

mokracie v roce 1933, kromě jistého posunu doleva (FLORA, 1983, s. 99). Fašismus zmizel se světovou krizí, která jej vyvolala. Nikdy, ani v teorii, nebyl univerzálním programem nebo politickým projektem.

Na druhé straně antifašismus, i když nestrejnorodý a nestálý, dokázal sjednotit mimořádnou plejádu sil. Navíc tato jednotka nebyla negativní, ale pozitivní a v jistých ohledech trvalá. Ideologicky byla založena na sdílených hodnotách osvícenství a věku revolucí – na ideji pokroku pomocí rozumu, vědy, vzdělání a vlády lidu bez rozdílu původu ve společnostech hledících spíše k budoucnosti než k minulosti. Některé z těchto společných rysů existovaly pouze na papíře, ačkoliv není zcela bez významu, že politické entity tak vzdálené západní demokracii a vůbec jakékoliv demokracii, jako byla Mengistova Etiopie, Somálsko před pádem Siada Barreho, Kim Ir-senova severní Korea, Alžírsko a komunistické východní Německo, se rozhodly dát si oficiální název demokratická nebo lidová nebo lidově demokratická republika. Jde o nálepku, kterou by meziválečné fašistické, autoritářské, a dokonce i tradiční konzervativní režimy s pohrdáním odmítly.

V jistých ohledech nebyly společné cíle tak vzdálené společné realitě. Západní konstituční kapitalismus, komunistické systémy a třetí svět byly ve stejné míře oddány ideji rovných práv všech ras a obou pohlaví.¹² Všechno to byly sekulární státy. Ještě významnější bylo, že po roce 1945 tyto státy úmyslně a aktivně odmítly nadřazenost trhu a věřily v aktivní řízení a plánování ekonomiky státem. Není snadné přitomínat ve věku neoliberalní ekonomické teologie, že mezi počátkem 40. let a 70. léty se nejprestižnější a dříve vlivní zastranci naprosté tržní svobody, např. Friedrich von Hayek, cítili být hlasy volajícími na poušti, marně varující nedbalý západní kapitalismus, že kráčí po „cestě do otroctví“ (HAYEK, 1944). Ve skutečnosti kráčel vstříc éře ekonomických zázraků. Kapitalistické vlády byly přesvědčeny, že pouze ekonomický intervencionismus může zabránit návratu ekonomických katastrof mezi válkami a pomůže vyhnout se politickému nebezpečí lidu radikalizovaného až do té míry, že si vybere komunisty, jako si už jednou vybral Hitlera. Třetí svět věřil tomu, že pouze státní sektor může pozvednout jejich ekonomiky ze zaostalosti a závislosti.

V dekolonizovaném světě, který následoval příkladu SSSR, měl jako

¹² Všichni zapomněli zejména na roli hranou ženami ve válce, odboji a osvo-
bození.

cesta vpřed sloužit socialismus. Sovětský svaz a jeho nově rozšířená rodina nevěřily ničemu jinému než centrálnímu plánování. A všechny tři světové regiony vstupovaly do poválečného světa s přesvědčením, že vítězství nad Osou, dosažené politickou mobilizací a revoluční politikou stejně jako krví a železem, otevřelo novou éru sociální transformace.

V jistém smyslu měly pravdu. Nikdy předtím nebyla tvář světa a lidského života tak dramaticky transformována jako v době, která začala pod houbovitými mraky nad Hirošimou a Nagasaki. Ale jako vždy, historie nebrala příliš v úvahu lidské záměry, dokonce ani záměry národních vůdců. Skutečná sociální transformace nebyla ani zamýšlena, ani plánovaná. A v každém případě první skutečnosti, se kterou se musely vyrovnat, byl téměř okamžitý rozpad antifašistické aliance. Jakmile nebylo fašismu, proti kterému by bylo nutné se spojit, kapitalismus a komunismus byly opět připravené navzájem si čelit jako nepřítelé na život a na smrt.

6. UMĚNÍ 1914 - 1945

Surrealistická Paříž je také malým „vesměrem“. [...] V ton věším, v kosmu, je to úplně stejné. Jsou tam také křižovatky, kde to duchovnějsky blízka dopravou, a nepochopitelné analogie a spojení mezi událostmi jsou řádem dne. To je svět, ze kterého podává zprávu lyrická poezie surrealismu.

WALTER BENJAMIN, 1979, s. 231

Nezdá se, že by nová architektura dělala v USA velké pokroky. [...] Zastánci nového stylu jsou naplnění vážností a někteří z nich se chovají stejně přísně kazatelsky jako ti, co věří v jednotnou daň (...) ale kromě průmyslového designu to nevypadá, že by získali mnoho konvertitů.

H. L. MENCKEN, 1959

I

Proč nadání módní návrháři, notoricky neanalytický druh, někdy dokáží předvídat povahu věcí lépe než profesionální prognostikové, je jednou z nejzáhadnějších otázek historie a pro historika kultury jednou z nejzásadnějších. Tato skutečnost má bezpochyby zásadní vý-

znam pro každého, kdo chce porozumět vlivu doby karaklysmatu na svět vysoké kultury, elitního umění a především avantgardy, neboť je obecně přijímáno, že tato umění anticipovala skutečný rozpad liberální společnosti o několik let dříve. V roce 1914 skutečně všechno, co se může schovat pod širokým a poněkud nedostatečně definovaným baldachýnem „modernismu“, už existovalo – kubismus, expresionismus, futurismus, čistá abstrakce v malířství, funkcionalismus a ústup od ornamentu v architektuře, opuštění tonality v hudbě, rozchod s tradicí v literatuře.

V dlouhé řadě jmen, která budou na seznamu významných modernistů většiny národů, už byli v roce 1914 všichni dospělí a produktivní, nebo dokonce známí.¹ I T. S. Eliot, jehož poezie začala být publikována až v roce 1917, byl tehdy už členem londýnské avantgardní scény (spolu s Poundem jako přispěvatele *Blastu* Wyndhama Lewise). Tyto děti, nejstarší z nich 80. let 19. století, zůstaly ikonami modernismu i o čtyřicet let později. To, že řada mužů a žen, kteří se objevili teprve po válce, bude rovněž tvořit seznam nejvýznamnějších „modernistů“ nejvyšší kultury, je méně překvapivé než převaha starší generace.² (Dokonce Schönbergovi nástupci Alban Berg a Anton Webern patří ke generaci 80. let.)

Jednými dvěma formálními inovacemi po roce 1914 ve světě etablované avantgardy byly zřejmě pouze *dadaismus*, který splynul se *surrealismem*, nebo ho předznamenal v západní polovině Evropy, a sovětský *konstruktivismus* na východě. Konstruktivismus jako výlet do skeletálních, tříprstorových a pokud možno pohyblivých konstrukcí, jejichž nejbližší obdobou v reálném životě byly některé konstrukce v lunaparcích (ruské kolo, horská dráha atd.), byl brzy absorbován hlavním proudem architektury a průmyslového designu, hlavně v Bauhausu (o kterém budeme mluvit později). Jeho neambicióznější projekty, jako známá Tatlinova rotující skloněná věž na počest Komunistické internacionály, nebyly nikdy postaveny, jiné prožily prchavý život deko-

¹ Matisse a Picasso; Schönberg a Stravinskij; Gropius a Mies van der Rohe; Proust, James Joyce, Thomas Mann a Franz Kafka; Yeats, Ezra Pound, Alexander Blok a Anna Achmatovová.

² Mezi jinými Isaac Babel (1894); Le Corbusier (1887); Ernest Hemingway (1899); Bertolt Brecht, García Lorca a Hanns Eisler (všichni narození v roce 1898); Kurt Weill (1900); Jean-Paul Sartre (1905) a Wýstan Hugh Auden (1907).

race sovětského veřejného rituálu. Jako novinka dosáhl konstruktivismus sorva více, než že rozšířil repertoár architektonické moderny.

Dadaismus spatřil světlo světa v prostředí smíšené skupiny exulantů v Curychu (kde jiná skupina na čele s Leninem očekávala revoluci) v roce 1916 jako bolestný, ale ironicky nihilistický protest proti světové válce a společnosti, která ji zploдила – včetně jejího umění. Protože odmítal vškeré umění, neměl žádné formální rysy, ačkoliv si vypůjčil pár triků z předválečného kubismu a futurismu, zejména koláže, nebo spojoval dohromady různé kousky, včetně částí obrazů. V zásadě všechno, co mohlo způsobit konvenčním buržoazním milovníkům umění apoplexi, bylo pro dada akceptovatelné. Jeho jednotlivými principem byl skandál. Tak výstava veřejného záchodku Marcela Duchampa jako „konfekčního umění“ (1887–1968) v New Yorku v roce 1917 byla zcela v duchu dada, ke kterému se po návratu z USA připojil. Avšak jeho následující klidné odmítnutí mít cokoliv společného s uměním – dal přednost šachům – už dada nebylo, protože v dadaismu neměl klid místo.

