

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Pojem moderna v Šaldově kritickém myšlení do roku 1918

The Term “Modern” in Šalda’s Critical Work Until 1918

Magisterská diplomová práce

Autor: Bc. Dominik Bálan

Obor: Česká filologie – Filozofie

Vedoucí práce: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedl jsem v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 24. 4. 2018

Děkuji doc. Mgr. Eriku Gilkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, komentáře a připomínky při psaní této diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	5
1. Prvky modernosti v jednotlivých uměleckých směrech.....	8
1.1 Klasicismus	8
1.2 Romantismus.....	11
1.3 Realismus a naturalismus	14
1.3.1 Kritika realismu a naturalismu	18
1.3.2 Gustave Flaubert jako příklad nedogmatického realisty.....	24
1.4 Parnasismus.....	28
1.5 Symbolismus	34
1.6 Dekadence	39
1.7 Impresionismus	42
1.8 Raná avantgarda	45
2. Model Šaldova chápání pojmu moderna.....	53
2.1 K vyprázdňování pojmu	53
2.2 Moderní svět jako předpoklad moderního umění	55
2.3 Syntetismus moderního umění.....	60
Závěr	68
Anotace	71
Resumé.....	72
Literatura.....	73

Úvod

Pohled české literárněhistorické bohemistiky je v posledních letech intenzivně zaměřen na zkoumání proměn podob modernity v první polovině dvacátého století. Jde o badatelské úsilí velmi plodné a velmi podnětné, a jako takové neslouží k utváření definitivního obrazu o sledovaném období ani o sledovaném pojmu, naopak vybízí k pokládání dalších otázek a k pokusům o řešení dalších, ať už dílčích či obecnějších problémů. Na zvolené metodě zkoumání je nejvíce sympatická snaha obracet se největší měrou k dobové řeči, na jejíž analýze má být jakékoliv následné rozumění pojmům a uměleckým koncepcím založeno. Stejný cíl sleduje i naše práce: na základě korpusu Šaldových kritických textů se pokusit podat model užívání pojmů *moderna*, *moderní*, *modernismus* či *modernita*. Přelom devatenáctého a dvacátého století je obdobím velkého myšlenkového a uměleckého kvasu, obdobím, v němž dnes bývá spatřován jeden z možných počátků českého pokusu o vytvoření odpovídající alternativy k rozvíjejícímu se modernímu umění světovému. Sonda do myšlení jednoho z čelních představitelů české podoby přemýšlení o moderním umění a moderním světě má za cíl více osvětlit situaci, v níž se počíná srážet vícero konceptů o budování modernity. Nepůjde přitom o práci komparatistickou: věříme, že analýza myšlení i jediné výrazné osobnosti je vhodným vstupním bodem pro případnou následnou srovnávací studii.

Východiskem pro naše zkoumání je Šaldovo kritické dílo vydané mezi lety 1892 a 1918. Horní hranice byla stanovena jednak kvůli automaticky se nabízejícímu historickému milníku, který je tradičně v literární historii chápán jako určující pro další podobu umění (nejen moderního), jednak kvůli potřebě vyhnout se jakýmkoliv kontaktům s pozvolna nastupující poválečnou avantgardou, jež by vedla k neúměrnému nárůstu myšlenkových výzev, s nimiž by bylo třeba se vyrovnat. Korpus statí ve sledovaném období je dosti široký na formulaci potřebných závěrů. Sledované období se nám jeví jako dostatečně ucelená kapitola z vývoje českého moderního umění: zachycuje nejen nástup uměleckých směrů spjatých s tzv. symbolisticko-dekadentní generací, obsahuje též podnětné vystoupení autorů kolem *Almanachu na rok 1914*; právě pomyslné dovršení jejich snažení vydáním Neumannových *Nových zpěvů* můžeme považovat za symbolickou metu, po níž se české moderní umění vydalo na nové, ještě zapeklitější cesty.

Při analýze Šaldova myšlení vycházíme výhradně z jeho kritického díla, které bylo ve své době vydáváno, a stalo se tak součástí veřejného prostoru, v němž z jeho myšlenek mohli čerpat všichni. Rozšíření záběru práce o Šaldovu soukromou korespondenci by jistě bylo zajímavé: možná by se myšlenky v nich obsažené shodovaly s našimi závěry, možná by je vhodně rozšiřovaly, možná by Šaldovy soukromé úvahy o modernitě byly odlišné od názorů prezentovaných v tisku. To vše by bylo výborným zjištěním, pokud bychom zkoumali dějiny idejí, to však není naším cílem: nechceme nic více než sledovat pohyby pojmu *moderna* v dobové prezentaci jednoho literárního kritika.

Učiňme několik nutných poznámek k předkládané práci. První je čistě terminologická: pojmy *moderna*, *moderní*, *modernismus* a *modernita* jsou chápány jako synonymní, neboť je jako synonymní ve svých projevech užíval sám Šalda. Druhá je již metodologická: Šaldovo dílo ve sledovaném období je vnímáno jako jednotné, není přikládán zvláštní důraz na místní nesrovnalosti, pod kterými by se ztrácel obecný stálý zřetel kritikova díla. Je vidno, že náš předpoklad je už jedním ze závěrů našeho bádání – měnilo-li by se Šaldovo hodnocení moderní literatury například pod vlivem příchodu nových uměleckých směrů, pak by vypadala struktura práce jinak. Jelikož je ale *de facto* neměnné – na výjimky bude upozorněno – může toto zjištění sloužit jako vhodný výchozí bod. I třetí úvodní poznámka vychází ze závěru našeho pozorování, přesto je nutné ji učinit nyní, týká se totiž oblasti prolínající se celou naší prací: Šaldovo zacházení s pojmem *moderní* není konstantní. Mnohdy mu slouží pouze jako synonymum pro výraz *soudobý* (hovoří se tak o moderní vědě, moderní filozofii či moderní psychologii, avšak i o moderní literatuře ve významu „literatura poslední doby“). Takové výskyty pro nás nejsou příliš zajímavé, mnohem větší význam mají jen ty, v nichž pojem *moderna* slouží pro označení svébytné epochy odlišné od epochy předchozí. V naší práci se zaměřujeme primárně na místa, v nichž bude pojem *moderní* užit nějak terminologicky, ne pouze jako atribut synonymní slovu *aktuální*. Zajímavým faktem je, že Šalda tímto slovem nikterak nešetří právě ve statích o vědě, psychologii atp., leč ve statích o umění se sledovaným označením zachází více rozvážlivě: výjimkou mohou být stručné zprávy shrnujícího charakteru či krátké medailony v českém prostředí neznámých zahraničních umělců, které často začínají slovy „moderní básník anglický/belgický/...“, načež následuje umělcova hutná biografie a výčet jeho děl, tedy pasáže, v nichž použití slova *moderní* není nijak

