

Lubomír Doležel
Lubomír Doležel

HE T E -
R O -
C O S -
M I -
C A I I I

Fikční světy protomoderní
Fikční světy protomoderní
české prózy
české prózy

Heterocosmica III

Fikční světy protomoderní české prózy

Lubomír Doležel

Recenzenti:

prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Mgr. Jiří Koten, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2018

© Lubomír Doležel - heirs, 2018

ISBN 978-80-246-3890-4

ISBN 978-80-246-4014-3 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2018

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Předmluva	7
1 Úvod: Protomoderní fikce a její dobové styly	10
2 Julius Zeyer – předchůdce moderny	31
3 Vilém Mrštík – průkopník moderní prózy	37
4 Próza Fráni Šrámka	58
5 Jiří Karásek ze Lvovic: podoby české dekadence	82
6 Antonín Sova prozaik	101
7 Růžena Svobodová: příběhy ženy a lásky	121
8 Juvenilie bratří Čapků	147
9 Erotické povídky Františka Langera	162
10 Raná tvorba Ivana Olbrachta	175
Biografická data autorů	185
Bibliografie	186
Citovaná vydání pramenů	191
Redakční poznámka	192
Rejstřík jmenný	193

PŘEDMLUVA

Tato kniha je třetím dílem projektu *Heterocosmica*, který v jeho české verzi považuji za svůj příspěvek k poznání moderní české prózy. V prvním dílu jsem se sice české próze pouze dotkl, ale teoretické zisky projektu se mi osvědčily ve studiích o moderních českých prozaicích uveřejněných v *Narativních způsobech v české literatuře* (1993) a ve *Studiích o české literatuře a poetice* (2008). *Heterocosmica II* byla věnována výhradně postmoderní české próze, která je zde, možná více než v jiných národních literaturách, prodloužením moderny. Zbývalo tedy zpracovat období vzniku moderní prózy, které se v české literatuře odehrálo na přelomu století. Protože podle mého mínění je ouvertura součástí díla, nenazývám toto období předmodernou, ale protomodernou.

Je všeobecně známo, že „etapa velkého předělu u nás vydala oslňující poezii. Krásná próza zůstávala v jejím stínu“. Přesto přinesla protomoderní próza vynikající a průkopnická díla, která předznamenávají vrcholnou modernistickou prózu meziválečnou. „Všechny seriózní studie o českém románu dvacátého století se ... k času před první světovou válkou vracejí u vědomí, že tam vznikla rozcestí, jejichž určení poznamenávala další osudy žánru“ (Janáčková 1988, 16, 21).

I když doufám, že přispívám k poznání a pochopení tohoto historického období, nechtěl bych, aby byla má knížka považována za literární historii. Literárněhistorických standardů jsem nedosáhl hlavně ve dvou důležitých aspektech: předně jsem systematicky neprozkoumal dobovou literární kritiku a esejistiku, ale spokojil jsem se s dvěma nejvýznamnějšími autory, F. X. Šaldou a F. V. Krejčím; za druhé, nevěnoval jsem pozornost mezinárodním souvislostem české protomoderní prózy, nanejvýš jsem převzal některé výroky o nich z druhé ruky. Má kniha není obrazem historického vývoje protomoderní české prózy, ale sledem synchronních průřezů jednotlivými díly, autory a zprostředkovaně i celými obdobími. Tento můj cíl je třeba

mít na mysli při posuzování výběru analyzovaných textů. Neusiloval jsem a ani jsem nemohl usilovat o úplnost, můj výběr se řídil kritériem reprezentativnosti. Když jsem vyčerpал autory, které považuji za reprezentativní protomodernisty, výběr jsem uzavřel. Když jsem ukončil výběr reprezentativních děl jednotlivých reprezentantů, ukončil jsem i tuto etapu analýzy.

Má kniha tedy nepatří do literární historie, ale do literární, či spíše narativní poetiky. Jejím hlavním cílem je objevit strukturaci a stylizaci zkoumaných děl. Odborným čtenářům, kteří jsou zvyklí na okrajový význam poetiky, se mohou mé rozbory zdát příliš důkladné a mé citace z děl nadměrné. Obhajuji svou důkladnost tím, že analýzy tohoto typu jsou sondy do narativního textu, které musí dosáhnout co nejhluběji. Citace pak zajišťují, že lze sledovat výklad i těch děl, která nejsou již v horizontu dnešního čtenáře. Abych usnadnil čtení svých analýz, dodávám na konci některých kapitol stručné Pojmosslovné poznámky, týkající se základních užívaných pojmů. Čtenář však od nich nemůže očekávat víc než jen orientační informaci.

