

Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence

Zdeněk Hrbata

Ve svém eseji z r.1931 F.X.Šalda podává na první pohled rozpornou charakteristiku díla a osobnosti J.Zeyera. Rozpornou v tom smyslu, že spisovatele paralelně řadí k romantismu i k dekadenci. I když připustíme, že směrová označení nejsou pro Šaldu prvořadou věcí a že se u něho často objevují jen jako přibližné termíny, nemizí tím ovšem jeden z nejsložitějších teoretických problémů literatury 19.století, který se z českých spisovatelů týká především Zeyera: totiž vymezení vztahů mezi romantismem na jedné straně a dekadencí a symbolismem na straně druhé. Předně se problém dotýká samotného romantismu, neboť při použití tohoto pojmu často interferuje konkrétně historické pojetí jevu s pojetím typologickým, které na prvním místě zdůrazňuje romantický vztah k životu, romantický patos tvorby. Toto dvojí uplatňování pojmu by bylo možné zjednodušeně charakterizovat jako poměr i rozdíl mezi romantismem a romantikou, resp. romantičností.^{1/} Přesnější vymezení však komplikuje ten fakt, že kromě historicky jedinečného jevu - evropských romantických škol a směrů - a svým způsobem transhistorické romantiky jako principu tvorby, způsobu vnímání světa, způsobu, který však souvisí geneticky s romantickým dualismem, s hledáním "modré květiny", po celé 19.století /ale samozřejmě i později/ tak či onak funguje tradovaná romantická poetika, repertoár motivů a témat s normativními i obnovovanými významy. Tyto

otázky se zvláště vynořují u tzv. neoromantismu, druhé vlny romantismu, pozdního romantismu atp., jak bývají nazývány obdobně zaměřené proudy evropské kultury druhé poloviny a především poslední třetiny 19. století.

Šaldovo používání pojmu romantismus má výrazně typologické zabarvení. V eseji o Zeyerovi kritik pří- značně zdůrazňuje své poměrně obvyklé rozlišování roman- tismu na vnitřní a vnějškový. Zatímco vnějškový romanti- smus v podstatě ztotožňuje s "časovým literárním útvarem historické minulosti" a s jeho obvyklými rekvizitami /kordy, jedy, sentimentalita, světobol/, vnitřní romanti- smus vymezuje jako "heroický poměr duše k niternému životu a k hodnotám nadosobním, jako autentický dualismus tvůrce, který touží po syntéze."^{2/} V Šaldově výkladu Zeyer sice značnou částí tvorby patří k onomu vnějškovému romantismu, avšak svými díly, která, jak říká Šalda, nepodléhají "ča- sové obmezenosti", je vynikajícím představitelem "oprávně- ného romantismu vnitřního",^{3/} který má v Šaldově koncepci povahu transhistorického principu. Podle kritika tato část Zeyerovy tvorby svým vizionářstvím a patosem patří k má- chovské linii deziluzivní pravdivosti. Zeyerova díla Jan Maria Plojhar, Dům U tonoucí hvězdy a Troje paměti Víta Choráze pak Šalda označuje za vrchol spisovatelovy tvorby a nazývá je románovou trilogií dekadence, básnickou ozvě- nou "té soumravné, úpadkové doby, která se odvracela zhu- seně od materialismu a hledala v mlhách symbolismu a neo- katolicismu nových cest".^{4/} Dekadence je v Šaldových úva-

hách rysem doby, projevem fin de siècle; dekadentní díla, dekadentní typy, jeho slovy "romantikové nervů", jsou pak příznakem této doby, přičemž "fatalickou ironií" Rojka, hlavního hrdiny Domu U tonoucí hvězdy, považuje Šalda za autentičtější znamení než "hrdiný tenor", znak vnějškového romantismu, Jana Marii Plojhara.^{5/}

Zeyer jako prolog k dekadenci, Zeyer jako první český dekadent, Zeyer neoromantik a symbolista, Zeyer spojnice mezi Máchou a Březinou, Zeyer pozdní romantik atd.^{6/} - přitom každá z těchto charakteristik při konkrétní analýze nachází výrazné opory. Vymezíme-li jejich základní rozpětí: Zeyer romantik - Zeyer dekadent, symbolista, objeví se retrospektivní a perspektivní konotace, kdy je Zeyer pojímán jako originální "ohlas" toho, co už bylo, anebo jako výrazná předzvěst toho, co teprve bude či právě nastává.

V hodnoceních se prolínají stylové a sociální aspekty. Na jedné straně se upozorňuje na to, že v Zeyerovi je jen velmi málo motivů, které by nebyly romantické, na druhé straně se současně zdůrazňují tři roviny Zeyerova přístupu k psaní: romantická, symbolistní a dekadentní, mezi nimiž je pociťována vzájemná souvislost.^{7/} Dekadence je vykládána buď jako agónie romantismu, anebo jako nový antiměšťácký individualismus, buď jako zveličování, nadsázka romantismu /exaggeration of Romanticism/, anebo jako jeho negace.^{8/} Už od dob Šaldových je Zeyerův Rojko srovnáván s Huysmansovým Des Esseintesem, groteskní i znepokojivou figurou, s Wildovým Dorianem Grayem aj.

Na konci 19.století dochází k všeobecně známému jevu, který je však možno nahlížet dvojím zorným úhlem: jako spletitou změť prolínajících se a negujících se proudů, jako kadlub, který je podmínkou příštího, ale i jako vyústění rozvětvených i neustále se větvících základních směrů 19.století. Necháme-li - ovšem podmíněně - stranou realismus, objeví se složité pole, v němž osciluje i Zeyerova tvorba. Jeho podstatou je vzájemnost odpuzujících se i přitahujících elementů, ale do značné míry i souhrnná nedefinovatelnost.

Jak známo, vše nové se prosazuje v negující opozici k tomu, co bezprostředně předchází, v umění pak vůči předchozí estetice a poetice, vůči jejím zjevným nebo zdánlivým normám. V poslední třetině 19.století se objevuje mnoho paradoxů. Jedním z nich je např. to, že téměř symbolicky prochází celým 19.stoletím gigantická postava Victora Huga /zemřel až r.1885/, tvůrce francouzské romantické školy, který nepřímě ovlivňoval i dílo některých prokletých básníků, ač právě ti proti němu programově vystupovali. Hugovo úsilí o monumentální syntézu vývoje lidstva, obsaženou v Legendě věků, nachází své nejvýznamnější pokračování právě v Čechách, v Zlomcích epopeje J.Vrchlického, a jeho vliv je patrný i v "obnovených obrazech" J.Zeyera. Výraznějšími složkami onoho stěží definovatelného pole umění na konci 19.století byl však wagnerianismus a Wagnerova sakrální koncepce umění; nezanedbatelné je i působení prerafaelitů, které je patrné i v adorované krajině Zeyerova mytizovaného domova. V bezprostřední negaci

toho, co stále působí a co považují za emblém minulosti, francouzští symbolisté většinou ostentativně pomíjejí hugovský romantismus a vracejí se k romantismu prvotnímu, jakoby "symbolistnímu", k dílům, jejichž skutečným syžetem je sebepozorování individuality, její snění a reflexe. V 80. letech už není příkladem Ruy Blas, ale Chateaubriandův René, Sénancourův Obermann, ale také Novalisův Jindřich z Ofterdingen. Příkladem a trvalou hodnotou však pro symbolisty nadále zůstává "Ideál" a "Krása" jako protiklad tzv. "Zdravého rozumu", finalistického pozitivismu. Tyto pojmy jako by se v dílech některých symbolistů zpředměťovaly podle tradice středověkého filozofického realismu: konkrétně existují, zápasí mezi sebou. Avšak na rozdíl od období romantismu tento boj neprobíhá v pateticky poměřovaných a monumentalizovaných antinomiích. Mezi starou romantickou antitezí "Krásy" a "Zdravého rozumu" se vyčleňuje prostor pro parodii a mrazivý sarkasmus. Novým, účinnějším prostředkem starého zápasu se stává "krutá povídka" francouzského pozdního romantika a symbolisty Villiersa de l'Isle-Adam, spojování patosu a ironie, transcendentna a grotesknosti, ezoterismu a naturalistické konkrétnosti, estetického dandysmu a vizionářského ideálu.

Pojem dekadentní doba a dekadentní literatura se vynořil ve Francii 70. let, kdy se parnasistní poezie začala proměňovat v poezii symbolistní, kdy hieratickou poezii měla nahradit poezie sugesce krásy, poezie pronikající do světa snu a tajemství. Tehdy se v politickém, společenském a kulturním vědomí začínají projevovat příznaky

skepse, útlumu; převládají pocity, že soudobá civilizace spěje k zániku. H. Taine se ve svém spise *Vznik současné Francie /Les Origines de la France contemporaine, 1875-1894/* skláněl nad historickým organismem jako lékař nad nemocným. Úpadek Francie poražené Pruskem a otřesené Komunou byl evokován v knihách s příznačnými názvy: *Konec latinského světa /E. Baudry, La Fin du monde latin, 1870/; 1871/ První fáze dekadence /A. Dalichoux, Les Premières Phases d'une décadence, 1871/; Degenerovaná Francie /J. Patenotre, La France dégénérée, 1871/; Latincova závěť /L. Rambaud, Le Testament d'un Latin, 1872/. Naproti tomu nastupující generace literátů se ujímá slova úpadek-dekadence jako své korouhve: "Dekadence! Věříme, že to, čemu se říká dekadentní umění, je novou formou umění, že po úsměvu Haydnově bylo třeba sténání Beethovenových, že po sténáních Beethovenových bylo třeba nářků Schumannových..."^{9/}*

V časopise *La Vie littéraire* /duben 1876/ Paul Bourget prohlašuje: "Přijímáme bez pokory i bez pýchy to strašné slovo dekadence."^{10/} Jak dokládají soudobé literární časopisy, slovo dekadence bylo mnohdy spojováno s uměleckou "renesancí", s "probuzením". Stylově organické epochy jsou v této době těmi, kdo se hlásí k dekadenci, považováni za monotónní a proti nepřítomnému kolektivnímu ideálu je zprvu postavena roztržštěná, ale intenzivní práce génů. Teprve za několik let toto původní opěvování individuální síly vystřídá pocit jejího vyprchání, pocit slabosti, který bude literárně pěstěn a poeticky tematizován.

Konstanty mnohostranného jevu dekadence se ve svém článku o Baudelairovi pokusil určit Paul Bourget /*La Nou-*

velle Reyue, listopad 1881/, Tvořil součást časopisecké
 série nazvané Eseje o současné psychologii /později kniž-
 ně vydané/, v nichž jsou, jak Bourget sám zdůraznil, umě-
 lecké postupy několika autorů analyzovány pouze tehdy,
 pokud jsou znaky nebo iniciátory mravní atmosféry druhé
 poloviny 19.století.^{11/} Leitmotivem Bourgetova "pokusu"
 o teorii dekadence je tvrzení převzaté ze Spinozovy Eti-
 ky: "Síla, s níž člověk setrvává ve své existenci, je ome-
 zována a nekonečně překonávána mocí vnějších příčin."^{12/}
 Z tohoto osudového napětí vysvětluje Bourget Baudelairův
 splín, romantickou "nemoc století" i dekadentní pesimismus.
 Následující charakteristiky a atributy představují de fac-
 to tematický a motivický repertoár dekadence, který mj.
 tvoří nuda, neschopnost dosáhnout štěstí, negace života,
 myšlenková ochablost, melancholie. Jestliže jsou tyto jevy
 důsledkem nesouladu mezi potřebami jednotlivců a realitou
 vnějších příčin, mají zároveň širokou působnost: "...soudo-
 bá společnost vykazuje 'stejně symptomy, nuancované podle
 jednotlivých ras... všeobecná nevolnost tváří v tvář nedo-
 statkům tohoto světa se zmocňuje Slovanů, Germánů a Latin-
 ců a projevuje se u prvních nihilismem, u druhých pesi-
 mismem a u nás samotných soukromými, podivnými neurózami."^{13/}
 To, co Bourget nazývá negací veškerého úsilí všech století,
 ztotožňuje u Baudelaira s hlubinným pesimismem a se zuřivou,
 satanskou touhou po nicotě, se strachem z bytí, s hoř-
 kým a definitivním prokletím existence.^{14/} Podle Bourgeta
 je Baudelairova tvorba vyřčením tohoto stanoviska i snahou
 zaplnit a nahradit prázdnotu světa, v němž nebyl nalezen

konkrétní ideál a reálné nekonečno, dráždivými prostředky: četbou ve funkci opia /Poe, Swedenborg, De Quincey/, rafinovanou virtuozitou, kterou je zpředmětňována slast, bolest, extáze, umělým rájem, mystikou, apotéozou zla, jež je destrukcí i absolutnem, oním osvobozujícím "skokem do propasti", o němž sní také Zeyerův Rojko. Pro Bourgeta znamená dekadence rozpad sociálního organismu, totální individualizaci /resp. naprostou nepodřízenost/ a autonomii subjektů. Tento zákon dekadence se pak podle něho projevuje i ve stylu literární dekadence. "Dekadentní styl je takový styl, v němž se jednota knihy rozkládá, aby ustoupila nezávislosti věty a věta, aby ustoupila nezávislosti slova."^{15/} Osou Baudelairova přístupu je dekompozice-rozklad nebo, jak dále říká Bourget, libertinská analýza či analytické libertinství. Takto Bourgetem charakterizované rysy dekadence, dekompozice a analýza, tvoří také, spolu se sebeironií a metafyzickou úzkostí, základ "bible" estétské dekadence, Huysmansova románu Naruby /A rebours, 1884/, jehož skutečným syžetem je jen katalogizace Des Esseintesových zájmů, jeho četby, extravagancí a neuróz.

Ve své anamnéze Baudelairovy tvorby Bourget určuje příznačný časoprostor básníkovy díla: melancholický podzim, kdy se "nebe zatahuje" a "srdce svírá", a podvečer, kdy se na nebi objevuje, tak jako na pozadí obrazů Leonarda da Vinci, bledě růžová a téměř se vytrácející zelená,^{16/} časem dekadentů a symbolistů je soumrak, soumrak přírody, věcí i života. Děj dosud nedoceněného symbolistního románu Éléмира Bourgesa Soumrak bohů /Le Crépuscule des Dieux,

1884/ se odyíjí v atmosféře podzimu; jeden symbol je v něm rozvíjen dalším, podobného významu, ale jiného druhu, přičemž obecně srozumitelný a průhledný symbol tu tvoří Wagnerův název a fabule románu, tj. vlastně "přehrávané" a naplňované leitmotivy Wagnerova díla. V obraze destrukce knížecí rodiny, kterou postupně hubí luxus, utrácení, incest a smrt, spolupůsobí všechny soudobé tendence: wagnerismus, dekadence, široká kultura, estétská i aristokratická pýcha, kterou na jedné straně stravuje absolutnost vášně a na druhé straně neméně intenzívně touha po orientálním přepychu, potřeba krásy. Hrdinové románu jsou fascinováni třpytem a leskem, jakousi anti-přírodou: drahými kovy, mramorem, drahokamy, šperky, které jsou konkrétními i symbolickými elementy příběhu, ale svými silně působícími vlastnostmi také zástupnými metonymiemi pro skutečnou přírodu. Neživá krása i symbol, nepřirozenost a cizelovaný výtvar vplývají do života a vytvářejí hybridní celek, přispívají k jeho emblémové umělosti.

Zřejmé mosty mezi dekadencí a symbolismem jsou zdůrazňovány zhruba od poloviny 80.let. "Takzvaní dekadenti ve svém umění především hledají čistý koncept a věčný Symbol a spolu s Edgarem Poem mají odvahu věřit, že Krásno je jedinou právoplatnou doménou poezie."^{17/} Slovo se stává kvintesencí, vnímatelnou formou ideje, snu, mýtu. Esencialismus symbolismu je stavěn proti "povrchnostem romantismu", použijeme-li Šaldova pojmu /k němuž ho ostatně inspirovali francouzští autoři/, proti vnějškovému romantismu, proti pokleslým romantickým vinětám se zamlže-

ným původním obsahem, proti tautologické poetice, - Když však Bourget v Esejích ukazoval na společenský význam dekadence, spojoval dekadentní pesimismus s tzv. "nemocí století" u romantiků. Ve svých Nových esejích /Nouveaux Essais, 1885/ pak mj. přirovnával Maupassantova Miláčka k Sénancourovu Obermannovi a Baudelaira k Sainte-Beuvovu Josefu Delormovi a přisuzoval jim stejný "pocit absolutna a neodpuštitelné sklíčenosti."^{18/} Šlo mu ovšem o zdůraznění typové příbuznosti, nikoli o souvislosti estetické.

Jestliže se chceme pokusit naznačit možné řešení vztahu mezi romantismem, neoromantismem na jedné straně a dekadencí a symbolismem na straně druhé, musíme se vrátit k oné "nemoci století", která je klíčovým slovem i emblémem reflexivní, introspektivní linie francouzského romantismu.

Její podstatu vyslovili v první třetině 19. století Chateaubriandův René /René, 1802/ a Mussetův Octave, hrdina Zpovědi dítěte svého věku /La Confession d'un enfant du siècle, 1836/. René říká: "Nic jistého mezi starými, nic krásného mezi novodobými. Minulost a přítomnost jsou dvě neúplné sochy; jedna byla vynesena z trosek věků všecka zmrzačena, druhá nedostala dosud od budoucnosti svou dokonalost."^{19/} A Octave: "Nic z toho, co bylo, už není; všechno to, co bude, ještě není. Nehledejte tajemství naší choroby nikde jinde."^{20/} V obou výpovědích je patrný paradox; hrdinové do značné míry vystupují jako typy své doby, svého století - jako by tak shrnovali nejen zkušenost svou, ale vlastně anticipovali globální zkušenost století na jeho počátku. Tato implikace je ovšem na první pohled v rozporu

s tím, co je obsahem vlastního prohlášení, v němž je očekávání budoucnosti i její určitá profetizace postavena do protikladu k nepřítomné nebo zmražené minulosti a de facto prázdné přítomnosti. Perspektiva budoucnosti tu však není jasněji vymezena - ještě 19.století, příští věk? -, stejně tak jako charakter možného oblouku mezi přítomností a budoucností.

Avšak ke konci století P.Bourget sklenul fatální oblouk mezi romantickou "nemocí století" a dekadentním pesimismem a nihilismem, oblouk, který pojímá revoltu i nostalgii, úzkost i sen, povýšený dandysmus i vzrušený patos. Tyto postoje jsou v něm do značné míry projevem jednoho základního postoje, reverzními znaky. Platný a až banálně známý protiklad mezi ideálem a realitou, který je obvykle pokládán za příčinu "nemoci století", vyjádřil abstraktněji i přesněji Bělinckij: "Svět se rozpadl na dva světy - v přezírané zde a neurčité, tajuplné tam".^{21/} Tady se opět dostáváme k podmíněnému rozlišení mezi romantismem a romantičností, mezi estetikou, poetikou a způsobem vnímání světa, k rozlišení, k němuž zjevně směřoval Baudelaire ve své proslulé odpovědi na otázku, co je romantismus: "/romantismus nespočívá ani ve výběru témat, ani v naprosté pravdivosti, ale ve způsobu cítění,"^{22/} v tomto smyslu můžeme romantismus-romantičnost, vycházející z dichotomie dvou světů v nejobecnějším smyslu, považovat za základní stigma uměleckého cítění 19.století, stigma, které má podle symbolického, ale v podstatě neobyčejně přesného Baudelairova výroku povahu buď nebeské, anebo infernální milosti /tedy buď touhy po

univerzalismu-syntéze, anebo po destrukci-analýze/^{23/}

Ve svém celku představuje Zeyerovo dílo průsečík nebo křížovátku různých projevů romantické "nemoci století". Je samozřejmě obohaceno o onu nezaměnitelnou a specifickou dimenzi "české nemoci", české psychologie sociálního a kulturního života, o onen rozpor víry a deziluze, kterým vynikal již Máchův romantismus a který na konci století vyúsťuje v románu Jan Maria Plojhar /1891/. Základní proudy "romantičnosti" Zeyerovy doby představuje na jedné straně analýza a dekompozice a na druhé straně syntéza a kompozice - tj. dekadentní "rozklad"-negace s estétskými a introspektivními sklony a romantická a neoromantická axiologie, která spojuje epický monument s etickým optimismem a univerzalismem, tak jak tomu bylo v Hugově Legendě věků a zejména v Morrisově Volsungovci Sigurdovi /Sigurd the Volsung, 1876/, axiologie, která spojuje naivitu romantiků a prerafaelitů, pojímanou jako boží privilegium tvůrce, jenž ještě dokáže stanout v údivu nad emanací krásy, se zevšeobecňujícím poselstvím mýtu.

V Zeyerově próze Dům U tonoucích hvězd /1894/ letí v máchovské vizi země za "nepochopitelným neznámým cílem" do "nepochopitelně nedohledné budoucnosti"^{24/} - a v této jakoby definitivní negaci romantické víry se vytrácí veškerá iluze a naděje, I sen, jinak nejvyšší hodnota Zeyerových hrdinů, je tu průběžně negován jako chiméra. Navíc sám podstatný rys Zeyerových hrdinů - snivost - je zde pojímána jako vlastnost sebeklamu, které se však přesto nelze zbavit, neboť tvoří základ hlavní postavy prózy /"nemohl

jsem zanechatí snění", 139/. Základním znakem Domu U tonoucí hvězdy je tak totální negace, kdy je popírán nejen "materialistický barbarský proud doby" /144/, ale i zpochybňován sám ideál, o němž není ani zřejmé, jaký je jeho směr /"vleče tě anděl či démon, ó, lidská myšlenko, ó, lidský ideále?", 119/. Vedle reálného života, který je považovaný za neskutečný, i život ve snu, snění, jiný život se ukazují být preludem a příčinou zániku. /Srov. výrok P. Bourgeta k Flaubertově tvorbě: "Naše touha se před námi třepetá jako Tanitin závoj, zdobený zaimpf, před Salambo. Dokud se ho nemůže zmocnit, dívka zmírá beznadějí, jakmile se ho však dotkla, musí zemřít." /25/

Jako mnoho jiných dekadentních a symbolistních hrdinů se Zeyerův Rojko, hrdina Domu U tonoucí hvězdy, chce dobrat transcendentních pravd. Na konci 19. století se však romantismus titánské vůle mění převážně v romantismus snivých lidí, kteří jsou si vědomi vlastní slabosti. Nespokojenost s pozitivistickou dobou je přivádí k ezoterismu, avšak i tady zůstávají na jakémsi symbolickém prahu. Zcela příznačně Rojko mluví o přechodnosti vlastní doby, v níž vládne pouhá analýza. "Věda, literatura, umění vůbec, ba i politika a sociální naše hnutí - to vše je v stadiu pouhé analýzy. Boje národnostní, spory sociální, skepse v náboženství, naturalism v umění, empirism ve vědě: toť sama analýza. Velikost je však jedině v syntéze, ↑ která následuje po analýze." /154/ Na rozdíl od romantismu lidských eposejí, vyznačujících se intenzitou snu a pevnými konturami ideálu, který se prosazuje i v příznačné hugovské antitezi "homo duplex",

Rojkovo gnění, ač bytostné, má kolísavou intenzitu, protože dalším charakteristickým rysem hrdinovy povahy je "podléhat dojmům" /155/. Tuto vlastnost pak sám Rojko považuje za znak současnosti, která není integrující, univerzalistická, právě proto, že je přechodná.

Zeyerův hrdina je romantik moderní doby - dekadent, analytik. Romantická antiteze ideálu a reality se v Zeyerově Domě U tonoucí hvězdy jeví jako nepřekročitelné fatum i jako tautologický kruh; je-li za nejvyšší ideál a cíl považována syntéza, jejíž naplnění je ještě více v nedohlednu než na počátku století, je tu průběžně zpochybňován i syntetizující ideál sám o sobě. Romantická otázka, kam letí naše země?, je doplňována zpochybňující otázkou: a proč vůbec /118/. Absolutní negace, ale i démonický smích v závěru pak dovršují proměnu romantických znaků Zeyerovy prózy. Hvězda je tonoucí hvězdou, dům u tonoucí hvězdy, prostor, který promlouvá, je domem ztroskotanců snů a pološílenců, sám Rojko je poloutonulá hvězda atd.^{26/} Ve vypravěčově podání sice dům zprvu připomíná zakletý hrad a mimo jiné slibuje možnost, že skrývá samu poezii, vtělenou "v mladou krásnou dívku, vykvetlou z trosek věkem zahubených budov jako čarovná lilie v pohádce" /111/. Lilie - romantický znak krásy a čistoty /ale i emblém estétství konce 19. století/, je však průběžně negována ^{ústředním} všeobjímajícím znakem tonoucí hvězdy, stejně tak jako je tragickoironicky negována sama představa poezie, předpokládaná krásná dívka, nešťastnou prostitutkou a "poloblbou, ne-

mluvnou ženštinou".^{27/}

V Zeyerově chronologicky prostředním "dílu" /přidržíme-li se Šaldova označení/ dekadentní trilogie došlo k tematizaci "démona negace" a k významnému zpochybnění, i když ne k zrušení, základního atributu Zeyerových hrdinů, jejich snění, jejich snivosti. Analytická reflexe tu nekompromisně vytěsnila axiologický princip a vedla k jednoznačně deziluzivnímu pojmání světa, společnosti atd.

