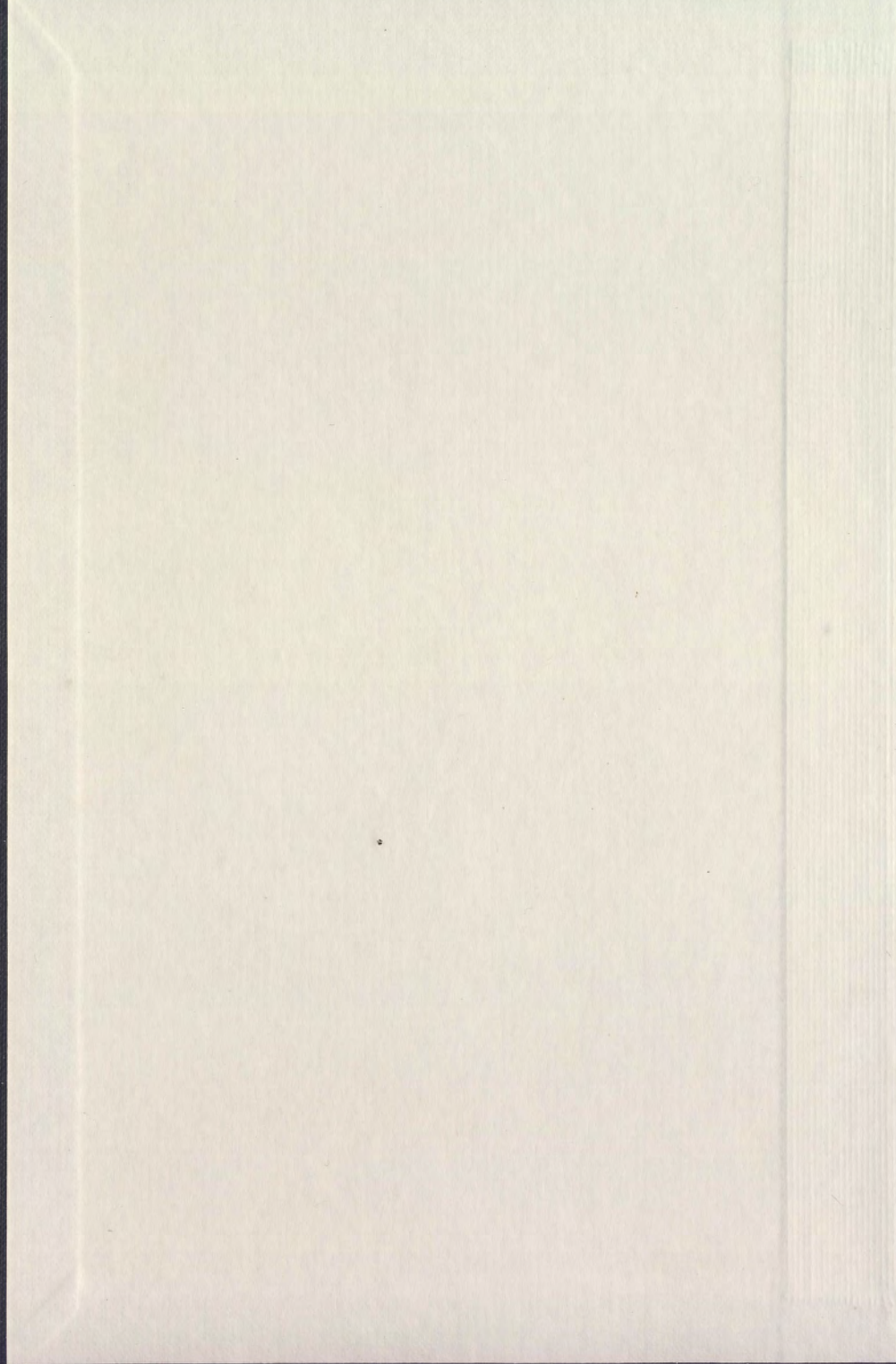


Ú
Č
L

V 3241 / 1-2



Oba úř. 213, —

37

PRAMENY ČESKÉ MODERNÍ KULTURY

1

Materiály z mezioborového sympozia

Plzeň 17. - 19. března 1988

Národní galerie v Praze

Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV

Praha 1988

FRAMERY ČESKÉ MODERNÍ KULTURY

V. 3241/1



66/90



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

Obrazovou přílohu sestavila Milena Freimanová

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

OBSAH

Pavel Vašák, Geneze české moderní kultury /Před- mluva/	9
Eva Štědroňová, K sémantice pojmu česká moderní kultura	14
Jaroslava Pešková, Artikulace a komunikace problému modernismu /Reflexe roviny duchovní a skutečnosti/	28
Miroslav Pauza, K profilu českého filozofického myšlení fin de siècle	40
Jan Janko, Přírodní vědy a umění v českých zemích na přelomu 19. a 20.století: Pokus o srovnání některých tendencí	50
Otto Urban, Kultura politiky a politická moderna na konci 19.století	68
Mojmír Otruba, Konotace, symbolizace - vyjadřovací formy politického života	82
Jiří Kotalík, Tradice českého umění v pohledu 90.let	102
Jaroslav Jiránek, Nepominutelnost romantismu při zkoumání základů moderní české národní kultury	108
Zdeněk Hrbata, Místo díla Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence	118
Zdeněk Pešat, Místo Sládkova Lumíru v rozvoji české literatury i ve sporech devade- sátých let	141
Jaroslava Janáčková, Slohová intence jako činitel vývojové dynamiky /povídky A.Sovy/	156
Martin Procházka, K problematice hrdiny, syžetu, stylu a verše na prahu moderní české a světové básnické epiky: Gellnerův a Byronův Don Juan	166

Dobrava Moldánová, Proměny ženského tématu v tvorbě spisovatelek na přelomu století	190
Dagmar Mocná, Proměny sociální prózy z přelomu století	202
Roman Prahl, "Paleta" - "Špachtle". Idea a praxe časopisu české výtvarné moderny 1885-1899	217
Pavla Pečinková, K myšlenkovým souvislostem mezi generací 90.let a předválečnou avantgardou	241
Zdeněk Lukeš, Počátky secese v české architektuře konce 19.století	254
Pavel Zatloukal, "Dům milovníka umění" a moravská architektura přelomu století	265
Jan Havránek, České studentské pokrokové hnutí 1888-1891 v evropských souvislostech	284
Jiří Pokorný, Osvěta a lid. Naše literární poměry	305
Vlasta Bokůvková, Příspěvek plzeňského Hlaholu k novému pojetí sborového zpěvu v Čechách a na Moravě	322
.	
Diskuse	
Petr Horák, K modernismu a k postmodernismu: historicko-filozofická poznámka	332
Pavel Vašák, Jazyk neúplného systému	336
Oldřich Král, Přelom století a mimoevropské kultury	341
Marie Benešová, Modernost ve vývoji české architektury	342
Aleš Dvořák, K výzkumu vztahu k literárnímu dědictví na přelomu 19. a 20.století	347

Antonín Špelda, Vývojové zlomy ve fyzice a jejich odraz v české hudební kultuře	350
Miloslav Bělohlávek, Pokrokové studentstvo a jeho plzeňští představitelé	352
Hana Dobrá, Příspěvek Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni k rozvoji české kultury v 2.polovině 19.století	359
Obrazová příloha	367
Seznam vyobrazení	387

CONTENTS

Pavel Vašák, Genesis of the Czech Modern Culture /Preface/	9
Eva Štědroňová, The Semantics of the Concept "Czech Modern Culture"	14
Jaroslava Pešková, The Articulation and Communica- tion of the Problem of Modernism /Ref- lection of the Spiritual Sphere and Reality/	28
Miroslav Pauza, Concerning the Profile of Czech Philosophical Thinking of the "fin de siècle"	40
Jan Janko, Natural Sciences and Art in the Czech Lands at the Turn of the 19th and 20th Centuries: An Attempt at Compa- ring Certain Tendencies	50
Otto Urban, The Standard of Politics and the Poli- tical Modern Style Movement at the End of the 19th Century	68
Mojmír Otruba, Connotation, Symbolization - the Forms of Expression of Political Life	82
Jiří Kotalík, Tradition of Czech Art in View of Nineties	102
Jaroslav Jiránek, The Impossibility of Omitting Romanticism in Studying the Bases of Modern Czech National Culture	108
Zdeněk Hrbata, The Place of Julius Zeyer's Works in the Trends Known as Neo-Romanti- cism and Decadence	118
Zdeněk Pešat, The Place of Sládek's "Lumír" in the Development of Czech Literature as Well as the Disputes of the 1890s	141
Jaroslava Janáčková, Stylistic Intention as a Factor of Developmental Dynamism /short stories by A.Sova/	156

Martin Procházka, Concerning the Question of the Protagonist, Subject, Style and Verse on the Threshold of Modern Czech and World Epic Verse: Gellner's and Byron's Don Giovanni	166
Dobrava Moldanová, Transformations of the Woman Theme in the Works of Female Writers at the Turn of the Century	190
Dagmar Mocná, Transformations of Prose Dealing with Social Topics of the Turn of the Century	202
Roman Prahl, "Paleta - "Špachtle". /"Palette" - "Spatula"/. The Idea and Praxis of the Magazine of the Czech Graphic Arts Modern Style Movement of 1885-1899	217
Pavla Pečinková, The Interconnection of Ideas Between the Generation of the 1890s and the Pre-War Avant-garde	241
Zdeněk Lukeš, The Early Traits of Art Nouveau in Czech Architecture of the End of the 19th Century	254
Pavel Zatloukal, "The House of an Art Admirer" and Moravian Architecture of the Turn of the Century	265
Jan Havránek, The Czech Progressive Student Movement of 1888-1891 in the European Context	284
Jiří Pokorný, Adult Education and the People. The Situation of Literature in the Country	305
Vlasta Bokůvková, The Contribution of the Pilsen "Hlahol" Choir to the New Conception of Choir Singing in Bohemia and Moravia	322

Discussions

Petr Horák, Modernism and Post-Modernism: A Historical and Philosophical Note	332
Pavel Vašák, The Language of an Incomplete System	336
Oldřich Král, The Turn of the Century and the Non- European Cultures	341
Marie Benešová, Modernity in the Development of Czech Architecture	342
Aleš Dvořák, Concerning the Study of the Relationship Toward the Literary Heritage at the Turn of the 19th and 20th Centuries	347
Antonín Špelda, Developmental Turns in Physics and Their Reflection in Czech Music	350
Miloslav Bělohávek, The Progressive Student Body and Its Pilsen Representatives	352
Hana Dobrá, The Contribution of the Friends of Czech Science and Literature Association in Pilsen to the Development of Czech Culture in the Second Half of the 19th Century	359
Picture Supplement	367
List of pictures	387

Geneze české moderní kultury

/Předmluva/

Ve dnech 17.- 19.března 1988 Národní galerie a Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV uspořádaly v Plzni v rámci Smetanovských dnů vědecké sympozium Prameny české moderní kultury. Česká uměnověda se již poosmé sešla v Plzni, aby v mezioborové společensko-vědní spolupráci hledala odpovědi na otázky, kladené vznikající i ustavenou kulturou 19.století. Připomeňme si témata předchozích plzeňských sympozií a dosud vydané sborníky příspěvků:

- 1981 - Historické vědomí v českém umění 19.století. Sborník vydal Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1981 /Uměnovědné studie III/;
- 1982 - Město v české kultuře 19.století. Sborník vydala Národní galerie v Praze 1983 /Studie a materiály 1/;
- 1983 - Divadlo v české kultuře 19.století. Sborník vydala Národní galerie v Praze 1985
- 1984 - Povědomí tradice v novodobé české kultuře. Sborník v tisku;
- 1985 - Průmysl a technika v novodobé české kultuře. Sborník vydal Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988;
- 1986 - Člověk a příroda v novodobé české kultuře. Sborník v tisku;
- 1987 - Proudny české umělecké tvorby 19.století. Sen a ideál. Sborník v tisku;
- 1988 - Prameny české moderní kultury.

Sympozium Prameny české moderní kultury se v mezioborovém pojetí orientovalo především na českou kulturu 90.let minulého století, která je nejen svébytným kulturně politickým celkem, ale především za ršuje předchozí společenský, myšlenkový a kulturní vývoj 19.sto-

letí a vytváří východiška české kultury století dvacátého.

V programových tezích symposia byla proto vyslovena hypotéza systému české kultury 90.let. K problému "české moderní kultury" se vyslovili literární vědci, historici, historikové umění, architektury, vědy a techniky, filozofové, muzikologové aj., problém byl zkoumán z hlediska komunikačního, pojmového, textového, sémiotického, historického atd. Jistě bychom našli další metodologické přístupy a obory, které by mohly vypovídat o české moderní kultuře. Především se znovu prokázalo - a to je poznatek a zisk metodologický -, že mezioborový problém se musí řešit mezioborově. Devadesátá léta nelze skutečně chápat jinak než jako systém kultury, sestávající ze vzájemně interakčních prvků politických, literárních, výtvarných, estetických, architektonických, filozofických atd., v němž ovšem fungují i prvky nesystémové, odlišující se od relativně stabilizovaných celků. Projevuje se v nich nejen dialektická negace předchozího vývoje, ale zároveň vytváření klíčových faktorů vývoje následujícího.

Každý systém má však i svou příslušnou systémovou funkci, tvořící smysl fungování systému, jeho společenské a myšlenkové zdůvodnění. Symposium v tomto směru sice nedospělo k formulaci jedné dominantní funkce, problému české národní kultury sledovaného období. Poukázalo na polyfunkčnost a synkretismus různých tendencí, směrů, slohů i zaměření, jimž dominuje dialektika národního a světového, kterou česká společnost a její kultura řešila

v zápase o vlastní identitu po celé devatenácté století. Tato dialektika národního a světového, aniž byla přímo formulována, se tak stala základním problémem symposia. Proto také pojem "modernosti" byl v 90. letech chápán nejen jako nové vůči časově předchozímu, ale jako odlišný způsob přístupu ke skutečnosti. V jednotlivých vystoupeních symposia byly oprávněně zdůrazněny nové pohledy na svět, projevující se ve všech kulturně politických rovinách společnosti. Byla připomenuta identifikace role myšlení ve vztahu ke skutečnosti, výrazná subjektivace a její společenský dosah. Snad právě proto byly uvažovány i paralely mezi devadesátými léty minulého století a současnou naší situací. Nepochybně, orientace na tvořivého člověka, který si je jako subjekt vědom "řádu bytí", vytváří předpoklady pro využití zkušeností z minulých let devadesátých pro devadesátá léta současná. Není tolik důležité, že dnes trochu necitlivě místo lidská bytost, člověk, říkáme subjektivní činitel /zejména v souvislostech poukazujících na tvořiv^{ou} aktivitu člověka/.

Právě v těchto lidských souvislostech a důsledcích symposium zdůraznilo mimořádnou myšlenkovou podnětnost romantismu u nás, orientovaného na integrálního člověka, pojatého jako bytost individuální i společenskou. Plzeňské symposium tak navázalo na klíčové závěry máchovské konference z roku 1986. Vzhledem k tomu, že se historicky nemohlo ustavit jazykově české osvícenství, jak bylo mj. na symposiu zdůrazněno, romantismus

byl u nás prakticky prvním moderním postojem ke světu v uvedeném pojetí. Mezi prameny moderní české kultury, utvořené jako systém interaktujících prvků koncem století, patří celé 19.století. Nikoliv ovšem v prosté mechanické negaci minulého, ale v negaci tvořivého převzetí, překonání a nového postoje ke světu. Prokázalo se v řadě vystoupení, že i v okamžicích evidentní společenské diskontinuity měla česká kultura 19.století spojovací jazyk: byla jím kontinuita tvůrčích hodnot. Jen tak lze pochopit, proč je 19.století v zápase o národní svébytnost kulturní a politickou v zásadě bez cenzur; tento zápas ovšem dostal novou kvalitu v létech devadesátých, s moderní orientací širokého demokratismu a ideálem sociální spravedlnosti.

Devadesátá léta jsou tak světonázorovým vykročením do dvacátého století a tvoří dynamizující faktor pro vývoj k vrcholům české kultury dvacátých a třicátých let. Skutečně: z inspirace protikladných tendencí kultury let devadesátých roste také představa umění demokratického a socialistického, které nabývá významu již na počátku století, aby se stala ve dvacátých letech určující linií národní kultury v širokém pojetí. Další vývoj této tvořivé tradice, její negace dialektická, ale i mechanická, byl již mimo rámec plzeňského symposia.

Jestliže se vědní obory v průběhu 19. a ještě i 20.století sdružovaly na základě shody a podobnosti předmětu bádání, pak kategoričtým imperativem dnes je

spolupráce na základě problému. Mezioborovost ovšem není dána pouze účastí jednotlivých oborů: je v jejich spolupráci a vzájemném dialogu. Lze doufat, že tato tvořivá a bezprostřední atmosféra sympozia se odrazila i v publikované podobě příspěvků.

Pavel Vašák

K sémantice pojmu česká moderní kultura

Eva Štědroňová

Historický proces pracuje s celým systémem pojmů, který se v jeho jednotlivých fázích různě proměňuje a hierarchizuje. V průběhu poznávacího procesu se aktualizuje řada výrazů, z nichž některé pronikají i do pojmového aparátu věd o umění a uplatňují se v něm - s menšími či většími výhradami - jako pojmenování, jejichž význam není přesně vymezen. Platí to zejména pro skupinu výrazů vycházejících od latinského adjektiva "modernus", jejichž prevalence je od konce 19.století značná. V české literatuře se tato pojmenování objevují v průběhu 19.století, zvláště potom od jeho 90.let, kdy výraz "moderna"^{1/} nacházíme v názvech ideových proklamací mladých uměleckých generací. Pochybností o účelnosti užívání uvedených pojmenování vzhledem k jejich nepregnantnosti a relativnosti lze nalézt v uměnovědné literatuře celou řadu, a to i v úvahách autorů, kteří jinak s těmito výrazy běžně pracují /např.F.X.Šalda/. Přesto se však pojmenování "modernost", "moderní", "moderna" apod. stávají prvky pojmového slovníku umělců i uměleckých teoretiků 19.a 20.století a axiologický smysl jejich užití je mnohdy důležitým ukazatelem progresivity či konzervativismu ideových i uměleckých koncepcí novodobé české kultury. Nemám v úmyslu uvedená pojmenování ani absolutizovat, ani obhajovat jejich platnost ve funkci uměnovědných termínů. Smyslem sémantické analýzy jejich užití v jazykovém materiálu, který byl z velké části získán excerpcí

uměleckých, ale především teoretických a kritických textů českých autorů 19. a počátku 20. století, bylo exaktně doložit mnohdy hypotetické a všeobecné soudy o počátku užívání, funkci, účelu a obsahu těchto názvů, jejich frekvenci i symptomatičnosti výskytu pro uměleckou a společenskou situaci doby. Cílem výzkumu nebyl pouze výklad výrazů v úzkém sémantickém smyslu, ale především jejich pojetí ve vztahu k společenské realitě.

Po vymezení axiologického smyslu sledovaných pojmenování a možností jejich uplatnění, které jsem se pokusila provést s pomocí jejich výkladu v novodobých českých encyklopedických slovnících^{2/}, a vzhledem ke zkoumanému jazykovému materiálu je zřejmé, že "modernost" a všechna další odvozená slova s tímto významem mají charakter pojmů konkrétně historických, tzn., že jejich výklad a pojetí se časem mění. V 19. století /jejich výskyt časově spadá do jeho počátku/ je "modernost" chápána jako historická kategorie, která postihuje určité specifické jevy v oblasti společenského vědomí, jež vznikly a vyvíjely se v průběhu přeměny feudální společensko-ekonomické formace v kapitalistickou, tj. v období buržoazních revolucí a v době následující.

V české kultuře základní kritéria "modernosti" vymezili /pro svoji dobu/ již představitelé národního obrození, zejména Josef Jungmann. V tomto období oživení české národní kultury a národního života vůbec /především v jeho první a druhé fázi, do roku 1830/ bylo "moderní" chápáno ve smyslu adjektiva "cizí", "cizácké", popřípadě "módní", tj. jako

vlastnost něčeho, co nebylo v souladu s novou koncepcí české národní kultury, která vytyčovala požadavek kultury jazykově české, vyjadřující českou národní specifičnost. Např. Jungmann označuje výrazem "moderní" zejména ty jevy společenského života, které nevycházejí z vlastního národa a z jeho jazyka. Janu Kollárovi představuje modernost rovněž "chorou zásadu", cizí a nebezpečnou "duchu a citu národa".^{3/} V porovnání s Jungmannem ji však specifikuje /zejména v souvislosti s hodnocením Máchovy osobnosti a tvorby/ a hledá v umělecké metodě romantismu, a to "moderního" romantismu byronovského typu. Kollár při hodnocení "romanticko-moderní zásady", tj. romantické tradice, kterou staví proti "zásadě antiky v umění, vědách a vzdělanosti", zajímavě formuluje, jak romantismus v byronovské podobě /"byronismus"/ anticipoval životní pocity, senzibilitu, formy vidění skutečnosti i nové techniky uměleckého vyjádření příznačné pro moderní umění.^{4/} Můžeme se domnívat, že právě v tomto období /zejména v druhé fázi národního obrození/ jsou kořeny pejorativního užívání výrazu v Čechách v 19.století i později, a to, i když s nutnými dobovými modifikacemi, v podstatě ve smyslu obrozeneckého výměru.

Jistý posun v pojmání výrazů nastává ve třicátých letech 19.století, v jejich průběhu mění se společenská situace /silně ovlivněná revolučním kvasem v Evropě/ umožnila české veřejnosti uvědomění si širších souvislostí problému české národní existence. Odrazem diferenciací české národní pospolitosti je i nový pohled na poslání umění a umělce, který se z úzkého zorného úhlu vymezeného národními požadavky a

potřebami rozšiřuje o dimenzi nadnárodní, obecně lidskou. Mladá romantická generace především v osobnosti K.H.Máchy zdůraznila právo umělce na vlastní, osobní prožitek, a v rozporu s dobovým a historicky podmíněným tradičním vkusem a názory postulovala volnost a svobodu umělecké tvorby /svobodu, jejíž podstatou je nejednat pod vnějším tlakem, nýbrž z vlastního, vnitřního rozhodnutí/. Je zřejmé, že v procesu pojmové aktualizace adjektiva "moderní" je už v tomto období, zejména v souvislosti s hodnocením Máchova díla, tendence označovat výrazem "moderní" kvalitativně nový, netradiční proud umělecké tvorby, který vzniká a vyvíjí se vedle proudu oficiálního, tradičního /později se pro oba proudy ustálilo označení "konformní" a "nonkonformní"/. Již soudobí kritici tohoto "moderního" romantismu v byronovské nebo máchovské podobě postřehli, že Máchova kritická reflexe, myšlenkový obsah jeho díla i způsob formálního ztvárnění byly novými jevy v české literatuře a Máchova schopnost proniknutí k podstatě, jeho odvaha vyslovit to nejpálčivější, i novým projevem české národní povahy této doby.

Současně je patrné, že zatímco v první třetině 19.století převažuje v pojímání sledovaných výrazů hledisko hodnotící, dochází v průběhu čtyřicátých a padesátých let k propojení s hlediskem časovým. V ukázkách z této doby je rovněž - z hlediska příznačného hodnocení - při užívání zřejmá tendence k pólu pozitivnímu.

Snaha vyrovnat se s kvalitativně novými uměleckými projevy i s dynamickým kulturním rozvojem evropským vedla k poku-

sům o nové vymezení kritérií "modernosti" i o její realizaci v umělecké tvorbě. Řešení těchto problémů je aktuální otázkou české kultury druhé poloviny a zejména konce 19. století, období, ve kterém se dovršuje a současně přehodnocuje obrozenecký proces a v němž se proboují nové pojetí umění a národní kultury, v mnohém odlišné od předcházejícího. Vedle "národnosti", až dosud ústřední kategorie estetického myšlení v české kultuře, se promýšlí /v "dynamické estetice" májovců/ kategorie "modernosti", chápána mimo jiné ve smyslu syntézy kvalitativně nového "národního" a "evropského". Mezi základní problémy, které májovci promýšlejí a jejichž vyřešení je pro ně nezbytným předpokladem i jejich vlastního uměleckého vývoje, patří především otázka funkce a pojetí národní literatury v životě národní společnosti. S tím souvisí přehodnocení kulturních i obecně společenských tradic, které směřuje zejména proti omezenému pojetí "vlastenectví", "národnosti", "českosti". Plnění společenské funkce literatury vidí i májovci v jejím úzkém sepětí s národním životem, ale její úloha v něm už je chápána jinak. Literatura má být "krví, probíhající tělo společenského života", "nejmocnější podstatou národního života", jeho spolutvůrcem a její společenská funkce má spočívat především v probouzení politického a sociálního pokroku, ve vztahu člověka "k lidskosti a k světlu". Postulace ideové průbojnosti literatury je zaměřena proti překonání myšlenkové omezenosti české literatury čerpající podněty, a to i formální, pouze z národního prostředí a jeho duchovního klimatu a směřuje k nut-

ností postižení obecných duchovních tendencí doby, usilujících o probojování společenského pokroku, humanity, svobody člověka, idejí, které by měly znepokojovat i české umělce. "Sledovali jsme s napnutostí", píše Neruda ve statí Básník a časové otázky z roku 1861, "jaký vplyv as měla doba nejnovější na mladší básníky naše, bohužel však našli jsme jen málo stop, že by vznešená myšlénka svobody a společenský převrat byly myslí jejich příliš rozohnily, jak se u národů jiných v podobných dobách dělo. A přece je světová myšlénka svobody právě tak poetická jako kterýkoli cit, kterákoli myšlénka jiná... Pochopitelno jest, že básníkům našim prozatím myšlénka "vlast, národnost" odcizuje poněkud pojmy jiné...".^{5/}

Neruda v kritických projevech užívá /z hlediska širšího sémantického pole uplatnění zahrnujícího celou oblast společenského života/ pojmenování "moderní", "modernost", "moderna" apod. ve vztahu ke všem aktuálním jevům z oblasti společenského života, bez ohledu na to, zda je přijímá s nadšením, či zásadně odmítá. Z hlediska užšího sémantického pole uplatnění, postihujícího především oblast umělecké tvorby, však charakterizuje pojmenováním "moderní" pouze takové umění, které vědomě usilovalo o novou kvalitu a bylo v souladu s historicko-progresivní vývojovou tendencí. Například v dopise Serváci Hellerovi z roku 1876 spojuje Neruda směr "moderního umění" s ideály roku 1848: "Toliko bylo jisto, že jakmile začnou nové síly, musí začít směrem moderním a zabouřit si ideami novověkými, jichž símě rozhodil rok 1848 již pro vše časy." "Moderní" byla Nerudovi ta umělecká tvorba, která postihovala

a adekvátními výrazovými prostředky ztvárňovala základní problematiku konkrétní historické situace a směřovala ve svém působení k probouzení společenského pokroku a sociální spravedlnosti, ke změně "posavadní situace společenské i politické". Neruda tím, že upřesnil smysl pojmenování i možnost jejich uplatnění, vymezil základní kritéria "modernosti" v české literatuře a spolu s ostatními májovci nově zhodnotil, správně pochopil a konkretizoval problém "národnosti" v umělecké tvorbě /až dosud stavěný do protikladu k "modernosti"/, významně přispěl k pojmové aktualizaci výrazu a anticipoval pojetí "modernosti", které formuloval Otakar Hostinský. Hostinský byl první, kdo v české uměnovědě užil pojmenování "moderní", "moderna", "modernost" apod. pro pojmy s přesně vymezeným obsahem. "Modernost" vymezuje jako filozoficko-estetickou kategorii a určuje její obsah ve smyslu historicko-progresivních vývojových tendencí. S tím souvisí i zjištění, že v porovnání s předcházejícími autory užívá adjektiva "moderní" nejen při specifikaci jevů a faktů konkrétnější povahy, ale daleko více i k pojmenování abstraktních jevů s výrazným ideovým obsahem /například umění, umělecké snahy, umělecká cesta, duch, hudba, idea, umělecký zjev/. V pojetí Hostinského je "modernost" synonymem "novosti a pokrokovosti", syntézou kvalitativně nového "národního" a "evropského"⁽⁸⁾ jako charakterizační atribut je jednoznačně spojována s osobností a dílem například Bedřicha Smetany. V tomto smyslu ji také pojmově aktualizuje ve spojení "moderní česká hudba".

Zcela v intencích Hostinského pracuje s výrazy v prvním desetiletí 20. století i Zdeněk Nejedlý. Podobně jako u Hostinského převládá i u Nejedlého hodnotící hledisko nad časovým a stejně i jím užívaná pojmenování lze substituovat výrazy "pokrokové", "nové a pokrokové" apod. V porovnání s Nejedlým je pro Šaldu v devadesátých letech 19. století ujasňování sledovaných výrazů aktuální záležitostí. Ve statí Moderní drama německé z roku 1897 s jejich užíváním polemizuje a ukazuje na značnou relativnost a permanentní proměnlivost jejich významu. Výraz "moderní" není Šaldovi pojmem s přesně vymezeným obsahem, "...není odborný terminus, není terminus technicus, ... nic neříká, ... jest to pouhý žurnalistický praporeček".^{6/} I když zdůrazňuje, že užívá "slova toho s vnitřním odporem", přesto Šaldovo polemické vystoupení implikuje i snahu vyrovnat se s tímto výrazem, pokusit se o jeho upřesnění ve vztahu k ostatním pojmům, popřípadě nalézt i jeho sémantické specifikum, které by opravňovalo jeho užívání,/"Ale mělo by být něco, kde se ho užívá tendenčně, s pointou. Tu mělo by být těžkým slovem rozlišení a charakteristiky, kritikou a názorem světa, sudidlem hodnot kulturních, uměleckých, lidských."/ ^{7/} Šaldův výrazný smysl pro významový odstín, rozlišení, kontrast mu nedovoľil, aby spojoval "modernost" jednoznačně s pokrokem a užíval názvu tak, jako v téže době Nejedlý /daného zejména tím, že si Nejedlý identifikoval "modernost" s osobností a dílem Bedřicha Smetany, které mu vždy byly vzorem nejvyšších uměleckých i občanských hodnot/. Šaldovo konstatování, že "...všechny cesty vedou k životu. Ano,

cítím, v tom je smysl modernosti" /a srovnejme Nejedlého "moderností...rozumíme životní pokrok umění"/ však naznačuje, že jejich chápání podstaty "modernosti" bylo velmi podobné.

Z časového vymezení počátku užívání "modernosti" jako historické, sociologické a filozoficko-estetické kategorie, spadající do první fáze kapitalistické společenskoekonomické formace, lze vydedukovat ztotožňování "modernosti" s "pokrokovostí", a to i v té době, kdy je její význam značně zrelativizován.^{8/}

Se zjištěním, že "modernost" je kategorie historicky vzniklá, souvisí i její relativnost /co do doby vzniku i co do platnosti/ a dynamičnost /ve smyslu permanentní proměnlivosti jejího významu/. V důsledku stále zřetelnějších rozporů buržoazního humanismu, latentně obsažených už v jeho zárodku, dochází v oblasti společenského vědomí k přehodnocování a novým interpretacím řady pojmů /"národ", "demokracie", "pokrok", ale i "modernost" aj./, k novému promýšlení i utváření programů začleňování člověka do systému světa i jeho nových možností a poslání v něm. Toto všeobecné úsilí o novou orientaci ve světě, jehož základní vývojová tendence přestává být v souladu se zájmy, potřebami a touhami člověka, staví před uměleckou tvorbu nové problémy, jejichž řešení vyžaduje nejenom pronikavý pohled, postižení podstaty zobrazovaných jevů, určení jejich smyslu a významu, ale také schopnost najít adekvátní výrazové prostředky, umělecký tvar, jazyk a v neposlední řadě i odvahu proměnit tyto skutečnosti v tvůrčí čin. Vedle "konform-

ního" proudu umělecké tvorby, který akceptuje rozporuplnost doby, omezuje se pouze na pasívní popis reality tradičními výrazovými prostředky a nečiní si nároky na postihu a odhalení příčin její krizovosti, začíná se prosazovat proud nový, který při vši své polyfonnosti a vnitřní diferenciaci "představuje víceméně celistvou uměleckou reakci na konkrétní historickou situaci člověka a společnosti" a který "obsahuje v sobě i náznak, leckdy i perspektivu nového vztahu člověka k světu a životu".^{9/}

Procesem vnitřní diferenciaci prochází i pojem "modernost", který se stále více uplatňuje tam, kde postihuje a pojmenovává nové změny, které nastávají v důsledku společenského vývoje poslední čtvrtiny 19. století v oblasti materiální, sociální a duchovní. Ve své umělecké tvorbě funguje jako kritérium při hodnocení a rozlišování obou výše uvedených uměleckých proudů /pro jejichž označení jsem užila výrazů "konformní" a "nonkonformní"/, přičemž jako estetická kategorie se realizuje především v oblasti tvorby "nonkonformní". Obsah pojmu "modernost" /a všech dalších odvozených slov s tímto významem/ je určen souhrnem podstatných vlastností tohoto druhého uměleckého proudu jako celku i jeho jednotlivých směrů, a to z hlediska jejich ideové, obsahové i formální novosti.

Jedním z projevů krize české buržoazní společnosti konce 19. století a výrazem ostré generační diferenciaci v českém literárním životě bylo ustavení České moderny,

jejíž název je významný i z hlediska pojmové aktualizace výrazů "moderní", "moderna" apod., zatímco v první polovině 19. století ve spojení "česká moderní kultura /literatura, hudba/" bylo akcentováno ono "český"/"národní"/, dochází postupně v poměru "českého" a "moderního" k významovému posunu. Počínajíc Hostinským zdůrazňuje se stejným způsobem "moderní" i "české" /"národní"/, až se v devadesátých letech dostává do popředí ono "moderní", a to přímo proklamativně v názvech uměleckých seskupení a manifestů /Česká moderna, Katolická moderna, Česká hudební moderna apod./.

Celkově je možno shrnout, že pojmová aktualizace výrazu "moderní" ve spojení "česká moderní kultura" vytvářela se až v průběhu 19. století a souvisí zprostředkovaně s dovršením procesu buržoazně demokratické revoluce, která zcela novým způsobem konstitovala vztah individua a společnosti. Modus vivendi, který reklamoval po vítězné buržoazní revoluci práva jedince v rámci společnosti, odrazil se zprostředkovaným způsobem i v oblasti umělecké tvorby, kde normativně spoluvytvářel to, co bylo nejobecněji generalizováno jako moderní kultura.

Poznámky:

1/ Termín "moderna", kterého poprvé užil Hermann Bahr /Zur Kritik der Moderne, 1890/ pro označení "nejmladších sociálních, literárních a uměleckých směrů", je uveden poprvé v Ottově slovníku naučném z roku 1901 /Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, 17. díl/.

2/ Při objasňování sledovaných výrazů zejména ve slovnících

z 20.století se setkáváme s dvojitou tendencí: 1. s výkladem se zřetelem k ideologickému působení uměleckého díla; 2. s výkladem se zřetelem k formálním znakům uměleckého díla. Jako klasifikační měřítko k rozřídění a rozdělení nové a nejnovější umělecké tvorby používá se název "moderní" jednak pro označení uměleckých směrů konce 19. a počátku 20.století, které jsou odrazem krize buržoazní společnosti a reakcí na prudký rozvoj techniky a civilizace vůbec /tj. období vrcholného stadia kapitalismu a přechodného období - tzv. "ismy"/, jednak ↑ ↓té části umělecké produkce 20. století, pro jejíž pojmenování se rozšířil výraz "avantgarda", a jako označení různých úpadkových jevů a tendencí v buržoazním umění 20.století.

Nového obsahu nabývá výraz "modernismus" /původně byl tímto pojmem označován směr v katolické církvi, který usiloval o vyrovnání katolictví s moderní kulturou a moderním životem vůbec/, který začíná být, ale značně nedůsledně, chápán jako synonymum formalismu. Ještě v Příručním slovníku naučném z roku 1966 je uváděn jako jediná kategorie pro postižení takřka všeho, co kdy za "moderní" bylo pokládáno /počínajíc uměním konce 19. a počátku 20.století přes avantgardu dvacátých a třicátých let až po úpadkovou, formalistickou tvorbu soudobého buržoazního umění/. Při hodnocení této "modernistické" tvorby je kladen důraz na její úsilí formální /přičemž jsou vcelku opomenuty jeho kladné či záporné důsledky pro funkci umělecké tvorby, zvláště v oblasti výtvarného a užitého umění a architektury/.

Jednotlivý pohled a shodné použití a výklad kategorie "modernosti" lze nalézt v uměnovědné literatuře při posuzování umělecké tvorby konce 19. a počátku 20. století, jejíž "nonkonformní" proud je všeobecně označován "moderním". K různorodosti výkladů kategorie "modernosti" však dochází při hodnocení umělecké produkce 20. století, současnou nevyjímajíc, kde benevolentnost na jedné a schematismus a dogmatismus v aplikaci pojmu na straně druhé, stejně jako jeho mnohdy subjektivistická interpretace /vzhledem k jeho nepřesnosti a významové nejednoznačnosti pochopitelná/ vede k značné nepřehlednosti a neujasněnosti toho, co "moderním" skutečně je nebo by mohlo být. Tento "pojmoslovný zmatek" je způsoben, mimo jiné, i nedůsledností v rozlišování nebo přímo ztotožňováním "modernosti" a "modernismu"; oba pojmy naše marxistická uměnověda od samého počátku rozlišovala.

Neujasněnost v objasňování výrazů "modernismus", "moderní", "modernost" atd., zejména z aspektu pozitivnosti či negativity, vede až k paradoxním situacím při srovnávání výkladu jednotlivých odvozených slov /a to i v rámci jednoho slovníku; například výklad hesel "modernismus" a "modernista" ve Slovníku spisovného jazyka českého. Zatímco u "modernismu" je zpochybňována zdánlivá novátorskost, je "modernista" jednoznačně považován za "průkopníka, propagátora moderních, pokrokových názorů, stoupence modernismu"/.

3/ Jan Kollár, O literární vzájemnosti mezi rozličnými kmeny a nářečmi slovanského národu /Über die literarische Wechsel-

seitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation/, In: Rozpravy o sloyanské vzájemnosti, Praha 1929, str.189-224.

4/ Tamtéž.

5/ Jan Neruda, Literatura I, str.271; taktéž J.Neruda, O umění, str.54-55.

6/ F.X.Šalda, Moderní drama německé, Literární listy 18, 1897, č.16-24. In: Juvenilie; stati, články a recenze z let 1891-99, Aventinum, Praha 1925, str.222.

7/ Tamtéž.

8/ O vzájemné souvztažnosti pojmů "pokrok", "modernost", "novátorství", "avantgarda" viz Felix Vodička, O modernosti v literatuře historicky, Plamen 1964/5, str.1-7.

9/ Tamtéž.

Artikulace a komunikace problému modernismu

/Reflexe roviny duchovní skutečnosti/

Jaroslava Pešková

Problematiku modernosti a modernismu můžeme sledovat z mnoha různých úhlů pohledu.^{1/} Ráda bych se nad touto problematikou zamyslela z hlediska, které by bylo možno označit jako pedagogické a filozofické zároveň.

Zeptala jsem se studentů jednoho ročníku pedagogika-čeština, jaká poezie se jim líbí. Odpověděli: "Vy s námi asi nebudete souhlasit, ale nám se líbí Karásek ze Lvovic." "Proč?" "Protože nás oslovuje."- Proč naše mladé lidi dnes oslovuje právě poezie devadesátých let minulého století? Co má společného mládež epochy socialismu s mládeží období, v němž mladočeši usilovali o dovršení proměny české společnosti v moderní buržoazní systém? Zdá se, že existují určité fáze dějinného vývoje, které nutí vždy znova zhruba po sto letech zamyslet se nad základními problémy lidského života a nově formulovat požadavky na jeho teoretickou, uměleckou, filozofickou nebo "žitou" reflexi. Vždyť v devadesátých letech 17.století končí "slavná revoluce", o sto let později je pokus o realizaci "jakobínské ústavy", inspirované J.J. Rousseauem, v devadesátých letech devatenáctého století nastupuje Omladina a její "dekadentní" básníci, v devadesátých letech dvacátého století je otevřena cesta k postindustriální společnosti jako "globálnímu problému" se všemi příznaky krize dosavadního modelu sociální

reprodukce a forem jeho odrazu. V této perspektivě se zamysleme nad užíváním pojmu "moderní" na konci minulého století a uvažme styčné body s jeho dnešním pojetím.

Stručný etymologický slovník jazyka českého^{2/} uvádí dvě varianty významu: novodobý /z franc.moderne, ze stř.lat. modernus - nedávný; od lat. modo- jen tak, právě nedávno/.

Moderní znamená tedy především to, co je nové, moderní proti nemodernímu stylem, konstitucí, vztahem k životu nebo úrovni reflexe. Netematizuje směr vývoje /moderní nemusí být pokrokové/, protože pokrok můžeme charakterizovat jen tenkrát, máme-li přesně vymezený cíl a podle něho hledáme kritéria pro vymezení vývojových fází. Před sto lety i dnes pojem "moderní" je výrazem pro nové, novodobé, nedávné a není přesně obsahově vymezen. Pokud se označení "moderní", "moderna" týkalo určitých autorů a určitého pojetí, vyjadřují pojmy "znovu moderní", "post-moderní" další "nové" přístupy a pojetí, odlišné od předchozí "moderny" /časově velmi rozmanitě ohraničené/.

Pojem moderní má ještě jeden význam, odvozený od latinského "modus", což znamená způsob, míru, v užším významu módu jako to, co je nejen nové, ale ve svém způsobu "novosti" relevantní dané době a situaci. Tato módnost se může týkat povrchu, proto má termín často pejorativní odstín v kontextu výpovědi, jindy označení něčeho za módní znamená kladné ocenění správného vystižení potřeby, situace, okamžiku.

Významový odstín modus-způsob považujeme pro naše téma za zvláště důležitý. Moderna devadesátých let sku-

tečně znamenala nový způsob myšlení ve vztahu k jeho dosavadní artikulaci. Zároveň podotýkáme, že se nebudeme zabývat vztahem modernismu a postmodernismu, jak ho vyjadřuje dnes velmi aktuální publikace J.Derridy Of Grammatology,^{3/} která reflektuje "modernu" z pozice problematiky postindustriální společnosti a tomuto úhlu pohledu odpovídá i vymezení a periodizace moderny. Pro účel této studie zůstaneme v rámci tematizace a výrazových prostředků přelomu devatenáctého a dvacátého století.

Vraťme se k problému moderní "modus- způsob. V tomto smyslu je nové, moderní v devadesátých letech u nás kladeno jako jiný způsob postoje ke světu v protikladu ke starému popisnému realismu. Starý realismus nepronikal k podstatě, protože nezdůvodněně jednostranně zdůrazňoval diskurzivní rozum. Člověk se v této perspektivě jevil jako homo rationalis nebo jako homo naturalis. Je to absolutizace "mundálního" člověka. Neurofyziologie si činí nároky na teoretické zvládnutí založení lidského vědomí, teorie činnosti zůstává na úrovni osvícenství, a chápe člověka jako "toolmaking animal", jako souhrn instrumentálních aktů. Lidská schopnost 'vykročit z kruhu daného', ptát se po předpokladech, lidský duch není tématem./Přiměřená dobová artikulace této problematiky v německé klasické filozofii a v díle K.Marxe ze šedesátých let je buď zapomenuta nebo odsunuta do pozadí jako "romantická"./

A tak se objevují nové "moderní" otázky, které si žádají nového způsobu zodpovězení:

Co jest individuální realita?

Jaký je vztah historie a aktuálního dění? Je historické a minulé totéž?

Jaký je vztah lidského intelektu, prožitku a ducha? Je to totéž?

Jaký je vztah mezi racionální abstrakcí a bohatstvím živé reality?

Jak se nám zpřístupňuje celek, který se skrývá netečnému pozorovateli?

Takové jsou otázky, jež si klade "moderní myšlení" devadesátých let 19. století. Merleau Ponty^{4/} to vyjádřil v souvislosti s analýzou Cézannova malířského umění: "Cézanne neznal dělicí čáru mezi "smysly" a "rozumem": u něho taková čára se táhla mezi spontánním řádem vnímaných věcí a lidským řádem idejí a věd. Vnímáme věci, dorozumíváme se o nich, jsme v nich zakotveni a na tomto podstavci přírody konstruujeme vědy. Cézanne chtěl namalovat tento primordiální svět, a proto jeho obrazy vyvolávají dojem přírody v prapůvodním stavu, kdežto fotografie týchž krajin vnukají představu lidské práce, lidských statků a bezprostřední lidské přítomnosti./.../ chtěl rozum, myšlení, vědy, perspektivu a tradici znovu uvést do kontaktu s přirozeným světem, který mají za úkol pochopit. Chtěl s přírodou konfrontovat vědy, jež - jak říká - z ní vyšly." Merleau Ponty dodává: "Zakoušenou věc neobjevujeme nebo nekonstruujeme na základě smyslových dat, protože věc se nabízí od samého počátku naráz jako ohnisko, z něhož vyzařují. Hloubku, měkkost nebo

tvrdost předmětů vidíme... Chce-li malíř vyjádřit svět, musí uspořádání barev nést v sobě tento nedělitelný Ce-
lek /podtrhla J.P./. Každá barva, kterou vidíme v pří-
rodě, vyvolává nepřímo ještě komplementární barvu.
Chceme-li, aby divák v šeru pokoje ↑ spatřil slunkem
rozzářené barvy, nestačí namalovat trávu jen zelenou.
Vibraci jí dodá komplementární červeně..."

Nový způsob vidění světa nese s sebou i přehodno-
cení hodnot. Objevuje se touha po jakémsi "nulovém bodě",
od něhož lze vyjít k hledání hluboké lidské autenticity.
Takový nulový bod známe jako sterezi nebo privaci z dě-
jin antického i renesančního myšlení. Nalézáme ho i v
pedagogických postulátech J.A.Komenského: požadavek
privace tu znamená začít znovu zgruntu, od samého počát-
ku, jímž je přirozenost základu.

Moderní umění nechce být více prostředkem vyjád-
ření národních, náboženských nebo historických pravd.
Chce být niterným zprostředkováním životních podmínek.
V protikladu tu stojí racionalita a abstrakce dobového
vědění k bohatství žité reality. Surrealismus vyzvedá
proti řádu, rozumu, logice a pravdě podvědomí, v němž
se skrývá úzkost soudobého člověka, prázdno, absurdita,
což vystupuje na povrch v tematizaci překážek a bariér.
V tomto smyslu chce dekadence vyjádřit zlo, negativitu,
ošklivost, která patří k dynamice života a o niž byl
obraz žití ochuzen.^{5/} Příkladem toho je báseň /i celá
básnická sbírka Rozstříklé barvy/ omladináře Františka
Švejdy:

Zapadlým krajem

/Nálada/

Nezkrotná touha Samoty
 žene mě ven v tmavé kraje,
 v zapadlé kraje hnusného města,
 v zákoutí tonoucí v orgiích pustých.

.....

Znamé to figurky vyžilé
 míhat se pod okny zřím,
 pod okny s zelenou záclonou,-
 jako by čekaly na známý pohyb
 nahého ramene prostitutky,
 buržoy těmi tak často upotřebené.
 Žlutý svit posněžené lampy
 ozáří na chvíli smrtelně bledé jich tváře
 rozkoší příšerně stažené,-
 a zas to mrtvé ticho...

.....

Divné to chvíle orgií pustých,
 za zvuků bídného nástroje,
 bordel když plný je kouře,
 v němž tratí se i portrét kteréhos mrtvého panovníka
 i zčernalý obraz krále Gambrina,
 a zpito vše je vilnou únavou---
 Ó, bídná, prodejná societo!^{6/}

Dekadence chce ničit, odstraňovat "veteš", mladí básníci vyjadřují obecný pocit zhnusení, odcizení době, její mravnosti a struktuře. "Symbolická poezie" reaguje snahou "odívat Myšlenku do formy, postižitelné smysly"^{7/}. Odtud pramení i tendence vracet se k málo vyvinutým kulturám jako výchozímu bodu /Březina/ i vlna naivního umění /Henri Rousseau/.

Řekli jsme již, že problém modernosti nebyl a vlastně dodnes není jednoznačně vymezen. Pro Schellinga moderní doba začíná křesťanstvím, jindy moderní splývá s renesancí a s počátky kapitalismu, devadesátá léta chápou modernu jako nový pohled na svět, jako úsilí o novou duchovní reprodukci skutečnosti, která by pronikala pod povrch jsoucího až k půdě dění světa. V této souvislosti "nové" je současné, je opakem /negací/ toho, co bylo, je tematizací toho, co dosud nebylo předmětem pozornosti, toho, co dává perspektivu řešení aktuální krize - jiného řešení, než byla všechna dosavadní. Politicky stojí moderna proti "nové" politice mladočechů.

Arnošt Procházka v Almanachu secese^{8/} charakterizuje současný stav ve třech bodech: /1/ jsme národohospodářsky slabí

/2/ jsme svíráni neustálým ohledem k nacionální minulosti;

/3/ nemáme budoucnost.

Z toho všeho vyplývá vědomí dekadence. Cesta ven nevede přes politiku, nevede přes hlásání nacionálních a politických potřeb, ale prostřednictvím vyslovení toho, co nás svírá, popisu toho, co třeba vyvrátit. "Především otcové naši, stejně jako bylo jim vštípeno, mimoděk a neuvědoměně, výchovu vočkovali v nás všechny obecný pocit úpadkovosti českého člověka

tím, abych se rychle vysvětlil, že vyličuje se v naší národní pedagogice minulost národa jako zářící, slunečný vzor, a nepřítomnost slabou, mdlou, ubohou. Tedy, vůči své minulosti, čemu jsme učeni a čím se musíme cítit, ne-li dekadenty?! Tím více, že běžná přítomnost, její boje, sváry, zápasy, bez výsledku, marně, nejistě, planě vedené, celý politický stav je neutěšený, stísnující, podřívající, kráčíme tak s hlavou nazad obrácenou, se zrakem, utopeným v minulosti. Jest možno představit si většího dekadentství -bez budoucnosti?... A k politickému momentu druží se těsně s ním spjatý sociální stav: totéž područí, tatáž nehotovost, totéž nazírání do minulosti, tatáž roztržičnost. Národohospodářsky slábi a nesamostatní, nacionálně svírání, tlačení, šlehání - samá minulost, bídná přítomnost, tolik jako žádná budoucnost - nestačí to k vědomí dekadentství?!...^{9/}

Uvedli jsme tento delší citát, aby pojmy minulost, nacionalita, budoucnost atd. vystoupily ve významech, které jsou zřejmé jedině z kontextu. Vztah k minulosti je tu vyjádřen negativně v tom smyslu, že minulost nemůže být perspektivou, nemůže být úběžníkem, k němuž se sbíhají naše snahy a akce. Autentický vztah k minulosti otevřel právě na přelomu století v nové podobě téma časovosti v souvislosti s bytím a děním stejně jako v kontextu vnitřního vědomí času a evokace časového vědomí v uměleckých artefaktech. To, co měli na mysli představitelé moderny devadesátých let, byl požadavek volnosti, bezohledného vyslovení soudů o minulosti i přítomnosti, aby člověk vystupoval za sebe, ne za hesla. F.X.Šalda vyjádřil rozdíl mezi umělcem-tvůrcem a člověkem reprodukce, průmě-

ru a prostřednosti slovy: "...kdežto průměrný člověk živoří stále z minulého a v minulém, připíná, spojuje, váže a našívá pracně a nešťastně svůj život podle vnějších kritérií paměti a logiky/.../, tvořivý duch jediný a sám žije intenzívně plný a skutečný život bez prostředníků logiky, paměti a abstrakce, život zmnožený a stupňovaný, plný a z první ruky v jediném zjevení smyslů." Nové umění je podle Šaldy "dramatické, což znamená, přeloženo do jazyka negace, že jest nehistorické /ve smyslu výše uvedeném - J.P./: neopisuje minulost, nýbrž organizuje přítomnost a budoucnost, tvoří z nejskrytějších a nejvlastnějších potřeb doby nový svět tvarů a hodnot, stylizuje materiál doby a života v nový smysl a dává mu novou perspektivu/.../, nové umění a nová krása směřuje vždy k celku života, že touží obejmout, vyplnit, prosvítit a předpodstatnit celý život, že nedrobí ani jej ani sebe."^{10/}

Nejde tedy jen o to, co se nám jeví, jde o proniknutí do skrytého jádra, o dosažení horizontu, na němž lze teprve plně spatřit to, co jest, v jeho podstatných souvislostech. Proti jevovému popřu se žádá proniknutí k bytostnému založení. Proti krizi lidské osobnosti, krizi ideálu /vlast, národ.../, krizi české malosti a modelu budoucnosti se zvedá prapor "psýchy", tj. problém ducha jako vykročení z mezí daného. Perspektivu už nelze modelovat jako čistý ideál. To věděl už Machar v Sonetu na sklonku století:

Ta víra v lepší časy budoucnosti,...

Ve změně všechno září bez změny
jak maják, jehož zlaté plameny
se lijí v bouř a ve tmou zoufalosti.

Tu člověk, když mu ráj byl zavřený,
as našel ve své teskné šílenosti -
ta jako odkaz otců vznešený
jde s lidstvem od věčnosti do věčnosti.

Teď došel k nám...Mře naše století,
před sebou tmou a na rtech prokletí.

Čtem závěť už...zní otřepaně dost,

ne podklad ani zásvit jediný,

jen zas ta víra v lepší budoucnost -

a už i ta má značné trhliny.