explikováno – interpretovi se tak nabízejí dvě možnosti: buď zde brát slovo *moderní* jako pouhou nálepku, s níž je zacházeno podle nikterak přísných pravidel, nebo na význam slova usuzovat z jiných, analytičtějších, kritikových soudů. V obou případech mohou být stati tohoto charakteru ponechány na okraji našeho zájmu, neb se nestanou základnou pro lepší porozumění užívání sledovaného pojmu, naopak zůstanou pouhým rezervoárem jeho výskytů. Naším cílem je totiž na základě pasáží, v nichž se pojem *moderní* jeví být užit terminologicky, vyzískat obsah sledovaného pojmu. Přiznáváme tak nutnou dávku subjektivity v našem bádání, poněvadž rozlišení mezi terminologickým a neterminologickým užitím pojmu není zakořeněno v žádném z Šaldových textů. Nejde však vůbec o rozlišení náhodné: první krok jeho systematiky byl popsán výše, hlouběji bude argumenty pro opodstatněnost naší diferenciace přibližovat sama práce.

Její struktura je jednoduchá. V první kapitole se blíže věnujeme jednotlivým uměleckým směrům, které Šalda ohodnotil jako moderní: respektujeme zde Šaldovo pojmenování, prozatím je nesystematizujeme, jen poukazujeme na problematická místa. Především si všímáme, které prvky modernity v uměleckých směrech nachází, případně jakou vyslovuje kritiku z pozice své ideální představy o moderním umění. Jen to je zde našim cílem: nikoliv podat vyčerpávající přehled Šaldova soudu o tom kterém uměleckém směru. Druhá kapitola se na základě předchozích zjištění, ale též na základě obecněji estetických Šaldových názorů, snaží podat souhrnný model Šaldova uvažování o modernismu. Je zřejmé, že první a druhá kapitola se vzájemně doplňují, že mnohé pasáže první kapitoly mají své pokračování v kapitole druhé a že určité úvahy v kapitole druhé lépe zpětně osvětlí problémy nastolené v kapitole první. Bude-li proto mít čtenář pocit, že v první kapitole není dořečeno něco, co by dořečeno být mělo, je nanejvýš pravděpodobné, že to bude dořečeno v kapitole druhé. Oddělení pasáží týkajících se jednotlivých uměleckých směrů a pasáže obecně shrnující Šaldovy poznámky o moderním umění od konkrétních směrů (v rámci možností) abstrahované, bylo nutným krokem pro vytvoření přehledné struktury práce a pro zamezení nadměrného opakování soudů. Závěr práce se poté vrátí k problému dvojí Šaldovy praxe v zacházení s analyzovaným termínem a pokusí se předcházející zjištění přetavit do jednoduché formule, která vystihne Šaldovo chápání tak stěžejního pojmu.

1. Prvky modernosti v jednotlivých uměleckých směrech

1.1 Klasicismus

Šaldův výklad *moderny* jako uměleckého směru i jako životního pocitu, který počíná krystalizovat počátkem devatenáctého století (avšak jehož zdroje je možno sledovat až daleko do minulosti), je nutno vnímat na pozadí jeho úvah o klasicismu, neboť v protikladu k tomuto uměleckému období často vymezuje námi sledované umění moderní. V základu klasicismu vidí Šalda umění zcela podléhající analytickému rozumu a jeho abstraktnímu uvažování; to s sebou nese tendence k unifikaci, schematičnosti, zplošťování a od života odpoutané dedukci – tedy stejné tendence, které Šalda tolik vytýká osmnáctému století v *Synthetismu v novém umění*. Roku 1892 tedy čteme: „Věřili v absolutnost rozumu, všemohoucnost vědy. [...] Slovem: myslí o tajemstvích a právě proto pro ně neexistují.“¹² A ve stati *Román sociální* z roku 1893 poté: „[Umění klasicismu je] abstraktní jako geometrické dedukce, je neměnné a schematické. [...] Celá rozmanitost a mnohost života, jeho látek a prvků nahrazena a zastíněna, utopena jen v jediné z nich. Tato jediná musila být přirozeně umělcem s největší péčí, po nejsvědomitějším odhadu vybrána.“³

Umění klasicismu tedy bylo v první řadě podle Šaldy výběrové. Mohlo by se zdát, že jde o charakteristiku příliš vágní, o charakteristiku, jež by mohla být vztažena na jakoukoliv produkci všech uměleckých proudů – což by byla námitka opodstatněná, a nejspíš by ji vznesl také sám Šalda, podle nějž je omezujícím a výběrovým činitelem v umění vždy osobnost (nemluvě o jeho pozdějšímu tíhnutí k novoklasicismu a k jisté didaktičnosti umění, o čemž bude pojednáno dále). Je třeba proto upřesnit, čeho se ona klasicistní výběrovost týká: je to právě analytický rozum, který z nesmírně bohaté množiny všech životních jevů selektuje takové, jež zapadají do koncepce, kterou za pomoci abstrakce vytvořil, kterou „s největší péčí“ umělcův rozum vybral. Podle Šaldy

¹ ŠALDA, F. X.: *Synthetism v novém umění*. In týž: *Kritické projevy I (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 13.

² Všechny citace Šaldova díla necháváme v původní podobě tak, jak je uvedena v kritickém vydání jeho díla, jež vycházelo v *Melantrichu a Československém spisovateli*. K uvádění bibliografických údajů v naší práci je třeba uvést následující: všechny první výskyty jednotlivých svazků kritikových sebraných spisů citujeme ve standardní podobě, pro označení všech výskytů následujících užíváme pro přehlednost zkratky: *KPI–10* pro jednotlivé svazky *Kritických projevů*, *BOZ* pro *Boje o zítřek* a *DAD* pro *Duši a dílo*. V závěrečném přehledu použité literatury u každého článku již uvádíme bibliografický údaj kompletní.

³ ŠALDA, F. X.: *Román sociální*. In týž: *KPI*, op. cit., s. 229.

tak nejde o nutný projev umělcovy osobnosti, jen o naplňování účelově vybrané ideje. Výběr klasicistního umění proto znamená především jedno: omezení světa na rozumem vybranou představu. Lépe: vytvoření takového obrazu světa, který reálnému světu se vši komplexností a mnohoznačností neodpovídá.

Tématem klasicistního umění je podle Šaldy především člověk, jenž „je nazírán ne ve své členěné a složité rozmanitosti, nýbrž jako nositel nějaké určité a vynikající schopnosti – síly, odvahy, lásky, velkomyslnosti a. j.“⁴ Umělec klasicismu se tedy v první řadě soustředí na jedince, avšak nikoliv na jedince celého: má zájem o jeho konkrétní charakterovou vlastnost, která je následně zabsolutizována a s jedincem ztotožněna. Umělec klasicismu tak v Šaldově pojetí vidí svět jako přehlídku význačných postav, z nichž každá je reprezentantem jedné specifické dokonalé vlastnosti; umělec vnímá jedince vždy „jen dospělého, na nejvyšším vrcholu duševních sil“,⁵ vždy nějak omezeného a zabstraktněného.