Náznamy tohoto přístupu jsou již patrné v románu Jan Maria Plojhar, i když se v něm na první pohled ocitá v popředí spíše sama rozpornost romantické reflexe i tradiční význam romantických znaků. Rojko a Plojhar vynikají běžnou romantickou fyziognomií, kodifikovanou již u Máchy. Přesto je na rozdíl od Domu U tonoucích hvězd v románu Jan Maria Plojhar znatelnější ještě větší rozestup mezi výlučností ústředních postav a jejich okolím a také se tu uplatňuje větší rozdíl mezi časem nevšedních a všedních lidí. Hlavní hrdina působí jako exotický tvor /"kolibřík", "tropický pták"^{28/}/, který trpí "nevysvětlitelnou touhou"/11/. Tak jako Rojko, i Plojhar se vyznačuje snivou duší, která je však navíc "měkká, trpná, ženská". V duchu romantické tradice je Plojhar de facto všude "cizincem", jenž nena- chází vztah k přítomnosti. Jedinou přítomností a hodnotou je pro něho chiméra, ideál. V reflexi a pojmání současnosti tak Zeyer vychází ze starého romantického klišé, z jeho běžných antitezí a z romanové existence výjimečné individuality, která žije v rozporu se světem. V bezprostřední, transparentní rovině působí Plojhar se svými atributy

jako tradiční romantická figura. Obvyklé romantické protiklady a negace jsou však v Zeyerově románu významově komplikovány; prolínají se se symboly a alegoriemi, které zvýrazňují faktickou ambivalentnost výpovědí i atributů, odrážejí složitost období zvaného fin de siècle a nejednoznačnost postojů svou podstatou romantického hrdiny této doby.

Zjevná vrstva protikladů a negací je v Zeyerově románu vrstvou postojových a ideových konfrontací. Konfrontován je snivý idealismus a citovost s utilitarismem a bezcitností, žena-anděl s ženou-démonem; velkolepá krása Říma v hrdinově představě vyvolává odlišný obraz tragické krásy Prahy, která je jednou "královnou", podruhé zas "děvkou". Romantický útěk Plojharova přítele z civilizace do přírody je vyvrácen konkrétnějším a mravnějším ideálem národa a vlasti, "let k ideálu" stojí proti "střízlivosti života", stejně tak jako "užší" vlast - elegické, mučednické Čechy - proti "širší" vlasti - Rakousku atd. Samotná lokalita se v těchto konfrontacích proměňuje v konkretizovaný ideál a souběžně se objevuje ve funkci alegorizované ideje jako Plojharův havranický zámeček se svou starou štěpnicí a zahradou. Ideou je však i Zeyerova nekonečná římská Campagna. Havranice i Campagna jsou také souběžně symboly - Havranice symbolem idealizované vlasti nebo vlasti-ideálu, Campagna, zobrazená jako majestátní síla i staré fatum, neustále proměnná i stálá, krajina s historickou pamětí, "otevřená kniha", je symbolem světa i metaforizovaným dějištěm hrdinových osudů. K slo-

žitosti vnitřní symbolizace a metaforizace Zeyerova textu přispívá i jistá rozpínatost jednotlivých motivů a témat, které mají schopnost dalšího symbolického navazování. Havranice se v Plojharových snech ztotožňují s matkou, matka s domovem, vlastí. A domov-Havranice, to je bezpečí, představa ráje, ale i nejvlastnější prostor bájí, legend a pověstí. V Zeyerově románu se tak průběžně prosazuje třetí, nejcharakterističtější rovina - rovina mýtizace ideálu. Ideál Prahy, Čech, vlasti je pro hrdinu opravdovější než šosácká Praha, pozitivistické Čechy. Rozhodující je pak pro něho setrvání v ideálu, jeho petrifikace, jež je ovšem možná jen tehdy, pokud existuje nezbytná vzdálenost mezi skutečností a hrdinou. Ideál je vytvářen legendou, sněním, nepřítomností skutečnosti, vzdálením se od ní a je uchováván mýtem, jeho pevnou strukturou a jednoznačným významem. Mýtizovaný ideál nebo ideál-mýtus trvá, protože je tu ztotožněn s principem a podstatou principu-ideje je neměnnost: "lidé pomínou, princip trvá" /88/.

Plojhar je nejen romantickou postavou se známými atributy a významy, ale i postavou symbolickou, a to nejen ve smyslu běžné romantické symboliky citění a postojů. Mezi Plojharem a Čechami je jednak latentní, jednak zjevná souvislost - zvláště když hrdina nenahlíží sám sebe, ale když ho pozoruje žena-anděl /Catarina/, další výjimečný hrdina románu. "Polomýtičnost tohoto kraje /t.j.Čech/ shodovala se se zjevem toho krásného, bledého, zasmušilého, z daleka příšlého muže" /162/. V této optice se obvyklý romantický poutník mění v tajemnou bytost, která jako by

vystupovala z pohádkové legendy, stávala se součástí mýtu o zemi, jejíž obrysy jsou vysněny z bezpečné vzdálenosti, vylučující destrukci mýtu. Relace Plojhar-Čechy však představuje složitější symbol. Svou "snivou, měkkou, nerozhodnou duší" hrdina zosobňuje slabost národa /sám Plojhar říká "jsemť pravým synem své země, svého národa", 223/ a navíc je tato měkkost a snivost v Plojharovi mytizována jako národní atribut. Na druhé straně však tato mytizace umožňuje další významové větvení. Plojhar a Čechy jednak splývají s legendou o Kristově ukřižování a zmrtvýchvstání, jednak sám Plojhar je pojímán jako legenda, jako bludný rytíř hledající svatý grál, jako heroa, který má naplnit své svaté poslání v době, které ideál chybí.

Motiv bludného rytíře je v mnohém klíčem k záměrně, i když ne vždy patrné dvojznačnosti Zeyerova textu: v něm se objevují otazníky nad gesty a scénami, které se vymykají tradičním romantickým významům tím, že jsou nevydařené /Plojharův souboj je i podle hrdinových slov spíš hospodskou rvačkou/ nebo trapné /rozchod s paní Dragopulos/. I Plojhar jako bludný rytíř se objevuje dvakrát, a to vždy v jiné perspektivě. Jednou v představách ženy-anděla, podruhé v přirovnání ženy-démona, jednou jako zosobnění mýtu, podruhé jako předmět ironie, pro niž je ideál známkou špatného vkusu.- Konfrontační pole Zeyerova románu doplňuje i svár reflexe, nikdy nekončící analýzy s přijímanou syntetičností a transcendencí ideálu a mýtu. Závěr románu je ovšem smířlivý. Hrdina dospívá ke

klidné rezignaci a příznačné romantické "tam", znak neustálého hledačství a nejistoty, se v Plojharových předsmrtných úvahách mění v mystickou jistotu.

Myšlenková posloupnost Zeyerovy trilogie dekadence je nepřímá. Závěr Jana Marii Plojhara, prvního dílu trilogie, jako by předjímal vyústění veršované povídky Troje paměti Víta Choráze /knižně 1905/, posledního dílu trilogie. Zeyerovým celoživotním ideálem byla syntéza, příkladné a jednoznačné poselství mýtu. Jeho postoj v této věci je mj. vysvětlen v předmluvě ke Karolinské epopeji /1896/, v níž podtrhuje rozdíl mezi velikostí, všeobecností na jedné straně a duchaplností, ironií a pikantérií na straně druhé. Ve shodě s názory romantiků Zeyer zdůrazňoval kompaktnost legendarizovaného středověku, "velké a silné doby", jako příklad nízké a slabé současnosti, jako příklad nelomených citů a věčně pravdivých rytířských ideálů: cti a lásky, přátelství a věrnosti atd. Zeyerův program je jednoznačný: "je více snad pravdy v Písni o Rolandu než kuřpř. v Zolově Zemi".^{29/} Pravdivá pro něho není faktografie pravdy, empirický pozitivismus, ale ideál pravdy, který předkládal, podle jeho vlastních slov, snivým, romantickým lidem v Čechách, kde je rytířství, romantismus považován za něco cizího, nečeského /"Vyšehrad... byl také odbyt co 'romantický', tedy nečeský"/.^{30/} Znakem středověku, jeho idealismu a homogenností, se pro Zeyera stala gotická katedrála a středověký epos, které považoval za hlavní nástroje mýtu. Gotickou katedrálu-epopej postavil také proti "věčné skepsi naší chladné doby"^{31/} jako zpředmětnění i sym-

bol syntetizující hodnoty ideálu, jako východiško z nekonečného romantického poutnictví a z dekadentního pesimismu. I když Zeyerovu Vítu Chorázovi není dáno postavít gotickou katedrálu jako hrdinům středověké epiky, ale jen - úměrně podmínkám a rozměrům Čech - malý kostel, i on zná symboliku chrámu, jeho ideu soudržnosti a významového univerzalizmu, i on se stává stavitelem chrámu, svou prací zpředměťňuje a oživuje ideu tím, že ji vnáší do světa bez ideálu.

Na rozdíl od Rojka z Domu U tonoucí hvězdy Vít Choráz dospěl k sjednocení, i když toto sjednocení má výrazně religiozní zabarvení, které jednotě vykazuje také jednoznačný prostor. Hvězdy, symbol romantického snění a jeho tragické nekonečnosti, jsou právě ve veršované povídce Troje paměti Víta Choráze nahrazeny mystikou kříže, který nakonec pro hrdinu znamená mnohem víc než hvězdy. Jak známo, na konci svého života se J. Zeyer přibližoval tendencím Katolické moderny. I přes toto omezení je však jeho obecné úsilí o syntézu a příkladnost hodnot - o restituci a nebo aspoň obhajobu ideálu prostřednictvím mýtu - skutečností, která má příchuť posledního významného romantického gesta. Toto gesto ovšem přišlo v době, kdy "na rozpory z konce století /Zeyer/ nevystačil plně s gotickou přímočarostí."^{32/} Gotická, mytologická a nakonec transcendentní mystická syntéza měla překonat analyticko-dekadentní proudy Zeyerovy tvorby. Ve skutečnosti však dekadentní romantismus a idealistický romantismus byly jen větvemi fenoménu "romantičnosti",

který na konci 19. století vytvořil východiško, rámec a do jisté míry i hranice Zeyerovy tvorby.

Poznámky:

- 1/ Srov. G.N.Pospělov, Problémy historického vývoje literatury, Praha, ČS 1976, s.125-151.
- 2/ F.X.Š., Několik slov o Juliovu Zeyerovi, in: České medailóny, Praha, SNKLHU 1959, s.164.
- 3/ Tamtéž.
- 4/ Tamtéž, s.160.
- 5/ Srov. tamtéž.
- 6/ "Dekadentní proces" u Zeyera sledoval F.X.Šalda i F. V.Krejčí; jako prvního českého dekadenta ho ve své monografii výslovně pojímá anglický bohemista R.Pynsent. K zdůraznění romantického i symbolistního základu Zeyerovy tvorby směřuje J.Janáčková /Obnovené obrazy a mýty Julia Zeyera, in: Stoletou alejí, Praha, ČS 1985/; jako originální podobu romantického literárního hrdiny vykládá J.M.Plojhar L.Lantová /doslov in: Jan Maria Plojhar, Tři legendy o krucifixu, Praha, ČS 1976/.
- 7/ Srov. R.B.Pynsent, Julius Zeyer /The Path to Decadence/, Hague-Paris, Mouton 1973, s.77, 122.
- 8/ Tamtéž, s.156 an.; R.Pynsent sám zastává názor, že dekadence je "přehnaný romantismus" /srov.tamtéž, s.163/.

- 9/ Ch.Grandmougin, in: *Revue nationale et étrangère* /cit. podle R.Pouillliart, *Le romantisme III, 1869-1896*, Paris, Arthaud 1968, s.137/.
- 10/ Tamtéž.
- 11/ Srov. P.Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine* /5^{ème} éd./, Paris, Lemerre 1887, s. V-VIII /avant-propos/.
- 12/ B.Spinoza, *Etika, O lidské nesvobodě neboli o síle afektu* /přel. K.Hubka/, s.269.
- 13/ P.Bourget, c.d., s.15.
- 14/ Srov. tamtéž, s.16-18.
- 15/ Tamtéž, s.25.
- 16/ Srov. tamtéž, s.29-30.
- 17/ J.Moréas, cit.podle R.Pouillliart, c.d., s.146.
- 18/ P.Bourget, *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre 1892, s.III /préface/.
- 19/ F.R.de Chateaubriand, *Atala - René* /přel.O.Reindl/, Praha, Odeon 1973, s.130.
- 20/ A.de Musset, *Zpověď dítěte svého věku*, in: *Dílo*, Praha, SNKLU /KK/ 1966, s.166-167.
- 21/ Cit.podle G.N.Pospělov, c.d.
- 22/ Ch.Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard /Bibl.de la Pléiade/ 1961, s.879.
- 23/ Tamtéž, s.1062.

- 24/ Srov.J.Zeyer, Tři legendy o krucifixu, Dům U tonoucí hvězdy /Spisy J.Z., XXIV/, Praha, Unie 1906, s.118; k tomuto vydání odkazujeme i dále v textu.
- 25/ P.Bourget, Essais de Psychologie contemporaine, s. 139.
- 26/ Jak připomíná J.Janáčková v knize Stoletou alejí, tonoucí hvězda je i symbolem širšího významu; tonoucí hvězdou jsou nejen lidé ztroskotaných existencí a lásek, tonoucí hvězdou je i Země, a také národy, zastoupené obyvateli a návštěvníky domu; dům U tonoucí hvězdy je v celkové symbolické rovině příběhu celý svět /srov. s.162-163/.
- 27/ V domě U tonoucí hvězdy jsou však výrazné negace zmírňovány principem milosrdenství /viz postava paní Celestýny/.
- 28/ J.Zeyer, Jan Maria Plojhar, Tři legendy o krucifixu, Praha, ČS 1976, s.28. K tomuto vydání odkazujeme i dále v textu.
- 29/ Karolinská epopeja, I. /2.vydání/; Spisy J.Z., Praha, Unie 1905, s.15.
- 30/ Tamtéž, s.24.
- 31/ Srov.J.Zeyer, Básně /lyrika a drobná epika/, in: Soubor z díla J.Zeyera, I, Praha, Česká grafická unie a.s. 1941, s.73.
- 32/ Srov. tamtéž, předmluva J.Š.Kvapila, s.XII.

Místo Sládkova Lumíru v rozvoji české literatury i ve
sporech devadesátých let

Zdeněk Pešat

Zdalo by se, že česká literatura 19.století nemá už alespoň po faktografické stránce pro nás žádná překvapení, která by vedla k podstatnější revizi dosavadních pohledů, a že zůstává jen na hlubším teoretickém ujasňování povahy literárního díla i literárního vývoje, jímž bychom dále prohlubovali a jemněji analyzovali v podstatě uzavřenou sumu poznatků o tomto období. Aniž bych chtěl pretendovat na nějaká odhalení, rád bych poukázal na oblast, která při všem zájmu literární historie o 19.století zůstala dosti stranou. Mám na mysli časopisy tohoto období a jejich komplexnější analýzu. Prostřednictvím Sládkova Lumíru pokusím se dotknout generačních sporů devadesátých let a zároveň vyznačit postavení časopisu v těchto bojích.

Ještě předtím jako doklad toho, co jsme stále časopisům 19.století dlužni, a — Sládkův Lumír není v této věci ojedinělý případ, obrátím se k předchůdci Sládkova časopisu, k Lumíru Mikovcovu. U starší české literární historie se netěšil valné přízni. Když v roce 1903 hodnotil A. Novák třicet let trvání Lumíru založeného 1873 Nerudou a Hálkem napsal: "Podivnou působností retardující tradice dostává list, jehož programem zřejmě bylo vytvořiti umělecký typ nového kosmopolitního Čecha proti starému, otrávenému historizujícímu typu slavjanofilského

ylastence, silně historizující a mytologizující jméno Lumír, ne tak dědictvím po onom ossianovském pěvci rukopisném z čarodějné kuchyně Českého muzea, ...— nýbrž spíše vzpomínkou na Mikovcův týdeník, vyplňující trudná a šedivá padesátá léta a zkomírající v prvních rocích šedesátých." Pokračuje pak dosti znevažujícím tónem o Mikovcově Lumíru, aby prokázal jeho "retardující tradici". Novák nebyl sám, kdo přehlíživě komentoval tento časopis. Doklady o tom můžeme shromáždit od soudů J.Vlčka až po J.L.Turnovského, jenž Mikovcovi kladl za vinu, že se svými kritikami v Lumíru podílel na vyhnání J.K.Tyla z Prahy. Tyto soudy, podpořené zejména v padesátých letech kul-tem Tylovým, přežívají někdy dodnes. Čestnou výjimku tvoří J.Máchal, který v roce 1905 v Lumíru konstatoval, že Mikovcův "neobyčejný talent a literární význam mnohem více ocenili Němci než Čechové. Budoucí biograf Mikovcův najde v německých časopisech pražských, vídeňských a lipských daleko cennější materiál k vyličení jeho života než v listech českých. Z české strany jediný Neruda měl plné porozumění pro tohoto utrakvistického spisovatele našeho." A pak už jen K.Dvořák v druhém díle akademických dějin podává celkovou soustavnou analýzu Lumíru, oceňující výstižně jeho přednosti.

Je ovšem pravda, že základní ráz Lumíru vtiskla doba bachovské reakce a poznamenala ho apolitičností a loajálností. O dobové situaci například svědčí úmrtní oznámení. Zatímco význam J.Kollára, V.Hanky, J.K.Tyla a jiných i méně významných osobností hodnotily obsáhlé nekrology, někdy i na pokračování, o úmrtí K.Havlíčka se v Lumíru 1856 objevu-

je jen zapadlé oznámení a pohřbu je věnován jeden odstavec, přitom zcela zapadlý, protože bez titulu. Podobně jednou větou je oznámeno úmrtí H. Hejny. To jsou ovšem kuriozity, pro které nemusíme chodit tak hluboko do minulosti. O situaci po Bachově pádu pak zase výmluvně vypovídá sdělení z roku 1861, že díky výnosu policejního ministra o zákazu šíření dovidáme se titul časopisu vycházejícího v Paříži *La voix libre de Bohême* /vydával ho v emigraci Mikovcův přítel J.V.Frič/. Je také pravda, že původní literární tvorba se rozvíjela z chudobných začátků, ale také, že vedle konzervativních představitelů už tehdy tam pod různými pseudonymy vystupuje J.V.Frič, že duší časopisu je V.Č.Bendl, který tu tiskne verše, překlady, studie /o pohotovosti, s jakou byl Lumír schopen informovat, svědčí Bendlovo uvedení francouzské stati o díle americké spisovatelky H.B.Stoweové, zde ještě pojmenovaném Chatrč strýce Tomáše, a to ve stejném roce 1852, kdy vyšlo poprvé v USA/. A už v prvním ročníku vycházejí v Lumíru Máchovi Cikáni /7 kapitol/. Významnou složkou Lumíru byla i pozornost věnovaná projevům domácích i cizích lidové slovesnosti, stejně jako překladatelská aktivita časopisu. Z tohoto podhoubí záhy vyrůstá mladá literární generace. Již v roce 1854 se objevuje nový autor Janko Hovora /J.Neruda/s baladou *Oběšenec* a s ukázkami z *Hřbitovního kvítí*, vedle něho i V.Hálek, po nich postupně i G.Pfleger, F.V.Jeřábek, J.Barák, R.Mayer, A.Heyduk, s prózou K. Šyělá. Mladá generace si tak v poměrně krátké době a ještě za plného absolutismu vydobyla v Lumíru významné, ba klíčové postavení. V roce 1859 pak Mikovec opět z Máchovy

pozůstalosti otiskuje báseň Vorlík.

Literární historie sice v Lumíru přehládala nad kritikou, ale i tu se pronikavostí vyznačuje např. na pokračování otiskovaná a možná vůbec nejvýznamnější recenze almanachu Máj, jež nejen hodnotí příspěvky, ale též vehementně obhajuje romantiku, zejména pak Máchu; zároveň recenzent vyslovuje přesvědčení, že autoři almanachu "stavíce sobě geniálního Máchu za vzor, neulpí na některých výstřednostech mladistvé jeho fantazie". Kladně pak Lumír komentuje i další ročníky almanachu a vítá rovněž první časopis mladých Obrazy života. Od roku 1857 vzrůstá dále zájem o osobnost K.H.Máchy, jehož význam pro českou literaturu je srovnáván s dosahem Puškina pro literaturu ruskou.

Na rozdíl od literární kritiky jednu z nejvýraznějších složek Lumíru tvořila kritika divadelní, jíž se ujal sám Mikovec. V ní redaktor časopisu nejautentičtěji vyjádřil své představy o potřebách české kultury, které svým způsobem prostupovaly celý časopis. Náročným ideálem, jímž měřil české divadlo, byl Shakespeare a klasická díla evropské romantiky. Z českých dramatiků Mikovcovi tuto představu nejlépe naplňovali J.J.Kolár a V.K.Klicpera. Naproti tomu britkým posměchem stíhal vídeňskou a berlínskou frašku /nazýval ji starým škvárem/ i typ představení, jež tehdy reprezentovala na vnější efekt vypočítaná díla berlínské herečky Ch.Birch-Pfeifferové /mluvil o ní jako o řemeslné dámě/. V tomto tažení za vyšší úroveň českého divadla se Mikovec v roce 1851 střetával s vedením českých představení ve Stavovském divadle, ředitelem J.Hoffmannem, a zejména s

dramaturgem J.K.Tylem, udržujícím si stále představu divadla pro střední lidové vrstvy a vycházející vstříc jejich vkusu. V Mikovcových ironických kritikách a zvláště v posměšných výpadech vůči matce Tylových dětí, herečce A.Rajské, bylo patrné osobní zaujetí /jako na iniciátora ukazuje F.Strejček na Tylova odpůrce a Mikovcova přítele J.J.Kolára/. Mikovec také nebral ohled na svízelné postavení dramaturga omezovaného úřední nevraživostí, novým divadelním zákonem a z něho vyplývající cenzurou a nuceného ke kvapné práci a k improvizacím /ve smlouvě měl Tyl stanoveno, že vedle dramaturgie pořídí ročně dvě původní hry a pět překladů/. Přes toto vše nelze přehlédnout, že se tu střetly dvě vyhraněné koncepce, dvě rozdílná pojetí funkce českého divadla, z nichž Mikovcova v dané chvíli odpovídala více potřebám české divadelní kultury. O nadosobním jádru sporu svědčí to, že po Tylově odchodu z Prahy za nového vedení českých představení Mikovec pokračoval ve svých ironických kritikách dramaturgie, úrovně překladů /vídeňskou burlesknost prý podávají jako sprostotu/ i hereckých výkonů, a zvláště ostře napadal výběr her pro benefiční představení /hledí se při nich prý více na kapsu než na hodnoty/. Ve zprávách z venkova pak Lumír sledoval a kladně oceňoval Tylovu činnost u divadelních společností, přinášel pozitivní posudky inscenací jeho her a nakonec v anonymním a vlastně, pokud se nemýlím, jediném významnějším nekrologu na několikere pokračování Mikovec vyzdvihl Tylovy zásluhy o české divadlo. Přitom podobně jako v literatuře i tu Lumír vítal nástup mladých autorů, hry J.V.Friče, F.V.Jeřábka, G.Pflegra,

V. Hálek i J. Neruda /s výjimkou tragédie Francesca di Rimini/. Stál také v první řadě snah o zřízení Národního divadla. A tak lze říci, že v obtížných dobách Bachovy reakce Lumír vykonal značnou práci pro českou literaturu a kulturu. Nucená absence politiky umožnila, aby v něm Mikovec soustředil k jednotnému působení na prospěch literatury jak starší představitelé konzervativních snah, tak radikální mládež /J.V. Frič/. Do práce časopisu se okamžitě, jak se vraceli z vězení, zapojovali další radikálové /V. Vávra, K. Sabina - ten pod pseudonymem Norbert Bergenthall ještě z vězení/. Lumír tak všestranně vytvářel podmínky pro nástup mladé májovské generace, jejíž snažení přijímal s pochopením a již až do vzniku jejich vlastních časopisů umožňoval vstup do literárního dění. Podle svědectví J. Nerudy byl Mikovec vzorný redaktor, jenž svědomitě četl všechny příspěvky a tiskl je bez úprav. Svým uspořádáním, stálostí a pravidelností se tak Lumír stal vzorem dalším beletristickým časopisům 19. století. Jedním z nich byl i Lumír Nerudův a Hálekův. Jeho zakladatelé určitě věděli, proč zvolili právě tento název, vždyť Mikovcův časopis dobře znali.

Profil nového časopisu se ustálil za vedení J.V. Sládka. Jak známo, kořeny tuhých bojů devadesátých let netkvěly v otázkách literárních. Vždyť i rozsáhlejší část manifestu České moderny, vzniklém po Macharově kritice Hálek, jejíž ostří mířilo /jak dokládá Macharův průvodní dopis k statí zasílané do Naší doby/ opět vně literatury, zabývá se otázkami politickými a sociálními. Manifestem se vlastně i mladí spisovatelé přihlásili k opozičním po-

litickým proudům vůči mladočeštyf, proudům, které se v českém veřejném životě rodily od poloviny osmdesátých let. A právě v tom mohla mladá generace nalézat své předchůdce i ve Sládkově Lumíru.

