

Moderna v časopisech kolem 1900: kontexty, funkce, strategie



Dalibor Tureček

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

MODERN LITERATURE IN CZECH JOURNALS AROUND 1900: CONTEXTS, FUNCTIONS, STRATEGIES.

The study deals with the way of the selection and appropriation of modern European literature in Czech journalism. The Czech point of view was formed by the aesthetics of Parnassism, and the modern literary movements were interpreted in this context. The Czech debate on Modernity was marked by personal animosities and, after 1900, it was sceptical towards the productive possibilities of this type of literature.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Moderna — časopisy — textové strategie

Modernity — Newspapers — Textual Strategies

Když roku 1897, tedy dva roky po uveřejnění manifestu České moderny a v době, kterou vedení literárně historickými výklady zpětně považujeme za čas vrcholné manifestace moderny u nás, psal F. X. Šalda o moderním německém dramatu, vyslovil se k dobovému způsobu užívání klíčového pojmu naší stati s krajní skepsí. Výraz „moderní“ mu nebyl pojmem s přesně vymezeným obsahem: „není odborný terminus, není terminus technicus, [...] nic neříká, [...] jest to pouhý žurnalistický praporeček“ (Šalda 1950, s. 313), kterého se nesystematicky a bez kritické reflexe chápou „lapači hesel au jour“ (tamtéž, s. 312). Terminologická skepse následně vygradovala do povzdechu: „Což tedy, jaká modernost! Jaký prázdný široký plášť, kryjící celý chaos přítomnosti a vlastně implicity, ať vědomě či nevědomě, i minulosti“ (Šalda 1950, s. 313). Příkladů nereflektovaného užití pojmu bychom mohli v dobové časopisecké produkci opravdu nalézt bezpočet. „Moderní“ je tu často prostě rozuměno jako „dnešní“, „současná“. Tak k roku 1900 nalezneme zcela obecná vymezení typu „[m]oderní člověk jest pomlsán všemožnými vědami a chce čísti tudíž o všem možném ve svém listu“ (Hlídka, s. 60). Jako by tu ozvěnou zazněly formulace z Nerudova článku „Moderní člověk a umění“, otištěného již roku 1867.¹ Zatímco ale Neruda svého času v debatě

1 Srovnej „Moderní člověk žije jinak, než žil člověk minulých věků“ (Neruda 1867, s. 21), „[f]aktum co faktum více nestačí, čtenář chce, aby mu bylo předvedeno v souvislosti s celým světem ostatním, aby se jeho samého dotklo všestranně“ (tamtéž: 27).



o modernosti „významně přispěl k pojmové aktualizaci výrazu“ (Štědroňová 1988, s. 20), koncem, století byla podobná stanoviska jen prázdnou rétorikou. Šaldovy výše uvedené výroky — abychom se vrátili k meritu věci — ale nepostihovaly jen situaci zlomu století. Předznamenávaly i základní problémy pozdější různorodé reflexe kategorie modernosti (Vodička, Jaus, Zima), sledující z literárněvědného hlediska procesy „proměn funkčních modelů literatury“ (Haman 2010, s. 78). V Šaldově textu proto můžeme s prospěchem hledat podněty ke třem základním důrazům, představujícím klíčové referenční rámce našeho vlastního dotazování.

Moderna a modernost Šaldovou optikou nejprve vystávají nikoli jako homogenní esence, nýbrž jako dynamický proces uskutečňování vnitřně mnohotvárných, různorodých, vzájemně interagujících projektů. Řečeno jazykem dnešního teoretika,

v humanitních diskurzech se žádné téma či „idea“ nevyskytují většinou, a proto je označení čehokoli za „dobově typické“ či „příznakové“ vždy součástí narativního konstruování. Entity „typické“ vytvářejí narativní jádra, tj. významové trsy, které na sebe nabalují významy méně zřetelné, více rozptýlené, satelitní (Bílek 2008, s. 197).

V návaznosti na Whitea a Foucalta je také v této souvislosti možno s Tomášem Horváthem hovořit o nehomogenizovaném „trs[u] strategií, rozptýlených po [...] textoch, ktoré spolu koexistujú a navzájem sa prelínajú“ (Horváth 2002, s. 10). Také moderna tedy „nejestvuje [ako] substancia, ale konfigurácia heterogénnych síl“ (tamtéž, s. 7). Má tedy následně smysl sledovat především na široké spektrum různohlasů, ve kterém se ustalovalo a znovu rekonfigurovalo dobové české vnímání kategorie modernosti. Mnohost a rozmanitost výpovědí, s jakou jsme přitom konfrontováni, listujeme-li dobovými časopisy, skutečně může působit dojmem zmatené nepřehlednosti, o níž psal již Šalda. Jeho výše uvedený článek ale zároveň poskytuje i metodologické východisko:

Jak urovnat a roztřídit a opanovat tento chaos? Nejlépe: skromnou a tichou metodou pojmové přesnosti a určitosti. Najdeme si v něm zcela malý, tichý a pokorný, ale pevný bod, skromný, ale určitý, rozhodný termín, kritérium, zachytneme se na něm a sledujeme pak s něho honbu a hon všech těch oblaků, mraků, větrů, ptáků a hudby (Šalda 1950, s. 313).

Šaldovy podněty zároveň poukazují na klíčový parametr, který je možno oním pevným bodem učinit a který současně představuje základní vnitřní dynamiku modernosti, totiž její axiomatickou vázanost na představu a pojem tradice. Jedná se tu o nevyhnutelné „definovanie moderny [...] na pozadí tradície“ (Hučková 2014, s. 10–11). Tím je vymezen základní rámec, jemuž se dobové debaty o modernosti i ad hoc použití příslušného slovníku dost dobře nemohly vyhnout. Je pak možno sledovat, jaké tradice se objevují ve hře a jaký postoj k nim zaujímají jednotlivé výpovědi, které vytvářejí dobový diskurs. Zpětný pohled přitom zpravidla sugeruje zcela konkrétní vzájemný poměr tradičního a modernistického, daný extenzí, funkcí i recepčním zájmem: „V průběhu první poloviny devadesátých let představovala modernistická literatura [...] v celkovém obrazu českého literárního dění nevelkou (a ne všeobecně



známou) vrstvu, zároveň však reprezentovala jeho dynamickou složku, zakládala výraznou linii“ (Merhaut 2006, s. 43). Dobová optika ale byla — pochopitelně — mnohem méně vyhraněná, zejména postrádala aspekt kladné „vývojové hodnoty“ té či oné části produkce. Jádrem rozpravy spíše byla otázka, jaké hodnoty a pozice v literárním poli kvantitativně slabé moderně vůbec přisoudit.