A tak moderní doba nese s sebou vždy znovu požadavek nového způsobu myšlení. Bylo tomu tak od samého přechodu od mýtu k logu v Řecku, v renesanci, v přechodu od 17. k 18. století, od 18. k 19. století, bylo tomu tak v letech devadesátých minulého století a požadavek nového myšlení se objevuje i dnes. Problémy moderního myšlení přelomu století lze stručně vyjádřit asi tak: Vědět neznamená jen kognitivní proces, ani jen proces vnímání. Vědění je proces totálního /"praktického"/ zmocňování se světa vcelku. Ale způsoby realizace tohoto vědění jsou partikulární, sobě nejasné, pohy-

bují se na povrchu, Překročit však od zkoumání pouhých psychických "faktů" k problematice "ducha" /k duchovní reprodukci, překračující okruh "daného" směrem k "pochopenému"/ bylo vždycky jednak provázeno nedůvěrou, jednak to nebylo vůbec snadné. Skoro se zdá, že "psýcha" byla pokládána za něco, nač lze sáhnout, ale nový způsob duchovní reprodukce, nový klíč k realitě našeho světa se pokládá za něco pomyslného, nesku-tečného.

Boj se vedl proto navenek proti tradici i dovnitř za dosažení nového způsobu duchovního osvojení lidského světa v zájmu tvorby nového žití.

V tom moderna reprodukuje problémy minulých století a oslovuje i dnešní generace.

Poznámky:

- 1/ Historickým vývojem obsahu pojmu moderní, „moderna atd. v 19.stol. a na počátku stol.20. se zabývá Eva Štědroňová v časopise Česká literatura, 1987, č.1. Provádí sémantickou analýzu užití termínů v rozsáhlém jazykovém materiálu a výsledky jejího zkoumání daleko překračují literárněhistorický rozbor směrem k filozofickým aspektům problému.
- 2/ J.Holub, St.Lyer, Praha 1967.
- 3/ Jacques Derrida, De la Grammatologie, Les Editions de Minuit, 1967, anglicky Baltimore and London 1974, 1976.
- 4/ Merleau Ponty, Le doute de Césanne, Nagel 1939, česky Oko a duch, Obelisk 1971.
- 5/ Srv. k tomu René Huyghe, Umění, život a ideje. In: Umění nové doby, Praha 1974, str.258n.
- 6/ Praha 1897, nákladem časopisu Salón odmítnutých.
- 7/ Srov.J.O.Fischer, Francouzský symbolismus, † †Praha 1974, předmluva.
- 8/ Praha 1896.
- 9/ A.Procházka, Almanach secese, str.74-75.
- 10/ F.X.Šalda, Nová krása, její genese a charakter. In: F.X.Šalda o poesii, Praha 1970.

K profilu českého filozofického myšlení fin de siècle

Miroslav Pauza

Wilhelm Dilthey napsal v roce 1892 na adresu přelomu 19. a 20. století: "...něco, co zde od renesance ještě nebylo. Bezbřehé, amorfní moře...chaos, pohybující se v posledních hlubinách lidství, nepochopitelně smíšen s budoucností."

Chaos, amorfnost, nepochopitelnost, inferno. A přece doba, která nepostupává řád a smysl, kdy se tok života nezastavuje a běží podle svých pravidel. Co je fin de siècle? Období přechodnosti, jež však není pozvolná, organická, logická v tom, že nějaká "vůdčí linie ducha a dějin", "vládnoucí nosná idea", nebo něco obdobného by prodělávaly jen nezbytné dějinné metamorfózy a kosmetické úpravy. Fin de siècle je v tomto smyslu spíše přelomem, zlomem, než přechodem. Jestliže v době "organické přechodnosti" zůstává předchozí obsaženo, "podrženo" v následujícím jako něco již sice natrvalo překonaného, ale přesto "pl^{ného} zásluh" o rodící se nové, pak v období přelomu a zlomu tato bukolická idyla chybí: protiklady neztrácejí na intenzitě, existují vedle sebe hned v tichosti, hned ve vzájemných střetech, ale i v krkolomných syntézách, souběžných výměnách pozic a změnách rolí. Ve stálé protipozici i nečekaných koexistencích. Vždy však bez zřetelné nadvlády jednoho nad druhým. Má-li to vše být vyjádřeno pojmem chaos, pak vždy se zdůrazněním jistého vnitřního dynamismu - něco se

přítom děje, rozhoduje, rodí, odumírá, načas zmizí a je zastřeno, ale hned se zase tříbí, uvědomuje a prosazuje. Nastává krize.

Ve svém původním významu označuje slovo KRISIS soud. Vnitřní a vnější konflikty a rozpory se stávají zjevnými a nadále již neudržitelnými ve své předchozí anonymitě. Soud odsuzuje - odsouzení však v jistém smyslu oprostuje a uvolňuje. Krize je nezbytným předpokladem svého vlastního překonání. Soud, o nějž jde na přelomu 19. a 20. století, však rozhoduje bez průkazných pro a proti. /Stěží to tedy bude Hegelův "soud dějin"/ Extrémní protiklady se vyskytují paralelně - morbidita a vitalismus, dekadence a jeunessismus, realismus a novoromantismus. Žádný z nich není vzhledem ke svému protipólu ani určující, ani doprovodný. Žádný nemá prioritu a není s to nabýt plné převahy, nic zde nemá dostatek rozhodující tvarující síly, nic nezaslouží predikát absolutní nutnosti.

Právě česká společnost přelomu století je příkladem krizového sociálního útvaru v uvedeném smyslu. Kulturní a společenské aktivity jsou přitom jak reflexí dané krize, tak současně jedním z jejích symptomů. V příslušných formulacích a variacích řešení nejaktuálnějších dobových problémů ale současně krystalizují pozitivní zárodky buržoazního, sociáldemokratického i revolučně marxistického myšlení celé první poloviny 20. století.

Profil českého filozofického myšlení přelomu

století jako nesmírně složitého a vnitřně rozporuplného fenoménu se pokusíme zachytit v systému dílčích analytických sond.

Česká dobová buržoazní společnost je komplexem třídních, sociálních a stavovských antagonismů. Nicméně je to společnost vědecky a kulturně vyspělá. Počínaje 80. léty 19. století se na obnovené české univerzitě v Praze utváří novodobá česká věda. Množí se překladová i původní odborná literatura. Vzdůstá prestiž i v evropském měřítku. V roce 1884 je založeno Atheneum, na jehož stránkách začíná o dva roky později boj o pravost Rukopisů. V roce 1887 vychází první číslo Času, podrobujiícího kritickému zkoumání znovu otázky smyslu národní existence. V roce 1881 zahajuje činnost Jednota filozofická, v roce 1900 vychází první ročník České mysli, zřejmě nejvýznamnějšího filozofického časopisu tehdejšího Předlitavska a později i samostatného Československého státu. V průběhu posledního desetiletí 19. století je založena Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění. Společenská věda si však právě v důsledku svého vyžívání klade stále intenzivněji a naléhavěji otázky po vlastních teoretických, metodologických a ideologických fundamentech. Stále více a osměje se v ní střetají tendence k orientaci na "věci samotné", v jejich univerzálně lidské problémovosti, s tendencí k přednostnímu ohledu na vnitřní české problémy, teorii ve svých důsledcích specifických způsobem nacionalizující.

Nastupující generace české buržoazní inteligence,

světónázorově ovlivněná pozitivismem, politicky "realismem" a metodicky "vědeckým kriticismem", se do značné míry ideově vyrovnává s dědictvím romantického vlastenectví 60. a 80. let. Zásadním způsobem reviduje obsah — pojmů národní zájem, česko-německý antagonismus, zrada národa, antisemitismus atd. Vytýčuje ideál pravdivosti, neohlížející se ani na vlastenecké mýty /starobylost českého písemnictví, idea staroslovanské demokracie apod./, ani na společenské stereotypy /proklamativní vlastenectví navenek i dovnitř/, ani na mínění autorit a na osobní prospěch. V kontraverzi Masarykova stanoviska o potřebě filozofie českých dějin s Gollovým tvrzením o teoretické a metodologické nepřipravenosti k její formulaci, resp. se skeptickými /a ostatně do značné míry věcně oprávněnými/ námitkami Josefa Pekaře, se objevuje požadavek přesahu ryze odborné sféry vědeckých výpovědí směrem ke primárnímu zdůraznění jejich kulturně společenského a mravně regulativního poslání, byť na úkor vědecké preciznosti.

Jiným momentem, provázejícím nesporný rozvoj české myšlenkové kultury konce století, je paralelnost a postupná divergence mezi českou a rakousko-německou vzdělaností, pěstovanou na rozdělené pražské univerzitě. Teoretické iniciativy Ernsta Macha, Karla Stumpfa, Antona Martyho a Christiana von Ehrenfelsa, působících na filozofické fakultě německé univerzity, zůstaly "oficiálním" českým buržoazním myšlením přelomu století prakticky nepovšimnuty. To nebylo způsobeno jen vyhro-

ceným česko-německým národním antagonismem a prorakouskou politickou a kulturně společenskou orientací většiny zmíněných teoretiků; šlo o závažnější problém - totiž o neporozumění předválečné české buržoazní filozofie intencím "tvarové psychologie", brentanovské empirické psychologie, empiriokriticizmu, o nepochopení významu orientace na procesuální stránku poznání a vůbec empiricko-analytický přístup k myšlení. Všechny tyto iniciativy, jejichž historicky zasutým fundamentem byla i herbartovská kritika naivního senzualismu, byly paradoxně zachyceny až českými iracionalisty, soustředěnými v poválečném období kolem protipozitivisticky orientovaného Ruchu filozofického. Na přelomu století však naše buržoazní teoretické myšlení vlastně promeškalo výjimečnou příležitost zapojit se do dobově evropsky aktuálních filozofických diskusí. Se vztahem mezi českým a rakousko-německým myšlením souvisí ještě jedna hlubší skutečnost. V rakouské myšlenkové tradici 19. a 20. století je skrytě přítomná tendence rekonstruovat skutečnost na základě analýz obsahu toho, jak se původně skutečnost podává. Pro české filozofické myšlení je ovšem přírodní, ale i společenská realita spíše objektem, který je myšlenkově registrován, ponecháván však i potom v zásadě tak, jak je, jako on sám. Tato idea, ostatně systematizovaná v Heideggerově filozofii 20. až 40. let 20. století, je však českým teoretickým myšlením přelomu století vyjádřena pouze rudimentálně, a navíc bez možnosti exaktně zachytitelné historicko-filozofické explikace. I zde tedy můžeme mluvit o promeškání možnosti vřadit se do

proudu, překračujícího tradiční pojetí reflexe a evropské metafyziky vůbec.

Vraťme se však ke konstituantám české myšlenkové kultury přelomu 19. a 20. století.

Konec 2. poloviny 80. let 19. století přináší zlom v povaze českého buržoazního myšlení. Je ukončena rámcová profilace systémů, které tvarovaly předchozí období klasického kapitalismu a politického liberalismu: herbartismu, darwinismu, pozitivismu a revolučního marxismu průkopníků socialismu. Herbartovský noetický optimismus, ontologický pseudorealismus a světonázorový meliorismus se ve své původní formulaci stává nečasovým. Práce darwinismem ovlivněných autorů postrádají významnější teoretické podněty a navíc jsou zatíženy neudržitelnými generalizacemi. Filozofický pozitivismus Fr. Krejčího se začíná jevit jako teoreticky značně svévolný a dogmatický. Předmětem ostré diskuse se stává Krejčího koncepce vědecké empirické psychologie, založená na faktu psychofyzického paralelismu. Fr. Krejčí ostatně začíná částečně revidovat některé ze svých dříve striktně pozitivistických obsahových a metodologických závěrů. Odklání se i od vývojového optimismu. Tím vším je jeho myšlení přece jen adekvátnější teoretickým a společenským trendům doby. Revoluční socialismus, na jehož tradice navazuje zejména skupina kolem Bohumila Šmerala, je kritizován zleva anarchisty a z opačné strany katedrovým a pravým socialismem. Paralelně s ním se konstituuje oficiální sociáldemokratická ideologie, interpre-

tující marxismus jen jako jednu ze socialistických teorií, která importuje do českého dělnického hnutí zájmy německé sociální demokracie. Sociáldemokratičtí ideologové jsou stále více ovlivňováni revizionismem, reformismem, oportunistem a kulturním nacionalismem austromarxistů.

Dalším příznačným rysem českého fin de siècle v oblasti teoretického myšlení je vznik nových "horizontálních linií": nad dřívější tendencí rozpracovávat uzavřené systémy a podřizovat vše jejich principům nyní převládá stále více úsilí formulovat a reflektovat problémy z pozic "realismu", "vědeckého kriticizmu", "humanizmu" atd. K takto vznikajícím táborům se pak hlásí stoupenci rozdílných teoreticko-filozofických stanovisek a vyznání. Ovšem na společné bázi zmíněných pozic vznikají vzápětí ostré spory o obsah výchozích pojmů - humanity, vědeckosti, faktu, danosti atd. Rozpornost názorů se tedy tímto posunem neztrácí, projevuje se pouze v jiných proporcích a souvislostech.

Jedním z nejvýraznějších znaků konce století je sílení protipozitivistických tendencí a počátek konstituování nového pojetí metodologických a světonázorových fundamentů filozofické teorie. Proti pozitivistickému ideálu exaktnosti, neosobnosti, verifikovatelnosti a systematickosti se utváří projekt filozofie jako "osobní vědy o živém člověku", prořázený momenty osobní zainteresovanosti až identifikace a vlastní myšlenkovou produkcí. Vychází z celku nejnižších prožitků a zkušeností. Jde

o situaci, kdy filozofie přestává být vědeckou disciplínou či specifickou kulturní iniciativou, aby se stala akcí, v níž běží o ovládnutí, zvládnutí světa a života myšlenkovými procesy. Každodennost je zakládána, vyvozována a zpětně verifikována přímo a se všemi riziky z globálního teoretického rozvrhu. Praxe stojí a padá s teorií, ale souběžně jde v teorii o vlastní sebezrušení ve prospěch praxe. Můžeme mluvit o jedné z variant motivu "zrušení filozofie".

Za příklad krizovosti českého buržoazního myšlení přelomu století lze označit i vědomí divergence společenské reality a individuálního myšlení, ještě zesilované vědomím neúspěchů předválečné české buržoazní politické reprezentace a nekontrolovatelnými společenskými zvraty. Výrazem tohoto vědomí divergence je příklon Fr. Krejčího k novokantovskému subjektivismu a ahistorismu i agnosticismu v otázce občansko-mravních povinností příslušníků ohroženého národa, Schauerova redukce společenského poslání českých spisovatelů na étos a mravní heroismus, Bláhův postulát "zdravé a radostné pasivity" tzv. přechodných generací, Tilscherovo trauma z politické a sociální aktivizace mezinárodního proletariátu apod.

Ve výčtu konstituant českého buržoazního myšlení přelomu století uvedme ještě fakt otřesu masarykovského vývojového optimismu a idealismu. Je zprostředkovaným výrazem ztráty životních jistot a zpochybnění dosavadní hierarchie hodnot u částí středních společenských vrstev.

Náš výčet problémů, charakterizujících českou myš-

lenkovou kulturu zkoumaného období, uzavíráme zmínkou o komplexu otázek, zahrnutelných pod termín "problém malého národa". Patří sem spor o smysl českých dějin, otázka národní individuality, reakce na tvrdost dobových evropských společenských poměrů, hledání jednotící ideje národního života atd. Frekvence těchto témat je pro přelom století příznačná. Má ovšem svou prehistorii a na druhé straně nekončí rokem 1914. Je však nápadné, že v analyzovaném období můžeme registrovat zvýšenou pozornost, věnovanou sociální otázce jako teoretickému a praktickému problému. Masarykismus, mající nesporné zásluhy o kritický pohled vycházející z legitimnosti sociální otázky, jí ovšem současně paralizuje tvrzením, že sociální otázka je součástí české otázky a takto má být současně řešena. Masaryk zde má na mysli buď buržoazně demokratický reformismus, nebo specificky český socialismus, či etický socialismus. Teprve čeští marxističtí teoretici v meziválečném období jednoznačně formulovali tezi, že sociální otázka není součástí české otázky, nýbrž že naopak česká otázka je složkou otázky sociální.

Náš pokus zachytit některé z významných elementů profilu českého myšlení přelomu století je nutně dílčí a tezovitý. Nemůže upozorňovat na prehistorii ani na další vývoj v interpretaci uvedených otázek. Na jedno však pretenduje: charakterizovat fin de siècle jako období krize - tedy nikoliv jako léta nevinných sporů a drobných akademických šarvátek končících happy endem. Jen povrchnímu pozorovateli, nebo tomu, kdo byl a je nadměrně pohlcován

složitostí, rozporuplností a mnohotvárností probíhající-
cích dějů, se může zdát tato doba amorfnní či chaotická.
Ostatně čas sám rozhodl, co je jen historickou relikvií,
co má pouze přechodný dobový význam, a čemu musí nutně
patřit budoucnost.

Přírodní vědy a umění v českých zemích na přelomu 19.
a 20. století. Pokus o srovnání některých tendencí

Jan Janko

Věda a umění jsou sice, jak se obecně uznává, součástí kultury, mnohdy však bývají chápány jako protikladné oblasti, vyvíjející se více méně nezávisle na sobě. Jejich vztah ovšem bývá v určitých historických etapách různý a také přístup k analýze jejich přínosu se mění. Jisté je, že specializace a diferenciací vědních oborů, včetně věd o umění, vedla někdy ke ztrátě celkového pohledu, který by byl schopen zaznamenat širší interdisciplinární souvislosti. Zatímco společenské vědy pochopitelně neztrácely nikdy spojitosti s vývojem umění, dostávaly se přírodní vědy do určité izolace. A přece se vyvíjely v určitém prostředí kultury jednotlivých národů a jejich nositelé se nemohli vymknout z působení nejružnějších ideových vlivů, zprostředkovaných uměním, filozofií, historií, politikou. A naopak: sama přírodověda přispívala vždy k obecné ideové atmosféře, formující myšlení umělců. Cílem příspěvku je upozornit na některé podstatné tendence ve vývoji přírodních věd a jejich filozoficko-teoretických základů, jež lze ovšem s velkou dávkou opatrnosti porovnat v dalším se souměřitelnými jevy v oblasti umění.^{1/} Jako vhodné východisko pro takové pokusy o srovnání se nabízí porovnání a souřazení jednotlivých konceptuálních systémů přírodovědy k slohovým útvarům nebo směrům v umění.^{2/}

Historikové umění, stejně jako přírodních věd upozornili nejednou na zvýšenou dynamiku vývoje obou oblastí právě pro 90. léta. Ve vývoji českého umění se — 90. léta stala pojmem pro označení výrazné epochy, v oblasti přírodních věd spadá toto období k etapě prudkých přelomů, kterou V.I.Lenin charakterizoval jako "nejnovější revoluci v přírodovědě".^{3/} A skutečně vidíme, jak v 90. letech přírodověda, zejména fyzika, dosáhla několika objevů, které se pak staly klíčovými východisky pro proměnu fyzikálního obrazu světa, k revizi dosavadních a ke hledání nových teoreticko-metodologických základů samotných přírodních věd. Připomeňme alespoň objev Roentgenova záření r.1895, Becquerelův objev přirozené radioaktivity¹⁸⁹⁶ a Thomsonův objev elektronu jako součásti atomu, pokládaného dosud za nedělitelný /r.1897/. I když závažné teoretické důsledky z těchto a dalších objevů byly vyvozeny teprve na prahu našeho století /Rutherfordova teorie radioaktivity jako přeměny prvků, Einsteinova teorie relativity, Planckova kvantová teorie/, představovaly zmíněné objevy těžké rány vládnoucímu mechanistickému výkladu přírody a posílily snahy těch, kteří mechanicismus kritizovali a hledali cesty k jeho překonání. Především tu byl otřesen jeden ze základních předpokladů mechanicismu - představa o vyčerpatelnosti a elementárnosti hmoty, tj. představy, že se hmota skládá z jednoduchých nedělitelných částic /atomů/, jejichž přitahování a odpuzování tvoří základ pro všechny pozorovatelné jevy, a že vědecké vysvětlení znamená redukci těchto jevů na mechanický pohyb /přemísto-

vání/ nejjednodušších částic.

Mechanicismus, ovládající základy přírodovědy 19.století, měl již k jeho konci různé odstíny, které odrážely nerovnoměrnost rozvoje jednotlivých vědních oborů a stupeň obtíží, s nimiž se setkával. Mnohým fyzikům bylo zřejmé, že v termodynamice a v oblasti elektromagnetických jevů se objevují specifické zákonitosti, obtížně převoditelné na mechanické zákony, a usilovat o redukci na mechaniku je tu zbytečné a neekonomické. To vedlo k tomu, že ideálem fyziky se stal popis /matematicky formulovaný/ a ^{že} jako zbytečná zátěž byl odsunut do pozadí výklad ve smyslu redukce na nejjednodušší mechanický pohyb elementárních částic.^{4/} Tím nastal zároveň posun k pozitivistickým přístupům a k nedůvěře vůči živelnému přírodovědeckému materialismu, spojovanému právě s mechanistickým výkladem jevů. Kupodivu radikálnější mechanicismus i nadále panoval v experimentálních biologických oborech, především ve fyziologii, jejíž vůdčí činitelé pokládali za svou povinnost redukovat všechny životní jevy na zákony fyziky a chemie a fyziologii pokládali ne za součást věd o životě, ale za aplikovanou fyziku. Nakonec i duševní činnost - např. podle Haeckela - je jim toliko stupňováním přitažlivosti a odpudivosti na počitek a vůli.^{5/}

Jedním ze středisek odporu vůči přírodovědnému mechanicismu se stala v průběhu 70. a zejména 80.let Praha, díky působení profesora fyziky na německé univerzitě Ernsta Macha. Výsledky, k nimž ve své kritice me-

chaniciámu došel, jsou zajímavé i pro srovnání a vývojem umění v 2. pol. 19. stol. Mach byl původně mechaniciáta, ale rozsáhlé studium jevů na pomezí fyziky a biologie, především jeho průkopnické práce ve fyziologii smyslů,^{6/} ho přivedly k překonání mechanicismu; za to ovšem zaplatil tvrdou daň tím, že upadl do subjektivního idealismu. Mach začal pochybovat o bezpečné danosti základních fyzikálních pojmů /atom, těleso/, vysoce zhodnotil jevovou stránku a posléze absdutizoval subjektivní aspekt poznávacího procesu ve snaze zbavit vědu metafyziky. Tento posun je charakteristický, srovnáme-li jej se stanoviskem jiného vynikajícího držitele v oblasti fyziologie smyslů, H. v. Helmholtzem. Zatímco ten pokládal počitky za symboly věcí /ne za přesné obrazy, v tom pokročil již proti radiálnímu mechanicismu, předpokládajícímu věrné zrcadlení/, Mach naopak prohlásil věci za symboly pro komplexy počitků. Absolutizací počitků na elementy skutečnosti zpracování v procesu poznání /včetně fyzikálního poznání světa/ se Mach pokusil překonat rozštěpení jevů na psychické a fyzikální, stejně jako polaritu subjektivního a objektivního. Senzualistický Machův přístup prozrazuje i jeho umělecký cit a blízkost k problematice současného umění: "Barvy, tóny, teploty, tlaky, prostor, čas atd. jsou rozmanitým způsobem vzájemně propojeny a s nimi se spojují nálady, pocity a vůle. Z tohoto tkaniva vystupuje relativně pevnější a stálejší, vrývá se do paměti a vyjadřuje se v řeči. Jako relativně stálejší se nejprve ukazují prostorově a časově spojené komplexy barev, tónů, tlaků atp., jež proto dostávají zvláštní jména a jsou označovány jako tělesa. Absolutně

stálé však takové komplexy nejsou.^{7/} Na rozdíl od mechanistů ve fyziologii, pokoušejících se vysvětlit procesy života z fyzikálních /popřípadě - chemických/ zákonitostí, Mach obrátil kormidlo a snažil se poskytnout biologické základy pro pojmový aparát fyziky. Vzhledem k tomu, že ve šlépějích J.Müllera a jeho teorie specifických smyslových teorií se stále více klonil k představě, že způsob, jakým vnímáme svět, je nám vrozen /tzv.nativismus/, byl skluz do subjektivistických poloh, které Lenin kritizoval u machismu, logickým důsledkem.

V naší české přírodovědě neměly obecné úvahy a filozofie Machovy /to platí konečně i pro českou filozofii/ velkého ohlasu; snad tu působily negativně i nacionalistické momenty.^{8/} Určitou výjimku představuje chemik František Wald, který se více méně nezávisle propracovával ke kritice dosavadních základů fyziky. Tak již r.1889 se ve své knize *Energie und ihre Entwertung* snažil postavit proti čistě kvantitativnímu pojetí zákonů termodynamiky a zákona o zachování energie hledisko kvalitativní. Vliv Machův se projevil především při jeho odmítání atomismu a převládající prvkové koncepcí - Waldovy zkušenosti z praxe /byl dlouhou dobu hutním chemikem v Kladně/ ukazovaly, že čisté látky jsou pouhou abstrakcí - chemie musí pracovat s nečistými látkami, a proto místo "čistých" prvků zavedl pojem "kmenových látek". Vznik sloučenin z prvků bylo třeba podle Walda chápat jen jako speciální příklad chemie fází; zde Wald již odmítal použít atomistiku k výkladu slučivosti chemických látek.^{9/} Více než Mach ovšem později ovlivnil Walda Ostwaldův energetismus a monismus.

Ke zhodnocení a zdůraznění poselství smysla ve sféře umění, značně příbuznému Machoyu pojetí v oblasti přírodovědy a filozofie /ale nezávislému na něm/, se již dříve dostali impresionisté, zejména výtvarní, z nichž někteří své postoje a přístupy i teoreticky formulovali. Podle P.Signaca je neoimpresionismus "založen na spektrálním rozkladu barev a jejich míšení v oku diváka"^{10/}. P.Cézanne pěkně vyjádřil J.Gasquetovi onu jakoby machovskou jednotu objektu a subjektu, fyzikálního a psychického: "Ovládá mě ostrý smysl pro barevné odstíny. Cítím se zbarven všemi odstíny nekonečna. V takové chvíli už jen splývám se svým obrazem. Jsme duchově zbarvený chaos. Přijdu před motiv a ztrácím se v něm".^{11/} Jestliže se obdobné tendence projevovaly v hudbě rozvolněním tradiční harmonie, překračováním dosavadních zákazů, osamostatněním a tím i nebývalým kombinováním hlasů, v literatuře pozorujeme zase reprodukci okamžitých emocionálních komplexů, záznam dané situace a odsunutí rozumových konstruujících elementů do pozadí v prospěch smyslovosti. Stručně lze vystihnout tento trend pojmem "nálada", jak na to v dobovém kontextu poukázal r.1898 ve své eseji vídeňský estetik A.Riegl.^{12/}

Rovněž tak u nás byla 90.léta spojena s nástupem impresionismu v oblasti umění, alespoň v literatuře - připomeňme alespoň impresionisticky laděné Sovovy básnické sbírky Květy intimních nálad a Z mého kraje, prózy V.Mrstíka a R.Svobodové a v malířství, kde se názvuky tohoto směru již zřetelně hlásily v díle A.Slavíčka a v převzaté podobě u V.Radimského. Nelze opomíjet ani vídeňské literár-

ní tendence té doby, lyriku H. Bahra, raná dramata Schnitzlerova a črty P. Altenbergovy, z nichž přímo programatický a symbolický název nese jejich sbírka r. 1896 - *Wie ich es sehe*.

Pro českou přírodovědu koncem 19. a počátku 20. stol. měl větší význam než Machův senzualismus a empiriokriticismus přímý odpor proti mechanicismu ve vědách o životě, jehož předejru představoval na počátku 90. let spor o původ kyseliny močové, vybojovaný mezi profesorem lékařské chemie pražské české univerzity Janem Horbaczewským a profesorem fyziologie téže instituce Františkem Marešem. Faktické podrobnosti pro naše účely můžeme dát stranou, jen odkážeme k širším teoretickým konsekvencím sporu: Horbaczewski viděl příčinu vzniku zmíněné látky v rozkladných procesech, které napodoboval pokusně *in vitro*, Mareš ve "vitální" činnosti protoplazmy /1891/.^{13/} Později se konflikt mezi Marešem a mechanicistickou přírodovědou prohloubil tak, že Mareš odešel z redakce přírodovědecké revue *Živa*, kterou založil a řídil spolu s B. Raýmanem, vůdčím představitelem mechanicismu. Spor se zintenzívnil na samém přelomu 19. a 20. století, kdy Raýman kritizoval výsledky kalorimetrických a respirometrických měření, prováděných pod vedením F. Mareše E. Babákem a dalšími Marešovými žáky. Kritizoval také Marešovu knihu *Idealism a realism v přírodní vědě* /1901/, v níž se Mareš načas přiklonil k svérázně pochopenému kantovství. Vznikl proslulý spor "o principie přírodovědného poznání", který vzbudil pozornost i kulturních časopisů a do něhož zasáhla řada vědců /mj. Wald na Marešově straně/.^{14/}

V hlučném sporu zapadly významné Babákovy objevy, které vedly k rozvíjení intenzivního výzkumu ontogeneze funkcí jako průkopnického přínosu českého badatele ve fyziologii; tento směr zároveň znamenal opětovné přiblížení fyziologie vědám o životě, z nichž tento obor mechanisté vyvozovali. To odpovídalo i novým směrům v biologii ve světovém měřítku, kde zejména H. Driesch začal na základě výzkumu ontogeneze používat vitalistické interpretace. To ovšem na jedné straně znamenalo křísení idealismu, na druhé straně však přispívalo k obhájení svébytnosti jevů života i vědy o nich - biologie.^{15/} Je zajímavé v této souvislosti, že mechanisté na lékařské fakultě r. 1902 zamítli Babákovu habilitaci na základě rozpravy Pojem biologie jako údajně spekulativní; Babák se musel habilitovat z fyziologie.^{16/} Mareš v dalším vývoji stále více propadal okázalému proklamování vitalismu a velebení tvůrčí životní síly, zatímco Babák, jehož ideové východiště bylo zpočátku obdobné, rozvíjel invenční biologický výzkum, v němž dosáhl úspěchů ve světovém měřítku.

Připomínám-li zde tento spor "o principy", který byl vybojován hlavně v letech 1901-3, pak především ze dvou důvodů, které mohou zajímat historiky umění. Předně Mareš a ti, kteří bojovali proti mechanicismu ve vědách o životě /v tehdejší ideologicky zabarvené diskusi kladl Mareš hlavní důraz na to, že jde o boj proti materialismu^{17/}/ usilovali o emancipaci biologie jako autonomní vědy z područí anorganických věd /a zejména v nich panujících filozofických koncepcí a metodologií/. Nabízí se tu srovnání s nástupem české moderny, která rovněž musela bojovat o vymanění

české literatury a umění vůbec z područí historismu a služebnosti vůči "yblastenecké" politice české národní buržoazie. Jde tu samozřejmě o těžko souměřitelné jevy; nicméně se tu projevuje určitá paralelnost v emancipačním úsilí - snahy jak biologů, tak modernistů narazily na velmi ostrý odpor, jehož intenzita se vymykala logickému očekávání. Druhá zajímavá okolnost souvisí s tím, jak biologové i modernisté vědomě navazovali na soudobé nové proudy v duchovních vědách a filozofii. Badatelé spojení s Raymanem, zdaleka ne tak radikální mechanici-
 sté jako on /a tedy klonící se spíše ke kirchhoffovské variantě/, vytýkali Marešovi a spol. přílišné teoretizování a filozofování - skutečná věda se dle nich musí zabývat jen "fakty". Proti těmto námitkám dokládali biologové, že každá věda je tak či onak filozoficky zakotvená - kritizovali tedy zdánlivou a filozofičnost empiristické a mechanistické přírodovědy zprava, zatímco tentýž jev kritizoval Engels a Lenin zleva.^{18/} Vzpomeňme, jak čeští symbolisté a "dekadenti" se potkávali s obdobnými námitkami proti přesycenosti jejich děl novými filozofickými a estetickými teoriemi. Zůstává ovšem otázkou, zda pozdější "vitalistické" tendence v českém umění byly nějak ovlivněny projevy našeho přírodovědeckého vitalismu. Časová a věcná vzdálenost tu je značná.^{19/}

Umění 90.let a jeho filozofické a estetické základy mohly se opírat i o další přírodovědecké teorie a konceptuální systémy. Vraťme se k plodné teorii "symbolů" Machova inspirátora a pak antipóda H.v.Helmholtze. Nezá-

visle na sobě docházeli umělci a vědci k obdobným stanoviskům a přístupům ke světu. Jako by Helmholtzovy úvahy o počítcích jako ^(to) symbolech věcí z jeho Fyziologické optiky znovu zaznívaly v Cézannových výrocích o vývoji svého přístupu k přírodě: "Chtěl jsem kopírovat přírodu, ale nedařilo se mi to, ať jsem postupoval jakkoli. Uspěl jsem však, když jsem objevil, že přírodu je nutno reprezentovat jiným způsobem, totiž barvou. Přírodu nemůžeme reprodukovat, musíme ji reprezentovat. Čím? Ztělesňujícími barevnými ekvivalenty, které ji vytvoří".^{20/} Podobně jako v Helmholtzových vývodech tu nastupuje určitý konstruktivní moment, subjekt aktivně zpracovává získané prvky do výsledného obrazu. Na Helmholtzovo pojetí procesu vnímání^{21/} tedy ideálně mohou navázat přístupy, typické pro symbolismus, konstruktivismus, kubismus atp., obecně takové, které volí záměrně prostředky k reprezentaci vnímaného a v uměleckém aktu přetvářeného celku, přičemž zde se nabízí možnost usilovat o zdůraznění těch či oněch rysů /znaků, projevů atdp./, které mají mít hlavní úlohu v celkovém záměru a plánu umělce. Takové základy konce konců odpovídají i realistické metodě, která vytváří typy, jež reprezentují a zpodstatňují složitější, bohatší, ale méně "průhlednou" realitu; najít se tu může i Wagnerova metoda "leitmotivů" v hudbě atd. Široké možnosti takto chápaného postupu uměleckého poznání a zobrazení, paralelní k Helmholtzově teorii, kontrastují s totalitarismem Machova přístupu, který tím, že chápe svět jako přímo, bezprostředně daný v počítcích, neposkytuje větší prostor pro aktivní úlohu reflek-

tiyních a konstruktivních momentů rozumu. Nemohu se zbavit dojmu, že na základě této bezprostřednosti a příliš "krátkého spojení" pracuje vedle impresionismu i naturalismus, který ovšem zazdívá svůj předmět do nepřekonatelného těsného rámce přírodovědecky chápaného determinismu /fyziologické potřeby, dědičnost, stárnutí, patologické změny a jim podobné kauzální faktory/. Toto podezření se zesílí právě při četbě některých děl 90.let, např. Mrštíkových románů, kde impresionistické a naturalistické prvky jdou ruku v ruce. Zřejmě i umělci byly oba směry blízké, "seděly" jeho naturelu.

Na základě dvou odlišných koncepcí fyziologie smyslového poznávání, Machovy a Helmholtzovy, pak se můžeme pokusit o určitou typologii jednotlivých metod, resp.směrů v umělecké prezentaci světa a jejich paralelizaci s přístupy obou přírodovědců:

<u>Přírodovědecké teorie</u>	<u>Umělecká teorie</u>	<u>Umělecké směry</u>
Svět dán přímo v.počítcích /Mach/	Umění zrcadlí svět jako tóny, - "nálada"	Impresionismus
	- důsledek pří- rodní nut- nosti	Naturalismus
Svět reprezentován vjemy /Helmholtz/	Umění reprezen- tuje svět - symboly/barvami, tvary, ideo- vými konstrukty/ - geometrickými tvary - typy	Symbolismus Kubismus Konstruktivismus Realismus

Znárodně paralely samozřejmě nemohou vyčerpat celou plnost uměleckých metod, směrů ani přírodovědeckých teorií a jejich filozofických základů /tak např. záměrně tu nezařazujeme leninskou teorii odrazu, která otevírá další problémové okruhy a vymyká se v podstatě časovému rámci studie/; představují proto značné zjednodušení.

Paralely mezi konceptuálními systémy vědy /teorie smyslové percepce a poznání tvoří jen část, byť velmi důležitou/ lze snad nejvhodněji charakterizovat jako izomorfismy, abychom byli právi skutečnosti, že jejich geneze probíhala nezávisle. Jde o podobnost "tvarovou", projevující se jen v některých dimenzích a konec konců se zde nejedná o vztah ani podstatný, ani kauzální. Konkrétněji vyjádřeno, můžeme mezi obdobnými jevy ve sféře umění a přírodovědy připustit existenci určitých impulsů, ale ty spíše pocházejí z podobných společenských podmínek vzniku, z ideové atmosféry, z celku kultury; rozhodující v utváření přírodovědy i umění ve sledovaném období byl přece jen vlastní vývoj. Zaznamenané izomorfismy tedy nelze přeceňovat; bylo by však chybou nepřikládat jejich existenci žádný hlubší význam. Kdyby nic jiného, poukazují na určitou jednotu vývoje vědy a umění v rámci kultury. Poznání izomorfismů ale umožňuje, abychom rozšířili naše metody k dosažení lepšího chápání mechanismů vytváření vyhraněných koncepcí jak ve vědě a kultuře na základě zjištěné podobnosti; rozpracovanější oblast může poskytnout užitečná vodítka pro studium analogických jevů v oblasti druhé. Snad se taková jednoduchá metodika může zdát banální, ale jsem přesvědčen, že ve studiu souvislostí vědy a umění je stále

dost poyážlivých mezer.

Při nutné opatrnosti v posuzování konceptuálních systémů přírodovědy a uměleckých směrů musíme uvážit ještě jednu důležitou okolnost: koexistenci různých směrů a názorů, jejich přelévání a vzájemné ovlivňování, "rekombinaci idejí". Tato skutečnost je zvlášt nápadná v obdobích zrychlené dynamiky vývoje, k jakým patří kupř. 90.léta minulého století; to opět varuje před příliš jednoznačným schematizováním. Proto i výrazy "mechanicismus", "vitalismus" aj. zde užívané je nutné chápat relativně s vědomím toho, že mohou být do určité, ač nepřevažující míry, nasyceny i prvky jiných, resp. protikladných systémů. ^{22/}

K opatrnosti vede i skutečnost malého vzájemného ovlivňování umělců a přírodovědců té doby. V české literatuře sledovaného období vidíme zřetelnou orientaci na přírodovědeckou problematiku jedině u J.Arbesa; ten však patří starší generaci a jeho výrazové prostředky vedou k romanesknímu a kurióznímu zpracovávání motivů, využívajících tajemných a zdánlivě nevysvětlitelných jevů, pro něž je posléze nabízen obecně pochopitelný výklad, založený zhusta na znalosti přírodovědeckých faktů - změny v konceptuálních systémech přírodovědy tu zrcadleny nejsou. To platí i pro reprezentativní Arbesovo dílo 90.let, romaneto *Poslední dnové lidstva*, do jehož centra se dostává pozoruhodná postava naturfilozofa hraběte J.A.Buquoye. Už tento historismus pro Arbesa zcela příznačný se vymyká modernistickým proudům v českém umění tohoto období. Nelze

popírat, že znalost přírodních věd se zrcadlí i v díle Otokara Březiny, nicméně rozhodující pro ně je vliv duchovních věd a jejich tradic, což platí také pro kořeny malířského díla Františka Kupky.^{23/} Zřejmě bychom v literatuře devadesátých let marně hledali tak intenzivní a svým způsobem kongeniální umělecké recepce a přetvoření přírodovědeckých idejí, jako tomu bylo kdysi v Nerudových Písniích kosmických. Na druhé straně jistě mezi přírodovědci nechyběli lidé přístupní vlivu umění - k analýze případných orientací a vlivů by bylo zapotřebí provést i řadu biografických výzkumů. Je nepochybné, že uměleckou vnímavost vidíme např. u E.Macha - i v tom ho lze připodobnit k osobnosti J.E.Purkyně, na jehož vědeckou dráhu v mnohém navazoval.^{24/} Do jaké míry byly tyto momenty již zvažovány uměnovědnou literaturou a k jakým závěrům zde došla, představuje tematiku, která se vymyká autorovu pracovnímu zaměření.^{25/}

Závěrem: izomorfismy mezi uměním a přírodovědou konce 19. a počátku 20.stol. je třeba chápat jako výsledek v podstatě nezávislého a samostatného vývoje; jejich existenci je nutno odvozovat od nepřímého vlivu jiných faktorů, působících v systémech širší platnosti, v nichž umění a věda plnily své funkce. Tím se ovšem dostáváme k problémovému okruhu kultury a civilizace a k novým, ještě závažnějším otázkám.

Poznámky:

- 1/ Tuto opatrnost je třeba zdůraznit, už vzhledem k okolnostem, že interdisciplinární přístup by vyžadoval daleko rov-

nocennější proniknutí do problematiky srovnávaných oblastí, než tomu mohlo být vyhověno v tomto příspěvku,

- 2/ Současná teorie a historie vědy analyzuje různé konceptuální systémy vědy o různém stupni obecnosti a s odlišnými představami o charakteru vědecké práce - uveďme např. typy racionality /J.Zelený/, epistémé /M.Foucault/, paradigmaty /T.S.Kuhna/, témata /G.Holton/, tradice /J.Laudan/, výzkumné programy /I.Lakatos/ atp. Vzhledem k jejich rozpornosti zde budu raději hovořit obecně o "konceptuálních systémech".
- 3/ V.I.Lenin, Materialismus a empiriokriticismus, Praha 1984 /2.vyd./, s.279. K tomu viz B.M.Kedrov, Lenin i revoluce XX. století. Moskva 1969.
- 4/ Tento nový program, který se vzdával hledání příčin, vyhlásil významný fyzik G.Kirchhoff, Vorlesungen über mathematische Physik I, Leipzig 1876, s.III: "Aus diesem Grunde stelle ich es als die Aufgabe der Mechanik hin, die in der Natur vor sich gehenden Bewegungen zu beschreiben, und zwar vollständig und auf die einfachste Weise zu beschreiben."
- 5/ K radikálnímu mechanicismu v biologii podrobně J.Janko, Vznik a rozklad mechanicistické koncepce ve fyziologii, Praha 1975, s.68 n.
- 6/ Tak Mach r.1873 objasnil způsob, jak člověk vnímá polohu v prostoru vůči působení zemské tíže /mysl rovnováhy/.
- 7/ E.Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen, Jena 1886, s.2.
- 8/ Tak v práci F.Krejčího o filozofii přítomnosti /Praha 1904/

se o Machoyi vůbec nemluví; v další knize téhož autora, Filozofie posledních let před válkou /Praha 1918/, je mu již věnován celý oddíl a životopisně bibliografické heslo.

- 9/ Viz L.Nový a kol., Dějiny exaktních věd v českých zemích, Praha 1961, s.348 n.
 - 10/ Viz M.Lamač, Myšlenky moderních malířů, Praha 1968, s. 16.
 - 11/ Tamtéž, s.29.
 - 12/ Srv.blíže P.Wittlich, Umění a život - doba secese, Praha 1987, s.34 n.
 - 13/ Srv.blíže J.Janko, Vznik experimentální biologie v Čechách /1882-1918/, Praha 1982, s.78 n.
 - 14/ Viz J.Janko, Die allgemeinen theoretischen Konzeptionen in den Wissenschaften vom Leben an der Wende des 19. und 20.Jahrhunderts, Acta historiae rerum naturalium necnon technicarum 16, 1981, s.209-74.
 - 15/ Typickou pro novou tendenci byla kniha H.Driesche, Die Biologie als selbständige Grundwissenschaft, Leipzig 1893.
 - 16/ K tomu viz L.Hlaváčková-J.Nováková-P.Svobodný, Přehled dějin výuky na pražské lékařské fakultě, Acta Universitatis Carolinae - Historia Univ.Carol. Pragensis XXVII/2, 1987, s.51-53.
- Vývoj se ovšem nedal zastavit a již r.1906 se na lékařské fakultě z biologie habilitoval V.Růžička.

- 17/ Srov analýzu Marešovy filozofie, kterou zpracoval M. Matoušek, Fyzilog František Mareš a jeho idealistická filozofie, Acta Univ. Pal. Olomucensis, suppl. VII, 1960.
- 18/ Zajímavě a podnětně odmítl protifilozofické pozice přírodovědců ve své recenzi Marešova kontroverzního díla o idealismu a realismu T.G. Masaryk /Naše doba 8, 1901, s. 702-4/. Označil jejich stanovisko za "přírodoševcovinu" - to je podle něho "neúčelné přestávání na jednotlivém faktu, domnění, že ten fakt o sobě bez souvislosti s velkým celkem má význam světový, víra, že nahodilé nalezení jednotlivého faktu člověka již spasí".
- 19/ Tato otázka může být předmětem specializované studie. Chtěl bych upozornit na nekrolog E. Babáka, který napsal Leoš Janáček /Cesta do vědomí, in: Památce Edwarda Babáka, Brno 1927, s. 85-8/.
- 20/ M. Lamač, cit. dílo, s. 31.
- 21/ Viz H. v. Helmholtz, Výber z teoretických prác, Bratislava 1979, s. 186.
- 22/ Příkladem tu může být dílo vzpomenutého prvního profesora biologie v českých zemích V. Růžičky, který se na jedné straně hlásil k mechanistickému chápání přírodovědy, na druhé straně používal drieschovské terminologie - byl konec konců biologem.
- 23/ Viz M. Lamač, František Kupka, Praha 1984, s. 12.
- 24/ Je zajímavé, že Mach jako rozhodující pro svůj přístup ke světu označuje zážitek z mládí, kdy se mu za jasného

letního dne jevila příroda jako splývající masa počít-
 ků /dílo cit.v pozn.7,s,21/ - připomeňme si, že obdobně
 se předtím Purkyňova velkolepá idea Zeměducha jako pla-
 netárního regulujícího a autoreflektujícího činitele
 zrodila při pozorování života "v trávě u vody" /J.E.
 Purkyně, Útržky ze zápisníku zemřelého přírodopisce,
 Praha 1987, s.10/.

- 25/ Autor doznává, že se v příspěvku pustil příliš odvážně
 na výlet do oblastí, kde nepracuje a kde tak musí zůs-
 tat na povrchu jevů a vztahů. Určitým povzbuzením mi
 byla Machova myšlenka, pronesená v jeho jedné pražské
 populární přednášce, kterou se tu pokusím parafrázovat:
 je dobré, když se badatel drží jako švec svého kopyta,
 ale neuškodí, když bude následovat příkladu Hanse Sach-
 se, občas nakoukne do dílny svého souseda a přičiní k
 jeho práci několik poznámek. Viz E.Mach, Die Gestalten
 der Flüssigkeit, Prag 1872, s.33.

Kultura politiky a politická moderna na konci 19. století

Otto Urban

Míra trpělivosti byla dovršena: "Sražena typickými reprezentanty starých umění v jeden šik", přijala část mladé generace s despektem na ni hozené jméno Česká moderna a v říjnu roku 1895 z plných plic a/od srdce vypověděla své pravdy. Již okolnost, že plné dvě třetiny textu provolání se přímo vztahovaly k otázkám minulé a současné politiky, naznačuje, že vzpurný hlas do značné míry platil také reprezentantům umění politického. Mladá generace se zcela neshovívavou skepsí pohlédla na své otce a po trudném dojmu dospěla k nezvratnému přesvědčení, "že mezi generací starší a ní jest nepřeklenutelná propast".

Za touto propastí vyžadovala pro tvorbu uměleckou včetně umění politického v principu trojí: volnost slova, právo kritiky a úctu k opravdovému přesvědčení. Když si takto vyhradila právo nepředsudečného nazírání skutečnosti, vyjádřila prostořece svou neúctu ke starým fetišům, plochým fotografickým pravdám, frázím, hejslovanění a kdedomovování, úzkoprsému a nadýmanému, ale současně bojácnému nacionalismu. Proti "politice bengálských produkcí" a ohlupování a pochlebování lidu stanovilo dvanáct apoštolů tehdejšího nového myšlení svůj vlastní výměr politiky: "Politika? Nemůžeme pochopiti, že by to byla jednak jakási věda plná machiavelismu, kramářství, napalování, maskování, jednak jeviště, kde se sklízí potlesk, popularita, květiny, polibky druží-

ček a nadšení národa, Politika je těžká a namáhavá práce a jen práce, A tichá práce," A stejně jako výsledek skutečné umělecké tvorby musí být také výsledek skutečné politické činnosti produktem individuality, vysoce kvalifikovaného a současně mravně odpovědného činitele. Vznešeně pojatý individualismus modernistů neměl nic společného s primitivním egoismem, naopak, měl být přímo úměrný ke stupni sebezapření: "Nic pro sebe sama, vše pro věc." Bez předsudků a lichých axiomat v národnostní, sociální a dalších otázkách odmítli modernisté rozhodně také dosavadní praxi politického stranictví, kterou považovali spíše za překážku než prostředek společenského pokroku: "Všude, důsledně i v politice, prohlašujeme se proti stranám, pojímaným po vojensku a církevnicku."

Pozoruhodný manifest české umělecké a politické moderny samozřejmě nemohl ujít a také neušel pozornosti současníků. A to mj. proto, že byl publikován v době vrcholící předvolební kampaně do českého sněmu a mohl být docela dobře chápán jako provolání ustavující se nové strany. Navíc byl zřejmě vědomým příspěvkem k poznovu aktualizovaným teoretickým i praktickým sporům o českou otázku. Z tohoto hlediska politicky záživný podzim roku 1895 přímo provokoval k tomu, aby dozrálo prohlášení podobného druhu. Samozřejmě bylo svým způsobem jedinečným aktem, nikoli však izolovaným a zcela výjimečným. Znamenalo bušení na již pootevřené anebo se pootevírající dveře. Otázky, ke kterým se autoři manifestu vyjadřovali, byly v českém prostředí diskutovány již přinejmenším od doby rukopisných

bojů 1886/87 a pak znovu a znovu nastolovány v realistickém či pokrokovém prostředí po celou první polovinu 90. let. Proto také nebylo náhodou, že se velice brzy zvláště k politické části manifestu přihlásili slovy Jana Herbena realisté a vcelku příznivě jej přijala také většina proudů diferencujícího se pokrokového hnutí. Dotčení se přirozeně museli cítit mladočeští otcové, ale ti zachovali svůj bohorovný klid a nad neuvěřitelnou naivností se jen pošklebovali. "U nich je to pořád samý rozbor", konstatoval na jedné z předvolebních schůzí 18.11. 1895 Jaromír Čelakovský, "samá analýza, samá kritika a velmi málo nějakého souboru, nějaké syntéze vedoucích idejí". Když ale shodou okolností téhož dne ujistil ve Vídni Machar Kaizla, že moderna bude prý jen literární frakcí a bude doplňovat realism v beletrii - a politikou horkou kašičku ponechá mladočechům samotným - ,dostalo vystoupení modernistů své konkrétní hranice a přestalo být možným zdrojem větších politických kampaní.

Téměř okamžitý rozklad zdánlivě úzké součinnosti umělecké a politické moderny byl vcelku přirozený a pochopitelný. Manifest usiloval především o vytvoření takového tvůrčího ovzduší, které by umožňovalo výrazovou mnohotvárnost a emancipovalo "národní umění" z více méně přímé závislosti na "národní politice". Osvobození od politických axiomat a určité "kultury politiky" a její kulturní politiky bylo důsledně možné jen tehdy, změnil se politika samotná. To tehdy cítilo a přálo si celé duchovně čilejší mladé pokolení. Současně ale také cíti-

lo a věděl, že tak jako není souměřitelné experimentování a novátorství v umění a politice, tak není možné klást rovnítko mezi uměleckou a politickou modernu.

Z jakých zdrojů vyrůstal a jaké podoby nabýval pojem modernosti v politice na sklonku 19. století?

V souvislosti se základními tendencemi společenského vývoje 17. a 18. století vyzrál na většině území kontinentální Evropy specifický typ "kabinetní politiky", která měla svou kulturu, přesná pravidla, formy a normy. Kabinetní politika vycházela důsledně z byrokraticko vrchnostenského pojetí organizace a správy veřejného života a odrážela zdánlivě neotřesitelnou dějinnou zkušenost, že lidé nejsou schopni samosprávy ve smyslu přirozené regulace přirozených rozdílů. Teokraticko-monarchický princip, podle kterého byla veškerá smysluplná činnost lidí určována a usměrňována zvenčí, anebo přesněji řečeno "shůry", byl díky "modernismu" absolutistických států novověku doveden do velice usoustavněné a nejednou dobře fungující podoby. Zvláště pak tehdy a tam, kde více méně osvícenský absolutismus zasahoval do veřejných záležitostí skutečně rozumným a obecněji vítaným způsobem. Dobře známý obsah habsburské kabinetní politiky - vše pro lid, ale nic skrze lid - směřoval koneckonců svým způsobem ke státu všeobecného blahobytu a materiální spokojenosti, právní jistoty a sociální rovnováhy.

Avšak i ta nejosvícenější kabinetní politika zůstává kabinetní politikou a není ničím jiným než racionalizovaným a modernizovaným vyjádřením prastarého principu.

Tento princip však byl od počátku novověku postupně ve stále větší míře konfrontován s demokraticko-republikánským principem, který představuje zcela jiný typ moderní politiky, vychází z přirozené způsobilosti lidí k samosprávě veřejných věcí, vrací jim skutečně či domněle ztracená přirozená práva a proti výlučné, uzavřené kabinetní politice formuluje v praxi požadavek obecné, veřejné a otevřené politiky, předpokládající jako samozřejmost svobodu slova, právo kritiky a úctu k jinému mínění.

Novodobé politické dějiny jsou obecně vzato trvalým střetáváním těchto dvou principů, přičemž skutečně moderní politika se všemi důsledky vychází z přirozenoprávní koncepce člověka a společnosti. V tomto smyslu je úsilí politické moderny časově rozloženo do dnes již dlouhého období a má své dobově konkretizované podoby.