Zatímco surrealismus byl stejně tak odmítavý k dosavadnímu umění, stejně tak skandální a, jak uvidíme, ještě více zaujat sociální revolucí, byl přece jen více než negativním protestem, jak se dá očekávat od hnutí s centrem ve Francii, zemi, kde každá móda vyžaduje teorii. Můžeme tedy říci, že zatímco dada skončilo v raných dvacátých letech spolu s érou války a revoluce, která jej zrodila, surrealismus z něj vyrostl jako „obhajoba obrody imaginace, založené na nevědomí objevením psychoanalýzy spolu s novým důrazem na magické, náhodné, iracionální, symboly a sny“ (WILLET, 1978).

V některých směrech to byl romantický revival v šatech 20. století, ale s větším smyslem pro absurditu a legraci. Na rozdíl od hlavního proudu moderních avantgard, ale stejně jako dada, surrealismus neměl zájem o formální inovaci jako takovou – zda se nevědomí vyjádřilo v náhodném proudě slov („automatické psaní“) nebo v puntíkářském, akademickém stylu 19. století, s nimiž Salvador Dalí (1904–1989) maloval své zamlžené hodinky v pouštní krajině, bylo lhostejné. Šlo o rozpoznat schopnost spontánní imaginace neomezené systémy racionální kontroly, produkovat souvislé z nesouvislého, zjevně nutně logické ze zdánlivě nelogického nebo dokonce nemožného. *Hrad v Pyreneích* René Magritta (1898–1967), pečlivě namalovaný jako na pohlednici, se noří z vrcholu obrovské skály, jako by tam vyrostl.

Pouze skála, jako gigantické vejce, pluje v mracích nad mořem, namalované se stejně realistickou pečlivostí.

Surrealismus byl ryzím dodatkem umění avantgardy, jeho novost byla vyzkoušená jeho způsobilostí šokovat, nepochopitelností nebo, což bylo totéž, někdy nuceným smíchem, dokonce i mezi starší avantgardou. To byla má vlastní, pochopitelně mladická reakce na Mezinárodní surrealistickou výstavu v Londýně v roce 1936 a později na surrealistického malíře a přítele v Paříži, jehož vytvářel převádění fotografií lidských vnitřností na plátno mi přišlo nepochopitelné. Nicméně při pohledu zpátky je třeba surrealismus vidět jako výrazně plodné hnutí, především ve Francii a v hispánských zemích, kde byl francouzský vliv silný. Ve Francii ovlivnil básníky prvního řádu (Eluard, Aragon), ve Španělsku (García Lorca), ve východní Evropě a Latinské Americe (César Vallejo v Peru, Pablo Neruda v Chile) a něco z něj stále ještě zní v mnohem pozdějším „magicky realistickém“ psaní na tomto kontinentu. Jeho imaginace a vize – Maxe Ernsta (1891–1976), Reného Magritta, Joana Miróa (1893–1983), ano, dokonce i Salvadora Dalího, se staly součástí nás samotných. A na rozdíl od většiny předchozích západních avantgard skutečně oplodnil ústřední umění 20. století – film. Není náhodou, že film je surrealismu zavázán nejen za Luise Buñuela (1900–1983), ale také za ústředního scénáristu francouzského filmu této doby Jacquesa Préverta (1900–1977), zatímco fotožurnalistus je mu zavázán za Henri Cartier-Bressona.

Vzato kolem a kolem, bylo to rozšíření avantgardní revoluce v krásných uměních, která se uskutečnila před tím, než se svět, jehož zhroutění předpověděla, skutečně rozpadl. O této revoluci doby kataklyzmatu můžeme poznamenat tři věci: avantgarda se stala součástí etablované kultury, byla alespoň částečně pohlcena koloběhem každodenního života a, možná především, byla dramaticky politizovaná, snad více než kterékoliv krásné umění od věku revolucí. Přesto nesmíme zapomínat, že během tohoto období zůstala izolovaná od masevých chutí a zájmů, dokonce i v západní veřejnosti, ačkoliv na ni měla větší vliv, než veřejnost obecně připouštěla. Kromě roku 1914 však tato revoluce nebyla tím, z čeho by se většina lidí skutečně vědomě těšila.

Říkat, že nová avantgarda se stala centrem etablovaného umění, neznamená říkat, že vystřídala klasické a módní, ale že je obě nahradila a stala se zkouškou vážného zájmu o kulturní záležitosti. Me-

zinárodní operní repertoár zůstal v podstatě takový, jaký byl ve věku říší, se skladateli narozenými na počátku 60. let 19. století (Richard Strauss, Mascagni) nebo dokonce dříve (Puccini, Leoncavallo, Janáček), mimo hranice moderny, kde zhruba řečeno zůstává doposud.³

Naopak tradiční partner opery balet byl transformován ve vědomé avantgardní médium velkým ruským impresáriem Sergejem Ďagilevem (1872–1929), hlavně během první světové války. Po jeho pařížském představení *Parade* (návrhy kostýmů Picasso, hudba Satie, libreto Jean Cocteau, programové poznámky Guillaume Apollinaire) se výprava od takových osobností, jako byli kubisté Georges Braque (1882–1963) a Juan Gris (1887–1927), hudba napsaná nebo přepsaná Stravinským, de Fallou, Milhaudem a Poulencem, stala přímo „povinnou“, přičemž jak styl tance, tak choreografie byly rovněž modernizovány. Filištinské publikum se, alespoň v Británii, před rokem 1914 vysmívalo „postimpresionistické výstavě“ a Stravinskij vyvolal skandál, kamkoliv přišel, např. v Armory Show v New Yorku a jinde. Po válce filištini utíchl před provokativními projevy „moderny“, deklaracemi nezávislosti na zdiskreditovaném předválečném světě, před manifesty kulturní revoluce. Prostřednictvím moderního baletu, využívajícího svou ojedinelou kombinaci snob-appealu, přitažlivosti módy (plus nový *Vogue*) a elitního uměleckého statusu, avantgarda prolomila svou blokádu. „Díky Ďagilevovi,“ napsala charakteristická postava britského kulturního žurnalistu 20. let, „se dav dokázal pozitivně těšit z dekorací těch nejlepších a nejvyšších žijících malířů. Dal nám moderní hudbu bez slz a moderní malířství beze smíchu.“ (MORTIMER, 1925)

Ďagilevův balet byl pouze jedním médiem šíření avantgardního umění, které se v každém případě lišilo od země do země. Nebyla to ani tataž avantgarda rozšířená v západním světě, protože navzdory setrvalé hegemonii Paříže v rozsáhlých oblastech elitní kultury posílené přílivem amerických vykořeněnců po roce 1918 (generace Hemingwaye a Scotta Fitzgeralda) nebylo ve starém světě jednotné vysoké kultury. V Evropě Paříž soutěžila s osou Berlín – Moskva, dokud vítězství Stalina a Hitlera neumlčelo nebo nevyhnalo ruskou a německou avantgardu. Fragmenty dřívější habsburské a osmanské říše šly svou vlastní

³ Je příznačné, že až na řídké výjimky – Alban Berg, Benjamin Britten – nebyla hupební díla po roce 1918, např. *Třífrošová opera*, *Vzestup a pád města Mahagonny*, *Porgy and Bess*, určena pro oficiální operní domy.

cestou v literatuře, izolovány jazyky, které se nikdo vážně nebo systematicky nepokusil přeložit až do doby antifašistické diaspory 30. let. Mimořádný rozkvět poezie ve španělštině na obou stranách Atlantiku neměl žádný mezinárodní vliv, dokud ji neobjevila španělská občanská válka let 1936–1939. Dokonce i umění nejméně postižené babylonskou věží – umění zvuku a obrazu – byla méně mezinárodní, než by se dalo předpokládat, jak ukazuje srovnání relativního postavení Hindemicha v Německu i mimo ně nebo Poulenca ve Francii i mimo její hranice. Vzdělání milovníci umění z Anglie, zcela obeznámení i s méně významnými členy meziválečné *École de Paris*, vůbec nemuseli slyšet jména důležitých expresionistických malířů, jako byli Emil Nolde a Franz Marc.

