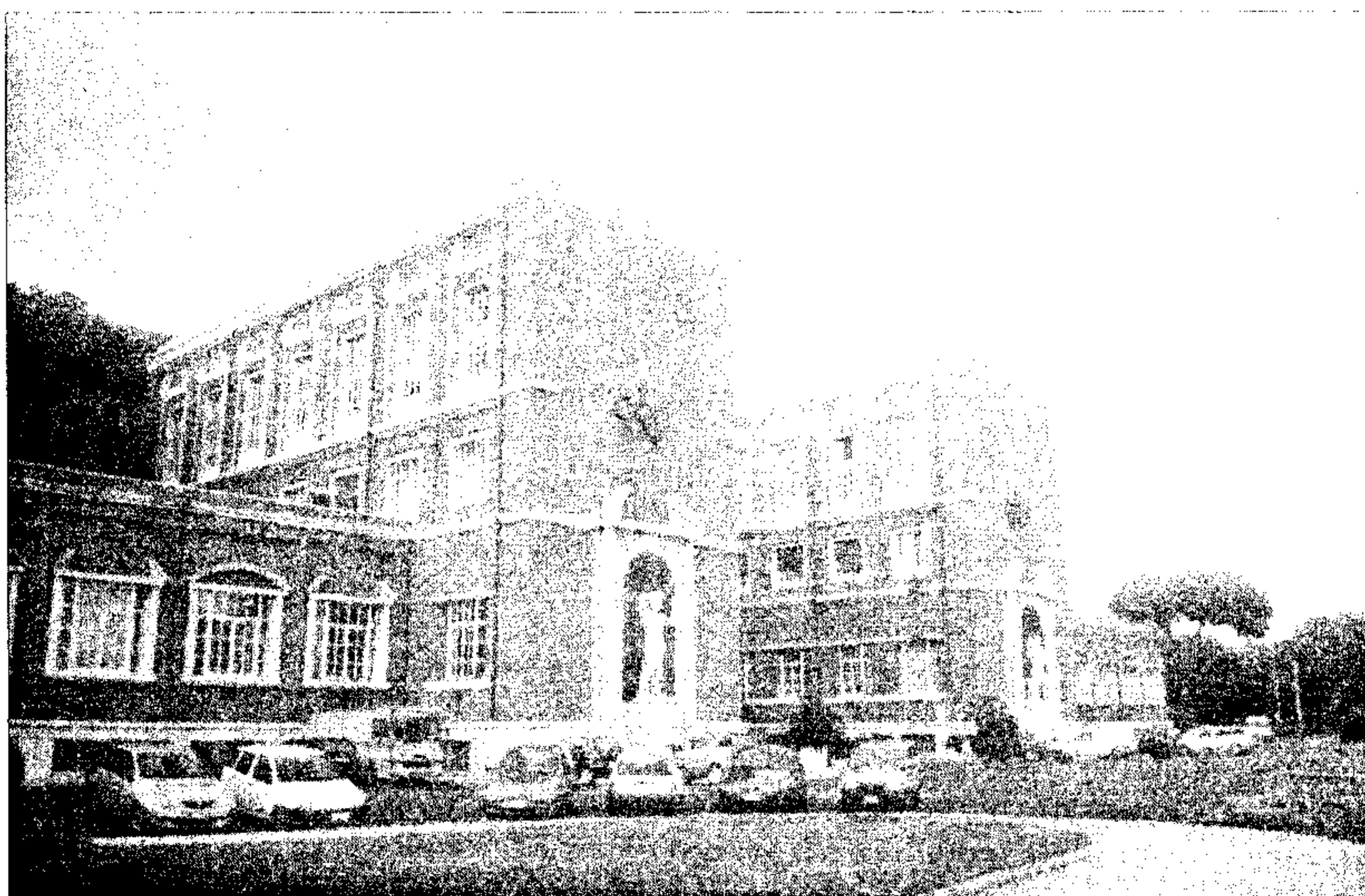
Paul Ludwig Troost, Dům umění v Mnichově.