Ač se Lumír za Sládkova řízení distancoval od politického dění a odmítal se vměšovat do sporů politických stran, tím, že své hlavní poslání spatřoval v rozvoji české literatury a kultury, stál stále v napjatém poměru k domácí politické praxi. Intenzivní pocit "vlasteneckého úpadku" a krize literatury vyvěrající nikoli z jejích tvůrců /když roku 1883 Sládek hodnotil první desetiletí Lumíru, napsal, že "naši hudebníci, sochaři, básníci a učenci... učinili za posledních deset let pro náš národ více než všichni jeho politikové od nejvyššího k nejnižšímu/, nýbrž z malého zájmu čtenářů /psal, že "máme odborníky, ale málo vzdělavců"/, ze slabosti kritiky a z nedostatku kulturních nakladatelů, tedy toto vědomí vlasteneckého úpadku stále častěji přerůstalo v útočný kritický tón vůči tvůrcům veřejného mínění, majitelům národních žurnálů, v jejichž přílohách se podle Sládka "vědomě a systematicky kazí vkus", zejména vůči praxi Národních listů, v nichž literatura je popelkou. A ještě v roce 1893, tedy v době, kdy Lumír už sváděl boje s mladými kritiky, se v něm anonymně píše u příležitosti Vrchlického jubilea o "spoutanosti literatury" a o "společenské inkvizici", která nedovoluje literatuře být aktuální: "pište o hnutí dělnickém, vylište naše politické boje a historické zápasy, jak vpravdě jsou, a policie i státní zastupitelstvo bude se vám dívat do prá-

ce; mluvyte o náboženství, máte na krku kněžstvo; pište o poměru muže k ženě a vrhne se na vás veřejná mravnost; vyličte naše vlastní veřejné poměry žurnalistické, bankovní, reprezentativní atd., a hmotně i duševně vás uštívou." Lumír tedy poukazuje na tytéž okolnosti, které mladé přiměly k otevřenému útoku na český veřejný život, zejména na jeho žurnalismus, k útoku, který, protože byl spjat s kritikou literárních projevů Lumírem uznávaných, obě generace rozdělil.

V polemikách se ovšem Lumír ocital i ve věcech literárních. Zprvu se účinně bránil proti nařčení z cizáctví zaměřenému proti Vrchlickému z řad mladých Moravanů. V dalších letech, když se okruh kritiků lumírovců rozšířil i do Čech /E.Krásnohorská v Osvětě a v Umělecké besedě v referátu o Hádkovi, F.Schulz v Osvětě, V.Guth v Politik, R.Pokorný v Palečku/, mnohem vehementněji i na základě statistiky, jež prokazovala v procentech, že i ze slovanských literatur neotiskl více než Lumír žádný tehdejší literární časopis. Sládek přitom formuloval základní krédo své i Lumíru: "Chceme být napřed Čechy v myšlení, cítění, práci a poctivosti, ale nesmíme zanedbávat toho, co ze vzdělanosti a ušlechtilosti jiných národů může doplnit vzdělanost a ušlechtilost naši"/1880/. Paradoxem zůstane, že právě tehdy Lumír pobouřil vlastenecké kruhy, když energicky vystoupil proti podcenivému pojetí současné české literatury a proti jejímu odvozování z literatury německé v Historii slovanských literatur autorů A.N.Pypína a V.D.Spasoviče. Spory s moravskou kritikou pak pokračovaly i v době, kdy už v Čechách vášně zcela opadly a kdy si Lumír neodpustil ironickou invektivu

yůci L.Čechovi jako yůci nové moravské školy, "mladičtí literáti moravští, kteří dlouho pekli básně a povídky po způsobu Liboslava Vendelína Štětky Davelského založili literární školu moravskou" /1885/, a kdy po Bartošových úpravách Babičky B.Němcové pro školy, vystoupil Vrchlický proti Bartošovu komolení svých veršů v čítance.

Mnohem zdrženlivější postoj zaujal Lumír k bojům o Rukopisy, jež komentuje nejprve v žertovné glose J.Vrchlického /pseudonym Carpio/, žádající odškodnění pro mučedníky, kteří ve škole pro neznalost RKZ obdrželi tolik špatných známek, a dožaduje se, aby vedle znalců byli k jejich posouzení přizváni i básníci, kteří mají cit pro to, co bylo kdy možné napsat, dále střídmy článek S.Podlipské, jež soudí, že prokáže-li se nepravost Rukopisů, pak žil mezi námi na začátku 19.století geniální básník, a žádá proto, aby RKZ mohly žít dále. Na obranu RKZ přináší Lumír jen obsáhlou stať historika F.Dvorského /Zůstatky starých našich zpěvů/, ale současně otiskuje i stanovisko T.G.Masaryka k prohlášení správního výboru Muzea.

Ze všech těchto postojů Lumíru je patrné, že mladé nepřivedla k časopisu jen nouze o prostor, kde tisknout. A tak se Lumír spolu se Šimáčkovým Světozorem stal místem hlavního nástupu mladých. Už 1883 se tam vyskytuje A.Sova /jako Ilja Georgov a 1884 jako Valburga Turková/, 1884 J.S.Machar, 1885 s beletrií F.X.Šalda, vystupují tam i prozaici J.K.Šlejhar a V.Mršťík, tedy vesměs signatáři budoucího manifestu Moderny. Zdálo se, že mladá generace ústrojně naváže na lumíroyce. Ještě v roce 1887, tedy v době rukopisných bojů, Sládek hájí mladou literaturu obviňovanou

konzervativními literárními kruhy z destruktivního směru, jenž prý sahá na samy kořeny naší národní existence, a označuje to za nesmysl. Zároveň však vyžaduje od mladých pracovitost a více šetrnosti k vykonané práci. Předmětem sporu se stali mladí literáti hlásící se k Vrchlickému jako ke svému učiteli. K prvnímu střetnutí došlo roku 1892 nad verši A.Klásterského, jehož žánr odsoudil F.X.Šalda, ale Lumír se básníka zastal, k dalším pak roku 1893 v polemice s Herbenovým Časem, v níž mladá kritika je v Lumíru temperamentně označena jako "voj housenek, jenž se živí ohlodáváním cizích zahrad" a český spisovatel stojí před ní co by delikvent. Hromadná odpověď mladých v Literárních listech je také podepsána Housenkáři. Nato Vrchlický provokativně podepsal svou kladnou recenzi Škampových veršů jako Parnasista, uživ hanlivého označení vyhrazeného pro lumírovce v kritice Literárních listů, a hlavně pod pseudonymem Josef Vocásek otiskl sice vtipnou, nicméně dráždivou parodii na symbolisty Sláva západu věnovanou J.Karáskovi, A.Procházce a O.Březinovi. Zároveň Sládek podnikl výpad proti symbolismu, Literárním listům a Nivě a usvědčoval redaktora Nivy F.Roháčka z plagiátu. Definitivní rozchod pak nastal, když Lumír přetiskl z Hlasu národa Vrchlického reakci na Macharova Hálka. Spor dozníval ještě v témže ročníku /1894/95/, když se Lumír zastal M.A.Šimáčka, jenž byl obviněn Šaldou z upravování textů mladých autorů. I tu je pozoruhodné Sládkovo uvážlivé stanovisko, když napsal, že "teď mladí bojují s mladými a na obou stranách jsou pracovitě ruce". Vše uzavírá Sládkovo vyznání o stanoviscích Lumíra: "Co je skutečně

umělecké, ať staré, ať nové, najde u nás vždycky místa, všelike výstřelky ať nejmodernějšího naturalismu a dekadentismu, ať starého idealismu ve svých sloupcích pěstovati nemůžeme. Čtenářstvo by se nám hezky poděkovalo." Zde je naznačena mez, již Lumír nehodlal překročit. Jsou pro něj přijatelní, byť s výraznými kritickými výhradami, J.Kvapil a J.Borecký s prvními projevy symbolismu u nás, protože zůstávají v rámci dosavadní hierarchie hodnot a hlásí se k lumírovskému období literatury, je pro něj přijatelný Machar, jehož Vrchlický pokládal za nejnadnějšího z mladých a o jehož prvních třech knihách psal, že "mají pro nás tentýž význam, jako měl druhdy Lermontovův Hrdina naší doby pro dobu svou", a ještě v roce 1894 Lumír anonymně vřele vítá Macharovo Tristium Vindobona I-XX. Je pro něj přijatelný i mladičkový S.K.Neumann se svou prvotinou Nemesis bonorum custos, o němž Vrchlický soudil, že "fyziognomií jest mladý básník, sympatický skeptik, moderní hoch, který lekturou Machara osvojil si lehounké koketování i s vlastním neštěstím. ... Jest lyrik všude a ve všem." Ale s námitkami se už v Lumíru setkává první výraznější signál mladé literatury naturalistické provenience, Šlejharovo Kuře melancholik. Šifra -ch- sice zaujímá k povídce kladný postoj, ale zároveň upozorňuje autora, že "výstřelky z pařeniště tzv. naturalistických výtvorů moderní novelistiky, budící jen odpor, hnus a ošklivost, nebudou nikdy předmětem a cílem ani vpravdě realistického tvoření, ani pravého umění". Druhou hranici, i když ne tak zcela jednoznačnou, znamená pro Lumír sym-

rodie z roku 1893, ale též v témže ročníku jeho celkové pozitivní pojednání o symbolismu francouzském. Obojí je dokladem, že příčiny Vrchlického odmítavého postoje k domácímu symbolismu nevyvěraly z jeho podstaty, ale z napjatého vztahu mezi lumírovci a mladými. Z druhé strany pak nelze přehlédnout, že na rozdíl od razantních kritik Vrchlického z pera konzervativní moravské kritiky mladí kolem Moderny přistupují k básníkovi se zdrženlivostí, s výjimkou oprávněné kritiky Exulantů T.G.Masarykem v podstatě kladně, přinejmenším s vědomím toho, co pro nové proudy vykonal. Šaldovi například i díla, jež nepatří k básnickovým předním, jako jsou prózy Nové barevné střeby nebo proverb Trojí políbení, slouží jako podnět k rozvinutí obecnějších myšlenek o literatuře. A teprve po Vrchlického vystoupení proti Macharovi píše Šalda své hlavní ostře kritické soudy o sbírkách Písně poutníka a Poslední sonety samotáře a Masaryk analýzu básníkovy eklekticismu v Twardowském.

Mé poznámky o Lumíru a jeho místu v bojích devadesátých let si nekladly za cíl jakkoli revidovat význam a dosah nástupu mladé generace a jejích zápasů. Nemůže být pochyb, že chtěli-li si mladí vybojovat patřičné místo v dosavadní hierarchii hodnot a prosadit své pojetí tvorby, bylo nezbytné se rozejít s pozdní neoromantickou představou básníka, jenž na rozdíl od stále zklamávajících reprezentantů politických představuje mluvčího národa, a jenž proto zaujímá v literatuře výsadní postavení. Museli se proto střetnout nikoli jen s konzervativci nejružnější-

ho ražení, ale především se ztělesněním předcházející etapy vývoje tvorby, to ješ s Vrchlickým a s jeho hlavním orgánem Lumírem. Ale museli se rozejít s Vrchlickým jako s literární institucí, obklopenou okruhem epigonů a reprezentující určité pojetí tvorby. Že k tomu došlo v prudkých bojích, jaké česká literatura dosud nezažila, nebylo však vyvoláno mimořádnou krizí literatury, ale hlavně krizí společnosti, kdy v rámci překonávání společenských překážek, zvláště nadvlády politického žurnalismu nad literaturou, se i sama tvorba stala součástí tohoto hlavního zápasu. A neznamenal to ani v době nejprudších srážek a popírání dosavadních hodnot jejich eliminaci. Zdá se to samozřejmé, ale kolikrát jsme se právě v souvislosti s nástupem generace devadesátých let, a zejména se zrodem symbolismu, setkali se zjednodušenou představou vývoje jen jako boje nového se starým. Přitom, aby to nové patřičně vyniklo, je třeba to starší vidět nikoli jako jiné, nahrazované novými uměleckými i společenskými postoji a třeba pro daný okamžik i jako zábranu dalšího vývoje, ale jako překonané, a tudíž i špatné. Naštěstí historický vývoj, a tím méně i mnohem komplikovanější umělecký vývoj /komplikovanější proto, že se pohybujeme ve světě estetických hodnot/, se neděje jen touto jednoduchou lineární formou pokroku a zpátečnictví. Dialektika zná i jemnější způsoby, jimiž se umění vyvíjí. Není její vinou, že právě jen lineární vývoj jako pozůstatek pozitivismu se mnohdy jeví jako nejvíce efektní. Jednou vytvořené hodnoty se sice překonávají tím, že se od nich jako od jisté normy odrážejí vznikající hodnoty nové,

ale to neznamená, že toto nové automaticky ruší hodnoty předcházející anebo i hodnoty, které v dané chvíli netvoří dominantu vývoje. Vždyť, abychom se přidrželi Vrchlického, právě uprostřed nejtvrdějších střetnutí roku 1894 nejen vydává jednu ze svých nejvýznamnějších lyrických sbírek, *Okna v bouři*, ale také po dávno proběhlých zápasech tento kdysi už odepsaný básník svým *Stromem života* fascinuje další mladou generaci, pro niž to staré a překonané je v lineárním pojetí vývoje sám symbolismus a dekadence.

Plně se to vztahuje i na konfliktní vztah Tyl-Mikovec. Jestliže jsem řekl, že v dané chvíli Mikovcovo stanovisko více odpovídalo potřebám českého divadla /třebaže se prakticky nerealizovalo/, znamená to popření hodnot, které ve svých dílech vytvořil Tyl. Ale stejně tak by tehdejší situaci nepostihl argument, že zatímco o Mikovcových hrách dnes už málokdo ví, Tylovy se hrají dodnes. Mluvílo by se stále o jiných věcech. Neboť to podstatné je, že se tu střetly dvě základní koncepce mající reálnou motivaci v tehdejší společnosti: na jedné straně úsilí o ražení nových cest české kultury, snahy kultivované obzorem světového umění a prosazované i za cenu jisté výlučnosti i izolace, a na druhé straně - zhruba řečeno - hledisko národně a sociálně uvědomovacího, osvobozenického zápasu. Ani jedno, ani druhé stanovisko, byť se v průběhu 19. století střídala v dominujícím postavení a také různé podle okamžité situace se stávala nositeli nových snah nebo snah retardujících, nelze převést na prostou formuli pokroku a zpátečnictví, neboť představovala základní nosné principy, dynamizující prvek,

vnitřní pružinu celého literárního vývoje v 19.století. Jakékoli zrušení tohoto protikladu by v tehdejších podmínkách znamenalo podstatné ochuzení české kultury 19. století.

A tak ani postavení Sládkova Lumíru v bojích devadesátých let, jež ukazuje jeho meze, nemůže odsunout stranou povinnost zhodnotit jeho význam pro českou literaturu i pro samu mladou generaci, pro niž se stal jedním ze dvou rozhodujících nástupišť a publikovanou tvorbou někdy i inspirátor nových děl. Díky soustavné redakční práci se Sládkovi podařilo naplnit poslání, které Lumíru přisoudili jeho zakladatelé Neruda a Hálek. Po dlouhou dobu, až do podzimu 1893 bez podpory vydavatelského podniku, odkázán i hmotně jen sám na sebe, vytvořil z Lumíru náš nejstálejší beletristický časopis, kritický k politickým poměrům, nesmířený s postavením českého národa. Přes dvacet let v něm Sládek usiloval o zajištění důstojného místa české literatuře jak uprostřed národního celku, tak v rámci kultury ostatních evropských národů. Lumír se nejvýrazněji ze všech tehdejších časopisů podílel na utváření podoby české poezie posledních desetiletí 19.století a znamenal celou jednu epochu v dějinách českého básnického protikladu. Jakmile splnil své poslání a nemohl už cele českou původní tvorbu reprezentovat, nemocný Sládek předal redakci do rukou V.Hladíka, sice představitele mladých, avšak nesvázaného s Modernou, redaktora, jenž měl snad znovu zajistit součinnost lumírovců s generací devadesátých let. Zůstane jedním z paradoxů historie, že konfrontace nového Lumíru Hladíkova a starého Lumíru Sládkova vyznívá tak jednoznačně ve prospěch Lumíru Sládkova.

Slohová intence jako činitel vývojové dynamiky

/povídky A.Sovy/

Jaroslava Janáčková

Sova prozaik je méně znám a poznán než Sova básník a bude asi ve stínu básníka i nadále. Neměl by však být opomíjen, což se děje v ohledu vydavatelském i vydavatelském. Ještě hůř než dvojice románů z prahu dvacátého století /Ivův román, Výpravy chudých/ jsou na tom prózy krátké. Vskutku reprezentativní čtenářský výbor z nich neexistuje, sovovská literatura je povětšinou odbývá matnou a zběžnou charakteristikou, nanejvýš si jich všímá jako předznamenání autorových románů.

V evropských souvislostech zaujala povídka klíčové místo ve vývoji od realismu přes "moderny" k umění dvacátého století; stalo se tak v souvislosti s významovým zatížením detailu a s novou situovaností subjektu v textu, "před" ním, tj. v genezi díla, i "za" textem - v recepci. U nás je celé toto přehodnocování pro devadesátá léta spjato s /nepočtenými/ drobnými prózami Sovovými /u jiných autorů - K.V.Raise, V.Mrstíka, Jiřího Karáska ze Lvovic - je těžiště většinou v jednom, dvou typech/. V průběhu devadesátých let A.Sova vystřídal, vzato v časové posloupnosti povídku, v níž dominovaly řečnické projevy výjimečných mladíků, nahněvaných na tzv. dezinfekční století a na svoje postavení "kasty živořící": zde stál z domácích autorů nejbližší J.Zeyerovi, v kritice byl však adresnější než jeho předchůdce. Pak

zkusil povídky realisticko-naturalistické. Uprostřed devadesátých let, v náporu nonkonformismu po rozpadu České moderny, uveřejnil dvě prozy symbolistní. Z nich Lyrické vteřiny duše, výkon výjimečné hodnoty, vynikají filozofickým zvýznamněním prostorů, v nichž vypravěč v první osobě postupně v jedinečné zkratce a v rychlém tempu obzírá svět z pozice buřičsky naladěného chudého člověka z Čech konce století, jež je v závěru tohoto minicyklu obžalováno. V dotyku s typy, jež jsme tu uvedli, Sova přehodnocoval, tj. subjektivizoval, povídku venkovskou /když povídku vesnickou předtím odmítl/. Naznačené proměny jsem popsala ve statí Rané trojcestí Sovy povídkáře.^{1/}

Tentokrát si kladu otázku, jaký význam měla slohová diferenciacie pro udivující a historicky významnou dynamiku literárního vývoje na předělu století. V literární historii jsme ještě fakticky, tj. konkrétním výkladem, nepřekonali pohled na rychlé střídání "ismů" jako na překážku osobních cest autorů a literárního rozvoje vcelku. Práce typu Wittlichovy České secese v naší disciplíně není ještě ani na obzoru. Příprava syntetického výkladu v podobě dějin české literatury od devadesátých let si vyžaduje upřesnit kritéria výkladu, a tedy i chápání "ismů".^{2/}

Pojem sloh se v naší teoretické výbavě pro výklad literatury v posledních letech zúžil, jak napovídá Slovník literární teorie, a to ve směru funkčního stylu uměleckého a stylu jazykového. Naproti tomu sloh, jak mu

/různě/ rozumějí dějepisci umění, sloh jako dobově podmíněná a společensky fungující norma obsahově tvárná, z obzoru naší literární historie pro úsek do světové války na léta téměř zmizel /výjimkou je kupříkladu Opelíkova monografie věnovaná Josefu Čapkovi/. Jenom čas meziválečný se ještě - k prospěchu vědy i jejího předmětu a adresáta - rozlišování -"ismů" nevzdal. Většinou se však mluví o uměleckých směrech nebo uměleckých metodách. Nemíním slovíčkařit, ale sloh mi, na rozdíl od směru a metody, téměř souvisí se skladebností prvků vědomě vybíraných vzhledem k zamýšlenému a tvořenému celku a k jeho recepci.

Sloh je mi strukturou, "kterou nemůžeme získat z vlastností jeho nositelů ani sčítáním, ani abstrahováním", sloh není ideou ani úkolem; je jakýmsi "průměrem, který si musíme uvědomovat, abychom se přiblížili ke konkrétnímu příkladu".^{3/} Pro literárněhistorický výklad podtrhuji: jde o to pomocí "průměru" se přibližovat příkladu, tj. slovesnému dílu. Slohová charakteristika pomáhá jemnějšímu odlišení jednoho autora /Sovova/ výkonu od druhého, a je to současně odlišení typologizující, odkazující navíc v mezích umění k čemuś intersubjektivnímu a interdisciplinárnímu. Pomocí slohové charakteristiky lze odlišovat vývojové etapy a dostávat do poměřitelných a smysluplných relací umělecké projevy literární, výtvarné a snad i hudební atp.

Případ Antonína Sovy je pro naši metodologicky zaměřenou rozvalu příhodný i tím, že je vyloučeno zto-

tožnit autora s ⁴⁾jením slohem či "směrem". Kdykoli se tak dělo a děje /Sovova próza bývá globálně spojena s impresionismem/, nevede to k poznání, nýbrž k zastření skutečných kvalit díla v celku i v konkrétních titulech.

"Zkoušení" vždy nových slohových klíčů v poměrně rychlém sledu a při řídké produkci v krásné próze mělo dvojí účinek v recepci: v okruhu autorových obdivovatelů a špičky literárního publika to byl respekt ke kreativní schopnosti autora /a zkušenost, co lze tím kterým slohovým podnětem dokázat/. Zato v širším přijetí a v dodatečném výkladu vznikala bezradnost, kam Sovu prozaiika "zařadit", jak jeho drobným pracím rozumět. Pro první knižní soubor také autor nemohl nalézt vydavatele /útlý svazeček nazvaný Próza vyšel nakonec roku 1898 jako zahajovací svazek edice Symposion, vydávané H.Kosterkou/.

Slohotvorná aktivita kontextu patří k diferenciacním a dynamizujícím činitelům literárního vývoje, klade ovšem nemalé nároky na tvůrce i na publikum. Musí být - pochopitelně v různé míře - účastní sebereflexe literatury, jež je podle D.S.Lichačeva podmínkou pro rozvoj různých směrů, pro možnost volby mezi nimi. K tomu skýtá podmínky jen takový vývoj, kdy sebereflexe literatury se účastní spisovatelé rozličných orientací, kteří výměnou názorů spějí k vyhranění směrů a sami mezi nimi volí. To se může naplno dařit jenom v podmínkách, kdy se rozličné, i protichůdné, pozice navzájem stýkají a konfrontují. Kde by rozmanité tendence působily izolovaně, pouze v navzájem uzavřených okruzích příjmu, tam podmínky

pro krystalizaci směrů a slohových intencí nedozrály.^{4/}

Koncem století u nás přibývalo podmínek pro širokou výměnu uměleckého názoru. Rostl počet časopisů, rozmnožovala se aktivita kritiků, literární publicistiku na překvapivé úrovni začaly pěstovat i regionálně zakotvené listy, což dvacet let předtím bylo nemyslitelné. Ruku v ruce s touto diferenciací šlo pochopitelně odmítání starších názorů a pozic, jmenovitě slohových intencí, souhrnně označovaných jako "realismus" či "naturalismus", autorů "starých". "Pohyb vpřed vždycky znamená jistou nenahraditelnou ztrátu," říká Lichačov. K tomu dodáváme: "Právě pro tyto ztráty je nutné studovat také předchozí styly v literatuře."^{5/} To platí pro literární historii, pro historický výklad našeho písemnictví z předešlého 19. a 20. století bezvýjimečně a nutně. Krásná próza u nás na předešlého století skýtá zajímavé doklady "koexistence" starého a nového, realismu a slohů postrealistických, koexistence, jež byla všestranně inspirující. Historie musí vůbec přistupovat k českému písemnictví od let devadesátých jako k etapě polyfunkční, jako k mnohohlasí, jež zužitkovalo všecko, co mu předcházelo, a takto připravovalo skvělý rozvoj umění v čase meziválečném.

Jak se s mnohostí měnících se slohových podnětů vyrovnávala tvůrčí osobnost, o tom zajímavé svědectví známe z pozůstalosti A. Sovy. Někdy z konce devadesátých let pochází fragment úvahy, v níž si autor stýská na kvapné změny slohových intencí. Česká literatura přítomnosti má podle Sovy "málo svérázného, její teoretikové nedovolí,

aby se prohloubil nějaký směr, aby vyvřelo dílo vysoké, protože přeletují a díletantizují. Ještě než se u nás narodil společenský román, řekli nám, že už dávno vyšel z módy. Nežli řalo se do živého realismu, hlubokou kresbou, odkvetla již a umělec patřil by jím do starého železa. Symbolistní umění rodí u nás pravá padavčata, ale až bude chtít rodit díla pravé vnitřní ceny, přežije se a duše jí už nevyslechnou."

Jde o fragmentární zápis, leccos není doformulováno, ale i to nedořečené je pro naše téma plné významu. Poslední citovaná věta upozorňuje na souvislosti komunikační. Co se mohlo jevit málem jako výmysl teoretiků, je posléze pochopeno jako odpověď na měnící se vkus a na společenské očekávání. Přijít pozdě, byť s dílem vyváženým a uzrálým, mohlo - soudil velký básník - společenskou ozvěnu a platnost uměleckého činu zpochybnit. Přijít včas naproti tomu slibovalo jistě uznání, třeba díla poznamenal chvat.