Byla pouze dvě avantgardní umění, o kterých bylo jisté, že je všichni praporečníci uměleckého novotářství ve všech významných zemích budou zaručeně obdivovat, a obě přišla spíše z nového světa než ze starého – film a jazz. Film byl kooptován avantgardou během první světové války poté, co jej před ní nezodpovědně zanedbávala (HOBSBAWM, 1987). Nejenže se stalo zásadním obdivovat toto umění a zejména jeho největší osobnost, Charlie Chaplina, kterému jen málo básníků s kouskem sebeucty opomenulo adresovat báseň, ale sami avantgardní umělci se pustili do filmování, zejména ve výmarském Německu a Sovětském Rusku, kde opanovali produkci. Kánon „uměleckého filmu“, který intelektuální fandové filmu chodili po celém světě obdivovat do malých, specializovaných kino-chrámů v době kataklysmatu, se skládal z tak avantgardních výtvorů, jako byl *Křížník Potěmkin* Sergeje Ejzenštejna (1898–1948) z roku 1925, který byl obecně považován za mistrovské dílo pro všechny časy. Sekvence oděských schodů, kterou nikdo, kdo ji viděl, jako já v avantgardním kině v Charing Cross ve 30. letech, nikdy nezapomene, byla hodnocena jako „klasičká sekvence němému filmu a možná šest nevlivnějších minut v dějích filmu“ (MANVELL, 1944, s. 47–48).

Od poloviny 30. let intelektuálové dávali přednost populistické francouzské kinematografii René Claira, Jeana Renoira (příznačně syna malíře), Marcela Carného, ex-surrealisty Préverta a Aurika, bývalého člena avantgardního hudebního kartelu *Les Six*. Jak neintelektuální kritikové rádi zdůrazňovali, bylo to méně zábavné, ačkoliv umělci rozhodně na vyšší úrovni než většina toho, co stamiliony lidí (včetně intelektuálů) sledovaly každý týden ve stále gigantičtějších

a luxusnějších kino-paláciích, zejména z hollywoodské produkce. Na druhé straně prakticky uvažující showmani z Hollywoodu si téměř tak rychle jako Dagilev uvědomili přínosnost avantgardy pro zisk. Šéf Universal Studios, „strýček“ Carl Leammle, možná nejméně intelektuálně ambiciózní z hollywoodských bossů, si dával tu práci, že z každoročních návštěv rodného Německa vozil poslední nápady a jejich tvůrce s tím výsledkem, že charakteristické produkty jeho studií, horory (Frankenstein, Drákula), byly někdy přesnými kopiiemi jejich německých expresionistických modelů. Příliv středoevropských režisérů, jako byli Lang, Lubitsch a Wilder přes Atlantik – a prakticky všichni mohou být ve svých rodných zemích považováni za intelektuály – měl výrazný vliv na samotný Hollywood, nemluvě o technících, jako byli Karl Freund (1890–1969) nebo Eugen Schuffran (1893–1977). O vývoji filmu a populárních umění budeme mluvit později.

„Jazz jazzového věku“, tzn. druh kombinace americké černošské, taneční, synkopované hudby a instrumentace, která byla, měřena tradičními standardy, nekonvenční, téměř bez výjimky vyvolal mezi avantgardou univerzálně kladnou odezvu – méně pro své zásluhy, ale spíše jako další projev moderny, strojového věku, rozchodu s minulostí, zkrátka další manifest kulturní revoluce. Štáb Bauhausu se nechal vyfotografovat se saxofonem. Skutečná vášeň pro druh jazzu, který je nyní uznáván jako hlavní přínos USA hudbě 20. století, zůstávala mezi tradičními intelektuály, ať už avantgardními nebo ne, až do poloviny století řídkým zjevem. Ti, kteří ji rozvíjeli, jako já po návštěvě Duke Ellingtona v Londýně v roce 1933, byli malou menšinou.

Ať už byly místní varianty moderny jakékoliv, stala se mezi válkami odznakem těch, kdo chtěli dokazovat, že jsou kulturně na výši doby. Ať už je měl člověk rád, nebo neměl, či dokonce četl, viděl nebo slyšel díla uznávaných jmen, jako byli mezi vzdělanými anglickými studenty 30. let např. T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce a D. H. Lawrence, bylo nemyslitelné o nich znalecky nemluvit. Zajímavější však možná bylo, že kulturní předvoj každé země přepsal a přehodnotil minulost, aby se hodila do současných požadavků. Angličanům bylo tvrdě ve mlouváno, aby zapomněli na Miltona a Tennysona a aby obdivovali Johna Donna. Nejvlivnější britský kritik této doby F. R. Leavis z Cambridge dokonce sestavil kánon „velké tradice“ literárních děl, který byl přesným opakem skutečné tradice, protože opomíjel z historické posloupnosti vše, co kritik neměl rád, jako vše z Dickense, s výjimkou

jedné knihy, která byla do té doby považována za jedno z mistrovských méně významných děl – *Těžké časy*.⁴

Pro milovníky španělského malířství byl Murillo nyní mimo hru, ale obdivovat El Greca bylo povinné. Ale především všechno, co mělo co dělat s věkem kapitálu a věkem třísi (kromě jejich avantgardního umění), bylo nejen zavrženo, ale stalo se vskutku neviditelným. Demonsťoval to nejen volný pád cen akademického malířství 19. století (a korespondující nárust, i když ještě mírný, cen děl impresionistů a pozdějších modernistů), které zůstaly až do 60. let prakticky neprodány. Vážně míněné pokusy ocenit nějakou dobrou vlastnost viktoriánské architektury měly pro současníky přičiňovat rozvážné provokace namířené proti *skutečně* dobrému vkusu a byly spojeny s táborem reakcionářů. Autor této knihy, vyrůstající mezi obrovskými architektonickými monumenty liberální buržoazie, které obkroužily vídeňské „vnitřní město“, zjistil jistým způsobem kulturní osmózy, že mají být hodnoceny jako neautentické, pompézní, nebo oboje. Tyto budovy byly masově srhávány až v 50. a 60. letech, nejkatastrofálnějším obdobím v moderní architektuře. Proto byla Viktoriánská společnost pro ochranu budov z let 1830–1914 v Británii založena až v roce 1958, více než dvacet let po Georgiánské společnosti, která měla chránit méně zavrženíhodné dědictví 18. století.

Už vliv avantgardy na komerční kinematografii dává tušit, že „moderna“ začala mít svůj vliv na každodenní život. Činila tak nepřímo produkcí, kterou široká veřejnost nepovažovala za umění, a proto nepovažovala za nutné je soudit a priori kritérii estetické hodnoty – především reklamou, průmyslovým designem, komerční grafikou a tiskem a především denní potřeby. Mezi reprezentanty moderny tak měla sehrát mimořádnou ideologickou a estetickou úlohu trubková židle (1925–1929) Marcela Breuera (GIEDION, 1948, s. 488–495). Měla si najít místo v moderním světě nikoliv jako manifest, ale jako jednoduchá, přesto však univerzálně použitelná židle. Ale nemůže být naproti pochyb o tom, že během méně než dvaceti let od vypuknutí první světové války byl život západních metropolí viditelně poznamenán modernou, dokonce i v USA a Velké Británii, které vůči ní byly ve 20. letech netečné. Aerodynamické tvary, které na začátku 30. let ovládly

⁴ Abychom byli spravedliví, Leavis posléze, i když poněkud neochotně, nalezl méně neadekvátní slova pro zhodnocení tohoto velkého spisovatele.

americký design jak užitekových, tak neúžitkových výrobků, odrážely italský futurismus. Díky stylu Art Deco (odvozenému z pařížské uměleckoprůmyslové výstavy v roce 1925) zdomácnily modernistické hranaté tvary a abstrakce. Moderní paperbacková revoluce ve 30. letech (Penguin Books) nesla vztyčenou zástavu avantgardní typografie Jana Tschicholda (1902–1974). Přímý útok moderny měl ale teprve přijít. Teprve po druhé světové válce přeměnil tzv. „mezinárodní styl“ moderní architektury tvář města, ačkoliv jeho hlavní propagátoři – Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright a další – tvořili už dlouhou dobu předtím. Kromě několika výjimek většina veřejných budov, včetně bytové výstavby levicových radnic, od kterých se mohlo očekávat, že budou sympatizovat se sociálně uvědomělou novou architekturou, nejevila příliš mnoho známek tohoto vlivu, vyjma očividného odporu k dekoraci. Většina rozsáhlé přestavby „rudé“ Vídne dělnické třídy byla ve 20. letech podniknuta architekty, kteří zřídka figurují, pokud vůbec, ve většině historii architektury. Ale obyčejný každodenní život byl modernou velmi rychle přetvořen.