Šaldova slova nás přitom vedou k žurnalistice jako k první linii, na níž se dobová řeč o modernosti různorodě vyhraňovala a ustalovala, a kde také z podstaty věci jevila nejméně stabilní rysy.² Časopisy přitom získávaly specifický status a vytvářely přitom svého druhu optický klam: příslušné referáty a stati na jednu stranu dávaly čtenáři implicity najevo, jako by moderna primárně existovala mimo žurnalistiku, v knižních publikacích, případně v privilegovaných, emblematických periodických pomyslně „vyšší úrovně“, jakým bylo především Przybyszewského *Życie*. Jelikož ale převážná většina pojednávání knižních publikací i zahraničních časopisů zůstávala průměrnému českému čtenáři v daný moment jen velmi těžko přístupná, ustalovaly se alespoň pro naše poměry obrysy modernosti právě v časopiseckých arších. Tomu odpovídá i zatím poslední koncept české moderny, vytvořený Lubošem Merhautem a založený právě na analýze jednotlivých jevů „v širokém rozsahu časopisů a deníků různého zaměření“ (tamtéž, s. 46). Autor přitom nejen vymezil základní napětí, postižitelné seskupeními časopisů *Literární listy*, *Rozhledy*, *Niva* a *Vesna* na jedné straně a Sládkovým *Lumírem* a *Osvětou* na straně druhé (tamtéž, s. 43). S časopisy spojil i základní periodizaci: „Předělem v průběhu modernistické linie české literatury bylo založení časopisu *Moderní revue*“ (tamtéž, s. 45); dalšími chronologickými kroky pak mu byly polemiky se Šaldou, v nichž šlo „o další směřování, akcenty na jednotlivé komponenty, o jejich souvislosti a hierarchie“ (tamtéž, s. 45).

Mechanismus, kterým se tak dělo, je možno snad nejlépe postihnout pomocí představy kultury jako otevřeného morfo-genetického pole (viz Petříček), v jehož rámci se v permanentním a různorodém doteku s tradicí ustalují různé konfigurace literárnosti a postupně dochází k jejich reaktualizacím, modifikacím, vytěšňování, či naopak k jejich pronikání do centra literárního kánonu. Jak bylo podotknuto s odkazem na Bourdiea, „koncept pole umožňuje domýšlet představu vlivového souboje diskurzů v rámci dobového kulturního i společenského prostoru, chápaného jako dynamická a mnohvrstevnatá mapa (či lépe: spektrum průsvitných map pokládaných na sebe), v níž se utváří a zakotvuje dobová řeč“ (Bílek 2008, s. 205).

Ta ovšem nepředstavuje ontologický objekt, nýbrž široký vějíř „der verstreuten Aussageereignissen“ (Landwehr 2008, s. 20). Výpovědi přitom nejsou „frei schwebende Singularitäten“ (tamtéž, s. 72), nýbrž ve svém komplexu poukazují na podmínky a funkce své artikulace. Lze se tedy následně ptát: „Welche Merkmale, welche Worte, Argumente, Abgrenzungen tauchen immer wieder auf, halten den Diskurs zusammen und sind Kernpunkte von Auseinandersetzungen?“ (tamtéž, s. 115). Akcentována je tak reference „k diskurzívnej praktike, k pravidlám, ktoré jej umožň-

2 Jak svého času upozornila Eva Štědroňová, jako první „v české uměnovědě užil pojmenování „moderní“, „moderna“, „modernost“ apod. pro pojmy s přesně vymezeným obsahem“ již Otakar Hostinský (Štědroňová 1988, s. 20). Obor platnosti tohoto pokusu o přísné pojmové vymezení ovšem zjevně nepřesáhl oblast estetiky a pro časopiseckou kritiku neměl žádný efekt.



nili artikulovat sa v poriadku diskurzu (tj. k archivu) a k jej situovanosti vzhladom na ostatné výpovede“ (Horváth, s. 15).

Jak poznamenal již Luboš Merhaut, v dobovém různohlasí české časopisecké řeči o moderně k roku 1900 „byly tyto [modernistické — D. T.] aktivity většinou stále vnímány jako cosi marginálního nebo neuchopitelného. Často se o nich psalo [...] v původním, pejorativním označení úpadku v umění v širokém slova smyslu, všeho nového jako negativně módního“ (Merhaut 2006, s. 46). Taková difamace měla — za prvé — svou tradici: již před rokem 1830 bylo „moderní“ chápáno ve smyslu adjektiva „cizí“, „cizácké“, popřípadě „módní“, tj. jako vlastnost něčeho, co nebylo v souladu s novou koncepcí české národní kultury,³ a právě zde spočívaly „kořeny pozdějšího „pejorativního užívání výrazu v Čechách 19. století“ (Štědroňová 1988, s. 15–16). Významová, obsahová i hodnotová rozostřenost vnímání uměleckých artefaktů nejposlednějšího módního střihu se — za druhé — z podstaty věci jistě rozumí takřka sama sebou a prolongovala napříč časem různými kulturními situacemi. Měnilo se ale kontrastivní pozadí tradice, vůči němuž byla „modernita“ vztahována. Ještě v sedmdesátých letech stavěla Eliška Krásnohorská v časopise *Osvěta* před oči Vrchlickému a jeho uměleckým druhům nabádací příklad obrozené poezie, ze které byl ovšem takřka expurgován Máchů (viz Krásnohorská 1990, s. 160–162). V roce 1900 sice František Zákrejs v kritice jedné ze sbírek Antonína Klášterského také ocenil autorovu genologickou návaznost na Kollára. Hlavním referenčním rámcem tradice se mu ale — mimochodem v téže *Osvětě*, pro kterou napsala svou stať Krásnohorská — stal dříve tradicí mistrovaný Vrchlický a parnasistní poezie vůbec (*Osvěta*, s. 79).⁴

