

KAPITOLA SEDMÁ

Kritika 90. let (F. X. Šalda)

Devadesátá léta jsou obdobím významným ve vývoji naší literatury a kritiky. Byla to doba nebyvalého kvasu a vření, kdy na sebe narážely nejrůznější umělecké směry a názory různých generačních vrstev. Na vrcholu své produktivity a literární slávy byla od předchozího desetiletí generace lumírovská, zvaná též generací parnasistní, zároveň však se již prosazovaly stále výrazněji tendence realistické a naturalistické a v polovině posledního desetiletí minulého století se objevily první významné projevy básnictví symbolistního a dekadentního. Toto období bylo v české literatuře průsečíkem tvořivých sil a tendencí, které přinesly zásadní obrat od národně obrozeneckých tradic a počátek epochy moderního umění.

To se však neprosadilo automaticky, nýbrž teprve po bojích s představiteli konzervativních názorů. Projevem vnitřního pnutí v českém literárním životě byl v roce 1894 boj o Hálka. Vyvolal ho článek J. S. Machara v časopise *Naše doba* (redigovaném a založeném Masarykem).¹⁾ Básník v něm poukázal na přecenění Hálkova díla za jeho života, které mělo za následek podcenění významu tvorby Jana Nerudy. Ten ovšem byl střídmostí výrazovou a střízlivostí citovou mladé generaci bližší než romantismem ještě silně ovlivněný Hálek.

Macharův článek vyvolal zápornou odezvu u básníků a kritiků starší generace, v níž se spojili někdejší protivníci z tábora Osvěty i Lumíra. Vrchlický uveřejnil v *Hlase národa* 4. 11. 1894 článek *K našim posledním bojům literárním*. Iritovala ho především forma, jaké mladá kritika používala k prosazování svých názorů. Hovořil o tom, že mladí kritici napodobují ubíjející styl německé moderny. V názorech Vrchlického zazněl tón, jenž v sobě skrýval jistý politický podtext. Označit něco za ohlas či nápodobu německého vzoru v sobě neslo již jistou výtku nenárodnosti, která připomínala argumenty národovců, jakých užívali proti Masarykovi nebo vůči Schauerovi. Vrchlický ovšem byl jinak ve své odpovědi Macharovi relativně umírněný.

Zato Vrchlického někdejší kritik a odpůrce, Ferdinand Schulz zaujal v *Národních listech*²⁾ stanovisko mnohem bojovnější. Do polemiky se zapojila i Eliška Krásnohorská, někdejší obhájkyň Hálka z konce sedmdesátých let.³⁾ Té ovšem Machar mohl odpovědět velmi elegantně s použitím citátů z jejích vlastních prací, které se obsahově příliš nelišily od stanovis-

ka Macharova.⁴⁾ Další bojovník z tábora Osvěty, František Zákrejs, využil polemiky k tomu, aby zaútočil na mladou literaturu a kritiku vůbec, od Karáskovy a Procházkovy *Moderní revue* přes Pelcelovy *Rozhledy* až po Herbenův *Čas*: „Rozbřeskuj se, svítá. Nyní víme, jak máme smýšlet. Ušlechtilý mrav? Toť překonané stanovisko! Úcta k starším? Překonané stanovisko. Úcta k ženě? Překonané stanovisko. Pel mládí – toť předsudek, nerozlučnost manželství – předsudek, práva nejzdravějších tříd – předsudek, svoboda individua – předsudek ... Co se smí líbit, musí být aspoň trochu hnilobní, bahenní, sprosté, kynické, hnusné, protismyslné. Čím svinštější kniha, tím více vzdělává. Slavné jest jenom, co je vykřičené: Zola, Bourget, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Strindberg, Bahr...“⁵⁾ Na takovýto výpad nemohl Machar odpovědět jinak, než že nazval Zákrejsa humoristou, při jehož výrocích se soudní lidé válejí smíchy.

Vlastní předmět sporu, Hálek, ustoupil nakonec v polemikách, do nichž zasáhli mladí literáti z různých časopisů, zcela do pozadí. Bylo zřejmé, že šlo o spor generační mezi parnasisty a mladými. Jejich tábor se mezitím rozrostl a diferencoval. Někteří z nich (Karásek) začínali svou kritickou dráhu v časopise *Literární listy* redigovaném Františkem Dlouhým, který ho vydával na Moravě; proto také byli tito kritici na počátku devadesátých let označováni jako moravská kritika. Šlo vlastně už o třetí generaci moravské kritiky, přičemž v daném případě už nešlo ani o rodilé Moravany.

V roce 1893 začal František Pelcl vydávat časopis *Rozhledy*, kolem něhož se shromáždila skupina tzv. pokrokářů. V témže roce se objevila revue *Naše doba* vydávaná Masarykem a o rok později vystoupili dekadenti (Jiří Karásek a Arnošt Procházka) s časopisem *Moderní revue*. Na Moravě vycházel za redakce Františka Roháčka také časopis *Niva*, jenž zpočátku poskytoval rovněž místo modernistům. A konečně v roce 1896 vyšel časopis *Nový život* redigovaný Karlem Dostálem–Lutinovem, na jehož stránkách publikovali mladí, katolicky orientovaní autoři, kteří později vytvořili skupinu *Katolická moderna*. Ve druhé polovině 90. let (1897) začal vycházet též časopis *Nový kult* vydávaný St. Kostkou Neumannem.

Byla tedy mladá literární obec již dostatečně rozrůzněná co do názorů i co do časopiseckých tribun. To ovšem v polovině devadesátých let nebránilo tomu, aby se část mladých intelektuálů a literátů nesdružila k akci, která je považována za vývojový mezník. Byl to takzvaný *Manifest české moderny*, který byl publikován roku 1895 a ježž podepsali z mladých spisovatelů Otakar Březina, Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova a Josef Karel Šlejhar. Z kritiků se účastnil František Václav Krejčí a František Xaver Šalda. Kromě nich se na Manifestu podílela i řada dalších, méně známých kulturních pracovníků a publicistů.

V Manifestu byla mimo pozitivní pojetí názvu moderna, který původně byl konzervativními odpůrci míněn hanlivě, zformulována i představa nového pojetí umění i kritiky: „Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. Kritická činnost jest prací tvůrčí, umělecko-vědeckou, samostatným literárním žánrem, rovnocenným všem ostatním. Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. ... Naše moderní umění není to, co jest právě v módě: předvírem realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus ... Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum.“ (Citováno dle J. Máchal: Boje o nové směry v čes. literatuře, 1926, s. 97)

V těchto slovech byla znát účast osobnosti, která od počátku devadesátých let prudce vyrostla na kritickém obzoru ve významnou veličinu – F. X. Šaldy. Ještě dříve, než se budeme věnovat jeho osobnosti, povšimneme si osudu České moderny. Program, který si vytyčila, především požadavek sepětí umění se životem, odmítnutí umění jako záležitosti luxusní, a také neuznání žádného ze soudobých uměleckých směrů za vůdčí byl příliš obecný a vnitřně rozporný na to, aby mohl sjednotit všechny mladé tvůrčí osobnosti.