Pro značnou část zemí střední Evropy byla významným mezníkem a první velkou konfrontací zkušenost roku 1848. Tehdy byly ve víceméně rozvinuté podobě formulovány také v českém prostředí všechny hlavní zásady moderní politiky, proti uzavřené kabinetní politice vytýčena otevřená občanská politika. Politické dění a myšlení roku 1848 se stalo trvalým odrazovým můstkem a nepominutelným měřítkem sveřepého úsilí následujících změn. Jak je dobře známo, konfrontace roku 1848 skončila kompromisem s dlouhodobými důsledky. Teokraticko-monarchický princip vlády zůstal zachován, musel se ale sám dále "modernizovat" a přizpůsobovat rostoucímu tlaku zdola.

Tak se postupně utvořily dvě rozdílné sféry politiky.

Rakouské zákonodárství, na kterém spočíval politický systém ústavní monarchie až do zániku říše, věcně rozlišovalo mezi občanskými a politickými právy a pod pojmem politických práv rozumělo práva spojená s podílem na vytváření a výkonu politické moci v užším slova smyslu. Na státněbyrokratickém základě byla nadále vybudována soustava veškeré výkonné moci, analogickým způsobem byla organizována soudní moc. V úřadech výkonné moci, ať již šlo o vládní kabinetní kanceláře ve Vídni či pracovníky okresních hejtmánství v zapadlých městech, přetrvávala v praxi kabinetní politika, přestože byla v rostoucí míře vystavována kontrole orgánů zákonodárné moci. Ale vliv a vzájemná vazba byly z celé řady důvodů také zpětné - také v kuloárech sněmů a parlamentu se přechásto dělala kabinetní politika. Až do konce 19. století byla státní politika v užším a vlastním slova smyslu i nadále záležitostí privilegované menšiny, i když pravda menšiny mnohem širší a různorodější než před rokem 1848.

Kdesi na široké periférii veřejného života se však současně vytvářela další politická sféra, která již měla do značné míry všeobecný ráz. Veškerá občanská aktivita, projevující se nejrozličnějšími formami /peticemi, demonstracemi, manifestacemi, slavnostmi, poutěmi, tábory pro i proti, spolkovou činností atd./ vytvářela obrovský potenciál veřejného mínění. Od něj si samozřejmě nelze odmyslit obrovskou roli politické žurnalistiky a publicistiky, záplavy letáků, brožurek a dalších tisků. I když se obecné veřejné mínění formovalo do značné míry

mimo vlastní sféru státní politiky a přímo se formálně na tvorbě politického systému nepodílelo, bylo politickým činitelem nepodcenitelného významu. Druhá sféra občanské veřejné politiky jednak čas od času přímo ovlivnila rozhodování odpovědných činitelů vlastní státní politiky v užším slova smyslu, ale současně se také stala přirozenou živnou půdou, na které se formovala sociální, politická a kulturní hnutí, která dříve nebo později usilovala o proniknutí do první sféry a tím také o pronikavější změny celé politické struktury státního organismu.

A právě v důsledku stále zřejmější aktivizace nových sil a hnutí - zejména a v klasické podobě hnutí dělnického - se zřejmý rozdíl mezi oběma sférami politiky koncem 19. století stával více než problematický. Požadavek odstranit rozpor mezi všeobecností občanských a výlučností politických práv a úsilí o zevšeobecnění politických práv byly konkrétním dobovým výrazem "moderní politiky" z konce minulého století.

Šlo tu však také o něco jiného: Obrodit původní étos měšťanské politiky, vrátit jí ideální prostou noblesu a mužnou otevřenost, evidentně postupem času deformovanou přežívajícími praktikami kabinetní politiky. Vznešená představa o poslání a vystupování politika, ideálně formulovaná a v nejednom případě prakticky uplatňovaná v letech 1848/49, utrpěla lety mnohé šrámy v konkurenci se stále více se rozmáhajícím politikařením jako více-méně úspěšnou imitací kabinetní politiky v občanském pro-

středí. Proti politikaření bengálských produkcí v různém či černém provedení, bouřaroství pouličnímu i sněmovnímu, pění politice při pivě i bez piva, proti politickému chytráctví i hlouposti usilovala moderní politika 90.let minulého století v podstatě o dvojí:

Soudobá politika jako věda a umění vyžadovala kvalifikované vědění a poznání. Politika nadšence a orátora měl nahradit střízlivě uvažující a věci znalý politik - vědec. Rozbory z přelomu století ukazovaly neblahé důsledky rozdílných nároků na vzdělanostní úroveň politiků v různých oblastech státní politiky. Průměrná intelektuální úroveň poslanců jednotlivých zákonodárných sborů byla nesrovnatelně nižší než srovnatelná úroveň úřednictva kteréhokoli ministerstva. Tím byla mj. také dána stálá převaha orgánů výkonné moci, které do značné míry zůstávaly těžištěm přípravy návrhů zákonů a nepřímým iniciátorem zákonodárné činnosti. Nešlo přitom ani zdaleka o akademickou samoučelnou učinnost, nýbrž o takový stupeň poznání a znalostí, který by zaručoval osobní názorovou nezávislost a schopnost odolat tlakům vnější manipulace.

Dostatečné vzdělání mělo být také přirozeným předstupněm pozitivní a realistické politiky, která sice vychází z pevných zásad, ale je prostá vysněných axiomat a dogmatických tézí. Tato nová politika neměla být zdaleka omezena na sněmovní či parlamentní oblast, měla směřovat k překlenutí rozporu mezi oběma sférami politiky a mít tak svou široce pojatou programovou základnu, týkající se všech oblastí veřejného života. Z těchto zdrojů pramenily

náročné programy, se kterými skupina realistů vystoupila již v polovině 80.let; těmto trendům se byla od 90.let nucena přizpůsobovat s větším či menším zdarem většina českých politických stran bez ohledu na ideová východiska. V tomto smyslu nešlo ve velkém sporu o novou koncepci české politiky zdaleka jen o boj otců a synů, společenských tříd a jejich politických stran. Dělicí linie nemusela být nutně vázána na generaci anebo určité společenské prostředí. Procházela zhruba tam, kde končila selanka rozšafného broučkovsko-kondelíkovského bytí a žití a začínalo přemýšlivé trápení nad světem nedávno minulé i přítomné současnosti. Jen zdánlivě proto překvapuje, že jedna z nejlepších diagnóz soudobé české politiky pocházela z pera autoritativního staročeského politika A.Bráfa, který v roce 1902 mj. napsal: "V našem dosavadním životě politickém hrál nemalou úlohu duch dedukce zrovna hýřivé, dedukce z jistých axiomatických hesel. Ano, mnohá měla zrovna ráz čehojsi metafyzického, za obzorem všelike zkušenosti ležícího... Neboť povážlivou, snad nejповážlivější stránkou politického vývoje českého za poslední dvě desetiletí jest, že nové strany se nepodjímaly tříbivé práce, na níž se pokrok politického života zakládá, nýbrž proti bezděčnému tříbícímu vlivu zkušenosti naopak vytyčovaly heslo návratu k tuhým axiomatům minulosti a ke starým způsobům dedukce. Toť náš osudný kruh."

Prorazit tento osudný kruh nutně znamenalo podrobit soustavné kritice programová axiomata, obsah a cíle

71

české politiky. Jinými slovy řečeno to znamenalo pochopit smysl zkušenosti několika desetiletí novodobé české politiky, která jako by se stále pohybovala v tom osudovém kruhu a bezradně otáčela na místě své pravdy. O tuto pravdu se konec konců jednalo ve všech praktických i teoretických sporech o českou otázku. Za povšimnutí přitom stojí skutečnost, že většina kritických vystoupení směřovala do vlastních řad. Svoboda projevu, volnost kritiky a respekt k mínění druhého se nepožadovaly od vídeňské či jiné vlády, nýbrž od domácích autorit či-poněkud nadneseně řečeno-od "české pseudovlády". Nejde nám v těchto souvislostech tolik o obsahovou stránku dobře známého politického programu, nýbrž o obecně politické důsledky, vliv na "kulturu české politiky" a obecně politické klima. Vzhledem k celkovému postavení novodobé české společnosti se od dob vlasteneckého snažení utvářela politika uvědomělé části měšťanstva na relativně úzce vymezené základně specificky pojatých národně emancipačních cílů. Obecně politické bylo v praxi zpravidla podřizováno národně politickému a většina pokusů řešit ono známé riegrovské dilema "bojovníka v temné noci" ve prospěch obecně politické aktivity byla přijímána s podezíráním či přímým kacéřováním.

Česká měšťanská politika se ohradila s nejlepšimi úmysly několika tezemi zásadního programu, o jehož spravedlnosti a oprávněnosti byla přesvědčena až do těch hrdel a statků. Za těmito hradbami axiomat postupně "ztuhla", i když více méně instinktivně od 80.let dokázala být

při nejrůznějších výpadech v praxi až překypivě realisticky pružná. V zrcadle skutečnosti 80.let se ukázaly inspirující podněty kritické reflexe následujícího desetiletí. A jednou z nosných částí celého hradebního systému české měšťanské politiky byla stále zdůrazňovaná potřeba národní jednoty a svornosti jako předpokladu jakékoliv akceschopnosti. Tak byla oficiální česká politika, vstupující do "první sféry" vlastního státněpolitického života, organizována nezbytně hierarchicky autoritativně. Za mluvčími a myslícími výtečníky následoval houf hlasujících a za nimi měly následovat zástupy příkyvujících. Obavy z nepřátel národních zvenčí měly posilovat zdánlivou vnitřní jednotu, ale tím také autoritativní strukturu členění vnitřního politického života. I to byla původně snad nechtěná, nicméně reálná česká daň kompromisu roku 1848.

Ztenci hradby politických axiomat a neomylnosti jejich vykladačů a otevřít dokořán brány svěžímu proudění doby, to byl úmysl a úkol nastupujících šiků. V nich byly vedle sebe seřazeny značně různorodé síly, uplatňující v souladu s osobními a osobitými sklony tu filozofické, tu politické či ideologické hledisko. Také výsledné závěry a navrhovaná řešení nebyly přirozeně, a ani nemohly být, shodné, vždyť také konec konců nešlo o to nahradit jednu autoritativní koncepci jinou, právě naopak.

Politická moderna z konce 19.století tak nespočívala v určité jednotě názorů, nýbrž v blízkosti určitých východisek, kterými byla společná úcta ke kvalifikované

a tvořivé činnosti a jejím výsledkům. Úcta, která se ovšem až štítlivě lišila od jakéhokoli nekritického kultovníctví teokraticko-monarchického typu. Tvrdá, tichá a soustavná práce, která nejen prostě reprodukuje, nýbrž důvtipně produkuje a zmnožuje síly člověka - to je požadavek, se kterým se setkáváme v té či oné podobě prakticky ve všech textech, ve kterých se umělecká i politická moderna obracela k veřejnosti. Tam bylo také snad nejvlastnější jádro české otázky a úsilí české politické moderny na konci století. Tvrdá, tichá, ale plodná práce na všech úsecích veřejného života a všech oblastech hmotné i duchovní kultury, práce povyšující občana této země na rovnocenného a rovnomocného partnera bližších i vzdálenějších evropských sousedů. V tomto smyslu byla odmítána v plném rozsahu ona zvláštnost "češství" jako už nepřirozená sebeidentifikace a poněkud nešťastné privilegium.

Ocenění hodnoty a cti práce jako zdroje přirozené seberealizace člověka nebylo ničím převratně novým - v české politice ho můžeme sledovat přinejmenším až k Havlíčkovi -, ani něčím, co by se stalo v obecnějším měřítku "národní vlastností či majetkem". Stačí připomenout sarkasmus činorodných lidí typu V. Dyka a několik veršů jeho hrůzostrašné české ukolébavky z přelomu století:

Spí sladce, moje dítě,
 spí celá tvoje zem .
 Spí tiše, až se vzbudíš
 tím těžkým jejím snem.

.....

Spi, abys rostlo rychle,
a mohlo trpět včas.

A nediv se, že slyšíš
dnes příliš tvrdý hlas.

Dnes kolébá tě otec,
a ten má tvrdý hlas.

Z deváté, desáté ruky,
myšlénky budeš brát
a po Evropě nosit
už obnošený šat.

.....

A oklikami půjdeš,
kde jiní rovně jdou.

Co jiným zcela jasným,
bude ti záhadou.

Přesto mělo ocenění práce na sklonku 19.století dobově svůj zvláštní význam již vzhledem k úzké souvislosti pojmů práce - dělník. A dělnictvo bylo také hlavním nositelem hnutí, které v boji dvou filozoficko-politických principů usilovalo o zrušení rozdílu mezi politickou a občanskou svobodou. Na jeho straně pak přirozeně stála naprostá většina vskutku moderní pokrokové veřejnosti bez ohledu na povolání. I když konkrétní dělnická politika nemusela být vždy moderní, moderní politika byla vždy dělnická ve smyslu dělná, tvořivá.

Konstatovali jsme, že politická moderna konce minulého století byla jen určitým dějstvím dlouhého dramatu.

Leccos z tehdejších konkrétních projevů bychom dnes mohli docela dobře považovat za "nemoderní" a dávno překonané, pokud zúžíme pojem moderna na módnost anebo spojíme jen s určitými časovými projevy. V souboji dvou filozoficko-politických principů však mělo toto dějství své historicky nezastupitelné místo. Je už asi, a nadlouho ještě zůstane, osudem dáno, že ani nejsamozřejmější pravdy nevítězí automaticky a musejí být stále znovu obnovovány. Nesnázi demokracie si byli vědomi ostatně již první hlasatelé přirozených práv člověka, spojující své naděje poeticky s "jarem národů". Velice moderně a krásně už před 140 lety na adresu pochybovačů a ustrašených řekl Franz Schuselka: "Jaro v přírodě se také neprobouzí rázem a nepřináší jen nádherné kvítí a užitečné tvorstvo, nýbrž také býlí a jedovaté rostliny a všelijaké štíry. A přece nikoho nenapadne ho zatracovat!" Ostatně, sám by se časem přesvědčil, že mu to není nic platné.

Konotace, symbolizace - vyjadřovací formy politického života

Mojmír Otruba

Poslední dvě desetiletí 19.stol. jsou obdobím vehementních veřejných sporů, jejichž pojmenovaným předmětem jsou povětšinou fenomény kulturní /např. spor o RKZ, o Hálek/, a spory přitom zpravidla směřují k záležitostem širšího dosahu, nebo se prohlašují za věc celospolečenskou, celonárodní. Když chceme jejich souhrn pojmenovat historicky, mluvíme obvykle o bouřlivě se projevujícím jevu dějinného vývoje, o přelomu mezi velkými etapami národních dějin. Kdybychom chtěli veškeré spory z konce století převést na jejich společné a finální dějiště kategoriální, musili bychom říci, že se těmito střetáními projevují konfliktní procesy v totožné kategorii, ve sféře hodnotové, a to v těch složkách hodnotového plánu, které mají ambici univerzální platnosti. Ve všech případech jde o atak na hodnotový plán etablovaný a důsledkově pak o jeho obranu z druhé strany - dodejme však jeden podstatný atribut: nejde o přímý, vyslovený útok na hodnotový plán, nýbrž o útok nepřímý, o záměr diskvalifikovat to, čím je tento plán zpřítomňován, co ho jakýmkoli způsobem symbolizuje, a obdobně pak o obhajobu nepřímou, o obhajobu příslušného symbolizátora.

Každá hodnotová představa určená k univerzální platnosti tenduje k takovým vyjadřovacím formám, které jsou schopny jednorázově ji zpřítomňovat, jednoznačně k ní odkazovat, které mají schopnost globální artikulace. Potřebuje nejen být představena naráz a přesvědčivě, ale i mít v plánu svého výrazu

obsaženu schopnost prezentovat aporie a logické diskrepance - které k její podstatě nutně přísluší a které jsou důsledkovým jevem totálního, všeobjímajícího axiologického propojení - jakožto náležité, jakožto ukaz patřičný. Mluvíme-li o vyjadřovacích formách hodnotového pojetí s uvedenými nároky jednorázového zpřítomnění, globální artikulace, persuasivního účinku atd., nejspíše se nám vybaví to, co v běžné řeči nazýváme symbolem, jako je třeba křesťanský kříž, resp. distinktivní význam kříže s dvěma horizontálními břevny oproti kříži s jedním. Avšak spory z konce století probíhají v publicistice, realizují se řečovými výtvary - a jak víme, jazyková promluva neartikuluje globálně, rozvíjí svou výpověď postupně, analyticky. To se však týká jen primární úrovně jazykově sdělovací procedury. Za určitých zvláštních podmínek se i v textech jazykových realizuje na druhotné úrovni jejich sémiózy výpověď nejen globálně artikulovaná, ale i schopná dostát všemu, co jsme vpředu uvedli. Zpřítomňovat daný hodnotový plán, symbolizovat ho, odkazovat k němu, vypovídat v jeho prospěch a v jeho smyslu, vyjevovat patřičnost aporií je někdy v možnostech jazykové promluvy, a to v metaforické vyjádření, pomocí řeči nad řečí, nebo chcete-li její sekundární označovací úrovni, nebo chcete-li lingvistický termín, pomocí konotace, konotovaných výpovědí.

Tady začíná vlastní téma referátu. Chci použít materiálu jednoho sporu z konce 19. stol., sporu o Jungmanna, nikoli proto, abych tento spor interpretoval, nýbrž abych obrátil pozornost na jeho řeč a abych na ní demonstroval existenci a funkci zmíněných druhotných výpovědí. Nepůjde mi tu vlastně

o nic jiného než o konkrétní ilustraci názoru, že výklad takových textů veřejného a politického života, jejichž typ představují stati sporů z konce století, je nedostatečný, že neproniká k vlastní podstatě a smyslu sporu tehdy, kdy se omezí jenom na to, co je v publicistických statích vysloveno verbis expressis, co vyjadřují svou denotací, a nepřihlíží-li k jejich výpovědi druhotné,

Analýza sekundární výpovědní vrstvy se neobejde bez poměrně náročného aparátu pojmového, avšak zdejší výklad nemá tím být zatěžován. Jenom ojediněle budeme nuceni zastavit se u některého pojmu, abychom navzájem zůstali v komunikačním dotyku. Padlo zde a ozve se ještě častěji slovo konotace,^{1/} které Slovník spisovného jazyka českého vykládá takto: "Vlastnost výrazu /zpravidla pojmenovací jednotky/ označovat jistý předmět nebo jev a současně i jiný předmět nebo jev s prvním souvisící /asociovaný/ /např. býk - síla/. " Mohli bychom namátkově uvést jiný příklad "matka - láska", v obou případech a v daném pojmovém vymezení jde o konvencionalizovanou, ustálenou, na historickém čase víceméně nezávislou konotaci slovního výrazu, jedné pojmenovací jednotky. I tu si však povšimněme toho, že v obsahu přidruženého významu je zřetelně přítomna položka hodnotová /síla, mateřská láska/, resp. výsledek provedené kvalifikace /porovnejme české "smrt", femininum, s německým "der Tod", maskulinum/.

Nás tu ovšem budou nadále zajímat konotované výpovědi produkované větší znakovou celistvostí, uzavřenou jazykovou promluvou - pojednáním, publicistickou statí - a komunikabil-

ní pouze v určitém čase a prostředí. Připomeňme si úsloví "Nemluv o provaze v domě oběšence" a berme je doslovně. Nemluv o něm, protože tvá promluva, která nejprve odkazuje k určité skutečnosti, která denotuje tuto skutečnost /"provaz"/, druhotně s sebou nese za těchto zvláštních podmínek /"dům oběšence"/ ještě jiný význam, spoluodkazuje k dalšímu významovému poli, konotuje ho. Zobecníme-li tento příklad pro naše potřeby, řekneme: 1/ Konotační efekt závisí jak na vnitřním uspořádání denotujícího textu, tak na vnětových podmínkách, společných mluvčímu i adresátovi, jeho realizace je tedy závislá také na pragmatické dimenzi sémiózy a je limitována časově, prostorově, sociálně, kulturně, 2/ Druhotná výpověď souvisí s prvotní po metonymické ose, po ose věcných spojitostí, a to tak, že buď přináší sdělení hodnotového obsahu, nebo k hodnotovosti odkazuje, nebo funguje jako kvalifikátor. Hodnotový obsah a určitou historicky jedinečnou podmíněnost toho, aby se konotovaná výpověď realizovala a byla čitelná, může osvětlit tento příklad: I když si uvědomíme, že jméno Jungmann je slovo německého původu, obvykle se nám s tím druhotný význam nevynoří. Jan Kollár přejmenoval v své Slávy dceři Jungmanna na Mladoně, aby v historickém prostředí první poloviny 19. stol., kdy česká společnost uplatňovala svá národní práva proti dominujícímu německému, zabránil možnosti, že by v díle vlastenecké poezie jméno předního obrozenského činitele odkazovalo k pojmu "německví", tedy neslo s sebou nežádoucí konotaci s hodnotovým obsahem.

Abychom se vyhnuli eventuálnímu nedorozumění, dodejme ještě, že sama konotace jakožto sémantická forma je obecnou,

tudíž na historický čas nevázanou vlastností systému jazykového /popřípadě jiného znakového/. Konotační efekty, které jsou jednou - např. v politické publicistice - jevem možným, jsou jevem nutným v textech, kde je přítomna, zpravidla v dominantním postavení, jiná funkce než prostě sdělovací, tj. magická /mýty, slovní složka rituálů a estetická /umělecká literatura/. Sdělení konotované výpovědi lze sice metajazykovými nebo logickými operacemi transformovat a tímto způsobem o něm referovat, avšak nelze je /mj. pro globální artikulaci této výpovědi/ přímo nahradit jinými prostředky jazykového vyjádření; opak by znamenal výrazovou abundanci, kterou jazykový systém natrvalo nepřipouští.

Tím jsme si myslím dostatečně otevřeli přístup k tomu, jak chceme zacházet s materiálem sporů o Jungmanna. Nejdřív si stručně připomeňme výchozí věcná data. Už za života byl Jungmann považován za přední osobnost národně obrodného procesu, jeho smrt 1847 /smrt čtyřiasádesátiletého muže/ byla označována za národní neštěstí, byl tu již tedy těsný dotyk představy národa s představou této osobnosti. K absolutnímu sepětí osobnosti Jungmannovy s nedávnou historií tzv. vzkříšení národa dochází při oslavách stého výročí jeho narození 1873, Jungmann je tu označován za toho, kdo způsobil tento zázrak, z jména Jungmann se bezvýhradně stává národní nomen sacrum. Nápadně potom působí jednotlivé nepříznivé zmínky o něm, s kterými se setkáváme od 80.let, ponejvíce /avšak nikoli výlučně/ v souvislosti s rukopisnými spory, a jako vyslovené napadení Jungmannovy osobnosti je z jedné strany interpretováno to, jak o něm pojednává r.1893

Josef Král v odborném pojednání o české prozodii.^{2/} y této stati prezentuje Král časoměrnou prozodii jednoznačně jako teoretický i praktický omyl české poezie, a když se zabývá Palackého a Šafaříkovým anonymním spisem Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie /1818/, spisem, který zamítl veškerou dosavadní sylabotónickou českou poezii a který svým striktním požadavkem časoměry pro české básnictví vyvolal obrozenské prozodické spory, dochází Král interpretací historických dokladů k závěru, že skrytým iniciátorem tohoto spisu byl Jungmann. Polemika, kterou tato Králůva domněnka vyvolala - upozorňuji: nebyl to konflikt obdobný sporu o pravost RKZ, jeho rozsah i dosah později zveličil Emanuel Chalupný^{3/} - , vycházela z toho, že Král vlastně obvinil Jungmanna z nečestného jednání, když mu přisoudil, že s provokujícími názory nevystoupil sám, ale nastrčil za sebe nezkušené mladíky. Nepolemizovalo se tedy s meritem Králůva pojednání, nýbrž byl obhajován "úbělově čistý" morální profil Jungmannův. Když potom 1895 vydává Masaryk svou Českou otázku, v níž své ideografické pojetí českého obrození vyznačuje osobnostmi, jejichž dílo tento historický proces neslo, nenachází v této řadě vůbec místo pro Jungmanna, toho se týká pouze několik bočních, většinou bagatelizujících poznámek, mimo jiné o tom, že Jungmann asi nebyl morálně tak dokonalý, za jakého byl vydáván.

Jméno Jungmann v uvedených případech už nefiguruje jako národní nomen sacrum, je evidentně diskvalifikováno. Všimněme si dobře: jednou /v Králůvě stati/ jde o úzce odbornou, versologickou záležitost, podruhé /Masaryk/ o dě-

jinně filozofickou koncepcí nedávného historického vývoje, a diskvalifikace přitom prvořadě nemíří ani na Jungmannovy názory prozedické, ani na jeho ideologii národního hnutí nebo vůbec na jeho celkovou aktivitu v tomto procesu, nýbrž na kvalitu, která s jedním ani s druhým bezprostředně nesouvisí, míří na morální úroveň člověka Jungmanna. Jaká tu byla vlastně spojitost, co mělo být postiženo tím, že se Jungmannovi upírala absolutně dokonalá morálka? Abychom na to mohli odpovědět, musíme se nejprve ptát, jaké obecné představy hodnotového obsahu se dotud se jménem Jungmannovým spojovaly nebo $\frac{1}{s}$ odvoláním na to, co jsme tu před chvílí probírali obecně - jaké celospolečensky, celonárodně orientované hodnotové výpovědi jméno Jungmann dotud konotovalo a co v tom znamenaly lidské mravní kvality.

Jméno Jungmann je vlastní jméno osobní a jako takové je slovem, ale není slovním znakem, protože na rozdíl od apelativa, od podstatného jména obecného, které slovním znakem je, nedenotuje prostřednictvím pojmu, prostřednictvím svého obecně formulovaného signifikátu, nýbrž přímo poukazuje na skutečnost zvláštní: je jakoby "label", přívěsek, nálepka či vinětka na unikátním fenoménu,^{4/} Tato sémantická prázdnota vlastního jména osobního skýtá možnost, aby se za slovem konstituoval konstrukt dané osoby, který je vztažen k existujícím pojmům a má již schopnost jakéhosi znakového odkazování k souborné představě obecné. Tento proces, při němž proprium druhotně získává signifikát a začíná znakově fungovat /aniž přitom přestává fungovat též jako "label"/, se neuskutečňuje jinak než pomocí repetovaných řečových akcí,

kteřé zhruba jdou jedním kvalifikujícím směrem, Výslednicí těchto opěťovaných, obdobně kvalifikujících promluv je zmíněný konstrukt osobnosti - signifikát, a ten pak reprodukuje axiologický obsah kvalifikátorů, které ho vytvořily. To, že se vlastní jméno osobní takto stává jakoby pojmem, a to pojmem s převládajícím obsahem axiologickým, dobře všichni známe z vlastní rodiny, z přátelského okolí, ze zaměstnání a v sociálně rozlehlejší platnosti takto fungují propria významných osobností jako Einstein nebo Stachanov.

Řečové akce, které vycházejí z obdobných kvalifikačních pozicí a které finálně ustavují pojmovost vlastního jména osobního, mohou probíhat spontánně, a mohou také být záměrně produkovány nebo stimulovány. Na sémantické podobě procesu se tím nic nemění, jenom se přitom intenzívně prosazuje jediná a unifikovaná kvalifikační pozice - řekněme třeba pozice nějaké politické ideologie - a také se diriguje funkční uplatnění pojmu či představy spjaté s vlastním jménem. Spojitost takovéto představy s reálnou lidskou osobou, jejíž vlastní jméno je signifikantem představy, se tím ještě více uvolňuje a proprium pak symbolizuje určité koncepce a hodnotová pojetí, funguje tedy obdobně jako ikonické symboly, o nichž jsme mluvili hned zkráje. Symbolizační efekt propria je tak jednou podobou efektu konotačního.

Peripetie, jimiž v tomto procesu prochází od konce 1847 jméno Jungmann, jsou zajímavé zejména tím, jak se tu při vytváření konstruktů střetává tendence po postižení unikátnosti a výjimečnosti zjevu s tendencí opačnou, tj. likvidovat jedinečné ve prospěch dobově stereotypního modelu bu-

ditele, Na přelomu 60. a 70. let se znamenání jména Jungmann sice ustálilo na představě předního národního buditele, a-
šak na představě individuálně neodlišené od jiných podobných.
Teprve oslava životního jubilea Jungmannova 1873 vysouvá je-
ho jméno z této nivelizující řady.

Jungmannovské oslavy, které byly souběžně i oslavami
"vzkříšení Národu", konaly se v Praze a ve stovkách dalších
obcí s velkou okázalostí a byly to asi časově poslední mo-
hutné manifestace proklamované vnitřní homogenosti národně
společenského celku. Řízeny byly ze staročeského křídla bur-
žoazní politiky - asi měly kompenzovat sérii politických ne-
úspěchů, z nichž posledním byla hlučně začatá akce proti vo-
lební opravě - a podílely se na nich všechny složky veřejné-
ho a politického života, které pak v jednotlivostech smysl
těchto manifestací po svém zabarvovaly. Oslavám je určen ve-
lice početný korpus rozličných textů - novinové referáty,
úvodníky, fejetóny, jubilejní stati, příležitostné básně, tex-
ty písní a kantát, slávnostní projevy, brožurkové monografie,
návody k pořádání oslav apod.^{5/} Při žánrové a funkční rozma-
nitosti procházejí většinou těchto textů markantně shodné
koncepční postupy, konstrukt Jungmanna-vzkřísitele je tu v
podstatě totožný. Můžeme pak obsáhnout tyto promluvy takří-
kajíc jedním pohledem, to jest číst každou jednotlivou stať,
báseň, přednášku jako zvláštní performanci jedné obecné in-
variantní promluvy. Ze strukturace jednotejného konstruktu
Jungmanna-vzkřísitele je potom možné odvodit /vezmeme-li v
potaz i historické podmínky a souvislosti oslavných textů/
také obsah jejich jednotejných konotovaných výpovědí.

Obykle je y textech nějak připomenut životní běh Jungmannův, a pak je vždy předznamenán dvěma historickými antecedencemi. První je stav české společnosti ve chvíli Jungmannova narození na počátku 70.let 18.stol. Obsahuje položky: hluboký úpadek a jeho příčiny /Bílá hora a josefínská germanizace/; nepřátelé a odrodilci, opo vrhování českým jazykem a národem, neexistence živé české kultury; lid porobený, nevzdělaný, nevědomý své národnosti a netečný k ní, česky mluví jen proto, že jinak neumí. Nikde se neobjevuje pojetí vesnického lidu jako zachovatele národnosti, které je běžné u romantiků a v poezii ruchovského typu z 60.let. V našich textech vesměs jen: jediný uživatel češtiny plus atributy úpadku. Druhé z historických určení jsou Jungmannovi předchůdci v péči o národ. Vede je buď vědecký zájem o jazyk a historii, nebo lítost, snaha ujmout se ubohého lidu, zpomalit dílo zkázy. Jedni i druzí jsou jiní než Jungmann kvalitativně, Jungmann sice časově následuje po nich, ale nenavazuje na ně; není první časově, je první svou vzkřísitelskou misí.^{6/} Základní význam obou skupin historicky antecedentních položek je: prázdnota.

Do této "prázdnoty" je zasazen vlastní obraz vzkřísitelovy osobnosti a působení. Promítneme-li si ho na osu synchronního řezu, dostáváme čtyři skupiny dat, vždy dvě a dvě tvoří pár komplementárních opozic, mimoto jsou oba páry navzájem vztahově propojeny jako celky. Jedna dvojice je: čím je vybaven vzkřísitel a co postrádá, druhá dvojice opozic má opačný sled: co dává a co přijímá osobnost vzkřísitele.

První pár opozic: Vzkřísitel je vybaven pozitivními vlastnostmi a schopnostmi morálními /čestný, spravedlivý, obětavý atd., vzorová podoba jeho charakteru, chování a jednání/, citovými /láska k vlasti/ a racionálními /učelec/. Morální kvality přísluší do kategorie obecně lidského, jimi je osobnost zakotvena v etických zásadách lidsky všeobecně platných, a odtamtud, mimo sféru národa a mimo sféru historického času, je také její lidská hodnota potvrzována. Citová kvalita, láska k vlasti, umísťuje osobnost a její aktivitu, její misi, výlučně do sféry zvláštního, do obvodu národa. Racionální vlastnosti a schopnosti /které jsou z těchto tří pozitivních dat nejméně akcentovány/ patří jednak do obvodu národa tím, že jsou prostředkem vzkřísitelovy národní mise /kulturní tvorba/, jednak také do vzdáleného, avšak tentokrát historického okolí národa: vzdělanost vzkřísitele je dokladem toho, co vně zápasu o národ a nezávisle na něm potvrzuje jeho kvalitu /"Jungmann patřil k nejpřednějším vzdělavcům a myslitelům svého věku."/.

Protikladem tohoto pozitivního vybavení je vybavenost privativní - to, čeho se vzkřísiteli nedostává, čeho je trvale zbaven /pochází z nízkého rodu, je chudý, tj. zbaven výsad rodových, majetkových, vlivného společenského postavení; je bez předchůdců a učitelů - sám, atd./.

Druhá dvojice opozic: Co vzkřísitel dává, co přijímá. Dává veškerou svou práci a její výsledky, kulturní a organizační tvorbu, dává svou národní misi, a protože jí slouží největší část vybavení povahového /pracovitost, houževnatost, obětavost, skromnost/ i veškeré jeho vzdělání, znalosti, ta-

lentové schopnosti, dává vše, co má; dává sebe národu, Vzkřísitel dává jen aktiva, dostává se mu pouze záporných darů. Část jich přichází od osudu /nemoc, smrt dětí/, podstatně větší přichází od nepřátel a odpůrců /záští, osočování, zloba, posměch, pronásledování, podezírání/.

Jak jsme viděli, první dvojice opozic jednak umísťuje aktivitu vzkřísitele do prostoru národa, jednak ho různě spojuje s krajně vzdáleným okolím, a to s historickým /dobová úroveň evropské vzdělanosti/ a daleko intimněji s ahistorickým /všelidské, trvale platné etické zásady/. Naproti tomu se s druhou dvojicí opozic představuje okolí, které vzkřísitele obklopuje těsně. Na jedné straně národní společnost - zbavená národního vědomí, lidských a národních práv, vzdělání, osvěty -, na druhé straně činitelé ohrožení a ničení národa. Jsou to především mocní nepřátelé zvnějšku /pojmenovává se nebo se rozumí germánský živel/ a vedle nich vnitřní ohrožení národa. To spočívá v nepřítomnosti citu lásky k vlasti /slawisierender Deutsche Dobrovský/ nebo v neschopnosti nadosobního postoje ve jménu národa /ješitný, pohodlný, závistivý Jan Nejedlý/. I toto kvalitativně binární prostředí, které těsně souvisí se vzkřísitelovou misí, obsahuje jak to, co se s časem mění /národní, vzdělanostní, morální vzestup lidu/, tak i to, co je konstantní a co sice je nebo může být historicky určitě pojmenováno, ale co je zde pojímáno jako trvalé, takřka achronní /mocní nepřátelé zvnějšku a vnitřní ohrožení národa/.

Z dosavadního výkladu vyplývalo doufám dostatečně, že dvě dvojice datových komplementárních opozic nestojí

vedle sebe, ale jsou do sebe zaklepnuty, jsou křížem propojeny funkčními vztahy. Jen namátkově uvádím: Hodnotově záporné dary /utrpení, zloba, pronásledování/ korespondují s tím, čeho se vzkřísitel nedostává přirozenou daností /prostý původ, chudoba/, a to je zase ve vztahu k tomu, čeho se sám zbavuje, nač abdikuje svou národní misí /pohodlí, společenské pocty, světové vědecké uznání, kdyby nepsal česky/. Vzájemné funkční propojení všech párových skupin dat vyžaduje si ovšem leckdy zamlčování některých skutečností nebo jejich uzpůsobování /chudoba - netrvala po celý život; nedostává se mu společenských poct - obdržel Leopoldův řád, na jehož základě mohl žádat o šlechtický predikát, jako to učinil jeho bratr/. Také týž věcný obsah může nabýt různého významu podle toho, k jaké funkci je vztažen, a pak se i v jedné stati mohou objevit dvě navzájem si odporující interpretace téhož faktu - tj. rozporné, pokud je izolovány vedle sebe postavíme a nehledíme na kontext, avšak uvnitř něho, uvnitř vztahů, do nichž jsou kontextem uvedeny, působí tyto rozpory jako patřičné.

Co však je v této důsledně dichotomické organizaci vzkřísitelova konstruktů zdrojem energie, co je hybatelem dění? Prostředkem vzkřísitelovy mise je kulturní práce /tedy prostředek s obsahem intelektuálním a rozumovým/, a misí samu diriguje cit, láska k vlasti; mise je aktivita nikoli racionálně motivovaná, nýbrž vycházející ze spontánního citu. Citem lásky k vlasti je vzkřísitel zakotven v ideální entitě, která bývá nestejně pojmenovávána, nejčastěji jako Duch národu. To je vlastní zdroj energie, to je hybatel

národně společenského dění, "vzkříšení Národu", které se uskutečňuje skrze vzkřísitele a jeho misi. Vzkřísitel je nejen zakotven v ideální skutečnosti Ducha národu, ale je i jeho nástrojem, nástrojem dějů víceméně prestabilizovaných.

Základní podobu vzkřísitele lze nyní vyjádřit obrazem do kruhu spjatých vztahů: Lidsky absolutně dokonalý vzkřísitel, jsa prostřednictvím svého spontánního citu vlastenecké lásky nástrojem Ducha národu, upíná se za cenu osobních ztrát a utrpení k zanedbanému, nevědomému lidu, celý se odevzdává své národní misi. Lid je vzkřísitelem vzděláván, pozvedán, je v něm probouzeno národní vědomí, a tak je - sit venia verbo - spojován s Duchem národu. Stačí, abychom jiný patřičný bod na této kružnici zvolili za gramatický podmět, a jdouce po ní dál, pojmenováváme týmiž pojmy a relacemi mezi nimi také podobu a prostředí historie národního vzkříšení. Její formace je k formaci vzkřísitelově ve vztahu zrcadlové symetrie.

Neustále přítomná oscilace mezi tím, co je historické /reálná osoba Jungmannova, český národ na přelomu 18. a 19. stol. atd./, a mezi ideální skutečností Ducha národu, tedy skutečností nutně bytující vně jakéhokoli času, se neprojevuje jako promiskuita historického s ahistorickým. Protože rozhodujícím činitelem je skutečnost věčná, Duch národu, je oscilace mezi historickým a ahistorickým likvidována v konečném významovém vyznění ve prospěch zvěčnění, ve prospěch naturalizace historického. Tak je tomu s pojmem národ, tak se zvěčňuje i představa vzkříšení národa do podoby děje, který se jednou stal, a který znamená i trvale přítomné,

trvale platné a trvale nutné dění,

Také hodnoty spjaté se vzkříšením národa se zvěčňují, jako má věčnou platnost Duchů národu, z něhož jsou odvozeny a jímž jsou zaštitěny. Dalším článkem řady představ, spínaných se jménem Jungmann, je potom představa hodnotového systému, který je celonárodně závazný a vněčasově platný. Veškeré pojmy národně společenské axiologie jsou vysunuty nad sféru konkrétní české společnosti, jsou zba-veny jakékoli historické motivace, jsou nadčasově absolutní. Konečným článkem v řadě konotací je národ jako objekt víry, nebo vyjádřeno jinak, jméno Jungmann se stává symbolizátorem politické ideologie vypjatého nacionalismu.

Pro naše potřeby nemusíme myslím s výkladem dál postupovat. Snad bylo dostatečně zřejmé, že konstrukt Jungmanna vzkřísitele nehledá vlastní tvarovací prostředky, je pořádan podle simplifikované modelové formy křesťanského mýtu, která je součástí aktuálního repertoáru modelových forem pro výpovědi tohoto druhu. Do konstruktů tak onak vcházejí vnějšková data jungmannovská /byl profesorem, autorem pětidílného Slovníku atd./, ale vlastní individuální kvality tvůrčí osobnosti Jungmannovy zůstávají úplně stranou, včetně toho, co Felix Vodička výstižně interpretoval a pojmenoval jako Jungmannovu ideologii národního hnutí a jeho kulturní politiku.^{7/}

Vzkřísitel a faktický Jungmann se rozešli, nutně se rozešli, rozešli se ve prospěch toho, aby promluvy o vzkřísiteli a "vzkříšení Národu" byly schopny nést další výpovědi konotované a aby symbolizátorem hodnotové /poli-

ticky ideologické/ koncepce mohlo být jméno Jungmann, pomocí konotačního efektu představují texty celospolečensky závazný hodnotový plán, pyramidu, která objímá universum českého světa a vrcholí absolutní, nadčasovou hodnotou národa. Konotuje se tu i absolutizovaná představa vůdce českého národa a politického řízení: národní vůdce, z nadoblačných výšin pověřený, vlastní spiritus rector politického života - a jemu se poddávající, zcela pasívní a sami o sobě bezmocní příslušníci národa.

Dosavadní interpretace textů spojených s jungmannovskými oslavami 1873 postačí snad k tomu, abychom si mohli odpovědět na otázku, od níž jsme vyšli: Proč je diskvalifikace Jungmannova prováděna tím, že se člověku Jungmannovi upírají dokonalé morální kvality. Pracovali jsme tu s metaforickou představou řady - řady hodnotových významů, které postupují od denotovaných ke konotovaným, od rozsahově užších k širším. Zůstaňme u této představy. Veškeré na sebe navazující hodnoty jsou v řadě propojeny s jejím prvotním článkem, s člověkem Jungmannem. V něm, v této empirické skutečnosti mají svou reálnou garanci, mají ji v tom, jaký to byl výjimečný člověk (svou morálkou, která ztělesňovala věčné, všelidsky platné etické normy. Člověk vzkřísitel, konkrétní člověk Josef Jungmann zaštiťující celou řadu hodnotových představ jdoucích až po Národ, je ve vhodnosti pro tuto garanční funkci potvrzen tím, co je absolutní. Také konec řady, národ - víra, tkví v ideální skutečnosti Ducha národu a je absolutní. Je tu ekvivalence mezi začátkem a koncem, ekvivalence, která

zajišťuje stabilitu celé významové stavby,^{8/} Jakmile se upře člověku Jungmannovi morální velikost, je vytržen ze zakotvení v axiologickém absolutnu, ruší se stabilizační ekvivalence konstruktů, přestává garanční platnost, stavba symbolizovaná jménem Jungmann se hroutí. To je smysl útoků na Jungmannův "úbělově čistý" charakter.

Vědomí toho je zjevně i za články Marie Červinkové-Riegrové nebo Albína Bráfa, kteří proti Josefu Královi obsahují morálně vzorového Jungmanna. Obhajoby potvrzují, že ještě 1893, dvacet let po slavném jungmannovském jubileu, si jméno Jungmann uchovávalo onu symbolizační funkci, jíž nabylo v období oslav. Potvrzuje to jiným způsobem i Masarykova Česká otázka, které Josef Kaizl v knize České myšlenky /1896/ mj. vytýkal, že tu byl z obrozenecké vyňat nejdůležitější článek národně uvědomovací aktivity, J. Jungmann. Víme, že Masarykova Česká otázka je politikum, a autor takovéhoho spisu bere prvořadý zřetel nikoli na to, jaký Jungmann skutečně byl a co vykonal, nýbrž jaký právě existuje v obecném povědomí. S jeho nezhodnoceným jménem by do pojednání vstoupil symbol i těch historickovývojových představ, i té politické ideologie, jimž sice Masaryk krajně oponoval, ale s nimiž se všemi asi nebylo potřebí explicitě se v České otázce vyrovnávat. Tím spíš bylo potřeba distancovat se ne od skutečně osobnosti Jungmannovy, ale od jména Jungmann, od symbolu ideologie protilehlého politického tábora.

Kladl jsem si za úkol demonstrovat, že interpretace politické řeči nevystačí s tím, když čte pouze její

primární sémiózu, nýbrž musí přihlížet i k možné úrovni druhotné. Těšilo by mne, kdyby má demonstrace vyzněla přesvědčivě, ale posoudit to můžete jen vy.

P o z n á m k y :

- 1/ O konotaci z jazykovědného hlediska viz Lidija N. Iordanskaja i Igor A. Melčuk, Konotacija v lingvističeskoj semantike, Wiener Slawistischer Almanach 6, 1980, str. 191-210. Na konotované výpovědi větších znakových celistvostí jazykových i nejazykových nově obrátil pozornost francouzský strukturalismus; z přeložených prací viz Roland Barthes, Nulový stupeň rukopisu - Základy sémiologie, přel. Josef Čermák a Josef Dubský, Praha 1967. Pojetí uplatněné v našem pojednání, že je v konotované výpovědi vždy zřetelně přítomna obsahová položka hodnotová, resp. výsledek jakékoli provedené kvalifikace, příslušná dosavadní literatura sémiologická a lingvistická neobsahuje.
- 2/ Věcné údaje sporu o Jungmanna jsou obsaženy /s jednostrannou interpretací/ v kn. Emanuel Chalupný, Jungmann, Praha 1909.
- 3/ Viz Chalupného dílo uvedené v předchozí pozn. a řadu dalších jeho prací na toto téma, které registruje Laiskova jungmannovská Bibliografie, viz pozn. 5.
- 4/ Problematika znakovosti vlastního jména osobního je tu záměrně podána ve velmi zjednodušené podobě. Postačující přehled teorií o sémiotické povaze proprií po-

dává kn, Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Ed, Suhrkamp 895, Frankfurt a.M. 1977; tam též o konotaci.

- 5/ Některé tyto texty /zejména samostatné publikace a slavnostní přednášky v Praze/ registruje soupis: Miroslav Laiske, Bibliografie Josefa Jungmanna /Dílo - korespondence - hlavní literatura/, sb. Literární archiv 8-9, 1974, str. 137-195.
- 6/ Motiv posteriority časové při prioritě významové ve vzkříšitelské misi je uzpůsobeným motivem novozákonním, viz Ev. sv. Jana 1, 15: "Jan svědectví vydával o něm $\overline{\text{O}}$ Ježíši Kristovi $\overline{7}$ a volal řka: Totoť jest, o němž jsem pravil, že po mně přišed, předšel mne; nebo přednější jest než já." Tímto jediným příkladem upozorňujeme na to, že texty zhusťta pracují s výrazivem a motivikou křesťanského mýtu, resp. vůbec křesťanských náboženských představ. Tento frekventovaný úkaz výrazového plánu průběžně orientuje dobového čtenáře směrem k modelové formě křesťanského mýtu /"spasitel"/, podle níž je konstrukt Jungmanna-vzkříšitele tvarován; za daného stavu kulturního přispívá to i k snadné čitelnosti konotovaných významů, které jsou takto tvarovaným konstruktem podmíněny.
- 7/ Felix Vodička, Kulturní politika Josefa Jungmanna, in F.V.: Cesty a cíle obrozenské literatury, Praha 1958.
- 8/ Ekvivalence zakotvení osobnosti v dvojím absolutnu, přičemž jedno /etika/ vyznačuje lidský /profánní/ profil osobnosti, je rovněž příznačné datum křesťanského mýtu. Taková-

to modelace konstruktů se nápadně uplatňuje v životopisech světců; např. o sv. Bonaventurovi se uvádí výrok jeho učitele Alexandra Alesia, že jeho mravní dokonalost je tak veliká, až se zdá, jako by v něm Adam nebyl zhřešil.

Tradice českého umění 19.století v pohledu generace
devadesátých let

Jiří Kotalík

Velké evropské národy se všestranně rozvinutým hospodářským, politickým, kulturním životem se nemusely starat o povědomí vlastních dějin. Odkaz minulosti znamenal pro ně hodnoty zcela samozřejmé, v organické posloupnosti od století do století; a ovšem také na přechodu od feudalismu ke kapitalismu, kdy se začal vyhranovat pojem národa v moderním pojetí. /Přitom celistvé pochopení dějin nutně zahrnovalo osobnosti i události slavné stejně jako temné./ Naprostou samozřejmostí byl též vývoj kultury v jednotlivých tvůrčích odvětvích, v předělech časového členění, jež určovaly proměňující se vztah k realitě viděného světa a prožívané doby, v neustále obnovované rozvaze trvalých zisků či přechodných mód.

Novodobá česká kultura od svého zrodu v rozmezí 18. a 19.století - ostatně zcela v souladu s tehdejší postavením celého národa - musila neustále o své dějiny zápasit; jak v posloupnosti, tak v souběžnosti tvůrčích snah. Přitom situace v jednotlivých oborech se utvářela nerovnoměrně; zejména ve srovnání s literaturou, které od počátku a uznaně připadala vůdčí úloha, naše výtvarné umění často znalo opakující se trýzeň diskontinuity. Nadto mu v první polovině 19.století takřka vůbec chyběly předpoklady k zevrubnějšímu poznávání a

spolehlivějšímu hodnocení svého údělu, v teoretické a kritické sebereflexi; na rozdíl od literární kritiky, která se rozvíjela od početného okruhu Josefa Jungmanna až k ráznému vystoupení mladého Karla Havlíčka Borovského, shledáváme se v oblasti výtvarného umění toliko s popisnými zprávami či odtažitými úvahami.

Nicméně sami umělci se snažili postupem času uvědomovat si hodnoty, utvářející povědomí tradice; když roku 1835 v nesouhlasu s poručnictvím převážně šlechtické Společnosti vlasteneckých přátel umění usilovali o založení vlastního uměleckého spolku, dovolávali se s hrdostí velkých domácích mistrů gotiky a baroka. Jejich příklad příležitostně rezonuje v tvorbě Antonína Machka, jenž už od roku 1820 orientoval též zřetěl svých druhů k českým dějinám; dále v obrazech Františka Tkadlíka a Josefa Navrátila, kteří se občas obraceli k historickým tématům, či v krajinách Antonína Mánesa, nejednou obražejících prožitky minulosti.

U jednotlivců - zvláště u J.V.Hellicha, ale také u mladého Josefa Mánesa - zaznamenáváme vzrůstající zájem o staré české umění a architekturu, jenž pokračuje i ve vzrušeném času po roce 1848. Ale stále chybí soustavnější pomoc vědeckého poznávání; v národnostním zlomu, jenž tehdy narušoval a vyvracel mnohé talenty z rodné půdy, naše dějiny umění i výtvarná kritika ztratily Antonína Springera - vědce velkorysé koncepce a demokratického smýšlení, švagra Soběslava Pinkase a v mládí přítele českých umělců a zastávce jejich ideové

pře.

Přece však tehdy česká historiografie umění v osobnosti J.E.Vocela dospívá k spolehlivé znalosti středověké tvorby; * osvětlení významu baroka se v teoretických úvahách i v tvůrčí praxi zasloužil zejména malíř Karel Purkyně. V oddanou novinářskou službu českému umění současnosti, ale ve stálém zájmu o odkaz minulosti, se na dlouhá léta uvazuje Jan Neruda; o uplatňování vědeckých metod v rozboru uměleckých děl začíná usilovat Miroslav Tyrš.

Z takto vytvořené základny pak od roku 1863 vyrůstá snažení Umělecké besedy, která za starostenství Josefa Weniga v součinnosti literárního odboru /za předsednictví Vítězslava Háška/, hudebního odboru /za předsednictví Bedřicha Smetany/, výtvarného odboru /za předsednictví Josefa Mánesa/ rovnou měrou dbá o novou tvorbu současnosti, stejně jako o poznání a uchování hodnot minulosti.

Plodná a rozvětvená aktivita Umělecké besedy po dvě desetiletí napomáhala orientovat a utvářet, poznávat a hodnotit českou kulturu v jejích odvětvích, vědomých si sounáležitosti. S definitivním dokončením a slavnostním otevřením Národního divadla roku 1883, v jehož stavbě a výzdobě se soustředilo usilování celé generace, hegemonie Umělecké besedy v našem kulturním životě - ve svých představách umění ve složkách nadosobních idejí - však náhle končí. Přitom však bylo třeba čekat až do počátku devadesátých let, po prvním pokusu o retrospektivu stalet českého umění v rámci jubilejní výstavy roku 1891, aby

dozrály podmínky k celistvějším pohledu na vývoj a hodnoty novodobého českého umění. V několika přehledných publikacích se o to tehdy pokusili Otakar Hostinský /1894/, Viktor Barvitiis /1896/, K.B.Mádl /1898/. V nich se shodně za představitele novodobého českého umění pokládají Josef Mánes a Jaroslav Čermák, přiznává se význam části též některým krajinářům, hovoří se - ač v nevyjasněných vztazích - o jednotlivých umělcích generace Národního divadla. Ale jen vlažně se posuzuje tvorba Josefa Navrátila a mnohdy se vůbec nemluví o Karlu Purkyňovi, v naprostém nedoceňování proudu realismu /naproti tomu se leckdy uváděla jména malířů vcelku bezvýznamných a záhy zapomenutých/.

x x x

Zhruba v tomto pohledu se přijímalo a hodnotilo české umění 19.století v času, kdy nastupovala generace devadesátých let. Ohniskem jejího usilování se stal Spolek výtvarných umělců Mánes, jenž se z původního studentského sdružení roku 1887 v průběhu deseti let proměnil v cílevědomé společenství moderní kultury. Ale to už slavný čas Umělecké besedy dávno patřil minulosti, jméno spolku se připomínalo leda na okraji tzv. vánočních výstav - prodejního bazaru bez záměru a úrovně. Nadto někteří ze zbylých představitelů generace Národního divadla vstoupili roku 1898 do nově zakládané Jednoty výtvarných umělců.