Do jaké míry to bylo závislé na dědictví hnutí uměleckého řemesla a secese, ve kterých avantgardní umění proniklo do každodenního užívání, do jaké míry na ruských konstruktivistech, z nichž někteří se vědomě rozhodli revolucionizovat design masové výroby, do jaké míry na skutečné užitečnosti purismu moderny pro moderní technologii domácnosti (např. design kuchyně), musíme nechat na rozhodnutí kunsthistorie. Faktem zůstává, že krátkou dobu trvající establishment, který spartil světlo světa jako centrum politické a umělecké avantgardy, udal tón jak architektuře, tak užitému umění dvou generací. Byl to Bauhaus, neboli umění a design Výmaru a později Dessau ve středním Německu (1919–1933), jehož existence koincidovala s výmarskou republikou – byl rozprášen národními socialisty krátce poté, co se Hitler dostal k moci. Seznam osob příznivých s Bauhausem zní v tom či onom směru jako *Who's Who* moderního umění mezi Rýnem a Uralem: Walter Gropius a Mies van der Rohe; Lyonel Feininger, Paul Klee a Vasilij Kandinskij; Malevič, El Lisickij, Moholy-Nagy atd. Jeho vliv se neopíral jen o tyto talenty, ale od roku 1921 o vědomý odklon od tradice uměleckého řemesla a (avantgardních) krásných umění designu předmětů každodenní potřeby a průmyslové výroby: karoserie aut (Gropius), sedadla v letadle, inzertní grafika (vášeň ruského konstruktivisty El Lisického), a nezapomněme rovněž na design jed-

ty přitažlivým nejen ideologicky, ale také profesionálně. Dokonce i zřejmě nepolitický německý film se radikalizoval, jak dokazuje skvělý režisér Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), člověk se zřejmým zájmem spíše o filmování žen než veřejných záležitostí, jenž byl později ochoten pracovat pro nacisty. V posledních letech výmarské republiky byl autorem několika nejradiikálnějších filmů, včetně *Trigóšové opery* Brechta a Weilla.

Bylo tragédií umělců moderny, ať levicových, nebo pravicových, že mnohem efektivnější politické přesvědčení jejich vlastních masových hnutí a politiků, nemluvě o jejich protivnících, je odmítlo. S částečnou výjimkou italského fašismu ovlivněného futurismem, nové autoritářské režimy jak pravice, tak levice dávaly v architektuře přednost starobylým a obrovským monumentálním budovám a perspektivám, inspiračním reprezentacím v malířství a sochařství, propracovaným inspiračním klasikům na jevišti a ideologické přijatelnosti v literatuře. Hitler byl samozřejmě frustrovaným umělcem, který posléze nalezl schopeného mladého architekta, který uskutečnil jeho gigantické koncepte - Alberta Speera. Avšak ani Mussolini, ani Stalin, ani generál Franco (ti všichni podnítili vznik svých vlastních architektonických dinosaurů) nezačali svůj život s takovými osobními ambicemi. Ani německá, ani ruská avantgarda nepřežila nástup Hitlera a Stalina a tyto dvě země, ve 20. letech v čele všeho, co bylo v umění pokrokové a významné, téměř zmizely z kulturní scény.

Při zpětném pohledu můžeme vidět lépe než současníci, jakou kulturní katastrofou byly triumfy Hitlera a Stalina, tzn. nakolik bylo avantgardní umění zakořeněno v revoluční půdě střední a východní Evropy. Nejlepší odrůda umění zřejmě rostla na lávou zúrodněných svazích vulkánů. Nebylo to pouze proto, že kulturní autority politiky revolučních režimů dávaly více oficiálního uznání, tzn. materiální podpory, revolucionářům v umění než konzervativní režimy, které nahradily, i když politické autority konzervativních režimů neprokazovaly žádné nadšení. Anatolij Lunačarskij, „komisař pro osvětu“, podporoval avantgardu, ačkoliv Leninův umělecký vkus byl zcela konvenční. Sociálnědemokratická pruská vláda, předtím než byla v roce 1932 vyhnána z úřadu (bez odporu) autoritami pravicovější německé říše, podporovala radikálního dirigenta Otto Klemperera, aby přeměnil berlínskou operu ve výkladní skříň všeho, čeho bylo mezi léty 1928-1931 v hudbě dosaženo. Zdá se však také, že období kataklysmatu ne-

no- a dvoumilionových bankovek v době německé hyperinflace v roce 1923.

Jak jeho problémy s nechápavými politiky ukazují, Bauhaus byl považován za hluboce podivný. A politické přesvědčení toho či onoho druhu skutečně dominovalo „vázným“ uměním věku katastrofy. Ve 30. letech dosáhl až do Británie, dosud přístavu sociální a politické stability uprostřed evropské revoluce, a USA, vzdálených válce, ale již nikoliv velké krizi. Politické přesvědčení nebylo v žádném případě omezeno na levice, ačkoliv radikální milovníci umění srova mohli přijmout, zvláště za mlada, že kreativní génius a pokrokové názory nemusí jít společnou cestou. Zvláště v literatuře byla v západní Evropě hluboce reakční politická přesvědčení, někdy převedená až do fašistické praxe, dosti běžná. Básníci T. S. Eliot a Ezra Pound v Británii a exilu, William Butler Yeats (1865-1939) v Irsku, romanopisec Knut Hamsun (1859-1952), nenaděšený kolaborant s nacisty v Norsku, D. H. Lawrence (1885-1930) v Británii a Louis Ferdinand Céline ve Francii (1894-1961) jsou známými příklady. Talentovaní ruští emigranti samozřejmě nemohou být automaticky klasifikováni jako „reakcionáři“, ačkoliv někteří z nich byli nebo se jimi stali, protože odmítnutí bolševismu spojovalo emigranty velmi rozdílných politických názorů.

Němčéně je snad možné s jistotou říci, že v době po světové válce a říjnové revoluci a ještě více v éře antifášismu ve 30. a 40. letech to byla levice a často revoluční levice, která avantgardu přitahovala především. Válka a revoluce zpolitizovala množství výrazně nepolitických předválečných avantgard ve Francii a Rusku. (Většina ruské avantgardy však zpočátku neprojevovale pro říjen žádné nadšení.) Když Leninův vliv přinesl marxismus zpátky na západ jako jedinou důležitou teorii sociální revoluce, zajistilo to konverzi avantgard k tomu, co národní socialismus nikoliv nesprávně nazval „kulturní bolševismus“. Dada bylo pro revoluci. Jeho nástupce surrealismus měl potíže pouze s tím rozhodnout se pro tu či onu větev revoluce; většina sekty dávala přednost Trockému před Stalinem. Osa Moskva-Berlín, která stvořila tolik z výmarské kultury, se opírala o společné politické sympatie. Mies van der Rohe postavil pro německou komunistickou stranu pomník zavražděným vůdcům spartakovců Rose Luxemburgové a Karlu Liebknechtovi. Walter Gropius, Bruno Taut (1880-1938), Le Corbusier, Hannes Meyer a celá „Bauhaus Brigáde“ přijímala sovětské objednávky - pochopitelně v době, kdy velká krize učinila SSSR pro západní architek-

určitelným způsobem zvýšilo citlivost, zastrženou vášněmi těch, kteří v něm žili ve východní a střední Evropě. Jejich vize byla trpká, ne šťastná, a tato trpkost a zažitá tragédie, která ji naplňovala, byla tím, co někdy dávalo samo o sobě nepřítis vynikajícím talentům hořkou výmluvnost. Např. Bruno Traven, bezvýznamný anarchistickej bohem a emigrant, kdysi spojený s krátkodobou Bavorskou republikou rad z roku 1919, který začal poutavě psát o námořnících a o Mexiku (Hus-tonův *Poklad na Sierra Madre* s Bogartem byl natočen podle jeho knihy). Bez tohoto spojení by zůstal v zaslouženém zapomnění. Když takový umělec ztratil pocit, že svět je nadále netolerovatelný, jako krutý německý satirik George Grosz po emigraci do USA v roce 1933, zůstal z něho pouze technicky zručný sentimentalista.