Záhy po zveřejnění Manifestu se proto ozvaly hlasy kritické až odmítavé. Nejvýraznější kritika vzešla z okruhu *Moderní revue*. Arnošt Procházka, jeden z redaktorů, vcelku správně prorokoval, že Manifest je jen jednorázovou akcí bez dalšího trvání.⁶⁾ Vskutku, mezi signatáři se záhy projevil značné názorové rozdíly a původní jednota se brzy rozpadla. Toto období vůbec bylo spíše dobou štěpení než sjednocování, analýzy než syntézy. Mladí katoličtí literáti Manifest odmítli s poukazem na svůj respekt ke starší generaci. To byla záležitost, kde modernisté nebyli ochotní ke kompromisu.

F. X. Šalda se stal průkopníkem moderního umění v devadesátých letech. Narodil se v Liberci v roce 1867, vysokoškolská studia práv nedokončil a zvolil dráhu literáta. Na své literární začátky vzpomněl v článku *Kolem almanachu Vpád barbarů*: „Všecky tehdejší světové i domácí boje literární měly v nás svědomité diváky a pozorovatele. Čítali jsme všecky tehdejší vedoucí revue francouzské, německé, ano i polské. Byl v nás silný kulturní hlad, kterému doma bylo jen nedostatečné ukojení. Literatura česká procházela tehdy jakousi krizí únavy, nechutě, mdloby, touhy po nové orientaci ... Jakési dusno k zalknutí leželo tehdy nad českým literárním životem aspoň v Praze ... Ve vědě bylo již lépe: začínal se očistný kritický proces v Masarykově Atheneu.“ (F. X. Šalda: *Kritické projevy* 13, 1963, s. 277)

Na kritickou dráhu vstoupil Šalda takřka bezděčně, jakoby náhodou; v roce 1891 otiskl psychologickou povídku *Analýza*, která se setkala s odmítavou kritikou v *Herbenově Čase*. Šalda v polemické obhajobě napsal vlastně programovou stať, v níž vykreslil obrysy nového uměleckého nazírání. Sám o tom v úvodním slově k prvnímu svazku *Mladých zápasů* napsal: „Takový jest vznik mé první kritické studie, již jsem otiskl v *Literárních listech*, *Syntetism* v novém umění, jednak jako pohled na světovou situaci tehdejší moderní poezie, jednak jako svůj básnický program. Pojal jsem problém nejen esteticky, nýbrž i historicky a opřel jsem se o svědomité studium starší i novější poezie i estetiky světové, dáváje jí mluvití za sebe i tam, kde jsem říkal věci své a původní, poněvadž ... hledal jsem autority, které by mně byly záštitou před silnými domácími odpůrci...“ (Dílo F. X. Šaldy, sv. 1, *Juvenilie I*, 1925, s. 14)

Jakkoli byl vstup mladého kritika do literárního světa vlastně mimovolný, hned první jeho práce naznačily, že se jimi prezentuje silná osobnost, člověk nejen široce vzdělaný a sčertlý, nýbrž i s vyhraněným názorem na dobovou situaci a stav literatury i kritiky.

Mladému kritikovi poskytli inspiraci a oporu především autoři francouzští (H. Taine, E. Hennequin, částečně též M. J. Guyau) a angličtí (H. Spencer, J. St. Mill). Svě snahy o nové pojetí literatury, a především kritiky, charakterizoval Šalda rovněž v úvodu ke svým kritickým začátkům: „Já speciálně bojoval jsem tenkrát o nové pojetí kritiky, které se ve mně po mnohých a mučivých bojích ustavilo, a které jsem se snažil realizovat, jak jsem dovedl ... Sledoval jsem se zásadnou sympatií a láskou stále větší a větší uvolňování formy jako podstatný znak vývoje životného, jako sám charakter moderní vitality a snažil jsem se přiblížit se co nejvíc tomuto dramatickému ději, pokud mně to dovolovala tehdejší těžká scholastická výzbroj teorií psychologických a sociologických.“ (Dílo F. X. Šaldy, sv. 2, *Juvenilie II.*, 1934, s. 8–9)

Zmínka o těžké scholastické výzbroji vystihuje tehdejší situaci Šaldovu, který zápasil o sjednocení dvou protichůdných hledisek: na jedné straně to bylo hledisko individualistické, vysunující do popředí osobnost kritika jako svobodného, nezávislého činitele, jenž je s to zaujmout přiměřené stanovisko k jedinečnému výtvaru, jakým je umělecké dílo. Na druhé straně tu však byl požadavek, aby kritický soud nabyl platnosti obecné, aby postihoval povahu uměleckého tvaru vyplývající z individuálního ustrojení autora i ze souvislostí dobových. Proto Šalda hledal oporu v psychologii a sociologii. Estopsychologie Hennequinova byla mu asi přece jen bližší než deterministická teorie Tainova (rasa, prostředí, moment).

V článku *Kapitola o kritice* v polemice s Jaroslavem Kvapilem formuloval tehdy své pojetí kritiky: „VÍ se dnes dost obecně, že kritická činnost může být dvojitá. Jednou je vědecká, podruhé umělecká. Jsem přesvědčen a chci ukázat, že to jsou celkem metafory a že není mezi nimi toho příkrého rozporu, který se v nich zdá být na první pohled. ... Jedna: lhostejná a historická chce vystihnout genetický proces díla. ... Jde o to, najít vztah mezi produktem a producentem, mezi dílem a autorem ... Tj. činnost v podstatě vědecká, vymezená psychologii, sociologií, estetikou, historií. ... Umělec a dílo jsou pouhým materiálem této kritice. ... Není tomu jinak ani v případě druhém: v případě kritiky umělecké, dojmové, subjektivní. Co říká každý kritik literární? Vždycky nejméně své dojmy, nejvíce své ideje. Ale vždycky také jen svoje a jen prožité ... dílo není jen několik archů potištěného papíru, ani několik ukázek rétoriky nebo poetiky, nýbrž celý zhuštěný komplex psychického života svého autora, celý jeho organismus ... kritik projevuje právě tak svou individualitu v kritice jako básník v básni. Dílo spisovatelovo, kniha, jest mu jen motivem, jen nárazem, který uvede v pohyb jeho duševní organizaci...“ (Dílo F. X. Šaldy, sv. 2, *Juvenilie II*, 1934, s. 15–17)

Zde se objevily již první rysy chápání kritiky jako rovnocenného žánru uměleckého, jaké rozvinul v známém eseji *Kritika patosem a inspirací* (knížně v *Bojích o zítřek*, 1905). Tímto pojetím se Šalda vzdálil nejen akademickému formalismu Durdíkovu, nýbrž i sociologizujícímu a psychologizujícímu vykladačství kritiky realistické.

Šalda nebyl kritikem soustavným, jenž by pravidelně sledoval knižní produkci (to platí přinejmenším pro první období). Náměty pro své kritické články si volil sám, podle problémů, které ho právě zajímaly a jejichž řešení se dotýkalo života společnosti.

Jeho pojetí kritické osobnosti nebylo statické, nýbrž vývojově proměnlivé. Dokázal to proměnami svých názorů, které charakterizují jeho kritické dílo od devadesátých let po vypuknutí první světové války. Devadesátá léta byla obdobím boje za nový směr – symbolismus. Vedle programově teoretických prací, jakou byla zmíněná stať *Syntetismus v novém umění*, a vedle článků věnovaných obecným problémům (*Překlad v národní literatuře, K otázce dekadence*) vedl kritický zápas s přežívajícími konvencemi parnasistního dekorativismu i realistického figurkářství. Z této doby pocházejí například některé jeho příkré soudy o tvorbě Jaroslava Vrchlického i odsudky próz Raisových nebo Šimáckových, považovaných tehdy za ukázky realistické literatury. (Teprve ve třicátých letech dokázal objektivně zhodnotit vývojový význam lumírovců, zejména Vrchlického, který byl v jeho kritických začátcích pro něho jen představitelem překonané fáze literárního procesu.)