Před generací devadesátých let, odhodlaně se při-

hlašující k programu moderního umění, v důrazu na nový a přímý vztah k realitě, interpretované subjektivním vyjádřením, vystávala řada složitých problémů a nálehavých úkolů. Patřilo k nim nezbytně orientovat se v současné a málo přehledné situaci evropského umění, ve snaze tvořivě rozvíjet jeho aktuální podněty. Odtud v letech 1902 až 1914 obdivuhodný rozsah aktivity, jímž především zásluhou SVU Mánes do pražských výstavních sálů a na stránky Volných směrů /v letech 1911-14 též na stránkách Uměleckého měsíčníku/ přivádí sled čelných zjevů současnosti: od Augusta Rodina a francouzských impresionistů přes Edvarda Muncha a E.A.Bourdella, ve spolupráci s nejmladší a nastupující generací k pařížským Nezávislým, Pablo Picassovi, George Braquovi a dalším. Přitom v stálém zájmu o hodnoty soudobého umění německého, rakouského, anglického, skandinávského, ale také ruského, polského, jihoslovanského. Je nepochybné, že příklad mnohých ze zahraničí se plodně obrážel ve tvorbě jednotlivých našich malířů, sochařů, grafiků; přitom české umění tehdy překonává dlouholeté zaostávání a stává se na čas aktivním podílníkem na evropské tvorbě současnosti.-

Ale zároveň - a to je okolnost pro generace devadesátých let neméně příznačná - vynakládá se soustavné úsilí též na poznání a hodnocení naší vlastní minulosti, v soustředěném hledání i osvětlování tradice a jejích zavazujících hodnot. Přitom mladí umělci sdíleli stanovisko celé své generace, která ve všech oblastech

ideového a společenského, politického a kulturního života vyznávala principy otevřené a nebojácné kritiky; nepřijímali shovívavá hlediska, ospravedlňující se marností či zaostáváním, snažili se o důsledné uplatnění náročných měřítek. Jaký proto div, že - při tehdejších nedostatku konkrétních znalostí o jednotlivých umělcích minulosti či o jejich realizacích - dospívali mnohdy k hořkému domnění o diskontinuitě našeho výtvarného umění. Jak obzvláště příznačně vyjádřil Miloš Jiránek v závěru své přednášky O českém malířství moderním ve Volných směrech roku 1909 v často připomínaném výroku: "Naše umění charakterizuje právě neúplnost, umělecká neodpovědnost, nedomýšlení a nedopovídání. Měli jsme řadu talentovaných umělců, tj. lidí odpovědných, kteří by byli realizovali dílo chtěné a úmyslné." Nebyl v těchto náhledech ani zdaleka sám, obdobně už roku 1900 ve 4. ročníku Volných směrů uvažoval S.†K. Neumann: "České umění výtvarné - o malířství mluvím především - nemá a nemohlo mít slavné veliké minulosti, živoucího, organického a nejrůznější své době odpovídající fáze prožívajícího toku z dávna do přítomnosti. Vyplývá to, myslím, zcela přirozeně z české historie. Několik umělců - takový Brandl dříve, takový Mánes později - stojí osaměle. Toho přesného postupu a vývinu výtvarného umění s celým kulturním životem národa, jak tomu bylo např. ve Francii, u nás není." A je známo, jak bolestně si nedostatek souvislé tradice uvědomoval malíř Jan Preisler, když se uvazoval v pedagogické působení

bení na Akademii výtvarných umění a nenacházel v minulosti takřka nic z nosných a závazných jistot, jichž je - jak sám dobře cítil - k organickému rozvoji umění nezbytně třeba. Také Max Švabinský se obracel k umělcům dvacátého století, když po několik let redigoval Volné směry, a zejména když řídil knižnici Zlatoroh, kterou vydával SVU Mánes. /V mnohém shodně uvažovali i mnozí z literárních kritiků, kteří se příležitostně zajímali též o problematiku výtvarného umění: jmenovitě F.X.Šalda, občasně též Miloš Marten./

Z této skepse či nevíry, která však není znamením slabosti či vykořenění, ale naopak svědectvím odvahy a opravdovosti touhy po hlubším a neúplatném poznání, vyrůstají soustředěné úvahy o hodnotách minulosti v jejich vztahu k problematice současných dnů.- Nejvíc zde v průběhu jednoho desetiletí vykonal Miloš Jiránek, jenž příležitostně poznámky či glosy dovedl zřetězit v ucelujícím pohledu, v němž poprvé nastínil kontinuitu tradice. Jakkoliv pozdější zkoumání, ve výstavách a knihách, přinesla nové poznatky či nové aspekty v hodnocení jednotlivců, v ničem neproměnila osnovu vývoje, jak ji v definici Miloše Jiráka v podstatě přijímáme dodnes.

K dědictví minulosti nepřistupoval jen jako vnímavý kritik, zaujatý aktuálními otázkami přítomnosti, v obdivuhodné schopnosti slovesného vyjádření; ale také jako malíř s pronikavým smyslem pro problémy technické, v aspektu skladebném i výrazovém. Proto také dobře pochopil, "že byla v Praze vedle kreslířské tradice akade-

mické malebná tradice rokoková, živější a nepoměrně umělečtější". Proto ho tolik zajímali "ti málo známí starší mistři, kteří přenesli malebnou tradici 18.století až k Mánesovi", jak čteme v dopisu Vincenci Kraťovi dne 16.2.1909. Po právu proto spatřoval zakladatelské zjevy v krajinářích Antonínu Mánesovi a Augustu Piepenhagenovi, v portrétistovi Antonínu Machkovi /a zčásti také v žánrově založeném Antonínu Dvořákovi/, v představiteli figurální kompozice Františku Tkadlíkovi, jenž v mnohém může být považován za předchůdce Josefa Mánesa. Přitom Miloš Jiránek patřil k nemnohým, kdož rozpoznali malířskou vervu Josefa Navrátila, jak o něm přesvědčují jeho zátiší a figurální studie.

Miloš Jiránek si uvědomoval, že v úsilí a přínosu všech těchto malířů tkví kořeny tradice českého novodobého umění, jak jeho posláním programově formuluje Josef Mánes. Ale v pojetí generace devadesátých let se podstatně rozšiřovaly hranice uměleckého historického přístupu; osobnost Josefa Mánesa - jehož jménem mladí nazvali své umělecké sdružení - stává se vpravdě zakladatelským zjevem ve smyslu tvůrčím i etickým. V jeho díle je právem spatřován příklad širokého rozpětí zájmů i vzácného soustředění, hlubokého zakotvení v hodnotách domova i citlivé rezonance evropských snah.

Z ostatních malířů dovedl Miloš Jiránek definovat význam Jaroslava Čermáka, ač si byl vědom určité rozpornosti jeho tvorby, v níž vedle ryzího a spontánního vidění se lze místy setkávat s příměskou salónní

malby. Přitom Miloš Jiránek zásadním podílem přispěl k poznávání a doceňování významu a hodnot českého realismu, jehož principy byly u nás vědomě - vlastně souběžně s bojem o realismus ve Francii či v ostatních evropských zemích - uplatňovány a rozvíjeny v druhé polovině 19. století zásluhou Karla Purkyně, Soběslava Pinkase, Viktora Barvitia. Jejich jména připomínal už od roku 1900 a vyhledával jejich obrazy z převážné části rozptýlené a zapomenuté; v jejich snahách cítil určité spříznění se svým tvůrčím programem a snad zčásti též se svým lidským osudem.

Vůdčí duch generace devadesátých let F.X. Šalda, jemuž shodně ležela na srdci otázka tradice, v samostatném vztahu starého s novým, na sklonku svého života ve vzpomínání na léta spolupráce s mladým Milošem Jiránkem zdůraznil jeho přínos v tomto směru. Poukázal zejména na příležitostnou kapitolu o starším českém umění ve 14. ročníku Volných směrů roku 1910, "v níž Karel Purkyně nebo Soběslav Pinkas byli poprvé včleněni v náš skutečný život výtvarně umělecký, jíž byli obráceni z prázdného zvuku jména v živný chléb spotřeby každodenní". /Šaldův Zápisek 9, 1936./

Neméně jasnozřivě, jako v minulosti, dovedl Miloš Jiránek vnímavě pochopit a uvážene zhodnotit jednotlivce mezi svými bezprostředními učiteli v generaci Národního divadla: byl cele oddán Miloláši Alšovi, nalézal upřímný vztah k rozporné osobnosti Hanuše Schwaigera, uznával malířské kvality Vojtěcha Hynaise,

vážil si tvůrčího i pedagogického přínosu Julia Mařáka a Maxmiliána Pirnera, oceňoval krajiny Antonína Chittusiho, byl chladný k tvorbě Františka Ženíška a nepřijímal obrazy ze závěru života Václava Brožíka.

V podílu generace devadesátých let na objevování a doceňování dílčích zjevů a děl českého umění 19.století má Miloš Jiránek nepochybně stěžejní podíl; jeho stati proto často hovořily za mnohé z jeho druhů a přátel, netoliko v teoretickém zamyšlení, ale také v tvůrčí recepci. Odvolávám se v tomto smyslu na výstavu, pořádanou v rámci tohoto sympozia, připravenou ve spolupráci Národní galerie v Praze se Západočeskou galerií v prostorách Masných krámů, u příležitosti 125.výročí založení Umělecké besedy. Ta v průběhu prvních dvaceti let po svém založení vytvořila pevné základy novodobé české kultury, ve spolupráci všech tvůrčích odvětví /literatury, hudby, výtvarného umění, ale také architektury a vědy, společenské i přírodní/; přitom jednotlivé realizace neodmyslitelně dnes patří ke klasickému odkazu naší malby a plastiky.^{1/}

K trvalým hodnotám, vytvořeným v průběhu 19.století, navraceli se příslušníci mladé a nastupující generace devadesátých let netoliko v teoretickém zájmu, v souborných i dílčích výstavách či v slovesné interpretaci; právem v nich spatřovali také příklady a podněty pro vlastní tvůrčí práci - jakoby ve smyslu naučení J.W.Goetha "o výběrovém příbuzenství". To se snažila výstava naznačit ve své závěrečné kapitole pod názvem Tradice českého

umění 19. století v pojetí generace devadesátých let.

Byly tu shromážděny obrazy a studie, dokládající vývojové cesty tří tematických okruhů českého umění, v shodném úsilí o osvětlování a navazování nepřetržité kontinuity tradice.

To bylo po dlouhá léta zřejmé obzvláště v krajinomalbě, od zářivých a chvějných náčrtů Antonína Mánesa přes obdobně zaměřené, ač v pojetí hmotnější, studie Adolfa Kosárka, či o něco pozdější práce Julia Mařáka a Antonína Chittussiho ve mladých a dravých, světlem drammatizovaných temperách, či olejích Antonína Slavička, jenž vědomě přejímá dědictví minulosti a zmnožené vlastním přínosem obrací je do budoucna.

V jiném okruhu bylo možno si uvědomovat, jak barevné bohatství a lyrická nota a skladebná sevřenost mladých olejů Mikoláše Alše hrají významnou úlohu v genezi českého symbolismu a jak v mnohém ^{jsou} přímým předznamenáváním významových point i výtvarné básnivosti díla Jana Preislera.

Také v oblasti figurálních studií ze současného života bylo možno si uvědomovat průkaznou kontinuitu tvůrčího usilování: v záznamech Josefa Navrátila, zčásti jako by přejímaných vervními náčrtů Viktora Barvitia; zvláště pak v rozpoznané, netoliko věčné a ušlechtilé studii Soběslava Pinkase, zapůsobily na Miloše Jiráňka. Ostatně také Jiráňkova Fialová podobizna má nepochybný předobraz v Podobizně Emilie Bubeníčkové od Karla Purkyně, v obrazu, který od roku 1908, kdy jej zakoupil na dražbě z po-

zůstalosti Jindřišky Slayické, až do své předčasné smrti, měl malíř ustavičně na očích.

Z přímé konfrontace všech shromážděných obrazů bylo tedy, myslím, zřejmé, že generace devadesátých let se nespokojovala toliko s objevováním a docenováním hodnot minulosti v teoretickém aspektu, ale že usilovala především o hluboké a niterné zpříznění malířského pohledu a výrazu.

x x x

A tu je pak ovšem na místě otázka: Byla vskutku kontinuita českého umění v 19. století tak přerušovaná, rozbitá či zlomkovitá, jak se zprvu představitelům generace devadesátých let v jejich kritickém přístupu a v "odvaze a upřímnosti" zdálo a jak se pak později a často opakovalo?

Ve své práci o K.H.Máchovi Pavel Vašák průkazně dotvrdil, že básníkovo dílo po jeho časně smrti neupadlo takřka okamžitě do naprostého zapomnění, jak se dříve soudívalo; ale že neustále žilo a bylo přítomno, v skrytém povědomí tradice - v plynulosti řady dlouhých let, a vlastně dvou desetiletí až do času, kdy se k němu v almanachu Máj manifestačně přihlašuje Jan Neruda i mnozí další z jeho generace.

Myslím, že k obdobným závěrům dojdeme též soustavnějším a prohloubenějším studiem české tradice výtvarné. Dílo Josefa Navrátila nebylo zřejmě nikdy zcela zapomenuto, ale zjevně či skrytě utvrzovalo usilování generace

nastupující v polovině padesátých let ve znamení realistických tendencí. Ani velkolehý příklad Karla Purkyně nezůstával bez ohlasu či bez blahodárného působení; jeho reliéfní hmotnost a barevný žár zřejmě pokračují v mladých olejích Mikoláše Aleše /k jehož přátelům a ochráncům ostatně patřil toliko o dvacet let starší příslušník nedožitého pokolení realismu Soběslav Pinkas/.

A naopak Mikoláš Aleš nebyl pro generaci devadesátých let jenom patriarchálním starostou SVU Mánes či milým pantátou, nýbrž též umělcem v lecčems překvapivě bytostného spříznění, který v mnohém záhy a po svém předjímal významové i tvaroslovné elementy impresionismu, symbolismu, secese. A v obdobném smyslu chápeme dnes také vývojové postavení J.V.Myslbeke, jenž neustále a znepokojivě působil na generaci svých žáků: na Stanislava Suchardu /ač se tomu mladý sochař zprvu bránil/, na Josefa Mařatku, Bohumila Kafku, zejména na Jana Štursu a Otakara Španiela. .

Povědomí či někdy spíše podvědomí tradice, která v průběhu jednoho desetiletí byla zásluhou generace devadesátých let osvětlena a doceněna v objevných teoretických úvahách i v přímém tvůrčím navázání, bylo pak s plným porozuměním přijímáno též bezprostředně nastupující generací českého expresionismu a kubismu, jak se v svém nástupu členil do širších řečišť tří výrazových tendencí: v okruhu Osmy v čele s Emilem Fillou a Bohumilem Kubištou, v okruhu později ustavených Tyrdošijných zejména u Václava Špály a Josefa Čapka, v okruhu

výtvarného odboru Umělecké besedy v čele s Václavem Rabasem a Vlastimilem Radou. Je příznačné, až snad překvapivé, jak se shodnou úctou a obdivem všichni ve svých příležitostných úvahách či výrocích jednotejně připomínali osobnosti a díla Josefa Navrátila, Josefa Mánesa, Karla Purkyně, Mikoláše Alše.

A právě v této generaci, ve výchozí a příkladné spolupráci historiků umění s výtvarnými umělci dostává se českému umění 19.století náležitě pozornosti; rozvíjí se jeho vědecké zkoumání a postupem času též soustavné zpracování, stejně jako zveřejňování na výstavách a posléze zhodnocení v statích a knihách, monografických či přehledných. Měli o to zásluhu Vincenc Kramář, Antonín Matějček, V.V.Štech, také o něco starší František Žákavec, v architektuře Zdeněk Wirth; na jejich práci o něco později navazují Jaromír Pečírka, Jan Květ, Vojtěch Volavka, Hana Volavková, kteří v průběhu dvacátých a třicátých let, s nástupem nových generací malířů a sochařů, upevňují a rozšiřují poznání naší klasické tradice v některých nových aspektech.

Než zakončím, rád bych v odvolání na vystoupení Jaroslavy Peškové v několika poznámkách připomenul vztah této problematiky k současnosti. Povědomí tradice a jejich hodnot, které se zásluhou generace devadesátých let v průběhu dvou až tří desetiletí našeho století utvářelo a uplatňovalo, nezůstávalo snadné ani trvalé, bylo třeba o ně nejednou a vždy znovu zápasit, v opakovaných hrozbách diskontinuity.

Tak na podzim roku 1938, nedlouho po Mnichovu, se v síni SVU Mánes shromažďovaly obrazy, sochy, kresby, důtklivě připomínající rozsah a význam tradice českého umění 19.století. Emil Filla vzrušenými slovy psal o ní do Volných směrů vyznání, jež v holdu Josefu Navrátilovi, Josefu Mánesovi, Karlovi Purkyně, Mikolášši Alšovi, J.V.Myslbekevi zdůrazňuje též etický smysl jejich odkazu. A nedlouho potom za hitlerovské okupace a v prvních dnech druhé války, v září roku 1939, se jméno a dílo Emila Filly, spolu se jmény a díly některých dalších představitelů českého moderního umění ocitá na řadu let v klatbě a je obestíráno mlčením; štít tradice tehdy spolehlivě napomáhal v zápasech o současnost.

Po osvobození Československa v květnu roku 1945 prožívá naše umění radostný čas rázného a nadějného rozběhu na nové cesty a k novým cílům společenské aktivity. Ale pak přicházejí nečekaná a svízelná léta, kdy - dnes snad k neuvěření! - bylo nutné netoliko se bránit proti kategorickým odsudkům francouzského impresionismu /a ovšem proti znevažování či přímo zákazu všech dalších a směrodatných tendencí vývoje umění 20.století/; dokonce bylo třeba proti hlouposti či bezcharakternosti obhajovat díla umělců významu Antonína Slavíčka, Jana Preislera, Miloše Jiráka!

Ostatně máme v paměti také čerstvou zkušenost nedávných let, kdy někteří z kadetů Bieglerů a lajtnantů Dubů, kteří - zdá se - v žádném čase nechybějí naší kul-

tuže, nerozpakovali se zapírat či vůbec zamlčovat díla, jména, údobí, bez nichž si českou moderní výtvarnou kulturu nemůžeme představit.

Tato několikrát opakovaná situace diskontinuity mohla zajisté působit krajně nepříznivě zejména na umělcích mladších a nastupujících generací; ale pevné a trvalé povědomí tradice, které se u nás vytvářelo od rozmezí 19. a 20. století a jež nepřerušeně pokračovalo u všech představitelů moderního umění v průběhu dvacátých a třicátých let, stalo se poznovu oporou a jistotou, v mnohém snad též příkladem a závazkem. Tvůrčí kontinuita hodnot, v níž si generace podávají ruce, zůstává zachována, až k práci nejmladších výtvarníků. Dědictví, jež na počátku našeho století do vývoje moderního umění vložila generace devadesátých let, zůstává tak přes průběh času trvale přítomno v našich dnech i do budoucna.

Poznámka:

1/ V tomto ohledu výstava shromáždila zejména díla vůdčích představitelů v oblasti malířství v čele s Josefem Mánesem, jehož zakladatelský význam tu vyvstával netoliko v lyričnosti jeho malířského vidění, ale také v mnohostrannosti, v níž odpovídal na společenské úkoly své doby: v obrazech portrétů a krajin, v ilustracích příběhů českého mýtu a lidových písní, v práci užitkové povahy /prapory, diplomy, návrhy na zdobné mříže atp./. Ale spolu s ním tu byl představen o něco mladší Karel Purky-

ně, jeho názorový protichůdce a přesto věrný a oddaný přítel, velký malíř evropského rozhledu a pronikavý kritik výtvarných poměrů své doby. A také Soběslav Pinkas a Viktor Barvitijs, kteří patří k čelným představitelům programového realismu, jehož záměry mohli poznávat na vlastní oči za pobytu v Paříži.

Výstava představila v široké rozloze též Jaroslava Čermáka, jenž svůj zájem o české dějiny záhy rozšířil na minulost a současnost jižních Slovanů; přitom malířsky nejlepší zisky tkví spíše v krajinách, vznikajících za umělcova trvalého pobytu ve Francii. Po právu byl připomenut Petr Maisner, jehož vypravěčsky založené obrazy a kresby tvoří dobově příznačný článek ve vývoji české historické malby. V sochařství jednoznačně dominovala postava Václava Levého /jakkoliv jeho pozdní práce zůstávaly za nadějným rozletem mladých let/.

Výstava pak obšírně doložila, jak na práci zakladatelů Umělecké besedy zcela organicky navazují představitelé Generace Národního divadla v malbě v čele s Mikolášem Alšem a v plastice s J.V.Myslbelem, spolu s ostatními, kteří se podíleli na stavbě a výzdobě budovy, jež se stala symbolem zápasů o svébytnost české výtvarné kultury. Není proto bez zajímavosti, že návrh pamětního listu k 20.výročí založení Umělecké besedy z ruky Františka Ženíška zčásti opakuje motivické a kompoziční řešení jeho neuskutečněného návrhu na oponu Národního divadla.

V rámci výstavy vedle osobností, jež stály v čele spolku /počínaje starostou Josefem Wenzigem/, byla alespoň ve stručnosti připomenuta aktivní účast ostatních oblastí tvůrčí práce, jak je zosobňovali J.E.Purkyně ve vědě, Bedřich Smetana v hudbě, Vítězslav Hálek v literatuře - vesměs v portrétech z rukou jejich současníků /Karel Purkyně, Petr Maisner, Josef Strachovský aj./. Výběr z dokumentace pak doložil rozvětvenou činnost Umělecké besedy v oblasti výstav domácího a zahraničního umění /kde bylo dáváno slovo zejména představitelům slovanských zemí/, výstav pořádaných v jednotlivých krajích a povzbuzujících tak zájem o výtvarné umění namnoze na neobdělané novině /stejně tak v oblasti soustavné péče o monumenty minulosti a o jejich včasnou záchranu/. Ale také v bohaté a významné aktivitě ediční i třeba v záslužném vydání ilustrací Josefa Mánesa v Rukopisu královédvorském, v zájmu o ilustrace lidových písní a v důrazu na spolupráci české kultury se slovenskou, hlavně však v pravidelném vydávání členských premií /v grafických listech či fotografiích/, jež přispívaly k všestrannému rozšiřování výtvarného umění v širokých vrstvách.

Nepominutelnost romantismu při zkoumání základů moderní
české národní kultury

Jaroslav Jiránek

Úloha romantismu při zrodu moderních národních kultur se stále dostatečně nedoceňuje. Mezinárodní vědecké kolokvium, uspořádané loni v Brně na téma Romantismus a hudba, ukázalo dokonce určitou rozpačitost vůči romantismu jako slohové epoše vůbec, a to i ve vztahu k hudbě, o níž kdysi B.V.Asafjev trefně prohlásil, že je uměním par excellence romantickým. Ty rozpaky vyjádřil již v minulém století charakteristickým způsobem Louis Charles Delécluze: "Všichni, kteří se nazývají romantiky, mají tak protichůdné názory a tak rozličné zásady, že nelze v tomto chaosu rozeznat jedinou ústřední myšlenku." I ten Delécluze, statečný revolucionář, jenž padl na barikádách při obraně Pařížské komuny, nebyl, bohužel, dialektik a nepochopil zákonitou nutnost, jež přiváděla romantiky k společnému úsilí mít co nejmín společného. Hádankou romantismu se zabývám podrobněji ve studii, jež vyjde roku 1988^v časopisu Estetika; zde se mohou soustředit jen na to nejpodstatnější.

Romantická epocha evropského umění bývá vymezována mezníky dvou revolucí /1789 a 1848/. Vzhledem k nerovnoměrnosti vývoje buržoazní revoluce v jednotlivých zemích i vzhledem k nerovnoměrnosti vývoje jednotlivých umění však platí toto časové vymezení jen přibližně. Směrem do minulosti zjišťujeme přesah např. v Anglii jako

první zemi buržoazně demokratické revoluce, byť kompromisní. Můžeme zde zaznamenat silné preromantické hnutí i nejranější výskyt již zralých romantických uměleckých osobností, jakými byli např. malíři a literáti v jedné osobě William Blake a Henry Fuseli. Směrem do budoucnosti zaznamenáváme přesah např. u nás. Zde se v procesu národního obrození český národ doslova znovu rodil jako již moderní národ buržoazní a proces buržoazně demokratické revoluce, nedovršený roku 1848, se protáhl až do druhé poloviny minulého století. Neboť u politicky nesvobodných národů nabyla romantická geneze a stimulace národních uměleckých škol evidentní význam přímo politický. Svými neostrými okraji přeznívá tudíž český umělecký romantismus až někam do konce století /Zdeněk Fibich, Julius Zeyer ad./.

Neostře hranice, historicky takto objektivně podmíněné, nám však nedávají žádné právo k tomu, abychom - jak se někdy děje - směšovali romantismus s preromantismem. Základní osou struktury preromantismu je idea tzv. přirozenosti jako ideologická zbraň buržoazie, bojující již v osvícenském 18. století proti údajně nepřirozenému vládnoucímu feudálnímu režimu. Vystupovala s požadavkem tzv. přirozeného práva proti vládnoucímu historickému právu privilegovaných. S tím souvisí i preromantické požadavky tzv. přirozenosti uměleckého projevu, hledající poučení na kultuře lidu, žijícího údajně v "harmonickém souladu" s přírodou. Ale i na kultuře "přírodních" /dávnych a barbarských/ národů, dále "přirozenosti" citových výlevů i spontánních volných projevů člověka a rozšíření "přirozeného" zájmu člověka i o mezní otázky lidského

bytí, tajemna a smrti.

Motor agens struktury romantismu naproti tomu představuje buržoazní individualismus, podněcující svobodný, ničím nerušený rozvoj individuality umělců. Je to rozvoj vnitřně protikladný. Na jedné straně rozšiřuje obsahový záběr umělecké tvorby i originalnost jejího projevu, ale na druhé straně dává umělcům na vlastní kůži prožít a do morku kostí procítit mučivý rozpor mezi individuem a buržoazní společností, přivádějící je k projevům nonkonformismu všeho druhu.

Kvantitativní rozšiřování předmětného zájmu preromantického umění za meze, tabuizované dotud aristokratickým vkusem a morálkou, zaznamenává v umění romantismu přímo kvalitativní skok. Ničím neomezovaný pohled umělců se široce rozprostírá mezi oběma extrémními póly od utopického hledání vysněných světů a "ideálních východisek" až po negaci stávající skutečnosti a estetizaci šeredna. Tím se také vysvětluje charakteristická syntetičnost, resp. "všeobjímavá" schopnost romantismu zakládat zárodky nových uměleckých směrů a tendencí.

Pohled skutečnosti tváří v tvář, odstraňující všech na námětová, tematická i myšlenková tabu předchozí šlechticko-klasicistní éry, otevřel cestu realismu a - s akcentem estetizace šeredna - i naturalismu. Pól idealizace zase připravil půdu pro symbolismus, chápající objekty smyslové zkušenosti jako symboly "vyšší", vysněné, nadsmyslové skutečnosti. Romantická hypertrofie umělcova subjektu přiblížila zrod impresionismu, stavějícího na absolutizaci umělcových čistě smyslových zážitků, ale i expresionismu,

promítajícího naopak nejvýraznější "já" umělce subjektu do předmětnosti vnějšího světa.

A určité uvolnění preromantických estetických norem z tuhé reglementace racionalistické estetiky ancient régime, uvolnění, jehož charakter je společný všem projevům preromantismu, se proměňuje revolučně v romantický proces neustálého dynamického narušování norem sotva stabilizovaných. Je to produkt stále více se prohlubující individualizace umělců v jejich zákonitém úsilí o co největší originalnost. Tím se zcela paradoxně stává romantickým umělcům společnou snaha "mít co nejméně společného" /voilà Delécluze!/.

Tento přirozený romantický trend vedl nakonec k typické individualizaci a subjektivizaci vší moderní evropské kultury. Známý představitel francouzské moderny Charles Baudelaire, jehož proslulé Květy zla nezapřou své hlubinné zakořenění v romantismu, vyznal, že umělec se od té doby oddával "sugestivní magii, zahrnující současně subjekt a objekt, vnější svět a umělce sama".

O tom, že je moderní evropské umění legitimním dítětem romantismu, bychom mohli snést řadu přesvědčivých důkazů. Jako muzikolog uvedu aspoň jeden, po mém soudu zcela evidentní: tvůrčí vývoj zakladatele tzv. druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga. Stačí si vnímavě poslechnout jeho Zjasněnou noc nebo Písně z Gurre, aby bylo jasno, že se zde přihlašuje ke slovu učenlivý žák Richarda Wagnera a jeho proslulé opery Tristan a Isolda, skýtající, jak známo, východisko pro další vývoj ve směru impresionismu i expresionismu. Schön-

berg zvolil expresionismus.

Vztah romantismu a moderního ^{ho} umění se projevoval ovšem jinak v kultuře národů svobodných a v kultuře národů tak či onak ujařmených, jejíž funkce romanticko-individualizační se dostávala nezřídka do rozporu s funkcí sociogenní, národotvornou. Kult lidové umělecké tvorby, který preromantickému hnutí sloužil především jako výbroj protifeudální ideje "přirozenosti", se v romantismu stal stavebním kamenem národní individualizace, nástrojem rodícího se buržoazního nacionalismu jako ideologické nadstavby kapitalistického vnitřního trhu a s ním spjatého vytváření moderních buržoazních národů. Potíž, alespoň v historii českého národa minulého století, spočívala v tom, že v důsledku nezralých společenských podmínek, tj. zpožděného rozvoje kapitalismu v rakouské monarchii, se i nadstavbové procesy vyvíjely anomálně: preromantický kult lidové tvorby se mísil s procesem ryze již romantické její individualizace jako projevu novodobé kultury národní a postulát obrozensky sociogenní funkce národního umění se prolínal s procesem emancipace moderního českého člověka. Kromě již zmíněné časové hypertrofie českého romantismu, zasahujícího svými posledními vlnami až do konce století, je pro něho charakteristické i vzájemné prostupování preromantismu s romantismem, raného romantismu s vrcholným a pozdním romantismem, ale i romantismu s realismem, secesí, impresionismem, symbolismem a expresionismem. Zvláštností není organická návaznost těch směrů na romantismus, z jehož lůny vzešly, ale jejich převrstvování s romantismem, přežívajícím u nás

konec století.

Správě kdysi již Zdeněk Hejdlý upozornil, že konflikt národního a individuálního se stal přímo neuralgickým bodem rozvoje moderního českého národního umění. Nerovnoměrností vývoje kapitalismu, a s tím spjatými anomálními přesahy jednotlivých nadstavbových jevů, se vysvětlují charakteristické spory o "včasnost" či "nevčasnost" takových mistrů moderní české kultury, jako byl Mácha, Smetana, ale i Dvořák, Fibich, Vrchlický, Zeyer aj. Mácha a Smetana se jevíli jako ti "předčasní", Dvořák, Fibich a Zeyer jako ti "opozdění". Správě však již Julius Fučík v souvislosti s nařčením Zeyera jako opozděného romantika poznamenal: "Opravdu opozděný? Buď velmi opatrným, mluvě o včasnosti či nevčasnosti kteréhokoli zjevu u nás, kde dějinný proces byl zastaven na prahu novověku a kde 19.století znamená horečné dohánění nebo přesněji: vyrovnávání s nezadrženým vývojem západu."

Chceme-li proto se vší odpovědností přistoupit ke zkoumání kořenů moderní české národní kultury, nesmíme tuto zcela mimořádnou historickou vývojovou kontinuitu českého romantického a postromantického umění přehlížet. Ale nejde jen o tu kontinuitu časově diachronní, jde i o organickou, synchronně strukturní kontinuitu českého romantismu a moderní české kultury.

Jiří Kotalík právem zdůrazňuje, že na odkaz Josefa Mánesa bezprostředně a programově navázalo nejen pokolení spjaté se stavbou a výzdobou Národního divadla, Myslbek a Aleš, ale i Tulka, Ženíšek, Chitussi, a dále Preisler, Sla-

víček aj. Nebylo zřejmě náhodou, že malířská generace devadesátých let pojmenovala r.1887 založený spolek jménem Josefa Mánesa a do čela zvolila jednomyslně Mikoláše Alše, protože "ve znamení osobnosti a díla obou malířů započalo koncem 19.století nové a rozhodné údobí vývoje českého moderního umění." /K výstavě Josefa Mánesa. Poznámky a úvahy. In: Katalog výstavy Josef Mánes 1820-1871, Národní galerie v Praze 1972/

Skutečnost, že k odkazu Karla Hynka Máchy se přihlásili nejvýznamnější moderní čeští básníci 20.století, Vítězslav Nezval, František Halas a další, je tak všeobecně známá, že nepotřebuje být zvláště dokazována. A zakladatelé českého poetismu, Nezval a Teige, se výslovně hlásili k takovým představitelům romantismu, jako byli Nerval, Borel, Bertrand, Poe, a svou vývojovou příslušnost k nim spatřovali zprostředkovánu Baudelairem, Rimbaudem, Lautréamontem, Verlainem, Apollinaiem.

I když je to pro mě svůdné, nepopustím příliš uzdu argumentaci muzikologické a soustředím se jen na příklady nejilustrativnější. Bedřich Smetana, v jehož díle tvoří charakteristická romantická polarita národního a individuálního vzácnou dialektickou jednotu, předběhl ve svých posledních dílech, opeře Čertova stěna, druhém smyčcovém kvartetu a symfonickém Pražském karnevalu svou dobu a ukázal daleko do budoucnosti. Antonín Dvořák vytvořil právě v posledním tvůrčím období svého života své nejromantičtější opery Rusalku a Armidu a holdoval nejromantičtějšímu hudebnímu žánru programní symfonické básně. Zdeněk Fi-

bich, snad vůbec nejčistší typ romantika v trojici zakladatelů české moderní hudby připravuje koncem století v české hudbě půdu pro impresionismus a secesi. Dále na této cestě, aniž by organicky narušili vývojovou kontinuitu s romantismem, pokročili Dvořákovi žáci Vítězslav Novák a Josef Suk, z nichž první se stal mistrem svérázného českého hudebního impresionismu a druhý osobitého českého hudebního projevu symbolisticko-expressionistického.

Ale i u tak moderních, a přitom zcela různorodých mistrů české hudby 20. století, jako byli Leoš Janáček a Otakar Ostrčil, představuje romantismus zcela nepominutelnou složku jejich uměleckého vývoje. I velký hudební realista Janáček má svou nezanedbatelnou romantickou minulost /vynikající opera Šárka na básnickou předlohu Julia Zeyera/, ale s romantickými recidivami, dá-li se to tak říci, se u něho setkáváme i po Pastorkyni, v opeře Osud a symfonické básni Balada blanická. Ale to slovo recidiva je nepřesné, jde spíše o vzájemné průniky romantických prvků a realistické tvůrčí metody, s nimiž se můžeme setkat i u jiných velkých moderních realistů, nejen českých a nejen hudebních.

Přímo hmatatelný důkaz vnitřního sepětí české hudební moderny s romantismem skýtá Otakar Ostrčil. Hudební počátky tohoto Fibichova žáka byly i čistě zvukově tak romantické, jak jen možno pomyslet. Ale počínaje symfonickým Impromptu /z doby krátce před první světovou válkou/ se Ostrčilův sloh proměňuje v hudební projev

zcela moderní, v němž se všechny detaily hudebního výrazu nekompromisně podřizují celkovým potřebám tektonické výstavby. Podobně jako velký mistr pozdního romantismu Gustav Mahler, jehož tvůrčí odkaz ho přitahoval, i Ostrčil se ubírá dvojí, dialekticky protikladnou cestou. Jednak hudbu po koturnu wagnerovských mýtů sekularizuje, tj. snáší z nadoblačných výšin opět na zem, na půdu reálné, žánrové konkrétnosti. Jednak ty žánrové "zkameněliny" opět symfonicky oživuje, propůjčuje jim dynamický, procesuální tvar subjektivního výrazu. Jako umělec doby mladší než Mahler činí tak ovšem věcněji i tvrději, protože i to nové časoprostorové osvětí Ostrčilovo bylo tvrdší, krutější, bezohlednější, takže někomu ta zvukově drsná tvář Ostrčilova moderního hudebního projevu může - a jistě právem - připadnout již zcela neromantická. Ostrčil tak překonal romantismus vnitřně, dialektickou negací, protože se svého moderního výrazu dopracoval důsledným uskutečňováním romantického estetického ideálu neustálé dynamizace vývoje a narušování sotva ustálených norem.

Na závěr jedno důležité upozornění. Po první světové válce začali někteří skladatelé užívat ustálených obrátů romantické hudby 19. století epigonsky, jako ustálené konvence, tedy ve své estetické podstatě vlastně antiromanticky. Označovat tuto tradicionalistickou tvorbu romantismem, i když se tak často děje, je ovšem - mírně řečeno - nedorozumění. Ostrčil nám naproti tomu pokleslému užívání dílčích, tradicí ustrnulých a zmrtvělých tvarů posloužil jako příklad důsledného uplatňování esteticky legitimního a živého slohového principu romantismu. Hovořil-li jsem ve svém

příspěvku o nepominutelnosti romantismu při zkoumání základů moderní české národní kultury, měl jsem přirozeně na mysli toto jediné autentické užití pojmu.

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 zhnu- 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 "hrdinný 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, nadšázka 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 dvojným zorným úhlem: jako spletitou změň 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 epeje J. Vrchlického, a jeho vliv je patrný i v "obnovených obrazech" J. Zeyera. Výraznějšími složkami onoho stěžít definovalného pole umění na konci 19. století byl však wagnerianismus a Wagnerova sakrální koncepce umění; nezanedbatelné je i působení preraphaelitů, 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 estentativně pomíjejí hugovský romantismus a vracejí se k romantismu prvotnímu, jakoby "symbolistnímu", k dílům, jejichž skutečným syžetem je sebezpozorování 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 zpředmětovaly 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

sklepse, 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 sténání 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, považovány za monotónní a proti nepřítomnému kolektivnímu ideálu je zprvu postavena roztříštěná, 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 stejné 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 zuřiv-
 vou, 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 zpředměťována slast, bolest, extáze, umělým rájem, mystikou, apotézou 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 nedoceneného symbolistního románu *Élémira Bourgese Soumrak bohů /Le Crépuscule des Dieux,*

1884/ se odyíjí y atmosféře podzimu; jeden symbol je y něm rozvíjen dalším, podobného významu, ale jiného druhu, přičemž obecně srozumitelný a průhledný symbol tu tvoří Wagnerův název a fašule 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 všeska 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 a její určitá profetizace postavena do protikladu k nepřítomné nebo zmrzačené 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 Běliniskij: "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 němž 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 estetickými 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 Sigurđovi /Sigurđ the Volsung, 1876/, axiologie, která spojuje nalivitu 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 tonoucí hvězdy /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

jsam zanechatí snění", 135/, Základním znakem Domu U tonoucí hvězdy je tak totální negace, kdy je popisován 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 třepotá 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 jakémisi 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: toč sama analýza. Velikost je však jedině v syntéze, ↑ která následuje po analýze." /154/ Na rozdíl od romantismu lidských epopiejí, 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 pološilenců, 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.

Náznaky 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 tonoucí hvězdy 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 nenachází 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-

žítosti 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 dvojnárodnosti 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 homogenosti, 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 postavit 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 zpředměťuje 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 tvořil 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.Pouilliart, *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.Pouilliart, 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 křucifixu, 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 křucifixu*, 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

Zdálo 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, otřelému historizujícímu typu slavjanofilského

vlástenice, 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 vylíčení 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. Hejna. 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 dovídáme 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 domácí i cizí 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. Šyťlá. 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 síce 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 břitkým 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 Tylovy činnosti 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 jejich 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, vylíčte naše politické boje a historické zápasy, jak vpravdě jsou, a policie i státní zastupitelstvo bude se vám dívatí 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 uštvoou." 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 Hálkovi, 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.Pypina 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

vůči L.Čechovi jako vůdci 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 prokázali 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 lumírovce. Ještě v roce 1887, tedy v době rukopisných bojů, Sládek hájí mladou literaturu obviňovanou

konzervativními literárními kruzemi 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.Procházkovi a O.Březinovi. Zároveň Sládek podnikl výpad proti symbolismu, Literárním listům a Nivě a usvědčoval redaktora Nivy F.Roháčka z plagiatu. 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 pracovité 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 Nemesi 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 básníka 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 pohybuje 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/, neznamená 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. Mluvilo 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, sovoská literatura je povětšinou odbývá matnou a zběžnou charakteristikou, nanejvýš si jí 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 nejbliž 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 vyprávěč 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 povídka vesnickou předtím odmítl/. Naznačené proměny jsem popsala ve stati 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 vybraných 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 autorova /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 je^hím slohem či "směrem". Kdykolí 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 dvojitý 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 prozai-ka "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 předělu 19. a 20.století bezvýjimečně a nutně. Krásná próza u nás na předělu 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 diletantizují. Ještě než se u nás narodil společenský román, řekli nám, že už dávno vyšel z módy. Nežli řálo 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

^(musej)
 se člověk i umění ~~trpět~~ protrpět, 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, jíž 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 diferenciačních, 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.Liřačov, 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 epeje 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

podnětují vyzpouřinu proti ní. Jako protilék 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 epiky, 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, hodno tovému 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 platonické 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 Radosťi 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 veškerého 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 záluďného 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 bezyvýchodnost 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 vzmachu 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 zभावovalo 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 /sexty 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 stayu 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 proces-

su a vývoje umění /M.Lifschitz, Karl Marx u. die Ästhe-

tik, 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 tyřrčí 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 liberta!" 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 Longinoyu 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 nesdílného 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 / civilizčních / 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/ hezoučkou, 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 vulgarního evolucionismu v Twainově díle viz: M.Procházka, Proklatě 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 symposia
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 symposia 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 vážala 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 venkovanek 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 okolnosti přinutí přijmout za svůj osud plnou odpovědnost /např. tím, že ovdoví, osiří apod./, hrouť 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 stati 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 jedooké 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 pojmout 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, bezcitého 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 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 základních otázek, které Svobodová svým dílem řeší. Nachází jako jednu z možných alternativ realizaci ženy v umělecké tvorbě a v umělkyni objevuje nový typ samostatné ženy, která se vymkla svému určení a jde vlastní cestou. Pro Sofii Podlipskou, jejíž tvorba se v 90. letech 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 tradičního ženského údělu, východiskem čestným a plnohodnotným, které je v očích Svobodové souměřitelné s dráhou manželky a matky. Svobodové řešení ženského údělu tedy vyznívá akcentem na aktivitu, apelem k osamostatnění se především citovému a mravnímu. Její zásluhou se problém 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 mravností, ale i životní aktivitou a na druhé straně okorálostí, 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 spoluvtůrkyní. 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 prvotně 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 čínorodý 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 Vzpouza, 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, Mílenky, 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 živelů 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 sítem, 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. Střelhbitě 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 domýšlejší 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 dráždidlo 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 třicetiletí vývoje 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 soulase s koncepcí sociální prózy jako burcujícího vykřičníku.

V *Siréně* se objevuje táž 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 ikonocita,^{8/} tj. nad

vztahem autora ke příjemci a zřetelům 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 oblidnosti 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 zmořeni a ztýránî a druh cítil s druhem, cítil jeho bídu a strast."^{9/}

V Síréně 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 zmořeni. Ještě že jsme se cítili ztýránî 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.

Siréna má ovšem ještě jednu, časově nejmladší textovou vrstvu, vzniklou autorčinými úpravami pro poválečná vydání. V zásadě jde o nepřiliš 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 Sirény 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 nemyslila na vojnu. Kdybych měl být dobře udělán i pro válku, to bych musil být beznohý, abych se plazil jako had, a mít čtyři ruce, abych mohl dvěma střílet a dvěma házet granáty, místo obličeje bych musil mít prasečí rypák na zákopy,

musil bych být bez žaludku, abych nepotřeboval jídla, a bez mozku, protože myslit 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 zdravý 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 pohybům 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 obzírala dějiny kladenského dělnictva ze zcela jiné dějinné perspektivy a vnímala svůj román na pozadí odlišných literárních

norem. Otevřený konec, ústící do chaosu válečné katastrofy a nevytyčující žádnou jasnou perspektivu do budoucnosti, byl v atmosféře poválečného budovatelského nadšení pociťován 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, pociťovaná 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 zvršenosti 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, byla-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 symposia. 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 Prahel

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 zajímavě 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 restaurováním a rekonstruováním 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 získ archívu 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, pořízené 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 postižen zveřejněnými tabl^o, jež odpovídala malebné a takřka-šic 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 výstavou v Praze. V Praze jsou "práce příliš geometricky sestavovány", a i na dalších místech najdeme obdobné výhrady.^{10/} Rozmanitost a překvapivost Palety se blížila estetice, někdy i technice koláže. Tento způsob prezentace se změnil až počátkem 90.let s publikováním Listů z Palety /každá z kreseb zastupujících autory měla vyhrazenou vlastní stranu/, případně už předtím, roku 1893, kdy mánesovci měli úspěch s obdobně koncipovaným albem darovaným studentskému spolku Slávie. Tato alba redigovaná mánesovci byla nadlouho vůbec jediná, která slouží^{11a} přehledu aktuální tvorby; na rozdíl od toho se výtvarníci účastnili mimovýtvarných sborníků T od počátku 80.let. Ukázkou staršího citění i toho, nakolik souviselo se vztahem generace k ilustrovaným časopisům, je Kopfsteinova ilustrace k národní písni /obr.3/, poznamenaná snad i stylem hrdiny spolku, Alšovými časopiseckými ilustracemi 1.poloviny 80.let. Pochází z 1.ročníku Palety. Iluzivní styl, ovšem už v rozporu s malebností a předznamenávající pozdější emblematický estetismus, charakterizuje i obálku 3.čísla /obr.4/ z roku 1885, kde nejspíš Oliva zastupoval Maroldu jako redaktora výtvarné části. Potom Marold rychle, jak v časopise

oznámil, "překonal morální kočku", další obálky tedy asi smíme považovat za jeho práci,^{11/} Obálka 5.číslo /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 2 příspěvky - nepřispěvky 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 záhlavími - 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 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/} předjímal 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 zápačích 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 týž "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 škrétovskou, 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 srovnání 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 "stará špachtle - naše Jugend" zde ovšem naráží i na mnichovskou *Recesi* a její právě založený stejnojmenný časopis. Mnichovský Jugend byl - asi vzhledem ke smíšenému literárněvýtvarnému 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 etažeru

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 předjímalu 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 vždyť 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 Mníchově 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 revuí - 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.tabl. ze 6.11., s.750.

- 2/ Už v 1. svazku časopisu originály zaslané k reprodukci do Světáozoru 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 mluvílo 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 nejsoustředěněji 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 záyorce; 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.Švabinský. P: 11.1893 - M.Švabinský /Bass/. Š.žádal na pomoc Jelínka, Fettera a Pištěka /Bass/. Š: 1893 - K.Špillar /výzdoba Š/. Š:konec 1893 - J.Sobotka /Špachtle/. Š: 1894 - M.Švabinský, O.Lebeda /Špachtle/. Š: 1896 - O.Lebeda/obálka Š/. P: 1898: - 3 redaktoři; Victorino Rispotti /V.Stretti?/ /Špachtle/. Š: 1898 - bez red./Špachtle/. P: 1899/?/ - H.Boettinger /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 škrétovské 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 rozmariná 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 rozmariným 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 ohražovali. 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 mánesovců a od sestry hostitele redakčního kruhu, Anny Suchardové.
- 27/ Zprávy umělecké, Špachtle č.1 z 1898. Mašek konstatoval, že "výstava jako celek kvalitou ani originelností 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.

K myšlenkovým souvislostem mezi generací 90.let a před-
válečnou avantgardou

Pavla Pečinková

Výtvarné umění 20.století se většinou chápe jako ukončení porenesačního vývojového cyklu a otevření nové epochy umělecké tvorby, jejíž podstatu však zatím nelze přesně definovat a jejíž vlastní počátky jsou stále ještě předmětem neuzavřených diskusí. Stanovení hranice záleží na zorném úhlu a filozofické erudici badatele, na jeho pojetí modernosti i chápání smyslu a funkce umění. Mezníky nové epochy se tak přesunují od období romantického vlastně až po šedesátá či dokonce sedmdesátá léta našeho století.

V posledních desetiletích se při vymezování "hranice modernosti" častěji soustřeďuje pozornost na období přelomu století, charakterizované u nás směry symbolismu, syntetismu, impresionismu a secese. Dosud bylo většinou interpretováno jako vyvrcholení a uzavření vývoje umění 19.století a jako poslední, přechodná etapa historických "slohů", zatímco vlastní moderní umění 20.století otvíral v tomto pojetí gigantický "kubistický převrat". Významné vyjadřovací inovace objevující se v prvních desetiletích našeho století ve výtvarném umění a speciálně v malířství kubismu nabývají na obecnější platnosti a podílejí se na formování nového pojetí umění, na radikálním přehodnocování vztahu subjektu a objektu v tvorbě, na novém poměru umění a reality a na výrazné objektivaci a ontologizaci

uměleckého díla. Tyto charakteristiky byly v dosavadním historickém kontextu pociťovány za natolik převratné, že vedly k chápání počátku století jako radikálního přechodu ve vývoji umění, otevření nového historického cyklu tvůrčí svobody a suverenity, vítězství koncepce nad mímezi.

Všeobecně se pak ustálila antiteze symbolismu jako umění zaměřeného v podstatě metafyzicky, usilujícího o vyjádření transcendentních idejí prostředky subjektivní dematerializace, spiritualizace a symbolizace, jako umění, vzpínajícího se od mrtvé hmoty k azurnému absolutnu, a kubismu jako "nového realismu", umění racionálně fundovaného, objektivizujícího a znovu objevujícího hmotnost a věčnost, zaměřeného zásadně na novou reprezentaci předmětu a prostoru. Vývojové vztahy kubistických výtvarných principů byly sledovány výhradně přes Cézanna k impresionismu, realismu a klasicismu, tedy zásadně po "racionální" linii, protikladné symbolistnímu a romantickému iracionalismu.

Tato striktní polarizace by však mohla platit jen v úzce vymezeném prostoru "pravého kubismu" Picassa a Braqua, a to navíc jen do jisté míry /novější studie nacházejí i v pravém kubismu podstatné zastoupení původně symbolistních principů/. Širší kubistické hnutí, které z impulsů obou protagonistů vycházelo, se pak spojuje se symbolistními koncepcemi ještě těsněji. Tzv. menší kubisté přinášejí ve svých individuálních modifikacích v různé míře kompromisy s předchozím výtvarným pojetím, často užívají

analýzy forem, fazetování a geometrizace jen jako vnější dekoraci tradičního alegorizujícího obrazu.

Široké neortodoxní rozvíjení kubismu je navíc významně podporováno i ovlivňováno dobovými teoretickými a kritickými interpretacemi, které zůstávaly přirozeně zakotveny v estetice přelomu století a které vykládaly nové umělecké směry vlastně ze symbolistního zorného úhlu. /Například Gustav Kahn chápe kubismus zcela na bázi symbolistního ideálu umělecké tvorby. Krása kubistického obrazu je pro něho "krása osvobozená čistým malířstvím od kopírování všedních znaků života; krása, jíž se dosáhlo prostě jen liniemi a harmonií barev"./ Je zcela přirozené, že v oblasti teoretických interpretací byly také vztahy obou generačních a zdánlivě antagonistických koncepcí rozeznány nejdříve. Na zásadní myšlenkové afinity mezi teoretickými a estetickými postuláty symbolismu a kubismu poukázal již na počátku padesátých let Gray ve studii Kubištická estetika. Bylo to však ještě před zásadní rehabilitací secese a symbolismu, v době, kdy interpretace kubismu byly zaměřeny jednoznačně na zdůraznění iniciační role tohoto směru pro vývoj moderního umění a méně již na analýzu jeho zpětných vývojových vztahů, a proto zůstaly i ve velkých syntetických studiích z šedesátých let Grayovy průkazné závěry bez odezvy.

"Během posledních dekád devatenáctého století," konstatuje Gray, "byl symbolismus snad nejvitálnější silou ve francouzské literatuře a představitelé mladší

generace, kteří vedli kubistickou revoltu, byli nevyhnutelně hluboce ovlivněni tímto myšlením v mnohých názorech. Přestože rebelovali proti některým aspektům estetických doktrín předchozí generace, jejich vzpoura byla postavena na mnohých základních předpokladech symbolistů a mnohé zárodky nového hnutí musíme hledat v minulém."

Vezmeme-li v úvahu, že se navíc "kubistické myšlenky" v Evropě šířily a aplikovaly v neortodoxní a kontaminované podobě, že se dál uplatňovaly v prostředí, kde secesní a symbolistní principy stále vládly, nebo dokonce teprve dozrávaly, a že jimi byly znovu a dále modifikovány, je přirozené, že se touto filiací generační vztahy znovu komplikují a vazba na symbolistní názor se posiluje.

Těsná spojitost s myšlenkovým klimatem secese a symbolismu se však v evropských centrech projevuje nikoliv jako retrográdní faktor, ale vývojově nanejvýš pozitivně. Dává vznik novým, autonomním hodnotám, protože aplikace "čistého" kubismu má tendenci soustřeďovat se spíše k oblasti akademických výtvarných problémů reprezentace reality. Podíl secesně symbolistického základu přináší větší komplexnost v chápání uměleckých otázek a těsnější propojení oblastí umění a života.

V podmínkách českého výtvarného umění nabývá diskutovaný vztah navíc ještě specifické modifikace, která je obecně určena kulturní a společenskou situací u nás. Dlouholetou programovou separací od zahraničních vlivů

střídá synkretické přejímání podnětů z evropského umění, paralelně se uplatňují různé výtvarné proudy a tendence, které se v ostatní Evropě rozvíjely časově za sebou. Gauguin se k nám dostává zároveň s Picassem a kubistická generace se rodí zároveň s tzv. druhou generací symbolistní. Umělecké programy z přelomu století a z předválečného desetiletí se tak u nás setkávaly nejen na základě vnitřní genetické sounáležitosti, jejich pouta se posilovala i závažnými myšlenkovými přesahy.

U nás stejně jako ve Francii jsou vazby mezi generací 90.let a předválečnou avantgardou nejmarkantnější v oblasti teorie, zejména autointerpretační. Zaměříme-li se na analýzu "duchovního podkladu", který se naše kuboexpressionistická generace pokouší formulovat a na nějž se neustále odvolává, vystupuje její myšlenková závislost na tezí přelomu století zvláště výrazně.