Právě Zákrejsovy recenze také obsahují největší soubor výtek, které nyní byly na margo moderny vznášeny. Už ve výše zmíněném posudku Klášterského jsou ironizovány „moderní mlhy polopocitův a polonád“ a předpokladem kladného ocenění básníka je, že „nechce být nadčlověkem“ (*Osvěta*, s. 79–80). Bohatší než dokladového materiálu pochopitelně přinesly kritiky „modernistických“ autorů. Sbírká Jana Opolského *Svět smutných* Zákrejsovi představovala „hořký a trpký projev pesimismu s lehounkými allurami modernistického adepta“ (tamtéž, s. 82). Pesimismus tu byl vnímán jako „oblíbený efekt modernistů“, patrný kupříkladu v příznačně nazvaných básních „Delirium“ a „V páře lihu“, které „jsou výbuchy z hrozného snu a z divokého, ještě hroznějšího brlohu alkoholického“ (tamtéž, s. 82). Vrcholem výtek je ovšem konstatování, podle něž autor ustrnul „v póze titanského nadčlověka“ (tamtéž, s. 82). Také básnická kniha Vladimíra Houdka *Vykvetly blíny* podle Zákrejse obsahovala „básně silné, až velmi povážlivě dekadentské“, ospravedlněné jen tím, „že se k vám nevtírá protivný nadčlověk“ (tamtéž, s. 259–260). Pojmenován byl i jeden z negativně vnímaných moderních referenčních autorů a příznačný tematický aparát:

3 Z mnohých možných dokladů uvedme jako *pars pro toto* jen jeden: Janu Kollárovi v polemice se subjektivní, byronskou romantikou „představuje modernost [...] chorou zásadu, cizí a nebezpečnou duchu a citu národa“ (Štědroňová 1988: 16).

4 Není-li uvedeno jinak, odkazují v případě citátů z dobových časopisů na ročník periodika uvedený v seznamu excerpovaných časopisů; konkrétní místo je indikováno pouze uvedením čísla stránky.

[p]rvní báseň sbírky *Hluboko pod vírem* zní málem jako Zola v českém veršovníckém kroji. Autor se tam přiznává: Jak zavražděný, zloupený, hluboko pohřbený/ ve sklepě hospody zájezdní/ pod spoustou sudů vína, alkoholu –/ spí moje viny pod kvasem mých vášní/ v ohromném klidu na dně mé duše“ (tamtéž, s. 260).

Vytýkána je především jednostrannost dekadentního pesimismu:

Kterak by asi vypadaly z tak silného péra, jakým je Houdkovo, básně jiných, červánkových a slunečně svítících motivů, který by temný, a zase temný a stále temný rub jeho nazírání lícem komplementérních pravd paralysovaly? (tamtéž, s. 261).

Totéž, ale ještě útočněji, zaznělo třeba i v recenzi sbírky Louise Křikavy *V nocích bezhvězdých*: „Zoufalství zde i tam. Básník v zoufalství přímo hárá. [...] Zoufalství [...] řádí všude a všude [...]. Stejně hrany, toť konečně osudná chuděrská jednostrannost“ (tamtéž, s. 262).

Výtka jednostrannosti, vznesená proti modernistické poezii, jistě nebyla novým argumentem a představovala *sui generis* modifikaci polemiky proti naturalismu, zahájené již v osmdesátých letech a směřované primárně proti Zolovi (viz Čech a Schulz). Diskuse o naturalismu sice pokračovala i v roce 1900, ale jak ukazují reakce na Merhautův román *Andělská sonáta*, byly koncepční úvahy a analytický pohled do Zolovy tvorby nahrazeny militantním nálepkováním a pseudorevolučními frázemi. Tak *Nový kult* ironicky citoval recenzi Sigismunda Boušky, podle níž je Merhaut „neskonale [...] větším, než ten neupřímný, falešný lžiumělec a velkořemeslník, naturalista Zola“ (Nový kult, s. 1). Podle *Nového kultu* je ale naopak Merhautova kniha „drzá a dotěrná, jako celý ten přívál moravského reakcionářstva, ježž klerikalismus ruku v ruce se zpátečnickým nacionalismem tak chytrácky a uměle k nám přesazuje“ (tamtéž, s. 5), kdežto „Zolovo dílo ukazuje cestu za světem a činí z člověka bojovníka nové myšlenky“ (tamtéž, s. 6). Jednostrannost, původně vytýkaná recenzovaným textům, se tak stala součástí myšlenkové a rétorické strategie recenzentů. Existovaly ovšem i sofistikovanější varianty úvah o literární jednostrannosti. Ilustračním příkladem nám budiž Šaldův posudek Przybyszewského románu *Unterwegs*:⁵

Pan Przybyszewski proběhl posud jen negativnou kritikou moderního člověka a dospěl posud k ironii velice negativné a mysticky paradoxní. Jak bude řešit kladně tyto bolesti moderního člověka, jak otipuje jeho sílu, zdraví a budoucnost, o tom není posud možno mnoho říci (*Literární listy*, s. 132).