Autor se tedy slohotvorným nárokům svého okolí podvoluje i vzpouzí. Ale je to pro něho zjevná inspirace a výzva k měření a k napínání sil. Je totiž třeba nejen osobního odhodlání, ale i společenského klimatu k tomu, aby tvůrčí subjekt své osobnostní dispozice a všechny předchozí zkušenosti natáčel k modifikacím, jež dosud neokusil, k způsobům, jak věci třeba sobě známé ještě nepojmenoval, aby se znovu pídil vyslovit "pravdu" svého času a riskoval, že mu nebude porozuměno anebo bude odmítnut.

Drobné prózy A.Sovy z devadesátých let mají vývojové postavení experimentů, ale nelze je redukovat na vzorník střídajících se slohových podnětů. Stoupenci České moderny, mezi nimiž zaujímal Antonín Sova místo čelné, vyvíjeli snahu, aby jejich zásah do českého umění byl průkazný také na poli krásné prózy. Dokonce teprve výkony v povídce a románu hodlali naplno potvrdit své průboje a přesvědčit o své tvůrčí zdatnosti a o své umělecké pravdě. Přijímali za svůj Šaldův program syntetismu jako koncept umění, jež silou sjednocující metody předjímá, co zatím skutečnost postrádá, ale k čemu by život měl spět a dospět: k celistvé osobnosti, jež svou tvořivostí proměňuje svět i sebe sama ve jménu nadcházejícího věku lidství. Věděli anebo tušili, že jedině propracováním realismu a naturalismu, impresionismu a symbolismu lze postupně k syntetismu dospívat.

Slohové konfigurace konkrétně realizovaly /a odstihovaly/ jevy, jež pojem moderna nebo modernost označoval v globálu. Arnošt Procházka koncem devadesátých let vyložil modernost jako pojmenování pro člověka "přechodu a přerodu", který "se svým mnohostranným, mnohobolestným, mnohorozvětveným, mnohozjemnělým a mnohozvučným nitrem produkuje nutně a samozřejmě adekvátní umění, - útlé a rozrušené, pestré a rozlišené, rozvětvené a spleťité umění jako výraz svého komplikovaného bytí, rozladěného a kolísavého, trpícího a hledajícího".^{6/}

V tomto výkladu byla modernost chápána jako přerod, jímž

(musel)
 se člověk i umění ~~trpět~~ protřpět, jímž se muselo projít, aby se člověk z ujařmujícího tlaku státu, náboženství aj. sil dobral "do svobodné společnosti, do nového a nezjařmeného života, kde by se mohl plně vyžít ze všeho mocného a určujícího, silného a svérázného ve své osobnosti". Podle Procházkovy smělé vidiny, tak typické pro mluvčí nových snah a poryvů v devadesátých letech, měl po etapě hledání, již odpovídalo moderní umění, po době "nejistoty a kymáčení, rozpornosti a rozvratu", nadějí "čas vyrovnání a souladu" a jemu odpovídající umění nové, jiné, než je to moderní.

Vývoj se realizoval odlišně, než jak to vysnil a vyjádřil jeden čelný spolutvůrce vývojové dynamiky v české literatuře na předělu století. Procházkově chápání modernosti jakožto hledání nahrává našemu předpokladu, že toto hledání může být objasňováno mj. s pomocí kritérií slohově diferenciacních, jež modifikují rukopis autora a ovlivňují jeho změny i přijetí. Pro dějiny umění by bylo po Wittlichově České secesi nošením dříví do lesa o našem tématu uvažovat. Pro dějiny literatury v daném úseku to pokládám za nutné.

Opačné mínění vyslovila nedávno D. Moldanová.^{7/} S autorkou souhlasím v tom, že směr či sloh nesmí být na výkladu aplikován jako nálepka a jako "hrubý nástroj"; potom by zjednodušoval obraz autora i kontextu. Hrubé a mechanické aplikování směrově slohových kategorií, s nímž máme záporné zkušenosti, nemůže ovšem ještě ospravedlnit rezignaci na jejich použití právě pro analytické poznání

literárního umění a pro historický výklad vývojové dynamiky.

Ještě jedna okolnost nabádá k uplatnění slohově diferencujících zřetelů při výkladu původní literatury z předělu století. Zatímco secese výtvarná byla v posledním čase uvedena v širokou známost /v širším povědomí zapůsobila až jako měřítko toho, co je i dnes pěkné/, secesně zbarvená próza je až na profesionálně vybrané čtenáře apriori odmítána jako afektovaná; nesnadno se také prosazuje v edičních plánech. Přitom ojedinělé výběry z básnických próz J.Zeyera, Jiřího Karáska ze Lvovic či O.Theera svou okamžitou odezvou nasvědčují tomu, že čtenářský vkus, tříbený na kvalitní próze našeho století, je připraven na to, aby také próza A.Sovy a R.Svobodové, vzato symbolicky, na šla svou dnešní rezonancí a zjemňovala i rozšiřovala vkus.

Poznámky:

- 1/ Ve sb.Literární archív, 19-20, Praha 1987, s.19-36.
- 2/ Praktickou oporu z naší literatury nabízí Slovník literárních směrů a skupin, pro výklad poezie let devadesátých pak Svozilovy komentáře v antologii V krajinách poezie /1979/, v přepracované podobě nazvané Česká básnická moderna /1987/.
- 3/ Arnold Hauser, Filozofie dějin umění, Praha 1975, s.157.
- 4/ D.S.Lichačov, O vzniku literárních směrů v ruské literatuře. K pramenům realismu, Praha 1975.

- 5/ D.S.Lichačov, Člověk v literatuře staré Rusi, Praha 1974, s.163.
- 6/ A.Procházka, Význam slova „moderní“/1897/, v knize Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi, Praha 1916, s.198.
- 7/ Poznámky k metodologii dějin literatury, Slovenská literatúra, 1987, s.252-4.

K problematice hrdiny, syžetu, stylu a verše na prahu
moderní české a světové básnické epiky: Gellnerův a

Byronův Don Juan

Martin Procházka

Srovnání naznačené v titulu nechce být teoretickou spekulací ani jedním z pokusů dokazovat světovost české literatury pomocí povrchních či zanedbatelných analogií namátkou vybraných literárních jevů. Prostor pro vedení takových paralel by byl v případě nedokončeného Byronova romantického eposu, jednoho z nejrozsáhlejších, umělecky nejproblematičtějších a myšlenkově nejhlubších děl evropského romantismu, a poněkud kuriózní Gellnerovy parodie don-juanovského příběhu velmi mizivý. Obě díla se na první pohled shodují pouze příslušností k tradiční literární látce. Vedle toho lze ještě předpokládat vztah k Byronovu dílu jako k předloze, který je deklarován v úvodu Gellnerovy epické skladby. Avšak komparací tematických, stylistických i veršových vlastností obou děl můžeme vyloučit jakýkoli přímý vliv s výjimkou určitého působení metrické a strofické výstavby Byronovy básně, pětistopého rýmovaného jambu a strofy zvané ottava rima.^{1/}

Nepůjde tedy o konfrontace tematicky a formálně příbuzných děl. Problematika, do jejíž hloubi směřuje tato sonda, je značně obecná, ale důležitá a klíčová pro tvorbu obou básníků i pro vývoj literatury v obdobích, kdy tvořili. Budeme zkoumat obecný problém charakteru a možností epické poezie v naší i evropské moderní literatuře. Významově spor-

ný termín "moderní" tu chápeme ve smyslu Máchova tvůrčího výboje, jenž si počali uvědomovat májovci a zejména Neruda a který pojmově vyjádřili Hostinský a Nejedlý.^{2/} Vedle významu "nový, pokrokový" naznačují smysl pojmu ještě konotace dialektické souvislosti národního a evropského, případně světového literárního vývoje.

Při zkoumání obecného problému moderní básnické epiky se zaměříme na dva aspekty. Na jedné straně je to tzv. sbližování literatury se životem, proces $\uparrow$ v němž se nově vyhraňuje subjektivita epického básníka, a to zejména v případě jeho konfliktu s buržoazní společností. Takovým způsobem se nemění pouze kvalita odrazu skutečnosti, nedochází jen ke konkretizaci básnického vidění světa, které přestává být plně závislé na zobecněných a posléze již zbytněných strukturách alegorie a mýtu. Proměňuje se i vlastní forma eposu. S její základní změnou, kterou v práci o vztahu eposu a románu popsal M.M.Bachtin - s tzv. zrušením absolutní epické distance, uvedením epického děje do plnovýznamového vztahu k přítomnosti a přítomné době^{3/} - pak souvisí druhý sledovaný aspekt problematiky: žánrové vlastnosti moderní básnické epiky.

Začneme analýzou odrazu skutečnosti a rolí autorského subjektu v tomto procesu. Ve shodě s některými současnými interpretacemi nechápeme odraz umění pouze a převážně gnozeologicky: umělecké dílo nelze ztotožňovat s autorovým poznáním skutečnosti. Tato problematika je především axiologického, hodnotového charakteru.^{4/} Zejména básnickou epiku nemůžeme v jejím vztahu k realitě posuzovat podle toho, jak pravdivě odráží různé sociální děje. Kritériem jsou zde

změny hodnot, které dílo registruje a na jejichž uskutečňování se v estetické a etické sféře podílí. Marxova otázka, "Je možný Achilles ve věku střelného prachu...?"^{5/}, se vlastně ptá, zda vrcholné hodnoty řeckého eposu mají svou specifickou funkci v době, jež se diametrálně liší od té, v níž vznikly.

Z tohoto hlediska se nyní podívejme na obě básně o Donu Juanovi. Aktualizace donjuanovské látky v 18.století a v romantismu je spjata nejen s úpadkem ideálu aristokratického hrdiny, ale zejména se vznikem nového typu subjektivity - vypjatě individualistického postoje ke světu. Veškerá předromantická zpracování této látky hodnotí individualistický postoj z hlediska nadosobního, metafyzického, neměnného a všeobecně platného etického řádu - například v Mozartově Donu Giovannim je postava komtura také určitým symbolem věčné platnosti základních životních a etických hodnot, založené na víře v přímou souvislost "věčného života" mrtvých a světa živých.

Takové hodnocení se problematizuje ve tvorbě a v úvahách romantiků. Nebezpečí heroizace vypjatě individualistického postoje rozpoznává například S.T.Coleridge. Velmi odmítavě hodnotí morální působení romantického hrdiny, modelovaného podle schillerovského zbojníka a vydědence.^{6/} Důležité je, že se jeho odsudek nezakládá již na představě věčné podstaty etických hodnot, ale vychází z úvah o jejich funkci v současné ideologii. Díla, konkrétně divadelní hry, s odbojnými, individualistickými hrdiny jsou označena za "jakobínská" /jacobinical/, protože narušují respekt širokých lidových vrstev k hodnotové a mocenské hierarchii a

podněcuje vzbouření proti ní. Jako protilek doporučuje Coleridge aktualizaci rituálního charakteru divadla, a to zejména v dramatech s donjuanovskou látkou, aby se v prostém divákovi vzbudila hrůza z následků odboje a z boření starých hierarchií. Prototypem takové teatrální podívané sloužící konzervativní ideologii je Coleridgeovi anonymní španělská hra *Ateista fulminato*, jedno z prvních dramatických zpracování donjuanovské látky.

Z tohoto bodu můžeme sledovat utváření hrdiny v Byronově satirickém eposu. Hned v první strofě se mluví o Donu Juanovi jako o hrdinovi populárního spektaklu/pantomime/. Protagonistou Byronova díla se Don Juan však nestává díky aktualizaci tehdejších populárních zpracování donjuanovské látky: stává se jím jako nejvýmluvnější příklad úpadku ideálu epického hrdinství jako ^{žto} etické a estetické hodnoty v tehdejší literatuře. Úpadku, jenž je důsledkem nivelizace základních mravních hodnot v životě tehdejší společnosti. Démonický charakter smělého libertina, který se v populární podívané změnil v konvencionalizovanou masku, je na počátku Byronova eposu postaven do protikladu k oficiálním "hrdinům" Byronovy doby - politickým a vojenským činitelům i aristokratickým hejskům, jejichž efemérní skutky zaplňují stránky novin a žurnálů. Podobně jako Childe Harold, ztvárněný na základě pokleslého ideálu rytíře z alegorické sentimentalistické epy, nebo Džaur, jehož předlohou je hrdina pokleslého folklórního žánru, nejspíše hajducké písně, není ani Byronův Don Juan pojat jako tradiční epický hrdina. Jeho charakter i pří-

běh jsou koncipovány jako zdánlivě prázdná forma, jejíž podstatu, smysl, významné jádro je třeba znovu hledat,

V tomto ohledu lze alespoň první polovinu Byronova eposu chápat jako projektování nové epické poezie. Povšimněme si důležité odlišnosti: zatímco většina ostatních romantiků tenduje ve svých projektech i dotvořených dílech k obrození smyslu mýtu, románu nebo tragédie, Byron se v celém básnickém díle drží hodnotové problematiky spojené s epickým dějem a hrdinou. Východiskem pro něj není přístup k velké epice jako ke specifickému zobrazení skutečnosti, založenému na absolutním epickém odstupu, ale jako k hodnotě, jejíž smysl byl naznačen již Longinovými úvahami o vznešeném v literatuře a v pozdějších komentářích k nim /tzv. Pseudolonginus/; tam je úpadek epické poezie vyvozován z úpadku klíčových společenských hodnot /svobody, demokracie/.^{7/} Proto lze projekt epické poezie v Byronově Donu Juanovi chápat nejen jako výraz snahy o zachování kontinuity literárního procesu, ale též jako zdůraznění hodnototvorné složky společenské funkce literatury.

Zatímco pro většinu romantiků je vrcholnou hodnotou umělecké dílo ve své ideální celistvosti, jako dynamická jednota tvořivé síly a tvárného, strukturotvorného procesu, jako analogon přírodního a kosmického bytí, vyhraňuje se u Byrona pojetí díla jako nedovršeného významového děje, jehož nedovršenost však není vztažena k ideální celistvosti, jako u obvyklého romantického pojetí fragmentu, ale naznačuje vztah díla k subjektivnímu světu autora a čtenáře. Dílo je koncipováno jako dialog autora

se čtenářem, jako komunikační situace, jejímž smyslem je, kromě kultivace citového života adresáta, hlavně dotváření jednotlivých významů a tvorba hodnot, které nepatří jen dflu samému, ale praktické stránce společenského života, hodnotovému povědomí jednajících subjektů.

Ve svém projektování nové poezie se Byron obrací polemicky nejen proti panující konzervativní ideologii, ale také proti těm básníkům, kteří nepochopili historickou podmíněnost společenské funkce poezie. Příkladem jsou mu někdejší zakladatelé anglického romantismu - jezerní básníci Robert Southey a William Wordsworth, kteří se stali oficiálními stoupenci a mluvčími režimu.^{8/} Poetika Dona Juana, naznačená v prvním zpěvu básně, je negací představ o sblížení poezie s životem, s nimiž přicházejí právě jezerní básníci. Vedle toho je však také dovršením a konkretizací romantické představy básníka jako "člověka mluvícího k druhým lidem", vyjádřené rovněž jezerními básníky.^{9/} V pojetí romantické poetiky vychází Byron z ideálu tvůrčí subjektivity, jež se vyznačuje vnitřní soudržností postoje ke světu /"integrity"/, danou silou osobnosti, otevřeností a nezavršeností pohledu na svět a ve svých výtvorech pak univerzálností tematiky a hledáním nového hodnotového systému. Proti těmto kvalitám stojí vlastnosti poezie "prodejných básníků" /"venal poets"/, kteří slouží zájmům vládců. Přitom je však důležité, že nedochází k idealizaci autorského subjektu, který je nazírán ve své nejprozaičtější realitě jako jeden z výrobců zboží. Takovým způsobem je v

tehdejší společenské realitě a zároveň v návaznosti na ideální představy romantiků, avšak také na normativní antickou a klasicistickou poetiku /Longina, Horatia, Boileaua, Popea/^{10/} vymezen současný poetický ideál, jehož konkrétní naplňování se stává skutečným významovým děním Byronova eposu a odsunuje v něm do pozadí tradiční postavu i syžet.

Hlavním momentem tohoto procesu je dynamika vztahu vypravěčského subjektu a hrdiny. Zatímco Don Juan se vyvíjí od prázdné masky k poměrně dosti propracovanému charakteru,^k jakési syntéze literárního typu prostáčka a dobového dandyho, přehodnocuje vypravěčova promluva ke čtenáři základní danosti existence epického hrdiny a jeho světa: jednotlivé mytické představy /mýtus o potopě ve 2.zpěvu, Apokalypsu v 8.zpěvu, mýtus pádu člověka/, dále alegorické představy vzniklé z mýtů /ztotožnění řeckých bohů s jednotlivými projevy lidské smyslovosti ve 3.zpěvu/, předvědecké představy člověka jako mikrokosmu /parodie renesanční "anatomie" v závěru 3.zpěvu/, ideální představy antické i renesanční filozofie /zejména platónské a novoplatónské pojetí lásky/ a konečně i některé základní ontologické a gnozeologické myšlenky novověkých filozofů a přírodovědců /Descartesa, Locka, Berkeleyho, Newtona, Cuviera a dalších/. Takovým způsobem je příběh přenesen vskutku do univerzálního rámce evropského myšlení a kulturního vývoje. Každá hrdinova myšlenka, každý jeho čin, každý vypravěčův soud o Juanovi, jeho skutcích a dějových situacích má zároveň individuální i univerzální

ní význam. Spojení specifických a obecně platných významů se uskutečňuje zejména v obrazné výstavbě textu, a nikoli jen v konfrontaci různých žánrových a stylových příznaků, která je charakteristická pro Bachtinovo pojetí "dialogičnosti" i pro jeho vymezení žánrového typu veršovaného románu v rozboru Puškinova Evžena Oněgina.^{11/}

Byronovo univerzalistické pojetí romantického eposu má však i při své zdánlivé bezbřehosti také určité meze. S konkretizací hrdinova příběhu, s jeho oproštěním od mytických a alegorických schémat se nejen ruší absolutní epická distance, ale relativizuje se i hodnotový základ zobrazení světa. Zhruba v polovině nedokončeného díla - v 9. zpěvu - je výchozí základní protiklad přírody a civilizace, světa mýtu a všední skutečnosti nahrazen novou antitezí. Skutečnost začíná být nazírána na jedné straně jako nutná souvislost historických faktů a na druhé straně jako nahodilý sled jevů, předmětů, ale i způsobů chování apod., jejichž smysl byl zredukován na konvencionalizovaný znak. Svět lidských vztahů je postaven proti zdánlivým souvislostem fetišizovaných předmětů. Autorská perspektiva se z univerzálního rámce příběhu zužuje na život anglické vysoké společnosti. V tomto bodě dochází romantická umělecká metoda na hranice svých možností, neboť uchopila relativnost subjektivní smyslové a historické zkušenosti. Proto je Byronův Don Juan nedokončeným dílem. Tradiční syžet, uzavírající se konfrontací zpupného prostopášníka s nadosobním řádem skutečnosti, je v Byronově eposu od základu proměněn a vyúsťuje v naprostou relativitu

zaci metafyzicky chápaného nadosobního řádu. Duch, s nímž se hrdina v závěru posledního zpěvu setkává, není již symbolem boží spravedlnosti, nýbrž jen dobovým "civilizačním" jevem - projevem erotického fetišismu jedné z hrdinek, která se Juana pokusí svést v převleku za mnicha.^{12/}

Od momentu naprosté relativizace hodnotového základu uměleckého zobrazení vyjdeme při analýze odrazu skutečnosti a subjektivity v Gellnerově epické skladbě Don Juan. Vznikala v závěru Gellnerovy tvorby, byla otiskována na pokračování ve Večerech, nedělní příloze brněnských Lidových novin během roku 1912. Časově, ale zejména tematicky, má blízko ke dvěma skupinám pozdních Gellnerových básní. Jednak k lyrickým básním ze sbírky Nové verše, sestavené Gellnerem před smrtí roku 1914 /zejména k básním Loutky, Nepřítel a Spletitost věcí/, jednak k těm básním z Gellnerovy pozůstalosti, jež tvořily připravovanou sbírku Výpravné básně, obzvláště k Hodnému Antonínu a Osudu.

Lyrické básně nám ukazují konečné stadium vývoje subjektivity v Gellnerově poezii. Po neúspěšných pokusech o romantickou autostylizaci, o bezstarostný pohled na svět oproštěný od romantické symboliky a reflexe z perspektivy zbavené časovosti a zakotvené v prchavém přítomném momentu - to jsou charakteristické znaky subjektivity ve sbírce Po nás ať přijde potopa^{13/} - se Gellner - ve sbírce Radosť života - soustřeďuje na vyjádření vztahu k základním národním, životním a filozofickým hodnotám.^{14/} Dochází k naprostému relativismu v poznávacím i v činném postoji ke světu^{15/} a k pojetí individuálních společenských hodnot

jako "fixních idejí" /Radosti života, XXXIV/. V básni Loutky se ironická relativizace romantického vztahu ke světu přenáší na vztah k dějinám a existenci člověka. "Věčnost", která je u romantiků pojata jako základ všerohého bytí, jako dynamická celistvost, je již v Gellnerových Radostech života tematizována jako bezcílný, cyklický pohyb /"za námi věčnost, před námi je věčnost,/ bezpočtukrát se vrátí tentýž děj"; XV/^{16/}. V Loutkách se tato kosmická skepse prohlubuje v tematizaci obrazu dějin jako loutkového divadélka, v němž tahá za drátky principál Osud, podobající se bohu i Smrti. V Nepříteli je obraz boha tematizován jako absolutní osobnost, která je však bez podoby, má pouze rysy záludného vraha, hrozícího lyrickému subjektu záhubou /"skrytý vrah si s tebou hraje./Nevíš zda dnes přepadne tě/ či kdy, ve dne nebo v noci,/ a dotrpíš bez pomoci,/ sám jen s úzkostí svou v světě"/. Konečně v básni Spletitost věcí představa zosobněného osudu úplně mizí a tematizuje se na jedné straně vývoj světa, jako bezproblémová, bezkonfliktní evoluce, jako suma školských poznatků i jako jádro běžně přijatého světového názoru a na druhé straně zánik subjektu, rozpad osobnosti spolu s naprostou skepsí a relativizací vztahu ke světu /"Ztratils vědomí své osobnosti/.../ani sen se nerozplyne, ani sebe nenajdeš"/.^{17/} Těmto subjektivním pocitům odpovídá nesmyslná groteskní vize skutečnosti, jež je však pravděpodobně nejen parodií Macharova básnického stylu, ale i záměrným převrácením jeho metody spočívající ve věrném zachycení typických detailů všedního života.^{18/}

Jiným způsobem dochází k relativizaci hodnot v Gellnerově epické poezii. Východiskem je tu na jedné straně heinovská parodie náboženské legendy Vavřinec a parodie mravoučné povídky pro mládež/Hodný Antonín/. Hrdinův osud se rozvíjí v řadě parodizovaných exemplárních situací. Žádný obor jeho činnosti, ať už je to diplomacie, politika nebo věda, nevede k dobrému konci, ani láska ke krásné ženě není možná. Místo do nebe se příkladný hrdina dostává do pekla. ↑ K další konkretizaci této výstavby dochází v próze Vojtíšek jde zachraňovat lidstvo, která je rozpracováním předchozí básně. Příkladný hrdina se zde mění z buržoazního humanisty v katastrofálně neúspěšného anarchistu. Z typu mravoučné povídky kontrastující dobrého a zlého hrdinu /Mravoučná povídka o hodném a zlém hochu, Nové verše/ vychází složitější syžetová a tematická výstavba, založená na kontrastu dvou typů: usedlého měšťáčka, jehož život je pomalým postupem ve společenské hierarchii, a dobrodruha, procházejícího bezpočtem společenských rolí a umírajícího v boji. Gellnerův typ dobrodruha je zde velmi blízký původní Byronově koncepci Dona Juana, jenž měl být po své pikareskní pouti světem popraven za jakobínské diktatury. Proti Byronovu konceptu Gellner však prototyp hrdiny i syžetu podstatně modifikuje v epické básni Osud. Východiskem je stále kontrast měšťáčka a dobrodruha, ale původní lineární rozvoj syžetu se mění - získává cyklický charakter. Po smrti měšťáka Karla zaujímá dobrodruh Jan jeho místo, stane se úspěšným byznysmanem a manželem své dáv-

né lásky, jež byla Karlovou ženou, Cykličnost syžetu i bezvýchodnost hrdinova osudu nás přivádějí zpět nejen k problému naprosté hodnotové relativizace, příznačném pro Gellnerovu pozdní lyriku, ale také ke specifické otázce pojetí hrdiny a syžetu v Gellnerově Donu Juanovi.

Základem epické koncepce díla je ironická autor-
ská perspektiva naznačující - na rozdíl od Byronova op-
timismu k perspektivám romantické epiky - naprostou skep-
si nejen k možnostem daného žánru, ale umění vůbec. Svět
umění, jehož symbolem se v úvodu, parafrázujícím Věnová-
ní z Goethova Fausta, stává hrdina - stín, je pojat jako
"groteskní, nepřirozený" a stojí v protikladu ke skuteč-
nosti, kterou představují "roztomilí lidé". Romantická
ironie, která u Byrona vedla pouze k relativizaci spole-
čensky přijímaných hodnotových hledisek, se u Gellnera
obrací proti umělecké hodnotě i samotnému vědomí objektiv-
ní existence uměleckého díla. Dílo přestává být komunikač-
ní situací a stává se vnitřním dialogem subjektivního vě-
domí.