Jak životopisně, tak stylově se vybraní představitelé protomoderny dělí do dvou skupin. Do skupiny kolem *Manifestu České moderny* zařazuji Viléma Mrštíka (*1863), Antonína Sovu (*1864), Růženu Svobodovou (*1868), Jiřího Karáska ze Lvovic (*1871) a Fráňu Šrámka (*1877). Do skupiny *Almanachu* podle mé analýzy patří Ivan Olbracht (*1882), Josef Čapek (*1887), František Langer (*1888) a Karel Čapek (*1890). Označení skupin podle zmíněných publikací je pouze orientační, neznamená, že se na nich všichni uvedení spisovatelé podíleli. Rád se přiznávám k tomu, že můj výběr je subjektivní, proto mohou odborníci na dané období a na dané autory shledávat v mém repertoáru politováníhodné mezery. Ale to by je mělo jen povzbuzovat k tomu, aby tyto mezery vyplnili. Mezi chybějícími je zejména S. K. Neumann, který podle Bedřicha Václavka „naplnil jediný z generace celou logiku jejího vývoje“ a sepjal „svou tvorbou, stále stejně živou, dobu předválečnou s léty poválečnými“ (Václavek 1974, 63). Tato mezera je ale snadno vysvětlitelná: v bohatých a rozmanitých Neumannových příspěvcích k moderní české literatuře bychom marně hledali fikční narativ. Přední autor první fáze protomoderny Otokar Březina vyklouzl z mého zorného pole tím, že spálil svůj jediný román. Dílo Josefa

K. Šlejhara a prózy Viktora Dyka jsou zajisté kandidáty na začlenění do protomoderní české prózy a jejich absence je omluvitelná jen tím, že se nesnadno zařazují do zde uvažovaných protomoderních stylů. Zato jsem se rozhodl předeslat jádru monografických kapitol stať o inspirujících rysech v díle Julia Zeyera, autora, který byl s modernisty spjat nejen uměleckými, ale i osobními vztahy.

1 ÚVOD: PROTOMODERNÍ FIKCE A JEJÍ DOBOVÉ STYLY

Obecná charakteristika

Období přelomu století, kterému je věnován tento průzkum, je často označováno jako období krize. Abychom pochopili jeho podstatu, musíme si uvědomit, že termín krize se užívá ve dvou hlavních významech. Jednak označuje období poznamenané v nějakém ohledu nedostatkem – tak se běžně mluví o krizi hospodářské, krizi v zásobování apod., jednak období radikální proměny společenské.¹ Myslím, že krize, která se projevila na sklonku 19. století, byla krizí ve smyslu radikální změny. Tato změna zasáhla všechny roviny společnosti, lidské vztahy,² společenské struktury a ideologie, politiku a v neposlední řadě i kulturu. Můj průzkum se omezí, či spíše zaměří na jednu její oblast, totiž na uměleckou literaturu, a tady pouze na fikční prózu. Tvrdím poněkud kacířsky, že zde radikální proměnu inicioval F. X. Šalda, a to jak v oblasti literární tvorby svou povídkou *Analýza* (1891), tak v oblasti uvažování o literatuře statí *Syntetism v novém umění* (1891–92). Oba tyto slovesné projevy jsou „obtížné“ texty, proto se jim asi nedostalo dostatečného dobového ohlasu. Přes svou novátorskou psychologii a texturu se povídka nestala reprezentativním dílem protomoderní české prózy a esej přes své radikální formulace zůstal zcela v pozadí Šaldova kritického díla.

Próza období mezi devadesátými lety a vypuknutím první světové války si zajisté zaslouží naši pozornost, a to z několika důvodů. Předně i přes studii Evy Strohsové, soustředěné úsilí Jaroslavy Janáčkové a zá-

¹ V dalším významu se slovo krize objevuje například ve spojení „krizová situace“, tj. situace napjatá, nebezpečná.

