

Modernisté

ARGO

edice Specula / 2. svazek

Martin Hilský

Modernisté

Odpovědný redaktor Petr Onufer.
Redakční spolupráce Barbora Šedivá.
Obálka, grafická úprava a sazba z písma
Comenia Serif (Storm Type Foundry) Luboš Drtina.
Korektury Lukáš Novosad.
Technický redaktor Milan Dorazil.
Vydalo nakladatelství Argo,
Milíčova 13, 130 00 Praha 3,
argo@argo.cz, www.argo.cz,
roku 2017 jako svou 3 269. publikaci.
Vytiskla tiskárna Akcent.
Druhé, upravené vydání, v Argu první.

ISBN 978-80-257-2193-3

Naše knihy distribuuje knižní velkoobchod KOSMAS
sklad: Za Halami 877
252 62 Horoměřice
tel: 226 519 383, fax: 226 519 387
e-mail: odbyt@kosmas.cz, www.firma.kosmas.cz

Knihy je možno pohodlně zakoupit v internetovém
knihkupectví www.kosmas.cz

Orlando: Ptáte se na čas, pane? Hodiny tady v lese nemáme ani jedny.

Rosalinda: Pak tu nemáte nikoho, kdo by doopravdy miloval. Jinak by každou minutu vzdychal a každou minutu sténal, čímž by vám líný krok času měřil stejně přesně jako hodiny.

Orlando: Proč ne rychlý krok času? To by se hodilo víc, ne?

Rosalinda: „V žádném případě, pane. Čas běží různým lidem různým tempem. Řeknu vám, komu se čas loudá, komu běží klusem, komu tryskem utíká a komu stojí na místě.

(WILLIAM SHAKESPEARE, *Jak se vám líbí*)

„Navíc mysl člověka s obdobnou podivností působí na čas. Hodina, jak se jednou uhnízdí v tom prapodivném živlu lidského ducha, se dá roztáhnout na padesátinásobek či stonásobek své délky na hodinách; na druhé straně lze hodinu na chronometru myslí celkem přesně určit jednou vteřinou.“

(VIRGINIA WOOLFOVÁ, *Orlando*)

Patnáctého srpna 1920 večer došlo v pařížském Hôtel de l'Élysée k legendárnímu setkání dvou velikánů modernistické literatury: T. S. Eliot se poprvé osobně setkal s Jamesem Joyceem. Eliot přijel z Londýna spolu s avantgardním literátem a malířem Wyndhamem Lewisem a přivezl Joyceovi balíček od Ezry Pounda. Joyce v doprovodu svého syna Giorgia, s nímž hovořil jen italsky, přišel za Eliotem do hotelu v lakýrkách, nikoli ve svých oblíbených teniskách, v ruce držel svůj příslovečný slamák a na nose měl brýle. Po krátkém uvítacím ceremoniálu odpovídajícím závažnosti chvíle se všichni čtyři aktéři historického setkání usadili na židlích a Joyce si přehodil elegantně nohu přes nohu. Po chvíli povstal Eliot, povyhrnul jedno obočí, přistoupil ke stolu a prstem ukázal Joyceovi na balíček, který mu v Londýně svěřil Ezra Pound. Tímto obřadným gestem Eliot vyjádřil názor, že jeho diplomatická mise nositele daru je ukončena, a opět se posadil.

„To musí být onen balíček, o němž píšete ve svém telegramu,“ pravil zdvořile Joyce. Eliot odvětil, že ano, že tak tomu skutečně je, načež povstal Joyce, přistoupil ke stolu a jal se rozvazovat rafinovaně vymyšlené a pečlivě utažené uzly Ezry Pounda. Po chvíli marného úsilí rozzlobeně požádal svého syna Giorgia, aby mu půjčil kapesní nůž.

Giorgio neméně navztekane odvětil, že žádný kapesní nůž nemá.

„Chcete kapesní nůž?“ zeptal se zdvořile Eliot, znovu povstal a po jisté pauze pravil: „Myslím, že žádný nemám.“

Konečně někdo našel malé nůžky na nehty, Joyce přestříhl provázek a začal vybalovat darovaný předmět z mnoha vrstev nahnědlého anglického balicího papíru. Po chvíli se na vypulírovaném francouzském stole objevil pár obnošených hnědých bot.