Klasicistní hrdina má ještě jednu význačnou charakteristiku: tím, že je nositelem určité vznešené ideje, tím, že je hrdina považován za dokonalého, je mu také přiřknut statut výjimečnosti. Nejde tak o postavu z lidu, jejíž příběh by se odehrával mezi jinými postavami a v interakci s nimi, v klasicismu „[m]nohost, různost, podrobnost je potlačena ve prospěch jedince – masa ve prospěch jednotlivce“,⁶ klasicismus je tak „umění v podstatě aristokratické“,⁷ ukazuje výlučného jedince ve výlučném prostředí.

Šalda klasicismus neohodnotí jako moderní, přestože ukazuje, jak klasicismus, podobně jako renesance, zásadní měrou přispěl k rozrušení hierarchicky uspořádaného středověkého světa, v němž každý jedinec měl své pevně dané místo ve společnosti, a to skrze tradici a autoritu.⁸ Renesance a následně klasicismus přispěly k pádu lpění na tradicích a na místo tradice a autority dosadily rozum.⁹ Z dnešního hlediska¹⁰ by tento

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., s. 231.

⁶ Ibid., s. 229.

⁷ Ibid.

⁸ Srov. ŠALDA, F. X.: *Moderní literatura česká*. In *týž: Studie z české literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 23.

⁹ Jak Šalda podotýká, ve středověku člověk rozum nepotřeboval, „myslila za něho církev“. Ibid.

¹⁰ Srov. např. ADORNO, T. – HORKHEIMER, W.: *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2006.

Šaldův postřeh mohl být chápán jako argument pro to, aby byl i klasicismus (a s ním spjaté osvícenství) považován za první moderní umělecký směr – moderní snad v tom, že namísto středověké jednoty, jejíž stabilita a vůbec platnost byly dány vírou v její transcendentní kořeny, nastoupila sice opět jednota, ale taková, která již byla vytvořena procesem aktivním a tvůrčím. Mohlo by se tedy očekávat, že Šalda ohodnotí klasicismus jako moderní kvůli jeho akcentu na činnost lidského rozumu při konstrukci obrazu světa. Takové však není Šaldovo stanovisko – jeho důraz na požadavek projevu komplexní osobnosti v díle je natolik zásadní, že při popisu klasicismu upřednostní jeho lpění na abstraktně (tedy: od života odtrženě) pojímané jednotě. A je to právě přílišná unifikace, která v Šaldových očích znemožňuje řadit klasicismus po bok jiných moderních uměleckých směrů – klasicismus je uměním starým. Bude-li Šalda roku 1897 ve známé stati *Renesance – čeho?* volat po renesanci klasicismu (toto volání poté vyvrcholí v programové stati *Novoklasicism* z roku 1912, čili o celých patnáct let později), nesmí to být chápáno jako popření dosavadních tezí; bude-li mluvit o syntéze či o jednotě, nesmí se vzpomínat na jednotu klasicistní. Šaldova idea renesance bude diskutována v druhé kapitole naší práce, přesto již zde je třeba zmínit alespoň jeden její zásadní aspekt: renesancí (či klasicismem; oba pojmy, pokud je Šalda neuzívá jako označení časově přesně vymezených epoch, nýbrž jako zkratky pro vystižení obecně platných idejí, místy splývají v synonyma) je zde myšlen jakýsi duchovní a myšlenkový charakter doby. Návrat ke klasicismu proto znamená návrat k jeho postulátům, nikoliv volání po epigonské tvorbě. Tento návrat je navíc opodstatněn dosti odvážným Šaldovým tvrzením, že „[k]lasicismus se nenarodil posud, a doba, které se tak říká v literárních dějinách, jmenuje se tak jen proto, jak již se často stává, že klasicismus zradila, dříve než se mohl narodit, dříve než mohl být stvořen a žít“.¹¹

Ať už mělo být posláním klasicismu podle Šaldy jakékoliv, klasicismus jako umělecký směr nabídl jen šablonovitost, průměrnost a plochost.¹² Namísto umění, v němž se umělec bude inspirovat životem, nastoupil abstraktní formalismus, který neměl žádného skutečného obsahu ke ztvárnění: „Není nestráveného a nepřebíraného obsahu životního, ztracena jest i většinou názorová tvůrčí naivnost: všechny podněty

¹¹ ŠALDA, F. X.: *Renesance – čeho?* In *týž: Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 432.

¹² Srov. *Ibid.*

dostává básník z třetí a čtvrté ruky, podněty ryze knižní, učenecké, epigonské. Při každém námětu vstoupí básníku na mysl hned deset starších předchůdců, kteří jej již zpracovali.“¹³

Podle Šaldy proto není žádného divu, že klasicismus byl nahrazen směrem, který rozšířil své portfolio možných obsahů, který abstraktně pojímanou jednotu jako jediné vhodné téma k uměleckému znázornění obohatil o projevy subjektivního života. Pád klasicismu a nástup romantismu byl nutností, poněvadž „v slepé uličce octla se poesie v 18. století“.¹⁴

1.2 Romantismus

„Jak dlouho bojovalo se o to, aby umění nebylo omežováno na exempláře zdravé, dokonalé, normální, stejnoměrně vyvinuté. Aby neměly do něho přístupu pouze jevy krásné, úměrné, dokonalé, ušlechtilé [...]“¹⁵ Pasáž by snad mohla pokračovat takto: Jak dlouho bojovalo se o pád klasicismu. Směrem, který podle Šaldy překonal látkovou omezenost klasicismu, jakožto i jeho přílišnou ideovou abstraktnost, a vnesl do umění namísto čistě racionální metody smysl pro skutečný život a pro detail, je romantismus. Tím je prvním moderním uměleckým směrem.

Na počátek romantismu staví Šalda Jeana Jacquese Rousseaua, který ač žil v éře vrcholného klasicismu, svou tvorbou klasicistní východiska popíral, „proti osvětářství a rozumářství své doby“¹⁶ bojoval, a to především s těmito cíli: „[D]oceniti nesmírnost života, jeho nevyzpytnou sílu, tajemství, krásu a velikost; odmítnouti mrtvé formulky, které se stavějí mezi něj a tebe a ochuzují tě o jeho plnost; nalézati nové a hojnější cesty k němu; vyvolávati si a ovládati methodicky životní extasi.“¹⁷ Rousseau, jehož *Novou Heloisu* označuje Šalda za dílo zakládající moderní román,¹⁸ na rozdíl od klasicismu netvořil dílo na základě rozumem připraveného schématu, ale ze subjektivní nutnosti. To je podle Šaldy podstata romantismu: citové východisko, z něhož se rodí umělecké dílo. Díky důrazu na cit se sféra zobrazované skutečnosti

¹³ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká., op. cit., s. 24.