Speer, projektant říšského kancléřství v Berlíně a staveb na Zeppelinfeld v Norimberku, dějišti kolosálních nacistických slavností. Norimberská tribuna, připomínající pergamonský oltář, dostala čistě kamennou konstrukci, namísto ekonomičtějšího železobetonu, aby se toto dílo stejně jako architektura klasického světa nakonec změnilo v malebné ruiny.⁶ Speer společně s Hitlerem vytvořil také plán přestavby Berlína, jehož dominantami měly být „velká hala“ a triumfální oblouk. Sál pod kupolí vysokou 220 metrů a 140 metry v průměru měl pojmout 180 tisíc návštěvníků. Architekt i zde požadoval kamennou konstrukci, ale Hitler jako pragmatický režisér chtěl stavbu urychlit, a proto trval na použití železa.⁷



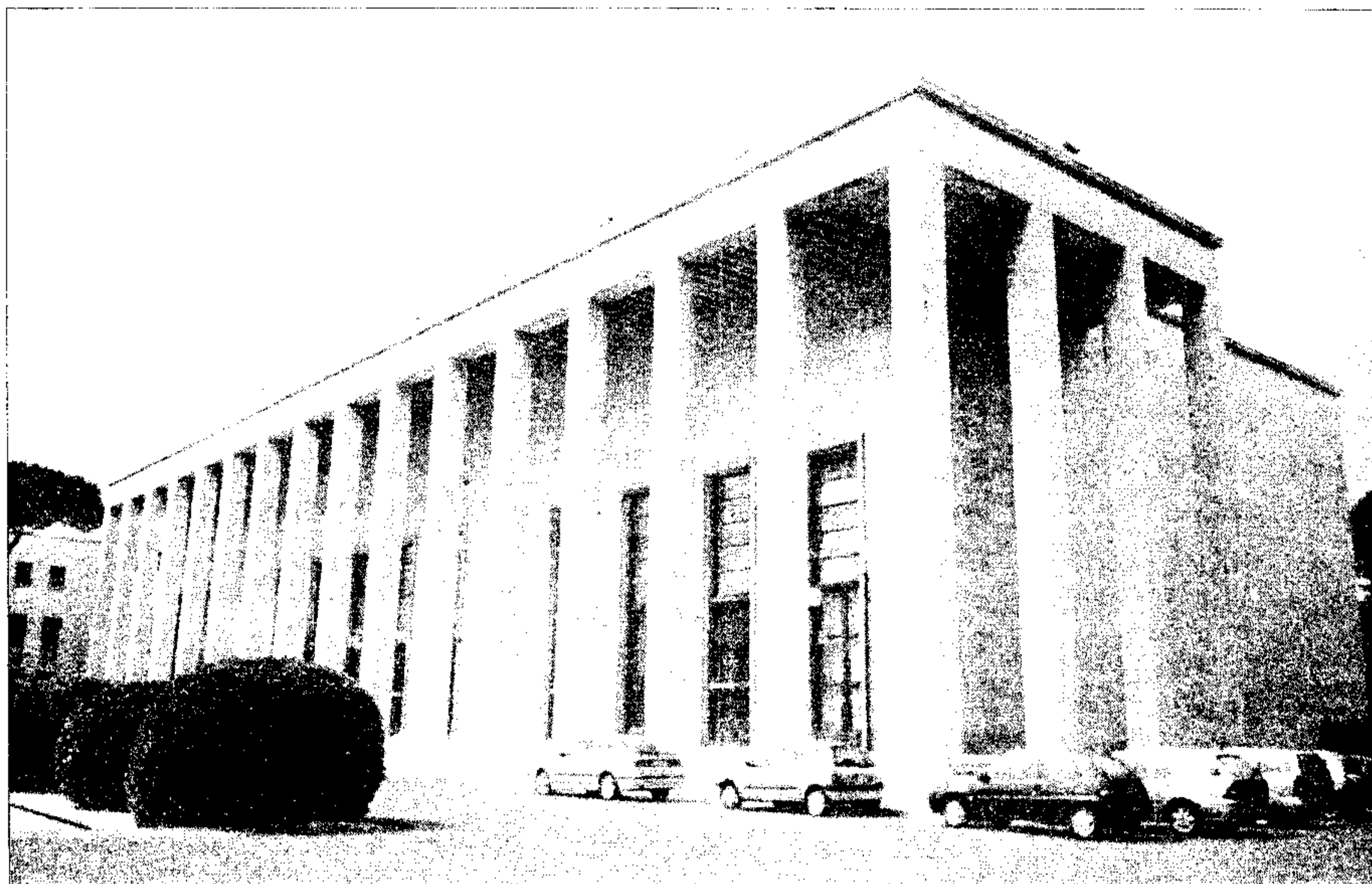
Albert Speer, interiér Říšského kancléřství v Berlíně