Syžet Gellnerovy epické básně se rozvíjí nejprve na
základě kontrastu, který známe už z předchozích děl. Na
rozdíl od protagonisty Byronovy básně i od gellnerovského
typu dobrodruha je hrdina pojat jako "zrůdný", "patologic-
ký" a je fyzicky i duševně handicapován. Proto nedokáže
hrát ani tradiční roli svůdce a do své první "oběti", Bar-
celoňanky Trinidad, se opravdově zamiluje. Trinidad však
dává přednost sokovi, fešáckému námořnímu kapitánu, který
převezme rejdařství jejího otce. Juan nyní projde oním
cyklem společenských rolí, naznačeným již v básni Osud -

ze studenta na Sorbonně, koloniálního úředníka v Belgickém Kongu a sňatkového podvodníka v Berlíně se nakonec stává usedlým byznysmanem a spořádaným manželem v Americe. V této situaci pozná díky své emancipované ženě komičnost, ba grotesknost vlastní osoby. Hledá východisko z bludného kruhu života.

Tento bludný kruh však není osudový. Osudovost, pojatá v ostatních Gellnerových básních^V tragické a bezvýchodné podobě, je v příběhu Dona Juana postižena v tragikomických a groteskních aspektech. Tradiční literární topos, maska, která byla pro Byrona pouhým východiskem k novému koncipování charakteru i přehodnocení všeho, na čem se zakládal tradiční příběh, tato maska je u Gellnera fiktivním protihráčem hrdiny a zároveň symbolem jeho osudu. A právě zdůrazněná fiktivnost, neskutečnost, literárnost hrdinova osudu, a ne jeho moc nad hrdinovým životem, je jako určitá negativní hodnota základem pro budování závěrečné části hrdinova příběhu a podmínkou pro překonání cyklického vývoje syžetu. Po řetězu životních zklamání se Don Juan vrací do Paříže a nevědomky se stylizuje do tradiční literární role. Přichází na hrob otce ruské studentky, kterou v mládí svedl. Zapřádá s mrtvým fiktivní rozhovor a zve ho na večeři do svého pokoje. Po večeři, při níž je zjevně sám, ve společnosti fantómů svého vědomí, se Don Juan pokusí o sebevraždu a umírá v psychiatrické léčebně.

Mýtus o ateistovi a libertinovi, jenž je v Byronově eposu parodicky převrácen, existuje v Gellnerově skladbě

už jen jako literární topos. Jeho vztah ke skutečnosti a zejména k morálním hodnotám současného světa pozbyl smyslu. Přesto si však tradiční látka zachovává funkci jako prostředek hodnotové a syžetové výstavby díla, které je výpovědí nejen o vyčerpání možností romantické subjektivity, ale zároveň - a to je velmi důležité - také o malých možnostech realistického zobrazení světa v epické poezii, realistické "objektivitě", jak ji formulovali teoretici a spisovatelé na sklonku století, zejména Machar. Vždyť Gellner při koncipování "autentického" dějového plánu Juanova příběhu vychází v mnohém ze zkušeností s Macharovou epikou, zejména veršovanou povídkou.

Tak ukazuje Gellnerův Don Juan, toto pozoruhodné dílo stojící na prahu moderní české básnické epiky, zároveň na slepou uličku, do níž se dostala symbolistická i realistická básnická epika těžící z romantické tradice. Ironizace romantického ideálu, převrácení starých mýtů, ani satirické zobrazení banality každodenního života, zřejmě nemohou být cestami k rozvoji moderní básnické epiky. Ani vlna balad nového typu, která se objevuje později v době vzniku avantgardy, nepřináší s sebou postoj, jenž by mohl být základem pro koncipování velkého epického žánru. Jak ukázal Vladimír Macura, "epický postoj v dobovém pojetí nebyl spjat s potřebami komplexního zmapování světa, naopak byl nahlížen jako postoj povýtce naivní, předintelektuální nebo přímo protiintelektuální, demonstrující v jistém smyslu elementární /subjektivitou ani kulturou/ nekomplikovaný styk se světem".^{19/}

Teprve počátkem 40.let dochází v rámci pokusů o nové pojetí epické poezie k určitému nezáměrnému navazování na Gellnerův odkaz. V Holanově Prvním testamentu /1940/ jde o navázání zdánlivě pouze v oblasti stylové, ale ve skutečnosti, jak ukázal Jiří Holý, se pomocí konkrétních básnických pojmenování "nejen komentuje děj, ale vytváří jakýsi "druhý program" významového dění" ^{20/}, stojící v opozici vůči obecné, romanticky koncipované tematické a dějové osnově.

Blíže Gellnerovi je, ve srovnání s ranými Holanovými epickými skladbami, Kainarova poezie. Od pravidelných strofických útvarů, jež jsou příznačné pro Horova Jana houslistu /1939/ i pro ranou Holanovu epiku se veršová forma Kainarových pokusů o epiku ve sbírkách Osudy /1947/ a Nové mýty /1946/ liší záměrnou neúplností, torzovitostí. V tomto smyslu navazuje Kainar na Gellnera, který předjímá dědictví romantického Byronova eposu v oblasti strofické formy - stimul ottavy rímy - , přitom však svůj text už nečlení stroficky, ale tematicky, v návaznosti na Macharovu veršovanou povídku. Napětí mezi "prozaickým" členěním na odstavce a strofickou formou u Gellnera umocňuje protiklad mezi ironickým vztahem díla k autorskému subjektu i ke skutečnosti a parodizací jeho literárnosti. ^{21/} U Kainara však, místo aby podobné napětí ve veršové formě zbavovalo uměleckou výpověď věčnosti, zdůrazňuje naopak její korespondenci s realitou. Podle Holého tu "epické sdělení funguje jako projektování faktičnosti života v jeho tragickém, baladickém rozměru, života ovládaného osudem, ...,

ale přesto přístupného rozumového pochopení".^{22/} Osud, který je v Byronově epice zbaven své mytické podoby a který je u Gellnera pojat jako groteskní, subjektivistická fikce, je u Kainara - i ve své mytické podobě nebo historickém rozměru - vztažen znovu k prožívané realitě. Ta je již pochopitelně nazírána z věcného a zároveň subjektivního úhlu. Věcné a deziluzivní vidění skutečnosti, příznačné již pro Gellnerovu poezii a samozřejmě i pro její bezprostřední zdroje - Havlíčka,^{23/} Machara a Heina - se v Kainarově poezii stává základem snahy hledat nové, kladné hodnoty, ne však již v literatuře samé, ale jejím prostřednictvím přímo ve všedním životě.^{24/}

Poznámky:

- 1/ S výjimkou své první tištěné básně Patnáct lahví koňaku /1896/ Gellner nikdy nedodržoval pravidelnou strofickou formu, pokud šlo o strofy o více verších /sextety a výše/. Jeho členění je založeno podobně jako u většiny romantických básnických povídek a pozdějších děl, která z nich vycházejí /u nás např. Macharovy epiky/ - na tematické a obsahové výstavbě prozaického textu.
- 2/ Srov. E.Štědroňová, Příspěvek k pojmové aktualizaci adjektiva "moderní" v české kultuře 19. a počátku 20. století, Česká literatura 35, 1987, 50-55.
- 3/ M.M.Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980, 15 an.

4/ Z.Mathauser, Slovo má dlamat, Estetika 4, 1987, 204.

Příspěvek se týká stavu estetického povědomí v SSSR a u nás sedmdesát let po Říjnu.

5/ K.Marx, Úvod ke kritice politické ekonomie, Spisy,

sv.13, 686. Marxovy myšlenky vycházejí z obecných

úvah o "nerovném poměru materiální výroby např. k umělecké produkci". Neosvětlují však - jak ukázal např.

M.Lifšic - jen historicko-sociální podmínky vzniku

uměleckého díla a dialektický vztah dějinného proce-

su a vývoje umění /M.Lifschitz, Karl Marx u. die Ästhetik, Dresden 1960, 123/, ale - jak vyplývá z jejich

vztahu k Marxovým úvahám v dalších pracích, zejména v rukopisech Grundrisse - také problematiku hodnoty a

historicky pojaté společenské funkce umění: "Obtíž

nespočívá v tom, jak pochopit, že řecké umění a epos

jsou vázány na jisté formy společenského vývoje. Obtíž je v tom, že nám ještě stále působí umělecký požitek a v

určitém smyslu platí, jako forma a nedostižný vzor."

/Rukopisy - Grundrisse I, Praha 1971, 64/. K této pro-

blematice viz např. J.Veselý, K otázce pojetí funkce

překladů krásné literatury z hlediska marxistické teo-

rie odrazu. Acta Universitatis Carolinae, Philologica

4 - 5, Slavica Pragensia, XXIII, 140.

6/ Toto hodnocení najdeme v Coleridgeově kritice dramatu

Bertram /1813/ od Charlese Roberta Maturina /autora

slavného "gotického" románu Poutník Melmoth/. Viz: S.

T.Coleridge, Biographia Literaria /1817/, ed.John Shaw-

cross, Oxford 1907, II, 188 an. Podrobněji o tom srov.

M.Procházka, K pojetí tyřčící metody v romantické poezii. Otázka subjektivit y anglickém a českém básnictví a myšlení o literatuře /v rukopise/. Ideologizaci hrdinova konfliktu s mravním řádem však naznačují i osudy Da Pontova libreta k Mozartovu Donu Giovannimu. V tzv. "vídeňském" libretu chybí totiž důležitá pasáž ze scény maškarního plesu s provoláváním "Viva la libertà!" Toto místo bylo záměrně utajováno před dvorem a cenzurou. Jak ukazuje Tomislav Volek, spojují se v tomto okamžiku z Mozartovy vůle na scéně "ti, kdo v předváděném ději stojí proti sobě jako nepřátelé, nebo jejichž existenci odděluje třídní bariéra". /Význam pražské operní tradice pro vznik Mozartovy opery Don Giovanni, in: Mozartův Don Giovanni v Praze, Praha 1987, 62/. V pozdějších provedeníh, např. r.1811 v Itálii, se na tomto místě muselo zpívat "Viva la società!" /tamtéž, 65/.

7/ Srov.Jerome J.McGann, Don Juan in Context, London 1976, 70.

8/ Terčem nevybíravých Byronových útoků se stává zejména Southey, tehdejší "národní umělec" - "poeta laureatus", /slovy Byronovými "představitel nás všech"/ -, jemuž je Don Juan také ironicky věnován.

9/ Viz Preface, in: W.Wordsworth, S.T.Coleridge, Lyrical Ballads /1802/. W.J.B.Owen, ed., Lyrical Ballads, London 1967, 156, 167 an.

10/ Problematice Byronova vztahu ke klasické rétorice se obšírně věnuje citovaná McGannova práce /v pozn.7/.

Vztah k Longinovu pojetí "yznešeného" je rozebírán od str.11 a vztah k Horatiově pojetí básnického stylu a funkci poezie i k tradičním pojmům jako *dekorum*, "*sermo*" a "*techné*" od str.70. McGannova interpretace Dona Juana je historická: zdánlivě klasicistní poetika této básně a ostatních Byronových děl je vykládána ve vztahu k romantické revoltě proti klasicistickým stylovým normám: "Don Juan byl záměrně koncipován jako útok na romantickou revoltu v oblasti stylové, s cílem ukázat, co romantismus může ztratit, když se budou básníci obracet zády k literárním tradicím." /tamtéž, 73/. Důležité také je, že Byron na rozdíl od ostatních romantiků, podobně jako Gellner od symbolistů, nepojímá básnickou tvorbu jako posvátný akt génia, ale jako specifické společenské chování, jehož hlavním projevem je ideová a stylová úroveň výtvoru. Příkladem takového chování je pro Byrona zabřednutí pozdější Wordsworthovy poezie do nesdílňného abstrakcionismu. Na základě těchto zjištění McGann zobecňuje hodnotovou povahu Byronovy epiky: "Ztráta civilizovanosti se /u básníků jako "lakisté", jezerní škola/ vyjadřuje pomocí obskurních mytických termínů v rámci náboženského vědomí, tedy vědomí těch, kteří ve skutečnosti již utrpěli ztrátu společenských / civilizačních / hodnot. Vytváření mýtů a mytické myšlení jsou pro Byrona základními znaky chování člověka, jenž pozbyl vědomí své společenské existence." /tamtéž, 147/. Tyto úvahy se v určitém smyslu blíží Marxově kritice náboženského odcizení za kapitalismu.

- 11/ Sroy, M.M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha 1980, 187-196.
- 12/ Nejde o pouhou "lechťivou" scénu: hrdinčin přeylek je výrazem určitého společenského jevu, určité "kulturní aktivity". Vychází z módy gotického románu a zejména z obliby sentimentalistické a raně romantické balady. Upravená balada ze sbírky Thomase Percyho *Památky starodávné anglické poezie /1765/*, nazvaná *Šedý mnich /o dívce, která v převleku za františkána putuje za svým milým/*, se zpívá na večírku, popisovaném v předchozím /XV./ zpěvu Dona Juana.
- 13/ K neúspěšným pokusům o romantickou autostylizaci můžeme řadit takové Gellnerovy básně jako *Kázání Spartakova*, *Reflexe*, *Vzduchoplavec* nebo *Na divou montañ zřel jsem zápalem*. Ve většině z nich je však také reflektována neúčinnost romantického buřičského gesta, neplodnost subjektivistické reflexe a dokonce marnost "revolučního snu" Gellnerovy generace.
- K pokusům o bezstarostný pohled na svět, oproštěný od romantické symboliky a reflexe se řadí básně *Jako ty polní rostliny* nebo *Perspektiva*. Zrušení romanticky pojímané časovosti je připravováno v básních *Dobrodruh* a *Rodný kraj* a provedeno např. v titulní básni sbírky a dále v básních *Neděle* a *To je teď celá moudrost moje*. Pokus o úplnou rozluku s romantickým reflexivním postojem je patrný např. v básni *Miluju severní nebe*. Jde zde hlavně o motiv

cesty na jih, symbolizující návrat k přírodě. Tato cesta je pojata jako pouhý sen a později ve sbírce Radosti života je její symbolický význam parodován výrazovými prostředky populárního kupletu: "za ženu vezmu si gorilu..." /56; Veškeré citace jsou podle Hýskova vydání Spisů Františka Gellnera, sv.1, Praha 1926. Číslo v závorce udává stránku./

Na rozporu "mezi uměleckou stylizací a syrovou životní realitou" staví svou interpretaci Gellnerovy poezie Bohumil Svozil /František Gellner, Radosti života, Praha 1974, 11/.

- 14/ Ironizace těchto klíčových hodnot, implikovaných např. romantickou symbolikou země jako matky a milenky /Radosti života, I,II/ nebo tematikou nábožensky založené lásky k vlasti /III/, zahrnuje zejména zesměšnění jejich "měšťáckého" morálního obsahu a zpochybnění jejich ideální funkce v běžném životě.
- 15/ Neadekvátnost základních pojmů pro vyjádření vztahu poznávajícího vědomí ke světu je tématem básně XV z Radostí života /"čas je jen ješitná fikce"... "vesmír je nevhodná dikce"; 50/. Nemožnost smyslového vztahu subjektu ke světu je naznačena ve druhé části básně se sžíravou heinovskou ironií. Existenciální obsah romantické reflexe je tu nahrazen měšťáckým "hmotařstvím": "Dám tobě pití i jídla dost/ a na prachovém lůžku/ přichystám tobě pro radost/ hezoučku, miloučkou družku."/51/ Nemožnost praktického jednání a neschopnost subjektu toužit nebo snít je naznačena

ve většině básní z Radostí života.

- 16/ Analogická je v téže době vzniklá koncepce dějinného pohybu v Macharově cyklu Svědomí věků, ovlivněná Schopenhauerem a Nietzschem. I u Machara dochází k přehodnocování axiologické výstavby romantické epiky s tematikou dějin lidstva: Hugovy Legendy věků a Vrchlického Zlomků **epopeje** lidstva: Viz: Z.Hrbata, Victor Hugo v **Čechách 19.století**, Česká literatura 34, 1986, 135.
- 17/ Podobné dilema, **zda dát za pravdu** vulgarizovanému přírodovědeckému pojetí člověka, typickému pro světový názor emancipovaného měšťáka, představě člověka jako mechanického produktu hladce probíhající přírodní evoluce, nebo tragicky bezvýchodnému subjektivnímu životnímu pocitu jednotlivce, nalezneme i v některých povídkách a črtách z pozůstalosti Marka Twaina, které vznikaly od 70.let 19.století do prvního desetiletí století našeho. Jde zejména o Dopisy z planety Země a Velkou tmou. Podrobněji o této problematice a zejména o ideologickém kontextu vulgárního evolucionismu v Twainově díle viz: M.Procházka, Prokletě lidský humor Marka Twaina, in: Mark Twain, Dopisy z planety Země, Praha 1987.
- 18/ Pravidelný osmislabičný trochej, množství přesahů, hovorový tón a koncentrace na banální situaci každodenního života zde asociují styl Macharovy veršované povídky Magdalena /1894/. Vliv tohoto díla na formo-

vání Gellnerovy generace byl značný.

- 19/ Vl.Macura, Balada, in: Poetika české meziválečné literatury, Praha 1987, 22.
- 20/ J.Holý, Poéma - příběh - zpráva, Poetika české meziválečné literatury, 298.
- 21/ Podobný rozpor obnažuje Červenková analýza stylu Gellnerovy lyriky, zejména Gellnerova využití obsahových a formálních konvencí dobové šantánové písně. Srov. M.Červenka, Symboly, písně, mýty, Praha 1966, 129 aj.
- 22/ J.Holý, cit.dílo, 305.
- 23/ Vztah Gellnerovy básnické subjektivity k Havlíčkově osvětluje Fr.Buriánek /Generace buřičů, Praha 1968, 168/.
- 24/ J.Holý, cit.dílo, 305. Na počátku této vývojové linie stojí pravděpodobně Byronův Don Juan, v němž dochází k radikálnímu přehodnocení Aristotelem formulovaného a klasicisty udržovaného protikladu "poezie" a "historie". Byron předjímá rozdíl realistické prózy a pozdně romantické poezie směřující k symbolismu, světa "faktů" a "fikce". V 85.strofě VIII. zpěvu pak definuje své dílo jako "únik" od "fikce" k "faktům". Pod zdánlivým rozdílem v povaze uměleckého zobrazení skutečnosti tu vystupuje podstatný hodnotový protiklad konkrétní skutečnosti a abstraktních romantických ideálů.

PRAMENY ČESKÉ MODERNÍ KULTURY

2

Materiály z mezioborového sympozia

Plzeň 17. - 19. března 1988

Národní galerie v Praze

Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV

Praha 1988

V 3241/2



64/90



K tisku připravili Oldřich Král, Blanka Svadbová, Pavel Vašák.

Obrazovou přílohu sestavila Milena Freimanová

V zájmu rychlého zveřejnění výsledků sympozia byla příspěvkům ponechána původní autorská jazyková a stylová podoba.

Proměny ženského tématu v tvorbě spisovatelek na přelomu století

Dobrava Moldanová

Jeden z rysů, charakteristických pro literaturu přelomu století, je fenomén tzv. ženské literatury, která se vázala na dobově příznačné diskuse o emancipaci žen, o jejich občanských právech, postavení v rodině, v sociální sféře i ve sféře umělecké. Specifičnost tohoto fenoménu nebyla dána faktem, že v této době píše daleko více žen, než v předchozích obdobích, ale tím, že některé z nich přijímají vědomě a programově novou roli, která je odlišná od role, již hrály dosud. Jejich úkolem se nyní stává především zobrazit moderní, novodobou ženu, vymezit její duchovní obzor, její sociální, existenciální a mravní problémy, jak je nastínily dobové diskuse. Děje se to v době, kdy ženské hnutí dosáhlo prvních úspěchů: Začínají pracovat první ženské střední školy, koncipované nejen jako prakticistní příprava na různá povolání, první ženy navštěvují vysoké školy a získávají první akademické tituly, diskutuje se o sociálním uplatnění ženy, která dosud nemůže svobodně zacházet se svým majetkem, nemůže rozhodovat o podstatných faktech svého života a života svých dětí, je to doba vášnivých diskusí o volebním právu pro ženy. Jsme si vědomi, že celý komplex sociálně politických problémů v té době diskutovaný a alespoň částečně řešený byl určujícím prvkem této proměny. V našich úvahách ho však ponecháváme stranou stejně jako ponecháváme stranou úlohu spisovatelek v ženském

hnutí, jejich aktivity kulturně osvětovou, publicistickou a politickou. Je to problém historický, řešený v historických pracích, nejnověji v knize Evy Uhrové Po nevyšlapaných stezkách.^{1/} Otázku, kterou si klademe, proměny ženského tématu v tvorbě spisovatelek na přelomu století, chceme řešit jako problém literárněhistorický a chceme se pokusit ukázat, že jeho prostřednictvím dochází i k dalším proměnám literárního stylu té doby.

Z tohoto zorného úhlu se ukazuje, že autorky píšící na přelomu století, netvoří homogenní skupinu. Jen část z nich tuto novou roli přijímá a svou tvorbou k těmto problémům míří. Jen část z nich považuje za dominantní motiv své tvorby ženskou zkušenost, ženský zorný úhel. To, že dvě významné spisovatelky té doby si volí mužský pseudonym, je z tohoto hlediska symptomatické, stejně jako je signifikantní, že autorka, která se významně angažovala v ženském hnutí a patří mezi největší zjevy tohoto období, Teréza Nováková, se vlastně k ženské problematice svou literární prací téměř nevyjádřila. Podobně Gabriela Preissová se vřazuje daleko spíš do kontextu realistické prózy a dramatu než do kontextu "ženské literatury". Nicméně ve většině svých literárních děl si všímá zejména ženských postav - ať jsou to naivní selská děvčata či vášnivé ženy jdoucí za svými láskami i proti konvencím a uznané morálce. Její nejslavnější práce dramatické^{2/} řeší dobově příznačné problémy svobodných matek a neformálních svazků muže a ženy. Pohled na tuto problematiku není ovšem zasažen tendenčním feminismem ani

teoriemi volné lásky. Preissové ženské postavy jsou v jistém smyslu idealizovány, jsou chápány jako oběti okolností, které je vyko lejují z normální dráhy. Stojí jako hrdinové a hrdinky antických tragédií mezi dvěma imperativy, v tomto případě mezi imperativem mravním a citovým, a z jejich situace neexistuje čestné východisko. V tom jsou Preissové hrdinky blízké ženským postavám Karolíny Světlé.

Poněkud jiná situace byla v tvorbě Jiřího Sumína /Amálie Vrbové/, který překračuje rámec regionálního realismu, z něhož vyšel, a konfrontuje se s nově se formujícími literárními programy nejen naturalistickými, ale i s programem ženské literatury. V řadě novelistických prací, zejména v druhém období své tvorby /v knihách Dvě novely, 1906, Když vlny opadly, 1910, Kroky osudu, 1912, Příčina rozvodu, 1913, Zápas s andělem, Děti soumraku, 1918/, vypráví především modelové příběhy žen z různých sociálních vrstev - od venkovek a dělnic přes služky a příslušnice měšťanských vrstev až k postavám šlechtičen -, ostře vnímá jejich sociální situaci, vidí v nich, jak sám cítuje Augustina Babela, "otrokyně otroků", ať jsou to ženy těžce fyzicky pracující nebo ženy a dívky vychované v měšťanském prostředí k tomu, aby se zajistily "vhodnou partíí". V centru pozornosti se ocitají ženy osamělé, vdovy, živitelky početných rodin, osiřelé dívky, jejichž život se stal nesnesitelným řetězem starostí a bídy, ženy osamělé, vyvržené smrtí otce či muže na okraj světa, v němž vyrost-

ly, živořící bez zájmu, bez lásky, bez porozumění.

Sumínovou zásluhou se pojetí ženského osudu problematizuje akcentem na jeho sociální vazby. S otevřeností až drastickou ukázal slepou uličku, do níž se žena snadno a bez zavinění může dostat. Tragická perspektiva, která v sobě obsahuje vždycky možnost katarze, mizí. Nastupuje jednotvárná šed každodennosti, šed tíže, únavy a bezvýchodného smutku. Sumínovy ženské postavy jsou stále ještě vůči svému osudu pasívní, jsou objekty výchovy, sňatkových obchodů atd. Nerozhodují o sobě a ve chvílích, kdy je okolností přinutí přijmout za svůj osud plnou odpovědnost /např. tím, že ovdoví, osiří apod./, hroutí se, selhávají, nenacházejí plnohodnotné řešení.