Šalda sám ovšem na přelomu století prošel také relativně značnou vývojovou proměnou. Bez vlivu tu pravděpodobně nebyly ani okolnosti osobního života. Onemocněl tehdy těžkou chorobou, jejíž následky nesl po celý život. To nepochybně zapůsobilo na jeho vztah k životu i k umění. Do popředí se v jeho názorech dostalo měřítko životnosti. Umělec neměl hledat již ideální krásu, nýbrž mělo mu jít o znásobení, zmnožení, zintenzivnění života. Pravděpodobně tu lze sledovat i vliv názorů Nietzscheových (srov. Šaldovu stať *Hodnoty kulturní a mocnosti životní* z r. 1909).

V té době také Šalda přesunul těžiště svého zájmu od literární kritiky ke kritice výtvarné. Působil jako redaktor časopisu *Volné směry*. V polovině prvního desetiletí nového století publikoval významnou knihu esejů *Boje o zítřek* (1905). Už název naznačil úporné kritikovo směřování do budoucnosti, k stále svobodnějšímu tvůrčímu hledání životní plnosti, uvolňování formálních pout omezujících tvořivé možnosti. Hovořil zde o potřebě tvůrčího zapomínání jako předpokladu uměleckého překonávání minulosti (tím předznamenával pozdější avantgardní popírání tradice).

Znovu a znovu zdůrazňoval význam tvůrčí osobnosti, povyšoval umělce na hérao, jenž vidí za hranice přítomnosti. Život se mu stal hlavním měřítkem umělecké tvorby; obrátil svou pozornost též k užitému umění, jímž pronikala podle jeho názoru stylovost do života a obohacovala ho. Dá se předpokládat, že tyto Šaldovy myšlenky souvisely též s rozmachem secesního umění, jež usilovalo o těsnou vazbu umění a života, o umění jako životní styl.

V další knize, *Duše a dílo*, jež vyšla v roce 1913, se Šaldova pozornost upřela opět na literaturu. Vytvořil v ní soubor literárních portrétů našich i světových osobností (Mácha, Němcová, Čech, Vrchlický, V. Mrštík, Nováková, Svobodová, Rousseau, Ibsen, Flaubert, Zola ad.), ve kterých viděl ztělesnění romantismu jako slohotvorného uměleckého směřování. Miroslav Rutte o této knize napsal: „Šaldovo vlastní já, jež v první knize bylo ústředním zrcadlem světa, proměňuje se nyní v nesmírně citlivou desku, jež zachycuje paprsky duchového záření, aby obnovila mizející tváře. Dílo není mu již pouhou záminkou k řešení různých problémů nebo k souboji mezi autorem a vlastní nevyžitou básnickou imaginací, nýbrž vzrušujícím svědectvím tvůrčího dramatu.“ (M. Rutte: *Mohyly s vavřínem*, 1939, s. 97–98)

Mezitím se opět proměnila měřítko Šaldova kritického nazírání. Od živelnosti a renesanční plnosti života poháněného skrytými silami se obrátil k představě klasické kázně. Souviselo to s nástupem tzv. novoklasicismu, jenž nakrátko poznamenal vývojový proces české literatury v období před první světovou válkou. V roce 1912 ve stati *Novoklasicismus* Šalda

napsal: „Novoklasicismus jest něco víc než pouhá literární nebo výtvarná móda, novoklasicismus jest hnutí uměleckého dneška, které chce vrátit racionalismu ten podíl, jaký mu v básnické nebo umělecké tvorbě náleží – tomu racionalismu, který bezesporně podceňovala naše bezprostřední naturalistická nebo novoromantická minulost.“ (F. X. Šalda: Kritické projevy 9, 1954, s. 17)

Myšlenka stylové kázně se stala trvalým měřítkem pro utváření Šaldova kritického soudu. V roce 1909 vydal tiskem svou přednášku *O moderní české literatuře*. Už její podtitul „Problémy historické a národní, logika vývojová, dnešní problémy a nebezpečí“ naznačil, že Šalda přešel od představy umění jako nesouvislé řady geniálních činů k myšlence vývojové souvislosti, aniž by ovšem opustil své hledisko uměleckého díla jako jedinečného tvářčeho činu. Zde zformuloval velmi přesně své pojetí literatury ovlivněné novoklasicismem: „Literatura ... jest svět hodnot vyjádřený světem forem. Literatura jest tím větší, čím jest kladnější, čím více podává lidí, citů, činů, idejí harmonických, v sobě vyrovnaných, které mohou se ctí zalidnit zemi a obydlit ji. Ale tato harmonie jest možna jen při veliké síle tvárné: umělecké dílo jest organism a musí být vytvářeno organicky, životem ze života. Vlastní cenou umění jest forma, poznání umělecké jest možno prostředkovat jen formou. A forma jest cosi jedinečného, utvořeného jen jako ten který určitý případ. Formou organizuje se v umění život.“ (F. X. Šalda: Moderní lit. česká, s. 46)

Z těchto předpokladů vyvodil Šalda i své pojetí vývojové logiky literatury: jako první stadium kladl období „epigonské“, tj. období reprodukce forem, které se opakováním mění ve formule. Druhým obdobím je negace forem, vpád života do umění rozbíjející šablony (žurnalistika v literatuře, fejetonistika v románu). Třetím stadiem pak je tvorba nových forem, stylové ukáznění života. Systémovým protějškem tohoto diachronního modelu byla Šaldova hodnotová hierarchie rozlišující „spisovatele, umělce a básníka“, v níž básník představoval vrcholný typ. – Soudobou situaci české literatury Šalda charakterizoval z vývojového hlediska jako fázi vpádu života do ustrnulých formulí. Chápal tehdejší přítomnost jako období zrodu moderního člověka, jenž bude na literatuře vyžadovat, „aby mu dala kladné hodnoty v zákonných formách“, a odvrátí se od laciných triků senzacnosti, negativismu a pitvornosti. (Bohužel v tom se Šalda mýlil. Proces duchovní destrukce nastartovaný Nietzschem ohlášenou „smrtí Boha“, ztrátou metafyzických jistot, se nedal zastavit a vyústil v kataklyzmata dvou světových válek.)

Šalda si ovšem uvědomoval, že k naplnění jeho požadavku kladného posláním umění v životě je třeba nalézt stabilní hodnoty. Nebylo proto náhodou,

že se obrátil k náboženství. V roce 1914 vydal tiskem přednášku *Umění a náboženství*, v níž se zamýšlel nad poměrem vědy na jedné a náboženství a poezie na druhé straně. Jestliže věda vnějškově zjednodušuje a objektivuje, pak náboženství a umění jsou záležitostmi niternou. Šalda samozřejmě odmítal ilustrativní podřízení umění náboženským dogmatům a rituálům: žádal po umění, aby se inspirovalo náboženstvím, v němž cítil niternou touhu člověka po absolutnu. Jeho formulace byly ovšem podmíněny dobovým pojmoslovím a nebyly vždy myšlenkově konzistentní – například představa národního náboženství je vlastně protimluvem, neboť národnost je aspekt individualizující, kdežto náboženství směřuje k univerzalitě.