Apropriace modernosti do českého prostředí, kterou časopisy prováděly, nejčastěji nalezla výraz v obsáhlejších referátech o literárních poměrech v cizině.⁶ Články to-

5 Jedná se o střední část trilogie *Homo sapiens*, vydanou roku 1896.

6 Mohlo přitom docházet ke komickým nedopatřením, svědčícím o malé zběhlosti referenta v reálném kontextu zahraniční kultury. Tak Josef Bartoš ve své stati „Z anglické literární produkce v roce 1888–1889“ napsal: „Trojice britských pěnic, miss Nesbitová, miss Tyna-



hoto typu se objevovaly v listech tradicionalistické i modernistické ražby, jednalo se zpravidla o překlady původních zahraničních statí, které byly nejednou vytvořeny na objednávku české redakce. Ke spolupráci se přitom mohlo podařit získat i přední osobnosti své doby. Příkladem může být článek Roberta de Souzy⁷ „La Poésie populaire at le Lyrisme sentimental“, přeložený a komentovaný pro Lumír Otakarem Theerem. Meritem věci se stala obhajoba francouzského symbolismu, který měl být zbaven oděru modernistické neživotnosti: „Sázím se, že většine českých čtenářů při proslovení jména francouzský symbolism vytane v myslí představa něčeho umělého, sentimentálního, uvadlého, vynuceného. Nuže, chyba lávky“ (Lumír, s. 168). Argumentem se stalo věcně nenáležité připodobnění básnického symbolismu k lidové poezii, tedy k druhu tradice, která měla v české kultuře 19. století mimořádnou pozici. Touto strategií byl v V Theerově komentáři dokonce ospravedlnován volný verš, tedy prostředek lidové poezii naprosto cizí: „Snad by se pečlivou analýsí dovedlo ukázati, že volný verš, o nějž usiluje tolik našich vzácných básníků, jest pokusem uvésti rytmus k jeho zdroji, nahraditi slovo deklamované zpívaným, navrátiti básnickému vyjádření tu rozmanitost, a tempo srdce, v kterém byly tvořeny národní písně“ (tamtéž, s. 168).⁸

Oprávnění moderních postupů jejich přiblížením k tradičním hodnotám je patrné i ze článku Jeana Renouarda o Henri de Régnierovi,⁹ psaného speciálně pro Lumír a přeloženého opět Theerem. Básníkův odklon od alexandrinu, experimenty s tradiční versifikací jsou stavěny do příznivého světla věcně ne zcela náležitým přisouzením typicky parnasistních znaků, k nimž náleží „pokusení užívati drapérii“ (tamtéž, s. 107), snaha realizovat v básni „visi svého snu: mlžnaté krajiny, ženy, nymfy, chiméry a jednorozce“, přičemž autor je „stále zachvácen rafinovanou sensualitou“, která je vnímána jako kladná jen proto, že „dala vzniknouti kouzelným popisům žen v rámcích vonných a opojných, známek pos, plných půvabů a milostné nyvosti, krásným výkřikům tělové vášně“ (tamtéž, s. 108). Nejde přitom jen o to, že v rámci autorovy tvorby byla akcentována pouze jedna, dobovou optikou české literatury spíše již tradiční tvůrčí vrstva na úkor ostatních. Parnasistní postupy byly následně dokonce prohlášeny za jediný správný tvůrčí princip, protože „konečně všichni talentovaní básníci šli touto cestou“ (tamtéž, s. 108).

Hodnotovou osou, ke které byla vztahována různorodá básnická tvorba, se ale parnasismus poněkud překvapivě mohl stát i pro modernisty. Dělo se tak ovšem z jině

nová a miss Lawrence Alma Tadema zpívala i loňského roku plným hrdlem“ (Lumír, s. 47). Akademistní malíř Lawrence Alma Tadema (1836–1912) tak byl nejen označen za básníka, ale dokonce mu bylo připsáno i ženské pohlaví.

7 Robert de Souza (1864–1946), francouzský symbolista, žák Mallarméův, teoretik volného verše.

8 Soustředění k versifikaci bylo vůbec vnímáno jako jeden z klíčových parametrů modernosti, jak svědčí následující citát: „Význačnou stránkou moderní poetické tvorby jest opuštění všech obyčejných forem metrických. Může se právem říci, že nynější doba jest periodou metrických pokusů“ (Lumír: 47).

9 Henri de Régnier (1864–1936), symbolistický básník a prozaik, přítel Mallarméův a Griffinnův, zeť parnasisty José Marii de Heredia, do češtiny v konci století překládán Vrchlickým i J. Procházkou.

strany, s přeci jen poněkud podcenivými náznaky mezi řádky, jak tomu bylo například ve studii o mladé Polsce:

P. Kazimeirz Tetmayer je básníkem tiché melancholie a smutku. Jest erotikem, [...] avšak nikoli z těch rozumových, neboť k tomu schází mu kultura. Ukrývá se v dalekých, milostných hájích Řecká, kde Pan, otec všech lidí, tančí v milostné rozpustilosti, aneb sedí melancholicky a projevuje se jen lehkým šumotem stromů, kolébáním trávy, vůní květů a milostnými parami, které šelestíce, přenášejí se přes houštiny. P. Tetmayer má tomu odpovídající formu, rytmy jeho, neobyčejně hladké, jsou pravým korelátém pocitů, toho mělkého, milostného, někdy tesklivě zadumaného pohybu mramorů zdobících svaté háje Řecká. Pan ukazuje mu velké, hrůzou uchvacující priméřné scény, ukazuje mu přírodu nahou a oloupenou, tichou a zamyšlenou, vede ho daleko za hranice života v kraje mrtvé — a přece slunečné. Někdy p. Tetmayer užívá k vyjádření této touhy po životě odpoutaném a nezávislém, za nirvanou, jak ji nazývá, symbolismu krajinného a pomáhá si abstrakcemi, které mu zcela neodpovídají. Jestití především básníkem [...] světla a barev (*Moderní revue*, s. 20–21).

Předcházejícím úryvku bychom mohli *in nuce* shledat všechny markery parnasismu, jak byly vytyčeny jinde (viz Tureček); co tuto charakteristiku přesahuje, a to modernistickým směrem, předně užití symbolů, je vnímáno jako neblahé porušení stylové čistoty. Viděno touto optikou, poezie Mladé polsky „blíží se časem k Lecontu de Lisle a k P. J. M. de Heredia“ (*Moderní revue*, s. 47) a souhrnný soud o celém uskupení vyznívá jako deficit modernosti: „[Maldá Polska — D. T.] není ničím v pravdě mladým, jest pokračováním [tradice — D. T.], zřídka toliko mladým vánkem osvěženým“ (tamtéž, s. 15).