² Otakar Hostinský, citlivý pozorovatel své doby, konstatoval také sociálně psychologický příznak krize: „Že valná část vzdělaného lidstva za našich dnů stůně pessimistickou rozháraností, nervozní rozechvělostí, je bohužel pravda“ (1890, 7).

služné práce literárních historiků uveřejněné ve třech nedávných sbornících je tato próza poznána a pochopena dosud nedostatečně.³ Uznává to i spolupracovnice profesorky Janáčkové Jaroslava Hrabáková: „Moderní román z počátku století není zdaleka zpracován tak, abychom mohli zhodnotit přesvědčivě jeho významové dominanty. Vývojové proměny románu v letech kolem roku 1900 jsme zatím historicky nezmapovali. Jsou za této situace záhadné“ (1991, 95). Neméně důležitým důvodem pro tuto pozornost je uznávaný fakt, že uvedenému období dominuje poezie. Velké tvůrčí osobnosti, jako byli Otokar Březina, Antonín Sova, Petr Bezruč, Karel Hlaváček, František Gellner a jiní, byli básníci, v mnoha případech výhradně, v jiných primárně.⁴ Jejich prozaické dílo, jako například povídky a romány Antonína Sovy nebo povídky Františka Gellnera, bylo zatlačeno do pozadí jejich dílem básnickým, nedostalo se mu pozornosti ani čtenářů ani badatelů, jaké si zasluhuje. Dále se pro nás, kdo známe prozaické dílo Karla Čapka, Ivana Olbrachta, Vladislava Vančury, Marie Pujmanové a dalších meziválečných tvůrců, ukazuje období 1890–1918 jako předzvěst a příprava pro vrcholnou moderní prózu meziválečnou. Felix Vodička tuto zásluhu přesně vystihl: „Umělecké metody vzniklé před válkou tvořily východisko i pro umění poválečné“ (1953, 297). Z druhé strany konstatuje též fakt Daniela Hodrová: „Analýzy jednotlivých žánrů ukázaly, že poetika tohoto [meziválečného] období je uchopitelná pouze na pozadí poetiky období předchozího, kterou v některých momentech popřela, v jiných přehodnotila“ (1987b, 313). Právě na ty stránky, které předznamenávají moderní fikci, se chci ve své práci zaměřit. Chtěl bych rozbořem reprezentačních prozaických děl předválečné doby identifikovat a popsat ty narativní struktury, techniky a postupy, které se v tomto období vynořují a testují a po válce podnítlí mohutnou syntézu – moderní českou uměleckou prózu.

Konečně poslední, ale neméně podstatný důvod mého zájmu o předmoderní českou uměleckou prózu je vyplnění mezery v dějinách fikčních světů českého narativu. V nedávno publikované monografii

³ Kapitola o této próze v akademických dějinách české literatury z pera Františka Buriánka je čistě popisná.

⁴ Dominantu poezie v literatuře přelomu století zdůraznil Jiří Mahen tak silně, že dokonce opomněl Antonína Sovu prozaika: „Naším básníkem nemohl být než Antonín Sova, pro něhož literaturou byla jediné poezie“ (1961, 101).

popsal fikční světy realistické prózy Bohumil Fořt (Fořt 2014). Sám si s jistým oprávněním připisují k dobru rekonstrukci fikčních světů moderních i postmoderních českých prozaiků v předchozích publikacích. V posledním vzmachu jsem se věnoval analýze fikčních světů proto-moderních, doufaje, že podnítím budoucí literární historiky k započetí velkého projektu – dějin fikčních světů nové české umělecké prózy.

V období vývoje české prózy, které zkoumám v práci *Heterocosmica III*, se nově nastolila otázka vztahu mezi uměleckou prózou a aktuálním světem. Bylo to dáno odvratem od realismu, který bez tázání viděl ve fikční próze odraz aktuálního světa a jeho problémů. Literatura byla v tomto ohledu služebná. V českém prostředí byla ona služebnost zesílená a jaksi samozřejmá tím, že literatura, nositelka češství ve svém jazyku, byla primárním nástrojem národního obrození. Když bylo obrozených cílů ke konci století dosaženo, přišel čas proklamovat požadavek svébytnosti, autonomie, suverenity umělecké literatury. Objevují se první zmínky o literatuře jako estetickém jevu.⁵ Nicméně v nedaleké moderní budoucnosti se koncepce literatury jako autonomního estetického jevu utvrdila spolu se zdůrazněním teze, že estetično je nezbytné pro lidskou existenci a zkušenost (Mukařovský 1948, 1, 42) (původně 1940).

Definitivní odklon od probuzenecké ideologie nastal současně s odklonem od realismu.⁶ Modernistické pojetí literatury jako svébytné, neslužebné lidské činnosti bylo nutně v protikladu k realismu, který usiloval o vytvoření iluze skutečnosti: „Autonomie umění byla dobovým požadavkem, který lze pokládat za obecný znak modernistické

⁵ Neznamená to, že ideologické pojetí literatury vyhynulo. Například T. G. Masaryk (1884) jí připisoval výchovnou a poznávací funkci, funkci sociálně kritickou nadále prosazovali naturalisté. Ideologické interpretace literatury se objevují často i dodnes, pěstovány hlavně popularizujícími a populistickými kritiky, kteří ignorují anebo nevnímají estetické hodnoty literatury. Kritika ideologických pojetí a interpretací literatury neznamená, jak vyložíme později, popření existence idejí v literatuře.