Od počátku století do vypuknutí první světové války vedl Šalda četné polemiky s řadou osobností z různých myšlenkových táborů – od Herbenova Času po Moderní revui, od Dykova nacionalismu po socialismus F. V. Krejčího. Utkal se také s realistickým stanoviskem kritika Jindřicha Vodáka. Kolem roku 1914 k tomu přistoupily i polemiky s představiteli mladé generace, zejména s Karlem Čapkem. Častým předmětem sporu byly výtky nesoudržnosti Šaldových kritických soudů, proměnlivosti jeho měřítek a ve sporu s mladými pak rozdílné názory na funkci a podstatu umělecké tvorby i umělecké kritiky. Ty signalizovaly generační rozpor v názoru na umění: proti šaldovskému heroickému pojetí vyvstávala opozice civilizačního modernismu čapkovců.

V průběhu prvního období Šaldova vývoje se jeho pojetí umění obohacovalo o prvky, které přinášela doba (symbolismus, secese, novoklasicismus) a které zabudoval do své koncepce kritické. Důrazem na individualitu, tvůrčí odvahu a stylovou kázeň pomáhala budovat chápání českého umění, které překonávalo extenzivní a pasivně receptivní pojetí světovosti a umožňovalo dospět k aktivizaci českých uměleckých snah a k účasti na uměleckém dění v Evropě a ve světě.

Felix Vodička ve studii *Formování Šaldova kritického typu* charakterizoval období od začátku našeho století do vypuknutí světové války v Šaldově vývoji jako fázi utváření kritikovy axiologie, která však v situaci nástupu nových směrů (kubismus, futurismus, fauvismus, později též expresionismus) představovala „...toliko jeden směr v soudobém literárním procesu“ (podotýká přitom, že ze soudobých tendencí Šalda přijal jen novoklasicismus). Proto podle jeho názoru „nebyl v této době přijímán jako kritik schopný se celistvě orientovat v soudobé literatuře, schopný ji adekvátně vykládat a vysvětlovat, ale jako představitel směru“ (In: F. X. Šalda 1867–1937–1967 /sb./, 1968, s. 23)

Mohli bychom tuto situaci interpretovat také tak, že Šaldovo pojetí smyslu a funkce umění a literatury do té doby schopné přijímat podněty

z celkového bouřlivého vývoje umění od devadesátých let, zůstalo zdrženlivé vůči modernistickým směrům inspirovaným moderní civilizací a její věcností.

Těžiště Šaldova významu v této první fázi vymezené nástupem v 90. letech až po první světovou válku spočívá především v založení kritických hledisek překonávajících národně utilitární ideologická východiska (příznačná pro celé předchozí období až po Masaryka) a prosazujících osobnostní nasazení kritikovo proti objektivistické lhostejnosti. Zároveň ovšem odmítal též impresionistickou dojmovost (Karásek) i dogmatickou strnulost. Cílem byla kritika usilující zachytit dílo v procesu (umělecky) tvarovém i (společensky) funkčním.

Poznámky:

- 1) J. S. Machar: Vítězslav Hálek. Naše doba 1894, s. 3–15
- 2) F. Schulz: Literární revoluce. Národní listy 4., 6., 9. a 10. 11. 1894
- 3) E. Krásnohorská: Vítězslav Hálek. Osvěta 1894, s. 1122
Na adresu J. S. Machara, Osvěta 1895, s. 99
- 4) J. S. Machar: K našim posledním bojům. Čas 17. 11. 1894
Hálek, moderna a Krásnohorská. Čas 1. 12. 1894
- 5) F. Zákrejs: Nová světla. Osvěta 1894, s. 1130
- 6) A. Procházka: Moderní revue 1896, s. 25

KAPITOLA OSMÁ

Kritika přelomu století

(F. V. Krejčí, J. Vodák a kritikové začátku století)

V průběhu devadesátých let a na přelomu století vystoupily na veřejnost další významné kritické osobnosti. Patří k nim především dva Šaldovi vrstevníci, oba narození v témže roce jako on, tj. v roce 1867: je to Jindřich Vodák a František Václav Krejčí. Oba se účastnili kritických bojů v posledním desetiletí minulého století a oba pomáhali svým způsobem probouzet nástup moderního umění. Oba představují – přes v zásadě shodný postoj k modernímu umění – zároveň i protichůdce Šaldovy odlišující se od něho v názoru na poslání umělce, funkci umění i na úkoly a postavení kritiky, a zejména její metodu.

Šalda, jak bylo vidět v předchozí kapitole, vyzdvihoval heroické pojetí umělce, jeho „hrdinný zrak“ obzírající přítomnost a hledící do budoucnosti z výše své velkorysosti. Rovněž kritiku chápal jako tvořivou činnost, motivovanou patosem a inspirací, která si klestí cestu k nadosobně platnému soudu za cenu vypjatého úsilí, byť utrpení kritikova. Blízkost umělce a kritika, dvou pólů, které se v Šaldově osobnosti trvale svařily i doplňovaly, ho přibližovala spíše F. V. Krejčímu, jenž rovněž oscilloval mezi kritikou a esejistikou či beletrií. Jestliže ovšem Šalda zkoušel svůj talent v různých žánrech, v próze, dramatu i poezii, zaměřoval se Krejčí kromě esejistiky hlavně na román a drama.

Ostatně tuto dvojdmost tvůrčí osobnosti Šalda na Krejčí kladně ocenil v recenzi jeho románu Červenec z r. 1913: „Kritik! Jakoby byl kritikem jen ten, kdo píše a tiskne literární referáty! Jakoby nebyl kritikem každý literát, který se orientuje vývojně v svých úkolech a o svém položení na dílech svých vrstevníků a svých předchůdců – jakoby nemusil být kritikem, třebaš nenapsal ani jediného referátu, každý opravdový literát kritikem jiným i sobě!“ (F. X. Šalda: Kritické projevy 9, 1954, s. 148)

Takto silně Krejčí své literární ambice neprožíval, bylo v něm stále trochu osvětare a učitele, jímž byl na začátku své dospělosti, a pohlížel na vlastní literární tvorbu spíše jako na doplněk svého působení veřejného. Rozhodně se však lišil od Vodáka, který svou literární aktivitu projevoval pouze v překladech (Chateaubrianda, Flauberta ad.).

Spojení kritické praxe s beletristickou tvorbou byl však posléze jediný rys, jenž Šaldu a Krejčího spojoval. Jinak se jejich vývojové dráhy rozchá-

zely. Krejčí se narodil 4. října 1867 v České Třebové v rodině učitele. Rodinné prostředí ho předurčilo k dráze pedagoga po absolvování učitelského ústavu v Hradci Králové. V roce 1895 však svou učitelskou kariéru rázně přerušil a odešel do Prahy, kde se stal novinářem. Pracoval v Českých novinách, psal do Pelclových Rozhledů, tiskl povídky v Národních listech a v roce 1897 se stal redaktorem kulturní rubriky Práva lidu, v kteréžto funkci setrval až do roku 1933. Zemřel v roce 1941.