Jestliže Ch.Gray nachází klíčové ideje, tvořící základ estetické a myšlenkové struktury kubistů, v Mallarméových teoriích, v našem prostředí přijímají tuto zásadní úlohu zejména myšlenky F.X.Šaldy. V jeho koncepci syntetismu a v jeho předválečných esejích lze často hledat myšlenkové podněty či zárodečnou podobu mnohých klíčových teoretických postulátů předválečné generace, a to nejen v rovině obecných filozofických otázek, ale i konkrétnějších teoretických axiomů. Je to zejména pojetí umění jako výrazu a důraz na intuici, pojem syntézy, požadavek odhalování vnitřních podstat, pojetí slohu jako všeobecné kulturní jednoty, romantický ideál tvůrce jako génia potvrzujícího a dovršující-

cího smysl lidské existence, iluze rušení konvencí a obrozujícího nového primitivismu, postulát zákonnosti a organizace výtvarného díla, chápání umělecké formy jako nástroje ke zmáhání reality, k jejímu uzákonění a zduchovnění, významové zhodnocení relativity prostoru a prostorových vztahů, a především pak formulace "absolutních" otázek umění /smyslu, podstaty, cíle a předpokladu tvořivé činnosti/, které ani u této civilistické generace neztrácejí na aktuálnosti.

Z období přelomu století přijímají mladí i řadu dalších estetických, filozofických a uměleckoteoretických vlivů, které promítají do svých úvah a stavějí tak svůj program vlastně na základech, které patřily již estetice i výtvarné praxi generace 90.let. Zde musíme uvést na prvním místě Maurice Denise, jehož kritika impresionismu a program syntetismu našly u nás tak mnohostrannou odezvu /zejména prostřednictvím Charlese Morice/ a jehož teze o primitivismu jako předstupní nového klasicismu se odrazila i ve Fillově stati O ctnosti novoprimivismu, a dále estetiku vcítění a formalistické teorie Fiedlerovy a Kildebrandtovy. Velký ohlas našla také Meier-Graeffova Entwicklungsgeschichte, z níž byla přejímána zejména interpretace impresionismu a postimpresionismu /včetně paralely Cézanne-Dostojevskij/ a zásadní důraz na problematiku výtvarné formy, a dále klíčové teze vídeňské školy dějin umění a vývojové koncepce Wölfflina a Worringera. Nejvýznamnějším spojujícím komentem obou generací jsou pak shodné vlivy filozofické;

předválečná mládež je stejně jako moderna 90.let orientována novokantovsky a zároveň je výrazně zasažena myšlením Schopenhauera a Nietzscheho, otců dekadence, a dynamickým evolucionismem Bergsonovým. V myšlení těchto tří filozofů /s nímž se u nás spojovala již tvorba Otokara Březiny/ byly zakotveny úvahy většiny příslušníků kubistické generace s výjimkou Čapků, kteří dobovou "schopenhauerovskou" orientaci často kritizovali.

Tato myšlenková východiska do jisté míry předurčují i základní okruh problémů, na které se předválečná teorie a kritika zaměřuje, i směr jejich řešení. Zde se mohou pokusit jen stručně zrekapitulovat hlavní témata, ve kterých se názorový systém naší kubistické generace s programem přelomu století překrývá:

Přímou souvislost s integrujícími slohotvornými tendencemi secese má již všeobecné nadosobní úsilí o vytvoření nového uměleckého slohu vyjadřujícího komplexně myšlenkové i životní obsahy moderního člověka, které motivovalo jak teoretickou, tak i praktickou aktivitu kubistické generace. Mladí však již nehledají univerzální slohotvorný základ ve výtvarném dekorativním řádu, ale ovlivnění dobovými umělecko-teoretickými koncepcemi spatřují jej v postižení "ducha doby".

Dalším společným postulátem je např. idea umělce. Také kubistická generace vyznává nadčasový ideál nezávislé a titánské tvůrčí individuality, který s takovou podmanivostí prosazoval již F.X.Šalda. /Toto pojetí rozvíjejí zejména O.Gutfreund a E.Filla, kteří interpretují

úlohu umělce zcela ve smyslu symbolistní transcendence./

Dalším styčným bodem je dokonce ústřední pojem přelomu století - symbolizace, jako spojení fenomenálního a transcendentního. /Toto téma je nejvýraznější u Gutfreunda, který zde přejímá myšlenku Bourdellovu, užívá pouze pozměněné terminologie: pojem symbolizace nahrazuje materializací./

Důležitý společný princip představuje také pojetí umění jako výrazu. V závislosti na dobové estetice vci-
tění je v předválečných reflexích umělecká tvorba stále chápána jako objektivace niterných obsahů. /Ve Fillových úvahách najdeme v souvislosti s tímto tématem dokonce i tak evidentně symbolistní motivy, jako^ž je umění jako vyjádření stavu duše nebo pojem rezonance. Pouze Čapkové chápou výraz výhradně jako komunikativní potenci výtvarných prostředků./

Z pojetí umění jako výrazu vyplývá i soustředění na problematiku formy. Výtvarná forma, zbavená závislosti na opticky vnímatelné realitě a podléhající pouze "tvárným" zákonům, je motiv spojující a ovládající většinu předválečných úvah, často zde najdeme i absolutizování její funkce/zvláště v počátcích Skupiny výtvarných umělců/. Pregnantně vyjádřený požadavek autonomní výtvarné formy, odkazující bezprostředně k symbolistní estetice, je přitom jeden z nejcennějších vývojových impulsů, jež byly v předválečném hnutí obsaženy.

Významným spojujícím momentem je také pojetí umění jako prostředku k proniknutí k podstatě reality, ke

kantovské věci o sobě. V tomto smyslu je předválečnou generací chápána i funkce kubistické analýzy a neperspektivního zobrazení prostoru. Z představy umění jako pronikání k hlubší realitě vycházely i dobové teze o kubismu jako intenzivním realismu /Kramář, Čapkové, Beneš/. "Věcnost" kubismu, která v nich byla akcentována, neměla striktně materiální smysl, ale byla pouze prostředkem k dosažení vyšších, transcendentních hodnot.

S vypjatým úsilím o postižení podstaty reality souvisí pak snaha překonat relativní vymezení v času a prostoru. Porušení prostorových vztahů je chápáno jako jeden ze způsobů panteistického splývání s kosmem. Nový výtvarný prostor, o jehož vytvoření předválečné generace usiluje, není pokusem o adekvátní výtvarný popis materiálního světa, ale mnohem spíše úsilím o překonání jeho dimenzí a dosažení absolutna.

Jestliže mělo být symbolistní tíhnutí k absolutnu domyšleno konsekventně, musilo v umění vyústit do tendencí klasicistických. Podstatné bylo ztotožněno se zákonem a nalézalo formulaci v představě uměleckého řádu. Novoklasicistní požadavek výtvarné kázně a zákona, který se kolem r.1910 stává základnou smelující vystoupení předválečné avantgardy, je zase jen vyústěním idejí symbolismu a secese.

S myšlenkovým klimatem přelomu století souvisí další z klíčových témat kubistické generace - vztah ducha a hmoty v umění. Tato zdánlivě akademická otázka byla

u nás před válkou velmi živá a dávala klíč i k velice konkrétním tvůrčím řešením. Nové výtvarné principy byly chápány jako prostředky spiritualizace, jako nástroje ke "zmáhání hmoty duchem". Nadřazení kreativních schopností lidského ducha v umělecké tvorbě se promítá jednak do prosazování autonomie tvůrčí aktivity a do zásadní ontologizace umění, jednak do jeho vyhraněného konceptuálního chápání. Kořeny obou těchto tendencí, významně zasahujících vývoj umění po celé dvacáté století, je opět nutno hledat již u generace přelomu století.

Nejzávažnější myšlenkové souvislosti obou generací pak najdeme v oblasti filozofie umění, v úvahách o smyslu a podstatě umělecké tvorby. Zde zůstává předválečná avantgarda zcela v mezích filozofie symbolismu, shodně připisuje umění zásadní noetické funkce, definuje je jako úsilí po odhalení smyslu existence a smyslu světa a zcela schopenhauerovsky nadřazuje umění pomíjejícímu životu. Někteří představitelé předválečné generace pociťují vztah nového umění k filozofickým a světonázorovým otázkám tak silně, že ho vyhlásují za nové náboženství. Nechybí zde ani tak vyhraněně symbolistní motivy, jako je teze o umělcově oběti a vykoupení. /Je zajímavé, že "nejsymbolističtější" je ve své filozofii radikální Fillovo křídlo. Čapkové se zásadně stavějí proti této orientaci, zdůrazňují civilní, nereligiózní charakter nového umění a vyčítají teoriím svých druhů metafyzickou spekulaci./

Je tedy zřejmé, že nový výtvarný názor, se kterým se generace Osmy v autentické či zprostředkované podobě seznamuje a který se v našem prostředí rychle ujímá, nepotlačí zcela dosavadní myšlenkové klima, ale sám se mu naopak podstatně přizpůsobuje. Mládež vychovaná spolkem Mánes a podníčená Munchovou výstavou rozvíjí tzv. duchovou, expresivní variantu kubismu. Je však nutné brát v úvahu, že tato "duchovost" souvisí úzce se secesní a symbolistickou myšlenkovou základnou. Skupina výtvarných umělců se sice programově hlásí k "formové linii" francouzského kubismu a kritizuje "mystičnost" německého expresionismu, ale svými teoretickými úvahami i svou praxí se často dostává k "mystičnosti" expresionismu blíže než k čistému kubismu. V těchto souvislostech se často hovoří o expresionistické mutaci kubismu, eventuálně o kuboexpresionismu. Je však otázkou, do jaké míry náleží tyto "expresionistické" složky našeho předválečného umění autentickému expresionismu, zda jejich povaha není spíše secesně symbolistní a zda se teprve na tomto základě naše předválečná avantgarda s expresionismem nestýká.

Na symbolistní myšlenkové zakotvení kubistické generace vlastně jasnozřivě upozornil již K. Teige, když kritizoval kubistickou architekturu: "Je to spirituální a romantický názor, domněle příbuzný baroku a gotice, v každém případě pak shodný s názorem secese." - Myslím, že radikální a jednostranný soud je možné do jisté míry vztáhnout i na ostatní výtvarné obory.

Soustavnější analýza a zhodnocení "symbolistních" principů v tvorbě předválečné avantgardy však zatím chybí. Neoddiskutovatelné spojnice s idejemi předchozí generace /např. ve tvorbě Zrzavého, Kubišty, u Fillovy Salome, Procházka Prométhea ap./ byly interpretovány spíše jako vybočení z generačního programu. Sledujeme-li však, nakolik se ideový základ přelomu století odráží i ve vlastní výtvarné praxi Skupiny výtvarných umělců, najdeme i zde překvapivě časté korespondence.

Neobyčejně konsekventní je z tohoto hlediska zejména projev Kubištův a Gutfreundův; spiritualita či postup "dematerializace" v jejich výtvarných dílech do značné míry odpovídá metafyzickým abstrakcím jejich teorií. Všeobecně pak můžeme v letech 1910-1912 sledovat v tvorbě členů Skupiny výtvarných umělců /zejména u Filly, Beneše a Procházky/ pojetí umění jako symbolizace a evokace hlubších významů spojených s lidskou existencí, s její konečností a s absolutnem, v přetrvávání secesních a symbolistních ikonografických schémat. Myšlenku symbolistní transcendence však nesou i ikonograficky neutrální díla tohoto období - je obsažena i v zátiších Kubištových, i v nekonečně měnlivém proudu fazet vrcholných analytických prací Gutfreundových, Fillových a Procházkových, v nichž se celý organismus díla stává dramatickým pulsujícím silovým polem, kterým má být - stejně jako na přelomu století - vyjádřena kosmická jednota. Také vypjatý idealismus a zdůraznění tvůrčího ducha, jeho nadřazení objektivní realitě, se promítá do předválečné praxe,

zejména do pláten Kubištových, kde je "duchová energie" častěji přímo tematizována /Fakír, Překážka, Vzkříšení Lazara/. Dynamické střetávání geometrizovaných tvarů jak v malbě, tak v architektuře i plastice je pak všeobecně chápáno jako projev formující síly ducha. Podtrhuje zároveň i výraz symbolistního panteismu, který opět nezůstává jen v rovině teoretických úvah - můžeme ho spatřovat např. v propojení konečného s nekonečným v Gutfreundových plastikách, nebo dokonce zvláště názorně ve Fillových Dvou ženách či Koupání, kde se kubizované tvary zcela podřizují vířivému dynamickému pohybovému proudu, vtahujícím diváka do nekonečného prostoru bergsonovského univerza. A konečně v analytických studiích většiny příslušníků předválečné generace lze hledat nejen variace na principy Picassovy malby, ale i odraz symbolistní snahy proniknout k podstatě, ke ztajenému jádru. Stěžejní analytické práce Fillovy a Kubištovy nesledují jen výtvarný rozklad předmětů, ale nesou zároveň tento symbolistní filozofický náboj, a to dokonce i Fillovy rané práce válečné.

Přestože se ve tvorbě předválečné generace tak radikálně mění morfologie výtvarného vyjadřování, zůstávají zde rozhodující vnitřní ideové spoje s tvorbou devadesátých let, kterým by měla být věnována systematictější pozornost. V našich podmínkách se plně potvrzuje teze W.Hofmanna, že předválečné avantgardy nejsou popřením, ale pouze radikalizací a dovršením principů moderního umění budovaných v symbolismu a secesi.

Počátky secese v české architektuře konce 19.století

Zdeněk Lukeš

Nástup secese v evropské architektuře souvisí, jak známo, s rozvojem nových konstrukcí /železo, beton, nové využití skla a keramiky/, s obnovenou vlnou zájmu o orientální kulturu a především se snahou vytvořit nový styl, který by se vymanil z vlivu historismu, jenž ovládal Evropu po celou druhou polovinu minulého století. Všeobecně lze říci, že se jedná o složitý proces: část architektů, především starší generace, nové trendy ignoruje nebo jen volně kombinuje historizující prvky se secesním dekorem, radikální křídlo na straně druhé zcela bourá tradiční osnovu průčelí a prosazuje vláčný vegetabilní nebo figurální dekor ze štuky nebo kovových prvků, využívá kontrastu zdobených a hladkých ploch omítek, asymetricky člení fasádu a uplatňuje secesní prvky i v interiéru.

Dá se říci, že v evropském prostředí se s náznaky secese můžeme setkat již v Gaudího tvorbě z konce 80. let ve Španělsku, první centrum architektury art nouveau však vzniká kolem roku 1893 v Bruselu kolem Victora Horta. V první polovině 90.let dochází k významné proměně v tvorbě vídeňského architekta prof.Otto Wagnera, jehož osobitý klasicismus přejímá postupně secesní ornamentiku, i když si i po roce 1897 podržuje převahu klasicizujících prvků a nezbavuje se ani symetrie. A právě Vídeň a Wagnerovy práce měly, jak si ukážeme, zásadní význam pro

nástup secese na našem území.

Rozhodující pro rozšíření nového stylu v evropské architektuře jsou léta 1897-98, kdy se začíná prosazovat po Belgii také ve Francii /H.Guimard/, Německu /A.Endell/, Rakousku /vedle Wagnera J.M.Olbrich a další/ a osobitým způsobem také v Anglii a Skotsku /C.R.Macintosh/. A - co je pro nás důležité - také v Čechách /i na Moravě/ se v této době začínají objevovat první stavby, jejichž průčelí jsou pojednána v novém slohu. /Zde je třeba zdůraznit, že budeme hovořit stále jen o průčelí nebo detailu, neboť do vývoje půdorysů secese prakticky nezasáhla a pouze přejala starší schémata. U vilových staveb došlo k rozšířenému použití anglického halového typu, ale i ten byl znám již dříve./

Nástupu secese v české architektuře bylo zatím věnováno málo pozornosti, běžně se za první realizaci považovala Ohmannova fasáda domu s kavárnou Corso v Praze z let 1897-98. Situace však byla poněkud složitější, jak ukáže následující exkurze do tvorby několika osobností - známých i takřka zapomenutých -, které otevřely na našem území cesty novému směru.

Vídeň se stala v poslední čtvrtině minulého století jedním z nejvýznamnějších center evropského umění. Sem - na vídeňskou uměleckou Akademii - také přicházela řada osobností české nebo německé národnosti pocházejících z českého, či moravského regionu. Mnozí z nich měli to štěstí, že mohli buď přímo studovat v proslulém ateliéru Otto Wagnera; nebo

s ním mohli alespoň spolupracovat na jeho projektech. Byli to pozdější čelní představitelé secese J.M.Olbrich, rodák z Opavy, J.Hoffmann /Brtnice u Jihlavy/, L.Bauer /Krnov/, bratři H. a F. Gessnerové /Valašské Klobouky/, F.Krásný /Koterov u Plzně/, J. Kotěra /Brno/, O.Böhm /Heřmanův Městec/ a mnozí další. A byli to právě Wagnerovi žáci, kteří patřili k prvním pionýrům secese na území Čech.

O t a k a r B ö h m /1868-?/ spolu s H u b e r t e m G e s s n e r e m /1871-1943/ navrhli stavbu, kterou lze považovat za první secesní realizaci u nás. Jde o budovu bývalé Obchodní akademie /nyní pedagogická fakulta/ na dnešním Leninově náměstí v Hradci Králové. Projekt pochází z roku 1896, realizace je z let 1896-97. Přínos nové architektury vystihl kdysi ve svém komentáři Karel Herain^{1/}: "Ohlas školy Wagnerovy a jejího programu, hlásajícího odklon od slohové tradice a od eklektismu a zřetel účelovosti architektonického díla, objevil se v Hradci Králové podstatně dříve než v Praze. Budova Obchodní akademie se svými výraznými vertikálami fasádního členění jest prvním dokladem snahy dr.Ulrycha o navázání styků se školou nové architektury. Dělo se tak přímo ve Vídni, kam starosta každého týdne zajížděl. Projektanti této první nestylové budovy v Hradci, architekti O.Böhm a Moravan Hubert Gessner, nepatří sice k individualitám zvláště se uplatnivším /to snad dnes platí v případě Böhma, H.G. je dnes považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů vídeňské secese - pozn.ZL/, ale jejich návrh, uskutečněný v letech 1896-97, dobře zapadá do vývoje názorů Wagnerových v oné době. Na fasádě setkáváme se ještě s ornamentálními prvky odvozenými zčásti z baroka, zčásti z jiných slohů, ale jejich úloha i význam

jsou i při značném naturalismu nápadně podřadné a ponechávají hlavní slovo členění plošnému." Je zřejmé, že průčelí Obchodní akademie nese všechny rysy vyspělého wagnerianismu, tedy jakéhosi secesního klasicismu, který ve Wagnerově tvorbě té doby reprezentují stanice vídeňské rychlodráhy nebo Ankerhaus na Graben ve Vídni.

Mezi další významné absolventy Wagnerova ateliéru patří jeho první český žák **F r a n t i š e k K r á s - n ý** /1865-1945/. Dnes je ovšem jeho jméno spojováno výhradně s jeho nepříliš hodnotnou oficiální tvorbou z 20. let /palác SIA nebo banka Slavia v Praze/. V pozadí zájmu byly jeho rané plzeňské realizace. Předcházely jim noblesní soutěžní projekt na plzeňské Městské divadlo /1896-97/, na kterém spolupracoval s Josefem Hoffmannem - pozdějším vůdčím zjevem vídeňské secese. Wagneriánská studie byla v soutěži odměněna první cenou, ale k realizaci byl určen celkem konvenční návrh A. Balšánka /4.cena/.

Další Krásného projekty pro Plzeň byly většinou realizovány. Mezi nimi vyniká dvojice právozárečných domů na úzkých hlubokých parcelách ve Smetanově ulici /čp.140 a 166/ z let 1897-98. Fasády jsou opět wagnerovské, setkáváme se zde s řadou klasicizujících prvků - festonů, věnců, drapérií atd. Sochařská výzdoba neznámého autora je brilantní. Zajímavý je dobový komentář J. Lhoty v Technickém obzoru, který dokládá, s jakými těžkostmi se setkával nový umělecký styl na našem území: "Pod vlivem vídeňského moderního proudu ve výtvarnictví, najmě v architektuře, architekt F. Krásný koncipoval fasádu této budovy v secesi pro

naši královskou Plzeň, která přece honosí se znamenitými monumenty stavitelství na domácí půdě vypěstěného a nepotřebuje toho při obrozovacím procesu, aby ke zvelebení jejích tříd, náměstí a ulic osvěžována byla elementy cizorodými, jí zajisté úplně dostačí, když v duchu těchto monumentův a ve smyslu starých tradic rozvíjeti se bude tak, jak si to přejeme a o čež usilujeme i v naší matičce Praze."

Z nerealizovaných studií nájemných domů pak vyniká Krásného projekt průčelí domu pana Šimandla v Solné ulici, jehož pitoreskní výzdobu výstižně popsal opět J. Lhota²: "Co se tkne průčelí vyřešeného v nejmodernějším vídeňském slohu, nemůže se mu upříti, že velmi silně vystihuje obchodní účel budovy, že je mu reklamní firmou prvního řádu a zvláštní originality. Všimněme si jen v malé reprodukci fasády detailů: z pilířů vystupují dva býci, kteří nesou arkýř, kordonová římsa nad přízemkem nahrazena plastickými hlavami prasečími na zlaté půdě, jež - natřeny barvou uzeniny a opatřeny skleněnými očima pro odraz světla - vzbudí dojísta efekt; na přední straně arkýře dýmají dva komíny, které spojuje patron uzenáří, kouř pak ovívá, vlastně udí, prasečí hlavu nad oknem druhého patra; po obou stranách arkýře dotčeného patra navrhl autor alegorické malby - které přiděleny umu místra Aleše znázorňovati mají rolnictví a uzenářství, aby tak pointován byl rolnický původ a nynější obchod pana Šimandla; pod hlavní římskou sctví se zlatým písmem domácí naše pořekadlo: Řemeslo zlaté dno, ostatní ornament vykazuje motivy uzenkové apod. Po této

reyue bedlivý pozorovatel nabude přesvědčení, že měrou vrchovatou naplněn požadavek, aby vnějšek charakterizoval čestné povolání páně stavebníkovy, dospěje ale nepochybně k závěrku, že názory o architektonickém vyřešení a výzdobě budov v moderním umění křiklavě divergují a že pro některé intenzívnější směry není všude stejné nálady."

Další vrcholnou /a prakticky neznámou/ kreací F. Krásného v Plzni je vila sládka K.Kestřánka při Karlovarské ulici /čp.451/, rovněž z let 1897-98/projektováno, stejně jako předešlé stavby F.K., ve Vídni/. Na této stavbě s dominantní schodišťovou věží zakončenou přilbovitou kupolí kryjící lodž je už patrný přechod od wagnerovské klasicizující secese k secesi florání, kterou u nás reprezentuje především raná Kotěrova tvorba /1899-1904/.

J a n K o t ě r a /1871-1923/ - další absolvent Wagnerova ateliéru - přichází z Vídně do Čech sice velmi mlád, ale je zde přijímán jako hotový umělec. Jeho tvorba je známá z vídeňské exkluzivní revue Der Architekt, a tak není divu, že je krátce po svém příchodu do Prahy /1898/ jmenován profesorem Uměleckoprůmyslové školy namísto F.Ohmanna, který odchází naopak do Vídně. K.B.Mádl vítá Kotěru ve své stěžejní stati Příchozí umění^{3/} bezmála jako Mesiáše, který má spasit konzervativní českou architekturu: "Je dnes sedm[↑]a[↑]dvacet let stár, ale není docela neznámý. Některé jeho práce školní a samostatné projekty byly v Praze vystaveny, ve zdejších a

cizích listech reprodukovány a dříve ještě, nežli vyvěsil své cestovní studie a svěží projekty ve výstavě Mánesa, věděli jsme, že nám v něm vzniká nová, opravdu nová síla, jaké je české architektury v té chvíli třeba jako soli, nemá-li tato nadále tonouti v uměleckém konzervatismu jinde již překonaném. Vrací se domů do Čech jako umělec pokrokový, jako architekt, který s přesvědčením muže, ve spásu svojí věřícího, žije a tvoří v moderním proudění."

K prvním Kotěrovým secesním projektům patří návrh činžovního domu do Plzně z roku 1897, ten ještě nezapře vliv velkého učitele; realizovaný Peterkův dům na Václavském náměstí v Praze z let 1899-1900 však už představuje posun od klasicismu k prosté florální secesi. Kotěrovo střídme pojetí fasády se Suchardovou a Pekárkovou dekorací vyvolalo u části veřejnosti, zvyklé na eklektická přezdobená průčelí /srov. se sousední stavbou A.Dlabače dokončenou ve stejném roce/, bouři nevole. Kotěra píše svému příteli Gombrichovi do Vídně^{4/}: "Pravou štvanicí proti mně pořádají při mé první práci. Štěkají, protože se bojí, že bych se mohl dotknout jejich kostiček v míse. Nemám tu stejně smýšlejících, s nimiž bych se mohl vypovídat. I kdybych mohl M./=Mádl, pozn.ZL/ a několik jiných tak nazvat, přece jen mezi nimi si připadám jako experimentační objekt. Zdá se přece jen, že přesvědčení o cíli a důvěra ve vítězství nejsou tak silny. A potřeboval bych vzpružení...ač jsem o správnosti cesty pevně přesvědčen."

Další osobnosti, jejichž jméno je spojeno s prvními

secesními realizacemi v Čechách, neprošly Wagnerovou vídeňskou školou - tři z nich ostatně patřily tehdy již ke střední generaci: F.Ohmann, O.Polívk a J.Koula.

Německý architekt F r i e d r i c h O h m a n n /1858-1927/, někdejší absolvent vídeňské Akademie, usazený několik let v Praze, byl velmi plodný umělec. Znovuobjevil kouzlo pražského baroka, ale své projekty vytvářel v celé plejádě stylů od gotiky po secesi. Z roku 1897 pochází už zmíněný návrh průčelí domu s kavárnou Corso na pražských Příkopech /zbořeno ve 30.letech/. Na fasádě se vedle secese setkáme ještě s neorenesancistními prvky, poprvé se zde však objevuje typická skleněná markýza. Ještě dále šel Ohmann v návrhu průčelí a vnitřního zařízení hotelu Central v Hybernské ulici v Praze /1898-99/, práci na provádění stavby však po jeho odchodu do Vídně převzali jeho žáci z Umprum B.Bendelmayer a A.Dryák, kteří provedli určité úpravy projektu.

O s v a l d P o l í v k a /1859-1931/ měl rovněž za sebou řadu realizací a studií ve stylu pseudoslohů. Tento absolvent pražské techniky a Zítkův asistent kupodivu vytvořil v letech 1897-99 několik velmi hodnotných secesních prací. I on, stejně jako Ohmann, musel pečlivě sledovat dění v ostatních centrech evropské secese, zejména ve Vídni. Nejstarší Polívkův secesní projekt pochází z roku 1897; o rok později se podle něj staví na Vítězném náměstí v Brně dům Karafiátova nakladatelství /průčelí ve 30.letech zničeno adaptací/, který představuje jakýsi kompromis mezi historismem a secesí, ale asymetrie

fasády a segmentový štít již poukazují na přechod k novému stylu. Z roku 1898-99 pochází už brilantní stavba ve stylu florální secese - Eskomptní banka v Karlových Varech /zbořená bohužel opět ve 30.letech/. Je to realizace svým významem srovnatelná s Krásného Kestřánkovou vilou v Plzni nebo Kotěrovým Peterkovým domem v Praze.

K raně secesním Polívkovým realizacím patří také dostavba Náprstkova muzea v Praze /do ulice U Dobřenských; 1899/ nebo administrativa Ringhofferovy továrny v Praze na Smíchově /kol.1900/. Secesní prvky nese také dřevěné Polívkovo divadlo Uránie na Výstavě architektů a inženýrů, která se konala v roce 1898 v areálu výstaviště v Praze-Bubenči.

Tato akce měla mimořádný význam pro nástup secese, a to nejen v architektuře, ale i ve výtvarném umění. Vedle Polívkova divadla lze označit za secesní i původní /a v roce 1907 odstraněný/ objekt pro Maroldovo panoráma Bitvy u Lipan od Ohmannova žáka J i ř í h o J u s t i - ch a, který byl také autorem secesních reklamních pohlednic z výstavy^{5/}.

J a n K o u l a /1855-1919/, někdejší Hansenův žák a profesor pražské techniky, nebyl rozhodně příznivcem nových trendů v umění. Jeho bizarní výstavní hostinec Krčma umělců U Nesmysla byl vlastně svéráznou karikaturou nového uměleckého stylu. Svědčí o tom i komentář z dobového výstavního průvodce: "Nejen zábavní a společenský, ale i jaksí poučný význam má tato krčma, neboť seznamuje obecnost s nejkrajnějšími výtvary umění dekadentního a

symbolistického. Čeští umělci humoristicky tu znázorňují komické extrémní výtvarné moderny, uvádějí obecnstvo v úžas a postrach podivnými mátohami a nestvůrami malířskými a plastickými. Krčma ta je inspirována podniky pařížskými - vždyť jsou známy její divoce fantastické, mnohdy příšernou dekorací vynikající umělecké brasserie jako Černá kočka a Chcíplá krysa..."

Na závěr snad ještě zmínka o-v kontextu tvorby-oje-diněném projektu architekta F r a n t i š k a S a n d e r a /1871-1932/ na nárožní dům v Křižovnické ulici /čp. 97/ v Praze. Někdejší absolvent pražské techniky pojednal průčelí /projekt 1897, realizace 1897-98/ ve stylu wagnerovského klasicismu.

Z uvedených fakt je zřejmé, že nástup secese v české architektuře je nutno spojovat se jmény několika tvůrců, z nichž každý přistupoval ke svým návrhům s vlastní invencí. Vliv Vídně a především Wagnerův zde byl, jak jsme ukázali, značný. Čechy^{6/} tedy patří mezi ty evropské země, kde nový styl získal, přes určité počáteční rozpaky, rychle přízeň a mohl se na počátku tohoto století rozvinout do nebyvalé šíře. Česká secese a později moderna s kubistickou epizodou jsou dnes v kontextu evropské architektury skutečným pojmem.

Naše současné bádání je však teprve v počátcích a není vyloučeno, že další objevy nám o vzniku secese na našem území napovědí více.

Poznámky:

- 1/ K.Herašin, Ulrychův Hradec Králové, Umění 3, 1930, s. 289-356.
- 2/ Technický obzor 7, 1898, s.158-159.
- 3/ Volné směry 3, 1899, s.117-142.
- 4/ Dopis datován 12.4.1899.
- 5/ Z.Lukeš, K výročí pražských výstav 1898/1908. In: Ročenka Technického magazínu I, Praha 1987, s.182-193.
- 6/ Nástup secese v moravském a slezském regionu /především tvorbu bratří Gessnerů/ zpracoval P.Zatloukal.

Další použité práce:

- Z.Lukeš, 1897-1899 - léta nástupu české architektonické secese, Architektura ČSR XLV, 1986, č.10.
- Z.Lukeš, Ještě k počátkům české secesní architektury. Architektura ČSR XLVIII, 1989, v tisku.
- J.Kolář, Architekt F.Krásný. In:Minulostí Západočeského kraje XX, 1984, s.53-62.
- Z.Lukeš, František Krásný - vůdčí osobnost nástupu secese v české architektuře, Umění 34, 1986, s. 536-542.
- R.Pošva - Z.Lukeš, Neznámý Osvald Polívka. In:Staletá Praha XVIII, Praha 1988.
- Foto archívy NTM.

"Dům milovníka umění" a morayská architektura přelomu
století

Pavel Zatloukal

Když darmstadtský knižní a časopisecký nakladatel Alexander Koch vyhlásil v roce 1901 ideovou architektonickou soutěž na téma "Dům milovníka umění" /Haus eines Kunstfreundes/, kulminovalo touto akcí mimo jiné i několik základních tendencí, jež spoluurčovaly charakter vývoje architektury přelomu století ve střední Evropě.

Jedna z nich souvisela s další - vrcholnou - fází šíření a popularizace myšlenek Williama Morrise, spočívajících především v tom, že stroj a strojová civilizace jsou hlavními nepřáteli moderního člověka ve vztahu k umění. Jak známo, Morris spojoval mimo jiné úpadek soudobé společnosti s úpadkem řemeslné výroby jako formy autentické seberealizace, a řešení krize 19. století hledal v možnostech anulovat moderní schizofrenii návrháře na jedné a výrobce na druhé straně. Vzory nacházel v minulosti, především ve středověké jednotě návrhu a výroby. Na jeho uměleckořemeslné dílny, vycházející z těchto premis, pak navazovala nejen skupina prerafaelistů, ale v další generaci zejména hnutí Arts and Crafts. O konkrétní gotické formy domácí provenience, tvořící v Anglii 19. století stále přítomnou opozici kosmopolitnímu neorenesancismu, se pak opíral i jeho vrstevník a v jistém směru i soupevník, John Ruskin.

Další výraznou tendencí přelomu století - úzce související s předchozím hnutím - byl přímý vliv soudobé anglické architektonické tvorby na umění střední Evropy, orientující se zejména k řešení otázky nové podoby - nebo obrody - rodinného domu. Na počátku stojí opět Morris a příklad jeho vlastního obydlí, Red - House v Uptonu, které si v letech 1859 - 60 postavil a vybavil podle návrhů přítele Philippa Webba. Pro jeho pojetí, charakteristické orientací k pololidové tradici bydlení ostrovanů, koncipováním stavby zevnitřku navenek, s tím související prostotou a dispoziční skladbou, preferující před reprezentativními zřeteli zabydlenost^(B) soustředěnost kolem krbu, se brzy ustálil termín "Domestical Revival". Myšlenky obrody architektury pak na tomto základě široce rozváděly generace jeho následovníků; připomeňme alespoň jména Ch.A.Voysey, Ch.Ashbee, B.Scott a okruh glasgowských umělců v čele s Ch.R.Mackintoshem. Jejich projekty a realizace - zdaleka ne ovšem shodné ve východiscích a cílech - byly hojně ve své době publikovány nejen v domácích periodikách /zejména v časopisech The Studio a Academy Architecture/, ale od počátku 90.let byly přebírány i do celé řady většinou nově zakládáných uměleckých revuí v Německu a v Rakousku /např. Dekorative Kunst, Kunst und Kunsthandwerk ad./. Jedním z hlavních a cílevědomých proklamátorů hnutí anglikanizace ve smyslu obrody soudobé architektury se pak stal Hermann Muthesius. Řadu let kolem přelomu století působil na německém vyslanectví v Londýně, odkud propagoval anglický styl bydlení knižně i časopisem. K hlavním mluvčím stylu "věcnosti" patřil i po návratu

domů. A nebyl zde již jediným; stejně například ředitel hamburské galerie, Alfred Lichtwark, v této souvislosti hovořil o "věčné kráse".

Konečně třetí tendencí, jež nás v této souvislosti bude zajímat a která na přelomu století kulminovala, byl kult umělce anebo znalce uměleckého díla, spjatý s dobově rozvíjenou premisou prorocké výlučnosti umění a s úniky do jeho světa. Jak uvidíme dál, s Morrisovými postuláty o umění pro všechny a s jeho sociálními vývody kontrastovala jen zčásti.

O tom, že vlna anglikanizace ve střední Evropě nebyla jen okrajovou záležitostí, existuje mnoho dokladů. Svědectví o tom podal například Hermann Bahr, spisovatel a člen redakčního kruhu mladého časopisu *Ver Sacrum*. Hně v prvním ročníku /1898/, v článku *Anglický styl*, rozhorleně referuje o tom, že "v kroužku vídeňských umělců a milovníků umění se nyní často diskutuje o anglickém stylu". Nás v této souvislosti nebudou zajímat ani autorovy závěry, oponující tomuto nadšení požadavkem po svébytnosti vlastní umělecké tvorby, jako spíše poznámky o "fanaticích" anglického stylu na Dunaji, kteří dokážou jeho věcnost, jeho důvěrný vztah k materiálu, jeho jemnost, preciznost a princip propojení umělce s řemeslníkem ve výsledném procesu do nekonečna obdivovat. Ostatně i Adolf Loos v knížce esejů *Ins Lehre gesprochen* /z let 1897-1900/ říká, že "centrum evropské civilizace se nyní nachází v Londýně".

Byl to přesný opak toho, čím se v architektuře i v uměleckém řemesle vyznačovala vrcholící doba pozdního

historismu. O tom, jak vyhlížely dosavadní domy "miloyníků umění", syčedčí řada příkladů. Za mnohé je jejich výmluvnou charakteristikou přídomek, jímž A. Lux obdařil první vilu Otto Wagnera. "Italský sen v náručí Vídeňského lesa" byl skutečně ztělesněním poslední fáze virtuózní formy.

V této podobě poznamenala i počátky samostatné tvorby a školní východiska první a rozhodující generace Wagnerových žáků z vídeňské Akademie výtvarných umění, jejichž zásadní podíl na formování počátků moderní architektury není třeba připomínat, ale jimž v souvislosti s tím připadá i prvořadé místo v šíření anglikanizujících idejí.

Již v letech 1895-96 postavil Hubert Gessner, tehdy student druhého ročníku Wagnerovy speciálky, dům pro Josefa Bratmanna v rodných Valašských Kloboukách. "V moderním slohu vystavěná vila vídeňského sládka... klobuckého rodáka, jenž z malých poměrů vyšinul se na předního vídeňského průmyslníka", byla příznačná nejen pro tehdejší intence Wagnerových žáků, ale i pro tvorbu jejich učitele. V podstatě stále ještě italizující schéma, povýšené nařvíc do imperiálních forem, začínalo být aktualizováno detailem, přetavujícím dekor do podoby vláčných, naturalistických, "stékajících" motivů. Bratmannova vila představuje jednu z tehdejších cest k nové architektuře; cestu legitimního, ne antagonistického přechodu mezi protikladnými principy.

Perspektivní pohled na Bratmanovu vilu nakreslil

Gessnerovi pro časopis *Der Architekt* jeho přítel a spolužák od Wagnera, s nímž se ostatně znal už z brněnské průmyslovky, Alois Ludwig, F ten mezitím již stavěl. V malebném prostředí brněnských Pisárek navrhl ve stejné době rodinný dům pro své rodiče. Dispozici chápal ještě tradičně, ale zařto průčelí představovalo v dobovém kontextu výrazné novum: je programově asymetrické, na jedné straně vrcholí vysokým volutovým štítem, na druhé arkýřovitým přístěnkem. V detailu pak zcela upouští od historizujících reminiscencí a místo nich pracuje s prostým motivem neomítané cihly; průčelí akcentuje sentimentalisticky a symbolistně laděnou freskou a domovním znamením. Ludwigova stavba tak představuje jeden z prvních příkladů nejen zřetelného rozchodu s historizujícím, především neorenesančním schématem, ale navíc i jeden z prvních středoevropských případů transformace anglikanizujícího pojetí obydlí.

K hvězdám na nebi vídeňské architektury konce století patřil především opavský rodák Josef Maria Olbrich. Nebyl přímým Wagnerovým žákem, ale od roku 1894 vedl jeho ateliér. Byl činný nejen tvůrčím způsobem, ale i publicisticky a jeho návrhy a realizace byly na přelomu století snad nejčastěji reprodukoványi architekturami. U řady vilových staveb i on postupně přecházel od naturalisticky, florálně orientovaného secesního nátěru k výraznému modernistickému projevu, příznačnému oproštěností, mimo jiné i jako rezultátu anglickou tvorbou přetavených japanizujících motivů. Jeho tvorba v oblasti

rodinného domu vyvrcholila po roce 1899, kdy na pozvání hessenského vévody odešel do Darmstadtu, aby se tam ujal budování umělecké kolonie. Zdejší vilové stavby se staly domy umělců či milovníků umění v pravém slova smyslu, jak svojí formou, tak i náplní uměleckých sbírek. Společným jmenovatelem většiny z nich byla aplikovaná halová dispozice, tedy centrum bydlení soustředěné do haly s krbem a nezřídka i s otevřeným schodištěm k ochozu v patře, zpřístupňujícím intimní prostory. Tato funkční diference pak byla navenek provázena důslednou asymetričností - opět výrazem preference logiky vnitřního života před vnějším reprezentativním zřetelem - a v detailu upouštěním od vláčné lyrizující linie ornamentu ve prospěch geometrizace dekoru, vrcholícího abstrahující šachovnicí.

Do rodné Opavy se Olbrich tvůrčím způsobem vrátil ještě v roce 1904, aby zde navrhl rodinný dům s cukrárnou pro svého bratra Edmunda. Pojal jej již poněkud jinak. Jeho rustikalizující styl korespondoval s celým jedním proudem soudobé anglické tvorby. Nebyl výjimečný ani v Olbrichově tvorbě; podobných forem užil již dříve, například u tak zvaného Šedého domu v Darmstadtu, a podobného výrazu užívali i jiní tvůrci; v témže roce Ch.R.Ashbee v Londýně, o čtyři roky později Dušan Jurkovič v Brně.

Architektem, který však začal na přelomu století ve vídeňském kulturním prostředí představovat před-

ního protagonistu sice tradičnějších, o to však doslovnějších citací anglických prototypů, byl Franz von Krauss.

V letech 1901-03 realizoval na okraji městečka Jeseníku stavbu, která se ve své době stala jednou z nejpopulárnějších nejen doma, ale i v Anglii, vilu místního průmyslníka E. Weisse. Do lesoparkově upraveného prostředí přenesl jak v celkové koncepci, tak v detailu důslednou citaci anglikanizujícího sídla.

O tom, že byl schopen sloučit i zdánlivě zcela protikladné polohy, například barokizující hmotu s ostrovním dispozičním typem, svědčí i jeho o něco mladší stavba, vila manželů O. a E. Primavesiových v Olomouci. V letech 1905-06 zde ve výrazné urbanistické poloze vyrostl objekt, dispozičně se rozvíjející kolem centrální obytné haly a opakující základní motivy Weissova domu i jinak. Dům se stal během času snad nejvýznamnějším sídlem milovníků umění ve střední Evropě. Vedle uměleckořemeslného provedení doplňků a vybavení se na tom podílela i volná díla od rodinných přátel, sochaře Antona Hanaka, architekta Josefa Hoffmanna a malíře Gustava Klimta. Podle Hanakova návrhu například Primavesiovi v roce 1909 vlastnoručně realizovali dekorativní mozaiku ve vchodové partii. Sbírkou děl volného umění budovali především se záměrem obsáhnout v ní symbolistní ideu kultu ženy, matky, dětí a obrody života, z nich pramenící.

Prvním zřetelným vyvrcholením vlny anglikanizace ve střední Evropě se stala osmá výstava vídeňské Se-

cese, uspořádaná y roce 1900. Na pozvání výboru pořádacího uměleckého spolku se jí zúčastnil i kroužek umělců z Glasgow, především Charles Rennie Mackintosh, jeho žena Margaret Macdonald a její sestra Frances Macnair. Bylo již vřekrát poukazováno na to, jak Mackintoshův "Scottish Room" zapůsobil na vídeňskou tvorbu. V následujícím roce architekt navrhl i interiér hudebního pokoje vídeňana Fritze Wärndorfera, muže, který o dvě léta později zakládá Wiener Werkstätte. Protagonisty a poslěze i vlastníky těchto uměleckořemeslných dílen, vycházejících z Morrisových a Ruskinových zásad, se však v druhém desetiletí jejich existence stali olomoučtí Primavesiovi.

Vraťme se ještě jednou k darmstadtské soutěži.

Z návrhů, které do ní došly, bývají nejčastěji reprodukovány zejména dva projekty anglických architektů. Baillie Scott se představil romantizujícím, pohádkovým pojetím "motýlového" či "sluncem prozařovaného" domu. Mackintosh byl radikálnější a jeho návrh představuje faktické vyvrcholení geometrizujících tendencí moderny. Nebyl však pozoruhodný jen z hlediska naprosté preference vnitřní dispoziční logiky navenek, ale i neméně hravou poetičností, s níž ztvárňoval podobu jednotlivých interiérů, zejména hudebního salónu.

Mackintoshův radikalismus a originalitu absorbovali do vlastního pojetí jen výjimeční středoevropští tvůrci. Vedle již zmíněného Olbrícha k nim patřil především Josef Hoffmann, rodák z Brtnice u Jihlavy, Ludwigův a

Gessnerův spolužák nejen od Wagnera, ale opět již z brněnské průmyslovky a navíc Olbrichův spolupracovník z Wagnerova soukromého ateliéru. Vzápětí po zmíněné výstavě a po publikování Mackintoshova návrhu z darmstadtské soutěže vytváří celou kolonii anglikanizujících cottage na Hohe Warte ve Vídni. Halové pojetí pak rozvíjí i v řadě pozdějších realizací, z nichž mnohé byly uskutečněny na našem území /Kladno, Kouty nad Desnou, Vrbno pod Pradědem, Bruntál/.

Darmstadtské soutěže se zúčastnil i jeden z nejtalentovanějších, ale zároveň i jeden z nejproblematictějších Wagnerových žáků, krnovský rodák Leopold Bauer. Nemusíme snad již ani zdůrazňovat, že seděl ve stejné lavici v brněnské průmyslovce s Hoffmannem a u Wagnera rovněž docházel do učitelova soukromého ateliéru. Patřil však i k dosud ne zcela doceněným teoretikům; již ve své době byl považován za autora první filozofickoteoretické reflexe moderní architektury. Vyvrcholením jeho rané fáze tvorby se stalo několik staveb rodinných domů, v nichž přímo rozvinul motivy svého soutěžního návrhu z Darmstadtu.

U vily dr.K.Reissiga v Brně z let 1901-02 je patrná souvislost nejen s příkladem Olbrichovy tvorby, ale i s dílem Charlese Annesley Voyseye, jednoho z nejoriginálnějších anglických inovátorů v oblasti rodinného bydlení. Tyto podněty dokázal mladý Bauer syntetizovat do působivé podoby, spojující rozpětí od racionalizující věcnosti až po kontrasty magického působení světla ve schodišťové hale. Pozornost věnoval i vybavení interiérů; součástí knihovny byla například menší vyvýšená prostora čtenářského koutu,

obdoby toho, co y anglickém domě představuje bay - window, kontemplační přístěnek s oknem do zahrady.

V téže době, v letech 1902-03, byl podle jeho návrhu realizován i druhý velký rodinný dům, vila F.Kurze v architektově rodném Krnově. Šlo vlastně o radikální přestavbu. Architekt zde opět a v ještě výraznější míře uplatnil halovou dispozici s volným schodištěm do patra. Z haly zpřístupňoval i hlavní obytné prostory v přízemí, dva salóny. Jejich vyklázení propojil a sjednotil rafinovaně koncipovaným a přitom k ušlechtilé prostotě směřujícím dekorem, jehož základní motiv, stylizovaný sloupek ve čtvercovém modulu, zřejmě korespondoval s Mackintoshovým řešením skotského koutu na vídeňské výstavě nebo s jeho detailem návrhu hudebního pokoje z darmstadtské soutěže. Princip bay - window zde tentokrát suplovala arkýřovitě utvářená nárožní nika prvního patra, do níž ústil pokoj stavebníkovy dcery. Bauer věnoval pozornost jejímu vnitřnímu vybavení i vnějšímu ztvárnění do té míry, že na to ještě po třiceti letech vzpomínal: "...dnes bych arkýř pravděpodobně nebyl tak bohatě ozdobil. Ale tehdy arkýřový pokoj obývala mladá hrdá dáma, která se jmenovala Lili; pro mladého architekta to byl podnět spojit její jméno s motivem pavího péra a tím ozdobit arkýř..." Z arkýře tedy vytvořil pohádkově fantaskní, klenot připomínající útvar, členěný spirálovou řezbou, prokládanou ba revnými kameny a zlacenou v reliéfu pavích per.

Kolem roku 1900 se k formám anglikanizace, které jsme až dosud sledovali, připojoval i další proud, který

s těmito tendencemi zpočátku souzněl jen vzdáleně. Rus-
tikalismus se ve střední Evropě opíral nejen o okrajové
sféry oblasti "vysokého umění" /měšťanské projevy/, ale
i o dosud zcela opomíjený inspirační zdroj, regionální
folklór.

Josef Hoffmann například v roce 1900 mezi mnoha
kresbami pro Ver Sacrum publikoval i skicu moravského
venkovského domu, představující malebné uskupení, inspi-
rované konkrétními motivy z venkovského stavitelství,
mimo jiné i žudrem.

V té době však začínaly být ve větší míře publi-
kovány práce architekta, který se rozvíjení etnografic-
kých východisek věnoval již léta systematicky, na Moravě
zdomácnělého Slováka Dušana Jurkoviče. Od výstavby části
skanzenu na pražské Národopisné výstavě dospěl v druhé
polovině 90.let k syntéze etnografismu s osobitě trans-
formovanou ranou secesí a po přelomu století začal pro-
gramově tyto výchozí prvky obohacovat a posléze i přetvá-
řet pod vlivem zájmu o koncepci anglikanizujícího rodinné-
ho domu. Dělal to natolik zřetelně, důsledně a přesvědči-
vě, že některé výsledky jeho tvorby, podobně jako dílo F.
von Krausse, staly se snad nejčastěji frekventovanými pří-
klady soudobé produkce Předlitavska v anglických periodi-
kách.

Patřila k nim především vila brněnského průmyslní-
ka R.Bartelmuse, kterou si v letech 1900-01 podle Jurkovi-
čova návrhu postavil na Rezku u Nového Města nad Metují.
Kombinace prvků pojizerské chalupy s motivy z Čičman, ze-
jména však řešení interiérů, centrální haly s volným scho-

dištém k ocnozu a s motiyem bay - window, architektovi vzápětí vyneslo přídomek "český Baillie - Scott",

Od konce roku 1901 se Jurkovič ^{především} inten- zivně věnoval pokusu architektonicky ztvárnit ideu "slovanského salónu" v modernizovaných luhačovických lázních. I zde - byť ne zpočátku v tak zřetelné míře - uplatnil svoje zaujetí pro anglikanismus. V úvodní etapě budování lázní, odvíjející se v první polovině roku 1902, se to začínalo projevovat prakticky u všech realizací. Připomeňme například adaptaci Kuchyňského domu na Chaloupku. Nenáročnou dispoziční úpravou a zejména přístavbou dřevěného patra přetvořil tento drobný objekt v rustikální a zároveň snově pohádkové obydlí.

Nebudeme pak udiveni, že si je při svých luhačovických pobytech natolik oblíbil horlivý příznivec Jurkovičovy práce v lázních, Vilém Mrštík, že pak bydlíval výhradně v něm. Někdejší radikální bořitel společnosti, nynější skeptický vyznavač "ducha milované stariny", ostatně Jurkoviče přizval i do Divák, aby mu tady jeho rousseauovský útulek doplnil stavbou včelína, částečného zdroje spisovatelovy obživy. Mrštík v té době chápal Jurkovičovu tvorbu převážně jednostranně, ze zorného úhlu svého stále se vyhrocujícího negativního vztahu k městské civilizaci. Když o něm psal, že "dnes tvoří vědomě, ale zrovna tak bezprostředně, dobrodušně, jak bezprostředně, ale nevědomky tvoří dobrodušný jeho lid," akcentoval jen jednu stránku architektova díla,

Rok 1903 začal pro Jurkoviče nadějně. V jarní se-

zóně pokračoval v řízení dalších stavebních prací v Luhačovicích. A právě tehdy uplatnil anglikanizující inspiraci nejvýrazněji. Vilku lázeňského topiče J. Pospíšila koncipoval jako symetrickou stavbu, kombinující několik materiálů /kámen, hrázdění dřeva, kov a sklo/ a barev /modrá a zelená/. Její výraz již orientoval ne tak k romantizujícímu Baillie - Scottovi, ale k radikálnímu Mackintoshovu pojetí.

Nejblíže k příkladu skotského architekta stála však malá stavba, kterou Jurkovič v téže době umístil u pramene Janovky, inhalační pavilón. Celodřevěný přízemní objekt s přiznanou hrázděnou konstrukcí připomínal krystalickou srostlici. Geometrizační zde byla dovedena nejdál, až k prekubizujícími náběhům, aniž však šel abstrahující smysl na úkor příznačně poetizujícího architekta rukopisu.

V té době vrcholilo i Jurkovičovo přátelství s Janem Kotěrou, který načas směřoval stejným směrem, tedy k uplatnění anglikanizujících principů za současné excerptce z folklóru.

Sezóna, která pro Jurkoviče začala v Luhačovicích tak slibně, skončila v trpkém zklamání. Díky nepochopení lázeňské správy a vytrvalým útokům z řad konzervativní architektonické obce, musel se systematickou prací pro lázně skončit. Naději k uplatnění jinde mu však příliš neposkytovaly ani jiné zakázky. Výmluvně o tom svědčí dopis Aloise Mrštíka Vilémovi z 16. listopadu 1903, v němž cituje, co mu Jurkovič před nedávnem na-

psal: "Práce, které by se mohly nazývat uměleckými, vůbec už žádné nemám. Není peněz. Lepší člověk ke mně nepřijde. Samý učitel a podobní. U těch je smysl a porozumění, ale peněz není, a u těch druhých fůra veliké hlouposti."