James Joyce chvíli mlčel a poté pronesl anglické slovo, které ještě nikdo nikdy adekvátně nepřeložil do češtiny a vlastně do žádného jiného jazyka, slovo krátké a zároveň nabitě různými významy, slovo mající ne dva tři, ale desítky emocionálních odstínů, zkratka James Joyce pravil: „Oh!“¹

Přeložíme-li toto slovo do češtiny jako „Och!“ nebo „Ach!“, dopustíme se zjevného překladatelského prohřešku, řekneme-li třeba „No ne!“, je to již trochu lepší, ale stejně to není ono, neboť zvolání „No ne!“ je příliš jednoznačné, příliš dopovídá to, co v anglickém „oh!“ zůstává nedořečeno, nepostihuje onu směsici překvapeného údivu a zdrženlivosti, onen zvláštní přerýv v řeči a v emoci, onen významový prostor, který se za tím slovem skrývá a který obsahuje mnoho staletí kulturního vývoje. Slovo „oh!“ je totiž slovo kultivované, tak kultivované, že nikdo dodnes neví a nikdy vědět nebude, zda Joyceovo „oh!“ vyjadřovalo údiv radostný či spíše uražený, zda hnědé obnošené boty v něm vyvolaly pocity libosti či nelibosti, zda mu přišly vhod či ne, jaká byla jejich hodnota ve vztahu k teniskám, k lakýrkám, k jiné Joyceově obuvi, k Joyceově noze, k Joyceovu životu vůbec, k jeho tvorbě, k zemi, k nebi, k vesmíru. Jediná věc je jistá: ať už byl konkrétní smysl Joyceova „oh!“ jakýkoli, bylo to zvolání zdvořilé a rezervované a všechny emoce v něm obsažené nenarušily důstojný průběh darovacího ceremoniálu.

Jak souvisí pár hnědých obnošených bot s modernismem? Na první pohled se zdá, že nijak, neboť na hnědých obnošených botách není modernistického vůbec nic. Boty jsou boty jsou boty, jak by řekla Gertruda Steinová.

Pravda, formální obřadnost celé scénky a vnitřní napětí mezi Eliotovou *Pustou zemí* a Joyceovým *Odyseem* na jedné straně a párem obnošených bot na straně druhé není tak úplně cizí modernistické estetice – není

snad Joyceův *Odysseus* vybudován na juxtapozici každodenní banality a homérského hrdinského eposu?

Není snad sémantická konfrontace všednosti, banálnosti a bezvýznamnosti moderního života s celou evropskou kulturní tradicí podstatou *Pusté země*? Představme si, jak Ir Joyce a tehdy ještě Američan Eliot v Paříži roku 1920 společně zírají na pár obnošených bot! Cožpak to není bytostně modernistický výjev? Tak modernistický, že se musíme spolu s Oscarem Wildem ptát, zda skutečnost skutečně není pouhým odrazem umění?

I kdybychom se rozhodli všechny tyto argumenty zavrhnout jako nepodstatné a nepřesvědčivé, jeden důkaz bude nejspíš přijat bezvýhradně: zmíněný pár obnošených hnědých bot má výrazně modernistickou kvalitu právě proto, že jejich příjemcem byl Joyce, dárce Ezra Pound, doručovatelem T. S. Eliot.

O významu slova „modernismus“ je možno vést dlouhé spory, lze debatovat nejen o tom, co modernismus byl, ale také o tom, zda vůbec byl či nebyl. Slovo „moderní“ se sice potulovalo v anglické (a evropské) literatuře po několik století a vždy nabývalo různých významů, pojem „modernismus“, tak jak jej známe dnes, má však existenci poměrně krátkou. V estetickém a uměleckém smyslu bývá modernismus nejčastěji vymezován léty 1890–1930. Přijmeme-li toto vymezení jako konsensuální výsledek jistého (pravda, nikdy definitivně ukončeného) dohodovacího řízení, pak je jasné, že termín „modernismus“ se plně konstituuje až po roce 1930.