Středoevropské avantgardní umění doby kataklysmatu zřítka vyslovovalo naději, i když jeho politicky revoluční členové byli svým ideologickým přesvědčením odsouzeni k optimistické vizi budoucnosti. Většina jeho nejpůsobivějších děl se datuje do doby před Hitlerovým a Stalinovým vítězstvím – „nenapadá mě, co říci o Hitlerovi“⁵ utrousil velký rakouský satirik Karl Kraus, kterého první světová válka rozhodně neumlčela (KRAUS, 1922) – vyvěraly z apokalypsy a tragédie: opera Albana Berga *Vojček* (poprvé uvedena v roce 1925), Brechtova a Weilova *Trigosová opera* (1928) a *Vzestup a pád města Mahagonny* (1930), Brechtova a Eislerova opera *Opatření* (1930), povídky Isaaka Babela *Rudá jízda* (1926), Ejzenštejnův film *Křížník Potěmkín* (1925) nebo román Alfreda Döblina *Berlín-Alexanderplatz* (1929). Pokud jde o kolaps habsburské říše, ten podnítil mimořádnou explozi literatury sahající od *Posledních dní lidstva* (1922) Karla Krause přes ambivalentního *Dobrého vojáka Švejka* Jaroslava Haška (1921) a melancholický žalozpěv *Radeckého pochodu* Josepha Rotha (1932) až po nekonečnou sebereflexi Roberta Musila *Muž bez vlastnosti* (1930). Žádné politické události ve 20. století neměly tak srovnatelně hluboký vliv na tvůrčí představitost, ačkoli svým způsobem irská revoluce a občanská válka (1916–1922) prostřednictvím O'Caseyho a v symboličtějším duchu svými muralisty mexická revoluce (1910–1920) – ale ne ruská – inspirovaly umění ve svých vlastních zemích. Říše odsouzená k zániku jako metafora západ-

⁵ „Mir fällt zu Hitler nichts ein.“ To Krausovi nezabránilo, aby po dlouhé od-míce nenapsal několik set stránek na toto téma, které nicméně přesahovalo jeho schopnosti.

ní elitářské kultury, sama sebou oslabená a zanikající: tyto představy po dlouhou dobu pronásledovaly temná zákoutí středoevropské imaginace. Konec pořádku nalezl výraz v díle velkého básníka Rainera Marii Rilka (1875–1926) *Dušíské elegie* (1911–1922). Jiný německý písí-cí pražský autor vyjádřil dokonce ještě absolutnější pocit nepochopitelnosti lidského předurčení, jak jednotlivce, tak kolektivu – Franz Kafka (1883–1924). Téměř celé jeho dílo bylo publikováno až po jeho smrti.

Toto bylo dílo stvořené

ve dnech, kdy se svět hroutil

v prchavou hodinu základů světa vrátých,

abychom citovali klasického vzdělance a básníka A. E. Housmana, který byl vzdálen jakékoliv avantgardě (HOUSMAN, 1988, s. 138). To bylo umění, jehož pohled byl pohledem „anděla dějin“, o kterém ně-mecko-židovský marxista Walter Benjamin (1892–1940) prohlášoval, že jej rozpoznal v obraze Paula Klee *Angelus Novus*: „Jeho pohled je ob-rácen k minulosti. Tam, kde my vidíme řetěz událostí zítřka, on vidí jedinou katastrofu, která vrší hromadu trosek až k jeho nohám. Když by tak mohl zůstat, probouzet mrtvé a skládat k sobě fragmenty toho, co bylo rozbito! Ale bouře vane z Ráje, chápe se jeho křídél s takovou silou, že je Anděl už nemůže zavřít. Tato bouře jej nezdotatelně žene k budoucnosti, k níž je obrácen zády, a hromada smetí u jeho nohou letí do nebes. Tato bouře je to, co nazýváme pokrokem.“ (BENJAMIN, 1971, s. 84–85)

Na západ od zóny kolapsu a revoluce nebyl pocít tragédie a nevy-hnutelné zkázy tak živý, ale budoucnost zde vypadala neméně záhad-ně. Navzdory traumatu první světové války nebyla až do 30. let konti-nuita s minulostí tak zřetelně přerušena, tzn. až do doby velké krize, fašismu a nezadržitelně se blížící války.⁶ Ale i tak byla nálada západ-ních intelektuálů méně zoufalá a nadějnější než nálada Středoevro-panů, nyní rozprášených a izolovaných od Moskvy po Hollywood,

⁶ Hlavní literární ozvěny první světové války se začaly ozývat až na konci dva-cátých let, kdy se kniha Ericha Maria Remarque *Na západní frontě klid* (1929, film v Hollywoodu 1930) prodala ve dvou a půl milionu výtisků za osmnáct měsíců v pětadvaceti jazycích.

nebo pochytaných Východoevropanů, umlčených neúspěchem a terorem. Stále cítili, že hájí hodnoty ohrožené, ale ještě ne zničené, že ožívají to, co žilo v jejich společnosti, a když bude třeba, tak to oživí transformací. Jak uvidíme dále, velká část západní stepoty vůči chybám stalinského Sovětského svazu vyvěrala z přesvědčení, že přece jen reprezentoval hodnoty osvícenství proti rozkladu rozumu, „pokroku“ ve starém, zjednodušeném smyslu, daleko méně problematickém než Benjaminův „vítr dující z Ráje“. Pouze v prostředí ultrareakcionářů, kde nalézáme pocit světa jako nepochopitelné tragédie, nebo spíše, jako u největšího britského romanopisce té doby Evelynu Waugha (1903–1966), světa jako černé komedie pro stoiky, nebo světa jako u francouzského spisovatele Ferdinanda Célinea (1894–1961), noční můry i pro cyniky. Ačkoliv nejlepší a nejinteligentnější z mladých britských avantgardních básníků té doby W. H. Auden (1907–1973) chápal historii jako tragédii – *Španělsko, palác krásných umění*, nálada skupiny, jejímž středem byl, shledávala lidské předurčení dostatečně přijatelným. Nejpůsobivější britští umělci avantgardy, sochař Henry Moore (1898–1986) a skladatel Benjamin Britten (1913–1976), vzbuzují dojem, že by klidně nechali světovou krizi přejít kolem sebe, kdyby k nim nevstoupila domů. Ale ona vstoupila.

Avantgardní umění byla ještě pojmem omezeným na evropskou kulturu a na její periferii a provincie. A i tam průkopníci na poli umělecké revoluce stále toužebně hleděli k Paříži a dokonce, v míře sice menší, ale o to překvapivěji, k Londýnu.⁷ Ještě nehleděli k New Yorku. Znamená to, že neevropská avantgarda sotva existovala mimo západní polokouli, kde byla pevně zakotvena jak v uměleckém experimentu, tak v sociální revoluci. Její nejznámější představitelé v této době – *realisté* mexické revoluce, se neshodovali pouze v otázce Stalina a Trockého, ale už se shodli v otázce Zapaty a Lenina, na němž Diego Rivera (1886–1957) k nelibosti Rockefellerů trval, že zůstane na fresce určené pro nové Rockefeller Centre v New Yorku (triumf stylu Art Deco, je-li mu mohla být soupeřem pouze budova Chrysleru).

⁷ Argentinský spisovatel Jorge Luis Borges (1899–1986) byl známý anglofil a proanglicky orientovaný intelektuál. Mimořádný řecký básník z Alexandrie Konstantinos Kavafis (1863–1933) měl angličtinu jako svůj mateřský jazyk, stejně jako alespoň pro literární účely ho užíval portugalský básník Fernando Pessoa (1888–1935), největší portugalský básník tohoto století. Kiplingův vliv na Brechta je obecně znám.