Přerušením nadějného směřování v Luhačovicích byla zřejmě citelně zasažena i Jurkovičova možnost rozvíjet dál mackintoshovský koncept. Nicméně k poučení anglickou koncepcí bydlení se architekt vracel i později. Z hlediska dispozičního uspořádání rodinného domu nejvýrazněji ve svém vlastním obydlí, které si v roce 1906 postavil v Brně. Na základě halové dispozice, již aplikoval z Rezku, rozvinul bohatou hmotovou skladbu, sugerující téměř "rostlý" charakter/objektu. To jen umocňovaly netlumená barevnost a detaily ornamentu, posouvající výraz domu směrem k novoromantické pohádkovosti. Ostatně pohádkový námět, který by bylo možné interpretovat z řady úhlů, čerpajících jak z rousseauovské filozofie a z časného romantismu -

tak jako z oblíbeného pohádkového motivu v české secesi, Kašparova mozaika s bajkou o drakovi, byl umístěn hned na průčelí domu. Obydlí umělce bylo zároveň i domem sběratele a milovníka umění; vedle Štursova Myslitele, Uprkových, Frolkových a Slavíčkových obrazů dotvářely interiéry i Šlattauerovy mozaiky. Ještě než se architekt do domu nastěhoval, uspořádal v něm za pomoci brněnského Klubu přátel umění propagační výstavu vlastního díla; kromě prohlídky exponátů si mohli návštěvníci na místě ověřit i funkce a organizaci bydlení.

Mackintoshův vliv je možné kolem poloviny prvního

desetiletí našeho století vysledovat i v řadě jiných případů. Projevil se i u Huberta Gessnera, jak v některých pavilónech jeho nejrozsáhlejší realizace, jíž byl zemský ústav pro choromyslné v Kroměříži, tak v jeho vídeňských stavbách, na nichž spolupracoval s bratrem Franzem v roce 1907. Jednou z nich byl objekt tiskárny a nakladatelství Vorwärts, druhou vlastní vila. Obě stavby jsou mimo jiné charakteristické i systematickým užitím motivu arkýřovitě koncipovaných okenních přístěnků. Tento prvek je spojuje i se zřejmě poslední stavební realizací bratří Gessnerů v rodném městečku. Rodinný domek valašskoklobuckého odborného učitele F. Růžičky koncipovali v témže roce jako syntézu několika prvků: vedle aplikace poučení anglickou dispozicí dále dozníváním orientalizujících motivů a zřejmě i místního, regionálního folklóru, zprostředkovaného snad Jurkovičovými stavbami z nedalekých Luhačovic.

S návrhem - byť neuskutečněným - na variantu anglikanizujícího obydlí se do tohoto kontextu zapojil i další z někdejších Wagnerových žáků, architekt, který proslul především svými bravurními a zároveň zasněnými kresbami, Wunibald Deininger. V roce 1906 navrhl a publikoval projekt na Sommerovu vilu pro lázně Jeseník - Gräfenberk. Dispozičně jednoduchou stavbu ovládala opět hala s krbem a nástupem ke schodišti, zvenčí s trojicí arkýřovitě utvářených okenních výklenků.

Vlna anglikanismu se v této době - ať v radikálnějším nebo tradicionálněji orientovaném pojetí - záro-

veň již ve střední Evropě začala uzavírat. Téměř symbolicky se tak stalo na velké výstavě soudobého výtvarného umění Předlitavska, uskutečněné v Anglii v roce 1906 a doprovázené zvláštním a obsáhlým svazkem časopisu *The Studio*. Byl věnován čtyřem druhům umělecké tvorby, malířství, sochařství, architektuře a dekorativním uměním. Hugo Habermeld, autor statě o architektuře, ve své kapitole jednak nastínil víc než desetileté osudy vývoje moderní architektury, zahájené povoláním O.Wagnera na vídeňskou Akademii a založením spolku Secese, jednak podrobně pojednal o vývoji Wagnerovy tvorby a stručněji i o dalších umělcích, především z řad jeho žáků, z nichž o většině jsme se zmínili. Bohatě ilustrovaný sborník se tak vlastně stal jakousi retrospektivou uzavírané kapitoly.

Z hlediska vlivu ostrovní koncepce se samozřejmě neuzavřela zcela a díla, orientovaná anglosasky, nevznikala ani nadále jen okrajově. Zřejmě nejvýznamnějšími příklady v našich zemích, vytvořenými před první světovou válkou, jsou dvě stavby brněnského architekta Emila Králíka, někdejšího absolventa pražské techniky, a přesto svou secesní etapou přesvědčeného wagneriána. Obě byla v letech 1910-11 postavena v Prostějově.

U vily dr.F.Kovaříka autor zkombinoval osově přísně vázanou, monumentalizující hmotovou skladbu, soustředěnou kolem čestného dvora, s uvolněnou dispozicí, která vrcholí v anglikanizující hale. V koncipování přilehlých prostor pak téměř předjal Loosovu metodu *Raum - Planu*, rozpracovanou ve Vídni až o několik let později. Vila ing.J.Kovaříka

byla pozoruhodná především dispozičně. Králík zde v důmyslném spojení realizoval zcela ojedinělé pojetí, spočívající ve spojení motivu halové dispoziční s mediterránním atriiovým řešením.

Bylo to v době, kdy český teoretik architektury, Emil Edgar, ve statí Rodinný dům vyhrotil dva protiklady soudobé architektury, neplodný, historizující jižní princip a upřímnou, niternou, opravdovou, prostou a citovou tendenci severu, vítězí i u nás.

Téma, které jsme mohli pouze naznačit, je pozoruhodné po několika stránkách.

Vlna anglikanizace, zasahující na přelomu století střední Evropu, měla přirozeně své sociální, psychologické i vlastní estetické kořeny. Konkrétně souvisela se snahami o obrodu umění po vyčerpávající periodě historismu. Historismus, a to ve všech jeho složkách, však negovala jen zčásti, tak, že namísto jeho internacionální podoby stavěla inspirační zdroj, čerpající z místních tradic, ať jimi bylo obydlí měšťana 17.století, venkovská cottage nebo valašská roubená chalupa. Souvisela tedy i s vrcholící vlnou nacionalizace umění.

V obecnější poloze pak anglikanizace na přelomu století dotváří nárazy dvou mocných vln ostroví kultury, které střední Evropu zasáhly v období raného romantismu 18.století /idea přírodně krajinářského parku spojená s orientálním exotismem/ a v první polovině následujícího věku /neogotika zámeckých sídel/.

Odtud můžeme z větší části odvozovat i kořeny

vlny. Jako tudorský neogotický zámek nabízel dobově adekvátní kulisu životu aristokrata počátku 19. století, tak stejně i cottage oslovoval kultivovaného buržou o sto let později. Ostatně od tohoto třetího mocného proudu se odvozovaly i další, drobnější vlny, které v průběhu 20. století působily již více ve smyslu korektur: hnutí zahradních měst, vyvíjející se u nás například až do baťovské podoby, nebo náraz rustikalismu konce 70. let, korespondující s potřebou hledání bezpečí kolem rodinného krbu.

Anglikanizaci by bylo samozřejmě možné zkoumat i z dalších aspektů. Například kteří z umělců i ze stavebníků se tohoto inspiračního zdroje chápali nejintenzivněji. A kteří byli schopni obohatit vytypované polohy o vlastní přínos.

I na základě tohoto stručného nástinu bylo by možné pokusit se o chronologii a periodizaci této kapitoly počátků moderní architektury. Od prvních náběhů, projevujících se v 90. letech, tedy ještě před vídeňskou výstavou a darmstadtskou soutěží /Ludwig, Olbrich, částečně i Krauss/, přes vrcholení, související s přímým vlivem těchto počínů /Bauer, Hoffmann, Jurkovič, Gessnerové, Deininger/, po pozdní projevy, charakteristické již prolínáním s neoklasicismem a art déco /např. Králík/.

A konečně, podoba domu milovníka umění, budujícího v hale, v knihovně, případně v hudebním salónu soukromou galérii výtvarného umění, koncipovanou stylově shodně, od rozvěšených olejů po tkané tapety. Tedy ztěles-

nění širokého rozpětí mezi morrisovsky chápanou syntézou umění a řemesla pro všechny a ezoterickou odtážitostí před vnějším světem. Mezi ideálem chladnokrevného a precizního Phillease Fogga z verneovek a nervním Wildeovým dandym.

České studentské pokrokové hnutí 1888-1891 v evropských
souvislostech

Jan Havránek

Pokrokové hnutí let devadesátých, proces s Omladinou z ledna 1894 - to byly silné zážitky z mládí pro generaci, která v roce 1918 dostala příležitost podílet se na budování nového státu. Ti pak, kteří se na hnutí podíleli, kdo stáli před soudem a prožili měsíce - ojedinele i roky - ve vězení, se cítili předbojovníky a mučedníky, kteří, když již nic více, jsou oprávněni vyslovovat morální soudy. Nebyly to však soudy jednoznačné, vždyť omladináře bylo možno v meziválečném dvacetiletí nalézt v KSČ i mezi bojovníky proti III.internacionále, mezi sociálními demokraty i v blízkosti Národních listů, mezi Masarykovými odpůrci i mezi jeho stoupenci. Po roce 1945 omladináři již byli sedmdesátníky, setkávali se na pohřbech svých přátel a zapomínalo se na ně. A přece jen bylo jejich hnutí jednou z těch kapitol našich dějin, která si úplné zapomenutí nezaslouží - nejméně pak už zapomenutí tam, kde se hovoří o České moderně, která bez tradic pokrokářství by byla nemyslitelná.

Když z oktáv pražských i venkovských gymnázií přišla na univerzitu agilní a kritická generace, jejímiž středními postavami byli Karel Stanislav Sokol a Antonín Hajn, a začala vydávat v květnu 1889 Časopis českého studentstva /dále též ČČSt/, netajila se tím, že studentská

aktivityta je pro ni jen přípravou k aktivitě politické, Úvodník prvního čísla Časopisu končil slovy: "Snahou naší bude podle sil svých k tomu působiti, aby česká mládež akademická po dobu svého studia takového intelektuálního rozvoje dosáhla, aby někdy v praktickém životě ve prospěch národa našeho platně působiti mohla."

Toto pokolení hledalo nejprve tápavě vlastní cesty. Věřilo se mezi studenty zpočátku bezmála naslovo Národním listům a studenti agitovali pro mladočeské kandidáty ve východních Čechách, až úřady poslaly udání na univerzitu a někteří zvláště loajální profesori právnické fakulty jim dělali potíže při testování přednášek, při onom zbytečném potvrzení o návštěvě přednášek, která se nikdy nekontrolovala a vlastně nebyla ani povinnou. Studenti kolem redakce Časopisu a spolu s nimi všichni ti, kdo podporovali mladočechy, se zmocnili vedení v tradiční ústřední české studentské organizaci, v Akademickém čtenářském spolku. V létě 1889 se v rámci oslav stého výročí Velké francouzské revoluce slavnostně otevírala nová budova pařížské Sorbony. Výbor Akademického čtenářského spolku zaslal francouzským studentům pozdravný telegram, který obsahoval také tato vzletná slova: "Vy, synové velkého národa francouzského, Vám vzešlo již slunce svobody, jehož zář padá na celý vzdělaný svět a tím sytlem osvícení i my se povznésti chceme k oněm ideálům, jichž vy jste dosáhli."

Místodržitel, který se seznámil v tisku se zněním pozdravného telegramu, ihned rozpustil Akademický čtenářský spolek pro překročení stanov. Tak to bylo oznámeno předsedovi

spolku, který podepsal inkriminovaný telegram, dr. Karlu Grošovi, ironií osudu později jednomu z velmi mála českých politiků, kteří se po roce 1918 již nemohli uplatnit ve veřejném životě pro přílišné rakušáctví: Groš ho osvědčil ve funkci pražského primátora. Majetek spolku připadl městu Praze, jak to vyplývalo z jeho stanov. Studenti proti tomu protestovali, žádali o pomoc mladočeské poslance na říšské radě, ti však byli na velkých rozpacích. Na jedné straně by rádi vyhověli studentům, kteří pro ně agitovali při volbách do zemského sněmu a byli jistě ochotni pomáhat jim i při příštích volbách do říšské rady. Zároveň však dobře věděli, jak císař nerad slyší slovo revoluce, nerad vidí, když ji někdo oslavuje, a zvláště jeho poddaní - a věděli také, že císař je i v ústavní monarchii tím nejvyšším a proti jeho přání se dá ztěžší něčeho docílit.

Studenti si pomohli sami. Bez podpory spolku Slávie, který zaujal místo rozpuštěného AČS, vyslali malou delegaci do Paříže na oslavy. Desátého srpna se odevzdávala pozdravná poselství zahraničních studentů. Nejprve blahopřáli Angličané, kde adresy přišly ze tří univerzit, pak předstoupili studenti belgičtí a po nich "řada přišla na nás Čechy, i byla naše adresa kteráž nyní všeobecně i s podivným svým výsledkem je známa, přijata s nadšením: 'Vivant les Tchèques! Vive la Bohême!'" po Češích přišli na řadu Dánové a pak další podle abecedy. Čeští studenti měli štěstí v tom, že pořadatelé je zařadili podle jména země a ne národa - a třetí delegace je vždy

přijímána yřeleji než ta, která vystoupí až tehdy, kdy na řadu přijde písmeno T. O tom, že francouzská veřejnost měla tehdy o Češích jen dosti matné představy, vypovídají shodně mnozí pamětníci. Praha však stále vzhlížela k Paříži nejen s obdivem, ale i s nadějí, a nad Seinou i nadále putovali mladí výtvarníci a vůbec všichni, kdo na to měli.

Kritičtějšima očima hleděli redaktoři Časopisu na studenty dvou dalších západoevropských zemí, byť i v tom kritickém pohledu byl také obdiv a závist. Ve druhém ročníku /s.127/ otiskl Časopis překlad Dojmů z Oxfordu Paula Bourgeta. Jejich náladu postihne malá ukázka: "V těchto ulicích oxfordských, cele vroubených stavbami gotickými, vidíš jíti studenty, jak lze poznati předně po jich věku, pak po jich kroji. Jedni jdou ke zkoušce nebo k nějaké povinnosti oficielní. Ti mají plášťík jako abbé, poletující kol ramenou, hlavu kryje čapka podivného tvaru. /.../ Druzí mají volno a ubírají se do 'clubu' nebo na návštěvu někam. Zevnějšek jich je tak bezvadný a tradiční, že jim závidí každý mladý Pařížan toužící státi se gentlemanem. V uplném obleku barvy šedavé - kabát je otevřený a dobře přiléhající k tělu, šíje vzpřímená, v nákrčníku jehlice, klobouk je kulatý a rovně vtisknutý na čelo /.../. Od nich se odlišují nedbalostí studenti, vracející se od hry míčem nebo z projíždky na člunu. Tito poslední oblékli na se vestu flanelovou, buď bílou, buď modrou, na jich hrudi jsou vyšity znaky collegia. Spodky jich jsou také flanelové, na hlavě mají jemnou čapku."

O dva roky později, ve čtvrtém ročníku Časopisu, uveřejnil jeho vydavatel Karel Stanislav Sokol vlastní dojem z Nizozemí /127-8/. Nebylo to módní oblečení, které na něho učinilo nejsilnější dojem: "Již soukromý domácí život holandského studenta liší se naprosto od obvyklého života studenta našeho. Je toho ovšem příčina jiná, uspořádání života západního i v Holandsku převzatého, jak rodinného, tak společenského, je muž jednou z kardinálních zásad je pravidlo: pozdě jít spát a pozdě vstávat. Po desáté hodině večerní můžete jít ještě s plnou oprávněností, aniž vám kdo vytkne formální neslušnost, na návštěvy k přátelům, a dlouho po dvanácté ještě neutuchá pravidelný život společenský jak v domácnostech, tak na plných, živých ulicích amsterodamských. Dle toho také holandský student vstává až o 9.hodině dopolední, snídá obvyklý čaj neb kávu s řadou zákusků jako sýr, šunka, salám atd. a odebírá se do koleje na přednášky, jež obyčejně o 10. hodině dopolední počínají. Jsou sice kolegia již od 9.hodiny ranní, ba i od 8., ale ta bývají menší důležitosti, takže vlastní čtení univerzitní počíná pravidelně o desáté. Tam zdrží se student obyčejně až do jedné hodiny, medikové déle, načež vykoná několik obvyklých procházek, aby včas dorazil mezi své přátele v kavárně a s nimi vypil číši silnějšího likéru, jenž by připravil žaludek k nastávajícímu silnému a záživnému obědu. V čase od čtyř hodin, někdy již i dříve, až do oběda, jenž bývá o půl šesté, bývají holandské kavárny pře-

plněny obecnostem, jež požívá y míře více než dostatečné nejrůznější druhy silných holandských likérů jako je: oranjenbetter, cherrybrandy, jenever atd.; tomuto zvyku ovšem v první řadě podléhají studenti, a zejména ti, kteří účastni byli tak zvané druhé snídaně, jež strojena bývá s masitými pokrmy a vínem o dvanácté hodině polední. K obědu přicházejí studenti tedy o hodině půl šesté a trvají při něm dosti dlouho, poněvadž nesestává jako u nás pouze z obvyklé polévky, masa a příkrmu, nýbrž z více příkrmů, jichž podstatnou částí bývá ryba a hovězí maso ve formě beefsteaků, roastbeefů neb rumpsteaků. Tímto pozdějším obědváním vyhnou se ovšem nutnosti večeře a mohou nyní po zotavující procházce odebrati se domů ke studiu nebo mezi své přátele do 'knajpy', jak sami říkají. Večer se pije v Holandsku mezi studenty pivo jako u nás, jen s tím rozdílem, že, jsouc povětšinou z Bavorska importováno, je poněkud drahé. V 'knajpě' se sedí různě dlouho co do času, ovšem s omezením policejním, jež v tomto případě nařizuje, že o půl druhé nesmí vůbec nikdo v hostinci ani v kavárně déle se zdržovati. Pravidlo toto přísně zachovávané působí, že čilý život na ulicích rázem přechází v ticho." Těžko mohli čeští studenti napodobovat oxfordské kolegy v oblékání či nizozemské v konzumaci pití i jídla - na to, až na ojedinělé výjimky, neměli, a proto - a možná nejen proto - je to nelákalo.

Měli své starosti existenční a - politické. Nebylo snadné je oddělovat, mnozí absolventi fakulty právnické,

někteří lékaři a technici a bezmála všichni filozofové museli po skončení studií nastoupit do státní, zemské nebo komunální služby a nebylo jim jedno, kdo bude o nich rozhodovat. V listopadu 1889 po rozpuštění Akademického čtenářského spolku se místopředseda František Thun v projevu na zemském sněmu postavil proti studentům přísně a výhrůžně: "Jest pozorovati v poslední době snahy studentstva, jež vybočují z povolání studentstva, a jichž velice lituji. Jsou patrné snahy přeložiti činnost studentstva na pole, na kteréž nenáleží, a to zlé může míti pro studenty následky. Povinností pravého přítele studentstva jest varovati a odvracovati od kroků, které nezbytně zlé musí míti následky."

Redakce Časopisu odpověděla místopředsedovi /s.152/: "Co se týče odpovědi páně místopředsedovy vzhledem k radám a napomenutím, jež on k nám českým akademikům promluvil, pravíme, že známe velmi dobře, co máme konati /.../, a kdybychom i neznali, nikdy se o tom nebudeme choditi poučovat k vládnímu stolku."

Studentské vedení, představované zde Antonínem Hajnem, autorem článku o rozpuštění Akademického čtenářského spolku, se velice hněvalo na staročechy, z nichž někteří dokonce volali po místopředsedově projevu "Výborně!", zlobilo se však i na mladočeskou stranu, která "nejednala dle našeho soudu správně".

Když však propukla aféra kolem návrhu mladočeského poslance Šíla, který v listopadu 1889 požadoval umístění desky se jménem Jana Husa na nové muzejní budově vedle

desek se jmény Yeleslayína a Dobrovského, ale také třebas Petra z Rožmberka a Viléma Slavaty, Tesánka, M. Davida a Petřiny, vystoupil proti tomuto návrhu energicky Karel Schwarzenberg. V jeho projevu se při charakteristice těch, kdo bojovali za Husovy ideály proti panovníkovi i církvi, ozvala i slova o "bandě lupičů a žhářů". Spolu s ním proti návrhu vystoupili nejen katoličtí duchovní, ale i staročeští poslanci z řad univerzitních profesorů, Jan Kvíčala a Václav Vladivoj Tomek. Národní listy a radikální mladočeši kolem jejich redakce odpověděli řadou prudkých, odsuzujících článků a nakonec 3. prosince 1889 výzvou ke zbudování Husova pomníku ve středu Prahy.

Studenti se nenechali zahanbit a Antonín Hajn napsal do prosincového čísla ČČSt v článku "Mistr Jan Hus opět souzen - na českém sněmě /178-184/ prudká slova adresovaná oběma profesorům: "Poznali jsme konečně také muže, kteří oddali se prospěchářství, kteří z bázně neb ziskuchtivosti nebo ze šosácké mírumilovnosti zapírají své přesvědčení, staví sebe na pranýř hanby - a budiž bohu žalováno: toto prospěchářství, tato ziskuchtivost, tato šosácká mírumilovnost již tak se rozhostily v naší době, že se už ani netrestají všeobecným opovržením, že se už rozumějí samo sebou právě tak jako protekce, za niž se nikdo nestydí, ano již se mnozí už i chlubí."

Studenti dali najevo své sympatie a antipatie i na přednáškách hlučným chováním - projevy nevěle na přednáškách Kvíčalových a Tomkových, projevy sympatií těm

profesorům, kteří nalezlí ve svých nejbližších přednáškách prostor pro to, aby se pochvalně, i přímo oslavně, vyslovili o Husově osobnosti, jako byl Antonín Rezek a Tomáš Masaryk. Dozvuky měly událostí kolem postoje k památce Husově po třech měsících, v březnu 1890, kdy akademický senát za článek z prosincového čísla ČČSt vyloučil vydavatele časopisu Karla Stanislava Sokola na dva semestry z univerzity. Rozhodnutí bylo vyvěšeno 7. března 1890 na černém prkně a téhož večera se asi tři sta studentů vydalo na protestní obchůzku pod okna bytu Kvíčalova, Tomkova, také Bráfova a rektora Talíře. Většinou jen pískali a provolávali "Pereat!" /tehdy ještě studenti uměli latinsky a profesori latině rozuměli/, v Kvíčalově bytě však také rozbili kameny okna. Protesty proti Sokolově relegaci pokračovaly i v následujících dnech za účasti několika tisíc mladých lidí. Tyto demonstrace byly po dlouhé době první^{mí} studentsk^{ými} vystoupení^{mí} v Praze a vůbec prvním vystoupení^{mí} proti profesorům české univerzity.

Vzorem českým studentům byli studenti krakovští, kteří krátce předtím odpověděli pětidenními demonstracemi na relegaci tří redaktorů pokrokového studentského časopisu Ognisko na čtyři semestry ze studia. O událostech v Haličibylí pražští studenti svým časopisem dobře informováni. Vždyť již v druhém čísle jeho prvního ročníku se mohli dočíst o založení tohoto bojovně demokratického časopisu a také o shromáždění lvovských studentů ve dnech 9. a 10. března 1889, jehož se účastnili

jak Poláci, tak Ukrajínci, prý až osm set mladíků, kteří "byli připraveni k budoucímu zápasu stojíce na půdě demokratické". Od sympatií k souhlasu a spolupráci nebylo daleko. V lednovém čísle ČČSt /1890/ vyšel třístránkový dopis jednoho z redaktorů Ogniska /G.G., 229-232/ s přehledem jejich programu, především toho, čím se lišili od konzervativců v polském životě: "Nerozvážliví nechtějí viděti, že v minulosti našeho národa byly dvě Polsky. Jedna jest ta, o které se mluví v historii slovy 'od moře k moři', Polska mocná, veliká, během času stavší se jezuitskou, vždy a vždy slabší - a konečně v nepořádek, v anarchii upadáší, ta Polska, která vlastní chorobou padla a přese síle sousedů podlehla - druhá Polska, úplně jiná, Polska našeho lidu, od věků jařmeného, bídného, nevzdělaného, vidoucího nad sebou toliko utlačující jej pány - krále, jsoucího první Polace pramenem bohatství, hojnosti a rozkoše, lidu nevolného, nesvobodného a ochrany zákonné nemajícího - ... Hle, takový jest rozdíl v pojímání polskosti a vlastenectví obou stran! Oni pro onu Polsku, Polsku historickou, starou - my pro mladou Polsku, Polsku lidu našeho chceme pracovati!"

V poměru k Rusku redaktoři Ogniska rozlišovali mezi ruskou vládou a ruským lidem: "/.../ s touto vládou nikdo poctivý u nás nemůže sympatizovati. Avšak my rozeznáváme vládu od národa. Za carstvím a za shnilou, nečistou kastou úřednickou, za Ruskem oficiálním vidíme obrovskou černavu lidu ruského, vyzískávaného i tisknutého právě tak jako náš lid carskou mocí, úřednictvem, šlechtou i ranami, vidíme

celou řadu sympatických stran ruských, které válčí s nepřátelskou sobě i nám výkřikem účinněji a opravdověji nežli my a které vůči přirozeným žádostem lidu polského tak spravedlivé zaujímají stanovisko; vidíme dále mnoho zdravých a svěžích proudů v literatuře ruské se objevujících - s tím vším sympatizujeme, s tím mladým Ruskem spolu pracovati a jíti toužíme - k takovému moskalofilství se přiznáváme!"

V téže době Ognisko přeložilo ve svém 4.-5. čísle z 2. čísla ČČSt Masarykův článek Několik myšlenek o úkolech českého studentstva. I když redakce v mnohém s Masarykem nesouhlasila, zejména s jeho názorem o účasti studentstva ve veřejném životě, úvodní stať však uzavřela slovy: "Poněvadž od našich profesorů slyšíme neustále kázání, ze kterých zcela protivný duch vane, nezdálo se nám býti nemístným podati důkazu, že mimo zdi Krakova nejen studenti, než i univerzitní profesori poněkud jinak na úkol studentstva pohlížejí." K tomuto citátu zase ČČSt poznamenal: "Kolik však takových profesorů my máme v Praze?"

Halič zůstala ve středu pozornosti českého studentského časopisu i v dalších číslech, kde zejména Josif Partickij podrobně informoval o hnutí ukrajinských studentů ve Lvově. Na rozdíl od jeho hluboce angažovaných zpráv se ztrácely pouze popisné informace o studiu na univerzitách švýcarských, kde zajímaly nejvíce údaje o tom, kolik cizinek tam řádně studuje, nebo na univerzitě lipské, kde zdůrazněno, že "student německý platí ve společnosti daleko více

než český" /2, 150/, Otištěním obsáhlého výtahu z dopisu M. Cebrikové caru Alexandru III, /2, 167-169, 183-190/, obsahujícího kritiku carismu z nejčistších narodnických pozic, asi příliš nepotěšili stoupence oficiálního Ruska, jichž bylo dost zvláště mezi mladočechy. Iniciativa ke sbližování slovanského studentstva vycházela zprvu od krakovských studentů. Ti se na univerzitní schůzi usnesli uspořádat při příležitosti převezení ostatků Adama Mickiewicze z Paříže do Krakova a jejich uložení do královské krypty na Wawelu sjezd slovanského studentstva. Jeho účelem mělo být "vzájemné sblížení se a poznání snah a přesvědčení studentstva slovanského". Sjezd však zakázalo jak lvovské místodržitelství, tak i akademický senát krakovské univerzity. Avšak jejich zákaz nebyl příliš účinný, protože, jak stojí v červnovém čísle ČČSt z roku 1890 /2, 194-5/, "bude tedy jen slavnost Mickiewiczova, k níž Slavie naše a snad i ostatní spolky studentské jistě vyšlou delegáty neb aspoň měly by vyslati".

Do Krakova přijeli Antonín Hajn, Václav Klofáč a Alois Rašín. V Časopise pak obsírně a s uznáním podali zpravodajství o mickiewiczovské slavnosti /2, 220-222, 235-238, 255-260/, sepsané Antonínem Hajnem. Zpravodajství hovoří o tom, že ve slavnostním průvodu česká deputace - Eduard Jelínek, redaktor V. Hübner z Brna, dva krakovští Češi a tři studenti v čamarách s odznaky Slavie, baretem a trikolorou - která nesla několik věnců /z Umělecké besedy, z Národního divadla, od dýchánku Náprstková, zřejmě jeho Amerického klubu dam/, budila velkou

pozornost. "Bylo Polákům jednak diyno, ač měli radost z toho, že zdaleka jsme přijeli a pak že jsme přijeli my, Čechové, k Polákům, kteří jsme dle jejich soudu rusofilové /.../" Hajn však psal nejen o nádheře šlechtických krojů, ale i o druhé straně života polské společnosti: "Dívaje se na nádherné kroje a kordy šlechticů, díval jsi se mimoděk i na sedláky /.../ a na mysl ti vstoupila ta hrozná doba, kdy byla poroba, kdy šlechtic byl opravdu 'pánem' /.../, a najednou jsi se díval tak chladně na ty nádherné kroje šlechtické a s takovou sympatií na bílé dlouhé nebo kratičké nazelenalé kabáty sedláků." Vpravdě nadšeně však referoval Hajn o postupu studentů seskupených kolem Ogniska: "Akademik Wl.Lewicki, který mluvil při pohřbu jménem akademické mládeže, patří ke straně pokrokové /demokratické/. Řeč jeho způsobila ohromnou nelibost v kruzích 'vlasteneckých' a brojily proti ní polské listy i mimohaličské. Zemský maršál Tarnowski osvědčil svou nelibost i - dopisem na rektorát, jak řečníku druhého dne rektor, povolav si jej pro tu řeč k sobě, řekl.

Nadšenými slovy kolega Lewicki vyhlásil v řeči své zásadu programu pokrokové vrstvy studentstva i pokrokové vrstvy v Polsku vůbec, zásadu to ryze demokratickou! Jest to šťastný moment, že při slavnosti, pořádané většinou stranou šlechticko-konzervativní, zazněla též slova ducha demokratického."

V dalších dnech se Hajn a jeho přátelé stýkali pouze s představiteli polských pokrokových studentů a

s ostatními slovanskými studenty. Zúčastnili se komersu slovanského studentstva: "Velice nás však překvapila, ovšem nadměru příjemně, přítomnost několika dam, s kterými potom měli jsme potěšení více se seznámiti." Hajn pokládal Poláky za představitele skutečného, demokratického zrovnoprávnění žen ve studentstvu a využil této příležitosti ke kritice šosáctví, stále silně zakořeněného v českém studentstvu. Všiml si též demokratického hnutí rusínského studentstva. Pokládal je za ještě bližší Čechům než polské pokrokáře: "Demokratická strana v polském studentstvu jest posud plna dosti - ne-li mnoho - teorie a řekl bych přímo pudu po teoretických otázkách. Zajímá ji otázka, co dříve rozluštiti, zdali otázku národnostní či otázku sociální. O té otázce debatuje se se vši žáníceností a vášnivostí skoro. Rusínové zdáli se nám býti pozitivnější po té stránce. Co Poláci rozebírají akademicky tuto otázku, Rusíni zajímají se už vážně pozitivnější otázkou federace slovanských národů a pracují o vzdělání lidu. I my Čechové osvědčili jsme se býti v té otázce pozitivisty. Pomáhám tam, kde je toho potřeba, ať je to v národnostní, ať v sociální příčině, a neuvažuji, kde bych měl dříve pomoci. Pracovati lze o obojím zároveň. Ovšem sluší podotknouti, že u Poláků pojem 'národnostní otázka' má jinší ještě význam než u nás. V pojmu tom je zahrnuta také ona historicko-státní národnost polská. Ale jsem toho názoru, že i tak netřeba příliš teoretizovati o otázce té, aspoň pokud se myslí na poměry polské, rusínské a ruské: vždyť demokratická strana otázku

tu, postavy se na základ etnografický, vlastně rozřešila."

Na závěr pak Hajn poznamenal, že "tímto osobním zavítáním do Krakova, poznáním studentských demokratických stran polské a rusínské a dohovorem s ní byl učiněn slibný počátek k opravdovému zrealizování té vzájemnosti slovanské, která by se měla už konečně buď zrealizovati, buď pustiti z mysli; mluveno o ní až příliš. My chceme ovšem, aby se zrealizovala, tomu chtějí i poměry."

Tak se vrátili čeští pokrokaři z Krakova odhodlání aktivně se ujmout organizování slovanského pokrokového studentstva, jak je o to již dříve žádal jménem ukrajinských pokrokových studentů Josef Partický v dopise otištěném v čísle z 3.července 1890 /2, 210/: "Otázka takového sjezdu /tj.sjezdu slovanského pokrokového studentstva/ je důležitá - i podávám návrh: Nemohlo-li by studentstvo české při otevření zemské výstavy uspořádati v Praze sjezd slovanského studentstva?!"

Redakce Časopisu českého studentstva svůj slib splnila. V čísle z 15.ledna 1891 /3, 21-23/ pozvala "všecko pokrokové studentstvo české a opravdové jeho přátely /sic! / na sjezd pokrokového slovanského studentstva z Rakouska ve dnech svatodušních 17. a 18.května 1891 do Prahy". Politický program pokrokovosti byl formulován ovšem dosti neurčitě:

"My, česká mládež akademická a slovanská vůbec, jsouce přesvědčení, že jednotliví rakouští národové slovanští zvláště v Rakousku dobudou toho, co chtějí jen spo-

lečně, solidárnosti však potřebné pohřešující, chtějíce učiniti konečně konec tomu negativnímu životu politickému národů slovanských, jenž překáží pozitivnímu našemu vývoji národnímu, sociálnímu i kulturnímu, nemohouce klidně dívat se, jak se hospodaří s příštím našim dědictvím, chceme sjeti se a společně poraditi se o zrealizování věčné solidárnosti mezi národy slovanskými, jejíž potřebu cítíme za příčinou zabezpečení národních existencí našich. Stojíme sice pevně na půdě národní - ale obzíráme i zrak otevřený máme i pro otázky všeobecnější: politické, kulturní i sociální - ať se týkají tyto dělnictva, ať řemeslnictva, ať rolnictva, ať žen. Ve všech těchto otázkách zaujímati chceme stanovisko rozhodně pokrokové. Přejíce si, aby žití národů slovanských vůbec i našeho zvláště neslo se za pokrokem, chceme na sjezdě dohovoreti se i o názorech svých v jmenovaných otázkách a formulované názory propagovati i v širších vrstvách.- Chceme spojití stanovisko rozhodně národní se stanoviskem všeobecným a na základě tom působiti./.../ Nám však jde jen o pokrokové studentstvo, jelikož program náš má býti širší: národní, politický, sociální a kulturní, i bylo by bezúčelným, ano i neprospěšným, zváti k vybudování takového programu všecko studentstvo bez rozdílu smýšlení."

Výraznější byly však články, které právě první čísla ČČSt v roce 1891 otiskovala; byly to jednak úvahy o programu českého studentstva, jednak články

krajinských přátel. Zde se objevila krakovská přednáška Jakuba Newestiuka Idea autonomní federace slovanských národů na základě spisů prof. Dragomanova (3, 3-6, 23-26, 42-44/, v níž propagoval myšlenku "Východní evropské mezinárodní federace", stejně jako obsáhlé zpravodajství z Krakova a Lvova.

Proti uspořádání sjezdu se sice postavila vyhláška podepsaná rektorem české univerzity ze dne 11. února 1891, kterou upozorňoval, že zamýšlený sjezd "účely politické sledovati má, tudíž povolen býti nemůže úřady akademickými", a žádal "posluchače všech fakult, aby ve vlastním zájmu zdrželi se všeliké agitace vztahující se k uskutečnění tohoto sjezdu." V předvečer sjezdu dostal Antonín Hajn přípis pražského policejního ředitelství, kterým bylo jeho konání zakázáno. V tu dobu však již cestovala do Prahy z Vídně největší skupina zahraničních účastníků, 58 studentů. Ve slavnostním průvodu je čeští pořadatelé odvedli z nádraží přes ulice Na příkopě a Ferdinandovu /dnešní Národní/ až do restaurace na Žofíně, kde byl uspořádán přátelský večer. V pondělí 18. května byl v témže sále uspořádán banket, na kterém promluvili dva čeští poslanci /T.G. Masaryk a J. Sokol/ a chorvatský poslanec V. Spinčić. Vlastní jednání sjezdu proto neprobíhalo v plénu, ale v důvěrných schůzích národních sekcí, jichž bylo sedm s nestejným počtem členů: chorvatská /22/, polská /45/, rusínská /16/, ruská /4/, slovenská /11/, srbská /26/ a česká /120/. Jako hosté, kteří se neúčastnili jednání, byli přítomni i studenti bulhar-

ští a slovinští. Jednání neprobíhala bez konfliktů a tak prvního dne rezignovali dva členové srbské sekce, o den později celá sekce ruská. Na závěr se pak sešli zástupci zbývajících šesti sekcí a vypracovali sedm programových rezolucí: 1. ve příčině reorganizace Rakousko-Uherska, 2. ve příčině záležitostí politických, 3. ve příčině záležitostí kulturních, 4. ve příčině záležitostí sociálně ekonomických, 5. ve příčině vzájemných poměrů slovanských národů, 6. co se týče cest a prostředků, 7. ve příčině studentských záležitostí./ 3, 155-158/. Vedle toho byla přijata ustanovení dodatečná, která vlastně jen registrovala usnesení jednotlivých sekcí. Konečným ustanovením bylo určeno, že volba výkonného výboru slovanského pokrokového studentstva se sídlem v Praze se ponechává české sekci; výboru bylo doporučeno uspořádat příští sjezd ve Vídni a časopis českého studentstva byl uznán "na ten čas" za orgán pokrokového slovanského studentstva. /3, 159/.

Neurčitost pokrokového programu byla výsledkem polemik mezi nejvýraznějším představitelem socialisticky orientovaných sekcí ukrajinské a polské, Ivanem Frankem a českou delegací. Jednání představitelů sekcí bylo dramatické; jednak zde byly rozpory mezi jednotlivými delegacemi, zvláště mezi Srby a Chorvaty, jednak se spory týkaly poměru k socialismu. Hajn o tom napsal: "Poláci a Rusíni vystoupili zřejmě jako socialisté-kolektivisté."

Uspořádání sjezdu a skutečnost, že se dosáhlo shody ve velikém množství demokratických a sociálně re-

formních požadavků, že bylo mnoho hovořeno o záležitostech studentských a další vzájemné spolupráce, to bylo nesporným úspěchem snah pokrokařů, jako byli Hajn, Sokol a další. Vzrostla jejich prestiž mezinárodní i uvnitř české společnosti. To se projevilo už o týden později, kdy české ženy předaly studentskému spolku Slávie prapor. Slavnost byla uspořádána opět ve velkém sále žofínském, matkou praporu byla Karolína Světlá, na slavnosti ji zastupovala Žofie Podlipská /3, 172-178/. Na praporu stálo heslo Osvětou k svobodě a v tomto duchu vyzvala Podlipská přítomné studenty. Úvodem ke slavnosti předání praporu byl dne 24.května historický průvod, který vyšel z budovy techniky. Byli v něm krojovaní studenti na koních, jely alegorické vozy - Doba Karla IV., Doba Rudolfa II., Studenti hájí Prahu roku 1648 proti Švédům - a pak pěší čety v krojích studentských legií z let 1740, 1805 a 1848. Na závěr pak Čechie, obklopená družičkami ve slovanských krojích, držela prapor Slávie. Velkolepou, ale také tradiční národní slavnost přizdobila i přítomnost tří francouzských studentů z Paříže a Montpellier. Vše končilo obvyklou vlasteneckou veselicí: "Odpoledne věnováno bylo zábavě. V sadech ostrova žofínského, kde hrála sokolská hudba z Kolína, i v sálech při bufetu, jež dámy a družičky obětavě a roztomile spravovaly, bylo živo. Ač déšť zkazil připravovanou benátskou noc, nedovedl zkaziti upřímné veselí, jež bylo viděti na všech tvářích. Kolegové francouzští a slovanští byli stále předměty ovací a bouře potlesku ozývaly se při zvu-

cích Marseillaisy a písně Hej Slované!"

Jako by pořadatelé z řad Slávy chtěli touto slavností ukázat, že se nechtějí příliš vzdálit od hlavního proudu českého nacionalismu. Nicméně Národní listy, hlavní mluvčí tohoto proudu, napadly pořadatele sjezdu, že se opovážili "vytknouti brutálnosti ruské vládě a ruským úřadům". V podobném tónu olomoucký Našinec shrnul význam sjezdu větou: "Celkem je to pouhá demonstrace proti Rusku." Se sympatiemi se o sjezdu vyslovil realistický Čas, a to proto, že v něm nalézal "jitřní záři nové doby /.../. Jsou to hlavně dvě myšlenky základné, které dávají všemu realistic- ký, a proto slibný ráz. Jednak realistické pojmání povinností slovanství rakouského a potom demokratický ráz celého hnutí." Se sympatiemi psaly o sjezdu i všechny dělnické socialistické časopisy a také polské demokratické časopisy, zejména o něm podrobně referoval Kurjer Lwowski. Na české pokrokáře se však zle obořily slovenské Národné noviny, které o pokrokářství napsaly /3, 198/: "My veríme, že je to marný pokus, ktorý pobalamutí len niekoľko nezralých hláv a natrhlych umov. Také cudzie trosky mládež slavianska skoro vyvrhne zpo- medzi seba, pozná falošných prorokov, prepadnutých fi- lozofov, podplatených socialistov, ktorí prišli medzi mládež v rúchu ovčom."

Podobně na sjezd, který byl "škodlivým faktem vzájem- nosti slovanské" a působil "žalostným dojmem", reagovaly i ruské noviny Novoje vremja, které napomenuly české

měšťanské politiky k ostřejšímu zákroku proti vlastní, se socialismem koketující mládeží: "Prohlášení nyní protislovanských ideálů ve Zlaté Praze je takový nestydný zjev, že nemůže být opominut mlčením ani ze strany ruské, ani tím méně ze strany českých vlastenců a jejich autoritativních vůdců."

Ačkoliv se pokrokářští předáci při svém vstupu na půdu mezinárodní politiky nesetkali s nějakým všeobecným nadšením /převážnou většinou konzervativně orientovaného slovenského tisku byli odmítnuti, ba i přísně pokáráni/, učinili spolu se svými přáteli ze Lvova a Krakova jeden z prvních významných kroků ke spojení slovenské ideologie s myšlenkami demokratickými a také socialistickými, i když v poněkud nevyhraněném pojetí socialismu. Tak našli místo mezi evropskými studentskými proudy své doby, na které za čtyři roky přímo navázala Česká moderna svým manifestem.

Osvěta a lid. Naše literární poměry

Jiří Pokorný

"Voják má pušku, dělník má tisk,"^{1/} napsal v roce 1902 A.P.Veselý. Podobné výroky, přirovnávající knihy, noviny, vzdělanost k různým bojovým prostředkům, a to jak soudobým, tak již poněkud zastaralým, ale v arzenálu české politické frazeologie stále užívaným - tím mám na mysli ony nezbytné sudlice, cepy a hradby vozové - tedy tyto výroky dokumentují zajisté přesvědčivě, jaký význam se v té době připisoval kultuře tištěného, ale i mluveného slova^{2/}. Na přelomu století dochází totiž k výraznému oživení lidovýchovné práce^{3/}, přednášky a kursy pořádají sokolové i hasiči, po sociálně demokratickém dělnictvu přistupují k založení vlastní kulturní organizace i národní sociálové, roste počet katolických vzdělávacích spolků a na konci století se pro veřejné univerzitní extenze rozhoduje i naše vysoké učení. Tento ruch byl vyvolán zcela nepochybně růstem požadavků, jež na manuální i duševní zaměstnance kladl moderní průmysl, ale také nutností organizovat volný čas, kterého začalo postupně přibývat a jehož trávení se v rostoucích městských aglomeracích stávalo stále složitější. Přesto se však stěží dokážeme ubránit pocitu, že vzdělanosti našeho lidu by byla věnována mnohem menší pozornost, kdyby nehrozilo nebezpečí rozšíření volebního práva, které se pak uskutečnilo Badeniho reformou. V 90.letech se s tím už prostě muselo počítat. A tak se lid začal vzdělávat a vychovávat. Vždyť

hlasovací lístek y rukou neyždělaného voliče by působil jako zbraň namířená proti celé společnosti, říkali mnozí, a někteří dodávali - a také proti naší straně.

V tomto příspěvku bych se tedy chtěl pokusit o několik pohledů na jevy, které se nacházely někde mezi kulturou, agitací, politikou, literární produkcí a recepcí.

Vzdělanost považovalo české dělnické hnutí již na počátku svého vývoje nikoli za atribut, nýbrž za předpoklad společenského postavení a dokonce za hybnou páku vývoje.^{4/} V dávné minulosti lidstva se podle Pecky-Strahovského^{5/} "nacházela sociální demokracie v nejlepším rozkvětu a úplná spokojenost ovládla vše lidstvo. Staletí minula, tvořily se odrůdy lidu vzdělanějšího, kteří vzdělanost tu považovali za oprávnění k pánovitosti, a začal se sužovat nižší lid. Toť první otroctví! Toť začátek aristokracie!"

O významu, jaký osvětě tehdy dělníci připisovali, nás může poučit i skutečnost, že požadavek zkrácení pracovní doby nemotivovali z hlediska zdravotního nebo pocitem sociální křivdy, nýbrž jen nemožností se po tak dlouhé době strávené v továrně věnovat ještě studiu.^{6/} Rozebíráme-li obsah pojmů osvěta, vzdělanost tak, jak jim asi rozuměli dělničtí předáci v druhé půli 19.století, dojdeme k závěru, že znamenají zřejmě ještě něco jiného nebo ještě něco navíc, než jen získávání poznatků. Jak bychom mohli např. vysvětlit výrok J.Bavorského^{7/}: "Bratří dělníci! Dnešním prvním veřejným vystoupením podali jsme světu důkaz, že není u nás vzdělanost cizá, že nejsme

tou nevázanou lůzou a chátrou..." Snad bychom se mohli domnívat, že vzdělanost, osvěta byly chápány i ve smyslu jakési uvědomělosti, která dělnictvo spojuje, organizuje a odlišuje od ostatních složek společnosti.

Všechny tyto názory by se daly shrnout do stručného hesla: Osvětou k svobodě! Autoři článků v dělnických časopisech věřili, že jen co dělnický stav získá náležité vzdělání, dostane se mu i čestného místa v celé národní společnosti. Toto pojetí ovšem spíše odpovídalo době radostných počátků českého dělnického hnutí, kdy se zdálo, že osvobození práce ze jha kapitálu bude otázkou několika roků či měsíců, kdy vznikly konzumní a výrobní spolky, které v krátké době shromáždily kapitály, o nichž se dříve žádnému dělníku ani nesnilo, kdy národní výtečníci přijímali holdy českého dělnictva, jemuž dal pár slov vzkázat i sám Palacký. To ovšem dlouho nevydrželo. Úly zkrachovaly, Chleborád - Liduvěrný se odebral na Moravu, kde si koupil velkostatek, pak ho prodal a nakonec skončil v Rusku. Sedmdesátá léta přinesla dělnictvu velké rozčarování, ale zároveň také zapůsobila na růst jeho třídního sebevědomí. Dělníci pochopili, že osvěta sama je v područí kapitálu a že jejich pouta asi nezlomí. Začalo se tedy říkat Svobodou k osvětě! Pecka volal: "Nenechte se jidášskou mzdou dvojsmyslné osvěty o pravou svobodu ošiditi: tato vám náleží a ji také dosáhnete. Proto žádejte všeobecné hlasovací právo, svobodný spolčovací a shromažďovací zákon a svobodu tisku..."^{8/}

Jenže žádat v rezolucích všeobecné hlasovací právo se ukázalo stejně bezúčelným jako dříve horování pro osvě-

tu a zakládání knihoven. Okamžité zlepšení pro dělnictvo nepřineslo ani jedno heslo, východiskem z takové situace bylo pak odmítnutí i všeobecného hlasovacího práva a další radikalizace, která však své propagátory zavedla do emigrace ve Spojených státech, nebo nové řešení, usilující v podstatě o kompromis. Tuto druhou orientaci zastával kromě jiných především Victor Adler, který pro svůj program získal valnou většinu českého i rakouského dělnictva. Adler^{9/} se nedomníval, že bezprostředním cílem dělnické třídy by měla být už revoluce, podle něj bylo důležité pro ni nejprve připravit předpoklady, především zorganizovat proletariát, pozdvihnout jeho životní úroveň a naplnit ho jasným třídním vědomím i náležitým vzděláním. Toto pojetí skvěle charakterizuje malý úryvek z jednoho prvomájového prohlášení: "Dělnictvo pochopilo rázem, že požadavky, za něž chce bojovati, nelze vydobýti nějakým převratem násilným, nějakým pleněním nebo vybíjením různých objektů. Pochopilo, že jest nutno nejprve ukázati svému nepříteli svou sílu, svou zdatnost, svou početnost. Pochopilo, že dříve než dá se na pochod, musí šiky své seřaditi, musí je vycvičiti, musí jim vštípiti určité myšlenky a vyznačiti určité cíle, pro něž půjde v boj."^{10/}

Není sporu o tom, že v tomto konceptu vývoje lidské společnosti je představa revoluční přeměny světa přesouvána do stále vzdálenější budoucnosti. Tuto skutečnost si však mnozí ani neuvědomovali, domnívali se naopak, že "revoluce se nedělají, nýbrž samy se vyvíjejí."^{11/} Jinak řečeno: "Sociálně demokratická strana nepracuje tedy k tomu, aby násilný převrat přivodila, ona nevyhledává revo-

luci, protože ve stálé revoluci se nachází. Tato revoluce spočívá ve stále rychlejším soustřeďování výrobních prostředků a půdy v rukou několik jednotlivců, co zatím na druhé straně počet nemajetných přibývá."

Ale ať už byla revoluce blízko, daleko nebo dokonce neuskutečnitelná, o významu agitační a kulturní práce nikdo nepochyboval. Objevil se spíše opačný názor, podle něhož bude osvobození ve sféře kulturní sociální revoluce předcházet: "Dříve ještě než přelom řádů sociálních musí řešena být otázka duchovního panství... A na bod ten mimo-
děk sune se těžiště historického zápasu sociálního. Která z kultur opanuje pole, rozřeší i otázku sociálního panství!"^{12/} I přes nesporné úspěchy však dělnická třída nedokázala zatlačit buržoazii na kulturním poli do defenzívy. Sociálně demokratická kulturní práce nedosáhla ani svého hlavního postupného cíle, tj. studia socialistické teorie převážnou většinou proletariátu, a zrovna tak se jí nepodařilo odvrátit dělnictvo od jednoduché zábavné lektury ve prospěch čtení náročných uměleckých a vědeckých děl. Ovšem pravidelně četla stejně jen malá část dělnictva. Ostatní byli sice gramotní, zvládli čtení po technické stránce, ale museli se na ně soustředit tak, že potom nevěděli, co vlastně čtou. Na tyto dělníky bylo možno působit jen mluveným slovem.^{13/}

Ostatně čtení knih - stejně jako návštěvy uměleckých výstav či koncertů - leželo na srdci jen několika kulturním pracovníkům. Strana jako celek dokumentovala své úspěchy především rozmachem svého tisku. Jednotlivé časopisy totiž působily jako organizační centra, a protože tehdy -

jak nás ujišťují soudobí pozorovatelé - drtivá většina čtenářů věřila tomu, co četla, ukazovalo množství vydávaných časopisů také na stupeň rozšíření příslušných politických názorů. Význam tisku se dokonce tak oceňoval, či dokonce přeceňoval, že existence časopisů sloužících buržoazii byla chápána jako hlavní záruka trvání stávajícího sociálně ekonomického pořádku, větší než armády a policie. Také první krok v boji proti kapitalismu je třeba učinit tím, že dělníci přestanou odebírat noviny, které jim škodí, a budou podporovat jen ty své.^{14/}

Sociální demokracie měla mnoho nepřátel, stála v opozici proti zbytku celé společnosti, ale jednoho protivníka nenáviděla zajisté více než všechny ostatní - katolické kněžstvo. Z toho důvodu bude nepochybně užitečné se blíže seznámit s tím, jak na literaturu, čtení a tisk pohlížel klerus.

Na tomto místě je ještě nutno zdůraznit, že tento vypjatý antiklerikalismus nesvědčí podle mého názoru o nějakých příliš pokrokových postojích. To pojetí, jak se u nás boj proti církvi pěstoval - tj. že se kněžstvo vinilo ze ziskuchtivosti a přečinů [proti mravopověstnosti - mělo opravdu daleko ke skutečně reflektovanému, vědecky podloženému světovému názoru. Stačilo jen napsat slovo příroda s velkým P a zahřímat proti Římu. Na základě antiklerikalismu se pak mohly sblížovat postoje dělnických organizací s měšťanskými, čímž vznikalo nebezpečí, že se tak oslabí jejich proletářská orientace. Hlavním nepřítelem dělnictva také nebyl klerikalismus, nýbrž kapitalismus.

I pro redaktory katolických novin byl tisk mocnější než milióny bodáků a zkáza, do níž lidstvo upadlo, vznikla právě ze čtení špatných novin a knih. "Míti špatnou knihu neb protikřesťanský spis ve stavení jest stejně velké provinění jako přechovávati zloděje, lupiče nebo podobného zvrhlíka jiného."^{15/} Proti nepřátelskému tisku, který byl jednou dokonce přirovnán k lehké kavalerii,^{16/} se musí postavit vlastní lehké katolické jezdecktvo, proti nepřátelským knihám -dělostřelectvu - vlastní knihy. Jestliže se měl český lid zachránit, bylo třeba mobilizovat všechny síly katolického nakladatelského podnikání. Ale to právě nebylo jednoduché - jak revue Vlast, tak deník Čech byly přeplněny nářky nad nedostatečnou péčí o vydávání katolických knih a žurnálů. Katolickým knihám scházela profesionální nakladatel, katolických časopisů bylo na jedné straně málo, takže nedokázaly ovlivnit takový okruh čtenářstva, jak by si jejich redaktoři přáli, ale na druhé straně zase tolik, že si konkurovaly. Jako laičtí přispěvatelé mohli vystupovat jen někteří sociálové jako Václav Žižka, Tomáš Jiroušek a pár učitelů, jinak museli vše zastat kněží. Jen několik z nich se však skutečně uvolilo psát, a ti pak byli zase neustále žádáni o články. Přitom finanční situace katolického tisku nedovolovala zbytečná vydání a nejlépe se dalo ušetřit právě na honorářích.^{17/} Takový obraz narýsovali ve Vlasti František Pohunek a Bohuš Podhorský. Ti, kteří nepatřili do tábora katolického kléru, to viděli pochopitelně zcela opačně, zejména byli přesvědčeni o vynikajícím hmotném postavení katolických podniků. Kde je pravda, nelze zatím

rozhodnout. Pravděpodobně přeháněly obě strany.