¹⁴ Ibid., s. 27

¹⁵ ŠALDA, F. X.: Renesance – čeho?, op. cit., s. 422.

¹⁶ ŠALDA, F. X.: Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel. Prolog k romantismu. In *týž: Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 14.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Srov. Ibid., s. 17.

rozšiřuje o nitro jedince, který již není nijak dokonalý: je (alespoň v počátcích romantismu) průměrný, a především individuální. Individualita je sférou, která vedle pocitů a vlastností vznešených obsahuje i prvky, které by klasicismus hodnotil jako nevhodné zobrazování, jako chorobné a neharmonické. Romantičtí básníci se jim nevyhýbají a obohacují tak svět umění o novou vrstvu, díky níž tak umění dokáže podávat komplexnější obraz života – v tom spočívá jejich revolučnost.¹⁹

Ve své podstatě je romantismus podle Šaldy postaven na přísném dualismu, který lze vymezit jako dualismus života a smrti.²⁰ Konkrétněji: oddělení zákonů, kterými se člověk má řídit v běžném životě, od pravidel, která pro něj budou platit po smrti. Rekonstrukce Šaldova vnímání romantického dualismu by mohla vypadat následovně: středověký člověk chápal pravidla, jimiž byl vázán život pozemský i život posmrtný, jako jednotná; byla-li tato závazná morální pravidla nějak narušena, byla-li zpochybněna jejich platnost, pak musel být narušen rovněž model světa, v němž se středověký člověk pohyboval; znamená to, že pro pozemský život se nově nenabízelo řešení otázky, jak žít, respektive nabízené řešení se počalo chápat jako selhávající. Dualismus života a smrti tedy vedl k dualismu morálky, který Šalda označuje jako protiklad „pohansky žít a křesťansky umřít“.²¹ Oddělení sféry života od sféry křesťansky pojaté smrti tak znamenal růst zájmu právě o život sám, o vyrovnávání se s otázkou po možnostech způsobů života. „Tento dualism dovoloval básníkům pít lačnými smysly všechno kouzlo, všechen lesk a všechnu sladkost života; tento dualism vedl je po rozkošných stupních lásky smyslné a pozemské, na nichž dovoloval jim shovívavě podržeti se co nejdéle, k lásce nebeské, k lásce boží.“²² Pramen romantického dualismu však není podle Šaldy v romantismu – křesťanskou jednotu poprvé svou poesií narušil Francois Villon, od něž se táhne linie ústící v dílo Rousseauovo a následně v celou poesii romantickou,²³ ale též obecněji moderní.

¹⁹ Srov. ŠALDA, F. X.: *Moderní literatura česká*, op. cit., s. 25.

²⁰ Chtěli-li bychom postihnout vztah mezi životem a smrtí v klasicismu, nejspíše bychom museli říci, že mezi nimi nebyl rozpor – snil-li totiž romantismus o nedosažitelném ideálu, který je možno žít jen po smrti, klasicismus svou selekcí životních faktů ideál včlenil rovnou do života.

²¹ *Ibid.*, s. 18.

²² *Ibid.*

²³ Soupis literátů, které Šaldy řadí mezi romantiky, se v jednotlivých statích proměňuje, mezi stěžejní představitele téměř vždy patří například Chateaubriand, Lamartine, Byron, Nerval, Musset. Srov. např. ŠALDA F. X.: *Artur Schnitzler: Anatol – Umírání*. In *týž: Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 85. Též ŠALDA F. X.: *Moderní literatura česká*, op. cit., s. 18.

Romantický dualismus má ještě jiný svůj aspekt: jde o dualismus uvnitř každého individua. Důraz na cit a subjektivitu podle Šaldova myšlení vyústil v jakési rozdvojení samotného já romantického umělce: stal se cítícím a zároveň pozorujícím. Jako takový by se analyzovaný dualismus mohl zdát neškodnou podmínkou každého umění vůbec (chce-li mít Šalda umění jako výraz umělcovy duše, pak je nasnadě, že jistá jeho část musí prožívat a jiná vlastní prožívání pozorovat), u romantismu však Šalda nachází dualismus vyhrocený: romantičtí umělci přestávají žít a veškerý důraz kladou na sebezpozorování. „Vzniká narcisism, duševní marnivost; a vytváří se citová scholastika, jiná než scholastika racionalistická, ale ve svých krajnostech stejně nebezpečná a stejně ohrožující životní sílu a plnost.“²⁴ Z plného prožívání citového života se tak stává krajní subjektivismus, rozšíření obzoru umění na vnitřní život se „zúžuje tím, že ztrne skoro výlučně na krajnostech a monstrositách a obchází se zase sám úplně skoro bez poloh středních.“²⁵ Lze proto podle Šaldy říci, že romantismus nedodržel svůj program, svým zájmem o krajnosti „[p]odával místo širé objektivity jevové docela speciálně pointovaný a vykrojený výsek života: sensace hrůzy, bizarních chorob, děsu a zvědavosti, tmy a zrůdnosti, dobrodružné exaltace a monotonního visionářství.“²⁶ Ač je tedy romantismus prvním uměleckým směrem, který Šalda hodnotí jako moderní, neznamena to, že by šlo o pojetí modernosti, se kterým by byl Šalda spokojen – ve své stěžejní stati z *Bojů o zítřek Nová krása: její genese a charakter* dokonce označí romantismus za umění staré, jelikož příliš ulpělo na kontrastech, na dualismu, a nepodalo vyšší jednotu²⁷ (ať už ji označíme jako syntézu či ji budeme vykládat skrze ideály Šaldovy renesance).

S rozšiřováním hranic znázorňovaného světa souvisí další fenomén, který je podle Šaldy typicky moderní, a který do umění vstoupil s romantismem, a sice pesimismus.²⁸ Šalda vnímá pesimismus jako nutnou součást života moderního člověka, blíže rozlišuje dva jeho druhy: metafyzický, který hledá příčinu lidského neštěstí v objektivních charakteristikách světa, a psychologický, který ji analyzuje

²⁴ ŠALDA, F. X.: Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel, op. cit., s. 20.

²⁵ ŠALDA, F. X.: Renesance – čeho?, op. cit., s. 423.

²⁶ Ibid., s. 426.

²⁷ Srov. ŠALDA, F. X.: Nová krása: její genese a charakter. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 95.