⁶ Nesmíme se dát mýlit daty. Tvořivost i čtenářská popularita české realistické prózy přetrvávala, ba vrcholila ještě na počátku století. „V prvních dvou desetiletích 20. století psali či dokončovali svá vrcholná díla – Winter *Mistra Kampana* (1909), Jirásek *Bratrstvo* (1900–1909) a *Temno* (1915). Holeček započal dokonce teprve vydávat své životní dílo, monumentální román *Naši* (1. díl v letech 1898 a 1901). V téže době vznikla i pětice románů Terézy Novákové“ (Lehár et al., 1998, 473–474). Chronologické překrývání protichůdných směrů není v dějinách literatury ničím výjimečným.

estetiky... Celá modernistická estetika programově popírala estetický kánon popisného realismu devatenáctého století a byla bytostně protipozitivistická“ (Hilský 1995, 169). Oscar Wilde „přisuzuje umění daleko aktivnější roli, než je schopna a ochotna připustit tradiční mimetická estetika. Wildovy eseje, básně a hry daly jméno anglickému ‚estetickému hnutí‘ a hlavní impuls k něčemu, co bychom mohli nazvat estetickým světonázorem. Tento názor pak v různých variacích a modifikacích tvoří páteř literárního a uměleckého modernismu“ (12).

Nelze opomenout ještě jeden výrazný obrat na předělu realismu a modernismu, totiž oslabení složky vnějšího světa a dominantní pozici vnitřního, psychologického světa postav. „Celý proslulý spor modernistů a realistů (či naturalistů, jak jim říkala Virginia Woolfová),“ píše Hilský, „spor Woolfové, Joyce a Lawrence s Bennettem, Wellsem a Galsworthym lze vidět jako spor vnějšího a vnitřního náhledu na člověka a svět. Prostorový obraz vnějšího a vnitřního a důraz na vnitřní prostor a čas lidské mysli je pro modernistické básníky, spisovatele, malíře, sochaře a skladatele natolik určující, že lze hovořit o modernistickém časoprostoru“ (1995, 15). Toto je však spíše kvantitativní než kvalitativní změna. Předním domácím i světovým realistům nelze upřít velké zásluhy o zobrazení vnitřního světa fikčních osob, na něž mohli modernisté s prospěchem navázat.

Podle Jiřího Kudrnáče Šaldova idea syntetismu spojuje „obecné charakteristiky nejlivnějších koncepcí z prvního tvůrčího období generace devadesátých let, zastávaných Českou modernou, Katolickou modernou a realisty z Času. Sjednocuje mladou literaturu pro období zhruba jednoho desetiletí“ (1987, 25). Kudrnáč ukazuje, že zvláště výrazně bylo spojeno básnictví skupin kolem *Moderní revue* a *Katolické moderny*, a to ideou i praxí estetismu (1987, 34). Nekonstatuje však, že by podobná spojnice existovala i v oblasti prózy.

Seznámení se širší společenskou situací v době této krize napomáhá jistě k identifikaci a interpretaci některých rysů literární proměny. Proto jsem se rozhlédl po takových širších výzkumech, jako je kniha Tomáše Vlčka *Praha 1900* nebo Bernarda Michela *Praha město evropské avantgardy*. Nikdy však tento širší pohled nemůže nahradit specifický výzkum vývojových tendencí literatury samé. Odvození literatury ze stavu společnosti či lidského světa vývoj literatury často zkrsluje.

Předpokládám, že radikální literární změna směřovala k tomu, že „nastupující literární generace učinila programově psychický subjekt nejvýznamnějším činitelem nové životní i umělecké reality“ (Vlček 1986, 163). Psychický subjekt zde znamená jak subjekt tvůrčí, který se rozvíjí ve svérázné individuuum, tak subjekt zobrazený, který je konstruován stále důkladnější a hlubší reprezentací myslí.