Parnasistní optika, kterou přispěvatelé českých časopisů hleděli na evropskou produkci, je patrná třeba i ve fejetonu A. Ondráčka „Literární salon Berlínský“ (sic!). Ve výčtu berlínských spisovatelů se jen letmo mihne modernista *par excellence* Stefan George. Hlavní pozornost je zato upřena na Ludwiga Jakobowského, přičemž se cituje vlastní autorovo mínění:

živá má fantazie velice miluje orientálské milieu a barevně skvoucí náladovost. Někdo o mně nedávno napsal, že jsem absolutně moderní romantik; zdá se mi, že těmito slovy označil hlavní rys mého nadání. Na co však se až doposud velmi málo důraz kladlo, to je moje závislost na duševních počítčích, dumajících na spodinách sebevědomí (*Lumír*, s. 72).

Parnasistní malebnost a romantizující orientalismus tu tedy souzní s modernistickou psychologičností. Český zprostředkovatel ale klade akcent na první z uvedených prvků a parnasismus se stává hlavním rámcem porozumění. Následně je veleben „antická jednoduchost jeho vzácného slohu“, respektive básníkovy „formy plastické, elegantně zaokrouhlené“, stejně jako jeho „touha utéci reálnému“: výsledkem jsou „kabinetní kousky moderní produkce světové vůbec“, v nichž autor „věci docela všední odívá v nejjemnější zvukové barvy“ (*Lumír*, s. 72). Analogickou optikou mohl být nahlížen i jiný výrazný modernista, Gabriele d'Annunzio. Jeho *Alegorie*





podzimku¹⁰ byla českému čtenáři přiblížena prostřednictvím důrazu na skvostnost popisů a zcela v parnasistním duchu metaforicky pojmenována jako „slavnost mistrů koloritu“ (tamtéž, s. 233). Další d'Annunziovo dílo, *Mythus o granátovém jablku*, bylo také recenzováno s důrazem na malebnost, „lesklost imaginace“, jakož i na užití antických motivů (tamtéž, s. 117–119). V posudku jiné d'Annunziovy práce, *Duše z křemene*, byl autor sice prezentován jako „básník dekadent“ podléhající „extatickým vizím“, žijící ovšem zároveň „v harmonii svého okolí uprostřed všech pomůcek, jaké skýtá bohatství a obklopen poesíí uměleckých výtvorů a krásné krajiny, [...] uprostřed přepychu nikoliv všedního [...] pravý život básníka, jenž si krásné linie svého nádherného obydlí uvedl v soulad s krásou svých duševních vidin“, takže může „pilotovat a broudit drahokamy svých myšlenek a vytvořit tak dílo nehynoucí“ (Rozhledy, s. 232). Rétorika tru nápadně čerpá z parnasistních klišé a ideální prototyp, za nějž je d'Annunzio vyhlášován, také má spíše rysy parnasisty než dekadenta. Zároveň je patrné, jak prestiž parnasismu coby univerzální normy poezie přesahovala hranice listu, u něhož bychom cosi podobného nejspíše očekávali, tedy *Lumíra*.

Apropriaci k parnasismu byl podroben kupříkladu i Christian Morgenstern, jehož básně v Kvapilově překladu přinesl *Lumír* (*Lumír*, s. 104–1405). Jednalo se zjevně o texty z první autorovy *Ich und die Welt* (1898). Překlad se nese v duchu parnasistních konvencí a takový obraz Morgensterna zůstal v české kultuře aktuální po poměrně dlouhou dobu. Jeho experimentující *Šibeniční písně* z roku 1905 totiž zůstaly zcela bez odezvy: po roce 1900 následovaly další překlady, tentokrát z pera Antonína Neureutera, až roku 1943,¹¹ ovšem bez básní ze *Šibeničních písní*, jejichž první knižní vydání následovalo až roku 1958 v překladu Josefa Hiršala a s doslovem Huga Siebenscheina. S preferencí parnasistní poetiky přitom kolem roku 1900 zjevně souvisela i představa zcela určitého modelového čtenáře; zcela zřetelné je to kupříkladu z recenze výše zmíněné sbírky Antonína Klášterského; do opozice tru byl zároveň postaven negativní výrok na adresu modernistické literární kritiky: „Přitom je [Klásterský — D. T.] vždy velice delikátní, a jeho verše mohou zdobiti každý dámský stolek. [...] Ale silácká kritika modernistů neházela mu věru žádných růží na cestu“ (tamtéž, s. 79–80).

V kontextu parnasismu je také možno chápat některá polemická modernistická prohlášení, jakým jsou kupříkladu řádky S. K. Neumanna v *Novém kultu*. Nalezneme tu zřetelnou polemiku s parnasistním ideálem *l'art pour l'art*, s představou budování umělé říše krásy prostřednictvím uměleckého artefaktu:

Nedejte se klamati, že umění je si svým prostředkem, účelem, že krása je veliká a slavná, zdrcující a omamná, nedbající jakýchkoliv jiných tužeb a cílu mimo sebe samu (*Nový kult*, s. 242).

Druhým krokem je přisouzení komerční motivace, které má působit diskreditačně, odhalit domnělé pokrytectví parnasistní tvorby:

ty nepřehledné hory a dusivé spousty tiskovin, jimž se říká krásná literatura, zvláště ty kopy zkaženého papíru, jimž se přezdívá zbytečně shovívavě česky

¹⁰ Originál *L'allegoria del l'autunno. Omaggio offerto a Venezia* (1895).

¹¹ Za údaje vděčím databázi Retrobi (<http://retrobi.ucl.cas.cz>, přístup 26. 5. 2017).

beletrie [...] volají k vám plnohlasí, že účelem jejich je bavit, v malých a zabeđených mozcích vzbuzovati nicotné vzněty a nabádati bosácké touhy (*Nový kult*, s. 242).