Modernismus se v jistém a velice významném smyslu zrodil až poté, co už dávno byl na světě, což je okolnost, z níž by se radoval nejen například Laurence Sterne, ale která by velice potěšila i Jamese Joyce, neboť neobvyklé porody tvoří součást modernistické estetiky. Což snad Joyceův Leopold Bloom neporodí osm dětí, které hned po narození plynně mluví pěti jazyky a stanou se

důležitými osobnostmi irského společenského a politického života? Jakmile Joyceův Štěpán Dedalus zmíní slovo „kardinální hřích“, hned se v *Odyseovi* objeví sedmero kardinálních hříchů v podobě zakrslých červených kardinálků.

Slovo v *Odyseovi* vytváří skutečnost. Joyce tak ve zkratce ilustruje proces, který má přes svou fiktivnost zcela reálnou existenci: stačí vyřknout slovo „modernismus“, dostatečně často je pak v určitých kontextech opakovat, a hle: modernismus je zde a s ním i modernisté.

Co na tom, že sám termín „modernismus“ přímo praská a hroutí se pod tlakem disparátních významů, které musí obsáhnout? Sdílí, podobně jako „romantismus“, osud termínů označujících celé kulturní epochy. Je skutečně příliš široký a vejde se do něho příliš mnoho věcí. Přesto se ho neustále používá v kulturní komunikaci a v tomto smyslu nejen reálně existuje, ale také je ho třeba. V prostoru za tímto slovem se skrývá velmi reálná a velmi významná kulturní proměna celé evropské kultury. Tato úvodní kapitola chce být pozváním do tohoto prostoru za jediným slovem a pokusí se v nedokonalém a nutně neúplném náznaku tento obrovský kulturní prostor obsáhnout.

Modernismus se v ní nebude jevit pouze jako jeden směr v estetice a umělecké praxi, zahrnující přibližně období let 1890–1930, ale jako nová epocha, radikálně odlišná nejen od období bezprostředně předcházejícího, ale od celého jednoho cyklu evropské civilizace, který začal renesancí a vyčerpal se koncem devatenáctého století.² Tuto kulturní a civilizační proměnu lze vidět jako velmi složitý proces, v němž dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého.

Protiklad veřejného a soukromého, objektivního a subjektivního, se promítá téměř do všech aspektů

kultury modernismu – lze jej rozeznat v Bergsonově filosofii, v psychologii Williama Jamese, v Nietzschevi, ve Freudově psychoanalýze, v Einsteinově teorii relativity a v neposlední řadě i v proměnách modernistické poezie, prózy, hudby a výtvarného umění. V nejobecnější podobě se tento subjektivismus promítá do modernistického chápání času a prostoru.

Čas a mímésis: Wildův Obraz Doriany Graye

V románu *Obraz Doriany Graye*, jehož autor Oscar Wilde v mnohém ohledu předjímal modernistickou estetiku a umělecké postupy, probíhá čas jenom na obraze hlavního protagonisty, zatímco v jeho „skutečném“ životě se čas zastavil. Věčně mladý Dorian Gray žije v neměnném bezčasí, zatímco jeho podobizna stárne a je poznamenána nejen tokem času, ale také Dorianovou mravní korupcí.

Wilde tak ironicky obrátil poměr časovosti a bezčasí i tradiční názor, že obrazy a sochy fixují proměnlivý okamžik v neměnný stav. Umění a skutečnost si ve Wildově próze vyměňují místa a to, čemu renesanční novoplatonici říkali „sublunární svět“, to jest náš svět vezdejší, proměnlivý svět neustálého zrodu a smrti, tvoření a zanikání, se v *Dorianu Grayovi* stává světem neměnnosti a věčnosti.

Protiklad mezi pomíjivostí života a věčností umění se tak ve Wildově experimentu s časem ironicky převrací. Wildova ironie je samozřejmě součástí širěji pojaté jazykové hry, v níž skutečnost napodobuje umění, místo aby umění napodobovalo skutečnost. Toto ironické převrácení tradiční mímésis, obsažené

především ve Wildových esejích,³ se bezprostředně dotýká klíčového problému každé estetiky – vztahu umění a skutečnosti.

Tím, že Wilde aforisticky prohlásil skutečnost za nápodobu umění, povýšil umění nad skutečnost a postavil na hlavu nejen aristotelovskou míméisis, ale také platónskou hierarchii hodnot vyjádřenou v Ústavě: Wildovo umění již není stínem stínu a nápodobou nápodoby jako u Platóna, ale prvotní instancí. A wildovský umělec není na rozdíl od umělce platónského odsouzen k druhořadosti věčného napodobovatele, ale stává se bohem-stvořitelem světa, jehož nedokonalou nápodobou a bídným stínem je pak skutečnost.