Další zemí, kde už od 20. let vznikala podobná architektura, byla fašistická Itálie. Mussolini poznal záhy účinnost tradičních kulturních obrazů jako prostředku politické propagandy. Svůj projekt nového národního ducha představoval jako syntézu vojenských a rolnických ctností, jejíž rodokmen sahal až do nejstarší římské historie. Sám se identifikoval s císařem Augustem a jeho ctížádostí bylo zbudovat „třetí Řím“. „*Musíme celý Řím osvobodit od průměrných staveb, které ho znetvořují, ale vedle antického a křesťanského Říma musíme stvořit také monumentální Řím 20. století.*“⁸ Výstavba z jeho éry volně evokovala klasické vzory, vystavena stálému nebezpečí degenerace ve sladký formalismus. Na rozdíl od německého a sovětského režimu byl však italský fašismus dalekosáhle tolerantní na kulturním poli.⁹ V nejlepších výkonech mussoliniovské architektury tak vědomí historie otevíralo nové možnosti moderní tradice, v jejímž rámci se betonová konstrukce a elementární rysy klasického systému vzájemně umocňovaly.¹⁰ Nejznámějším dokladem tohoto tvrzení je dílo G. Terag-

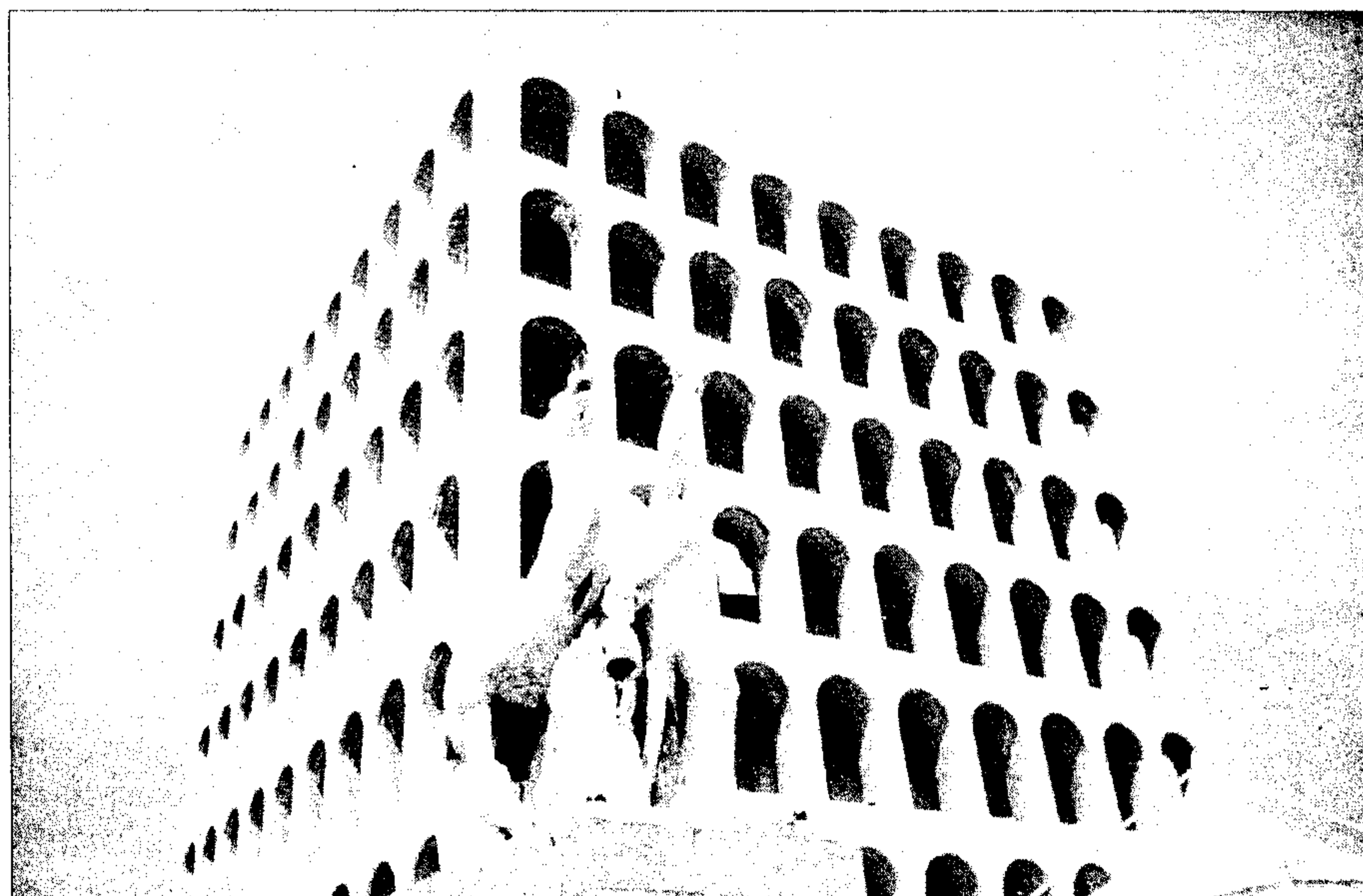


Enrico Del Debbio, Academia di Educazione Fisica v Římě.