Dodejme, že identická strategie nutně nevyplývala jen z analýzy; analogické výtky snášeli čeští kritikové od počátku již proti naturalismu, jehož povaha je v porovnání s parnasismem diametrálně jiná (viz Schulz 1990, s. 205–206). Také třetí polemický krok, vytýčení konstitutivních příznaků modernity, se u Neumanna neděje samo o sobě, ale představuje provokativní protiklad parnasistní libosti a uhlazené erotické dráždivosti:

Krev a pohlaví! [...] rozhlédnete-li se kolem po světové literatuře a umění, hezky pozorně a pod povrch, až k jádru, shlédnete, třeba nejvýše překvapení, že ve všech velikých dílech opravdu hodných toho slova veliký, vzácných a výjimečných, kaluž krve nebo postel, páchnoucí samičkou (*Nový kult*, s. 245).

Podstatná část českých polemik o modernu se ale v roce 1900 nenesla cestou analýz, interpretací, či nastiňování programových konceptů. Vše právě zmíněné se velmi často, ba zpravidla stávalo jen podnožím pro velmi osobní utrhaní a znevažování a vedlo od debaty *ad rem* k útokům *ad personam*. Na „sesurování kritiky naší“ si stěžoval třeba Antonín Klášterský, podle něhož „takový ten způsob trhání, odbývání několika nadčlověckými slovy zahostuje se už i v oboru literárním a uměleckém. Dotsud na to měly privilej vedle Času a České stráže jen moderny všech směrů“ (s odkazem na Klášterského článek v *Národních listech* Hlídka, s. 124). Hlavní bitevní pole se ale k roku 1900 nacházelo mezi *Lumírem* a *Novým kultem*. Podle Arna Nováka jsou vinní modernisté, neboť „dovedou kramařiti s moderním zbožím ti, kteří v bohorovně posestaví se sami v popředí mladé generace“ (*Lumír*, s. 240). V přímé replice se Neumann v *Novém kultu* vymezil proti těm, „kdož se dovedli, vidouce jasně svůj prospěch, zachytiti za šosy pseudomoderních a pseudopokrokových osob, aby je vyzvedli z maličkosti“ (*Nový kult*, s. 10). Následně byl nepokrytě difamován F. X. Šalda: „Modla, která se vytýčila uprostřed svobody, a mstí se nyní na těch, kdož nemají smyslu pro modloslužbu“ (tamtéž, s. 10). Neméně osobní ale byl i Šalda, například ve stati příznačně nazvané „Z dopuštění osudu — individualisté“. Karásek mu tu je „charakterně prkenný Jiří české dekadence“ (*Lumír*, s. 262), ale i podstata českého modernismu je viděna personalizující optikou:

rozvoj moderních směrů začínal se u nás monopolisovat v několika rukách, začínal téci líným, z předu hotovým a dohodnutým, mělkým korytem jedné akciové společnosti s různými filiálkami, začínal tuhnout v byzantismu několika patentovaných pseudorevolucionářů, kteří probíhali do únavy omlétým mlýnkem svých frásí, stejně ubohých, třeba poetičtěji natřených, než byly ty, proti nimž bojovali (*Lumír*, s. 263).

Jednou z klíčových figur osobní polemiky bylo přivlastnění si klíčových referenčních textů či osobností, respektive upření práva na ně protivníkovi. Tak Šalda upřel Neumannovi právo opírat se o „*Życie* — to těžké, ohromné *Życie* Przybyszewskoho,





k němuž se modlí patrně p. Neumann vstává lehaje a z něhož si patrně tvoří soudy o lidech, jež pak překládá ve svém *Kultě*“ (*Lumír*, s. 63). Důsledkem popření vazby k modernistické ikoně bylo upření moderního charakteru vůbec, v čemž bylo možno spatřovat krajní možnou diskreditaci: „Nevidím ve vás nic než zhoršenou kopii starých. Od nich odkoukali jste všecko — a rozmnožili ještě a zdokonalili“ (*Lumír*, s. 264). Nešlo tedy o to, co moderna ve své podstatě je, ale kdo má právo vůbec o čemsi takovém mluvit, k něčemu takovému se hlásit a jiným cosi takového přisuzovat nebo upírat.

Optika moderny jako stávajícího vrcholu pokroku zároveň umožňovala zúčtovat se vším, co jevílo výraznou afinitu k tradici. Příkladně v tomto směru psal Neumann ve své kritice moravského národopisného regionalismu, přičemž sáhl k nad jiné výmluvnému slovníku, představujícímu základ rétoriky všech pozdějších „revolučních“ dogmat:

Národopisný lyrism je povrchní a výstřední nadšení pro staré lidové kroje, výšivky, písně, zvyky a obyčeje z důvodů nikoli vědeckých, nýbrž domněle vlasteneckých. Jeho apoštoly u nás jsou moravští zpátečníci, vlastenčíci a klerikálové. Říkají, že chtějí vypěstovati národní kulturu, zatím však sledují své tajné reakcionářské cíle. [...] Přitom jsou povrchními formalisty a diletanty. Národní kultura, její směr, její duch, nenajde se v pestrých barvách přežilého povrchu. Morava, i kdyby ji oblékli celou do vyšíváných spodniček, zůstane týmže zuboženým, znemravnělým, dusným hnízdem, dokud nepřijde revoluce vědecká, literární, žurnalistická, slovem nový život (*Nový kult*, s. 57–58).

Analogickou logikou ale pracovala i argumentace tradicionalistických protivníků, tak Karel Sezima ve velmi osobní polemice s Karáskem a Neumannem, nazvané „Glosy ke kritice a estetice oněch bouřlivých let devadesátých“. Právě oba koryfeje moderny byli Sezimovi těmi, „kteří [...] moderní ideje a principy, vnesené do literatury naší někým zcela jiným, někým, kdo dávno už a zaslouženě obrátil k panstvu záda [tedy Šaldou — D. T.], toliko zkomolili a zkarikovali, zarazili v jejich organickém růstu — zkompromitovali slovem“ (*Lumír*, s. 286). Následně modernisté podle Sezimy pěstují „chudičkový záhonek čisté romantiky psychické, uzounké origiastické uměníčko, poesii podvědomých stavů a ovšem libovolných, vší kontrole se vymykajících psychologických kombinací a bastardních nápadů, vyhlašovaných bez okolků za geniální objevy psychických Amerik“, přičemž jde o to, „zmonopolizovat moderní literaturu ve vlastním šerém mysticko-dekadentním krámku“, což má být stejně nebezpečné a neplodné, jako tradiční idylismus: „dříve idylická syrovátka — dnes klinické experimenty, preparáty pervertovaných duší v lihu a sexuální psychopatie“ (*Lumír*, s. 287).