Konflikt, který se tu rýsuje, není už motivován eticky, jako tomu bylo u Karolíny Světlé a ještě i u Gabriely Preissové, jejichž hrdinky usilovaly - často marně - o harmonii se svým mravním cítěním i se světem, v němž žily. Sumín míří ke kritice systému, v němž jeho dívky a ženy žijí a s nímž vstupují do konfliktu. S rostoucím zájmem psychologickým, který se objevuje zhruba okolo roku 1900 v podstatě zároveň s příklonem k "ženskému tématu", sledujeme směřování k příběhům a postavám vybočujícím z rámce ustáleného společenského pořádku, k postavám různě vyšinutým, poznamenaným či traumatizovaným. Pointou těchto povídek je obrana práva jedinice na důstojný a lidský život, i když se liší od průměru, i když je tento jedinec jen ženou nechráněnou bezpečím

rodiny. Konflikt se tu neodehrává uvnitř jednoho etického a sociálního systému v podstatě pevného a ynitřně konzistentního, který poskytuje ve své striktnosti a obecné přijatosti pravidla lidského soužití /byť stísnující a někdy i pokleslá/, jako je tomu u Karolíny Světlé a jak to dožívá v dramatech Gabriely Preissové, ale ve světě nezceleném pevným řádem mravním a sociálním, ve světě, kde tato pravidla už neplatí a kde už neexistuje stabilní hodnotový systém, ve světě, kde je člověk sám, osamělý, vydáný všanc lhostejnému osudu. Tímto pojetím světa a člověka v něm Sumín, přestože nikdy neopustil terén realisticko-naturalistické prózy, přece jenom její hranice překračuje a otvírá svými nejlepšimi díly nové možnosti, pomáhá konstruovat nový model ženské hrdinky a jejího osudu.

Pro řadu autorek se stávají "ženské otázky", k nimž jak Preissová, tak Sumín přicházejí jaksí druhotně, výchozím problémem, který svými díly řeší. Když F.X.Šalda ve statí Žena v poezii a literatuře^{3/} a Slovíčko o ženském umění uvažoval o perspektivách ženského umění, konkrétně a přesně pojmenoval jeho slabiny a dětské nemoci. "Ta umělecká příšera - dovolte, abych byl upřímný - které se říká propagační feministický román, bude pro příští věky smutným pomníkem tohoto tragikomického poblouznění." Šalda odmítá "ženský román" jako žánr, jako "novou specialitu", "nové schéma". Důsledně od spisovatelek žádá, aby se svým dílem integrovaly do kulturního dění, v němž není podstatné, zda jde o tvorbu muže nebo ženy, ale zda jde o tvorbu hodnotnou a silnou a, jak Šalda zdůrazňuje,

sjednocující, aby "byla znemožněna obmezeně nenávistná strindbergovská literatura, ať již ji píší muži nebo ženy". V závěru statí Slovíčko o ženském umění^{4/}, která konkrétními příklady navazuje na stať Žena v poezii a literatuře, své úvahy demonstruje na několika typech současných světových umělkyň a staví proti sobě dva dobově příznačné české typy: Boženu Vikovou-Kunětickou a Růženu Svobodovou. V Boženě Vikové-Kunětické vidí příklad autorky, stavící svůj talent do služeb bojovného feminismu, a proto ji odmítá: "Jest v jejích dílech mnoho ismů, mnoho polemiky, mnoho tezí, mnoho jednostrannosti a jednooké úmyslnosti, mnoho tendenčnosti až programové ... - ale málo umění, málo něhy, málo naivní tvárné síly, málo rozhovořených pramenů duše a noci. Je to příklad mužského umění přeneseného na ženské syžety, na feministické syžety." Proti Boženě Vikové-Kunětické staví Růženu Svobodovou pro její úsilí pojmut ženskou otázku jako otázku obecně lidskou. "Nepíše časovou žurnalistiku v beletristické formě - tvoří nečasová, tragická podobenství života a smrti, básně, umělecká díla."

Abychom pochopili, co vlastně Svobodová v úsilí o nové zachycení ženského osudu přináší, postavme vedle sebe její Písčitou půdu a Kunětické Pána. V obou dílech je ústřední postavou mladá dívk a ústřední konflikt se rozvine ve chvíli, kdy se provdá. Blažena z Písčité půdy^{5/} nepochopila, že ji vdávají za prázdného, bezcitného a hloupého hejska, který prohýřil majetek a chce si pomoci jejím věnem. Doopravdy se do něj zamiluje. Po sňatku vystřízliví. Zjistí, že muž má milenk u a s ní dítě. Výcho-

diskem ze situace pro ni není odchod od manžela, to by odporovalo jejímu mravnímu cítění, ale přehodnocení dosavadního života. Uvědomí si, že nikdo a nic jí nepomůže, že sama musí sebrat sílu, nezhroutit se, nezemřít, nezešílet, jak to v té době bývalo v literatuře časté,^{6/} ale začít hledat novou náplň života, přestat být onou povíjivou rostlinou, závislou na muži, najít způsob, jak žít plnohodnotný život i poté, kdy rezignuje na osobní štěstí.

Syžet románu Boženy Vikové^{7/} je postaven také na střetnutí dívčí naivity s mužskou vypočítavostí a citovou vyprahlostí. Její Zdeňka rovněž po sňatku z lásky prožívá proces deziluze, když si uvědomuje, že muž jí neoplácí její cit, že si přinesl do manželství řadu erotických zkušeností a ani po sňatku jí nemíní být věrný. Konflikt je pojatý jako střetnutí dvojí morálky - ženské a mužské - a je vypracován jako beletristická ilustrace dobových diskusí o manželství. Postavy a jejich akce jsou tomu plně podřízeny. Svobodová pracuje - tváří v tvář této tezovitosti - chce se říci daleko literárněji. Fakta příběhů jsou jen naznačena, vše je soustředěno k vylíčení duševního stavu hrdinky; autorka usiluje o nalezení uměleckých prostředků, jak její citové a psychické naladění ztvárnit. Hrdinka Vikové si mnohohlavně zoufá, nemůže-li dosáhnout životního štěstí, a mstí se muži. Vše je vloženo do emocionálně vypjatých monologů a dialogů, plných patetické rétoriky.

Otázka, čím může žena naplnit svůj život po ztros-

kotání milostného a rodinného štěstí, je jednou ze zá-
 kladních otázek, které Svobodová svým dílem řeší. Nachá-
 zí jako jednu z možných alternativ realizaci ženy v
 umělecké tvorbě a v umělkyni objevuje nový typ samostat-
 né ženy, která se vymkla svému určení a jde vlastní
 cestou. Pro Sofii Podlipskou, jejíž tvorba se v 90.le-
 tech uzavírá, je postava umělkyně ještě příkladem toho,
 jak štěstí nelze dosáhnout. V románě Osud a nadání^{8/}
 velká zpěvačka dosáhne svého štěstí až tehdy, když
 opustí skvělou dráhu obdivované operní divy a šťastně se
 provdá za muže, kterého neoslnil lesk jejího umění, ale
 miluje ji pro ni samou, pro hodnotu jejího laskavého
 srdce. Pro Podlipskou /a mohli bychom uvést i příklad
 Krásnohorské Célinky^{9/} je to jen krátká epizoda, která
 skončí ve chvíli, kdy se ženě podaří šťastně provdat.
 Pro hrdinku románu Milenky^{10/} od Růženy Svobodové, je
 umělecká dráha naopak východiskem ze zakletí tradiční-
 ho ženského údělu, východiskem čestným a plnohod-
 notným, které je v očích Svobodové souměřitelné s dráhou
 manželky a matky. Svobodové řešení ženského účelu tedy
 vyznívá akcentem na aktivitu, apelem k osamostatnění
 se především citovému a mravnímu. Její zásluhou se pro-
 blém ženského osudu dostává z roviny diskusí a polemiky
 do dimenzí psychologických a existenciálních. Mizí tu
 polarita mezi ženským a mužským světem a nastoluje se
 tu polarita mezi citem, spontaneitou, přirozenou mrav-
 ností, ale i životní aktivitou a na druhé straně okora-
 lostí, lživostí, lhostejností a společenskou konvencí.

Svobodová se pokouší vypracovat novou životní koncepci, nový model ženské postavy, a hledá proto i adekvátní stylové prostředky.

Soustředění se ke světu citu, orientace na psychologii postavy, oslabení příběhu a posílení jeho lyrického podtextu - to jsou rysy, jimiž mladá Růžena Svobodová přináší do české literatury, spolu s V.Mršťíkem a F.X.Svobodou, novou orientaci, která se ukazuje na dlouhá léta nosná. Její umění navodit náladu, oživit scénérii tak, aby spoluvypovídala o duševním stavu hrdinově, akcent na vizuální detail, který pointuje příběh /rozkvetlá a polámaná jíva v Ztroskotánu/, stejně jako pozornost ke gestům postav, jejich oblečení, mimice ap. - to všechno jsou vysloveně moderní umělecké postupy příznačné pro špičkovou avantgardní prózu přelomu století. Svobodová je v našem kontextu její spolutvůrkyní. Umělecká ctižádost, která ji vedla k neustálému prověřování uměleckých prostředků a k cílevědomému rozvíjení umělecké kreativity stejně jako k promýšlení základních situací, které zobrazovala, byla velkým příkladem pro tvorbu dalších spisovatelek. Posunula zájem od tématu ke stylu a formě. Stopy vlivu Růženy Svobodové nacházíme i v tvorbě tak významných autorek, jako byla Božena Benešová, která se ve svých začátcích pod vlivem Svobodové vyvíjela, nebo Marie Pujmanová.^{11/} Ještě na konci 30.let cítíme ozvuky jejího stylu v prvotině Jarmily Glazarové.^{12/}

Zásluhou Svobodové se ženské téma vrací zpět do "velké" literatury, splývá s tématem zápasícího mlá-

dí, které řečeno se Šrámkem-"na každém trnu kousek masa nechá", souzní s úsilím literatury směřující k zobrazení člověka ve chvíli jeho lidského i sociálního dozrání, jak ho zachycuje Šrámek, Dyk, Mahen, s literaturou romantické deziluze příznačné pro první desetiletí 20.století. V tomto okamžiku už přestáváme mluvit o ženské literatuře, která svou historickou úlohu dílem Svobodové dovršila. Ženy spisovatelky se nadále svým úsilím plně vřazují do kontextu národní literatury, ženské téma postupně rozšiřují a vzdalují se jeho výlučnosti.

Svou výlučnost si ponechává v pokleslé literatuře, v nechvalně proslulých "ženských románech", epigonsky a kýčovitě opakujících syžetové vzorce, které umělecká literatura vypracovala na přelomu století i v dalších desetiletích, a parazitujících na dílech velkých autorek tohoto období. Tento fakt zpětně zkresluje a přímo diskredituje závažnost jejich uměleckého významu. To je však problém jiný.*

Poznámky:

- 1/ Eva Uhrová, Po nevyšlapaných cestách, Praha 1984.
- 2/ Gazdina roba měla premiéru 1889, knižně vyšla 1890.
Její pastorkyňa byla poprvé hrána 1890 a knižně vyšla 1891.
- 3/ Stať vznikla na počátku století, knižně byla otištěna v Bojích o zítřek, 1905.

- 4/ Tato Šaldova stať vznikla jako úvodník přílohy Ženské revue Žena v umění, kterou pod patronací Růženy Svobodové založila a redigovala Božena Benešová. Příloha byla tribunou nového, protifeministického pojetí ženského umění a měla značně polemický ráz. Šaldův text viz KP 6, s.576.

- 5/ Růžena Svobodová, Na písčité půdě, 1895; román vyšel v definitivním znění pod titulem Písčitá půda v roce 1917. V definitivním znění Svobodová zvýraznila pozitivní a činný postoj Blaženy. Podobně přepracovala i další svou ranou práci, Ztroskotáno, 1896, kterou nazvala v definitivním znění z roku 1917 Jíva.

- 6/ Tento problém zachytila Svobodová ve svém díle mnohokrát. Tematizovala ho v románě Milenky, 1902, nebo modelově v novelě Hluchavky /soubor Pěšinkami srdce, 1902/. Proti zoufalství, pasivitě a rezignaci staví příkaz životní aktivity, sebeovládání a altruismu.

- 7/ Božena Viková-Kunětická, Pán. Tento román z roku 1905 je závěrečným dílem trilogie, jejíž prvním svazkem je Medřická, 1897, a dalším Vzpoura, 1901. V této trilogii zpracovala autorka základní feministické problémy: právo na svobodné mateřství, závaznost vztahu matky a dítěte a posléze rodinnou morálku muže a ženy.

- 8/ Sofie Podlipská, Osud a nadání, 1872.

- 9/ Eliška Krásnohorská, Célinčino štěstí, 1902. Podobnou filozofii vyslovuje i v dalších románech pro dívky, zejména ve Svěhlavičce /jednotlivé díla 1887, 1900,

1900 a 1907/, v románě Jediná ad,

10/ Růžena Svobodová, Milenky, 1902, přeprac.1914,

11/ Jarmila Glazarová v Rocích v kruhu /1936/ navazuje na Svobodovou zejména v práci s vizuálně výrazným detailem, jehož prostřednictvím přibližuje nejen prostředí svého příběhu, ale i jeho emocionální atmosféru.

Proměny sociální prózy z přelomu století

Daqmar Mocná

Jedním z výrazných rysů kultury přelomu století byla skutečnost, že se v centru její pozornosti ocitl také prostý pracující člověk, realita jeho každodenního bytí i monumentalita jeho zápasu o přežití v sociálně rozporném světě. Až dosud se jeho obraz sice v jistých vývojových obdobích v umění objevoval, v jiných však opět mizel. Teprve přelom století znamenal definitivní zdomácnění dělníka a jeho problémů ve světě umění. Svědčí o tom romány Emila Zoly, zrovna tak jako plastiky Constantina Meuniera, či kresby Františka Kupky. Být moderní tedy znamenalo také být vnímavý k sociálním otřesům doby a umět objevit v ubíjející všednosti dělníkovy práce a jeho života rysy tragické monumentality, hodné uměleckého zpodobení. O tom, že právě takto chápali moderně cítící umělci možnosti skryté v sociálním námětu, svědčí např. slova Antonína Macka o tom, že v dělníkově "zápase za kus chleba /.../ je cosi obrovského, hlubokého a spolu tragického" a že "horník vystavený nejpříšernějším bouřím podzemních živlů poutá umělce nejvíce tragickou hrůzou a silou hornického života".^{1/}

Uvedený přístup k sociálnímu námětu se odrazil ve specifické poetice sociálního umění přelomu století. Ve svém vystoupení se pokusím naznačit její základní rysy na příkladu prozaické tvorby Marie Majerové. Její literární debut, povídka Jeřáby, je uvozena vzrušenou exklamací:

"Železné hutě - toť jatky na lidi, Jatky nádherné, velkolepé ve své hrůze, jatky různící se od dobytčích jen tím, že tam maso vola či býka platí se podle stávajícího kursu cen, víceméně, kdežto maso člověka zde je bezcenným, nevzácným; smetím, které nestojí za to, aby se vymetlo. Jsou hutě ty jako polyp, ohromný, na daleké míle pavoukovité a ovíječné nohy prostírající; a každý, kdo okolnostmi nucen či oslepen na ně se přilepí a stáhnouti jimi se nechá, toho do svých klepet ohavných a žhavých vtáhne a saje z něho všecku krev, všečen život nelítostně a bezohledně."^{2/}

Citovaná pasáž je výrazně expresivní. Bylo to v soulase s obecným směřováním sociálního umění na přelomu století. To spatřovalo své poslání především v burcování soucitu s údělem dělníka a vzdoru vůči poměrům, jež umožňují jeho ponižování a ožebračování. Umělecké dílo chtělo být jedním velkým vykřičníkem, apelujícím na lidskost čtenáře. Tato koncepce se promítla do poetiky sociální prózy přelomu století. Výstavba textu byla cele soustředěna na zpodobení neutěšené sociální reality. Životní materiál, vstupující do uměleckého díla, procházel striktním sítím, jež nepropustilo nic, co nesvědčilo o třídní protikladnosti světa a těžkém životě dělníka v něm. Instruktivním příkladem tohoto přístupu jsou životopisy postav, oblíbený stavební prvek dobové sociální prózy. Citujeme z povídky Marie Majerové Konec hutí:

"Věru, zlou tvář ukázal mu osud. Odvedli ho. Tři roky byl na jihu. Zatím zemřela mu matka - otce jakživ

nepoznal, toho pohltila huť ještě než jeho malý rozum mohl to chápat - a děvče, jedinou lásku jeho, znásilnil všemocný pan ředitel a za týden našli ji na půdě oběšenou. Není dobře, říkaly baby, když je holka tak hezká, jako ona. Bylo to její neštěstí. Větrovec přišel z vojny a první jeho myšlenka byla: Pomsta řediteli. Vyčíhal ho v hutní aleji za večera a bodl po něm. V rozčilení minul se cíle a místo podlého srdce zasáhl pouze ředitelovo rámě. Zato ale nechybil ředitel. Střelhubitě vytáhl revolver vždy připravený - a Větrovec byl mrzákem."^{3/}

Samozřejmě, zdaleka ne ve všech sociálních prózách přelomu století byl princip výběrovosti reálií /či spíše vstupních významových elementů, řečeno terminologií pražského mezioborového týmu/^{4/} tak obnažen, jako v této nezakryté agitační povídce, pocházející navíc z pera začínající autorky, jež ještě zcela nedovedla odhadnout únosnost zvoleného postupu, a proto jej zjevně předimenzovala. Nicméně i v prózách daleko stavebně rafinovanějších a literárně ambicióznějších zůstává základní tvárná metoda táž.

Vehemence, s jakou se sociální próza přelomu století snažila získat čtenáře na svou stranu, je myslím příznačná pro každou počáteční fázi pronikání jistých životních oblastí do umělecké sféry, kde si teprve musí vydobýt svůj prostor. Sociální próza přelomu století se ve svém působení na čtenáře spoléhala především na silnou citovou intenzitu svého sdělení. Měla tak ovšem šanci oslovit zejména čtenáře obdobně naladěného, buď zkrúšeného bídou, či nadaného zvýšenou vnímavostí k utrpení jiných. Tomu byla s to poskytnout silný

estetický prožitek a posílit jej v jeho nadějích a vyzdoru. Existovala však řada čtenářů jiného založení, jimž koncepce sociální prózy jako žalujícího a burcuujícího vykřičníku prostě nevyhovovala. Vadila jim zejména ona maximální jednoznačnost, jednorozměrnost uměleckého sdělení, nepočítající výrazněji se čtenářovou domýšlející aktivitou. Tato koncepce totiž předpokládala čtenáře v podstatě submisivního, jenž se ochotně nechá přemoci naléhavostí literární výpovědi a přesvědčit její uměleckou silou. Čtenáři, jenž se dílu neoddá naráz a jenž s ním vstupuje v polemický dialog, neposkytovala mnoho prostoru. Ostatně o tom, že uvedené pojetí sociální prózy mělo svá omezení, dostatečně jasně svědčí četné kritické poznámky předních sociálně demokratických kulturních pracovníků na její adresu, jako je ta následující z pera F.V.Krejčího: "Nejde totiž jen o to, budit sociální literaturou soustrast s trpícími a odpor proti třídám vládnoucím. Při vši své důležitosti, již ona má jako dráždivo a posila v třídním boji, má ona ještě úkoly vyšší."^{5/}

Pozdější literární vývoj, zejména v meziválečném období, dal jeho slovům víceméně za pravdu, byť ony "vyšší úkoly" pojímala revoluční avantgarda rozhodně jinak než Macek či Krejčí kolem roku 1900. Vždyť mezi sociální prózou přelomu století a meziválečnou socialistickou literaturou ležela zkušenost světové války a ruské revoluce i třicetiletý vývoj moderního umění. Touto zkušeností prošla i tvorba Marie Majerové. Uvedený rozdíl v koncepci uměleckého obrazu sociální problematiky lze zřetelně odečíst, srovnáme-li text *Sirény* s texty někdejších povídek

z přelomu století, jež Majerová po důkladném přepracování vtělila do svého románu.^{6/} Uvedené srovnání nám nejenom hodně poví o tvůrčí intenci, s níž Siréna vznikala, ale zpětně také osvětlí mnohé z poetiky sociální prózy z přelomu století.

Ukažme to názorně na jednom drobném detailu. Metafora hutí jako polypa, o níž jsme hovořili, byla v začátečnické povídce zasazena do sociálně obžalobné pasáže, líčící se značnou citovou naléhavostí nebezpečnost práce v hutích. Její funkcí bylo vyhrocovat emocionální napětí textu a stupňovat tak jeho apelativnost, zcela v souladu s koncepcí sociální prózy jako burcujícího vykřičníku.

V Siréně se objevuje též metafora hutí jako polypa, ale ve zcela jiném kontextu. Stává se tu součástí vnitřního rozvažování postavy o světě moderního průmyslu a je rámována obrazem pokojné ranní cesty dělníků do práce, během níž "jeden myslí na harmoniku, druhý na dostaveníčko, třetí na králíky".^{7/} Pouze Klímovi, v jehož pásmu se sledovaná metafora ocitá, přijde na mysl hrůzná monumentalita továrního provozu, avšak neudrží se v jeho hlavě nadlouho. Jakmile totiž Klíma spolu s ostatními dorazí k vrátnici, přestane filozofovat, odplivne si a vejde do své dílny. Zasazením do kontextu dělnické každodennosti pozbyla metafora značnou část své expresivity a apelativnosti. Není tu už pociťována jako munchovský výkřik, nýbrž spíš jako prostředek neotřelého, autentického vidění známé reality. Řečeno terminologií Františka Mika, nad původní operativností tu zřetelně převládla ikonická,^{8/} tj. nad

vztahem autora ke příjemci a zřetelem k působení textu tu zvítězil vztah autora k odrážené realitě, úsilí o její ozvláštňené zobrazení, jež by proniklo k její podstatě. Neznamená to však, že by vědomí hrůzné obludnosti hutí z textu Sirény zcela vyprchalo. Je tam stále přítomno, vnáší je tam právě ona metafora, avšak vědomí nebezpečnosti práce v hutích tu už není pojímáno jako osudová tragédie, nýbrž, řečeno s Wolkrem, jako "kus života těžkého", přičemž důraz je tu, podobně jako u Wolkra, položen na substantivum život, nikoli na hodnotící přívlastek těžký. V rané povídce Marie Majerové tomu bylo přesně naopak.

Mohlo by se zdát, že tu jde pouze o bezděčný efekt, vzniklý přemístěním metafory z pásma vypravěče do pásma postavy. Nicméně podrobný průzkum celého románu nás přesvědčí o opaku. Šlo o zcela záměrný tvůrčí postup, jímž je Siréna doslova prosycena, a to často i tam, kde si to při zběžnějším čtení vůbec neuvědomíme. Jeden příklad za všechny:

V jiné povídce Marie Majerové z přelomu století, jež se v Siréně stala podkladem pro tragický příběh precitlivělé Růženky, tvořilo významovou dominantu líčení ponuré zimní přírody, jež tam korespondovalo s bezútěšnou náladou aktérů povídky, mladého dělnického páru, vysilovaného těžkou prací v hutích. Opět šlo o prozaický text, plně odpovídající koncepci sociální prózy jako zoufalého výkřiku:

"Dlouhá byla zima, plna utrpení, naše ruce byly červené od zmrzlé hlíny a oči mrazem naběhlé. Chodili

jsme večer zmoření a ztýráni a druh cítil s druhem, cítil jeho bídu a strast."^{9/}

V Siréně Majerová užila tuto pasáž, výrazně laděnou do sociálně obžalobného tónu, takřka beze změny. Mezi její dvě věty však vsunula motiv pohádkově zasněžené krajiny, jenž text přeladuje do optimističtější polohy, aby jej vzápětí vrátil k líčení fyzických obtíží postav, způsobených namáhavou prací:

"Dlouhá se mi zdála tahle zima. Měli jsme všichni ruce živé maso od zmrzlé rudy a oči mrazem naběhlé.

Mám ráda sníh, když je čerstvě napadlý, připadá mi, že nad ním znějí rolničky a že se celý kraj i s hutěmi přemístil někam na bílou planetu. Přesto jsem se těšila a každé ráno jsem pátrala, netaje-li už sněhová ulice. Jaro se mi zdálo v mé touze překrásné.

Jenže se začalo bezedným blátem, stejně ledovým jako sníh. Zalézalo nám za nehty a vlhko obtěžovalo nohy; vraceli jsme se z práce zmoření. Ještě že jsme se cítili ztýráni oba a společně!"^{10/}

Zásah to byl nevelký, avšak podstatně proměnil významové dění celé pasáže. To je teď daleko dynamičtější, neustále osciluje mezi negativním a pozitivním pólem reality. Stále tu přitom převládá pól životní tíhy. Zmizel však onen zoufalý, nevyléčitelný smutek, charakteristický pro původní povídkový text, jenž, domyšleno do důsledků, znemožňoval sebemenší náznaky jakékoli optimističtější perspektivy do budoucnosti, včetně perspektivy revoluční.

Domnívám se, že popsany postup je jedním ze základ-

ních tyárných principů Sirény, jež je vybudována právě na neustálé konfrontaci strastí a radostí proletářského života. Důležitou roli tu hraje kontext každodenního provozu dělnických domácností, jenž postavám pomáhá nést tíži jejich údělu. Dynamičnost významového dění v Siréně odpovídá rozvinuté revoluční kultuře meziválečného období, z níž román vyrostl, a jíž už nešlo o prosazení reality dělnického života do sféry umění, nýbrž o syntetický obraz totality lidského bytí v určitém čase. Syntetický román tohoto typu je daleko více otevřený čtenáři. Dynamikou svého obsahu, jenž odráží realitu rozmanitého řádu a v němž dochází k interferenci protikladných významů, vtahuje čtenáře daleko více do hry, než někdejší sociální próza, koncipovaná jako apelující vykřičník. Samozřejmě, i v Siréně usměrňuje Majerová čtenářovo pronikání k podstatě soudobé společnosti v duchu svého světónázoru, avšak zdaleka ne tak direktivně, jako v raných povídkách. Umělecké sdělení už před ním netrčí výhrůžně jako kategorický imperativ, jehož pravdu je nezbytné bezvýhradně přijmout, nýbrž působí jako výzva k dobrodružství poznávání světa.