Literární historik Karel Polák ve své práci o Krejčím otištěné ve sborníku O českou literární kritiku (1940), ho charakterizoval jako kritika socialistického. Označil ho jako typ kritika kulturního a společenského. Podle Poláka literární kritika byla pro Krejčího jen „nepatrnou částí celého oboru působnosti“. I když takový výrok se zdá být upřílišněný, pravda je, že Krejčí nechtěl být jen kritikem, dokonce ani jen kritikem literárním a uměleckým. Polák o tom říká: „...chtěl tvořit, budovat. A třeba v teorii sdílel názor svého pokolení, hlavně Šaldův, o tvůrčím významu kritiky, v praxi jej kritická práce nikdy neuspokojovala. Neuspokojovala jej proto, že to byla práce jenom literární. Ať rozbíral sebevysostnější dílo jiného spisovatele, ať se pokoušel o básnickou tvorbu sám, vždy kladl člověka a život nad dílo, nad umění. ... Toužil vždy po skutečné činnosti mimoliterární. Avšak údělem jeho bylo být činným většinu svého života jen v literatuře a hlavně v kritice. Odškodnil se tím, že literatury používal nakonec takřka výhradně jen k tomu, aby jí působil k uskutečnění životních ideálů mimoliterárních.“ (O českou literární kritiku, 1940, s. 68–69)

Jeho kritická účast v literárním dění dochází svého prvního významného uplatnění v článku *Nové umění* (Rozhledy 1895), v němž vykládal smysl Manifestu české moderny. Svě tehdejší pocity a představy charakterizoval Krejčí ve svých vzpomínkách: „Přehlížejíce průběh století za sebou, viděli jsme ... slavné zjevy klasicismu a romantismu mizet v dáli, střední třetinou století nebyli jsme podněcováni tak mocně a osudově, zdálo se nám, že tehdy pokleslo století do epigonství a průměrnosti, ale čím více se chýlilo naše století k svému západu, tím více rostl náš dychtivý zájem, co nám ještě přinese tento věk velikého, než skončí. A tento dychtivý zájem o zítřek se stupňuje každým rokem, až vidíme vycházet nové hvězdy na literárním nebi, a to i ze stran, kde bychom je nebyli čekali, z Ruska a zemí severovýchodních. ... vstupujeme zkrátka do éry literatury, kterou pro odlišení od minulých epoch nazýváme 'moderní'.... Mínilo se jím vše, co bylo v umění a literatuře nové, čerstvým dechem dneška provanuté. Ale nechtěli jsme, aby moderní bylo zaměňováno s módním, tj. s tím, co chce být senzací dne ... a za čím se tají jen povrchnost a konvence. Požadavek modernosti směřoval také k tomu, aby umění odpovídalo více realitám

současného života, aby z nich vyrůstalo a popřípadě je líčilo.“ (F. V. Krejčí: Konec století, 1989, s. 275)

Po vstupu do sociálně demokratického deníku Právo lidu se literární kritické i společenské názory Krejčího vyhraňovaly v souladu s kolektivistickým duchem dělnického hnutí. Ve své kritické praxi však nikdy nepodleh masové psychice ani ideologickému dogmatismu. Individualistické citění, jímž bylo prosyceno ovzduší jeho literárních začátků, z něho nevyprchalo nikdy. Někteří protivníci, ale i vykladači jeho díla mu vytýkali jednak přílišnou oddanost autorským záměrům děl, která posuzoval, byť se postojem autorů diametrálně lišily. Krejčího monograf Karel Polák vysvětloval tento rys jako širokou vnímavost a interpretační schopnost kritika, jenž i na díle, které odporovalo jeho pojetí umění, dovedl najít rysy hodné pozornosti. Tím se kritiky Krejčího vyhýbaly nebezpečí jednostrannosti a doktrinářství (odpor k dogmatické kritice byl rovněž dědictvím devadesátých let).

Metodicky vycházel Krejčí z názorů francouzských autorů Taina a Hennequina, v jejichž duchu pohlížel na umělce jako na jedince determinované kulturním a sociálním prostředím i psychologickými dispozicemi. Krejčí svou kritiku adresoval nejen autorům, nýbrž chtěl svými výklady vytvářet též spojení mezi tvůrci a publikem, jak o to usiloval již Havlíček. Zaměřoval se na časové jevy, jež však nazíral z perspektivy povznesené nad pouhou aktuálnost. V jeho kritických výkladech hrálo významnou roli vždy hledisko společenské účinnosti díla. Tím se odlišoval jak od maximalismu Šaldova, tak od aristokratického hyperindividualismu dekadentů.

Společensky aktivizační zřetel ho často odváděly od literatury k širším otázkám společenským i k aktivitě mimoliterární (působil například jako Masarykův posel v ruských legiích a byl jedním ze strůjců jejich návratu do vlasti). Také obzory jeho esejistické a literární činnosti se stále rozšiřovaly; od časových úvah válečných (*Doba*, 1916) a od obecných reflexí o náboženství (*Náboženství a moderní ideál člověka*, 1905) dospěl k projektům nové společnosti (*Do lepších zítřků*, 1926) a k pohledu na postavení národa v Evropě (*Češtvi a evropanství*, 1931). Ačkoliv jako kritik byl vlastně samouk (neměl vysokoškolské vzdělání), jeho monografické studie věnované například Nerudovi, Máchovi, Zeyerovi, či Ibsenovi se vyznačovaly nejen solidní znalostí materiálu, nýbrž i metodickou osobitostí a citlivým vykladačstvím.

Ve srovnání se Šaldou i Krejčím patřil Jindřich Vodák ke kritickému typu novinářsky recenzentskému, ovšem v nejladnějším smyslu slova. Rodák z Lysé nad Labem působil po studiích na FFUK (čeština – francouzština) na různých gymnáziích po Čechách (od 1899 v Praze). Po roce

1918 přešel na ministerstvo školství. Byl kulturním referentem Českého slova; psal do řady časopisů (některé též redigoval). Albert Pražák, autor medailonu o Vodákovi ve výše uvedeném sborníku *O českou literární kritiku*¹⁾, ho viděl jako blížence Nerudova, jako „kritika novinářského a příležitostného“, s tím, že „kritika byla jeho výhradním slovesným úkolem a její pojetí bylo daleko odbornější a její výkonnost daleko soustavnější“. (Cit. sborník, s. 93) Vodák byl kritikem, jenž se vyznačoval neobyčejně širokým rozhledem a rozsahem znalostí evropských a světových literatur antikou počínaje a současnou produkcí konče. V tom byl příznačným zjevem moderní české kritiky vedle Šaldy i Krejčího. Umožňovalo mu to přistupovat k recenzovanému dílu či představení (Vodák byl dlouholetým divadelním kritikem, psal kritiky a recenze do Českého slova a přispíval do řady literárních časopisů a revuí) s nadhledem znalce, jenž dokáže bezpečně určit polohu těchto děl vzhledem k světovému kontextu i historickému zařazení. K získání těchto znalostí přispěla nepochybně i okolnost, že Vodák působil několik let v redakci *Ottova slovníku naučného* v oboru románských literatur.