Pro většinu umělců v nezápadním světě byla skutečně zásadním problémem modernost, nikoliv moderna. Jak měli jeho spisovatelé učinit z hovorové řeči pružný a komplexní literární jazyk hodící se pro moderní svět, jako se jím stala od poloviny 19. století v Indii bengálština? Jak měli muži (možná že v této nové době i ženy) psát poezii v urduštině a ne v pro tyto účely dosud závazné perštině, v turečtině místo klasické arabštiny, kterou Atatürkova revoluce odsoudila na smetiště dějin spolu s fězem a závojem žen? Co si měly země starých kultur počít se svými tradicemi, s uměním, které jakkoliv zajímavé, nepatří do 20. století? Opustit minulost bylo dost revoluční na to, aby byla západní revolva jedné fáze modernity proti druhé nepochopitelná a irelevantní. Tím spíše, když modernizující umělci byli ve stejné chvíli politickými revolucionáři. Čechov a Tolstoj mohli být vhodnějšími modely než James Joyce pro ty, kteří cítili, že jejich úkolem a inspirací je „jít k lidu“ a malovat realistický obraz jeho útrap a pomoci mu pozvednout se. Dokonce i japonská spisovatelé, kteří převzali modernismus z 20. let (pravděpodobně prostřednictvím kontaktů s italským futurismem), měli silné a čas od času dominantní socialistické nebo komunistické „proletářské“ křídlo (KEENE, 1984, kapitola 15). První velký moderní čínský spisovatel Lu Hsün (1881–1936) vědomě odmítl západní modely a zahleděl se do ruské literatury, kde „můžeme vidět laskavého ducha utlačovaných, jejich útrapy a boj“ (LU HSÜN, 1975, s. 23).

Pro většinu tvůrčích talentů neevropského světa, kteří nebyli omezeni ani svými tradicemi, ani nebyli pouhými „západníky“, se hlavním cílem stalo objevit, odhalit její roušku a prezentovat současnou realitu jejich národa. Realismus byl jejich hnutím.

II

V jistém smyslu tato touha spojovala umělce východu i západu, protože 20. století, jak bylo stále zřejmější, bylo stoletím prostého lidu a vévodilo mu umění produkované jím a pro něj. A dva vzájemně pro-pojené nástroje učímily svět obvyčejného člověka viditelnějším než kdykoliv předtím a schopným jej dokumentovat – reportáž a fotoaparát. Ani jeden nebyl úplně nový (HOESBAWM, 1987, kapitola 9), ale oba vstoupily do svých vlastních zlatých let po roce 1914. Spisovatelé, zvláště v USA, se nejen považovali za reportéry nebo zapisovatele, ale

psali i pro noviny a někteří také novináři skutečně byli – Ernest Hemingway (1899–1961), Theodore Dreiser (1871–1945) nebo Sinclair Lewis (1885–1951). „Reportáž“, termín, který se ve francouzských slovníčcích objevuje poprvé v roce 1929 a v anglických v roce 1931, se stala přijímaným žánrem sociálně kritické literatury a vizuální prezentace ve 20. letech, vesměs pod vlivem ruské revoluční avantgardy, která ji vychovala proti lidové zábavě, kterou evropská levice zatracovala jako opium lidu. Český komunistický novinář Egon Erwin Kisch, který se proslavil jako „zruřivý reportér“ (*Der rasende Reporter*, 1925, byl titul první série jeho reportáží), patrně domestikoval tento termín ve střední Evropě. Hlavně prostřednictvím biografu se rozšířila v západní avantgardě. Její počátky jsou jasně patrné v sekcích nazvaných „Newsreel“ (Aktuality) a „the Camera Eye“ (Oko kamery) – odkaz k avantgardnímu filmovému dokumentaristovi Dziga Vertovovi, rozhovor s nímž je prosthán v trilogii Johna Dos Passose (1896–1970) *USA*, napsané ve spisovatelově levicovém období. V rukou avantgardní levice se „dokumentární film“ stal samostatným fenoménem, ale ve 30. letech se tvrdohlaví profesionálové novin a mediálního byznysu rozhodli zvýšit tvůrčí standard povýšením některých filmových týdeníků, obvykle menáročných vycpávek, na grandióznější dokumenty typu „March of Time“ (Běh času). Vypůjčili si technické novinky avantgardní fotografie, rozvíjené např. v komunistickém AIZ 20. let, aby zahájili zlatý věk obrázkového magazínu – *Life* v USA, *Picture Post* ve Velké Británii, *Vu* ve Francii. Avšak mimo anglosaský svět začal tento žánr vzkvétat až po válce.

Nový fotožurnalismus vděčil za své kvality nejen talentovaným mužům, a dokonce i několika ženám, kteří ve fotografii objevili médium s iluzorní představou, že „kamera nemůže lhát“, tzn. že tak nějak ukazuje pravdu takovou, „jaká je“, a stejně tak technickým zlepšením, které umožnila nearanžované snímky prostřednictvím malého fotoaparátu (Leica zahájila výrobu v roce 1924), ale možná ze všeho nejvíc univerzální vládě biografu. Muži a ženy se naučili vidět realitu čoučkou kamery. Protože ačkoliv náklad tisku rostl (nyní stále více spojený s hlubotiskovými fotografiemi v novinách), ztratili svou pozici vespěch filmu. Věk katastrof byl dobou širokouhlého plátna. Na konci 30. let na každého britského občana, který si koupil noviny, připadali dva, kteří si koupili lístky do kina (STEVENSON, s. 396, 403). V době, kdy se světová hospodářská krize prohlubovala a kdy se svět

nořil do války, dosáhla návštěvnost kin na Západě svého historického vrcholu.

V novém vizuálním médiu se avantgarda a masové umění navzájem oplodňovaly. V západním světě určující úloha vzdělaných vrstev a jisté elitářství pronikly dokonce i do masového média, jakým byl film. Německý němý film prožil svá zlatá léta ve výmarském období, francouzský zvukový film ve 30. letech a italský film poté, jakmile byl odstraněn přítkov fašismu, který skrýval jeho talenty. Z nich snad francouzský populističtější film ve 30. letech byl neúspěšnější v kombinaci toho, co intelektuálové chřelí od kultury a co chtěla nejširší veřejnost od zábavy. Byla to jediná intelektuální kinematografie, která nikdy nezapomněla na význam příběhu, zejména o lásce a zločinu, a jediná, která byla schopná vkusně žertovat. Tam, kde avantgarda (politická nebo umělecká) měla volné pole působnosti, jako v dokumentaristice nebo agitpropu, její práce zřídka zasáhla větší skupiny.

Vliv avantgardy však není to, co dělá masové umění té doby významným. Je to jeho stále méně sporná kulturní hegemonie, ačkoliv, jak jsme viděli, mimo USA stále ještě neuniklo dohledu vzdělanců. Umění (nebo spíše zábava), které ovládlo scénu, bylo to, které se zaměřilo spíše na nejširší masy než na široké a rostoucí střední a nižší střední vrstvy s tradičním vkusem. Ty stále ještě ovládaly scény evropských bulvárů a „West Endu“ nebo jejich protějšků, přinejmenším dokud Hitler nerozhnal výrobu takových produktů, avšak jejich trh byl úzký. Nejzajímavější vývoj zaznamenal v tomto prostředí středních tříd de-aktivní příběh, nyní psaný v podobě knihy. Tento žánr zaznamenal mimořádný, explozivní boom, jenž ukazoval určité známky života již před rokem 1914 a jenž měl v té době ještě daleko do jeho následujícího triumfu. Tento žánr měl primárně britský původ – asi zaslulhou A. Conan Doyleova Sherlocka Holmese, který se stal mezinárodně známým v 90. letech 19. století – a byl překvapivě široce zastoupen v akademickém prostředí a mezi ženami. Jeho průkopnice, Agatha Christie (1890–1976), zůstává autorkou bestsellerů do dnešních dnů. Mezinárodní verze tohoto žánru byly ještě široce a zjevně inspirovány britským modelem, tzn. byly téměř výlučně o vraždách pojednaných jako společenská hra vyžadující jistou důvěrnost, něco jako prvotřídní křížovky s tajenkou, které byly ještě výrazněji britskou specialitou. Tento žánr lze nejlépe vykládat jako nezvyklou výzvu sociálnímu pořádku, ohroženému, ale ještě ne zničenému. Vražda, která se stala

ústředním, téměř jediným zločinem mobilizujícím detektiva, vniká do typicky spořádaného prostředí – dům na venkově nebo rodinné či profesní prostředí – a je stopována až k jednomu shnilému jablku, které dokazuje, že zbytek sudu je zdravý. Pořádek je napraven pomocí rozumu užitého detektivem, který sám reprezentuje toto prostředí (stále ještě převážně muž). Odtud také důraz na soukromého vyšetřovatele, pokud policista sám není, na rozdíl od většiny svých kolegů, členem vyšších nebo středních vrstev. Byl to hluboce konzervativní, ačkoliv ještě svěbytný žánr, nepodobný ve stejné době se rozvíjejícímu, hysteričtějšímu thrilleru s motivem tajného agenta (rovněž hlavně britské provenience), žánru, který měla čekat velká budoucnost v druhé polovině století. Jeho autoři, muži průměrných literárních schopností, často nalezli vhodné zaměstnání v tajných službách svých zemí.⁸