Lze ovšem namítnout, že podstatným činitelem odlišné koncepce raných povídek Marie Majerové a jejího stěžejního románu byl rozdíl ve zvoleném prozaickém rozměru. Jistě, na nevelkém prostoru povídky lze jen těžko zobrazit realitu v celé její mnohazměrnosti, a naopak románová šíře po ní přímo volá. Nicméně z různých vývojových období literatury známe drobné prózy, v nichž se odráží svět v celé své mnohotvárnosti, a naopak rozměrné romány, v nichž je obraz rea-

lity beznadějně plochý, takže otázka rozměru tu podle všeho nehraje tak podstatnou roli.

Sířena má ovšem ještě jednu, časově nejmladší textovou vrstvu, vzniklou autorčinými úpravami pro poválečná vydání. V zásadě jde o nepříliš významné jazykové retuše, takže by ani nebylo na místě hovořit o samostatné textové vrstvě, kdyby ovšem Majerová nepřepsala závěr, čímž podstatně zasáhla do smyslu celého díla. Připomeňme si, jak vypadal závěr *Sířeny* původně: Poslední kapitola, líčící vypuknutí první světové války, končila bizarní scénou s příchutí černého humoru. Záletný důstojník rakouské armády, vytrvale nadbíhající mladičké manželce narukovavšího benjamínka Hudcovy rodiny, cukrového Jožky, vleze v noci oknem do světnice Hudcova domku. V posteli však místo objektu své touhy nalezne mrtvolu právě zesnulého Hudce seniora. Na tuto groteskní scénu, symbolizující dobu, jež se "vymkla z kloubů" a v níž si živí a mrtví navzájem vyměňují místa, myšlenkově navazoval dopis "cukrového" Jožky z frontových zákopů, v němž se prožitá hrůza vojáka první světové války přetavila v sarkastický škleb:

"Věrko,

má zlatá maminka ze mne mívala vždycky radost, že jsem se jí povedl, ale já Ti říkám, že při tom nemyslíla na vojnu. Kdybych měl být dobře udělán i pro válku, to bych musel být beznohý, abych se plazil jako had, a mít čtyři ruce, abych mohl dvěma střílet a dvěma házet granáty, místo obličeje bych musel mít prasečí rypák na zákopy,

musil bych být bez žaludku, abych nepotřeboval jídla, a bez mozku, protože myslet je zbytečné. Potom by měl císař pán teprve ze mne radost! Naše děti, holka, musejí vypadat jinak... pro příští válku! Ty musíme udělat už s plynovejma maskama.

Jsem zdrav a vede se mi dobře, proto pusu Tvůj Jožka."11/

Zkušenost z požáru první světové války se tu slévá s úzkostnou předtuchou nové válečné apokalypsy, jíž žila společnost v době vzniku *Sirény*. Jí se román, končící fakticky v r.1914, otevíral vstříc budoucím pohnutým dějům. Původní závěr *Sirény* je však otevřený ještě v jednom směru. Onu groteskní historku, předcházející citovanému dopisu, totiž Majerová nezobrazila celou. Nechala záletného důstojníka tápat ve tmě světlice až k posteli, na níž, jak věděl čtenář, ale netušil důstojník, ležela mrtvola, a v okamžiku, kdy záletník užuž vztahuje ruku po peřině, celou scénu překvapivě ukončila ostrým filmovým střihem, ponechávajíc prostor čtenáři, aby si rozuzlení domyslel podle svého osobního založení. První verze *Sirény* má tedy veskrze otevřený konec, a to jak vzhledem ke čtenáři, tak vzhledem k budoucím dějům. Odpovídalo to principu "nekonečné" kroniky kraje a lidí v něm, na němž je román vystavěn.

Po roce 1945 ovšem Majerová obzírала dějiny kladenského dělnictva ze zcela jiné dějinné perspektivy a vnímala svůj román na pozadí odlišných literárních

norem. Otevířený konec, ústící do chaosu válečné katastrofy a nevytyčující žádnou jasnou perspektivu do budoucnosti, byl v atmosféře poválečného budovatelského nadšení pocítován jako nepřijatelný a rovněž tu citelně vadila absence závažného myšlenkového poselství, jíž by se rozlehlé románové sáze o osudech dělnického rodu dostalo ideového vyvrcholení a završení. Přepracovaný závěr Sirény tento dobový estetický ideál beze zbytku splňuje. Zmizela z něho ona groteskní historie o záměně žádoucí mladé ženy mrtvolou, pocítovaná nyní zřejmě jako šokující a nevkusná. Záletný důstojník je nyní odehnán od prahu Hudcova domku majestátním zjevem Hudcovky, zjevivší se v otevřeném okně úmrtní světnice. Celá kapitola pak končí panoramatickým pohledem na hutě tonoucí v rudé záři, v nichž se v horečném chvatu vyrábějí zbraně určené k válečnému vraždění. Původní grotesknost tu tedy byla vystřídána monumentalitou, chaos lidských osudů ve víru války poukazem na děje celosvětového dosahu, jež se odehrávají v těsné blízkosti Hudcova domku. Původní až provokativní otevřenost závěru ustoupila intenzivnímu pocitu završenosti zobrazovaného dění. Ten je dále posílen závěrečným dopisem Hudcovky Jožkovi, jež se ocitl na místě původního sarkastického Jožkova listu. Ústřední postava Sirény v něm resumuje celou půlstoletou historii vzestupu dělnické třídy, románem zobrazenou, a vyjadřuje svou víru v perspektivu sociálního osvobození. Teprve nyní se poslední větou Sirény stal proslulý Hudcovčin výrok: "Poteče kdys' voda i na náš mlýn", jenž tu plní funkci

ideového vrcholu a obsahového syorníku celého rozlehlého díla.

Nová podoba závěru ovšem citelně oslabila původní dynamickou otevřenost *Sirény*. Se značnou citovou naléhavostí totiž čtenáři nabízí závěrečné shrnutí smyslu celého díla, namísto aby mu dala šanci dospět k němu samostatně. Nadto jde o shrnutí pouze zdánlivé, neboť skutečný obsah plnohodnotného uměleckého sdělení, jakým *Siréna* bezesporu je, nelze vtěsnat do jediné věty. Ani nová podoba závěru nemá šanci obsáhnout významové dění románu v jeho totalitě. Naopak, zvýrazňuje pouze jednu jeho obsahovou rovinu, a tím tuto totalitu citelně okleštuje. Přepracovaný závěr *Sirény* se tedy ocitl v jistém rozporu s původní koncepcí románu, zato však lépe než závěr prvotní vyhovoval myšlení a cítění doby na přelomu 40. a 50. let. O síle této dobové atmosféry ostatně svědčí i podoba závěru ve filmovém přepisu *Sirény* režiséra Karla Steklého. Tomu se v jeho jistě pozoruhodném díle v zásadě podařilo zachovat onu specifickou dynamickou otevřenost románové předlohy. Jeho film je působivou výpovědí o sociální realitě doby, aniž přitom v tlustých vrstvách nanáší světla a stíny. Závěr je však koncipován obdobně jako v přepracované verzi *Sirény*: Vznosná postava Hudcovky rýsující se ostře před výrazným panoramatem hald odpovídá na pronikavý jekot tovární píšťaly vzdorným: "Jen řvi, nás stejně neumlčíš!", vyjadřujíc snad ještě pregnantněji než Hudcovka románovou perspektivu budoucího vítězství celé dělnické třídy.

Podoba obou závěrů, přepracovaného románového i filmového, zpětně připodobňuje Sirénu ke koncepci sociální prózy jako citově zjištěného apelu, příznačné pro umělecké dění na přelomu století. Viděli jsme, že vývoj socialistické literatury v meziválečném období se od tohoto typu odchýlil, upřednostňuje typ syntetického a dynamického, na všechny strany otevřeného sdělení. V atmosféře budovatelského nadšení prvních poválečných let se však model uměleckého díla, usilující o okamžité bezprostřední působení na vnímatele, znovu, byť na jiné úrovni, aktualizoval.

Posuny v pojetí lidského subjektu, jež byly příznačné pro různé oblasti duchovního života na přelomu 19. a 20. století, se odrazily i v sociální próze, avšak specifickým způsobem. Zprvu šlo především o subjekt hovořící o jistotách a snažící se čtenáře v těchto jistotách utvrdit. Teprve daleko později se do umělecké struktury transformovala ona nová podoba subjektu, zbaveného apriorních pravd a bezprostředně ohmatávajícího realitu, která jej obklopuje a která je plna protikladných tendencí, a proto ne snadno přehledná. Pohled dovnitř procesu formování uměleckého tvaru románu Siréna hovoří o tom, že se tento proces odehrával na průsečíku uvedených proměn v pojetí lidského subjektu, přičemž k umělecky nejzajímavějším řešením docházelo tehdy, byli-li polarita těchto tendencí vyvážená. Tak tomu bylo především v původní verzi Sirény, zatímco upravená varianta poválečná, ta, kterou dnes všichni běžně známe, zřetelně

tíhne ke schematizované apriornosti. Naskýtá se tu tedy otázka, kterou verzi Sirény dnes vlastně vydávat. Tento problém však vybočuje z rámce našeho sympozia. Mně tu šlo především o to, ukázat napětí mezi, zjednodušeně řečeno, uzavřenou a otevřenou strukturou, tak, jak se realizovalo v literárním vývoji první poloviny dvacátého století. Domnívám se však, že tento problém, úzce související s pohledem na postavení a úlohu lidského subjektu ve světě, je aktuální stále a dnes možná ještě více než kdy předtím.

Poznámky:

- 1/ Antonín Macek, Dělník v umění výtvarném, Rudé květy, 4, 1904, s.15.
- 2/ Marie Majerová, Jeřáby, Rudé květy 1, 1901, s.65.
- 3/ Marie Majerová, Konec huti, cit.podle Povídek z pekla, Praha 1907, s.6.
- 4/ Základní teze tohoto týmu jsou obsaženy v knize Umění a skutečnost, Praha 1976. K pojmu vstupní významový element viz též S.Šabouk, Umění, systém, odraz, Praha 1973.
- 5/ F.V.Krejčí, O sociální literatuře, Akademie 5, 1901.
- 6/ Blíže k tomu M.Mravcová, Siréna v polocelku a detailu, Česká literatura 30, 1982, s.128-147.
- 7/ Marie Majerová, Siréna, Praha 1936, s.225.
- 8/ K uvedeným termínům i k soustavě výrazových kategorií

F.Mika jako celku viz např. F.Miko, Od epiky k lyrike,
Bratislava 1973.

9/ Marie Majerová, Tenkrát na jaře, Dělnická besídka
Práva lidu 12.1.1902.

10/ Marie Majerová, Siréna, Praha 1936, s.194-195.

11/ Tamtéž, s.490.

Paleta - Špachtle . Idea a praxe časopisu české výtvarné
moderny 1885-1899

Roman Prahl

V létě roku 1885 uveřejnil Světozor zprávu o vzniku Spolku českých studentů umění a spolu s ní dvě tabla /obr. 1,2/ s ukázkami z časopisu, který "se stal takřka ohniskem činnosti spolkové".^{1/} "Nepochybujeme, že zanedlouho mnozí z nynějších přispěvatelů Palety získají si dobrého jména v kruzích uměleckých /.../, a až se tak stane, bude nad jiné zajímavé prohlížeti jejich prvotiny uložené v Paletě." - K tomuto prohlížení už došlo, a to natolik, že po sto letech zbývají z časopisu pouhé trosky. Samozřejmě, postup devastace u dokumentu tohoto druhu probíhal souběžně s jeho vznikem.^{2/} Jestliže tento průvodní znak časopisu, vycházejícího v jediném exempláři, můžeme pro jeho dobu hodnotit jako znamení životnosti, pozdější zacházení s ním nese v sobě už hrozbu zániku a úplného zapomení, které ^{je} třeba čelit restaurováv^{áním} a rekonstruováv^{ním toho,} co zbylo.

Co vlastně zbylo? Předně tzv. redakční kniha 18 svazků Palety, s archívem někdejšího SVU Mánes uložená dnes v Archívu hl.m.Prahy. Pak zejména 1.ročník časopisu, spolu se souborem asi 30 čísel Špachtle - obojí letošní získal archív Národní galerie v Praze.^{3/} Tyto objevy by mohly prohloubit vědomí role uměleckého časopisu v rozvoji české moderny, pokud k nim budeme přistupovat seriózně, vědomi si přirozené tendence podobných fenoménů, žít

v polosvětle mýtu raději než ve světle poznání. Půjde tu o základní poznatky a položení několika otázek kolem počátků časopisu českých moderních umělců, tedy kolem tématu, které dosud nemělo, a donedávna ani nemohlo mít, přesnější obrysy.

Od podobných starších i novějších podniků a pokusů, o nichž už byla v Plzni řeč,^{4/} se Paleta lišila kromě vytrvalosti i tím, že přes ono základní gesto obrany humorem před světem ve skutečnosti nenakloněným snahám mladých umělců, šlo zde o první pokus prezentovat vlastní vážné, tvůrčí úsilí. Ještě uvidíme, v jak mnohém směru Paleta i Špachtle připravily vydávání prvního regulérního uměleckého časopisu u nás, Volných směrů od roku 1896, a že zčásti naplňovaly potřebu takového specifického fóra před tímto datem, ale i po něm.

Počátkem roku 1885 čeští studenti mnichovské Akademie založili spolek Škréta, který - jak se z historie vypsané v 1.svazku Palety dozvídáme - se už tehdy mohl jmenovat Mánes.^{5/} Ve stanovách mnichovského Škréty byl zakotven časopis jako jeden ze základních cílů spolku.^{6/} Měl být jednou týdně soustřeďován z prací členů a následujícího dne při členské schůzi prohlížen a diskutován. To se nedařilo vždy. Volení redaktoři obrazové části, tedy Palety, a složky textové, tedy /záhy odděleně existující/ Špachtle, spotřebovali mnoho energie k mobilizaci členů, někdy číslo pořídili z vlastního nebo také vůbec rezignovali.^{7/}

Výsledek je sepsán v redakční knize Palety, pořizované koncem 20.let, kdy spolek cennější položky nabídl do

prodeje,^{8/} Soupis zahrnuje přes 1000 výtvarných prací, jmenuje víc než 150 autorů a zcela jistě není ani zdaleka úplný. Co se týče Špachtlí, zachovalo se nám celkem asi 130 stran textů, k nimž musíme připočítat i dalších 30 stran v prvním společném ročníku časopisu.

Přese všechny obtíže a omezení si můžeme už na základě redakční knihy udělat následující obraz. Především autorsky. V Mnichově a pak i v Praze se přispěvatelé štěpí na většinu spíše povinných a na okruh několika málo iniciativních. Mezi škrétovci to byli zřejmě Mucha, Stuchlík, Uprka se 40 a více zapsanými výtvarnými příspěvky, k nim se vzdáleně blíží pouze Karel Vítězslav Mašek, a musíme sěmpřipočítat i Marolda, který se tu téměř vůbec nepodepisoval a jehož práce jsou tedy zahrnuty mezi zbývajících 116 anonymních. Anonymity výrazně ubývá v pozdější, mánesovské fázi, ale vyskytuje se tu stále řada autorů, jejichž jména, i když je čteme správně, nám působí starosti. Dokonce i v okruhu protagonistů mánesovské Palety, kteří zde uveřejnili každý přes 25 zapsaných prací, se ke Klusáčkovi, Jaroslavu Špillarovi a Švabinskému řadí Josef Jelínek, jenž měl asi ve své generaci i další organizační zásluhy, ale jinak po něm vlastně nezbylo mnoho. I z druhého hlediska a technického je skladba příspěvků v časopise zajímavá.^{9/}

Zde se nám otvírají hned mnohé otázky - kromě vztahu redaktora a přispěvatelů i vztah časopisu a spolku, vztah Palety či Špachtle a Volných směrů, koneckonců otázka kvality. Napřed si ale položme otázku, nakolik je v průběhu ročníků patrná nějaká proměna celkového rázu.

Pro mnichoyskou Paletu je celkový ráz dosti přesně postizen zveřejněnými tabl^o, jež odpovídala malebné a takříká-
jíc novobarokní estetice obrázkových časopisů. Tabla šla
v tom směru za vše, co dosud bylo ve Světozoru uveřejněno.
Že tu máme co činit s programem, o tom mimochodem svědčí
i zpráva o první členské výstavě - jednodenní-v soukromém
ateliéru, která je co do aranžmá srovnávána s výroční vý-
stavou v Praze. V Praze jsou "práce příliš geometricky se-
stavovány", a i na dalších místech najdeme obdobné výhra-
dy.^{10/} Rozmanitost a překvapivost Palety se blížila este-
tice, někdy i technice koláže. Tento způsob prezentace se
měnil až počátkem 90.let s publikováním Listů z Palety
---/každá z kreseb zastupujících autory měla vyhrazenu
vlastní stranu/, případně už předtím, roku 1893, kdy máne-
sovcí měli úspěch s obdobně koncipovaným albem darovaným
studentskému spolku Slávie. Tato alba redigovaná mánesov-
ci byla nadlouho vůbec jediná, která sloužila^{11a} přehledu ak-
tuální tvorby; na rozdíl od toho se výtvarníci účastnili
mimovýtvarných sborníků I od počátku 80.let. Ukázkou star-
šího cítění i toho, nakolik souviselo se vztahem generace
k ilustrovaným časopisům, je Kopfsteinova ilustrace k ná-
rodní písni /obr.3/, poznamenaná snad i stylem hrdiny spol-
ku, Alšovými časopiseckými ilustracemi 1.poloviny 80.let.
Pochází z 1.ročníku Palety. Iluzivní styl, ovšem už v roz-
poru s malebností a předznamenávající pozdější emblematic-
ký estetismus, charakterizuje i obálku 3.čísla /obr.4/ z
roku 1885, kde nejspíš Oliva zastupoval Marolda jako re-
daktora výtvarné části. Potom Marold rychle, jak v časopise

oznámil, "překonal morální kočku", další obálky tedy asi smíme považovat za jeho práci,^{11/} Obálka 5.čísla /obr.5/ naznačuje, jak bravurnost a nová plošnost směřovala od popisnosti a umožňovala spojení obrazu a písma v jeden celek. Od téhož autora pochází i studie /obr.6/ koncipovaná jako volný záznam bez morální pointy a v provedení ještě spontánnější, než to vyhovovalo čtenářům Světozoru - ostatně^{asi} proto se nám taky zachovala.

S Olivovou a Maroldovou rezignací byla vlastně opuštěna i cesta k časopisu jako obrazovému a textovému celku, a později se tento záměr uplatnil ve spolkovém časopise jen výjimečně. Například ve Špachtli č.7 /obr.7/ z roku 1894, kde 6 příspěvky - nepříspěvky graficky vyjadřují obdobné duševní ladění autorů. Spolkový časopis si zřejmě dlouho zachovával důraz na pestrost motivovanou pluralismem a snad i takto předznamenal Volné směry - pluralistické už podle názvu a zpočátku neuplatňující stylový jmenovatel důsledně, aspoň ne na způsob estetismu vídeňského Ver Sacrum.

Ve studentském časopise sestavovaném večer před schůzí spolku bylo ovšem maximem opatřit jej obálkou a přepsat zaslané texty. Textová část byla od 2. ročníku vydávána zvlášť jako "literární příloha Palety" a potom jako Špachtle, což dovolilo účelnou vzájemnou nezávislost pořadatelů. Špachtle, nejdřív výlučně textová, byla postupně opatřována kresleným záhlavím, provázena kresbami a vrcholu výpravnosti dosáhla zřejmě v letech vzniku Volných směrů. V Mnichově Špachtle travestuje, ně-

kdy velmi důsledně, skutečné noviny a snad je i paroduje, včetně "cenzurovaných" míst. ↑ Později se - a to už náhlavími - hlásí k časopisům humoristickým i satirickým.

Strategické postavení Špachtle spočívalo v tom, že mimo příspěvky s literárními, a sice většinou naprosto spornými, ambicemi, a kromě drobných žertíků shromažďovala zprávy do značné míry vyjadřující stanovisko spolku a vydávala výzvy, které měly asi větší apelativní hodnotu než výzvy od řečnického stolku na členské schůzi. V tom smyslu lze i říci, že vlastním časopiseckým orgánem spolku byla právě Špachtle, zatímco Paleta zůstávala spíš albem nebo "výstavou"^{12/}, určenou ke společnému prohlížení. Špachtle už v Mnichově se stala účinným nástrojem spolkové kritiky, i v osobních útocích sledující základní zaměření. Takovými terči se v prvních ročnících stali zejména malíř Beneš a jistý "pan Kind", tj. náš Emanuel Dítě. Oba spojoval jejich veřejný úspěch, zejména v Praze, ale úspěch nikoli z hlediska moderních snah.^{13/} Přitom hlavně polemika o směru, k němuž se přihlásil Beneš svým galerijním a řekněme naturalistickým zátiším,^{14/} předjímala už tvůrčí nesmlouvavost tištěného časopisu mánesovců. I když měla ještě humornou podobu. Několik oslavných statí tedy bylo věnováno zátiší, které "tak mistrně jest malováno, že každého pozorovatele zarazí i zápaťch hnijícího zajíce"^{15/}

Veselé a vážné se vzájemně prolínalo v Mnichově a pak i v Praze při všech důležitých setkáních i poloveřejných vystoupeních spolku a časopis byl pouze odrazem této konstelace. Důležitá tu jistě byla i vědomá distance vůči

oficiálnímu stylu, obava z nechtěné směšnosti, poskytující i humorným projevům napětí prozrazující, že jde o víc než zábavu. Takto je stylizováno už úvodní prohlášení časopisu z počátku roku 1885, kde se čte, že "přes ohromné množství žurnálů podstupuje /spolek/ šílený pokus, do nějž vkládá všechny své prostředky". - Pozadí tvoří prázdno, v němž čeští vydavatelé projevíli dvakrát snahu o ustavení revue s větším důrazem na výtvarnou oblast, aby tyto podniky záhy ztroskotaly; ↑ tentýž osud potkal i projekt alba prací členů výtvarného odboru Besedy.^{16/}

Spolek si takto dělal legraci i z vlastních svátostí, několikrát pomocí fiktivní staré listiny. Tak roku 1894 zveřejnil ve Špachtli autor, podepsaný jako Hanka II., ohořelý dokument /obr.8/ a snažil se uhádnout jeho smysl na základě slov "Mánes", "mistr" a "Aleš". Prvním veřejným vystoupením spolku bylo roku 1886 zastání se Alše a jeho ilustrací k Rukopisům proti Grégrovi. O osm let později reaguje na "objev" ze Špachtle možná též "Hanka" a reviduje původní nadšenecký výklad tak, že stávající skupiny písem sestavuje ve slovní sled: "Jaká svěží žena, a lká ta holka bez místa, rost a stoupal její žal, ale šepotá tobě svojí strast, běží rychle z pole k nám a nese štěně v zástěře, Vaše Réza."

Humorný ráz měla nejen Špachtle, ale často i Paleta, a to jak v obálkách jednotlivých čísel, tak i kresbami uvnitř, ať už proto byly důvody jakékoli, a i z toho je duchovní svazek obou časopisů zřejmý. To se týká např. Muchovy^{17/} obálky pro Paletu ještě škrétofskou, i prací

Švabinského /obr.9,10/, už pro mánesovský časopis. Z protagonistů na /škrétoyského/ Muchu navazoval asi nejzřetelněji /mánesovský/ K.L.Klusáček, jehož alegoricko-satirický směr byl ovšem směrnatnější ve směru komické nežli ve vážné poloze. Klusáčkovi bychom snad mohli připsat ze zachovaného souboru Špachtlí karikaturu jeho profesora Pirnera na obálce časopisu z roku 1895 /obr.11/.