ho, založené na prolnutí moderního prostoru a struktury s klasickými schémata reprezentace. Bylo to spojení starého a nového, které nebylo vykoupeno zradou jednoho ani druhého.¹¹ Nejznámějšími památníky této éry se v Římě stalo Foro Italico, pro něž architekt Enrico Del Debbio navrhl školní budovu Academia di Educazione Fisica (1927 - 1932), jakož i Stadio dei Marmi, vyzdobený šedesáti mramorovými sochami (1928 - 1935). Stavby pro Esposizione Universale di Roma (EUR) patří k nejryzejším příkladům klasicistního urbanismu. Světová výstava, plánovaná k oslavě dvacátého výročí fašistického režimu na rok 1942, se měla stát „olympiádou civilizace“ a svou výpravností předčít berlínské olympijské hry z roku 1936. Tým architektů, řízený od roku 1938 Mussoliniho oblíbencem Marcellem Piacentinim, v zastavovacím plánu položil důraz na monumentální pohledové osy, hierarchickou organizaci staveb a abstraktní výraz klasicistních fasád. Z hlavních realizací můžeme jmenovat Kongresový palác (Adalberto Libera), Museo della Civiltà Romana (P. Aschieri, D. Bernardini, C. Pascoletti), Palazzi INA (G. Muzio, M. Paniconi, G. Pediconi), palác Uffizzi dell'Ente Autonomo (Gaetano Minnucci) a samozřejmě nejznámější Palazzo della Civiltà Romana (G. Guerrini, E. B. La Padula, M. Romano).



Gaetano Minnucci, palác Uffizzi dell'Ente Autonomo v Římě.



G. Guerrini, E. B. La Padula, M. Romano, Palazzo della Civiltà Romana v Římě.

Známa revolucionářka Klara Zetkinová ve svých pamětech shrnula Leninovy názory na postavení umění v mladém sovětském státě: *Proletářská revoluce má umělce osvobodit z ponižující závislosti na kapitalistickém trhu. Sovětský stát se stane jejich ochráncem a podporovatelem.*¹² Podobnou představu o úloze umění ve společnosti vyjádřil i Hitler: „*Nemůžeme myslet na opětovný vzestup německého národa, když nepovstane zároveň německá kultura, především německé umění.*“¹³ Goebbelsovo ministerstvo propagandy na nákup současného umění vynakládalo ročně asi 1 milion říšských marek. Sám Hitler vydal za svého života za umělecká díla asi 163 miliony marek.¹⁴ Je známo, jaký dojem na návštěvníky ze zahraničí dělal v Sovětském svazu praktikovaný systém státních zakázek, sloužící k podpoře současného umění.¹⁵ V Itálii platil zákon, podle něhož dvouprocentní podíl ze stavebního rozpočtu připadl na pořízení monumentálních uměleckých děl.¹⁶

O smyslu této podpory však nemůže být pochyb. Jak sovětský, tak německý a italský diktátorský režim jejím prostřednictvím získával umělce do svých služeb a jejich dílo měnil v prostředek své politické propagandy, vyjadřující předepsanou víru prostřednictvím symbolů a asociací. Architekti stejně jako další umělci měli svou tvorbou vzbudit dojem, že vláda ztělesňuje hluboké touhy národa, a tak legitimizovat pozice režimu doma i v zahraničí. Žádný režim v minulosti se nestaral tak všestranně o rozvoj umění, žádný režim v minulosti je bezezbytku nedokázal postavit do svých služeb.