²⁸ Srov. ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Protesty. In týž: *KPI*, op. cit., s. 279.

v lidském nitru.²⁹ Metafyzický pesimismus je plodem romantismu a typické fabule jeho epických děl (i typických pocitů lyrických subjektů), v nichž subjekt obviňuje společnost (případně Boha či jiný abstraktní princip, např. osud) ze svého utrpení: „Odtud tak vyobcování ze společnosti, pohrdání kulturou současnou, nenávisť národnosti, útek do samoty panenské a tropické přírody. Nenávisť sociálních řádů, nenávisť vůbec společenského člověka, – základní misantropie [...].“³⁰ Šalda tento přístup označuje za chybný, protože neodpovídá výsledkům moderní vědy, která nachází kořen pesimismu právě v lidském nitru, a je mu dalším důvodem, proč označit romantismus za starý.

Veškerá kritika romantismu, která je nezbytná pro pochopení jeho vztahu k Šaldovu pojetí moderního umění, nesmí umenšit jeho iniciační význam pro moderní umění vůbec. Proto může být Mácha označen za básníka „s tvrdým nihilismem metafyzickým“, přesto „stojí na prahu moderní poesie české“.³¹ Ač byl Mácha zcela oddán romantickému diskursu, který je pro Šaldu starý, nic to nemění na tom, že jako „první [měl] u nás odvalu pohlednouti v tvář ,toho, co se nic nazývá‘.“³² To je důvod, proč je Mácha básníkem moderním – ať je romantismus vnímán jakkoliv negativně, vždy bude Šaldou oceňován za jeho nesmírný přínos v tom, že obrátil umění z abstraktních racionálních formulí zpět k životu. Když proto Šalda srovnává přínos romantismu s klasicismem, uznává, že romantismem vznikla „literatura perversní, zprahlá, maniakální, churavá, ryze subjektivní a rozmarná, emfatická a dutá, takže konec konců, když si zúčtuješ výsledky romantické revoluce, máš dojem, že byl ďábel vyhnán Belzebubem.“ Vzápětí však dodává: „To všecko jest pravda, a přece: nemohlo být jinak. Romantickou revolucí literatura moderní projít musila.“³³ Stejně jako byl nutný pád klasicismu, bylo podle kritika nutné jeho nahrazení právě romantismem.

1.3 Realismus a naturalismus

Je-li dnešní pohled na literární historii druhé poloviny devatenáctého století pevně spjat s odlišováním jednotlivých uměleckých směrů – ať už skrze jejich vnímání

²⁹ Srov. *Ibid.*, s. 280.

³⁰ *Ibid.*, s. 279.

³¹ ŠALDA, F. X.: K. H. Mácha a jeho dědictví. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 51.

³² ŠALDA F. X.: *Moderní literatura česká.*, op. cit., s. 30.

³³ *Ibid.*, s. 26.

jako od sebe oddělených entit či skrze hledání jednotlivých markerů typických pro dané směry, markerů, které se následně v jednotlivých dílech mohou prostupovat³⁴ –, bylo by mylné přisuzovat podobné myšlení i Šaldovi. Jeho vymezování jednotlivých uměleckých směrů místy nabývá takové volnosti, že lze u konkrétních umělců často jen obtížně zjistit, ke kterému ze směrů dle kritika náleží. Příklad Rousseauův byl v tomto ohledu výjimečný svou jednoznačnou charakteristikou, většině autorů následujících historických etap se podobně jasného vymezení nedostane a na různých místech v Šaldově díle budou hodnoceni jednou jako typičtí reprezentanti směru jednoho, jindy jako představitelé směru jiného (situace se navíc mnohdy komplikuje Šaldovým příliš volným zacházením s klíčovými pojmy „renesance“ a „klasicismus“). Tuto obtíž je třeba mít na vědomí právě při analýze Šaldovy charakteristiky realismu a naturalismu, mezi nimiž se často vede přísná hranice,³⁵ kterou Šalda mnohdy nebere v potaz a termín naturalismus vyvazuje z jeho sepětí s teoretickými pracemi Emila Zoly a posouvá jej hlouběji do literární historie, a to k autorům, které bychom dnes označili za typické představitele realismu. Příkladem může být Honoré de Balzac nebo Gustave Flaubert.³⁶ Z těchto důvodů proto bude o Šaldově vnímání realismu a naturalismu pojednáno společně, jako by šlo o směry bez značných odlišností – ostatně jak ještě bude ukázáno, Šalda je oceňuje pro shodné atributy, stejně tak jim stejné rysy vytýká. Také, pokud tyto dva směry někde odlišuje, jmenuje je vedle sebe jako projevy téhož kulturního proudu.³⁷ Navíc, ve významných statích shrnujících vývoj umění v devatenáctém století je často realismus zcela vynechán a po výkladu romantismu ihned následuje pasáž o naturalismu.³⁸

Čím realismus s naturalismem navazují na jádro romantismu, a čím se tak razantně odlišují od předcházejícího klasicismu, je jejich zájem o život. Romantismus především přenesl pozornost do nitra subjektu, stejně tak realismus „obecenstvu [...]

³⁴ Srov. před. TUREČEK, D.: Synopticko-pulzační model českého literárního romantična. In TUREČEK, D. a kol.: *České literární romantično*. Brno: Host, 2012, s. 92–142.

³⁵ Srov. např. MUKAŘOVSKÝ, J. (ed.): *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 52–58.

³⁶ Srov. např. ŠALDA, F. X.: Hippolyte Taine. In týž: *KPI*, op. cit., s. 323.

³⁷ Například ve stati *Pohled na novou českou literaturu z roku 1897* se dočítáme o umění moderním, jehož snahy jsou „známé pod jménem směru realistického nebo [!] naturalistického“, aby vzápětí bylo podotknuto, že „obrovský chaos, nejprotivnější směry a proudy nacházíme v hnutí t. zv. realistickém“. ŠALDA, F. X.: *Pohled na novou českou literaturu*, *KP3*, op. cit., s. 358.

³⁸ Srov. ŠALDA, F. X.: *Renesance – čeho?*, op. cit., s. 423–424.

ukázal širší a nové duševní obzory, [...] odkryl jim široké, bohaté země, dosud přikryté studenými a hustými mlhami“.³⁹ Romantismus s naturalismem mají podle Šaldy stejný cíl, kterým je indiferentnost látky v umění; rozdíl mezi nimi je ten, že romantismus svůj cíl nenaplnil, a to kvůli jeho výše popsanému ustrnutí v subjektivitě. Romantismus tak sice zásadně rozšířil množinu klasicismem vymezených témat vhodných pro umění, přesto ji nerozšířil na všechny jevy, které život nabízí: především romantismus podle Šaldy podával jen obraz jedinců výlučných, nikoliv jedinců všech. Zájem o průměrného člověka v průměrném prostředí je tak hlavním heslem a hlavní devízou realismu či naturalismu. Zatímco romantismus „dostal strach před pravým středem (a prostředím) života, před průměrným lidstvem, hloupými a malými a srdečnými a kolísavě dobrými i kolísavě zlými šosáky a středocestníky“,⁴⁰ naturalismus skutečně naplnil program romantismu, tedy nevylučovat z umění vůbec nic, brát v potaz rovněž jevy chorobné, okrajové, průměrné. Například Zola je tak oceňován pro svůj zájem o „život průmyslný, tovární a dělnický, život velkoměstské spodiny, [jenž] byl před ním skoro úplně vylučován z t. zv. velkého umění“.⁴¹