Je dobře známo, že termín moderna nebo modernismus oplývá mnoha významy (viz Hilský 1995, Goszczyńska 2013, 88–89, Chmurski 2013). Nadto se do periodizace modernismu vměšuje fenomén avantgardy. Jedním z populárních termínů je „dlouhá moderna“, označující „makroepochu od konce 18. do konce 20. století“ (Wiendl 2013, 170; viz též Chmurski 2013, 314–315), kdy do evropské kultury vtrhl zcela nový duch prosazující se proti klasicismu.⁷ V periodizačním pojmosloví striktně (a poměrně snadno) odlišujeme období „dlouhého trvání“ (longue durée) od historicky omezených dobových směrů. Tento rozdíl budeme později pozorovat i u termínů „realismus“ a „symbolismus“. Historicky vymezená moderna představuje období počínající rozchodem s realismem na konci 19. století a končící všeobecnou pohromou první světové války. V české literární historii máme dvě pohodlná data, kterými můžeme, aspoň symbolicky, označit počátek a konec tohoto období – rok 1895, kdy vystoupila nová generace s manifestem, jež šťastně nazvali *Manifest České moderny*, a rok 1914, kdy se druhá generace modernistů dodatečně představila *Almanachem na rok 1914*.

Podle Jana Mukařovského je *Manifest České moderny* výrazem „individuálního odboje“, avšak „formuluje tento odboj nikoli jako záležitost hromadnou, ale jako revoltu synů proti otcům“ (1982, 296). Po přečtení tohoto dokumentu jsem dnes překvapen tím, že proklamace povahy moderního umění je značně obecná – umění má být výrazem individuality a nemá se podrobovat krátkodobým módám; odmítá se realismus

⁷ „Středoevropská moderna“ (Chmurski 2013, 316–317) je podle mého mínění spíše termín geografický než periodizační. Termín „byl založen na zeměpisném kritériu, ale hranice oblasti, na které se vztahuje, jsou neurčité a neuchopitelné“ (Ivankovič 2013, 341). I kdybychom tyto hranice stanovili, nebudeme moci, podle mého mínění, předvést nějaké distinktivní rysy, jimiž by se středoevropská moderna vyznačovala v rámci moderny evropské.

a folklorismus (361, cit. in Šalda 1950).⁸ Konkrétnější je program pro „moderní politiku“, která se zrodila ze stejných „dispozic“ jako moderna umělecká. Vyrůstá ze zklamání z politiky vítězné mladočeské strany, která namísto „duševní potravy“ podává jen „fráze a zase fráze“. Dívá se zcela nově na otázku národnostní, protože již „nemáme strachu o svůj jazyk. Jsme národnostně tak daleko, že nám jej žádná moc na světě nevyrvé“ (362). Pozornost se proto obrací k řešení otázky sociální – „žádáme ochranu všech pracujících a strádajících od mocných tohoto světa“ – a otázky ženské – „důsledně žádáme i pro ženy přístup do kulturního a sociálního života“ (363).

Nedostatek konkrétního programu pro moderní umění a literaturu je patrně hlavním důvodem, proč se skupina brzy rozpadla – umělci a literáti, příslušným způsobem individualističtí, se prostě ve své tvorbě vydali různými směry.⁹

V pojetí, které zastávám, je tedy období moderní české literatury rozčleněné. První jeho úsek, počínající *Manifestem* a končící *Almanachem*, nazvu „protomoderna“ (nikoliv předmoderna), a to proto, že je to již první, i když počáteční fáze moderní literatury. Válečný výbuch byl tak mocný, že uměleckou protomodernu zničil a někteří její představitelé se objevili po válce, přetvářeni za představitele druhého úseku moderny, moderny meziválečné. Z těch, které budu sledovat, jsou to Karel a Josef Čapkoví, František Langer a Ivan Olbracht. Jejich dílo předválečné se podílí na zrodu moderní prózy, ale zralou modernu představují teprve jejich díla poválečná. Přirazuje se k nim přirozeně Vladislav Vančura, i když to do předválečné moderny „nestihl“.

Druhá světová válka měla podobný radikální účinek na vývoj modernismu jako válka první. Z trosek se vynořil směr, který si sebevědomě dal název „postmodernismus“. Mnohým se zdá, že předpona post- znamená proti-. Moje analýza postmoderní české prózy, před-

⁸ Ve světle Manifestu se ukazuje zřejmě, proč se Šaldův esej Syntetismus v novém umění nemohl stát proklamací povahy a cílů nového umění. Je příliš složitý, abstraktní a jednostranně tíhnoucí k idealistické metafyzice, než aby mohl sloužit jako „manifest“ nové generace.

⁹ Přesněji to vyjádřil Zdeněk Pešat: „Jakmile se principy, s nimiž Moderna vystoupila, po prudkých polemických srážkách začaly prosazovat do běžného politického i literárního života, ukázalo se sdružení různorodých umělců a dvou politických proudů jako zbytečné. Neboť jeho smyslem bylo právě nastolení všestranné diferenciacie českého uměleckého i veřejného života“ (1995, 56).

ložená v knize *Heterocosmica II*, však prokazuje, že postmodernisté nezhodili zkušenosti moderní prózy, ale že je naopak pilně využili ve svých experimentech.