Řečeno ještě jinak a ještě jednodušeji: Wilde v aforistické nadsázce převrací celé tradiční pojetí kopie, vztahu originálu a kopie, a přisuzuje umění daleko aktivnější a významnější roli, než byla schopna a ochotna připustit tradiční mimetická estetika. Wildovy eseje, básně a hry daly jméno anglickému „estetickému hnutí“ a hlavní impuls k něčemu, co bychom mohli nazvat estetickým světonázorem. Tento názor pak v různých variacích a modifikacích tvoří páteř literárního a uměleckého modernismu. A podobně jako estetický experiment Wildova *Doriana Graye* začal jako experiment s časem, tvoří čas a prostor základní a všeprostopující dimenzi modernistické estetiky.

Čas stroje a čas duše: H. G. Wells a Virginia Woolfová

Experimentování s časem a prostorem se objevuje i v dílech autorů, kteří sice žili a psali současně s modernisty, ale zároveň se od modernistické estetiky výslovně a důrazně distancovali. Příkladem může být H. G. Wells a jeho román *Stroj času* (*The Time Machine*, 1895), jehož časová dimenze vychází z převratných objevů tehdejší fyziky a který smělostí experimentu s časem daleko předčí například modernistickou hříčku Virginie Woolfové *Orlando* (1928).

Ve *Stroji času* putuje hrdina pomocí stroje času do roku 802701 a posléze se posune o plných třicet miliónů let do budoucnosti. Hrdina *Orlanda* prožije na první pohled skromnější časové dobrodružství, protože žije od dob královny Alžběty do dvacátých let dvacátého století, přesně řečeno do čtvrtka jedenáctého října devatenáct set dvacet osm. Woolfová, pravda, toto méně smělé, dokonce bychom mohli říci tradičnější zacházení s časem nahrazuje gagem, který Wellsovi na mysl nepřišel – pohrává si se sexuální identitou svého hrdiny a asi v polovině románu ho proměňuje v ženu.

Orlando a *Stroj času* jsou jistě díla tak různá, že je nelze srovnávat. Jediným pojítkem mezi nimi je právě

experiment s časem a jistá fantastičnost, která s tématem času bezprostředně souvisí. Mohli bychom dokonce říci, že Wellsova vize je, pokud jde o zacházení s časem, fantastičtější než román Virginie Woolfové. Přesto je *Orlando* modernistickým dílem *par excellence*, zatímco Wellsův vědecko-fantastický román prokazatelně nikoli. Wells píše v podstatě žurnalistickou prózu, jeho věta je ve srovnání s větou Virginie Woolfové překvapivě plochá a jednorozměrná.

Je téměř paradoxní, že próza, která se tolik zabývá různými dimenzemi fyzického prostoru, a dokonce obsahuje výklad o čtvrté dimenzi všech hmotných těles, je po jazykové stránce přímo hmatatelně jednodimenzní. Důvod je zřejmý: čas je pro Wellse tématem nazíraným *zvnějšku*, zatímco experiment s časem Virginie Woolfové se promítá do samotné tkáně jejího jazyka a do struktury jejích próz. Již první věta *Orlanda* naznačuje *hravost* a lehkou ironii, která je vlastní celé knize Virginie Woolfové.

Takto píše v *Orlandovi* o čase Virginia Woolfová: „Avšak Čas bohužel, byť nechává živočichy a rostliny vyrůst a zajít s udivující dochvilností, nemá žádný takový jednoduchý účinek na mysl člověka. Navíc, mysl člověka s obdobnou podivností působí na čas. Hodina, jak se jednou uhnízdí v tom prapodivném živlu lidského ducha, se dá roztáhnout na padesátinásobek či stonásobek své délky na hodinách; na druhé straně lze hodinu na chronometru mysli celkem přesně určit jednou vteřinou. Takhle prazvláštní nesrovnalost mezi časem na hodinách a časem v mysli je méně známá, než by měla být, a zaslouží si důkladnějšího zkoumání. Ale životopisec, jehož zájmy, jak už jsme řekli, jsou přísně vymezené, se musí uchýlit k jedné prosté větě: když člověk dosáhne třicítky, což se *Orlandovi* už stalo, čas v myšlenkách je nezřízeně dlouhý; čas při konání nezřízeně krátký. Tak se stalo, že *Orlando* dával příkazy a spravoval své