Vyostřený spor o modernost, jehož vyústění literární historie tradičně koncipovala jako vítězství moderny nad parnasismem a tradicionalistickými literárními směry vůbec (viz Haman — Tureček, zejm. s. 28–36, 144–162) se zároveň z dobového úhlu pohledu jeví poněkud jinak. Obě dvě strany, modernistická a tradicionalistická, chápaly konec devadesátých let jako doklad krize a neúspěchu modernistických tendencí v českém prostředí. Z konzervativní strany je dokladem článek Otakara Theera, naspaný na margo *Almanachu na rok 1900*, vydaného *Moderní revuí* pod redakcí Viktora Dyka, Karla Kamínka a Antonína Procházky. V porovnání s *Almanachem secese* (1896) Theer nejprve deklaroval domnělé odeznění české dekadence:



Zdá se, že od té doby se změnilo více, než čtenář mohl očekávat: všechna zevnější *expresse*, s kterou se k nám přivalila dekadentní poesie, kult parfumů, přizpůsobení veršových prostředků hudebním, nývá náklonnost ke katolicismu [...], prostředí ekstatická, tajemná, rafinovaná, v nichž symboly kráčely zahaleny vlůní kadidla a doprovázeny mollovými nápěvy neviditelných louten — všechny tyto imaginace zmizely (*Lumír*, s. 84).

I letný pohled do úhrnu české dekadentní tvory, třeba i jen na chronologii díla Jiřího Karáska, přitom Theerova tvrzení nepotvrzuje. Theer sám také názorově kolísal mezi marginalizací dekadence coby neorganického importu a konstatováním její domácí živné půdy v podobě „české úpadkové duše“:

Byli jsme pro ně [dekadentní proudy — D. T.] příliš slabí, nebo snad nebylo to zboží pro naši míru, vývoz z cizích krajů, provozovaný k nám bez rozmyslu a zkoumání? Ale zůstalo něco jiného, ano nejenom zůstalo, nýbrž objevilo právě letošním *Almanachem* přítomnost spodních utajených proudů, jež dirigovaly tento Maëlstrom imaginace, tj. že skutečně existuje česká úpadková duše (tamtéž, s. 84).

Facit Theerových náhledů se pak zdá nejen potvrzovat existenci české dekadence, ale dokonce jí prisuzovat masovou oblibu:

kdo dnes má oči vidí, jak tyto vlny dekadence rozlévají se ve stále širších kruzích, berou s sebou mladé literární diletanty, studenty, zástupy polovzdělanců, vnikají do dělnických bytů, rozsévajíce všude ironii a individualistické postuláty, zachvacují starší generace a kolébají své pomalé, bahenní toky politickým řečištěm (tamtéž, s. 84).

Ponechme stranou, že kupříkladu takzvaná dělnická poezie vyrůstala spíše z poetiky Svatopluka Čecha, než z konvencí dekadence. Theer v konkluzi svého článku především de facto dekadenci sesadil z piedestalu modernistického proudu. Přisoudil jí masový dosah, komerční charakter zplanělý v rukou nedouků, služebnost politice — popřel implicitě všechny dobově příznačné charakteristiky modernosti, tedy uměleckou výlučnost, provokativní nezávislost na vnějším světě, subjektivitu geniálního tvůrce.

Snad ještě rezignovanější hlas zazněl pod pseudonymem *Mortuus* ze strany modernistů: „Literární revoluce z let devadesátých byla poražena. Umělecky z ní zbývá něco maloučko osob. Z té svobody a mužnosti, za níž bojovala, hrozně málo nám zbylo. Smutné bojiště“ (*Nový kult*, s. 10). Rezignovaný pohled na stav a perspektivy moderního umění tu navíc nebyl v Theerově duchu zacílen jen na jediný směr, totiž na dekadenci; skepse byla míněna *generaliter*:

Literární revoluce vyšla takměř naplano, česká moderna učinila bankrot dříve, než mohla mít vůbec nějaký význam a vliv, to, čemu několik důvtipečných kritiků — žurnalistů říkalo český symbolismus a dekadentství, zhybnulo samo na sebe a nepochopením své vlastní podstaty a cílů, realismus (myslím tím



stranu u nás) v umění byl vždy zcela bezvýznamný ... Nových, silných směrů není (tamtéž, s. 11).

Není naším cílem prověřovat míru platnosti právě uvedených citátů. Podstatnější je pro nás jejich optika. Ukazuje, do jaké míry se dobové vnímání může rozejít s pozdějším pohledem literární historie, která si právě ze shledávání „nových, silných směrů“ zlomu století a z rýsování jejich skutečných či domnělých linií po proudu času v nejednom případě učinila klíčový bod svého snažení, zatímco dobově hlavní proudy literárního života nejen marginalizovala, ale ve většině případů přímo difamovala. Dobová řeč o literární moderně, jak nám ji vyjevuje námi prozkoumaný materiál, zároveň ukazuje, že modernistický diskurs sice zpravidla překypoval neskrývaným sebevědomím, neseným evolučním přesvědčením („konečně právě my a teď vytvoříme opravdu nové a definitivně hodnotné umění, k němuž kultura nevyhnutně směřuje“); v konfrontaci s dobovým mainstreamem ale nezřídka svou ambici nenaplnil. Nad jiné výmluvným ilustračním případem právě pronesené teze se jeví být *Lumír* za Hladíkovy redakce. Když do něj v září 1898 coby jeden z koryfeů moderny nastupoval F. X. Šalda, uvedl se mnohmluvným, rétoricky přepjatým a obsahově velmi vágním expozé na téma uměleckého experimentu (Šalda 1898). Nešetřil přitom pohrdavými a povznesenými vyjádřeními na adresu šosáka,¹² zatímco experiment poeticky, avšak obsahově mimořádně mlhavě opěval.¹³ Redakční praxe a následné interpretační, apropriáční i rétorické strategie *Lumíru* ale Šaldou halasně vytrubovanému ideálu nedostály — a dodejme, ani vinou jeho významové prázdnoty dostát nemohly. Zatímco se koryfeje moderny zapřádal do stále nudnějších sporů o modernu, duch a duktus listu se — i po Sládkově odchodu — opíraly o čtenářsky nosnou základnu parnasismu.