Vodákovy kritiky byly pověstné nejen svou přísností, někdy hraničící až s bezohledností („silný pravdu unese, slabého ať zahubí“), ale především propracovanou metodou analýzy uměleckého projevu. Pavel Fraenkl, autor jubilejního článku o Vodákovi v *Listech pro umění a kritiku* 1937²⁾ (Vodák zemřel v roce 1940) ho charakterizoval jako estetického skeptika, který je nedůvěřivý jak k životní perspektivě autorově, tak ke čtenářskému dojmu. Albert Pražák vystihl Vodákovu kritické stanovisko jako nezávislé na autorovi i na čtenáři, aniž by ovšem popíral kritikovu prostředkující funkci mezi oběma póly literární komunikace: „...kritik prostředkuje mezi spisovatelem a čtenářem, ale to neznamená, že musí spisovateli nebo čtenáři sloužit, naopak ... má právo subjektivního pohledu i osobního dojmu.“ (S. 95)

Podobně jako Šalda a Krejčí spojoval i Vodák umění se životem, avšak v jiném významu toho slova. Život mu byl více než slovo, obsah více nežli tvar. Toto stanovisko vedlo u něho k jinému pojetí umění než u Šaldy: vycházel z racionalistického základu umění spočívajícího na logické myšlence a rozumové kázni, která ho přibližovala novoklasickému pojetí umění a činila z něho odpůrce romantismu. Sen, smyšlenka, fikce, touha a vůdcovská vůle k lhaní souvisely podle něho organicky s katolickou představou nebe, „... s její naukou o povýšenějším životě nad zemí než na zemi“. Tím vznikla prý i v literatuře jakási životní podvojnost a dvojakost, život libovolného a prázdného snu, smyšlenky, fikce a touhy (na jedné straně) a život založený a upravený podle rozumné normy (na straně dru-

hé). Člověk skutečně moderní měl se podle Vodáka této podvojnosti a dvojakosti vzdát. Měl pokládat romantismus za přežitek odsouzený k zániku. Romantismus považoval Vodák za výplod aristokratismu a katolického (přesněji protireformačního, barokního) mysticismu, za přežitek, který nemá budoucnost. Z obdobných důvodů, z důvodů příbuznosti s romantismem, nenalezl v jeho očích milost ani symbolismus, dekadence, expresionismus, i avantgardní směry poválečné. Vodákovu hledisko se opíralo o estetiku realistickou, což mu však nebránilo, aby například nevystihl tvůrčí schopnosti dekadenta Jiřího Karáska.

Podobně jako Krejčí, ovšem z demokratických, nikoliv socialistických pozic, Vodák upíral pozornost k sociální funkci umění: „Tam, kde se báseň, román, drama otevírá soudobému životu, jeho otázkám sociálním, rodinným, povahovým, tam, kde se literatura demokratizuje, zobčanstvuje, obrací se zároveň k prosté, upřímné pravdě a zdravé přirozenosti.“³⁾ Vodák však neupadal do plochého osvětářství a didaktismu, neboť vysoce cenil estetické kvality uměleckého projevu, bez nichž pro něho umění neexistovalo. Nežádal na umělci, aby řešil mravní a sociální problémy (to je úkol filosofie a vědy), cílem umění byl podle něho výraz dobového citění životní problematiky. Dnešní terminologií bychom to mohli zformulovat asi tak, že smyslem uměleckého sdělení bylo pro něho ztvárnění hodnotového citění životní tvořivosti své doby.

Vodákovy kritiky se v tomto ohledu vyznačovaly maximální pozorností k výrazové stránce uměleckého díla, od výstavby uměleckého obrazu až po bohatství a odstíněnost řečového projevu. Zvláště zřetelné to bylo v jeho kritikách divadelních, sledujících s neobyčejnou soustředěností nejrůznější prvky představení včetně herecké dikce a mimiky, režijního vedení i výpravy. V tomto ohledu byl Vodák přímo postrachem herců, neboť jeho nemilosrdné kritické oko dokázalo odhalit každou nedbalost či slabost hereckého výrazu.

Jakkoli se nedával ovlivňovat vkusem publika, věnoval rovněž pozornost otázkám knižní kultury, ediční praxe, distribuce knih i čtenářství. Zajímal se o takzvanou četbu pro lid i o lehkou četbu oddechovou, například o detektivky. Na rozdíl od generace následující, reprezentované například bratry Čapky, nenalezl pro napínavou oddechovou četbu pochopení; spisovatel detektivní beletrie byl podle jeho názoru „taškář a zbabělec, který se nestará o žádnou odpovědnost, o žádné sociální otázky nebo rozpaky, ... který proměňuje svou nemožnost v ukázkou bravurních, krkolomných kousků ... Sedí si v závětví, sprádá své jarmarečně senzační kombinace a mastí se stejným gustem povedený zločin jako povedenou rešerší. Pěstuje umění pro umění“. (Cestou, 1946, s. 121–122) I z těchto názorů

vysvítá mravní náročnost, s jakou Vodák pohlížel na umělce a jeho dílo. Měřítkem mu byla životní závažnost, nikoli řemeslná dovednost, jež byla podle něho stejně samoučelná jako nejrafinovanější hermetická báseň.

V pojetí umění a jeho působnosti nebyl mezi kritickými osobnostmi devadesátých let kontrastnější zjev, než Jiří (vl. jm. Josef) Karásek ze Lvovic (1871–1951), původním povoláním poštovní úředník. Šlechtický přídomek si přisvojil ke zdůraznění aristokratické umělecké pózy. Jako slovesný umělec patřil k představitelům dekadence. Už Karáskovi současníci Šalda i Krejčí postřehli, že vypjatý individualismus a aristokratismus českých dekadentů nebyl jen – jak se obecně tvrdilo – odleskem cizích literárních vlivů, především francouzských, nýbrž naopak že měl ve svých základech nikoli přesycenost životem, ale naopak hlad, touhu po životě osvobozeném od sociální diskriminace a malosti poměrů.

Karásek spolu s Arnoštem Procházkou byl zakladatelem kulturního časopisu *Moderní revue* (1894–1925) zamýšleného jako tribuna pro mladou literární generaci. Tam oba redaktori publikovali i své články a stati kritické. Karásek začínal svou kritickou činnost podobně jako Šalda či Krejčí pod vlivem vědecké kritiky francouzské, především estopsychologie Hennequinovy. Sám o tom napsal: „Přidržel jsem se v kritice především metod Hennequinových a pokusil jsem se, v tom směru poprvé, analyzovati génia Ibsenova a vysvětliti jej z jeho prostředí. A pak jsem použil pitevní metody Hennequinovy na poezii Nerudovu a napsal jsem další pokus vyloužit básníka z jeho naturelu a z poměrů, v nichž jej donutilo okolí i jeho doba žítí ...“ (Sb. *O českou lit. kritiku*, 1940, s. 115.)

Karásek ve svém dalším vývoji opustil – podobně jako Šalda, ale s jiným výsledkem – metodu vědecké kritiky a obrátil se pod vlivem Anatola France a Julese Lemaître k tzv. kritice impresionistické, neboli, jak Karásek sám říká, ke „kritice diletantní“. Své pojetí kritiky vložil v článku *K renesanci kritiky* (knižně ve svazku *Renesanční touhy umění*, 1902): „Pojímá se poměr kritika k autoru asi tak: kritik je pouhým vykladačem autora, pouhým komentátorem toho, co autor do díla vložil. Jakmile touží být více, chtěje líčiti spor svého nitra s tím, co autor do díla vložil, jakmile dává poznati projadruje to, v čem se liší od studovaného autora, vlastní duši, ... prohřešuje se na zásadě, že kritik má uměti chápati všechno, – že má býti zkrátka oním podivuhodným a bájným tvorem, ..., jenž má duši řeckou k pochopení Parthenonu, římskou k podivu Kolosea, italskou k lektuře Danta, anglickou k lektuře Shakespeara a galskou k lektuře Molièra, a že je ubohým a opovržením hodným tvorem, nevládně-li schopností přizpůsobiti se i sebeodlišnějším individualitám nejrůznějších autorů ... Pro mne začíná se kritika teprve tehdy, jakmile vykladač, referent, postaví

se proti autoru a vidí v něm nepřátelský živel, z něhož má urvati a dobyti – materiálu pro sebe sama, pro své vlastní dílo. ... Teprve tehdy, kdy si položí otázku: v jakém poměru je mé nitro k tomu, co studuji, a začne vyšetřovati, v jakých mezích a v jakých polohách se duše jeho kryje nebo nekryje (a to je vždy k poznávání to hlavní!) s duší autorovou – stává se kritikem v pravém toho slova smyslu, tj. umělcem, který na cizích duších dává poznávati duši vlastní, na cizích zrcadlech ukazuje vlastní tahy.“ (Cit. dílo s. 6 a 8)