V roce 1914 existovala masmédia v moderním smyslu už v řadě západních zemí. Přesto však byl jejich rozmach v době kataklýsmatu nebyvalý. Náklad novin rostl v USA daleko rychleji než populace – mezi léty 1920–1950 se zdvojnásobil. V té době bylo v typické „rozvinuté“ zemi prodáno něco mezi 300 až 350 výtisky na každých 1000 mužů, žen a dětí, ačkoliv Skandinávci a Rakušané měli dokonce ještě větší spotřebu a urbanizovaní Britové, možná proto, že jejich tisk byl více celostátní než lokální, kupovali neuvěřitelných šest set výtisků na tisíc obyvatel (*UN Statistical Yearbook*, 1948). Tisk se obracel ke gramotným, ačkoliv v zemích s masovým školstvím dělal, co mohl, aby uspokojil i ne zcela gramorné pomocí obrázků a comicsových seriálů, jímž intelektuálové ještě nedokázali přijít na chuť, a vynálezem křiklavých, pozorost přitahujících, pseudolidových idiomů vyhýbajících se mnohaslabičným slověům. Jeho vliv na literaturu nebyl zanedbatelný. Na druhé straně biograf kladl na gramotnost malé požadavky a poté, co se naučil na konci 20. let mluvit, neměl v anglickém jazykovém prostředí žádné.

Na rozdíl od tisku, který ve většině světa zaujímal pouze malou elitu, film byl téměř od počátku mezinárodním masovým médiem.

⁸ Literární předchůdci moderního „tvrdého thrilleru“ a příběhů „soukromého oka“ byli mnohem lidovější. Dashiell Hammett (1894–1961) začínal jako Pinkertonův detektiv a publikoval v pochybných plátcích. Podobně jediný spisovatel, který učinil z detektivního příběhu skutečnou literaturu, Belgičan Georges Simenon (1903–1989), byl samoukem a literárním šmokelem.

Opuštění potenciálně univerzálního jazyka německého filmu s jeho ověřenými kódy pro mezikulturní komunikaci pravděpodobně výrazně přispělo k tomu, že se mluvená angličtina stala mezinárodním jazykem, a pomohlo tento jazyk ustanovit jako globální „pidžin“ konce 20. století, protože ve zlatém věku Hollywoodu se všude promítaly převážně americké filmy, kromě Japonska, které vyrábělo přibližně stejné množství celovečerních filmů jako USA. Pokud jde o zbytek světa, v předvečer druhé světové války Hollywood vyráběl asi tolik filmů co ostatní dohromady, i když zahrneme Indii, která už tehdy produkovala okolo 170 filmů ročně pro diváctvo stejně tak početné jako japonské a téměř stejně tak početné jako americké. V roce 1937 Hollywood vyrobil 567 filmů, neboli o něco více než deset filmů týdně. Rozdíl mezi kapacitou kapitalismu a zbyrokratizovaným socialismem leží mezi tímto číslem a čtyřiceti a jedním filmem vyrobeným v SSSR v roce 1938. Nicméně ze zřejmých jazykových důvodů tak mimořádná světová převaha nemohla trvat dlouho. V každém případě nepřetržitě rozpad „studiového“ stylu, který dosáhl svého vrcholu v této době jako stroj na výrobu masových snů a který se zhroutil krátce po válce.

Třetí z masmédií bylo úplně nové – rádio. Na rozdíl od předchozích dvou spočívalo v první řadě na soukromém vlastnictví sofistikovaného přístroje a v podstatě tak bylo omezeno na relativně prosperující, „rozvinuté“ země. V Itálii až do roku 1931 počet rádiových přijímačů nepřesáhl počet automobilů (ISOLA, 1990). Nejhušší síť rádiových přijímačů existovala v předvečer druhé světové války v USA, Skandinávii, Británii a na Novém Zélandě. V těchto zemích se tato síť rozvíjela mimořádným tempem a takový přijímač si mohli dovolit dokonce i chudí. Z britských deseti milionů přijímačů v roce 1939 byla polovina zakoupena lidmi se skromným týdenním výdělkem mezi 2,5 a 4 librami a další dva miliony lidmi, kteří vydělávali ještě méně (BRIGGS, 1969, díl 2, s. 254). Možná nás nepřekvapí, že se posluchačstvo rádia zdvojnásobilo v době velké krize, kdy byl růst sítě přijímačů rychlejší než kdy předtím nebo později, a to proto, že rádio proměnilo život chudých a zejména k domácnosti připoutaných chudých žen více než cokoli předtím. Přineslo jim svět domů a spolu s ním vše, co mohlo být řečeno, zazpíváno, zahráno nebo nějak vyjádřeno zvukem. Od té doby i ti nejosamocenější se nemuseli cítit tak úplně sami. Je snad překvapující, že médium, neznámé na konci první světové války, proniklo v roce krachu na burze do deseti milionů amerických domácností,

do více jak dvaceti sedmi milionů v roce 1939 a do více než čtyřiceti milionů v roce 1950?

Na rozdíl od filmu, nebo dokonce revolucionizovaného tisku rádio nikterak hluboce nezměnilo způsob lidského chápání reality. Nestvořilo nový způsob vidění nebo navázání vztahu mezi smyslovým dojmem a ideou (HOBBSAWM, 1987). Bylo pouze médiem, nikoliv vzkazem. Ale jeho schopnost mluvit zároveň k milionům, z nichž každý se cítil být osloven jako individuum, jej učinilo nepředstavitelně mocným nástrojem masové distribuce informací a, jak obchodníci (stejně jako vládní) okamžitě rozeznali, propagandy a inzerce. Na počátku 30. let prezident USA objevil možnosti „neformálních hovorů“ a britský král královského vánočního vysílání (1932 a 1933). V době druhé světové války s její nekonečnou poprávkou po zprávách bylo rádio zhodnoceno jako politický nástroj i informační médium. Počet majitelů přijímačů vzrostl po celé Evropě, kromě zemí, jež byly bezprostředními oběťmi přímého válčení (BRIGGS, 1969, díl 3, dodatek C). V několika případech se zdvojnásobil nebo více než zdvojnásobil. Ve většině neevropských zemí byl nárůst dokonce ještě strmější. Obchod, ačkoliv od počátku ovládal rádiový prostor nad Spojenými státy, měl jinde těžší pozici, protože vlády se tradičně nechtěly vzdát kontroly nad tak mocným médiem ve prospěch cizinců. BBC si udržela svůj monopol. Tam, kde bylo komerční vysílání tolerováno, se očekávalo, že se potrojí úřadům.

Je nesnadné rozeznat novost kultury rádia, protože vše, co přivedla na svět, se stalo součástí každodenního života – sportovní komentáře, rozhovor se známým hostem, rozhlasový seriál nebo seriál jakéhokoliv jiného druhu. Nejhlubší změna, kterou zároveň způsobila, byla privatizace a zároveň uspořádání života podle přísného časového plánu, který od té doby ovládal nejen pracovní dobu, ale také čas oddechu. Toto médium, a až do nástupu televize a poté videa, i přes svou orientaci především na jednotlivce a rodinu, vytvořilo svou zvláštní veřejnou sféru. Poprvé v dějinách lidé, kteří se navzájem neznali, věděli, co každý pravděpodobně slyšel (nebo později viděl) večer předtím: lotynku, show oblíbeného komika, řeč Winstona Churchilla, obsah zpráv.

Umění nejvýznamněji dotčené rádiem byla hudba, protože rádio zrušilo akustické nebo mechanické limity dosahu zvuků. Hudba, poslední z umění, které se mělo zbavit vězení tělesnosti, jež omezuje úst-

ní komunikaci, vstoupila do éry mechanické reprodukce už před rokem 1914 s gramofonem, ačkoliv jeho vlastnictví bylo sorva v možnostech mas. Léta mezi válkami bezesporu zpřístupnila gramofon a desky přístupné masám, ačkoliv skutečný kolaps trhu s deskami s „race records“, tzn. typickou hudbou chudých lidí v době americké krize, dokumentuje křehkost této expanze. Gramofonová deska, ačkoli se její technická kvalita po roce 1930 zlepšila, měla své meze, přinejmenším v délce záznamu. Navíc její dosah závisel na prodejci. Rádío poprvé umožnilo hudbě, aby byla poslouchána na dálku po dobu delší než nepřerušovaných pět minut a teoreticky neomezeným množstvím posluchačů. Rádío se tak stalo mimořádným popularizátorem „minoritní hudby“ (včetně klasické) a nejmocnějším prostředkem prodeje desek, jak jím ostatně zůstává dodnes. Rádío nezměnilo hudbu. Bezpochyby ji ovlivnilo méně než divadlo nebo biograf, který se rovněž brzy naučil zvuk reprodukovat. Ale úloha hudby v současném životě, nevymínaje její úlohu jako zvukové kulisy každodenního života, je bez něj nemyslitelná.