rozlehlé državy rychlostí blesku; ale hned jak byl sám na pahorku pod dubem, vteřiny začaly nabývat a plnit se, až se zdálo, že nikdy neskončí. Navíc se naplňovaly zvláště roztodivnými věcmi. Neboť nejenže před ním vyvstávaly problémy, které odjakživa nedávaly spát mudrcům, jako třeba Co je láska? Co je přátelství? Co je pravda?, ale hned jak o nich začal přemýšlet, jeho celá minulost, která mu připadala nesmírně dlouhá a rozmanitá, vtrhla do té uplývající vteřiny, zvětšila ji do desetinásobku jejího přirozeného rozměru, zbarvila tisícem odstínů barev a naplnila vším možným, co lze v univerzu nalézt.“⁴

A takto hovoří o čase H. G. Wells: „Je však velmi pozoruhodné, že tato skutečnost je tak často přehlížena,“ pokračoval Poutník v Čase s jistým náznakem veselí v hlase. „Tohle skutečně máme na mysli, hovoříme-li o Čtvrté Dimenzi, i když ti, kdo o Čtvrté Dimenzi mluví, mnohdy nevědí, co tím míní. Je to pouze jiný způsob chápání Času. *Jediný rozdíl mezi Časem a ostatními třemi dimenzemi Prostoru je, že naše vědomí se pohybuje souběžně s Časem.* Ale někteří pošetilci pochopili tuto myšlenku špatně. Slyšeli jste, co vlastně o Čtvrté Dimenzi říkají?“⁵

Zatímco Woolfovou zajímá, co se děje s časem v *lidské mysli*, Wells upírá pozornost na čas jako fyzikální problém a později se ve svém fantastickém románu zabývá sociálními a civilizačními aspekty času, avšak čas jako psychologický či mentální problém stojí stranou jeho zájmu. To neznámá, že je méně imaginativní než Virginia Woolfová, jeho imaginace se pouze ubírá zcela odlišným směrem. Zjednodušeně lze říci, že zatímco Wells se zajímá o *vnější* či *veřejné* atributy času, Woolfovou zajímá čas *vnitřní* a *privátní*, čas jako problém lidské mysli. Celý proslulý spor modernistů a realistů (či naturalistů, jak jim říkala Virginia Woolfová), spor Woolfové, Joyce a Lawrence s Bennettem,

Wellsem a Galsworthym, lze vidět jako spor vnějšího a vnitřního náhledu na člověka a svět. Prostorový obraz vnějšího a vnitřního a důraz na vnitřní prostor a čas lidské mysli je pro modernistické básníky, spisovatele, malíře, sochaře a skladatele natolik určující, že lze hovořit o modernistickém časoprostoru.⁶

Druhý zásadní rozdíl mezi Woolfovou a Wellsem spočívá v tom, že Virginia Woolfová v citované pasáži vlastně popsala svou tvůrčí metodu a její úvaha o čase se zároveň stává jejím estetickým manifestem. Bez velké nadsázky lze říci, že Woolfová v celém svém díle vášnivě zkoumá „podivné“ účinky lidské mysli na čas, jednu hodinu roztahuje na padesátinásobek či stonásobek a naopak. Její prózy lze vidět jako básnickou laboratoř, v níž Woolfová zrychluje či zpomaluje čas v takovém rytmu, jaký si vynucuje lidské srdce a lidská mysl. A tento rytmus, rytmus lidského vědomí a podvědomí, pak určuje stavbu jejích vět a odstavců a celou kompozici jejích próz. Čas a prostor lidské mysli pro ni nejsou jenom zajímavým jevem zvnějšku nazíraným a komentovaným, ale určují samotnou tkáň jejích próz. Tento časoprostor utvářející a určující samotnou metodu modernistických děl se zdá nejsilnějším pojítkem umělců tak různých, jako byli Joyce a Proust, Eliot a Pound, Picasso a Braque či Stravinskij a Schoenberg.