Šíření dobré literatury měly napomáhat knihovny různých katolických spolků, "Knihovna spolková budiž společnou zbrojnicí ducha; zvláště poučná a vzdělávací část této ať je co možno nejbohatší", nabádal v příloze křesťansko-sociálních Dělnických novin Václav Myslivec.^{18/} Jenže jak mají knihovny působit konkrétně? Mají vystupovat ofenzivně a lákat čtenáře, anebo naopak spíše sloužit užšímu kroužku stoupenců?^{19/} K druhému názoru se přikláněl farář, který půjčoval knihy jen těm, kdo chodili do kostela; podle něj "lidu, jenž nemůže nebo nechce slyšeti slovo Boží a účastniti se oběti mše svaté... pak duši jeho ani nejlepší četbou neposílíme a ani takto posilovati nemáme." S tímto stanoviskem polemizoval mnohem smířlivěji, ale v důsledku toho také paradoxně útočněji nalaďený učitel, který se domníval, že knihy by se měly půjčovat všem. Vždyť i sv. Ignác četl životy svatých ne za odměnu, ale z nudy, když byl zraněn... Také by se neměla hned vyřazovat kniha, která sice obsahuje několik závadných míst, ale jinak je užitečná. Aby bylo knihovníkům ulehčeno rozhodování, co do knihoven patří a co nikoli, pracovala při družstvu Vlast knihovní komise, která posuzovala jednotlivé spisy. Hlavním hlediskem, které brala komise v potaz, byla pravověrnost. Bylo však třeba ještě vyšetřit, pro jakou třídu obyvatelstva se posuzovaná kniha hodí - zda pro třídy vzdělané, lid obecný, děti, nebo na druhé straně zase stav rolnický, hornický, či lid tovární, zda lidé takovou knihu rádi čtou nebo co jim na ní

vaří.^{20/}

Knihy pro lid měly být psány přirozeným, plynulým, jasným slohem, bez period a cizích slov, čtení nemělo vyžadovat přípravného vzdělání,^{21/} Názoru, že beletrie nemá být konfesionální, bylo možno přitakat, na druhé straně však neměla být ani antikonfesionální, anti-katolická,^{22/} kdy co "jezovita v básni nebo povídce - to tmář a ničitel osvěty". "že bychom chtěli," praví se dále, "aby poetové jen skládali kostelní písničky, aby o lásce mlčeli..., aby všechny jejich povídky a dramata hrály se v kostele a chaloupce a voněly kadidlem a zelím - to není pravda./.../ Chcemeť i v té věci, aby nám přána byla aspoň taková volnost přesvědčení, jaké přejeme jim všem." Za obsah knihy se pochopitelně ovšem doporučovala látka "obecně zušlechťující, a nikoli již sama sebou znemravňující, neboť netoliko baviti dlužno národ, nýbrž jej konkrétními příklady k mravnosti vésti, a to tak, že jednotliví členové národa, čtouce knihy takové, ani toho nezaznamenají, a přece účinek se dostavuje. Blažovanosti máme v materiálním století našem dosti... a národ náš malý, ze všech stran stísněný, potřebuje věru stále a stále, by všechny jeho vrstvy pronikaly snahy ideální."^{23/}

Tak tedy vypadá shrnutí teoretických názorů. Praxe byla ovšem poněkud jiná. Většina povídek, s nimiž jsem se zatím setkal, se vyznačovala značnou schematičností, děj se zpravidla odehrával právě na vesnici, kde se žilo ještě po staru, ideálně, poctivě. Do tohoto prostředí vtrhne zlo - je představováno buď socialistou nebo mladočeským boucharonem. V každém případě však tomuto rozvraceči čouha-

jí z kapsy noviny. Za přispění dobrých rad místního faráře se všechno po několika dějových peripetiích vrátí opět do starých kolejí, socialista se odřekne novin a kapitalista zbankrotuje. Druhou variantu četby, která byla spisována pro chudý lid, představuje v podstatě jakýsi rozhovor, v němž se ozřejmí důležité téma a v němž zvítězí katolické stanovisko. Příkladem může být třeba Hovor o Husovi na železnici Edvarda Brynychy. Tato "brožurka /je/ rozdělena na tři díly, a sice z Oseka do Kolína, z Kolína do Kutné Hory, z Kutné Hory do Čáslavi. V první části vyvrací se slovy Palackého náhled evangelické slečinky z Hlasů ze Siona čerpaný, že Hus byl světcem, v druhé se slovy téhož historika dovozuje, že Hus počal reformovati revolučně, a tudíž škodlivě. V třetí pak ukazuje se na dělníku v K.Hoře do vlaku přistouplém na následky moderního grégrovského kultu Husova." Tolik oficiální zpráva o brožurce, otištěná v Čechu.^{24/} Nediskutuje se jen ve vlaku, nýbrž také v nádražních čekárnách či hostincích, všude tam, kde se může sejít náhodně několik lidí různého původu a rozličných názorů, kteří se pak dají do řeči. V těchto dialogizovaných naučeních se opět odsuzuje socialismus, liberalismus, evangelictví, brojí se proti smíšeným sňatkům. Autoři se netají přesvědčením, že v zákulisí tahá za nitky syboodné zednářství a židovský kapitál. A to je zřejmě nejsmutnější stránka katolické publicistiky té doby.

Objevily se samozřejmě také dobré polemické stati, které neurážejí a které zároveň pobaví. Fejetón Pět minut v budoucím státě^{25/}, satira na oblíbenou sociálně demo-

kratickou utopii, zayede čtenáře do obyčejné domácnosti y době, která teprve přijde. Je 7 hodin ráno, začíná státní den. Občan G 357a se ptá občanky G 357b, zda již uvařila kávu. Neuvařila, káva není. Ale může ohřát včerejší státní jídlo. Na to však není zrovna chuť, a tak se oba místo materiálního požitku dají raději do čtení nejnovějšího čísla časopisu Stát lidí. Zjišťují, že se vzhledem k tomu, že všechny domy budou od příštího měsíce stavěny jednotně, ruší povolání architektů, že od 1. listopadu smějí lampy svítit jen od půl šesté do půl desáté a že už byl stanoven všeobecný národní kroj na léto. Na přečtení dalších zpráv už není čas, do bytu vchází totiž státní kontrolor, který oznamuje, že se jejich starší dcera zítra provdá.- Za koho, ptá se občanka, která jak se zdá stále nechápe dobu.- Za občana F 3567 nebo L 639. Není ještě rozhodnuto.- Ale ona chtěla V 357.- To nejde. Však ona si to ještě rozmyslí a určitě bude chtít toho, koho jí stát doporučí. Podobným způsobem je zpracována např. satira - a opět satira z budoucnosti - o tom, jak se ženy zmocnily v Praze vlády a k čemu to vedlo.^{26/}

Srovnáme-li, jaké názory na literaturu a přístupy k ní měla strana katolická a socialistická, dojdeme k závěru, že se v mnohém nelišily. Není to nic divného - ve způsobech propagace se oba protivníci rádi napodobovali. Socialisté i katolíci kladli hlavní důraz na tisk a četbu poučných spisů, které by posilovaly jejich ideologická stanoviska. K tomuto druhu literatury se však lid stavěl se značným nepochopením, a proto se pro agitační cíle musela využívat také krásná literatura, pochopitelně ve znač-

ně schematizované podobě. Pro pravé umění se na obou stranách dokázali nadchnout jen někteří jedinci. I formy pronikání k lidu musely být vlastně totožné - brožurky, letáky, krejcarové listy, knihovny pro lid apod. Jen jedna věc je dělila - názor na to, co je dobrá a co špatná literatura.

Na problémy, které stojí v centru naší pozornosti, se můžeme podívat ještě z třetího stanoviska, a to očima české demokratické, pokrokové, avšak neproletářské inteligence, jejíž názory vyjadřovaly Rozhledy, revue umělecká, politická a sociální, nebo Masarykův a Herbenův Čas. Pisatelé článků, kteří se v těchto listech zamýšleli nad našimi literárními poměry, si nezastírali, že naši literaturu ovládl se vším všudy kapitál.^{27/} Kdo má již tiskárnu, snaží se, aby byla co největší, a takový velký závod může prosperovat jedině tehdy, když chrlí stále nové a nové knihy v masových nákladech. Dobrých prací nevzniká samozřejmě v žádné literatuře mnoho, a proto se tisknou i slabší a špatné. Ale i to je málo. A tak se ze všech sil překládá a záplava špatných autorů z ciziny ještě více snižuje naši kulturní úroveň, přičemž opět platí, že čím je autor horší, tím má větší šanci promluvit k českým čtenářům. Ostatně za překlady se také platí 2-3krát méně než za původní díla. České revue si naříkají na hyperprodukcii. Není to pravda. Dobré literatury je v Čechách skutečně málo - a vlastně dobré literatury není nikdy dost. To jen čtenáři jsou líní sledovat několik významnějších spisovatelů najednou. "Jakmile se objeví více než 5 spisovatelů, český národ si pomůže sám - ignorováním." V našem případě jde jen o hy-

perprodukcii potišťeného papíru, A bude hůř. "My máme také literaturný veľkopřumysl, ale proň nemáme trhů zahranič-ných a poptávka domácích zákazníků nikterak neodpovídá nabídce výrobců."

Kritice potom neušlo pochopitelně ani naše literár-ní publikum. Čtenář knihu nehledá, nýbrž ona jeho a vnucu-je se mu způsobem pramálo důstojným. "Rožnašeč přiblíží se po špičkách, nepozorovaně položí knihu, kterou knihkupec posílá na ukázkú, a jako duch zase zmizí. Vlastenec pak je nucen podržeti si alespoň ty knihy, které nevrátil včas."^{28/} V této souvislosti je pozoruhodné, že nakladatelé se naopak domnívali, že moderních forem distribuce se používá příliš málo^{29/}, a že právě tato skutečnost brání většimu rozšíření české literatury. Čtenářům bylo vytýkáno, že nechtějí nad knihou přemýšlet, že čtou jen pro zábavu, nikoli kvůli umě-ní či pro své sebevzdělání. Na druhé straně neumí zase lite-ratura své prostší čtenáře oslovit, panuje přesvědčení, že pro lid je všechno dobré a že ho stejně nejvíce potěšíme historickou povídkou.^{30/} To už ale dávno není pravda. Nejvíc se české literaturě vzdálil proletariát, který v ní nenachá-zí nic, co by odpovídalo základům jeho myšlenkového světa.^{31/} Za další závažný nedostatek našich literárních a společen-ských poměrů se považovalo, že knihy se neodebírají a nečtou z módy, to jest z povinnosti, kterou ukládá určité společen-ské postavení vůči veřejnému mínění.^{32/} Celý tento neblahý stav se odráží i na způsobech vnímání literárního díla - dřívější soustředěné studium bylo nahrazeno povrchním hltá-ním, prolístováním. Krátce řečeno, nejsme národ čtenářů, jak si často lichotíme, nýbrž národ ferbla a bulky.^{33/}

Velký odpor vzbuzovala také tematická skladba české literatury, v níž neúměrně - ve srovnání třeba s německou - převažovala beletrie, navíc beletrie pochybné kvality, nabízená chaoticky a nesoustavně.^{34/} Nakladatelé nebyli schopni se dohodnout na charakteru svých edičních počínů, zbytečně si konkurovali. Za takových okolností nebylo divné, že jednoho zářijového dne roku 1890 nalezlo občanstvo na stránkách pěti svých žurnálů najednou povídky Josefa D.Konráda. Co si měli počít ti nešťastní čtenáři, kteří nebyli milovníky "dalmatského vtipu" tohoto autora? Jeden z nich si sedl a napsal redakci Času tento drastický dotaz: "Prosím slušně za laskavé sdělení, existuje-li nějaký spolek proti týrání čtenářstva?"^{35/}

Krátce řečeno, Rozhledy i Čas neviděly v našich literárních poměrech nic jiného, než doklad velmi neutěšeného stavu, nebo přímo úpadku své doby. A v tom bychom s nimi asi nesouhlasili...

Poznámky:

- 1/ A.P.Veselý, Proletářská zbraň, Zář 12.června 1902.
- 2/ Např. A.P.Veselý, K První dělnické výstavě, Zář 14.srpna 1902.
- 3/ Shrnující přehled těchto snah podává Tomáš Trnka, Vývoj naší lidové výchovy, Praha 1936. Srov.též Jiří Pokorný, Dělnická akademie před 1.světovou válkou, v tisku.

- 4/ Jiří Pokorný, Osyětou k syobodě, syobodou k osyětě.
/Vzdělanost v počátcích českého dělnického hnutí/
v tisku,
- 5/ J.Bol.Strahovský, Povolání dělnictva, Dělník 12.února 1870.
- 6/ V.V., Zkrácení hodin pracovních, Český dělník 29.
května 1869; Liduvěrný [= Chleborád/, Důležitost ob-
obmezení času práce dělnické pro národní hospodář-
ství, Jednota 20.února 1869; Z karlínské besedy děl-
nické, Dělník 12.listopadu 1869.
- 7/ Jan Bavorský, Činnost prvního dělnického spolku Oul
v Praze, Dělník 1.dubna 1868.
- 8/ -hov [= Pecka/, Svobodou k osvětě, Budoucnost 1.říj-
na 1874.
- 9/ R.G.Ardelt, Sozialdemokratie und bürgerliche Oeffent-
lichkeit. Ueberlegungen zum Heinfelder Parteitag, in:
• Politik und Gesellschaft im alten und neuen Oester-
reich. Festschrift für Rudolf Neck, hrsg. v. I.Ackerl
/W.Hummelberger/ H.Mommsen, Wien 1981, s.216-21.
- 10/ V.V., K oslavě květnové, Veleslavín 24.dubna 1914.
- 11/ Revoluce a sociální opravy, Západočeský posel lidu
1.října 1895.
- 12/ Jaroslav Koudelka, Kulturní předpoklad sociálního
osyobození, Dělnická osvěta /jako příloha časopisu
Odborové sdružení československé/ 1913, s.40.
- 13/ S - a, [= Srba/, Řečnicko-výchovné kursy na venkově,

- Věstník Dělnické akademie 1/1907, č.4, s.1; Sty.
/Stivín/, Mají řečnické kursy praktickou cenu?,
Věstník Dělnické akademie 2/1908, č.15, s.4n.;
O výchovně řečnických kursech, Dělnická akademie
3/1909, s.76n., 98n., 113nn., 222nn.
- 14/ Např. V.S., Výchova lidu a měšťácký tisk, Rovnost
13.dubna 1894; Boj a vítězství proletariátu, Rov-
nost 3.srpna 1894; Naše úkoly, Právo 13.října 1896;
Tisk, Právo 12.ledna 1897.
- 15/ František Vaněček, Papíroví proroci, edice Slova
pravdy. Laciné čtení časové 1891, r.2.
- 16/ V Blaníku, dne 15.ledna 1891, Čech 27.ledna 1891.
- 17/ František Pohunek, Volné listy. Cizí a vlastní myš-
lenky o novinářském tisku, Vlast 1890, s.47-54,
135-45, 194-200, 274-78, 370-76; Bohuš Podhorský,
Literární reminiscence, Vlast 1890, s.77n., 160,
235n., 318nn.
- 18/ Václav Myslivec, Vzdělávací a spolková činnost ve
spolcích katolických, Spolkové listy 1.září 1898
/příloha Dělnických novin/.
- 19/ Radostné události, Čech 23.dubna 1890; Několik slov
o zřizování a vedení knihoven pro lid, Čech 10.květ-
na 1890.
- 20/ Komise družstev Vlasť..., Čech 18.ledna 1890; Knihov-
na lidu. Sběrka úvah o knihách pro lid, Brno 1890
/otisk z čas.Hlídka literární/.

- 21/ Posudek edice Matice lidu 1867-89, Vlast 1890, s. 229n.
- 22/ L 6, Družstvo Vlast a Vychovatel, Čech 11.listopadu 1890.
- 23/ Zábavy večerní. Sbírka zábavného a poučeného čtení pro lid /posudek/, Čech 4.prosince 1890.
- 24/ Edvard Brynych, Hovor o Husovi na železnici, edice Slova pravdy. Laciné čtení časové, Praha 1890, r.1, referát v Čechu 22.října 1890.
- 25/ L 73, Pět minut v budoucím státě, Dělnické noviny 16.dubna 1898.
- 26/ Kulturní listy, Čech 1.března 1890.
- 27/ Literatura a kapitál, Čas 4.září 1897.
- 28/ Josef Holeček, K našim literárním poměrům, Rozhledy 15.listopadu, 1.prosince 1899.
- 29/ Co nám nesvědčí!, Knihkupecký oznamovatel 1.února 1901; Co nesvědčí nám ani literatuře, Knihkupecký oznamovatel 8.února,15.února, 22.února 1901.
- 30/ -č-, Vzdělávací čtení, Rozhledy, říjen 1892.
- 31/ -ej-, Literatura a lid, Rozhledy, červen 1893.
- 32/ Tamtéž.
- 33/ Josef Holeček, K našim literárním poměrům, Rozhledy 15.listopadu, 1.prosince 1899.
- 34/ Naše knihovny, Čas 23.října 1897.
- 35/ Organizace krásné literatury, Čas 27.září 1890.

příspěvek plzeňského Hlaholu k novému pojetí sborového
zpěvu v Čechách a na Moravě

Vlasta Bokůvková

Ve svém příspěvku bych se chtěla věnovat jednomu z rozhodujících momentů v novém přístupu k umění sborového zpěvu, který se odehrál v samém závěru devadesátých let minulého století a na začátku století dvacátého a který nedílně souvisí s dobovou atmosférou, charakterizovanou v předchozích referátech.

Interpretace, živé provedení notovým záznamem fixované hudební skladby, má pro hudební umění zásadní význam. Tvoří střední článek v třech základních fázích realizace hudby, jak je přinesl vývoj evropské hudební kultury: skladatelská produkce - interpretace - posluchačská recepce /odhlédneme-li od případů skladatelovy improvizace před očima diváků/.

Je nesporné, že tyto fáze jsou organicky propojené, a proto kvalitnější, technicky i výrazově hotová interpretace může ovlivnit posluchačskou recepci zcela podstatně. Je zde však i vazba k předchozímu článku. Nesčíslné případy z historie hudby mluví o tom, že hodnotné výkony interpreta podnítily vznik uměleckých děl, která by jinak asi nebyla vytvořena./Je to ostatně proces sahající až do současnosti - připomenou alespoň tvorbu inspirovanou komorním pražským duem Due Boemi, jehož člen, basklarinetista Josef Horák, posunul hranice možností

syého nástroje způsobem zcela nebyvalým/

Při úvahách o novém pojetí sborového zpěvu v Čechách a na Moravě vyjdeme od Moravy, od geniální sborové tvorby Leoše Janáčka. Na dvou jeho kompozicích pro mužský sbor, vznikem časově nepřilíš od sebe vzdálených, lze totiž demonstrovat dvě kvalitativně odlišné fáze sborového zpěvu v českých zemích./Součástí referátu byla reprodukce celého sboru Ach, vojna a části Maryčky Magdónovy ze zvukového záznamu./ I když je výrazově vzrušený sbor Ach, vojna z Čtveřice mužských sborů /1885/ ve své oblasti dílem vynikajícím, přesto je v jeho utváření patrná návaznost na obrozeneckou linii sborového zpěvu typu Pavla Křížkovského s její v podstatě homofonní stavbou. Zcela nová zvukovost /např. expozice hlasů v krajních polohách, úsečné výkřiky, metrorytmické nepravidelnosti, složité vazby linií/ se objevuje v mužském sboru na Bezručovu sociální poezii Maryčka Magdónova /druhá verze, komponováno v roce 1907/. K možnosti tohoto typu výrazovosti dospěl samozřejmě Janáček osobním uměleckým vývojem vůbec, ale konkrétně v sborové oblasti by nebylo mohlo dojít k tak výraznému posunu, kdyby neexistoval elitní interpret. Tím se stalo Pěvecké sdružení moravských učitelů, jehož založení bylo ovlivněno okolnostmi, jimž se budu nyní věnovat.

Od roku 1862 existoval v Plzni jeden z předních českých spolků - Hlahol plzeňský. Jeho vnitřní i navenek se projevující život se odehrával v dimenzích daných dobovým územ. Spolek pořádal nejen koncerty, ale zajišťoval

pro své členy i další možnosti společenského vyžití formou zábav, plesů a výletů. Jeho hudební úroveň nebyla rozhodně nízká - připomeňme například, že plzeňskému Hlaholu svěřil v roce 1885 světovou premiéru své kantáty Svatební košile skladatel Antonín Dvořák, když rok předtím v Plzni dirigoval provedení svého oratoria Stabat mater a poznal tak možnosti sborového tělesa.

Je ovšem nesporné, že uvnitř tak velkého spolku jako byl Hlahol, existovaly vždy značné rozdíly v kvalitě zpěváků - ať už se to týkalo hlasových dispozic nebo hudebního vzdělání. /Pro zajímavost uvádím počet tzv. výkonných členů Hlaholu v roce 1900: 62 sopránů, 35 altů, 36 tenorů a 57 basů, tedy 190 zpěváků./ Když v roce 1894 nastudoval a poprvé provedl skladatel Hynek Palla svůj cyklus Českých tanců /II.řada pro mužský sbor/ s vybranou skupinou dvanácti hlaholských zpěváků, ukázaly se rozdílné interpretační možnosti kvalitního úzkého kroužku ve srovnání s tradiční prací ve velkém souboru.

Když bylo ohlášeno uspořádání světové výstavy v Paříži na rok 1900, sešlo se v únoru 1896 dvacet pět nejlepších zpěváků plzeňského Hlaholu na schůzce, kde se ustavil komorní sbor se záměrem v té době zcela unikátním: v Paříži reprezentovat vysokou úroveň českého sborového zpěvu. /Zcela reálnou tvářnost dostala perspektiva zahraniční cesty v roce 1898, kdy byly na rok 1900 ohlášeny pěvecké zápasy v Paříži a Bruselu./ Protože vytvoření této skupiny vyvolalo mnoho zlých krve mezi ostatním členstvem, byla svolána mimořádná valná hroma-

da Hlaholu a v květnu 1896 schválila stanovy skupiny a její název - "Pěvci Hlaholu plzeňského, odbor pro pařížskou výstavu".

Prvním uměleckým vůdcem odboru se stal Jindřich Strnad, tehdejší ředitel Hlaholu. Po ročním působení však odešel dočasně z Plzně a vedení velkého tělesa se ujal Václav Mladý /autor známé intonační cvičebnice, který v Plzni působil na učitelském ústavu./ Do čela odboru byl zvolen jeho dosavadní člen, Norbert Kubát. Tomuto absolventu pražské varhanické školy, který do Plzně přišel po desetiletém působení jako regenschori a učitel hudby v Kolíně, bylo tehdy 34 let, nedávno předtím byl v Plzni ustanoven jako regenschori chrámu sv. Bartoloměje. Mladý umělec zde dostal přímo ideální příležitost osvědčit své sbormistrovské kvality - v pařížském odboru byli zpěváci nadaní výborným hlasovým fondem, se sborovou praxí a většinou i s dobrým hudebním vzděláním. Není například zanedbatelná skutečnost, že v roce 1900 bylo z dvaceti čtyř členů dvanáct učitelů, kteří tehdy byli po hudební stránce výborně pro své povolání připravováni.

Členové pařížského odboru se zavázali k pilné práci a k skutečně tuhé kázni, která by v tradičním velkém sboru nebyla udržitelná /dvojí neomluvené vynechání zkoušky znamenalo například podle stanov vyškrtnutí ze sboru /. Kubát věnoval všechnu odbornou zdatnost, aby z odboru vychoval těleso skutečně reprezentativní. Nevěnoval se jen nácviku repertoáru, ale ve zkouškách dů-

sledně postupoval od dechových cvičení přes yokalizaci a procvičování stupnic /se stálým zřetelem ke kvalitě tónu a k přesné intonaci - dbal například na precizní intonaci velkých a malých celých tónů/, odtud pak teprve k detailní práci na zvolených skladbách.

Cesta odboru ovšem zcela zákonitě nebyla bez překážek. V materiálech Hlaholu /uložených v Archívu města Plzně/ jsou například zachovány příписы některých členů dotčených tím, že nebyli pozváni do řad elitního kroužku; ředitel Václav Mladý se chtěl dokonce v květnu 1897 vzdát své funkce pro rozpory s členy pařížského odboru, kteří nenavštěvovali zkoušky velkého sboru. Zde se už rýsuje zárodek budoucího rozchodu odboru s Hlaholem: členové vybraného kroužku byli natolik zabráněni do své činnosti, časově zatíženi zkouškami a náročnějším vystupováním, že začínali cítit své povinnosti k Hlaholu jako přítěž.

Rozpor se tehdy ještě urovnal tím, že odbor - u-
ražen jednáním V.Mladého - rozhodl se nevolit ho v příš-
tím roce za ředitele. V.Mladý se pro nejednotnost volby
funkce vzdal a začátkem roku 1898 byl do čela celého spol-
ku zvolen dirigent pařížského odboru Norbert Kubát, který
mohl jako vedoucí obou těles svým postavením zahladit za-
čínající rozpory, ovšem ne nadlouho. Jeho závazek k vel-
kému sboru Hlaholu se naopak později ukázal být faktorem
komplikujícím jeho osobní situaci.

Vyvrcholením přípravného období pařížského odboru
byl koncert uspořádaný 18.března 1900 v pražském Rudolfí-

nu, který měl před kritickým pražským obecnstvem ověřit úroveň souboru. Vystoupení mělo malou propagaci a nevzbudilo pozornost, takže odbor zpíval před nenaplněným sálem, ohlas u kritiky byl však jednoznačný. Citujme jako rozhodující kvalifikované svědectví prof. Karla Hoffmeistera /Dalibor, roč. XXII, str. 100/: "Dokázali, že vyberou-li se, jak zde se stalo, přiměřené hlasy, materiál barvou zvukovou, silou tónu co nejpříbuznější, podrobí-li se materiál ten co nejdokonalejšímu výcviku, že rozšíří se těsné meze vykázané přírodou mužskému sboru, že zdají se šířiti do nedozírna. Kde byli jste zvyklí slyšeti ony nuance od sotva slyšitelného pianissima do nejzvučnějšího fortissima? Kde slýchali jste onu vokalizaci naprosto dokonalou, která nedala zaniknouti jediné slabice textu? Kde slyšeli jste deklamaci básně tak charakteristicky a výrazně podanou, jako třeba v dialogu 'Věrné milé'? A měli-li jste často, naslouchající sboru dvaceti čtyř pěvců, dojem, že zpívá pouhý mohutný kvartet? - Ta okolnost: omezený počet pěvců ovšem byla podmínkou, za které dirigentu sboru přediteli Kubátovi bylo možno dojíti v miniaturní, detailní práci tak skvělých výsledků. A tento omezený počet pěvců jest to, jenž vylučuje právě všechno přirovnání se spolky, pracujícími především s velikým, a tím tudíž méně pohyblivým tělesem za velikými cíli skladeb kantátových a oratorních. Plzeňští pěvci ukázali se zatím dokonalými, zcela dokonalými ve svém žánru: ve sborové drobnomalbě."

Záměr, pro který byl pařížský odbor založen, se

zdařil: dyacetičtyřčlenný soubor se svým dirigentem si odnesl první ceny jak ze soutěže v Bruselu, tak z Paříže - zde například soutěžili ve skupině s dvěstěčlenným mužským a stočlenným ženským sborem z Anglie. Čekalo je mnoho slávy: úspěšný koncert v Paříži a triumfální návrat do vlasti. Byly tu proslovy na nádraží, květinové dary, slavnostní průvod v Plzni, kde byli zpěváci od nádraží vezení ve vyzdobených kočárech, pozdravné telegramy a dopisy spolků i jednotlivců ze všech krajů Čech - - vždyť šlo o první vítězství českého sborového zpěvu v zahraničí vůbec.

Následovalo však zákonitě to, k čemu ukazovaly už náznaky před zahraničním vítězstvím. Existující rozpor, jehož zárodek byl obsažen už v neorganickém spojení dvou zcela odlišných těles s různým pojetím sborového zpěvu, stěžej mohl být urovnán.

Ve stanovách pařížského odboru bylo jasně řečeno, že po pěveckých zápasech v cizině se spolek rozejde a členové budou dále pokračovat v činnosti ve velkém sboru Hlaholu. Skutečnost byla však jiná: po formálním rozchodu odboru se do Hlaholu vrátili pouze dirigent a tři zpěváci. Ostatních 21 členů po krátkém váhání pokračovalo ve své činnosti a 24. října 1901 se organizačně ustavilo jako "Pěvecký spolek Smetana v Plzni, bývalý pařížský odbor".

Navenek se odluka odboru jevila jako hluboký rozkol osobní povahy mezi dirigentem a převážnou částí sboru. Sporná stanoviska byla zveřejňována na stránkách

plzeňského tisku s přeháněním z obou stran; z Kubátovy pozice se zdůrazňoval nevděk a domýšlivost zpěváků, bývalý odbor zase vytýkal N.Kubátovi nadměrnou ctižádostivost a rovněž domýšlivost.

Všechny tyto vnější rysy však zakrývají jádro věci: mužský sbor, který dosáhl zahraničního uznání a nabyl uměleckého sebevědomí, nebyl ochoten rozplynout se v řadách velkého spolku a chtěl pokračovat v umělecky cennější práci. Norbert Kubát byl naproti tomu vázán vedoucím místem v Hlaholu - usiloval o to, aby se mu tam vynikající zpěváci z odboru vrátili, byl však nucen rezignovat. Po dalších čtrnáct let pracoval v čele velkého sboru Hlaholu a vykonal mnoho dobré a zajímavé práce, například uváděním autorských večerů soudobých skladatelů. Budoucnost však už nenáležela tradičním spolkům typu Hlaholu, nové cesty ukazoval právě umělecky vyhraněnější pařížský odbor.

Docházím k souvislosti plzeňských událostí s Pěveckým sdružením moravských učitelů. Když bývalý pařížský odbor zpíval o svatodušních svátcích roku 1901 na Moravě v Olomouci a v Kroměříži /řízení se ujal člen odboru učitel Bohdan Beneš/, staly se jeho výkony jedním z podnětů k ustavení PSMU - o tom svědčí například dopis zástupců PSMU ke Kubátovým 70.narozeninám /uložen v Archívu města Plzně/.

Pěvecký spolek Smetana se pak po řadu let stal v Plzni tělesem základního významu. Jeho zaměření - proti tradičnímu Hlaholu - lze nakonec demonstrovat i na vztahu k dílu Leoše Janáčka: zmíněný už sbor Ach, vojna zpíval

plzeňský Smetana rok před uvedení, y pražském Hlaholu a uváděl jej často. Skladatelem byla pak spolku Smetana věnována partitura první verze Maryčky Magdónovy. Když složité poměry uvnitř spolku při střídání dirigentů nedovolily dílo provést, byl zde zato v premiéře uveden sbor Kantor Halfar už v roce 1911, sedm let před provedením Pěveckým sdružením moravských učitelů v Luhačovicích.

Závěrem: diferenciaci, která se uskutečnila na zlomu století v plzeňském Hlaholu, přispěla k obecnější diferenciaci v interpretaci sborové tvorby v českých zemích vůbec. Vedle doznívající éry tradičních velkých pěveckých spolků nastává rozvoj pěveckých sdružení, zejména učitelských, majících až profesionální úroveň. Těm patřila budoucnost.

DISKUSE

K modernismu a k postmodernismu: historicko filozofická poznámka

Petr Horák

Některé předcházející příspěvky /Pešková, Pauza/ obrátily pozornost k problému modernismu - ať už v podobě jeho místa ve specifickém diskursu nebo v podobě specifické nálady. Snad nebude zbytečné připomenout - a to i za cenu rizika opakování známých věcí - že moderna, modernismus jako pojmy, jako označení jistých skutečností, konotují v dějinách evropské kultury, a tedy i v dějinách evropské filozofie, vlastně dvojí skutečnost, kterou bychom mohli označit za skutečnost širšího a užšího významu, či širšího a užšího slova smyslu.

V širším slova smyslu znamená pojem moderna a modernismus nepochybně kulturu - včetně filozofie, literatury, historiografie, umění - nové doby: tedy to, co se vydělilo a oddělilo od středověku. Renesanční kultura se cítí být něčím novým, moderním; i ve svém návratu ke klasickému antickému dědictví spatřuje svou novost, svou modernost. Mezi starým, těžko dostižitelným vzorem antiky a moderní dobou stojí barbarský středověk: tak to vyjádřil třeba Laurentius Valla. Filozofie, lépe řečeno dějiny filozofie, kladou počátek své moderny do vzniku karteziánského kognita a celého filozofického proudu, který je s ním spojen. Je charakteristické, že vznik této filozofické moderny je neoddiskutovatelně spojen se současným vznikem moderní přírodovědy. Je to moderna filozofie subjektu; je to mo-

derna dlouhodobá.

V užším slova smyslu konotuje pojem moderna, modernismus určitý zvrat v kultuře, v myšlení: ve vědě stejně jako ve filozofii, v literatuře a v umění, aniž by byl nutně do všech důsledků porušen základní panující trend. V 70. letech 17. století došlo ve Francii k pověstné "querelles des Anciens et des Modernes", kterou bychom mohli, tuším, považovat za klasický model střídání - a tedy sporu - literárního stylu, a tedy za projev modernismu, který byl velice podstatný pro současného pozorovatele; z hlediska dějinného nadhledu však jen utvrzoval, ale nerušil již panující trend.

Zůstává stále platnou otázkou, zda z tohoto pohledu byly jednotlivé "querelles des Anciens et des Modernes", které proběhly v 19. století, nástupem modern nebo modernismů v širším nebo užším slova smyslu. V tom druhém byly nepochybně. Ale byly rovněž v tom prvním? Ruší nebo mění některá moderna 19. století dlouhodobý trend v evropské kultuře, který je onou modernou v širším slova smyslu, jak jsme ji výše zmínili, jejíž počátek je vystopovatelný někdy v renesanci a kterou bych nazval nebo označil modernou v celkovém společenském a kulturním vývoji lidstva potud, že je to epocha vyznačující se snahou - reflektovanou i nereflektovanou - po emancipaci subjektu? Existují názory, které tvrdí, že 19. století epochu emancipace subjektu uzavírá; že postuluje na nejrůznějších úrovních konec moderního - ale vlastně tedy již tradičního - subjektu. Marx, Nietzsche a Freud,

každý samozřejmě jinak a na jiné úrovni, ohlašují např. podle dnes už dobře známých názorů M.Foucaulta "konec člověka", konec subjektu v klasickém, tj.moderním slova smyslu. Bylo by nepochybně možné výčet těchto hlasatelů konce moderny, a tedy hlasatelů nové moderny, doplnit o další jména. S blížícím se výročí Velké francouzské buržoazní revoluce by mohlo být právě v této souvislosti vzpomenuť jméno A.de Tocquevilla.

Avšak je-li tomu tak, že 19.století zakládá přes a prostřednictvím efemérních projevů modernismů v literatuře, filozofii, umění, prostě kultuře, skutečně novou modernu v tom, co je skutečně nejvíce rozhodující, totiž v názoru na bytí člověka ve světě a ve společnosti tím, že ruší nebo alespoň narušuje jeho sebejistotu emancipovaného buržoazního subjektu - a ono to přece dělá v krásné literatuře /Flaubert/ ve filozofii a snad i jinde -, pak je třeba znovu shledávat právě v 19.století kořeny dnešního postmodernismu konce 20.století. Ten svou kritikou logocentrismu ve filozofii /Lyotard, Derrida aj./, opuštěním tradiční narativity /Butor, Simon, nemluvě již dávno o Joycovi/ a subjektu literárního díla /Musil: viz Jacques Bouveresse, La problématique du sujet dans "l'Homme sans qualité", Noroit, déc.1978, č.234, s.3-23/, opuštěním konstruktivismu v architektuře atd.,^{1/} napadá "emancipovaný subjekt" klasického modernismu v jeho nejsilnější a současně nejspornější baště. Totiž v jeho přímočaré, účelové, mocensky zaměřené racionalitě, ospravedlněné identifikací Já, světa a dějin. Ze všech

těchto hledisek představuje tedy 19. století konec a začátek určitých procesů v naší kultuře, jejichž úplné popsání a pochopení si bude vyžadovat zasvěcené návraty ke kultuře a do kultury 19. století, máme-li se smysluplně pokusit zodpovědět otázku, co je, co všechno znamená a jak se konstituuje subjekt v kultuře a společnosti naší doby.

Poznámky:

- 1/ Lze připomenout, že termín "postmodernismus" se objevuje v 60. letech 20. st. jako terminus technicus literární kritiky: John Barth 1967 pro charakteristiku překonané literární moderny Eliota, Pounda, Joyce a Becketta; Robert Venturi 1966 v programu nové architektury, která překoná puristický scientismus v tradici Le Corbusiera. Viz Rudolf Burger, *Zerebrale Sinnlichkeit und die Agnostik der Formen*, in: *Forum XXXV*, 1988, Hft. 409/410, s. 18 a poz. označená xxx. Stojí rovněž za to poukázat na nápadnou časovou a obsahovou shodu pojmů "postmodernismus" a "postindustriální" společnost, viz např. práce R. Arona, A. Touraina, Daniela Bella aj. K problematice "starého, moderního a současného" viz rovněž studii, kterou uveřejnil Jean-Marc Ferry, *L' Ancien, le Moderne, le Contemporain*, in: *Esprit*, 1987, č. 12, s. 45-48; ke kritikům "postmodernismu", kteří v poslední době vzbudili určitý rozruch, lze přičíst např. amerického autora Allana Blooma. Ve francouzském vydání nese jeho práce charakteristický název *À me désarmée* a úvod k ní napsal význačný spi-

soyatel Saul Bellow, Paříž, Julliard 1987. Uvedené kusé a nahodile sebrané bibliografické údaje naznačují, že "postmodernismus" může prostě konotovat "současnost" a že se diskuse kolem něho, přinejmenším od práce Jean-François Lyotarda, La condition postmoderne, Paříž 1979, rozvinula od vzájemně kritických stanovisek Lyotarda, Habermase, Rortyho aj. v určující náplň filozofického diskursu naší současnosti. V budoucnu bude patrně tato diskuse chápána jako určující pro atmosféru "fin de siècle" 20. století, připravovanou ovšem velmi dlouho a z nej-různějších zdrojů, mezi něž, krom již výše zmíněných, lze uvádět koncepce "posthistorie" A. Toynbeeho a Al. Kojěva z doby bezprostředně po 2. světové válce.

x x
 x

Jazyk neúplného systému

Pavel Vašák

Uvažujeme o 19. století v rámci české společnosti; celé toto období můžeme označit bez problémů jako neúplný systém. Není zde nutné uvažovat, co všechno je a není charakteristikou společnosti, národa apod. fungující jako úplný systém s institucemi politickými, ekonomickými, kulturními apod. Je však jisté, že české společnosti v 19. sto-

letí vždy nějaká důležitá funkce chyběla pro úplnost systému. Jestliže se české země na přelomu 19. a 20. století staly ekonomicky dominantní v Rakousku-Uhersku, pro úplnost národního systému chyběla funkce politická - národní samostatnost. Připomeňme si např., že Arne Novák ve svých Dějinách dělí vývoj české literatury podle dvou funkcí z hlediska národního obrození: ustavení národa jako systému kulturního a jazykového /národní obrození 30.let/; politické obrození a osamostatnění národa /1918/.

V nesamostatných společnostech, neustavených jako úplný systém s funkcemi kulturními, politickými atd., vzniká zákonitá potřeba komunikačního jazyka. Přesněji řečeno: potřeba jazyka je u každého systému a takový jazyk je vždy založen na pojmech a funkcích systému. V systému se "mluví" jeho jazykem - chápáno ve smyslu sémiotickém. Zvláštní charakter nabývá problém komunikačního jazyka u neúplného systému, kterým v 19.století /i později/ česká společnost evidentně byla. V neúplném systému /pokud se slovo systém dá užít/ není komunikační jazyk založen na pojmech systému /nejsou k dispozici/, ale na pojmech zástupných. Proto se v české společnosti, jak je dobře známo, často mluvilo prostřednictvím něčeho o něčem úplně jiném. Zástupný jazyk má historické souvislosti: jsou dobře známy např. různé formy anagramů /které nemusely být pouze na počátku a konci verše/, sloužící k vyjádření určitého sdělení prostřednictvím sdělení jiného, i tře-

ba odlišného. Vznikl text v textu. K takovému textu v textu je nezbytný jazyk v jazyce, tj. aby určitý sdělovací systém, vybavený obecně známými významy a pojmy, obsahoval v sobě implicitně jiný jazyk, s významy odlišnými /podobným problémem je např. existence argotu/.

V průběhu 19. století vznikl a působil /prakticky až do roku 1945/ máchovský jazyk, jako výrazný jazyk neúplného systému české společnosti. Jeho prostřednictvím se vyjadřovaly problémy národní, politické, ideové, náboženské, národnostní atd.

Jak takový zástupný /máchovský/ jazyk vzniká? Vyjdeme-li z konkrétního textu díla, pak na jeho základě vznikne větší či menší společenský ohlas, o díle se mluví /autor zde využívá své práce Autor, text a společnost, Praha 1986/. Jak je známo z teorie literární komunikace, "čtenář nekončí s komunikátem u sebe, ale v důsledku společenské a individuální povahy literární komunikace otevírá nový komunikační řetěz, a to směrem k dalšímu adresátovi" /A. Popovič/. Je jasné, že tento nový komunikační řetěz se vytváří různými jazykovými pojmenováními, které vyjadřují vztah k přečtenému dílu. Čtenář formuluje vlastní /event. převzatou/ interpretaci přijatého textu a vytváří tak individuální mikrovýznam díla. V okamžiku, kdy je tento mikrovýznam předáván dále /písemně, ústně/, začíná význam - individuální interpretace - také žít nezávislým životem, Odtrhává se nejen od svého původce, ale v zásadě také od objektu, kterým byl text díla. Přejdeme-li od individuálního ko-

munikanta k celospolečenskému, pak vznikne určité společenské významové povědomí, které přirozeně stále odkazuje různými formami k původnímu objektu - dílu.

Toto povědomí o díle /jeho recepcí/ však může být také přijímáno zcela nezávisle, neboť zdaleka ne každé přijetí onoho významového povědomí musí končit četbou objektu, o němž byla řeč! Společenské povědomí může dokonce původní dílo zcela zastoupit, takže není čteno či jinak konkrétně přijímáno. Zvláštní možnosti k tomu jsou tehdy, když původní dílo z těch či oněch důvodů není k dispozici /není vydáváno, je dobovým tabu apod./.

V recepci díla se tak postupně vytvoří relativně stabilní systém pojmů, hodnocení, soudů aj., které jsou ve vzájemné interakci, vznikají tak soudy druhotné, další následná hodnocení, vytvářejí se symboly. Setkáváme se tak s fenoménem recepcí recepcí. Pokračuje-li proces recepcí dostatečně dlouho, vznikají různé symboly, označení, etikety atd., mající i formu ustrnulých jazykových pojmenování. Takový symbol - obecně řečeno - nebo etiketa /label/, neztrácí sice nikdy spojení s původním dílem /resp.jeho autorem/ zcela, je to však spojení odvozené, mnohonásobně pozměňované, třeba i rozporné a zkonvencionalizované. Protože je symbol /etiketa/ vyjádřen v jazykové podobě, která tak či onak odkazuje k původnímu dílu /autorovi/, může dílo a jeho autor sloužit zástupně k vyjádření každého významu. Z díla /autora/ se stane vyjadřovací jazyk.

Taková situace, jak bylo uvedeno, nastala s Má-

chovým dílem. Proč k tomu došlo? Omezíme se na dva základní důvody:

1. Není nutné rozjíjet úvahy o nárazu, jakým Máchovo dílo /Máj/ na českou společnost /kulturu/ bylo. Vznikl však zároveň jistý paradox: o Máchovi se diskutovalo, ale dílo se nevydávalo, první souborné vydání vyšlo až v roce 1861, čtvrt století po autorově smrti. Vznikl rozpor mezi recepčními pojmy a obtížnou možností návratu k původnímu dílu /proto se mj. také Máchovo dílo opisovalo/.

2. Neúplný systém české společnosti vyžadoval jazyk, kterým by bylo možno mluvit o problémech, jinak nevyjádřitelných. Máchovo dílo, ve svém vnějším pohledu v zásadě nepolitické, bylo ideálním východiskem. Podrobná analýza doložila /srov. autorův příspěvek Realita a symboly máchovské recepce ve sb. Prostor Máchova díla, Praha 1986/, že máchovská pojmenování se v časovém období 1836-1938 odvíjejí od několika základních pojmů: básník, pěvec, český, náš, génius, národ/národní/.

Je nesporné, že máchovský jazyk není jediným zástupným jazykem neúplného systému české společnosti. Analýza dalších zástupných jazyků /Havlíček, Palacký, Rukopisy, Jungmann aj./ by přispěla k reálnému pohledu na náš národní vývoj a jeho demýtizaci.

Přelom století a mimoevropské kultury

Oldřich Král

Snad stojí za zaznamenání, že devadesátá léta a přelom století jsou rozhodující i pro zakládání nového kulturního transgresu, charakterizovaného obrátem k mimoevropským kulturám, jejich filozofii, poezii a umění jako zdrojům důležitých stavebních prvků moderní syntézy, jako slohotvorné součásti jejich estetických a uměleckých programů. V roce 1897 vychází knižně český převod čínské Knihy písní, Ši-king Jaroslava Vrchlického a orientalisty Rudolfa Dvořáka. Tímto překladem /o kterém později Mathesius řekne, že názorně ukazuje, jak srdečně si může dobrý filolog a dobrý veršovník překážeti/ a "francouzskými" překlady Pšeničkovými se zakládá, jak se ukázalo, trvalá čínská dimenze českého moderního lyrismu, vyznačená takovými jmény jako Bohumil Mathesius, Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, František Hrubín, Jiří Kolář, Jan Skácel, Ivan Wernisch.

Z jiných zdrojů než Vrchlický čerpal obecně známější, úspěšnější co do tvaru a mnohostrannější východní inspirace zeyerovské, o kterých bude v roce 1988 zvláštní příležitost ještě hovořit důkladněji. Důležité je, že v jeho případě už nešlo jen o literární inspiraci, jeho motivace byla všestrannější a hlubší. Přes něj bychom se dostali k počátkům velkých /moderních/ českých sbírek orientálního, případně jiného

mimoevropského umění, rostoucího z téhož podstatného zájmu.

Kromě specifických českých motivací a okolností je v tom všem nepochybně i odraz a analogie obdobných jevů dominantních zejména v anglosaské mutaci syntetizmu, jak ji představovali inspirátor Laurence Binyon z Britského muzea a Američan Ezra Pound - jako dovršitel a nejdůslednější naplňovatel /Cathay 1915/. U nás pak kulminuje tento proud v paradoxní "čínské" reakci na úděsný fakt 1.světové války Černou věží... mathesiovskou/1925/.

Naznačil jsem zde jen několik, snad klíčových, momentů z jednoho aspektu české modernosti, jehož soustavnější sledování a posléze integrace je velmi a aktuální.

x

x x

Modernost ve vývoji české architektury

Marie Benešová

Modernost ve vývoji české architektury je spojována ve 20.století s pojmem moderny, která bývá chápána běžně jako reakce na secesi. V procesu přehodnocení dějin architektury 19. a 20.století v průběhu uplynulých dvaceti let bylo však zdůvodněno, proč tomu tak není zcela a proč je třeba prameny české mo-

derní architektury hledat již na počátku devadesátých let 19. století. Referát docentky Peškové filozofickým uchopením a analýzou pojmu modernost vrhá na tuto otázku v architektuře ještě jiné světlo a nutí k zamyšlení. Chápeme-li modernost nejen jako novost, ale jako způsob přístupu, charakterizovaného očištěnou, hledáním nového výrazu, odvozeného z hluboce prožité reality a především zduchovnění, jeví se vývoj architektury na rozhraní 19. a 20. století poněkud jinak, než byl běžně interpretován.

Architektura je příznačnou stránkou užitnou a stránkou uměleckou, z nichž obě promítnuty do díla jsou následkem tvůrčího procesu. Zejména to platí v uvedené době, kdy vnitřní prostorový koncept stavby je charakterem i autorsky oddělen od plošného - fasády, která reaguje na prostoj vnější. Pod zorným úhlem zjištění, že nelze zaměňovat slovo moderní za pokrokové, se pokusme o aplikaci v území, které přímo volá po prověření - v asanační oblasti Josefova a části Starého Města, tím spíše, že bylo ve své době předmětem prudkých sporů. Asanační zákon byl vydán roku 1893 a na jeho základě se počalo za nesouhlasu zejména umělecké pražské veřejnosti bourat a ihned stavět, poněvadž šlo o věci finanční a daňové ve lhůtě následujících dvaceti let od početí procesu asanace, to znamená do roku 1915. Prudkost odmítavého postoje k tomuto počínání pražské radnice klade v časovém odstupu otázky, jakého charakteru byl proces asanace a jak ho hodnotit v současné době.

Při aplikaci je třeba si položit několik otázek, které

vyplynuly z analýzy problému modernismu.

Byla tedy po stránce technické i duchovní asanace produktem své doby, či ji negovala? Nesla charakter procesu očištění a hledání? Je odrazem prožitků nových skutečností a konečně je správné ji posuzovat ve sféře umělecké kritériem pokrokovosti?

Domnívám se, že asanace ve významu svého slova znamená ozdravění, tedy vychází z nutnosti očistit tuto část území Prahy v hygienickém a technickém smyslu, ale i sociálním a kulturním. Po této stránce pražské ghetto v osmdesátých a devadesátých letech svou urbanistickou konfigurací i architekturou sdělovalo již jen zánik historického významu pražské židovské obce a prezentovalo se jako území pražské chudiny a chátry bez rozdílu vyznání. Akt asanace byl tedy nutný a dobově odpovídající. Problém ozdravění a očištění jak po stránce fyzické, tak duchovní byl na pořadu dne. Pražská asanace nebyla naprosto ukvapená akce pražské radnice, ale proces dlouhodobé přípravy, trvající více než patnáct roků před tím, než byl asanační zákon vydán. Její často diskutovaná míra boření nebyla, jak je léta tradováno, projevem triumfující zlovůle, ale historicky nutným procesem v rozsahu určeném mírou zaostalosti území, které ve své reálné podstatě odporovalo soudobé materiální, technické i hygienické úrovni, již nemohla vyvážit hodnota historická v živém organismu města. Proces asanace nelze chápat jako negaci své doby, ale jako její zákonitý produkt. Rozhodně nese charakter očištění i hledání,

a to postráncem materiální i kulturní.

Docentka Pešková ve svém referátu se dotkla několika termínů, které se běžně v uměleckohistorické terminologii používají, avšak, jak vysvětluje z jejího referátu, nikoliv v plném jejich významu, ale spíše intervenovaně. Moderní chápáno jako jednoznačně novodobé napáchalo právě v pojetí procesu asanace mnoho nedorozumění a vyvolalo mnoho zbytečných odsudků jen proto, že nebyl uvažován význam slova moderní jako způsob přístupu. A právě proces asanace je nutno posuzovat z tohoto úhlu, než z onoho běžně vžitého - novodobost, i když ani to zde nechybí.

Proces asanace Josefova a části Starého Města byl tedy nesporně procesem očištění, především po stránce skutečného ozdravení té nejzanedbanější části Prahy. Byl včasný z hlediska srovnání s Evropou. Nová skutečnost, která vznikla v rovině reality i idejí. Že je dokladem obou rovin, naznačuje reakce zde nově postavené části města na realitu očisty i hledání jí přiměřeného výrazu. Jestliže si klademe otázku, zda to, co vzniklo na místě části asanované Prahy, je hodnotné či ztraceníhodné, je třeba si především uvědomit, že až dosud při odsudcích toho, co v rámci asanace vzniklo, jsme hodnotili v plném smyslu slova pojmu modernost a že jsme tomuto hodnocení zůstali něco dlužni. Zůstali: právě to hledisko, které bylo zdůrazněno v referátu J. Peškové. Zůstali jsme dlužni hodnocení z pozice způsobu přístupu, které bylo v minulosti úplně nahrazeno zorným

úhlem novodobosti či pokrokovosti.

Slyšeli jsme, že význam slova modernost není totožný s termínem pokrokovost, což v umění platí dvojnásobně; neboť proces umělecké tvorby není v směřování za stále novým cílem, který čím více se přibližujeme, tím více se vzdaluje; v tvorbě umělecké není jednoznačného směřování, ale jsou časté návraty, z nichž vyrůstá vždy to budoucí nové. A právě nový Josefov a část Starého Města, které vznikaly na místech "zbořenišť", je odrazem své doby ve svém prostředí. V realitě dispozic domů je možno spatřovat oboje: novodobost i způsob přístupu. Dodnes je v Praze v nájemných domech málo příkladů, které by se prostorovým komfortem vyrovnaly oněm ze staroměstské asanace. V poloze výrazu je architektura asanace odrazem, a to zcela neklamným a paralelním k celé "žité realitě", která je plná rozporů, projevujících se nikoliv ve sféře té části konceptu architektury, reagujícího bezprostředně na skutečnost. Ta podléhá hledisku novodobosti. Skutečná umělecky prožitá realita se plně projevuje v hledání výrazu, v hledání jazyka adekvátního době a prostředí.