Zájem o průměr s sebou nese jeden podstatný aspekt, kterým se naturalismus přísně odlišuje od romantismu: obrací se nikoliv na jednotlivce, ale na masy, na pozorování vnějšího světa, nikoliv světa vnitřního. Ve stati *Román sociální* Šalda obsírně analyzuje vliv moderních vědeckých poznatků (především Comte, Mill a Spencer) na Zolovu teorii románu, která dle něj překonala starou romantickou psychologii objektivním přístupem k lidskému nitru: „Zola zná jen poznání objektivné, pozorování jiných a raději ještě experiment fysiologický, kterým chce nahradit všechno, co spisovatel má poznati, nazírati a představovati z vnějšího světa.“⁴² Díky naturalistické objektivní metodě tak již nově nevznikají románové či básnické portréty jednotlivých individualit a charakterů; nově vznikají díla zachycující lidské typy. Ty jsou (především u Zoly) navíc vnímány jako „pouhý produkt své doby, svého prostředí, svojí kultury, [...] pouhá zrcadla, pasivná a odrážející měnivou hru vnějšího světa“,⁴³ jakýkoliv podíl individuality, na kterém lpěl romantismus, je tak zcela

³⁹ ŠALDA, F. X.: J. P. Jakobsen: Niels Lyhne. In týž: *KPI*, op. cit., s. 257.

⁴⁰ ŠALDA, F. X.: *Renesance – čeho?*, op. cit., s. 426.

⁴¹ ŠALDA, F. X.: Émile Zola. In týž: *DAD*, op. cit., s. 196.

⁴² ŠALDA, F. X.: *Román sociální*, op. cit., s. 234.

⁴³ *Ibid.*, s. 254.

eliminován ve prospěch rozšířeného pole, jímž je zobrazována realita. Teorie determinismu způsobila odvrácení zraku od lidského nitra: to se nyní nově počalo jevit jako nepodstatné, protože zcela ovlivněné vnějšími faktory. „Příroda absorbuje tu skoro docela člověka. Všichni tito umělci nezajímají se mnoho o člověka jako o charakter a individuum, opakují. Nezáleží jim na jeho individuálním cítění, na jeho vůli a snaze. Vědí a znají, že je jeho cítění prázdné, jeho vůle zlámaná, jeho snaha marná. Že to všecko jest efemerní a nesamostatné, závislé a podmíněné.“⁴⁴ Naturalistický a realistický determinismus tedy odhlédl od všeho individuálního, a tím se mu všechno lidstvo proměnilo v přesně definovatelné typy, jejichž analýze se následně věnuje. Jsou to právě tyto prvky realismu, které daly vznik modernímu románu.⁴⁵

Stěžejní postavou moderního románu je podle kritika Balzac, „moderní obr, spoutaný Titán – praotec vší modernosti“,⁴⁶ spolu s Dickensem (kterého Šalda hodnotí o něco níže; obecně si cení francouzské prózy více než anglické⁴⁷) je „první veliký pathetik moderní prózy, první vyvolatel zmučeného lidství velkoměstského, první tvůrce hemživých moderních fresek“,⁴⁸ navzdory tomu mu Šalda žádnou vlastní stať nevěnuje. Více než na obecnou analýzu moderního románu se Šalda (ve shodě se svým kritickým krédem) soustředí na postihnutí stylu konkrétních autorů, přesto na některých místech oceňuje sám realistický či naturalistický román jako takový, a to především pro jeho „úžasný repertoár lidských postav, charakterů i typů, [...] bohatství grimas a gest, výkřiků, výbuchů, bouří lidské duše, celé kypivé moře lidské citovosti a dojmovosti, lidské sympatie i antipatie“.⁴⁹ Takto realistický román naplňuje

⁴⁴ ŠALDA, F. X.: Jos. Bar. Krušina ze Švamberka: Črty. In *týž: KPI*, op. cit., s. 95.

⁴⁵ Jak bylo zmíněno výše, za zakladatele moderního románu či moderní prózy Šalda označil Rousseaua, kdežto na jiných místech původ moderního románu vidí v realismu. Není třeba v tom hledat přílišný rozpor, jde spíše o další potvrzení Šaldovy volnosti při zacházení s pojmy: vždyť i *Nová Heloisa* je označena za typ románu „romanticko-realisticko-měšťanského“ (ŠALDA, F. X.: Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel, op. cit, s. 17). Navíc při jiných příležitostech Šalda nezapomíná ani na význam Goethův, Mussetův či Stendhalův pro vývoj moderní prózy. Šaldovo označení realismu za kolébkku moderního románu tak lze chápat spíše jako počátek vrcholu moderního románu a jeho straší, romantické kořeny jako sám zdroj moderního románu.

⁴⁶ ŠALDA, F. X.: Výstava francouzských impresionistů v Praze. In *týž: Kritické projevy 6 (1905–1907)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 186.

⁴⁷ Srov. ŠALDA, F. X.: O umělecké kultuře, umělecké mravnosti a francouzském vlivu u nás. In *týž: Kritické projevy 7 (1908–1909)*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 45.

⁴⁸ ŠALDA, F. X.: Charles Dickens. In *týž: Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 91.

⁴⁹ *Ibid.*

kritérium, které bude Šalda požadovat od všeho moderního umění: dynamičnost a komplexnost zobrazovaného světa. U Flauberta, Zoly, stejně jako u jiných naturalistických autorů, Šalda oceňuje, že v jejich románech „převeden jest integrálně celý moderní svět jako absolutný a centrální“,⁵⁰ a dokonce v této stati nazve jejich pojetí jako „synthetické“ i „symbolické“ – a to přesto, že v jiných statích ze stejného období (natož pak v textech z let následujících!) bude naturalismu statut syntetičnosti důrazně a systematicky odpírat. Vyvstanuvší rozpor lze snad vysvětlit poukázáním na rozpor mezi teorií a praxí naturalismu, na obecnější úrovni na rozpor mezi uměleckými postuláty jednotlivých směrů a jejich realizací v dílech autorů, osobností či ještě lépe: skutečných umělců.⁵¹ Teze naturalismu, jak je kupříkladu prezentuje Zola, tak mohou být zdrojem pro zdoluhavou kritiku z pozic syntetismu, zároveň mohou být konkrétní naturalistická díla (i Zolova) označena za syntetická, shledá-li v nich Šalda náplň, kterou pojmem syntetismus zastřešuje. Šaldovo ocenění realistického/naturalistického románu a vůbec vyzdvihování jednotlivých realistických autorů je třeba mít na paměti, bude-li řeč o kritice realismu jako takového.