Z uvedené perspektivy se nám tedy jeví vývoj české prózy 20. století jako rozčleněný, ale kontinuální: protomoderna – meziválečná moderna – postmoderna.¹⁰ Vynucená restaurace realismu za totalitního režimu je neorganický a pomíjivý zásah do vývoje české literatury.

Počátek protomoderny ukazuje, že její harcovníci vykonali důležitou práci destruktivní, totiž sesadili z dominantní slohové pozice realismus. Jejich základním nástrojem v této práci byla nejen literární tvorba, ale také polemika. V polemice proti tradici prosazovala skupina modernistů „poetiku popírání, poetiku bourání hodnot“ (Ivankovič 2013, 343). Čornej potvrzuje, že tu šlo o „generační konflikt, pramenící z rozdílného vnímání okolního světa a odlišného systému hodnot“ (2001a, 14). Ve specificky českém prostředí však nešlo jen o konflikt poetologický nebo estetický, šlo, jak jsem se již zmínil, především o konflikt politický – jednalo se o definitivní uzavření národního obrození. Obrozený národ již nepotřeboval chůdy vlastenecké literatury a umění. Nová literatura a umění, svébytné a soustředěné na vlastní cíle a úkoly, začala nyní tvořit díla a světy, pro které byla připravena „kosmopolity“ lumírovské školy. Jediněčně důležitou roli zde sehrál Julius Zeyer.

Polemika proti otcům se však brzy obrátila v polemiku synů proti synům, ale její úroveň neumožnila formulovat trvanlivější a přesvědčivější pozice. Viděny z určité časové vzdálenosti připomínají tyto spory

¹⁰ Trojdílné, i když jinak rozložené členění moderny navrhl Tomáš Kubíček. První moderna je moderna „konce devatenáctého století s jejím gestem objevení vnitřního světa individua a jeho zpřítomnění prostřednictvím symbolické řeči“, druhá je moderna „okouzlené pozorující vnější tvář moderního světa, který se chystá přetavit do budoucnosti plné avionů, rychlovlaků, stříbrných vzducholodí a papoušků na motocyklu“, třetí moderna poznává strach a hrůzu světa, z něhož však, paradoxně, jak ukazuje Zweig, „vyrůstá i nové pojetí člověka a vyprávění“ (2013, 294). Již v titulu své knihy z roku 1988 Jaroslava Janáčková použila termín „moderna“ v plurálu. „Modernami rozumíme vlny programního snažení v českém písemnictví v rozmezí zhruba vyznačeném Manifestem České moderny (1895) a Almanachem na rok 1914. V těchto dvou případech tedy myslím na konkrétní události, seskupení a platformy, kdežto jinak do tohoto slova shrnujeme další rychle proměnná umělecká hnutí, směry a slohy daného času, nazvané buďto jinak a konkrétněji, anebo vlastními účastníky vědomě nepojmenované“ (1988, 9).

hospodské hádky, kdy nakonec všichni bojují se všemi. Jednotlivé ideologické pozice byly formulovány a argumentovány tak povrchně, že účastníci mohli docela snadno přecházet od jedné k druhé a snadno vyslovovat různé názory podle povahy okamžitého protivníka. Není divu, že se polemický zápal brzy vyčerpal, jak dosvědčuje František Langer: „V naší době a pro naše vrstevníky polemické umění už upadlo v nevážnost. Ještě za předešlé generace tomu bylo docela jinak, byla do polemizování celá žhavá. To byly nekonečné souboje šermířských mistrů a borců! Machara, Dyka, Šaldy, Karáska, Procházky a jiných! Celá literární Praha poslouchala útoky, riposty a repliky literárních pavlačí. Proti nim naše hlásání kubismu a moderního umění vůbec, naše kulturní revoluce zněla bezmála jako cyklus akademických přednášek“ (2003/1963, 130–131).