Pro splnění tohoto poslání se nejlépe hodila konvenční a široce srozumitelná řeč nového klasicismu. V Rusku již Leninův lidový komisař kultury A. V. Lunačarskij vyzýval k co nejrychlejšímu návratu ke správně pochopené klasicistní tradici.¹⁷ Hitler se o něco později pyšnil, že pod jeho dohledem byly nalezeny nové materiální a funkční formy, které dýchají řecký duch v estetice stroju.¹⁸ „*Tyto mohutné stavby budou naplňovat občany našeho národa nekonečným sebevědomím,*“ prohlašoval ve svých patetických projevech.¹⁹ Neoklasicistní architektura ztělesňovala režimem vyžadované ctnosti - hrdinství, odvahu, tvrdost, askesi, kázeň, poslušnost.²⁰ Jejím předobrazem byla disciplína, řád a síla nového státu.²¹

Oživením formového rejstříku antického rodokmenu mělo umění znázornit jistotu a trvání, tedy vše jiné než revoluci, kterou opěvovali ideologové v Sovětském svazu, stejně jako v Německu a Itálii. V klasických architektonických řádech přítomná pravidelnost a podřízenost jednotlivých částí vůči celku spolehlivě ukazovaly přítomnost po řádu prahnoucí státní autority.²²

Totalitní architektura jako moderní fenomén

Rozvíjení klasicistní tradice bylo v totalitních režimech provázáno potlačováním moderní architektury. V podání fašistických i komunistických šamanů byla cizí, elitní, materialistická, nepohodlná, nelidská, nehodící se pro monumentální úkoly.²³ Na druhé straně i mluvčí puristicko-funkcionalistické avantgardy měli svá oblíbená klišé. Podle nich byla moderní architektura výrazem liberální ideologie, zatímco neoklasicismus měl reprezentovat diktátorské režimy. Odkazování ke klasickým modelům a obliba monumentální architektury v demokraciích 30. let však dokazují omezenou platnost těchto jednoduchých rovnic. Velmi rozdílné politické systémy tehdy došly k velmi podobné architektonické reprezentaci.²⁴ Nový klasicismus zůstal až do druhé světové války nejdůležitějším architektonickým výrazem pro veřejné, jakož i velké obchodní a obytné stavby.²⁵ Slovy Roberta Sterna je klasicismus formálním výrazem novověkých světských institucí Západu. Představuje jediný proměňující se, rostoucí a nadčasově platný kompoziční systém, který přináší řád do procesu navrhování. Obsahuje destilát toho nejlepšího, co nějaká společnost může dosáhnout.²⁶

Skutečnost, že nový klasicismus nemůže být paušálně označen jako produkt potlačovatelských režimů, jakož i jeho spojitost s modernistickými experimenty, bych rád ukázal v několika rovinách.

a) totalitní architektura jako realizace modernistických utopií

Umělci v sovětském Rusku viděli v říjnové revoluci paralelu vůči převratům, které sami uskutečňovali na poli umění, vůči vlastní umělecké revoluci.²⁷ Pomocí umění chtěli budovat nový, lepší svět. Od vzniku sovětského státu tak i architektuře měla připadnout stejná role jako v utopických státech renesančních myslitelů.²⁸ „*Sociální utopie potřebuje odpovídající architektonickou utopii jako skořápku, jako zpevnění, jako prostorové naplnění, jako matrici, v níž se teprve jako 'odlitek' může zhmotnit,*“ tvrdí historik umění A. M. Vogt.²⁹ Nově založená města v totalitních státech se nejprve zrodila v hlavách utopických socialistů, jako byli Henri Saint-Simon nebo Charles Fourier. Naplněním snu o přirozené kooperaci byl ideál kolektivního paláce, phalanstera. Téhož rodokmenu je Le Corbusierův projekt pro Ville Contemporaine z roku 1922, totální teorém pro všechny procesy průmyslové společnosti. Jeho projekt byl prodchnut duchem skoro obsesní racionality a disciplíny.

Všechny síly a možnosti průmyslu měly být sladěny ve službě lidskému zlepšení a osvobození.³⁰ Le Corbusierova romantická koncepce technokracie jako hybatele pokroku není totožná s představami platnými v diktátorských režimech, jisté shody jsou ale nepřehlédnutelné.

b) problém monumentality v moderní architektuře

Klasicismus nejen naplňoval imperiální program totalitních režimů, ale pro generace architektů ztělesňoval nadčasový ideál krásné a vznešené formy. „Klasicismus je vysoká škola architektury“, vyjádřil toto mínění britský architekt Sir Edwin Lutyens. „Poskytuje projektantovi harmonický a komplexní systém, který začleňuje i ten nejmenší detail do celkových souvislostí. Je nejabstraktnější a nejkomplicovanější řečí, již se architektura může vyjadřovat, ale je zároveň zdrojem intelektuálního potěšení pro zasvěcené a smyslového požitku pro laika.“³¹