Před přistoupením k této kritice je nutné zmínit ještě jeden jeho aspekt, jehož si Šalda cení, a jenž souvisí se zájmem realismu a naturalismu o moderní psychologii: z moderní psychologie totiž vyplývá psychologické zakotvení pesimismu, který Šalda označí za základní kámen moderní duše. V protikladu k romantickému pesimismu metafyzickému jsou nově kořeny pesimismu nalezeny v lidském nitru a naturalistický román „genesi tuto nám zpodobnil objektivně, v procesu pouhého jevu, čisté choroby podstatně ústrojného a fyziologického rázu. Zásluha tu náleží [...] předem románu francouzskému: Zolovi a ještě více J. K. Huysmansovi.“⁵²

1.3.1 Kritika realismu a naturalismu

Hlavním zdrojem kritiky realismu je prvek, který Šalda označil též za jeho hlavní přínos: objektivní metoda. Mělo by se spíše říci (ač to Šalda pouze naznačuje): domněle objektivní metoda. Měl-li být naturalismus postaven na vědeckých základech, pak tomu bylo proto, aby nabízel díla, jež budou odpovídat realitě a budou tak pravdivá – zde je podle Šaldy pramen Zolova zájmu o psychologii, kterého si velice

⁵⁰ ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Z Příkopů. In týž: *KPI*, op. cit., s. 105.

⁵¹ Srov. např. ŠALDA, F. X.: Osobnost a dílo. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 30–35.

⁵² ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Protesty, op. cit, s. 280.

cení. Psychologické prokreslení postav sloužilo kritikovi po celou jeho kariéru jako hlavní předpoklad pozitivního hodnocení díla; naprostá většina děl byla Šaldou hodnocena negativně kvůli absenci psychologie. Jako ilustrace může posloužit kritika Braunovy prózy *Mezi vyhnanci*, v níž stojí: „Není tu vnější děj, poněvadž dříve musí býti vnitřní, psychický (v nejširším smyslu).“⁵³ Na jiném místě: „Děj zde vlastně není žádný, poněvadž nic se zde neděje. To jest nevidím, jak se co děje, není tu nikde postupně příčinný (ať psychologicky, ať fyziologicky, ať intuicí obou motivovaný) sled fakt.“⁵⁴ Dále však ve stati Šalda rozvíjí zásadní úvahu o psychologických požadavcích kladených na postavy: upozorňuje, že od postav (jejichž činy tvoří děj) vyžaduje jasně prokreslenou motivaci, nikoliv její pravděpodobnost. Vytýká-li Braunovým postavám nevěrohodnost, neznamená to, že by Šaldovi vadilo, že postavy by ve skutečnosti nemohly existovat: negativně hodnotí skutečnost, že jejich motivace nijak nevyplývá z textu, který autor napsal (z toho vyplývá, že by Šalda ocenil vysoce fantaskní děj, jen kdyby byl vhodně psychologicky prokreslený); Šaldova kritika tedy nespočívá v tom, že by Braunovy postavy byly psychologicky nereálné, ony jednoduše nejsou psychologické vůbec. Úvaha o pravděpodobnosti ústí ve stěžejní pasáž: „Viděti v pravdivosti nebo pravděpodobnosti kriterion realismu, je bezmyslénkovitě [sic] pohodlný a prázdný alogismus. Psychologové vědí a řeknou, že je nemožno rozhodnouti, jsou-li figury třeba Tolstého psychickou konstrukcí pravdivější než Hugovy [...]. Pravdivost, objektivnost a evidentnost, jak patrně, jsou a zůstanou chimérami v umění.“⁵⁵ Tímto prohlášením⁵⁶ Šalda odmítá veškeré teoretické postuláty realismu o pravděpodobnosti a upozorňuje na fakt, který bude jádrem každého dalšího moderního či modernistického proudu až hluboko do dvacátého století: pohled na svět je vždy ovlivněn subjektem a jako takový nemůže být ztvárněn ryze objektivně, ač jsou při tvorbě užity vědecky nabyté znalosti o fungování světa a lidské psychiky. Proto Šalda zdůrazňuje nemožnost využití pouze objektivních postupů empirických věd v umění: básník celou vnější skutečnost vždy filtruje přes vlastní subjektivitu (také

⁵³ ŠALDA, F. X.: Josef Braun: *Mezi vyhnanci*. In týž: *KPI*, op. cit., s. 55.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, s. 57.

⁵⁶ Podobně Šalda píše i na jiných místech: „V umělecké psychologii není nepravděpodobnosti. Život duše je podstatně alogický, sporný a plný zádrh, uzlů, děr, tmy. Všecko, na čem záleží, je život tento – sporný, hustý, pomatený – vyvolat. Emocí rozhodne se o ‚pravdě‘ v umění. Buďto umělec vyvolá, sugeruje nebo ne. Ve způsobu, t. j. právě v umění – jest jádro sporu. Ne v předmětu. Ne v látce. Když vyvolá, je pravdivý.“ ŠALDA, F. X.: Václav Hladík: *Z lepší společnosti*. In týž: *KPI*, op. cit., s. 288.

proto ve svém *Syntetismu* volá po syntéze objektivitu a intuice). Razantně to Šalda vyjadřuje ve svém *Zaslánu* z roku 1892: „Zolova hlásaná formule ‚vnější pravdy‘ je prostě kontradiktní, poněvadž spočívá na psychologickém bludu lidí nevědeckých, [...] jimž pojem postřehovaného, pozoruhodného, ‚pravdivého‘ je absolutní a neměnný, kteří neznají, že nejprostší akt percepce zrakové není konstantou pro všechny lidi, že je to akt tak složitý jako rozumování a dle individualit percipujících tedy měnivý [...]“.⁵⁷