Je všeobecně známo, že nástup a vývoj českého moderního umění byl silně podnícen tvůrčími skoky v zahraničním, zejména francouzském umění a literatuře.¹¹ Dobře toto pozadí vykreslila Eva Strohsová: „V nejružnějších oblastech umění, ve výtvarnictví, v divadle, v poezii i próze, se objevují nové tendence a směry, které se ... vyrovnávají s duchem i metodou z konce století, s naturalismem i impresionismem, se symbolismem i dekadencí. Expresionismus a kubismus ve výtvarnictví, úsilí o novou scénu, italský futurismus, manifesty Marinettiho a Apollinaira, francouzští paroxisté a ‚aktivní lyrici‘, básníci Opatství crétéilského a Romainův unanimumus a další symptomy nového uměleckého pohybu ... dodávají ne jeden impuls i našemu uměleckému vývoji. Obrací k sobě pozornost především svým vyhoceným antitradicionalismem, svým zaujetím pro skutečnost dvacátého století; těmi rysy, v nichž také u nás začíná být spatřován předpoklad dalšího vývoje“ (24).

Jak jsem již naznačil, hlavním přínosem estetiky moderny bylo utváření autonomie uměleckého díla vůči skutečnosti.¹² Pouze extremisté

¹¹ Vliv francouzské literatury a umění na českou protomodernu je obecně znám; podrobně o něm pojednává Bernard Michel (2010, zejména 97–98, 178–180, 339).

¹² Že tento estetický princip nebyl probojován ještě v poválečné době (a je všeobecně přijat dnes?), dosvědčuje polemika kolem Medkovy hry *Plukovník Švec* (1928), které někteří kritikové vytýkali historické nepřesnosti. Langer píše: „A tu bych rád hájil právo uměleckého díla a že umělecké dílo je věcí o sobě, autonomní. Mohou totiž vedle sebe docela dobře obstát i skutečnost i drama, pro které si autor něco v té skutečnosti našel jako

z tohoto principu vyvodili požadavek *l'art pour l'art*. Princip autonomie uměleckého díla je však daleko sofistikovanejší, i když se dá vyjádřit poměrně stručně: „Umění je tu pro umění, je suverénní oblastí lidské činnosti a jako takové má již samo o sobě hodnotu a vypovídací schopnost“ (Urban a Merhaut, edd. 1995, 35).

Dobové styly protomoderní prózy

Synchronní struktura kultury každé doby je několikavrstevná, protože se v ní promítají jak odcházející, tak nastupující literární směry. Vzhledem k etablovanému realismu a inovativní moderně na počátku 20. století mluví Petr A. Bílek o „souběhu minulosti a přítomnosti“ (2010, 98).

Termín „moderna“ vstoupil do užívání, stejně jako jiné termíny pro umělecké a literární dobové styly, aktem „křtu“, tedy jako vlastní jméno. Ti, kdo tento termín „vynalezli“, tj. navrhli, obdařili jej určitým postulovaným významem, v našem případě výkladem obsaženým v *Manifestu České moderny* 1895. Tak jako dítě při křtu má i nový směr jen málo vlastností, a navíc mnohé ještě nejsou zrozeny v umělecké praxi. Tato významová chudoba svědčí novému termínu, protože ten funguje primárně jako ukazatel, který odlišuje nový styl od předchozích, a jako zástava, za níž se řadí zastánci nového směru. Jak se však přívrženci i protivníci snaží nový termín pochopit a vyložit, nutně jeho významový obsah rozšiřují. Nastává jakási sémantická inflace, takže v dalším vývoji se výraz vlastně sémanticky znejistuje. Protichůdným směrem působí to, že namísto vlastností postulovaných programově se nový termín víc a víc stává druhovým označením nových, aktuálně vytvořených a individuálně rozlišených uměleckých děl.

Za těchto okolností jsme v silném pokušení všechna druhová označení pro dobové styly odhodit. Myslím však, že jejich orientační, rozlišující a periodizační užitečnost je nepochybná. I v teoreticky

podnět k svému dramatickému tvoření. Nelze jedno utloukat druhým. Nelze obsahem hry dokázat, že legionáři nebo jejich mluvčí byli takoví a takoví. A nelze také, když rozcupujeme historickou hru na její praménky a shledáme, že se ve všem nekryjí s historickými fakty, prohlásit ji za špatnou. Kdybychom takhle zacházeli se Shakespearem, ukázalo by se, že je tuze špatným dramatikem a že *Vojna a mír* je prostředním románem“ (2005, 76).

fundované literární historii a analýze lze s nimi pracovat, jestliže je budeme neustále zpřesňovat a jestliže jejich upřesňování půjde ruku v ruce s pečlivým rozbořem jim přiřazených děl. Touto dvojsměrnou cestou poetika 20. století podstatně zpřesnila náš obraz literární moderny – Gérard Genette na Proustovi, Douwe Fokkema na Gideovi, Umberto Eco na Jamesu Joyceovi, Doležel na Kafkovi, Bělem, Čapkovi, Vančurovi a Pujmanové.