Nepřehlédnutelné zvolání „zpátky k řádu“ bylo zjevným výsledkem šoku z moderny. Na totální zpochybnění všeho etablovaného odpověděl establishment hledáním věčně platných hodnot. K sebeobraně a sebenalezení byl i umělecké tvorbě vnucen řád.³² Problém monumentality však o něco později řešili také představitelé avantgardy. Sigfried Giedion a Josep Louis Sert vydávají roku 1943 prohlášení „Devět bodů o monumentalitě“. O monumentech hovoří jako o „lidských meznících ... které mají přežít období, z něhož pocházejí“ a jako o „výrazu nejvyšších kulturních potřeb člověka“.³³ Ohlasem tohoto dění byla debata českých architektů, zveřejněná v roce 1944 v časopise Stavitel SIA. V jejím rámci architekt Karel Hannauer připustil i pro moderní umělce „nárok na architektonický patos, na monumentální výraz“.³⁴ Připomeňme ještě, že po válce i dílo Le Corbusiera nabývá novou vizuální závažnost a heroickou sílu, spojenou s řešením problému monumentálního výrazu.³⁵

c) reakce na šok z moderny

Avantgardní umělci byli odkázáni na podporu úzkého okruhu příznivců. Paul Klee toto zklamání vyjádřil známým povzdechem „Uns trägt kein Volk“. Diktátorské režimy proto nemusely umělce získávat cestou hrozby nebo korupce, ale také pod lákavým heslem umění pro všechny. Totalitní státy vědomě odstraňovaly mezeru mezi uměním a společností, a tak umělcům poskytovaly zdání bezprostředního společenského dosahu.³⁶ „Umění patří lidu, musí být masami chápáno a milováno,“ vyhlášoval Lenin.³⁷ Podmíněnost této lásky ukázal tvůrcům Stalin: „Obraz musí být jako živý a pochopitelný.“³⁸ Podobného mínění byl Göring: „Jen to je pravé umění, co pochopí i jednoduchý muž z lidu.“³⁹ Šťastní umělci pak své chleboďárce i váhající kolegy ujišťovali o správnosti nastoupené cesty. „Jaké štěstí je pracovat pro lid, dát mu celé srdce, všechny své síly,“ svěřoval se sovětský malíř Joganson.⁴⁰

Problémy interpretace

Poukaz na umělecké, formálně stylové souřadnice a snad i psychologické faktory nemá zastřít podstatný rys architektury vzniklé v diktátorských režimech - její služební poměr k totalitní moci.

Někteří její vykladači však doporučují odhlédnout od ideologických a politických souvislostí. Například Leon Krier, obhájce Speerova Říšského kancléřství, je přesvědčen, že kritika této stavby je příliš zatížena historickými asociacemi. Architektonické dílo podle něj nemá být odsuzováno jen kvůli režimu, pro který bylo postaveno. „Klasicistní architektura podle svých vnitřních zákonů jednoduše není schopna plodit teror ... Velkolepost, elegance, solidnost a stabilita nacistických monumentů jistě neměla masy zastrašit.“⁴¹ Samotný Speer ale vyjádřil jiné mínění. „Že moje architektura nesla rysy absolutního mocenského nároku a představovala zastrašující reprezentaci síly ... odpovídalo dost přesně mému přesvědčení v oněch letech. Také pro mne bylo nacionálně socialistické hnutí něčím víc než pouhým ztělesněním politické moci. Bylo naplněním absolutního mocenského požadavku nad národem.“⁴² Britský architekt Colin St. John Wilson odmítl Krierovu obhajobu Speerovy architektury a promenade architecturale v Říšském kancléřství označil jako „dlouhý pochod k popravišti“. Cituje teorii „humanistické architektury“ Geoffreya Scotta. „Podle Scotta je sebedůvěra otřesena masívními formami, které hrozí a utlačují, ale také předimenzovaným zvětšením důvěrně známých elementů (dveře), které vede k dezorientaci tělesných pocitů. Člověk se cítí ohrožen. Vědomí osobní identity mizí v důsledku skličujícího opakování elementů, kdy už není možné rozlišit jednotlivé z nich nebo jim připsat nějaké významy. Prostor je tak manipulován, že člověka nechrání a nezve, nýbrž jej vystavuje a vyvolává pocit nejistoty. Okna mají slepý, strnulý pohled, který jakoby popíral každé potvrzení naší existence. Ani proporce, ani detaily nevycházejí z lidské přítomnosti. Vše je součástí mechanismu ponížení a zastrašení.“⁴³

Interpretace totalitní architektury má řadu úskalí. Neexistuje fašistická sloupová hlavice, upozornil vídeňský historik umění Peter Haiko.⁴⁴ Architektura je ambivalentní médium, její prostředky mohou sice na obsah odkazovat, ale nejsou s to je konkrétně vyjádřit, konstatoval jeho kolega