To je ovšem pojetí protikladné nejen vůči chápání Krejčího i Vodáka, nýbrž rozdílné i od pojetí Šaldova. Umělecké dílo je mu vlastně jen inspiračním podnětem k rozvinutí vlastního tvůrčího projevu. Karásek se snažil své teoretické zásady uskutečnit v řadě kritických statí úvahových i polemických.⁴⁾ Důraz na vlastní individualitu odmítající podrobit se vlivu cizí osobnosti zůstal však u něho v podstatě na úrovni programových požadavků. Ve skutečnosti i on, stejně jako jeho redakční kolega Procházka, měl své vzory, své ideály, z nichž odvozoval svá kritická měřítka. Sám to potvrdil v článku o kritické generaci *Moderní revue*, že k idolům dekadentů patřil italský autor Gabriele D'Annunzio a především Polák Stanisław Przybyszewski, jež nazýval duchovním vůdcem literární generace Evropy let devadesátých.

Pokud jde o osobu druhého ze zakladatelů *Moderní revue*, Arnošta Procházkou (1869–1925), jeho ohlas a význam podstatně ovlivnil dá se říci jednostranný a nespravedlivý nekrolog F. X. Šaldy z roku 1925, v němž si tento kritik dokonale vyřídil účty s někdejší generací druhou a později protivníkem. Přitom Procházka v cizojazyčných přehledech mladé české literatury (německy 1897, francouzsky 1900) Šaldu vyzdvihl jako nejvýznamnější kritickou osobnost devadesátých let. Podobně jako Karásek zastával Procházka ve svých kritikách z přelomu století hledisko moderního umění rozcházející se s akademickou parnasistní estetikou a s národně demokratickou ideologií předchozí generace. S despektem pohlížel například na dílo Svatopluka Čecha i na český historický román reprezentovaný dílem Jiráskovým. Jako jeho vrstevníci i on byl ovlivněn francouzskými podněty (estopsychologie Hennequinova, sociologické hledisko Guyauovo), které vedly k zájmu o psychologické předpoklady umělce a jejich ztvárnění v díle. Umělecký tvar prodchnutý básnivou lyričností byl pro něho vrcholnou hodnotou. Z těchto pozic hodnotil například básnickou tvorbu Macharovu či Sovovu, ale také počátky Dykovy a Neumannovy, stejně jako prózu J. K. Šlejhara či Růženy Svobodové. V duchu pojetí tvůrčí osobnosti schopné pojmut do svého nitra kosmický rozměr cenil mystické rysy díla Březinova. Nástup moderních směrů před 1. svě-

tovou válkou (kubismus) však již nebyl s to začlenit do svého názorového světa a stal se jejich zásadním odpůrcem. Umělecký konzervatismus ho posléze zavedl i ke konzervatismu sociálnímu (pozůstatky aristokratické pózy dekadence) i politickému (obrat k nacionalismu), jenž ho v poválečném, levicově naladěném ovzduší odsunul na okraj literárního dění. Významná byla i jeho činnost překladatelská a ediční (spisy H. G. Schauera, K. Hlaváčka).

Příznačným rysem kritiků Moderní revue byl ostře odmítavý poměr k domácí tradici kulturní a literární reprezentované dílem J. Vrchlického a Al. Jirásky. Karásek sám však přiznal, že jeho vztah k Vrchlickému byl – podobně jako u Šaldy – dvojlomný: „Rostli jsme z Vrchlického a Zeyera – a v odporu k tvůrci Satanely nebo Hudby v duši a Čarovné zahrady,“ napsal Karásek ve zmíněném článku. Obdobně jako Šalda revidoval také své mladistvé kritické soudy o Vrchlickém.

Co tedy je příznačné pro silnou generaci kritickou, která probodovala modernost v české literatuře a umění? Především je to nový pohled na kritickou osobnost, na poslání kritiky i na funkci a povahu umění samého. Podobně jako u umělce i u kritika klade důraz na individualitu, na osobnost, jež se stává úběžníkem životní zkušenosti a zárukou vnitřní pravdivosti díla; kritika se pro některé z příslušníků generace stala posléze žánrem uměleckým, pro který byl nejpřiléhavější formou esej. Jiní, jako například Vodák, sázeli na maximální snahu o rozšíření kontextu, do něhož kritik dílo jako předmět svého soudu zasazuje, a zároveň usilovali o postížení jeho výrazové funkčnosti a bohatosti. Nová kritická generace pomohla osvobodit umění od služebnosti národně obranné ideologii, pomohla překonat meze obrozenského pojetí kultury budované na jazykovém základě. Prosazovala přístup k umění jako jevu společenskému, zaujímajícímu specifické místo v systému kultury a hledajícímu své vymezení vůči ostatním oblastem, jako je věda, náboženství, filosofie, politika. Počala se tu vyhraňovat polarita dvou přístupů k umění – jednoho reprezentovaného Šaldou, jenž činil předmětem zájmu díla vrcholná, jenž kladl na umění maximalistické požadavky, a přístupu druhého, reprezentovaného F. V. Krejčím a částečně i J. Vodákem, který zdůrazňoval demokraticky a sociálně (respektive socialisticky) vzdělávací funkci umění. Bylo to pojetí civilnější, projevující pochopení i pro uměleckou prostřednost, Šaldou odmítanou. Na tento přístup nepřímo, se zřetelným odstupem, navázala kritická generace relativistů, která se definitivně vyhranila až v období poválečném.

V prvním desetiletí nového století se objevila nová jména autorů, opět zčásti beletristů a zčásti esejistů a kritiků. Antonín Grund v článku: Arne

Novák, literární dějepisec a kritik tuto nastupující generaci charakterizoval: „Pokolení, narozené kolem roku 1880 a povětšinou debutující v Hladíkově Lumíru, jevílo málo známek soudržné příslušnosti ... Ani aristokrat Otakar Theer, ani úsečný ironik Viktor Dyk, ani impresionista Karel Sezima, tím méně už kritické enfant terrible Arne Novák, byli ochotni tehdy uzavíratí přátelství na výboj a odboj. ... Přece však z historického odstupu spatřujeme nepochybné znaky, které skupinu ... nutí prohlásiti za příslušníky jednoho pokolení. Tyto znaky jsou: podcenivý postoj k slovesnému odkazu české minulosti, ironická skepse, ba lhostejnost k soudobé politice realistické a státoprávně pokrokové, snaha z přemíry intelektu popřát vše, touha oddávati se rozkošnickým dojmům a náladám vrcholně subjektivním z četby individuálně vybírané z různých okrsků světového písemnictví.“ (In: Strážce tradice, 1940, s. 38)

K výrazným postavám patřil Miloš Marten (vl. jm. Miloš Šebesta, 1883–1917), vzděláním právník, povoláním magistrátní úředník, autor několika esejistických knih, z nichž trvalou hodnotu si zachovaly: *Knihy silných* (portréty francouzských autorů), *Akord* (věnovaná třem reprezentativním osobnostem české literatury – Máchovi, Zeyerovi a Březinovi) a eseje *Nad městem*. D. Vojtěch⁵⁾ charakterizuje Martena jako kritika, který ovlivňoval estetické názory v časopise Moderní revue v prvním desetiletí našeho století. Proti lyrickému impresionismu dekadence postavil požadavek stylové kázně a silné tvůrčí osobnosti. Snažil se definovat nadosobní řád díla vycházející z tvorby Paula Claudela. Usiloval o duchovní zakotvení člověka v transcendentnu, které spojoval s oživením klasického ideálu krásy. Z tohoto hlediska polemizoval také s předválečným modernismem, zejména ve výtvarném umění (kubismus, futurismus), v jehož projevech viděl příznaky nastupující anarchie a roztržtosti, která boří představu o celistvosti uměleckého díla.