EXCERPOVANÉ ČASOPISY

Hlídko 17, 1900
Lumír 28, 1899–1900
Moderní revue 11, 1900

Nový Kult 3–4, 1900
Osvěta 29, 1900
Rozhledy 9, 1900

LITERATURA

Bílek, Petr A. „Antologizace diskursivního pole: Od kontextů k textům a zase zpět“. In Ševčík, J., Mitášová, M., Zervan, M. (eds).

(A) *symetrické historie — zamlčená rámce a vytěsněné problémy*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, 2008, s. 195–211.

- 12 Ten je mu „[t]upý a pokojný člověk s tupou a poklidnou myslí, s očima přežvykavce“ a jeho umění je „rejdištěm myší a krys“, po němž nanejvýš bloudí „krátkozraké oko opakovatele a zevšedňovatele“, který „pokojně zapaluje si doutník a roztržitě šilhá jedním okem po svém žurnálu“ (Šalda 1898: 8).
- 13 Skutečný experiment je mu „jen experiment duše a srdce, dobrodružství a opovážlivosti, zapomenutí sebe a své sobecké malosti a úzkosti, jen to veliké bezzájmové a beztendenční vzdání se Věčnosti, neopatrné, šílené, bez rezervy a nevypočtené podložení se pod ni“ (Šalda 1898: 9).

- Čech, Leandr. „Nová literární revoluce“. In Jeřábek, Dušan (ed.). *O národní literaturu. Z úvah a polemik doby májovců a lumírovců*. Praha : Melantrich, 1990, s. 227–242.
- Fryčer, Jaroslav. „La décadence, le neoromantisme et le modernisme tchéquie: exemple français“. *Révue de littérature comparée* 68, 1994, č. 3, s. 275–284. Zkrácená česká verze in Kudrnáč, J., Nováková, L., Urválková, Z., Fránek, M. (eds.). *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Brno : Host, 2009, s. 20–28.
- Haman, Aleš. *Osudy moderního umění*. Praha : Pulchra, 2012.
- Haman, Aleš. „Česká literatura 19. století na cestě k modernosti“. In týž. *Kontexty a konfrontace*. Praha : ARSCI, 2010, s. 73–87.
- Haman, Aleš. „Dvojitá cesta k modernosti. Neruda a Baudelaire“. In týž. *Kontexty a konfrontace*. Praha : ARSCI, 2010, s. 144–167.
- Haman, Aleš, Tureček, Dalibor (eds.). *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno : Host, 2015.
- Horváth, Tomáš. *Rétorika historie*. Bratislava : Veda, 2002.
- Hučková, Dana. „Slovenské časopisy 1898–1918“. In *Kontexty slovenskej moderny*. Bratislava : Kaligram, 2014, s. 21–43.
- Jauss, Hans Robert. „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität“. In *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. Suhrkamp Verlag, 1970, s. 11–60).
- Keller, Rainer. „Wissen oder Sprache? Für eine wissensanalytische Profilierung der Diskursforschung“. In Eder, Franz X. (Hrsg.). *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden, 2006, s. 51–69.
- Krásnohorská, Eliška. „Obraz novějšího básnictví českého“. In Jeřábek, Dušan (ed.). *O národní literaturu. Z úvah a polemik doby májovců a lumírovců*. Praha : Melantrich, 1990, s. 157–182.
- Landwehr, Achim. *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/New York : Campus Verlag, 2008.
- Merhaut, Luboš. „Vrchol a propast v jednom. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století“. In Urban, Otto M. (ed.). *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha : Arbor vitae, 2006, s. 41–60.
- Neruda, Jan. „Moderní člověk a umění“. In *Studie, krátké a kratší II*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 21–30.
- Petríček, Miroslav. „Komparatistika jako způsob myšlení“. In Tureček, Dalibor (ed.). *Národní literatura a komparatistika*. Brno : Host 2009, s. 48–55.
- Schulz, Ferdinand. „Zolovy senzační romány“. In Jeřábek, Dušan (ed.). *O národní literaturu. Z úvah a polemik doby májovců a lumírovců*. Praha : Melantrich 1990, s. 203–226.
- Šalda, František Xaver. „Experiment“. *Lumír* 27, 1898, č. 1, 20. 9 1898, s. 8–11.
- Šalda, František Xaver. „Moderní drama německé“. In *Kritické projevy 3. 1896–1897*. Praha : Melantrich, 1950, s. 312–356.
- Štědroňová, Eva. „K sémantice pojmu česká moderní literatura“. In *Prameny české moderní kultury*. Praha : Národní galerie/Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988, s. 14–27.
- Tureček, Dalibor. „Markery“. In Haman, Aleš, Tureček, Dalibor (eds.). *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno : Host, 2015, s. 98–129.
- Vodička, Felix. „O modernosti v literatuře historicky“. *Plamen*, r. 6, 1964–1965, s. 1–7.
- Zima, Peter. *Moderne/Postmoderne*. Tübingen/ Basel : A. Francke Verlag, 1997.

Dalibor Tureček (1957) absolvoval bohemistiku a historii na FF MU Brno. Působí jako profesor dějin české literatury s důrazem na literaturu 19. století.

E-mail: turecek@ff.jcu.cz