Friedrich Achleitner.⁴⁵ Jako by jim odpovídal, vyjádřil se k tomuto tématu Wolfgang Fritz Haug: *Fašisté 'posbírali' všechny možné kulturní a ideologické útvary a směřování a 'zapojili' je do rámce svých formací. Jednotlivé 'zapojené' elementy nejsou fašistické. Fašistické je celé společenské uspořádání, nikoliv ono vřazené, nýbrž příkaz se vřadit.*⁴⁶ Jak tedy přistupovat k uměleckým dílům odsouzených režimů? Má tvorba jejich přísluhovačů vůbec místo v dějinách umění?

V diskusích o české výtvarné kultuře z doby komunistické diktatury jsem se setkal se dvěma krajními odpověďmi na tyto otázky:

1. Sorela není nic jiného než morální selhání umělců. Pokusy o její 'přijetí dějinami' znamenají rehabilitaci a legitimizaci, což je z etického hlediska naprosto nepřijatelné. Tento postoj zaujímala k projevům totalitní kultury také na Západě řada starších historiků architektury, např. Nikolaus Pevsner, podle něhož „škoda každého slova o nich.“⁴⁷

2. Je nutno „pohlédnout na architekturu zmíněného období bez těchto /politických a ideologických/ souvislostí“ a řídit se při jejich hodnocení „pouze architektonickými kritérii“.⁴⁸ Ani tento postoj není specificky český, jak ukázal už citát z L. Kriera. Mnichovský historik architektury Wilfried Nerdinger označuje takový „estetický“ pohled na hitlerovské monumenty jako jejich „neutralizaci,“ očištění od nežádoucích významů, které ve svých důsledcích uvolňuje cestu k prožitkům fašistických spektakulárních inscenací a perverzní fascinace násilím.⁴⁹

Oba zmíněné přístupy považuji nejen za extrémní, ale také za principiálně pochybené. Vykázat sorelu z dějin, zároveň s jinými formami totalitní ideologie, není nic jiného než právě falšování dějin. Uprít historikům jejich základní právo a povinnost vysvětlovat, ptát se „jak to vlastně bylo“, znamená vyklidit prostor pro nejrůznější zkreslení a dezinterpretace. Neméně riskantní je pro mne ryze „estetické“ zkoumání dějin. Jakkoliv jistě není od věci upozornit na případné výtvarné kvality a funkční přednosti fašistické, národně socialistické či komunistické architektury, z horizontu historiků se jednoduše nemůže ztratit sociální funkce těchto děl, jejich služba hrůzovládě. Úkolem historika není architektky či jiné umělce obviňovat a soudit, ale samotný výklad jejich děl bez zřetele na společenské souvislosti jednoduše není možný. Dílčí pohled, zdůrazňující čistě výtvarné hodnoty a zamlčující přítomné ideologické významy, je první z možných dezinterpretací problematkové tvorby, již se dnes budeme zabývat. Nemohu se však zbavit dojmu, že oba popsané přístupy mají něco společného - nedostatek otevřenosti, podmíněný osobním zážitkem a podvazující skutečný intelektuální (nebo chcete-li vědecký) zájem o zkoumaný materiál. Téma je očividně ještě příliš citlivé. Je snad příliš brzy, abychom „socialistický realismus“ přenechali dějinám?

Při zkoumání sorely by měly být díla, tvůrčí přístupy či události co možná nezaopatřeny analyzovány ve strukturálních souvislostech, tedy jako produkty jisté ideologie a politického systému. Přitom by se však z ohniska zájmu neměly ztratit osobní příběhy jednotlivých účastníků. Nepochybně půjde o to, při analýze umělcova záměru předem nevyložit dobré úmysly a přesně určit okolnosti působící při vzniku děl. Stejně nezbytné bude citlivě odlišit záměrné a získané (připsané) významy.⁵⁰ Věřím, že tato konference bude přínosem k tomuto poznání.