Protagonisty časopisu, Klusáčka a Špillara, v Topičově salónu zachycuje Lebedova karikatura /obr.12/ z roku 1894.^{18/} Zastupuje skupinu autoportrétů, vzájemných portrétů a karikatur, mezi příspěvky časopisu pochopitelně dosti početnou. Otakar Lebeda byl vůdčím karikaturistou Špachtle, pro niž mimo jiné pořídil i obálku s parafází Hynaisova plakátu Národopisné výstavy /obr.13/. Kresba zastupuje jinou zajímavou řadu prací, literárně nebo výtvarně parafrázujících aktuální a diskutovaná díla umění. Přitom ovšem motivy např. Karla Špillara či Maxe Švabinského v humorné poloze Špachtle často předjímají to, co tito umělci později ztvárňovali vážně. A mimochodem i skupina figur z Lebedovy parafráze národního topos připomene ústřední skupinu z jeho pozdější kompozice Zabítý bleskem.^{19/}

V této souvislosti je třeba upozornit na to, že i návrh, zvítězivší ve spolkové soutěži na obálku pro Listy z Palety /obr.14/, jímž SVU Mánes představil poprvé své výsledky veřejnosti - návrh Jana Preislera - měl rovněž jistý humorný podtón, zvláště ve srovnání s jiným z návrhů, označeným jako "L'art pour l'art".^{20/}

O hledání poměru seriózního a humorného nebo i satirického ve veřejné prezentaci spolku svědčí mimochodem i historie plakátu první mánesovské výstavy. Hofbauerův návrh představoval buržoa-mecenáše vyrušovaného z klidu /laškující/ múzou, a přestože jej spolek realizoval v pozměněné formě, byl i tak pochopen jako útok proti českému publiku.^{21/}

Taková tendence k provokaci byla ovšem pro studentský časopis velmi příznačná a procházela jím od samého počátku. Je to zejména sklon charakterizovat se jako anarchistický a protiklerikální časopis.- Ačkoli v prvním směru šlo rozhodně jen o hru, ve stylu narážek na "petrolej" jako společný atribut malířů a anarchistů, vytvářelo to příznivý volný rámec pro onen druh radikalismu v otázkách umění a kultury, s nímž potom vystoupily Volné směry. Co se týče druhého proudu, řada autorů Špachtle se hlásila k rouhačství jako znaku moderního postoje, jak to i vizuálně předvádí např. obálka časopisu z roku 1896 /obr.15/. Titul "starý špachtle - naše Jugend" zde ovšem naráží i na mnichovskou *Recesi* a její právě založený stejnojmenný časopis. Mnichovský Jugend byl - asi vzhledem ke smíšenému literárně-výtvarnému obsahu - označován za příklad prvních ročníků Volných směrů,^{22/} ale svou satiricko-zábavní polohou mnohem víc konvenoval právě Špachtli.

Spolek ve svém interním a pak i veřejném časopise kladl důraz na mnohost nových sil a směrů, zatímco otázka stylu, s nímž ve vizuální kultuře souvisel i podíl architektů, se do popředí dostala až kolem roku 1900. Tímto směrem vedenou diskusí naznačuje i návrh spolkového etažéru

na sirky a svícen /obr.16/, který - ačkoli šlo bezpochyby o fiktivní projekt - prozrazuje myšlení návrháře. Přestože i v seznamech Palety existuje několik položek označených jako "humorný návrh" a kolem roku 1895 se tu také projevila i vrstva architektů a dekoratérů, k produktivním spojenectvím s malíři a sochaři došlo vlastně až koncem století, s příchodem Jana Kotěry.^{23/} Pokud má tato kresba ironický podtext, řadila by se k rozmanitým projevům spolku namířeným proti bombastičnosti, uniformitě nebo přejímání nového stylu.^{24/}

Jiný z těchto "návrhů" postihuje, oč oproti literárním proudům na výtvarné scéně tenkrát šlo. Německá dekadentní iniciálka se slovanským ornamentem /obr.17/ mohla vzniknout jen v situaci poněkud odlišné od situace literární moderny a na pozadí starších už představ o dekadenci Západu a nástupu Slovanů do světové kultury. Mánesovské chápání moderny, vyslovené např. Suchardou při zahájení první výstavy spolku, je pevně spjato s programem osvobození od kultury německé, kvantitativně stále zcela převažující na hlavní pražské výstavě roku, výroční výstavě Krasoumné jednoty.

Diskuse mánesovců probíhala navenek samozřejmě hlavně s časopiseckými orgány literární moderny, a zde Špachtle opět zaujímala nebo i předjímala linii Volných směrů. Šlo především o spor v důrazu na ideu a na výtvarnou kvalitu v postojích, které bychom mohli označit jako verbalizující a protiverbalistický. Polemika v tomto smyslu proběhla v časopise už koncem roku 1893. V pamfletu o výtvar-

ném umění se tu říká: "Každý obraz musí mít nápis, aby obecnstvo vědělo, co to je. V takovém případě se může umělec obrátit na redaktora některého obrázkového listu, kteréž popřípadě obstarají i báseň pod obraz." Na stejném místě reaguje redaktor Špachtle konstatováním, že příčinou nedostatku příspěvků je "mezi kolegy rozšířené mínění, že člověku malíři stačí malovat a jen malovat".- Odmítání někdejší ideové služebnosti i slovní zprostředkovanosti, stejně jako potřeba samostatně formulovat zásady moderního umění, se staly osnovou postupného obratu, ani zdaleka nekončícího vydáním 1.čísla Volných směrů.

Historií vzniku Volných směrů a vůbec činnosti spolku během 90.let se kdysi dost podrobně zabývaly vzpomínky literáta Karla Maška,^{25/} a je tedy v základních obrysech známa. I když tento pramen zřejmě nijak nezveličuje zásadní podíl, jaký měli literární redaktori-jako Mašek či Jaroslav Hilbert- v počátcích časopisu, schází tu přece jen právě plné vědomí role, již sehrály Paleta a Špachtle. Soupis svazků Palety zachycuje také položku o 20 stranách textu a 4 kresbách z roku 1897, nadepsanou Volné směry, s/dodatečným/ přípisem "humoristické". Podíleli se na ní mj.Mašek, návrhář Hofbauer a jednou kresbou i S.K.Neumann.^{26/} Tento materiál tedy potvrzuje krystalizaci skutečného časopisu střetáním s aktivisty jiných proudů, ale zároveň naznačuje, jak úzce to souviselo i s dosavadní praxí spolkového časopisu. Sám Mašek například svým pseudonymem Fa Presto ozna-

čil možná vůbec první kritiku první členské výstavy Mánesa, která vyšla - ve Špachtli.^{27/} Ovšem tato kritika je laděná humorně, paroduje vernisáž a předjímá novinářskou odezvu výstavy. Je ale pozoruhodná něčím, co bychom mohli označit jako jistou snahu o nestrannost, střízlivost v celkovém hodnocení této akce; tím odpovídá tónu Volných směrů, které samy mohly v tomto případě stěžít jakékoli hodnocení publikovat.

Porovnáme-li už dřívější spolkový časopis a Volné směry, a máme přitom stále na mysli přirozeně jenom první jejich dva tři ročníky, pak vzhledem k nízkému nákladu, s jakým Volné směry začínaly, ani v otázce publicity nejde o zcela nesouměřitelné záležitosti. Publicita Špachtle i Palety byla značná, o vydání Listů z Palety ani nemluvě. A to už proto, že schůzky spolku spojené s prohlížením časopisu byly v 90. letech navštěvovány stále rostoucím počtem členů a kromě toho hosty /hlavně z řad jiných studentských spolků/, takže celkový součet v prezenční knize překračuje 300 jmen.^{28/}

Všimli jsme si již porůznu řady rysů, jimiž Paleta i Špachtle dlouho před vznikem Volných směrů přesahovaly ráz běžného časopisu studentů. Protože se jednalo o časopis spolkový, je také možné, že tu publikovali i umělci, kteří studia už končili, ale tento předpoklad ze dnes dostupných zdrojů naneštěstí nelze ověřit.

Hlavním společným rysem ale byla koneckonců pů-

vodní idea časopisu jako prostředku diskuse a povzbuzování soutěživosti členů spolku. Co se týče diskuse, v polemikách navenek Špachtle sledovala linii Volných směrů, jak je to patrné ze dvou posledních ukázek - z "návrhu" na inzerát Moderní revue a na plakátovou reklamu Nového kultu /obr.18, 19/. Výrazová cena tohoto spolkového média spočívala právě v tom, co si seriózní nebo veřejný časopis nemohl dovolit.

Obecnější významový rozměr obou zmíněných "návrhů" souvisí koneckonců se soutěžními úkoly, jež Volné směry v tradici interního spolkového časopisu svým členům kladly. Nezapomínejme, že všechny ty výtvarné soutěže organizované nebo zprostředkované Volnými směry - nehledě na klima 90.let, tak příznivé pro tento druh podnikání - měly už své předchůdce v rozmanitém soutěžení^{29/} k často i banálním tématům a příležitostem, na něž jak Paleta, tak i Špachtle kladly takový důraz od založení spolku. To podstatné, co se mezitím změnilo, byl ovšem poměr mezi volnou aktivitou a přesně organizovaným počínáním. Teprve v soutěžích Volných směrů však byla vyhlídkou účastníků už i finanční odměna, a tím spíše jury si kladla za cíl střežit kvalitu. Proto i ve Špachtli najdeme satiru o neregulérních soutěžích, uzavřenou slovy, že "Mánes tomu nasačil korunu, první cena se ztratila".^{30/}

Už Karel Mašek zdůraznil význam užšího kruhu, který se scházel mimo členskou schůzku k přípravě rozhodujících záležitostí, a vzhledem ke klíčovému postavení časopisu ve spolkové činnosti nazval tento okruh redakčním kruhem.

Konečně yždyť i tato konspirativní stránka patřila, jak jsme viděli, do rodokmenu spolkového časopisu, jenž nyní byla praktikována doopravdy.

Nástup umělců jako Sucharda, Preisler a další do popředí spolku a časopisu bývá právem spojován s obratem k vlastním uměleckým kvalitám, k etablování modernosti v českém uměleckém životě. Že právě oni jako redaktoři Volných směrů symbolizují rozchod s nezávazností interního časopisu, potvrzuje mj. i okolnost, že na Paletě se podíleli relativně méně než její protagonisté, a na Špachtli možná vůbec ne.^{31/} Na druhé straně nelze přehlížet, že proměna časopisu ze studentské tribuny v autoritativní orgán modernistů vytvářela novou dělbu rolí, v níž časopis určený k interní diskusi nepozbýval, ale naopak nabýval nové platnosti.^{32/} Špachtle ventilovala napětí mezi řadovými členy a mluvčími spolku a chápala se - i když, jak jsme viděli, často demagogicky - jako hlas oné blíže neurčené většiny, obrácený proti redakčnímu kruhu Volných směrů. Zmíněné napětí ve spolku se stupňovalo od dob upevnění Mánesa a důraznějšího vystupování na veřejnosti. Např. Špachtle č. 7 z roku 1894 obsahuje báseň s názvem Touha. "Na dvě umně dělen strany/ na velké a malé pány/ spolek Mánes krásně tůze/ pořádá teď řádné schůze./ Co ti menší se starají/ ti velcí se pohádají./ S urputností velmi velkou/ vedou řeč nechci říct mēlkou./ Co nám mnohdy hovnem zdá se/ v jejich ústech zlato v jase./ U nás malých co tlach, klepy/ u nich diškurs velkolepý./ Sedím,

mlčím, klopím zraky/Bože,kéž jsem velký taky".

Už v Mnichově byla Špachtle lepší platformou než spolkové schůze ve věcech, které "se snáze píšou, než říkají". Nejde mi tu samozřejmě o to, zastávat se proti výběrovému hledisku sledovanému Volnými směry tradunionistického stanoviska, jaké v interním časopise, v němž mohl publikovat každý člen spolku, nutně převládalo. Chtěl jsem spíše poukázat na to, že Špachtle se stala nástrojem široce založené diskuse spolku, jakou pochopitelně spíše jen tušíme ve Volných směrech, jež byly předně orgánem mánesovců navenek, vůči veřejnosti a ostatním křídlům moderny.

Vcelku se tedy zdá, že první tištěná revue věnovaná umění u nás měla svého skutečného předchůdce, později své zázemí, snad doplněk a možná dokonce i specifický protějšek. Historie Palety a Špachtle, studentských týdeníků, periodik o jediném výtisku - i ^(navzdory) je-
jich dnešní fragmentárnosti - i ^(tomu, že) je poměrujeme pozdější tištěnou revui - má co říci k významu a dynamice uměleckého časopisu jako jedné z klíčových institucí moderního hnutí.

Poznámky

- 1/ Ukázky z Palety, Světozor ze 17.7.1885, s.491. Předtím zpráva o založení spolku od F.Velce, Výtvarné umění, tamtéž, s.398. Text ke 2.tablů ze 6.11., s.750.

- 2/ Už v 1. svazku časopisu originály zaslané k reprodukci do Světázoru byly o málo později vymáhány /F.Velc, O vzniku a činnosti spolku Škréta v Mnichově, Paleta z 27.6.1885/. Dnes mezi několika málo kresbami zachovanými v 1. svazku nacházíme z reprodukováných jen jediný list s anonymní kresbou moře a kresbou hlavy černocho, snad od Kamila Stuchlíka /střed 2. tabla/. Též ale studii hřbitovní zdi od téhož malíře ke kresbě V den dušiček, uveřejněné mimo tabla na s. 720.
- 3/ Tato studie, podstatně rozšířená a více zaměřená na pražskou uměleckou politiku, je, spolu s přehledy redakční knihy a zachovaných čísel časopisu, autorem připravována pro Pražský sborník historický 1989. Základní přehled nejstarších položek archívu SVU Mánes, týkajících se spolku Škréta, viz Helena Ševčíková-Korbelová, Umělecký spolek Škréta v Mnichově, Documenta Pragensia V.2., Archív hl.m. Prahy 1985, s. 262 n. Mohl jsem též využít rukopis Jennifer Wilsonové, Thoughts on the early years of Spolek Mánes. 1887-1898, se zpracováním účasti členů na schůzích Škréty a Mánesa. Seznámil jsem se i s právě dokončovanou kandidátskou disertační prací Lenky Bydžovské, Spolek výtvarných umělců Mánes 1887-1907, dotýkající se rovněž historie spolkového časopisu. Starší soustavnější poznatky k tématu viz zejména Eduard Bass, Začátky SVU Mánes, Volné směry 1930-31, s. 90 n., 121 n., a Karel Mašek, Tři léta s Mánesem, Praha b.d.

- 4/ Něčím podobným jsme se v Plzni už zabývali, když se mluvilo o Knize syatolukášské, tedy vlastně o časopisu českých studentů umění od konce 40. do počátku 60.let minulého století, jindy o obdobném, ačkoli krátkodobém pokusu kolem Alše před rokem 1875 a nejspoustředěněji v příspěvku Jany Potužákové o pamětních knihách plzeňského spolku Mha z počátku 20.století.- Viz autor, Spor o tradice "umělectví": Jednota umělců výtvarných, in: Povědomí tradice v české novodobé kultuře /v tisku/. Týž, Malíři, divadlo a formy obraznosti 19.století, in: Divadlo v české kultuře 19.století, Praha 1985, s.74-5. J.Potužáková, Plzeňské sdružení Mha, in: Proudý české umělecké tvorby 19.století. Sen a ideál /v tisku/.
- 5/ Podle F.Velce /viz pozn.2/ při hlasování získal na zakládací schůzi spolku název Škréta většinu.
- 6/ Tištěné stanovy Škréty i Mánesa /obojí AMP/. Stanovy Mánesa, v podstatě přejímající znění stanov předchozího spolku, rozšiřovaly ve svém konečném znění pravidla kolem časopisu o jednacím řád, z něž vyplývalo zejména právo redaktora na odmítnutí příspěvku a také na zapůjčení časopisu mimo spolkovou místnost. Kromě těchto, zřejmě málokdy využitých práv, také výlučné právo včetně reprodukčního: přecházelo u prací, tvořících obsah časopisu, na spolek.
- 7/ V následujícím přehledu je sestaven hypotetický sled redaktorů Palety i Špachtle podle pramenů uvedených

v záporce; k nim bylo připojeno i hledisko autorství obálek časopisu, jež zpravidla pořizoval redaktor.
 P:3,1885 il.část - L.Marold, text - V.Oliya /Velc,
 viz pozn.2/. P.Š.: 6.1885-86 - F.Velc, /Paleta i Š./.
 P Š: 11.1886-4.1887 - A.Mucha /prot.schůzí/. P: 2-
 -16.4.1887 - J.Schusser /prot.schůzí/. P: 16.4.1887 -
 - F.B.Doubek /prot.schůzí/. P.Š: 4.1887 - L.Marold,
 T.Hilšer /Bass, viz pozn.3/. P:1.1888 - J.Špillar
 /Bass/. P:11.1888 - K.V.Mašek /Bass/. P:1889 -
 - J.Špillar /Bass/. P: 1.1891 - J.Špillar /red.kniha
 XIV/. P: 1892 - E.Holárek /Bass/. P: 11.1892 - M.Šva-
 binský. P: 11.1893 - M.Švabinský /Bass/. Š.žádal na
 pomoc Jelínka, Fettera a Pištěka /Bass/. Š: 1893 -
 M.Špillar /výzdoba Š/. Š:konec 1893 - J.Sobotka
 /Špachtle/. Š: 1894 - M.Švabinský, O.Lebeda /Špacht-
 le/. Š: 1896 - O.Lebeda/obálka Š/. P: 1898: - 3 re-
 daktoři; Victorino Rispotti /V.Stretti?/ /Špachtle/.
 Š: 1898 - bez red./Špachtle/. P: 1899/?/ - H.Boet-
 tinger /red.kniha XII./

- 8/ Obsah svazků Palety zahrnutých v redakční knize byl nabízen obchodníkům umění Ryšavému a Rubešovi a prodán spolu s několika nejstaršími díly z výzdoby spolkové místnosti Ryšavému; redakční knihu pořídil V. Špála roku 1928 /AMP, SYUM, Protokoly schůzí výboru 1927-30/. Podle jednání měly být nabízeny také Alšovy kresby pro časopis, které však v soupisu nejsou zahrnuty. Autorské ztotožnění jednotlivých položek se opíralo zřejmě jen výjimečně o původní signatury

a častěji o dodatečné přípisy na okraji listů, běžné u dokumentů tohoto druhu; soupis také zachycuje některé již tehdy scházející položky. Není známo, zda podobně i čísla Špachtle, zčásti též vázaná do svazků, byla spolkem nabízena do prodeje, rozhodně jejich soupis se v archívu SVU Mánes nezachoval.

- 9/ Tematická a druhová skladba příspěvků do Palety odpovídá celkem velmi přesně zaměření této vrstvy umělců, jak je známe i odjinud. Podle zachovaných fragmentů i podle názvů v redakční knize se ke kresbám začaly na přelomu škrétové a mánesovské fáze připojovat i drobné olejomalby a pak i fotografie prací sochařů nebo - výjimečně - také reprodukce prestižních výtvorů. Převážně se jednalo o studie lidského modelu, krajiny, o portréty, což tak či onak souviselo se školou. Sem patří i méně časté kompozice v akademickém smyslu slova, kvůli nimž založili škrétovcí i "kompoziční kroužek", tedy různé alegorie a mytologie. Téměř tu schází historické látky, nepočítáme-li ovšem historické kostýmové studie, jež však nemusely vznikat k přípravě většího komponovaného obrazu. Důležitou kategorií byly práce oblíbené v ilustrovaných časopisech, kde se většina autorů Palety snažila uplatnit, a jež se dále zřetelně štěpí, zvláště na výjevy z měšťanského prostředí a na venkovskou folklórní oblast. Významná pochopitelně byla skupina vlastních a vzájemných portrétů a karikatur členů spolku a konečně řada dekorativních a jiných, většinou zřejmě vážně míněných návrhů. Do soupisu redakční knihy byly zahrnuty nicméně

i dva svazky s pracemi humorného či satirického rázu a takové práce byly roztroušeny i v ostatních svazcích.

- 10/ F.Velc, Pojednání o první výstavě pořádané spolkem českých akademiků v Mnichově, Paleta z 1.června 1885.- Literární paleta z 5.prosince 1885.
- 11/ Maroldovo "Kožešnické oznámení" na konci 3.čísla Palety 1885 /v.t. pozn.15/. Autorské ztotožnění podporuje i motiv třešňového květu, užitý Maroldem rovněž na titulní straně legitimizačního lístku Škréty /AMP/.
- 12/ Paleta je nazývána výstavou ve Špachtli č.5 z dubna 1886 /Zprávy spolkové/.
- 13/ Emanuel Dítě /1862-1944/ i Karel Beneš /1859-1893/ patřili k nejstarší vrstvě studentů; první z nich získal bronzovou medaili na mnichovské akademii 1884 a 1885 a jediné jemu z mladých Světozor 1885 uveřejnil /dosti konvenční/ olejomalbu V předtuše lásky /s.373/. Útoky na malíře viz zvl. Paleta z června 1885 a pak ještě i Špachtle z dubna 1890 /Známka našich časů/. Svědčí o výsadním postavení Škréty a potom Mánesa, že přes podobné konflikty ani Dítě ani Beneš ze spolku neodešli; ostatně jiní, kteří z něj vystoupili, se za se po čase vraceli.
- 14/ Jednalo se se vši pravděpodobností o rozměrný obraz Lovecké zátiší, vystavený úspěšně v Praze již 1883, později ve sbírce J.Karáska /nyní Památník nár.písemnictví/. Obraz vystavoval Beneš také na

1. výstavě škrétovců v Mnichově 1885, za což byl kritizován Velcovou zprávou /viz pozn.10/, a o něco později jej i prodal. Viz Paleta č.2 a číslo z června 1885, též Špachtle č.1 z 1886 a z dubna 1890 /Licitace na dobytek/.

15/ Paleta z června 1885.

16/ Původně spojenec škrétovců, vydavatel Ruchu Wiesner, v příloze Umělecký Ruch roku 1886 a podruhé výtvarný odbor České akademie... roku 1894-5 /viz Zprávy umělecké, Volné směry 1897, 145/. Později, roku 1897, a tedy už během vydávání Volných směrů, přišla Umělecká beseda s projektem alba s ročním přehledem výtvarného umění v Čechách s asi 140 ilustracemi; projekt se rovněž neuskutečnil /F. Tučný, Dějiny výt.v.odboru, in: 50 let Umělecké besedy, Praha 1913, s.32/. S tím snad souvisí i Umělecká revue jako záměr Umělecké besedy; na obálku chystaného časopisu nedošel žádný návrh /Volné směry 1898, 140/.

17/ Připsání Muchovi vychází mj. z typu písma i z toho, že v této době byl redaktorem Palety s největší pravděpodobností on.

18/ Je to jedna z mála prací, které dnes můžeme - kromě označených obálek obou časopisů - ve veřejných sbírkách ztotožnit. Lebedův soubor v Národní galerii obsahuje kromě toho několik dalších kreseb asi téhož určení.

- 19/ Jedná se např. o Špillarův výjev z výstavy, z časopisu z roku 1893 a o Švabinského ilustrace /vavřínový věnec/ k básni ze Špachtle č.7 z 1894.- Lebedův obraz z roku 1900-1901 ve sbírce Národní galerie/
- 20/ Jinoch z Preislerova návrhu není již dětským putti, tradiční personifikací Malířství, nicméně měřítko atributů může být chápáno jako rozmarná narážka na tuto živou tradici.- Konkurenční návrhy Františka Urbana a snad i Županského /nadepsán L'art pour l'art/, K.Špillara a Černého byly zahrnuty do VII. svazku Palety. Celá prezentace Listů z Palety včetně úvodního textu kolísala ještě mezi rozmarným salónním tónem veřejného zpravodajství o umění a podstatně bojovnějším, "agresivnějším" postojem moderny.
- 21/ Vítězný plakát - což vyniká na pozadí konkurenčních návrhů uveřejněných ve Volných směrech 1898 - tak jako předtím Listy z Palety zdůrazňuje "pointu", a to působivě zašifrovanou. Později, v plakátech 2. a 3. členské výstavy mánesovců, lze sledovat mj. růst agitační lapidárnosti.
- 22/ Viz Mašek, s.45. Mánesovci se ovšem proti tomuto přirovnání v jiných českých časopisech doby ohrazovali. Volné směry, II, zadní strana obálky, 2.pololetí.
- 23/ Viz architektonické návrhy a studie Bendelmayera,

Dryáka, R.Němce, Novotného, Šimonoyského ve 2.části svazku VIII. z doby kolem 1895 /red.kniha/.- Po sporech v počátcích Škréty s českými studenty techniky v Mnichově, usilujícími dostat se do popředí spolku, byly stanovy změněny tak, že spolek nadlouho sdružoval pouze malíře a sochaře /Velc, viz pozn.2/.

- 24/ Za všechny tyto kritiky z pozic Mánesa stačí připomenout Jiránkův posudek výpravy 1.členské výstavy JUV.
- 25/ Mašek, Tři léta /viz pozn.3/, s.28 n.
- 26/ Svazek IX. je datován 30.1.1887, buďto fiktivně /věk autorů/, nebo třetí číslici je třeba číst jako "9". Travestie je zřejmá už z toho, že titul uvádí za redaktora textové části návrháře Hofbauera, obrazové literáta Maška.- Další kresby - mimo Neumannovy - uvnitř pocházely údajně od záhadného Milivoje Bokisuda, dále od Zdislava Grégra, tiskařského kontaktu manesovců a od sestry hostitele redakčního kruhu, Anny Suchardové.
- 27/ Zprávy umělecké, Špachtle č.1 z 1898. Mašek konstatoval, že "výstava jako celek kvalitou ani originalností nevyniká" a polovážně položertem vysvětloval na jednotlivých exponátech, proč je tomu tak.
- 28/ Součet jmen v prezenční knize Mánesa za léta 1891-99 podle rukopisu Wilsonové /viz pozn.3/.
- 29/ Nejdůležitější z těchto soutěží byla do založení Volných směrů bezpochyby každoroční soutěž na obálku  svazku spolkového časopisu.

30/ O našich konkurencích, Špachtle č.1 z 1898.

31/ Sucharda byl ovšem svou účastí jako sochař odkázán na publikování snímků plastik, sochaři vůbec se účastnili v Paletě méně. Na druhé straně z vůdčích umělců Max Švabinský, jenž se tak výrazně zasloužil o Paletu a přispíval i do Špachtle, se v redakčním kruhu veřejného časopisu neuplatnil.

32/ Zprávy členské, Špachtle č.4 z března 1886.