"Drama přítomnosti" se neobrazilo v architektuře formou novou, ale v devadesátých letech střetem forem starých, které mnohdy v rozporuplném vztahu dávají tušit tvar nový, zdánlivě předchozí negující, a přece z něj vyvěrající. A tak se v Josefově a na Starém Městě setkáváme najednou a v jednom časovém období s vývojovou přípra-

vou i výsledkem, který se znovu stává zárodkem, ale i negací způsobu přístupu, z něhož se odvíjí další výraz. Je to tu vše: eklectismus, secese, moderna i kubismus z období jednoho desetiletí. Je to podivuhodný doklad vývoje "moderní doby", který proti starému vytváří nového "genia loci", jehož existence se znovu přihlásila v právě proběhlé již osmé soutěži na dostavbu Staroměstské radnice. Toto místo je poznamenáno dvěma pojmy, které mu nová doba vtiskla. Pojmem očista a jemu odpovídajícímu výrazu zdochovnění oproti hrubé síle. Diskusní příspěvek je souhrnem z větší vědeckovýzkumné práce, v níž jsou uvedeny prameny i souborná literatura.

x

x

x

K výzkumu vztahu k literárnímu dědictví na přelomu 19.
a 20.století

Aleš Dvořák

V souvislosti s oslavami 110.výročí narození Zdeňka Nejedlého jsme si připomínali i jeho přínos k řešení problematiky kulturního /a v tomto rámci i literárního/ dědictví. Na příkladu Nejedlého činnosti je dobře patrné, že otázky vztahu k hodnotám minulosti, k literárnímu dědictví, jsou často řešeny aktuálně, jakožto zacházení s tímto dědictvím, tedy jako ideologický a kulturně politický úkol. Je zřejmé, že v konkrétní

době se vztah k literárnímu dědictví vyjevuje jako konkrétní faktor - to jest zvýznamňování jednotlivých součástí dědictví a jejich aktualizace.

V oblasti literární historie zůstává však poněkud stranou zkoumání vztahu k literárnímu dědictví jako obecně existujícího jevu, který se realizuje vždy, i tehdy, není-li pojem literární dědictví dosud ustaven.

Z modelu literární komunikace, jak jej např. v roce 1983 podal Anton Popovič, vyplývá stálý vztah textu ke kontextu, který probíhá po takzvané vývojové ose. Chápání literárního díla jako komunikačního aktu a jako výsledku vztahu autora k realitě i k literárnímu kontextu umožňuje vidět dialektické spojení tvorby a recepce. Znamená to také, že jistý vztah k hodnotám minulosti si uvědomují všechny složky literárního života. Tento vztah je navíc jedním z činitelů, které akcelerují nebo i brzdí literární vývoj, a to zvláště v období, kdy dochází k prověřování a přeskupování hierarchie hodnot. Jsou to chvíle, kdy jednotlivé síly společnosti mohou cíleným formováním vztahu k hodnotám minulosti stimulovat svoje působení. Takovým obdobím byla právě devadesátá léta minulého století a není sporu o tom, že rekonstrukce funkce literárního dědictví, prováděná s vědomím historického procesu ustavování tohoto pojmu, je důležitým příspěvkem k dalšímu poznání tohoto období.

Je však třeba připomenout, že tato rekonstrukce se nemůže opírat jen o výzkum kontextové linie tvorby, kritického a teoretického myšlení, ale že je třeba se za-

měřit ve značné míře na otázky spojené s ediční politikou a praxí. Ukazuje se totiž, že tato část problematiky je nejméně prozkoumána, přestože jde o soubor velmi závažných otázek. Využívání literárních hodnot minulosti má v ediční politice velký význam, protože vydání díla znamená zároveň jeho aktualizaci. Právě ten fakt, že dílo je znovu vydáno /a také jak je vydáno/, způsobuje u recipienta zájem o hodnoty tímto dílem přinášené. Přitom existence literárního odkazu neznamena existenci neměnnou. Myšlenkový obsah díla a hierarchie významů v něm se proměňují s proměnou společenské situace, a proto může být smysl díla vnímán na pozadí doby poněkud jinak, než jak tomu bylo v době jeho vzniku. Ediční politika se tedy může spolupodílet na formování společenského vědomí.

Problematika ediční politiky a praxe ve vztahu k literárnímu dědictví obsahuje tři základní okruhy otázek - která díla kterých autorů byla vydávána ve sledovaném období, jak byla tato díla vydávána a konečně jak se ustalovalo vědomí historického jádra literárního dědictví, tedy formování toho, co je také nazýváno klasickým odkazem, klasikou.

Zodpovězení těchto otázek dokreslí podobu literárního dědictví reálně existujícího v národní společnosti.

Vývojové zlomy ve fyzice a jejich odraz v české hudební kultuře

Antonín Špelda

Možná, že se leckomu bude zdát nevěrohodné, že by fyzika mohla jakkoliv zasáhnout do světové a ovšem i do naší hudby. Pokusím se ve stručnosti naznačit alespoň několik málo příkladů vzájemné souvislosti mezi fyzikálními objevy a vývojovými zlomy v hudbě.

V roce 1878 objevil vynikající český fyzik Čeněk Strouhal zákon o zrodu tzv. třecích tónů v píšťalách a určil závislost frekvence těchto tónů na rychlosti vzdušného proudu a na šířce úst píšťaly. Tím se otevřely nové možnosti vývoje všech dechových nástrojů. Téměř v témže roce se zrodil Edisonův fonograf a Berlinerův gramofon /1885/ a hudba tak dostala nové možnosti popularizace. Víím, co znamenal tento objev např. pro nevidomého skladatele Stanislava Sudu, který nemohl číst partitury očima, ale nyní je četl svým jedinečným sluchem. Na sklonku 19. století realizuje Heinrich Hertz elektromagnetické vlny, o několik let později je vynalezena dioda a trioda, a tak v začátku 20. let našeho století vzniká ve fyzice nový vývojový skok, rodí se rozhlas. Nezapomenu nikdy, co pro nás, vysokoškolské studenty, znamenaly první krystalové rozhlasové přijímače a jak bohatě rozhlas zasáhl nejen do sféry poznání hudebního umění, ale i do vlastní hudební tvorby - skladatelé psali četná svá díla právě pro rozhlas!

V roce 1935 je uskutečněn první magnetický záznam, nejdříve na ocelový drát, brzy pak na magnetický pás. I když u nás se tato technika rozvinula až v padesátých letech, zase tento fyzikální objev silně zasáhl do vývoje světové i naší hudby, muzikologové mohli studovat partitury nejen z optického zápisu, ale současně i z magnetického záznamu, možnosti poznávání hudebních děl se rozvinuly do nebývalé šíře a hloubky.

Začátek padesátých let přináší další fyzikální objevy - elektrické generátory tónů, ať už to byly generátory sinusové, generátory obdélníkových a pilovitých kmitů a generátory šumové nebo jiné zvukové prostředky, vyráběné elektrickou cestou. Vyrostla tak elektroakustická hudba, která ovlivnila a dodnes ovlivňuje - v poslední době zejména díky hudebním syntetizátorům - umělecky cennou i populární hudbu.

Budu rád, bude-li tento drobný diskusní příspěvek přijat jako pokus o doložení nevývratných souvislostí mezi vývojem světového a i českého hudebního umění a prudkým rozvojem fyziky od sedmdesátých let minulého století k dnešku. Ostatně elektroakustické studio Čs. rozhlasu v Plzni, založené v roce 1968, může doložit četnými cennými skladbami, mezi kterými září zejména odkaz Miloslava Kabeláče, díla Václava Kučery i hledačská tvorba Eduarda Spáčila a jeho skupiny, co znamenal a znamená revoluční vývoj fyziky pro naši hudbu posledních dvou desetiletí.

Jsem šťasten, že jsem mohl být přímým svědkem těch-

to spojitostí mezi fyzikou a novodobým českým hudebním uměním.

x

x

x

Pokrokové studentstvo a jeho plzeňští představitelé

Miloslav Bělohlávek

Vznik a vývoj pokrokového hnutí v Čechách od devadesátých let minulého století je dostatečně známý. Toto ideové a politické hnutí českého studentstva i dělnické mládeže se projevovalo radikální kritikou současné společnosti, odporem k politickému postupu staročeské strany a se sympatiemi sledovalo postoj radikálního křídla mladočechů. Jeho představou a cílem byl samostatný český stát; sice v rámci Rakouska-Uherska, ale s vlastní zahraniční politikou. Zásadním požadavkem byla široká politická demokratizace české společnosti a zásadní sociální reformy. Představitelé pokrokového studentstva usilovali o povznesení české národní kultury na evropskou úroveň. Jejich hnutí je proto také jedním ze základů moderní české kultury. Po známých demonstracích v r.1893 byl v následujícím roce uspořádán habsburskou justicí politický proces s tzv. Omladinou. Obžalovaní byli odsouzeni k vysokým trestům a převezeni do plzeňské borské trestnice. V r.1895 byli amnestováni. Proces a pobyt politických vězňů vzbudil přirozeně v městě velký ohlas a sympatie s nimi. Omladinářská tradice se dlouho v Plzni udržela a

projevovala se například v myšlení mladší generace, jako byl Bohumil Polan a jeho přátelé.

Pokrokové hnutí vnitřně nepříliš jednotné se koncem devadesátých let rozštěpilo na tři skupiny, které se ustavily zprvu v samostatné politické strany. Tehdy se také mezi studentstvo znovu vracel duch hnutí z r.1893. Skupina radikálně pokrokových studentů se sdružila ve Vzdělávací klub Antonín Čížek, byl obnoven /1901/ časopis pokrokového studentstva. Jeho hlavními mluvčími byli právník Rudolf Brož, filozofové Ema Čapek a Josef Kopal. |-----| Skupina těchto pokrokářů vystupovala s programem aktivizace proti lhostejnosti, chtěla mladé lidi připravit k občanské zralosti.

Stoupencem a hned jedním z vedoucích představitelů tohoto směru se stává Plzeňan Gustav Čadek /7.11. 1883 - 7.5.1913/. Po maturitě v r.1901 se přihlásil k spolupráci do plzeňského akademického spolku Radbuza, jehož byl i starostou /1905/. V něm se formovala mladá plzeňská studentská generace a Gustav Čadek napsal: "Radbuza byla kus světa naší, třeba často naivní, přece vždy poctivé mladosti." Zde, v Radbuze, se vlivem o tři léta staršího přítele, filozofa Ladislava Gardavského, stává stoupencem pokrokového směru. V Jubilejním listu na oslavu ^{třiceti} letí Radbuzy, spolku akademiků kraje plzeňského /1903/, píše v duchu tohoto smýšlení: "Hledejte cesty k návratu! Síla k životu, toť síla k reformě, toť síla dovést bytí svým." Vyznává se tu i z nacio-

nalismu, "jenž vyrostlý z myšlenky opírá se o stálou, opravdovou oddanou práci a je pln živoucí a životní kultury". Je to nacionalismus Nerudových Zpěvů pátečních a je to také "vrchol snášenlivosti, neb kdo více respektuje národnost druhého než ten, jenž v sobě a pro sebe cítí úplně nezbytnost vlastní". V té době /1903/ se už dostává do předních řad přispěvatelů Časopisu pokrokového studentstva, zúčastňuje se tu různých polemik a píše několik zásadních článků. V r. 1907 v Snahách generace vyložil svůj politický program. Prohlašuje, že "chceme dojíti svého národního osamostatnění buď s Rakouskem či bez něho". Věří, že "svůj stát si vybuduje lid, anebo nebude vybudován nikdy; on však utvořen bude, utvořen ve službách demokracie, neboť ukáže se, že demokratizace u nás je možna jen na půdě uvolněných českých zemí, kdežto rakousko-centralistické tradice opravdové demokracie nepřipouštějí, leda její zdání. Proto, když profesor Masaryk nedávno prohlásil, že dějiny naše nám nedovolují politiku římskou, dovolují si dodat, že naše historie zakazuje nám stejně určitě politiku ve službách Vídně, která nás po staletí připravovala pro Řím svojí protireformací a dnes soustavným germanizujícím centralismem nás zpracovává pro Berlín." Dále zdůrazňuje: "Čím vyšší vedoucí myšlenka, tím více dá vzrůstat svému nositeli; a znáte ideu vyšší nad ideu národního a sociálního obrození a osvobození vlastního lidu? Bylo by naší ctí, kdybychom neznali větší ctižádost,

než býti prostými hoplity této vznešené myšlenky, býti - jak píše ta písnička z pokrokového hnutí - přední stráž české revoluce, veliké revoluce po havlíčkovsku: revoluce v hlavách a srdcích českých."

V r.1907 odešel Čadek z Prahy a po vojenské službě byl od r.1909 profesorem plzeňské obchodní akademie. Vztahy s Prahou a pokrokovým studentstvem nepřerušil, stále přispíval do jeho orgánů, v Plzni se kolem něho seskupil rozrůstající se kroužek studentů a profesionální inteligence. Ta zprvu působila v Radbuze, v pražském studentském a pokrokovém klubu Ant.Čížek a v Časopise pokrokového studentstva. Později byl tento klub jádrem místní organizace státoprávně pokrokové strany. Čadek se však nedožil "velkého zúčtování" v l. 1914-1918, zemřel v necelých třiceti letech r.1913. Jeho památce bylo věnováno zvláštní číslo Pokrokové revue /roč.X/, vydané též pod názvem Památce Gustava Čadka, a po roce zvláštní sešit Časopisu pokrokového studentstva /roč.XVII/ s názvem Po roce ... Milan Čapek o něm napsal: "Byl mužný, jarý, odvážný, byl vášnivý a dobrý, dovedl bojovat i pochopit druhé, narodil se vůdcem, neosobitý kamarád, přítel a grandseigneur. My ho milovali, druzí ho ctili, protože cítili podmanivost jeho osobnosti." Čadek byl strhujícím řečníkem, jak ve vzpomínce na něho napsal příslušník starší generace K,St.Sokol: "Mluví-li v důležité chvíli někdo mé duši blízky, prožívám pocity, jež hodně jsou podobny trémě. Jistě jsem měl tehdy více úzkosti o jeho úspěch, než jí měl tento mladý muž s hlavou přímo

vztýčenou a jiskrnými zraky, jež poprvé měl jsem slyšet veřejně. Byla žhavou lávou jeho slova; nic v ní banálního, nic prázdného, co by rušilo jich strhující dojem. A když končil krásnými verši Nerudovými, jež tak výrazně plynuly z jeho rtů, cítil jsem již silné rozechvění všech posluchačů... Tak zůstal v mé paměti. Od toho okamžiku jsem věděl, v čí odhodlané ruce kdys přejde vedení našeho myšlenkového směru, v čí duch složeny budou naše naděje a naše očekávání."

Do plzeňského Čadkova okruhu patřili především tři muži, kteří pokračovali v jeho odkazu a nejen v plzeňském, ale i v národním životě českém představovali přední činitele: Augustin Šíp /1885-1958/, Bohumil Čuřín-Polan /1887-1971/ a Jaroslav Werstadt /1888-1970/. Augustin Šíp, plzeňský advokát, dlouholetý náměstek plzeňského starosty, politik, spisovatel a básník především sokolského hnutí, o Čadkovi, Polanovi a Werstadtovi ve svých pamětech napsal: "Zjev! Ne, pro mne byl samým zjevením života. Čadek soustřeďoval kolem sebe v Praze i v Plzni zástup přátel a kamarádů, kteří napivše se jednou z kypícího bohatství jeho ducha i srdce neodtrhli více. Mezi nimi byli v Plzni především dva mladí muži, jimž od těch čas podnes, do šedin svých i jejich, vděčím za neproměnné a ve všech situacích osvědčené přátelství; dr. Jaroslav Werstadt a Bohumil Čuřín /lit. jménem Bohumil Polan/. Tak vlastně i je mně dal Čadek. Werstadt, narozen 21.3.1888, byl o pětletího roku mladší mě. Absolvent reálky, zanechal studia na technice a probíjel se

po léta odvážně a těžce nouzí a nedostatkem /naposledy jako tajemník Husova fondu/ ke svému pravému určení politického dějepisce a badatele v našich novodobých dějinách. Uveřejňoval již tehdy s pozorným a přesným politickým a kulturním smyslem i stylisticky živé články, většinou v časopise pokrokového studentstva /.../.

Bohumil Čuřín byl rovněž jen o dva roky mladší mne; narodil se 18.11.1887 v Plzni. Po maturitě na plzeňské reálce vstoupil hned do služeb plzeňské obce a byl nakonec ředitelem městských veřejných knihoven a čítáren v Plzni. Jeho literární jméno B.Polan, již tehdy přijaté, má v naší moderní umělecké kultuře zasloužený a nepotlačitelný zvuk. Básník s přísnou kázní r.1927 vybral ze své jistě bohaté tvorby jen několik čísel vzácného ladění a čistoty do Koncertu na lesní roh. Nepřehledná je zato žeň jeho kritického a esejistického díla. Pokorný znalec, vyznavač a vykladač skutečného umění literárního, výtvarného a divadelního a zapřísáhlý, neúnavný odhalovatel a odpůrce všeho, co umění jen předstírá. Jeho nepodplatnou přísnost předcházela vždy přísnost k sobě samému: nepřestával jsem se obdivovati tomu, jak odpovědně, se zbožnou opravdovostí přistupoval ke každé práci, k malému příležitostnému referátu jako k nejsložitějšímu kritickému rozboru. Za každou jeho větou je celý muž. Osobně plachý a rozpačitý, je tvrdý bojovník za to, co za pravdu uznal.

Nebylo nic z nejskrytějšího soukromí i z mnohotvárného vztahu našeho k věcem veřejným, nač nevtisklo tak či

onak více než čtyřicetileté přátelství těchto dvou druhů svou jemnou, diskrétní pečeť.

A dále kolem Čadka v Plzni kupili se tu hojněji, tu řidčeji, jak s nimi život míchal, vrstevníci a přátelé, studenti, nestudenti... Někteří nebyli, ani později se nestali stoupenci Čadkova politického směru, ale všechny svazovala v jedno Čadkova delikátní srdečnost a bouřlivá vitalita. 'Byl by vzbudil polomrtvé a způsobil, aby z vnitřní potřeby zpívali dythyramb životu,' - napsal po jeho smrti bez nadsázky B.Polan."

Příspěvek o pokrokovém studentstvu v Plzni bych chtěl zakončit osobním vyznáním Augustina Šípa: "Byla to přese vše krásná doba a v jistém smyslu rozhodná pro všechny náš další život. Byli jsme spíše volnou hetairií sobě věrných a věci oddaných srdcí a myslí, nežli organizací strany. Byli jsme radikály, nebyli jsme straníky sevřenými disciplínou a zájmy. Bývali jsme často bláhoví a bezuzdně veselí, to zejména, když nám vévodil Čadek sám; nebyli jsme lehkovážní. Brali jsme velmi doopravdy svůj radikalismus... Nic z toho, čím politický život potřísňuje duše, nebylo ještě v nás. Nebylo prospěchu než prospěch národa, nebylo výpočtu, než výpočet budoucího osudu země. Počítali jsme s katastrofou, ba přáli si ji, aby se jednou provždy zlomilo prokletí, pod nímž trpěly generace a trpěla zvlášť generace naše, v jádře melancholická."

Použité prameny:

- Památce Gustava Čadka. Praha 1913 /Zvláštní číslo Pokro-

- kové revue, roč.X/.
 - Po roce ... Zvláštní sešit časopisu pokrokového studentstva, XVII, 1914. /Zde též soupis Čadkových článků a projevů z let 1903-13/.
 - Jaroslav Werstadt, O nedožitém životě a nedobožovaném boji Gustava Čadka /1883-1913/. Minulostí západočeského kraje VI, 1968, 49-50. Tam další literatura.
 - Augustin Šíp, Paměti I., kapit. VII. Život mimo univerzitu - politika - Gustav Čadek - směr radikálně pokrokový. Rukopis z r.1951.
- Soukromý majetek.

x

x

x

Příspěvek Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni
k rozvoji české kultury v 2.polovině 19.století

Hana Dobrá

Spolkový ruch, který byl charakteristický pro šedesátá a sedmdesátá léta minulého století, se nevyhnul ani Plzni. Konstituce způsobila i v Plzni zřejmý obrat v zakládání spolků. Tak byla roku 1862 založena Měšťanská beseda a téhož roku zpěvácký spolek Hlahol, o rok později Sokol. Roku 1878 v Plzni vznikl Spolek přátel vědy a literatury české, podle vzoru prvního českého literárního spolku v Chrudimi. Podle slov svého

zakladatele Františka Schwarze^{1/} si vytkl za cíl obracet veřejnost k písemnictví a své členy vést k vědeckým a literárním pracím, vydávat je a nadto pak šířit vzdělanost a utužovat národní vědomí. Šlo tedy o jisté dovršení národně obrozeneckých snah, po řadu předchozích desetiletí tu zaostávajících za soudobým českým vývojem, nyní organizačně stmelěných a orientovaných mladočesky.

Ve stanovách spolku bylo uvedeno: "Spolek přátel vědy a literatury české v Plzni má za účel pěstovati vědu a literaturu českou vůbec a zvláště, pokud sloužiti budou potřebám a zájmům tohoto města a kraje, podporovati vše, co v té příčině ku povznesení vědy a literatury české povede..."^{2/} Spolek měl pět odborů: literárně umělecký, vzdělávací, historický, právnícký, přírodovědecko-technický. /Poslední měl přispívat k přírodnímu výzkumu západních Čech a využití přírodních sil./

Na prvním řádném valném shromáždění dne 28. září 1878 byl zvolen předsedou okresní tajemník František Schwarz, který řídil spolek až do dubna 1902, čili dvacet tři a půl roku.^{3/} Spolek sdružoval většinu plzeňské české inteligence, především z řad profesorů /František Částek, Tůma Cimrhanzl/, dále lékaře Viléma Šela, ing. Františka Křižíka, redaktora Plzeňských listů Adolfa Srba a zakladatele Ruského muzea v Plzni Eduarda Valečku. Svými pěti odbory představoval jakýsi náznak místní akademie věd a umění. Plzeňský spolek vyvíjel hlavně činnost přednáškovou, publikační a kulturní, slavnostní

a vzpomínkové akce /zasazení pamětních desek buditeli Josefu Vojtěchu Sedláčkovi, prof.MUDr.Josefu Škodovi, který první vědecky zdůraznil učení o poklepu a poslechu a stal se zakladatelem fyzikální diagnostiky, a malíři Václavu Brožíkovi/. Ze spolku vyšel podnět k založení plzeňských muzí.^{4/}

Obsahově nejrozmanitější byly přednáškové večery, zvláště zpočátku prodchnuté snahami o slovanské sblížení /výklady prof.Františka Aloise Hory o polském spisovateli Kraszewském r.1879, redaktora Plzeňského obzoru Jana Hejreta o Puškinově životě a tvorbě r.1900, pražských odborníků, např.Eduarda Jelínka O literárních a společenských poměrech v Polsku r.1880, i slovanských hostů - téhož roku Bronislava Grabowského O vývoji literárního života v Čechách/. Přednáškové večery byly zpestřovány předčítáním rukopisů původních či překladatelských prací členů spolku, věnovaných literatuře a umění, především výtvarnému /např.výklady Antonína Šnajdaufa o uměleckých památkách Plzně, o Rembrandtovi, o významu Mikoláše Alše, přednesené v letech devadesátých/. Pozornost byla věnována i otázkám historickým, národohospodářským, statistickodemografickým /zde se mimo jiné uplatnily znalosti prof.Josefa Čipery, který v 80.letech vykládal o moderním malthusiánství/.^{5/}

V prvních letech trvání spolku bývaly téměř po každé přednášce zpívány sólové a sborové písně. Přibýly i produkce hudební a byly dokonce pořádány

samostatné hudební večery. Zpěvní produkce obstarával Hlahol, jehož dirigent Hynek Palla byl členem výboru spolku.^{6/}

Spolek vyvíjel i publikační činnost - edičně nejpozoruhodnější byly Pam+ti Šimona Plachého z Třebnice, vydané r.1883 Josefem Strnadem, který v jiné publikaci spolku podal výklad o plzeňském znaku. Mimořádný vědecký význam měl dvoudílný Listář královského města Plzně, pořizovaný rovněž Josefem Strnadem: první díl vyšel r.1891 nákladem spolku, druhý díl r.1901 nákladem Městského historického muzea. Jednatel spolku, František Alois Hora, profesor plzeňské reálky, básník, dramatik, byl autorem vlastivědné stati Na Úslavě napsané do souborných Ottových Čech.^{7/} Byl to horlivý polonofil, autor Česko-polského slovníku, Praktické mluvnice polské s čítankou, vedl rozsáhlou korespondenci s polskými spisovateli, zvláště Bronislavem Grabowským.

V letech sedmdesátých se Horovi přiblížil nadšenou propagací Ruska Eduard Valečka, který r.1879 založil v Plzni Ruské muzeum. Navštívil Rusko, Kavkaz a Sibiř, tehdy ještě málo známou, stal se autorem učebnice ruštiny, ruské konverzace, rusko-českých slovníků, napsal Orazy z ruských dějin. Ve své době byl považován za největšího znalce Ruska. Pozoruhodná byla Valečkova korespondence s Dostojevským.^{8/} Se jménem spolku je spojen i Karel Klostermann, v létech 1873-1908 profesor plzeňské německé reálky. Přednášel na besedách spolku o Někrasovovi, Lermontovovi a předčítal ze svých nových románů.

Z historického a literárně uměleckého odboru spolku vycházely také časté památkářské impulsy, které tenkrát vedly k záchraně nejcennějších portálů bořených domů /např. Červené srdce/ v lapidáriu muzea, zřízeného na popud spolku a otevřeného r.1880.^{9/} O čtyři roky později byl na žádost spolku jmenován centrální komisí ve Vídni konzervátorem uměleckých památek profesor gymnázia Josef Strnad.

Spolek přispěl nemalým podílem také k vybudování plzeňských škol, zvláště v létech osmdesátých, kdy všechna jeho činnost směřovala k otevření nové vyšší dívčí městské školy - stalo se tak 3.března 1884.^{10/} Spolek se zajímal i o nové výzkumy zemí dosud neznámých - v roce 1880 na jeho pozvání v Plzni dvakrát přednášel dr.Emil Holub o své cestě po jižní Africe. V roce 1887 přednášel objevitel pramenů Eufratu a Tigridu Josef Wunsch, který působil v Plzni od roku 1886 jako profesor na průmyslové škole. O svých dojmech z cesty rovníkovou Amerikou hovořil roku 1895 Enrique Stanko Vráz.

Spolek se snažil působit i v oblasti divadla - o tom svědčí dramaturgicko-provozní výklad, přednesený ředitelem Pavlem Švandou ze Semčic na jedné z prvních spolkových schůzí. Téměř zároveň uveřejňovaly Plzeňské listy řadu bystrých úvah svého redaktora a člena spolku Adolfa Srba o významu divadla pro celonárodní dramatické umění a písemnictví i pro vývoj české národnosti v Plzni.

V plzeňském divadle hostovala řada významných čes-

kých herců - mezi nimi i Hana Kyapilová. Ta napsala 13. dubna 1895, několik dnů po svém prvním pohostinském vystoupení v roli Nory ve stejnojmenné Ibsenově hře, Spolku přátel vědy a literatury české: "Při svém pohostinském vystoupení v Plzni byla jsem vyznamenána i Vámi tak okázalým způsobem, že pokládám za svou povinnost, abych Vám srdečně z duše poděkovala. Poznala jsem v Plzni, že společenský život roste utěšeně a že zájem jeho pro umění je hlubší, než pouhá zdvořilost k pražské umělkyni."^{11/} O čtyři roky později zde vedli rozpravu o divadle Jaroslav Kvapil a Karel Kovařovic.

Při založení měl spolek 65 členů, od roku 1886 se počet ustálil na 155. V této době měla Plzeň zhruba 50 000 obyvatel, z nichž bylo 29 000 Čechů. Devadesát procent členů spolku tvořili středoškolští profesori, úředníci všech kategorií, advokáti, lékaři; měšťané, řemeslníci a obchodníci byli zastoupeni málo.^{12/} Spolek měl i čestné členy - prvním byl od roku 1879 dr. Emil Holub, dále první rektor české univerzity profesor Václav Vladivoj Tomek /1882/, básník Adolf Heyduk /1886/, malíř Václav Brožík /1886/ a další.^{13/}

Je zřejmé, že spolek měl oproti jiným literárním českým spolkům nepoměrně širší a obsáhlejší úkol i význam a vykonal pro rozvoj české kultury v Plzni velký kus práce.^{14/} Písemnosti vzniklé z činnosti Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni, mezi nimiž jsou dopisy významných představitelů českého kulturního ži-

vota, jsou uloženy v Archívu města Plzně.

Poznámky:

- 1/ František Schwarz /1840-1906/ přišel do Plzně v roce 1864. Téhož roku založil české Plzeňské noviny, do nichž také přispíval Jan Neruda, jeho věrný přítel. Od roku 1865 se stal tajemníkem samosprávného okresu plzeňského, v letech 1883-1888 byl poslancem na zemském sněmu, v letech 1891-1903 říšským poslancem mladočeským. Srov.K.Jonáš, O životě a činnosti Františka Schwarze. Plzeň, Okresní zastupitelstvo plzeňské 1905.
- 2/ Padesát let Spolku přátel vědy a literatury české v Plzni 1878-1928. Plzeň 1928, s.11.
- 3/ Tamtéž, s.12.
- 4/ Dějiny Plzně II. Plzeň 1967, s.172.
- 5/ Padesát let Spolku přátel vědy...,s.50-66.
- 6/ Tamtéž, s.13.
- 7/ Dějiny Plzně II, s.173.
- 8/ Z.Růžek, Plzeň v česko-ruských vztazích. Minulostí Západočeského kraje I/1962, s.54-59.
- 9/ Dějiny Plzně II, s.161.
- 10/ Tamtéž, s.168.
- 11/ Spolek přátel vědy a literatury české v Plzni 1878-1950, karton 368, AmPl.

12/ Padesát let Spolku přátel vědy..., s.16.

13/ Tamtéž, s.16.

14/ V roce 1938 se Spolek přátel vědy a literatury české v Plzni spojil s dalšími spolky v Literárně umělecký klub a existoval až do roku 1950.

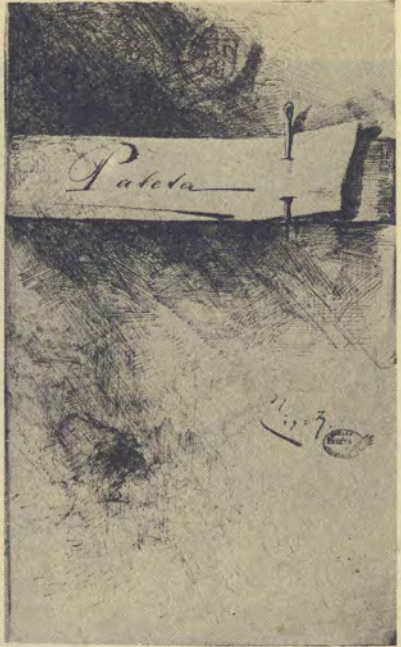
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA







3



4



5

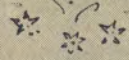


6

Příspěvek střápník autorem.

číslo 1

se může také
přeměnit



Je možné ale nechci!



Handwritten signature or name.

Občak.

Janek (ne u jiný)

Korupč.

Zahr. vřek

Handwritten note or signature.

Vol. Bona
Klasy Trasy
of Indulky
Ehad Papi

Redakce.

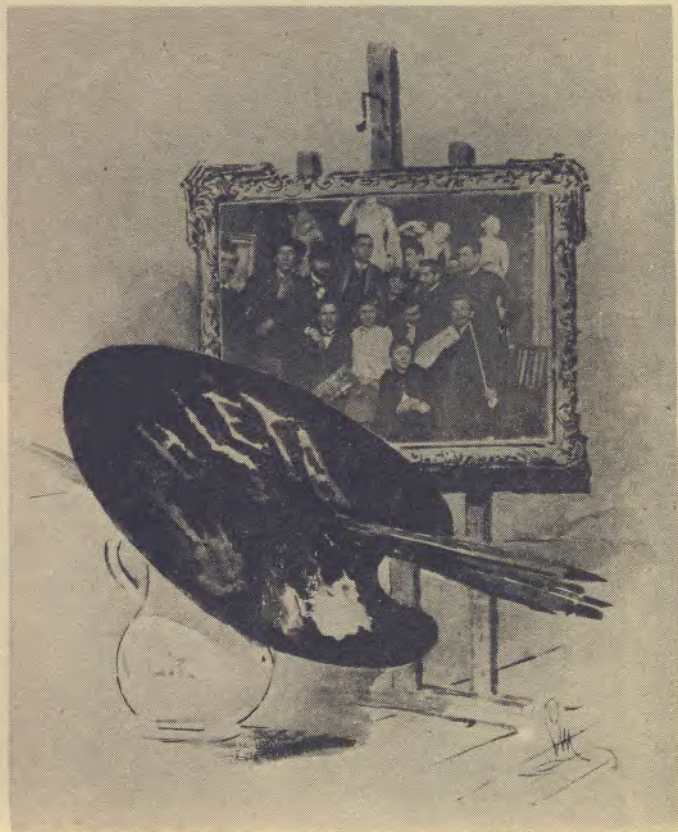


Novosty nálec.

Lahadny nálec, fahni puvstni peny naven
byl fu puvstani svatim spolkovku. Zqviti
lutina stavika dala, ala papalana a
pohorená nym pulm azan ali fubani. milan
misi. labe, fu sáklona dera motiva sít. a
gna doplavti. Smpit silis cívlicna, sam puv
pabala miska puvstani kúvclivani. sam just
fu vici te puvti, pabla a totic miska
Olivá sak mívai stu puvai. sam puvstani
pillebi just lín pab davor sam to sít, mívai.



7. února 1882



Utrnani našeho trnita je koruna,
Bot že my se musime-professora Peruvia.



12



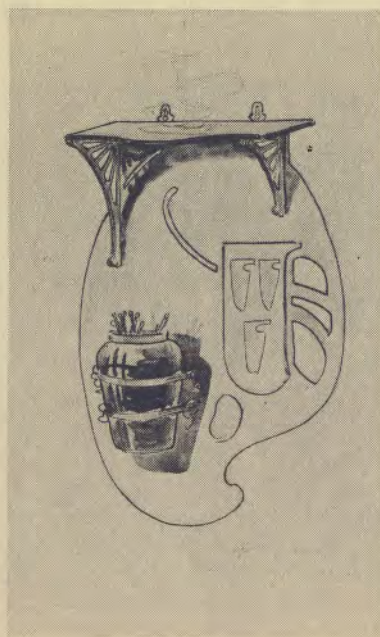
13



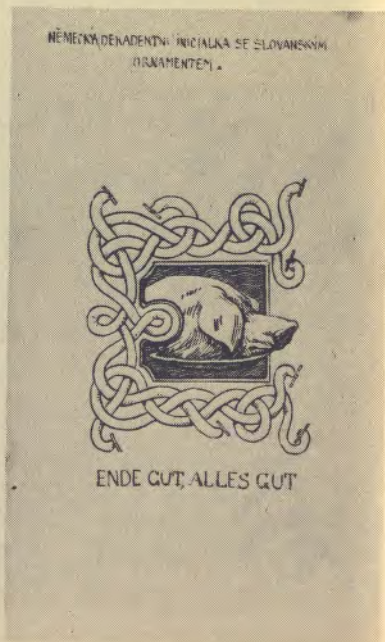
14



15



16



17

Záhřebčan.



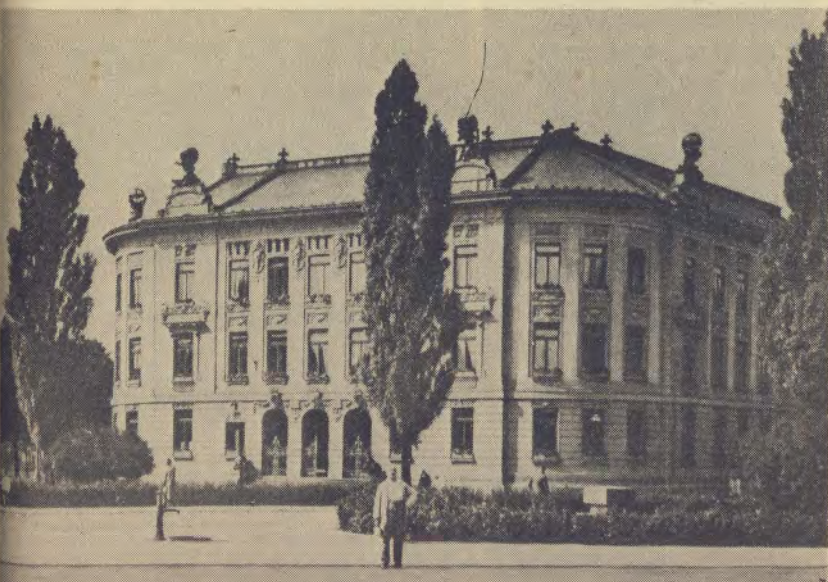
novinčadek sveta tride laka

18

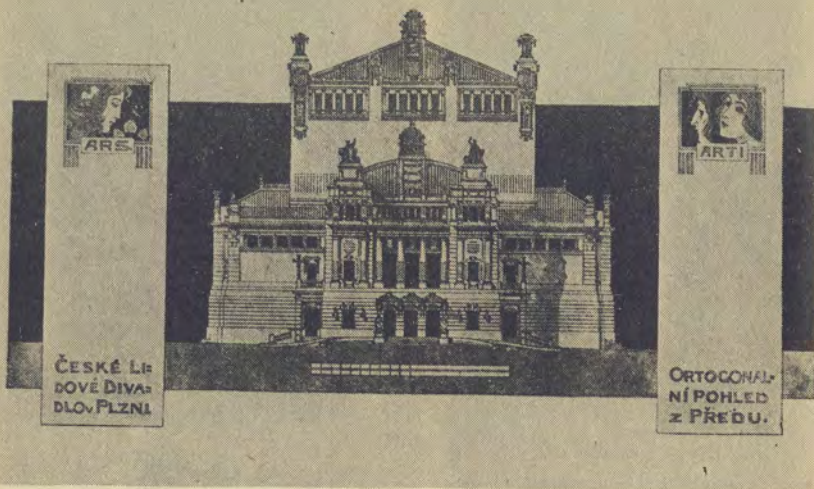


"Z hankurence havela kullu"
cena pioni . 30 korun.

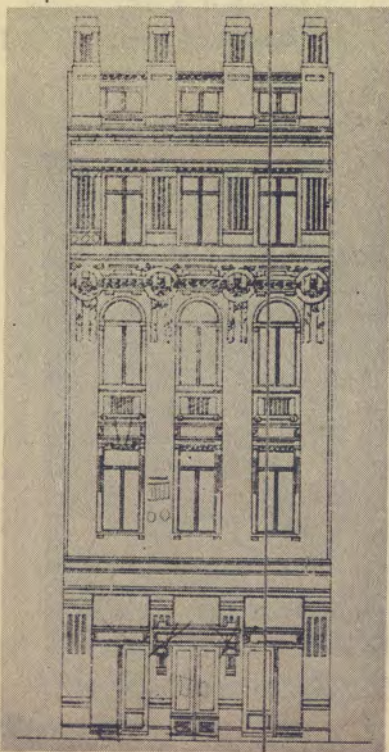
19



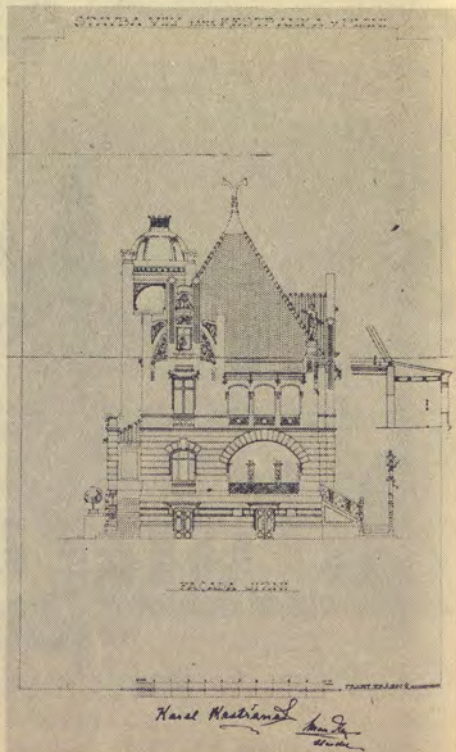
20



21

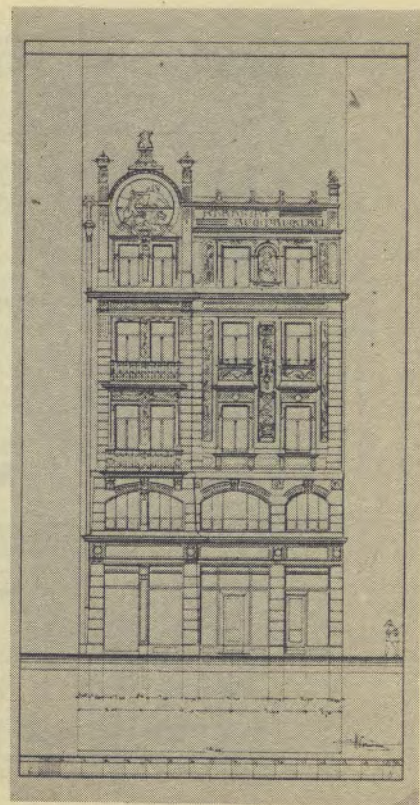


22

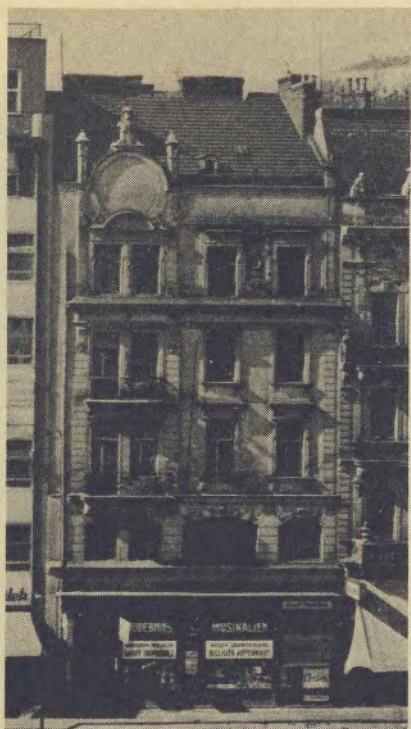




26



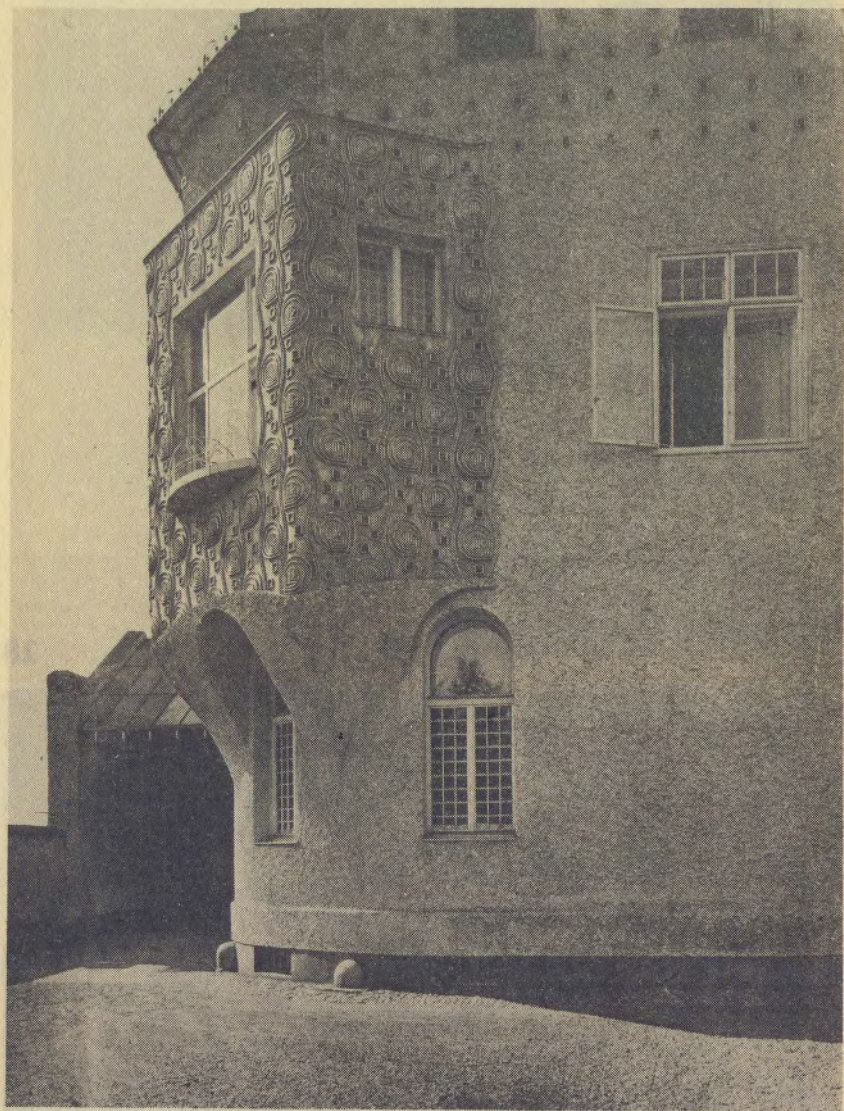
27

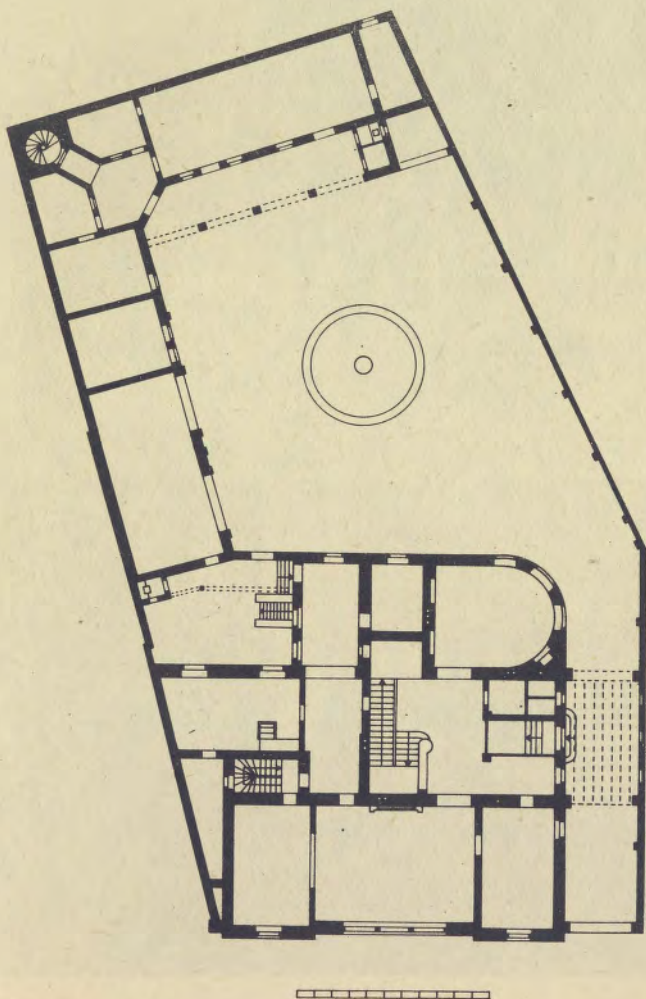


27

28



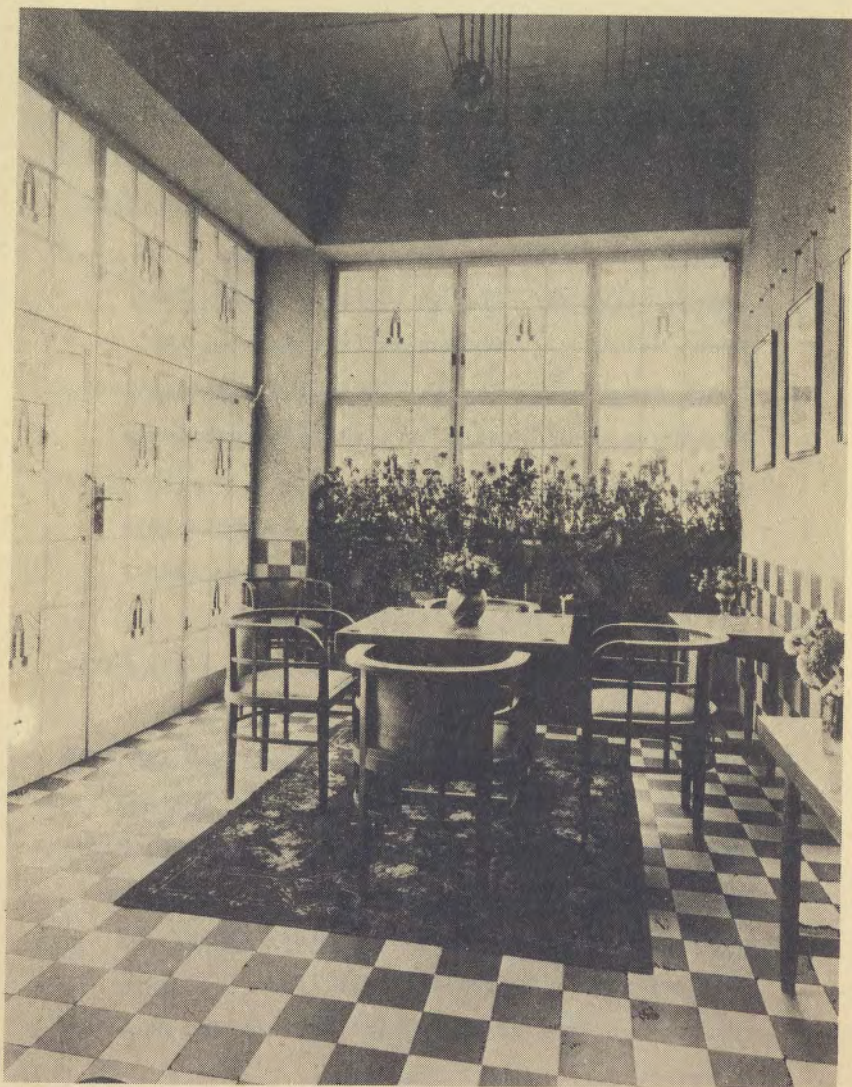












SEZNAM VYOBRAZENÍ

Roman Prahel, Paleta - Špachtle. Idea a praxe časopisu
české výtvarné moderny 1885-1899 /s.217-240/

- 1 I.tablo z 1.pololetí Palety. Podle Světozoru 1885
- 2 II.tablo z 1.pololetí Palety. Podle Světozoru 1885
- 3 Jindřich Kopfstein /?/, Ilustrace k národní písni,
Paleta č.3, 1885
- 4 Viktor Oliva /?/, Obálka 3.čísla Palety, 1885
- 5 Luděk Marold /?/, Obálka 5.čísla Palety, 1885
- 6 Luděk Marold /?/, Studie dívčí hlavy, Paleta 1885
- 7 Neznámý autor /autoři/, Dvě strany kresbiček a
textů, Špachtle č.7, 1894
- 8 Neznámý autor, Starožitný nález, Špachtle 1894
- 9 Alfons Mucha /?/, Obálka 6.čísla Palety 1886/7
- 10 Max Švabinský, Obálka Palety /1893/
- 11 Neznámý autor, Obálka 1.čísla Špachtle 1895. Kari-
katura M.Pirnera
- 12 Otakar Lebeda, K.L.Klusáček a J.Špillar v Topičově
salónu, 1894; kresba pro Špachtli
- 13 Otakar Lebeda, Obálka 3.čísla Špachtle 1896. Para-
fráze plakátu Národopisné výstavy
- 14 Jan Preisler, Obálka Listů z Palety /1894/
- 15 Neznámý autor, Obálka Špachtle 1896
- 16 Neznámý autor, "Návrh" spolkového etažéru na sirky
a svícen, Špachtle, kolem 1900
- 17 Neznámý autor, "Návrh" iniciálky, Špachtle 1896
- 18 K.L.Klusáček /?/, "Návrh" inzerce Moderní revue,
Špachtle z konce 90.let

- 19 Neznámý autor, "Návrh" na plakát Nového Kultu,
Špachtle č.1, 1899

Zdeněk Lukeš, Počátky secese v české architektuře 19.
století /s.254-264/

- 20 Otakar Böhm a Hubert Gessner, Obchodní akademie
v Hradci Králové, 1896-1897
- 21 František Krásný a Josef Hoffmann, Soutěžní návrh
na plzeňské divadlo. 1.cena, 1896-1897
- 22,23 František Krásný, Návrh průčelí domu v Plzni;
1897-1898; projekt Kestřánkovy vily v Plzni,
1897-1898
- 24 Jan Kotěra, Návrh domu v Plzni, 1897
- 25 Friedrich Ohmann, Průčelí kavárny "Corso" v
Praze, 1897-1898
- 26 Friedrich Ohmann, B.Bendelmayer, A.Dryák, Hotel
"Central" v Praze, 1898-1899
- 27 Osvald Polívka, Návrh průčelí Karafiátova domu
v Brně, 1897, a Karafiátův dům v Brně, 1897-1899
- 28 Jan Koula, Krčma "U Nesmysla" na výstavě v Praze,
1898
-

Pavel Zatloukal, "Dům milovníka umění" a moravská architektura přelomu století /s.265-283/

Leopold Bauer, vila F.Kurze v Krnově, 1902-1903:

- 29 Část dvorního průčelí s arkýřem pokoje dcery
- 30 Půdorys přízemí vily
- 31 Hala se schodištěm do prvního patra a se sedacím koutem
- 32,33 Sedací kout v hale a salón v dvorní části vily
- 34 Zimní zahrada v prvním patře vily