Lze říci, že v moderně se poprvé výrazně střetla nová antiiluzivní literatura s tradiční literaturou iluzivní.¹³ Namísto fikčních světů realistických, které byly vázány na realitu tím, že ji zobrazovaly, reprezentovaly, či dokonce imitovaly, fikční světy prózy moderní jsou suverénní, nemimetické, jsou to možné světy alternativní ke skutečnosti. Toto nové pojetí samého účelu literatury vedlo k výbuchu vášnivé tvořivosti, která rozmetala omezení realistické poetiky. Již protomoderní literaturu charakterizuje tato svobodná tvořivost, a ta se s ještě větší silou prosazuje i v meziválečném období moderny a avantgardy, ba i dále v období postmoderny.

Je to patrně tato svobodná tvořivost, která způsobila, že v protomoderně vznikly dobové styly tak různorodé, že to může připomínat až chaos. Ve skutečnosti vznikl nový rytmus ve vynořování a střídání těchto stylů. Zatímco v 19. století se tvořily podle rytmu generačního, nyní se jejich střídání odehrává v rámci pouhého desetiletí, anebo se vynořuje několik stylů simultánně.¹⁴ Vzniká jakási stylová tlačnice. V každém případě je na pořadu dne koexistence, stýkání a potýkání různých dobových stylů.

Co následuje, není podrobný historický rozbor stylové různorodosti protomoderní narativní fikce. Pokusím se pouze, s pomocí dosavadních výsledků českého badatelského výzkumu a nahlížeje do výsledků vlastních rozborů, načrtnout obrysy často zmiňovaných protomoderních stylů, a doufám v nalezení jakéhosi klíče ke zdánlivému chaosu.

¹³ K rozlišení iluzivního a antiiluzivního směru ve fikci viz Doležel (v rkp.).

¹⁴ Máchal kdysi vyvodil tento zrychlený rytmus střídání směrů z vlivů zahraničních: „V době poměrně krátké narážely na náš život literární a duchovní tři mohutné světové směry umělecké: románský romantism, realism s naturalismem, symbolism a dekadence... K čemu jiné literatury dospívaly dlouholetým vývojem, to si měla naše literatura asimilovat během krátké doby“ (1926, 114–115; cit. in Fryčer 2009, 22).

Syntetismus

V dobové situaci musíme studiu různorodosti předeslat poukaz na snadný a četný slohový syntetismus. Termín nám dodal Šalda, i když jemu šlo především o spoje mezi druhy umění, zejména mezi poezií a výtvarnictvím. Podrobným vhladem lze nalézt souvislost mezi tímto široce pojatým syntetismem a syntetismem v užším, stylistickém smyslu. Některá slohová sloučení totiž zřejmě vznikají pod vlivem výtvarného umění na literaturu – stopy impresionismu či secese v realismu nebo symbolismu. V literárním bádání je populární syntetismus symbolismu a dekadence (Václavek 1974, 49; Med 1985, 1991). Med dokonce vytváří termín „symbolistně-dekadentní literatura“.¹⁵ Svozil však varuje: tento syntetismus neopravňuje k jejich ztotožňování. „Už dobová podmíněnost dekadentní a symbolistické vývojové tendence rozhodla o tom, že symbolismus je ve svých počátcích téměř neoddělitelný od určitých dekadentních momentů a že i později se tyto dvě tendence nejednou prostupují v konkrétních dílech jednotlivých autorů... Hovoříme ovšem právě jen o společném východisku, neboť zatímco v dekadenci těžiště básnické výpovědi spočívá na sdělení niterného stavu zcizenosti, nezačlenitelnosti výjimečného individua do širšího životního a společenského celku, symbolismus takovýto postoj ke skutečnosti překračuje“ (1979, 128).

Od Radka Pytlíka jsem se dozvěděl, že „naturalismus“ Šlejharův „nebyl z toho rodu, vůči kterému se modernisté postavili... Šlejharova próza obsahuje ... ve svém monotónním, nevzrušivém vyprávění, v úmorném a zdlouhavém popisu nejvšednějších předmětů i linii naturalismu protikladnou: zduchovnění, shrnující a zobecňující významy. Šlejharův popis, vycházející z beztvárné každodennosti, směřuje ve svém celku k symbolickému vyjádření vševládajícího osudu, jenž ovládá náš život, přírodu i vesmír. Absolutizace jako základní princip Šlejharova vyprávění obsahuje tedy současně naturalistické i symbolické postupy“ (1978, 80).

¹⁵ Podle Meda je epilogem „symbolistně-dekadentní“ linie v české literatuře literárně kritické dílo Miloše Martena (1991, 65).