Další osobností tohoto období byl Arne Novák (1880–1939), povoláním středoškolský a vysokoškolský učitel. Antonín Grund ve zmíněné studii poukázal na vyhraněný individualismus představitelů této generace. Novák však pod vlivem rodinné tradice (jeho matka byla spisovatelka Tereza Nováková) od počátku inklinoval jak k literární kritice, tak k literární historii vyžadující objektivnější stanovisko. Už roku 1901 napsal do časopisu Rozhledy pojednání *O literární historii dnes a zítra*. Spolupracoval též na literárně historickém kompendiu *Literatura česká 19. století* (napsal literární podobizny F. J. Rubeše, B. Němcové, F. Pravdy ad.). Roku 1910 vydal *Stručné dějiny literatury české a tuto práci dovršil monumentálními Přehlednými dějinami literatury české (1936–1939)*. Výtěžky svých literárně historických studií shrnul v řadě knižních souborů.

Jako literární kritik působil v časopise *Přehled* od roku 1905, od roku 1910 v *Národních listech*, později v deníku *Venkov*, v časopise *Lumír* a od roku 1918 v deníku *Lidové noviny*. Kritiky zralého období Novákovy tvorby se vyznačovaly kulturním tradicionalismem zahroceným proti avantgardním experimentům a snahou o začlenění národní produkce do širšího kontextu evropského.

Třetí osobností, která obvykle doplňuje řady kritiků z počátku století, je Karel Sezima (vl. jm. Kolář, 1876–1949). Původním povoláním finanční úředník byl literárně známý jako autor psychologických románů analyzujících charakteru senzitivních intelektuálů a rozehrávajících impresionistické obrazy krajiny. Jako kritik usiloval o stylovou a formovou analýzu soudobé české prózy a o postižení vývojového pohybu uměleckých směrů. Svě kritické stati shrnul do řady knižních souborů.⁶⁾

Souhrmně kritiku z počátku století charakterizuje Pavel Fraenkl v práci *K vývoji české literární kritiky* (1930, zvl. Otisk z čas. *Rozpravy Aventina*): „Všichni tito mužové (tj. Arne Novák, Karel Sezima, Otakar Theer a později též Otokar Fischer – A. H.) ... vzali si za úkol shrnouti, dohnísti a dotvářeti to, co jejich předchůdcům bylo ještě nepostižitelným životním proudem. K básnickému dílu přistupují proto klidněji a vyrovnaněji; umění nepovažují všichni za jedinou, výlučnou mocnost životní, chápou je ne v soudech jednotlivých děl, nýbrž se smyslem pro poměrnost celku. Kritiku pak nepokládají zcela za umění, nýbrž za pomeznu, dvojpólovou disciplínu, slučující – za pomoci literární psychologie, estetiky, řídkěji i sociologie – vědeckou pojmovou exaktnost s uměleckou konkrétní názorností.“ (S. 36–37)

S Fraenklovým pojetím vyslovil nesouhlas F. X. Šalda v článku *Trochu metakritiky* (*Šaldův Zapisník III*, 1930–31, s. 19): „... Ukázal jsem citáty v minulém ročníku *Zapisníku* (II, s. 7), jak vrtošivý a rozkolísaný kritik je Arne Novák ...; formální rozboru Sezimovy nemají vůbec hodnoty vědecké ...“. Proti výkladu Fraenklova stavěl Šalda své vývojové a směrové členění kritiky od konce století: rozlišil kritiku realistickou (Schauer, Vodák); Leandra Čecha považuje za literárního historika a Masaryka (na rozdíl od někdejších svých názorů) za „sociologa ilustrujícího své teze rozbořením některých básnických děl“. Další skupiny tvořili kritikové dekadence a symbolismu (Karásek, Procházka, Marten) a kritika pokrokářská (F. V. Krejčí). Kritiky z počátku století označil za „neoparnasisty“: „Jaké jsou hlavní starosti Sezimovy, Novákovy, Šimkovy před básnickým dílem? Má-li formu, má-li kompozici ... Rozuměj kompozici v starém, intelektualistickém smyslu slova jako geometrickou jednotu. Tedy: neoparnasism, neboli starý akademism v staré livreji; neboli staré čertovo

kopyto klasicistického racionalismu.“ (*Šaldův Zapisník III*, 1930–31, s. 22–23)

Šaldův odsudek „neoparnasismu“, „starého klasicistického racionalismu“ však mimoděk upozorňuje na možnou spojitost postojů Arna Nováka a dalších příslušníků této generační vrstvy s vlivem novoklasicistických tendencí v tehdejší umění a literatuře u nás. Důraz na kompoziční, stylovou kázeň nemusel znamenat jen ožívování klasicistických estetických dogmat, nýbrž mohl být i projevem novoklasicistického důrazu na tvar, na umělou vytvořenost díla, na jeho stylovou povahu reflektovanou tvůrcem.

Ostatně i sám Šalda v stati *Novoklasicismus* (1912) hovořil o snaze navrátit racionalismu „ten podíl, který mu v básnické nebo umělecké tvorbě náleží“. Už tehdy ovšem upozornil na nebezpečí zvratu ve tvorbě stylového korektivu vůči naturalismu a novoromantismu ve ztrnuté formální dogma (jeho přítomnost v kritických názorech Arna Nováka dosvědčuje například nedostatek pochopení pro „mozaikovitou“ kompozici děl Nerudových).

Novoklasicismus sehrál však jen přechodnou úlohu v období, kdy do českého prostředí pronikaly již stylové prvky civilismu a avantgardních směrů přinášejících nové pohledy na podobu a funkci moderního umění.

Poznámky:

- 1) A. Pražák: *Jindřich Vodák. O českou literární kritiku* (sb.), 1940, s. 93–113
- 2) P. Fraenkl: *Jindřich Vodák. Listy pro umění a kritiku*, 1937, s. 377–385
- 3) Jindřich Vodák: *O pojmu statečnosti v dramatickém umění. Jevišťe 1922*, s. 81
- 4) *Renesanční touhy v umění* (1902), *Impresionisté a ironikové* (1903), *Umění jako kritika života* (1906), *Chimérické výpravy* (1906), *Tvůrcové a epigoni* (1927) ad.
- 5) D. Vojtěch: *Miloš Marten jako kritik. Česká literatura 44*, 1996, č. 4, s. 389–394
- 6) *Podobizny a reliéfy* (1919), *Krystaly a průsvity* (1928), *Masky a modely* (1930), *Mlázi* (1936).