Faktory, které ovládaly lidové umění, byly tedy primárně technologické a průmyslové – tisk, fotoaparát, film, nahrávka a rádio. Od konce 19. století se autentický proud autonomních tvůrčích sil viditelně zabydloval v lidových a zábavních čtvrtích některých velkoměst (HOBBSAWM, 1987). Ten ale nebyl zdaleka vyčerpán a revoluce v médiích roznesla její produkty daleko za hranice jejich původního prostředí. Argentinské tango se formalizovalo a zejména se rozšířilo z pouhého tance na píseň. Vrchol svého vlivu dosáhlo ve 20. a 30. letech, a když jeho největší hvězda Carlos Gardel (1890–1935) zahýnul při leteckém neštěstí v roce 1935, oplakávalo ho celá španělská Amerika; byl však zvětšen díky svým nahrávkám. Samba, která měla symbolizovat Brazílii jako tango Argentinu, je dítětem demokratizace karnevalu v Rio ve 20. letech. Nejpůsobivějším a dlouhodobě nejvícejším fenoménem tohoto druhu byl vývoj jazzu v USA, především pod vlivem černochů migrujících z jižních států do velkých měst středozápadu a severovýchodu – autonomního hudebního umění profesionálních umělců (zejména černých).

Vliv některých z těchto výtvorů byl mimo jejich rodné prostředí dosud omezený. Byly dosud méně revoluční, než jakými se staly v druhé polovině 20. století, kdy se, vezmeme si nejsamozřejmější příklad, idiom přímo odvozený z amerického černošského blues stal jako rock-

-and-roll celosvětovým jazykem mládeže. Ačkoliv s výjimkou filmu byl vliv jak masmédií, tak lidové tvorby mírnější než v druhé polovině století, byl již mimořádný svou kvantitou a pozoruhodný svou kvalitou, zvláště v USA, které získávaly díky své mimořádné ekonomické převaze, své oddanosti obchodu a demokracii a po velké krizi díky víru rooseveltovského populismu, na tomto poli nespornou hegemonii. V oblasti masové kultury existovaly dva světy: americký a provinční. S jedinou výjimkou se žádný jiný národní nebo regionální model nerozšířil po celém světě, ačkoliv některé modely měly podstatný regionální vliv (např. egyptská hudba v islámském světě) a příležitostný dotek exotiky čas od času vstoupil do světové zábavní kultury, jako prvky karibské a latinskoamerické taneční hudby. Tou jedinou výjimkou byl sport. V tomto odvětví masové kultury – a kdo viděl brazilský tým v dobách jeho slávy, popřel by, že to bylo umění? – zůstal americký vliv omezen na území politické přítomnosti Washingtonu. Jako je kriket hrán pouze na územích, nad kterými vlaje Union Jack, stejně tak se baseball stěží prosadil jinde než tam, kde se jednou vylodila americká námořní pěchota. Sport, který si svět přivlastnil, je fotbal, dítě britské globální ekonomické přítomnosti, která zavedla mužstva pojmenovaná po britských firmách nebo složená z expatriovaných Britů (jako Sao Paulo Athletic Club) od pólu až k rovníku. Tato jednoduchá a elegantní hra, nezátížená množstvím pravidel a vybavení, kterou lze hrát na jakémkoliv více nebo méně rovném plochém otevřeném prostoru požadované velikosti, si zcela v souladu se svými kvalitami našla cestu celým světem a založením světového šampionátu v roce 1930 (získaného tehdy Uruguayí) se stala skutečně mezinárodní.

Avšak měřeno současnými měřítky, masový sport zůstal, ačkoliv nyní již světový, mimořádně primitivní. Jeho provozovatelé ještě nebyli pohlceni kapitalistickou ekonomikou. Velké hvězdy byly stále amatéry, jako v tenisu (tzn. asimilování tradičním buržoazním statutem), nebo profesionály placenými ne příliš lépe než kvalifikovaný průmyslový dělník, jako tomu bylo v britských fotbalových klubech. Strále se na něj ještě muselo chodit, protože i rádio mohlo aktuální vývoj hry nebo závodu přeložit pouze do zvyšujícího se množství decibelů komentátorova hlasu. Věk televize a „sportsmanů“ placených jako filmové hvězdy byl stále ještě o několik let vzdálen. Ale jak uvidíme, ne nadlouho.

7. KONEC ŘÍŠÍ

„Stal se teroristickým revolucionářem v roce 1918. Jeho guru byl přítomen na jeho svatební noci a po deset let, až do její smrti v roce 1928, se svojí ženou nezláště v USA, které získávaly díky své mimořádné ekonomické převaze, své oddanosti obchodu a demokracii a po velké krizi díky víru rooseveltovského populismu, na tomto poli nespornou hegemonii. V oblasti masové kultury existovaly dva světy: americký a provinční. S jedinou výjimkou se žádný jiný národní nebo regionální model nerozšířil po celém světě, ačkoliv některé modely měly podstatný regionální vliv (např. egyptská hudba v islámském světě) a příležitostný dotek exotiky čas od času vstoupil do světové zábavní kultury, jako prvky karibské a latinskoamerické taneční hudby. Tou jedinou výjimkou byl sport. V tomto odvětví masové kultury – a kdo viděl brazilský tým v dobách jeho slávy, popřel by, že to bylo umění? – zůstal americký vliv omezen na území politické přítomnosti Washingtonu. Jako je kriket hrán pouze na územích, nad kterými vlaje Union Jack, stejně tak se baseball stěží prosadil jinde než tam, kde se jednou vylodila americká námořní pěchota. Sport, který si svět přivlastnil, je fotbal, dítě britské globální ekonomické přítomnosti, která zavedla mužstva pojmenovaná po britských firmách nebo složená z expatriovaných Britů (jako Sao Paulo Athletic Club) od pólu až k rovníku. Tato jednoduchá a elegantní hra, nezátížená množstvím pravidel a vybavení, kterou lze hrát na jakémkoliv více nebo méně rovném plochém otevřeném prostoru požadované velikosti, si zcela v souladu se svými kvalitami našla cestu celým světem a založením světového šampionátu v roce 1930 (získaného tehdy Uruguayí) se stala skutečně mezinárodní.“

KALPANA DUTT, 1945, s. 16–17

„Nebesý zrozené plemeno koloniálních úředníků tolerovalo, a dokonce podporovalo systém úplatků a korupce, protože představoval levný nástroj kontroly neklidného a často se bouřícího obyvatelstva, neboť to ve skutečnosti znamená, že člověk může dosáhnout toho, co chce (např. vyhrát soudní proces, získat vládní kontrakt, obdržet čestné uznání nebo získat místo ve správě), probázá ním laskavosti tomu, kdo má moc dávat a brát, ‚Laskavost‘ nemusí být peněz ním darem (který je opovržením) a jen málo Evropanů v Indii si s ním uspínilo ruce). Mohl to být dar přátelství a úcty, velkorysého pohostinství, pe něžní dar na ‚dobročinný účel‘, ale ze všeho nejvíce loajalita k pánu.“

MICHAEL CARRITT, 1985, s. 63–64

I

V průběhu 19. století několik zemí, vesměs na pobřeží severního Atlantiku, dobylo směsně snadno zbytek neevropského světa. I když se neobtěžovaly jej okupovat a vládnout mu, ustanovily západní země svou ještě nespornější převahu prostřednictvím organizace svého ekonomického a sociálního systému a své technologie. Kapitalismus a buržoazní společnost přetvořily a ovládly svět a staly se modelem, až do roku 1917 jediným modelem, pro ty, kteří nechťeli být pohlceni nebo odstrčeni stranou valícími se dějiny. Po roce 1917 sovětský komunismus vytvořil alternativní model, ale v podstatě model téhož typu, kromě toho, že se obešel bez soukromého podnikání a liberálních institucí. 20. století nezápadního, či přesněji neseverozápadního světa, je proto ve své podstatě determinováno jeho vztahem k zemím, které se v 19. století ustanovily pány lidstva.

V tomto smyslu zůstává „krátké 20. století“ geograficky asymetrick-