Poznámky:

1. Curtis, William J. R.: *Modern Architecture since 1900*. London - New York 1996, s. 358.
2. Spieker, Helmut: *Totalitäre Architektur. Feststellungen und Bekenntnisse, Programme und Ergebnisse, Bauten und Entwurfe, Einzel- und Prachtprojekte*. Stuttgart 1981, s. 126 - 132.
3. Z novější literatury o sovětské architektuře stalinské éry viz Day, Andrew Elam: *Building Socialism. The politics of the Soviet cityscape in the Stalin era*. New York 1998. – Paperny, Vladimir: *Architecture in the Age of Stalin*. Cambridge 2002.
4. Seckendorff, Eva von: *Erster Baumeister des Führers. Die NS-Karriere des Innenarchitekten Paul Ludwig Troost*. In: Jan Tabor (ed.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956*. Baden 1994, s. 580 - 585, zde s. 580.
5. Seckendorff, Eva von: *Geheimnisvolle Magneten. Die Kultstätten des nationalsozialistischen Kunstschaffens*. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 592 - 599, zde s. 592 - 593.
6. Stern, Robert A. M.: *Moderner Klassizismus*. Stuttgart 1990, s. 47.
7. Tamtéž.
8. Tamtéž, s. 45.
9. Canella, Guido: *Unter der Schutzherrschaft des Duce. Faschismus und Rationalismus in Italien*. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 660 - 666, zde s. 660.
10. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 360 - 361. Dále srov. Etlin, Richard A.: *Modernism in Italian Architecture, 1890 - 1940*.
11. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 369.
12. Postnikova, Olga: *Unsere Herzen gehören der Partei. Künstler unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus*. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 760 - 783, zde s. 761.

13. Spieker, Helmut: c. d. v pozn. 2, s. 145.
14. Petropoulos, Jonathan: Für Deutschtum und Eigennutz. Die Kunstsammlungen der Nazi-Eliten. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 568 - 579, zde s. 570 - 571.
15. Postnikova, Olga: c. d. v pozn. 12, s. 778.
16. Müller, Christine - Veremondi, Franco: Die symbolische Form der Zeit. Eine Politik für die Künste. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 612 - 614, zde s. 614.
17. Máčel, Otakar: Die Baukunst des Plansolls. Sozialistischer Realismus als Fortsetzung der Tradition. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 796 - 803, zde s. 798.
18. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 353.
19. Seckendorff, Eva von: c. d. v pozn. 5, s. 592.
20. Sertl, Waltraut: Geduld, Tapferkeit, Pflichterfüllung. Das Bild des Kriegers in der NS-Malerei. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 554 - 559, zde s. 556.
21. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 354.
22. Haiko, Peter: Zurück zur Ordnung. Der revolutionäre Schock der Moderne und die reaktionäre Antwort. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 24 - 29, zde s. 28.
23. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 351 - 352.
24. Haiko, Peter: c. d. v pozn. 22, s. 28.
25. Stern, Robert A. M.: c. d. v pozn. 6, s. 9.
26. Tamtéž. s. 7.
27. Máčel, Otakar: c. d. v pozn. 17, s. 796.
28. Postnikova, Olga: c. d. v pozn. 12, s. 760.
29. Vogt, Adolf Max: Russische und Französische Revolutions-Architektur. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln 1974, s. 53.
30. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 246 - 248.
31. Stern, Robert A. M.: c. d. v pozn. 6, s. 7.
32. Haiko, Peter: c. d. v pozn. 22, s. 27.
33. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 513.
34. Stavitel SIA 1944. - Sedláková, Radomíra: Sorela, česká architektura padesátých let (katalog výstavy NG). Praha 1994, s. 5.
35. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 514.
36. Busek, Erhard: Zwischen Mythos und Moderne. Zum Verhältnis zwischen Kunst und Diktatur. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 10 - 13, zde s. 11.
37. Postnikova, Olga: c. d. v pozn. 12, s. 771.
38. Tamtéž, s. 775.
39. Huemer, Peter: Das Böse in der Kunst. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 14 -16, zde s. 15.
40. Postnikova, Olga: c. d. v pozn. 12, s. 765.
41. Stern, Robert A. M.: c. d. v pozn. 6, s. 47.
42. Tamtéž.
43. Tamtéž.
44. Haiko, Peter: c. d. v pozn. 22, s. 27.
45. Achleitner, Friedrich: Das semantische Schlamassel. Das historische Erbe der Donaumonarchie und die Zwischenkriegszeit. In: Jan Tabor (ed.), c. d. v pozn. 4, s. 30 - 35, zde s. 30.
46. Nerdinger, Wilfried: Bauen im Nationalsozialismus. In: Bayern 1933 - 1945. München 1993, s. 9 - 16, zde s. 12.
47. Tamtéž, s. 9.
48. Sedláková, Radomíra: c. d. v pozn. 34, s. 5.
49. Nerdinger, Wilfried: c. d. v pozn. 46, s. 10 - 11.
50. Curtis, William J. R.: c. d. v pozn. 1, s. 351.