Nejtvrdí kritikou Šalda podrobuje samotného Zolu. Vrcholná postava francouzského naturalismu podle Šaldy trpí tím problémem, že je příliš závislá na vědeckých formulích a nečerpá inspiraci ze skutečného života, „[o]dtud mechanicky chladný a mrazivý dojem jeho děl: jsou především thesí a číslem programu a ne výkřikem z úzkosti a tísně chvíle, nutným stupněm v rozvoji autorovy osobnosti“.⁵⁸ Snaha o objektivní metodu vyústila ve vytvoření světa, který je význačný svou šíří, svým množstvím postav, vůbec množstvím zobrazovaných entit, chybí mu však punc nutnosti; krátce řečeno: Šalda zde nenachází vklad vlastní Zolovy osobnosti. „Zolovi není poznávání světa a života účelem, jest jen nejnütnější látkou, kterou sbírá ve spěchu a kvapu a převáří nepřebrahou v kotli své obraznosti. Podává život ve velikých plochách a v umělém osvětlení – ale právě tím unikají mu odstíny, jeho vlastní tkáň a jádro, které je mikroskopické a které může být poznáno jen v stálém, stejnoměrném, vlídném světle denním.“⁵⁹ Nutno ihned dodat, že daná výtka se netýká realismu a naturalismu obecně: jak již bylo podotknuto, skutečné osobnosti dokáží i pod vlivem kritizovatelných teoretických programů tvořit díla, která se jednotlivých nešvarů vyvarují. Vezměme zde v úvahu především následující pozoruhodný citát: „Zola není právě nikým méně než pozorujícím realistou, a stačí srovnati jej v té příčině s pravými uměleckými pozorovateli, Tolstým nebo Turgeněvem [...], aby se objevila celá jeho pozorovatelská slabost, prostřednost, mdlouba a nuda.“⁶⁰ Jednak zde máme další doklad Šaldova volného zacházení s pojmy realismus a naturalismus, jednak zde máme příklady autorů, kteří tvoří podobnou metodou jako Zola a zároveň jsou na rozdíl od Zoly umělci (slovo, které Šalda používá terminologicky), ale především: zdá se, že

⁵⁷ ŠALDA, F. X.: *Zasláno Času*. In týž: *KPI*, op. cit., s. 189.

⁵⁸ ŠALDA, F. X.: *Émile Zola*, op. cit., s. 193.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 195.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 194.

Tolstoj s Turgeněvem jsou vyjmuti ze zařazení ke konkrétnímu uměleckému směru! Zolu Šalda označuje za pozorujícího realistu, kdežto Tolstoj a Turgeněv jsou již uměleckými pozorovateli – kam se vytratila jejich spjatost s realismem? Znamená to, že jsou jeho chyb natolik oproštěni, že si zaslouží být řazeni mimo jakoukoliv směrovou kategorii a zůstat jen pod Šaldovým estetickým označením „umělec“? Jde o projev nejvyššího ohodnocení? Na poslední položenou otázku lze odpovědět záporně, protože v nekrologu Tolstého se Šalda k jeho dílu vyjadřuje již pregnantněji řka: „Tolstého veliká síla poznávati lidství a tvořiti typy lidské má své meze: jsou v tom, že se zajímá jen o střední polohy lidství, o lidství průměrné a normální. V tom jest první důvod, proč jej stavím básnicky za Dostojevského.“⁶¹ Můžeme se ale nyní ptát znovu u Dostojevského, jehož si Šalda hluboce váží, prohlašuje jej za překonatele romantismu svým skloubením racionalistické metody a zájmem o výjimečná individua (tedy překonání oné realistické typizace postav), přesto jej Šalda za realistu neoznačí⁶² a v souvislosti s ním mluví vždy buď jako o antiromantikovi,⁶³ nebo jej rovnou označí jako básníka⁶⁴ (podle Šaldovy triády spisovatel – umělec – básník jde o nejvyšší možné ocenění⁶⁵) a klade přitom důraz na permanentní aktuálnost a životnost Dostojevského díla, čili na hodnoty, které budou v jádru Šaldova pojetí modernosti. Tyto úvahy nás přivádějí k rysu Šaldova myšlení, který je zásadní pro celou debatu ohledně moderní literatury: jednotlivá kategorická umělecko-směrová určení, dnes chápaná jako vcelku neměnná a hodnotově neutrální, nabývají u Šaldy estetické platnosti do takové míry, že i jejich pouhá nepřítomnost je signifikantní, resp. a především jejich přítomnost spolu zároveň nese jistou dávku kritiky. Je proto třeba se ptát, je-li nepřítomnost bližšího označení u Dostojevského děl známkou faktu, že je nelze včlenit jinam než pod pojem *moderní* – a jelikož se zdá, že ano, pak je třeba se dále blíže ptát, zda se

⁶¹ ŠALDA, F. X.: Lev Nikolajevič Tolstoj. In týž: *KP8*, op. cit., s. 109.

⁶² Výjimkou je již zmíněná kritika Brauna z roku 1892 (ŠALDA, F. X.: Josef Braun: Mezi vyhnanci, op. cit., s. 57.). Jak ve svém díle *F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij* ukazuje František Kautman, vztah Šaldy k Dostojevskému na počátku devadesátých let byl poněkud problematický, od druhé poloviny devadesátých let až do konce kritikova života se však již neměnil a byl vždy výrazem nejvyššího obdivu. Srov. KAUTMAN, F.: *F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij*. Praha: Academia, 1968, s. 8–9. Jako realistu Šalda Dostojevského označí až ve třicátých letech, leč upozorní na to, že jeho realismus je zcela odlišný od všeho realismu západního. Srov. *Ibid.*, s. 12–13.

⁶³ Srov. ŠALDA, F. X.: Účty z minulosti. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 496.

⁶⁴ Srov. ŠALDA, F. X.: *F. M. Dostojevskij: Dvojník – Nétička Nezvánova – Malinký hrdina*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 401–405.

⁶⁵ Srov. ŠALDA, F. X.: Spisovatel, umělec, básník. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 24–29.

Šaldova představa moderního umění nějak liší od moderního umění, jenž tvořil Dostojevský. V Šaldových textech nelze najít vůči Dostojevskému žádnou výtku, proto se zdá, že je Šaldou považován za součást jednoho trvalého proudu modernismu.

Hlásání vědecké objektivity v umění je tedy v Šaldových očích podstatnou chybou naturalistického umění a je rovněž zdrojem chyby další, a to chyby, která se ve stavbě románů projevuje nejmarkantněji: je jí popisnost jakožto výsledek snahy o objektivní náhled na svět, a tedy o absenci skutečného zájmu o něj. Může se zdát, že jde o implikaci dosti pochybnou, Šalda ji však vnímá jako platnou vycházející přitom z vlastního učení o vztahu osobnosti a díla: popisnost realistických románů znamená jejich ulpívání na povrchu světa; kdyby podle Šaldy autor látku svého díla skutečně prožil, nemohl by podat obraz světa tolik statický a chladný, jak se tomu děje v próze naturalistické. Takto je například hodnocena Šlejharova tvorba, třebaže je Šlejhar označován za jednoho z nejnadanějších z literátů devadesátých let.⁶⁶ „Samá fakta fyziologická a biologická, samá fakta lidské přírody nejširší a nejobecnější, samý moment fysiky a statiky neúměrně obšírně, hutně a kalně transkribovaný.“⁶⁷ Avšak jak Šalda zároveň upozorňuje, geneze realistické popisnosti byla nutným krokem ve vývoji moderní literatury, neboť je to ona, která překonává omezenost romantismu: je pozitivní do té míry, do jaké na ní lze stavět další vývoj umění. Tedy: má-li básník ve svých dílech prezentovat subjektivní náhled na svět, má-li si budovat svůj vlastní styl, musí být jeho styl na něčem založen, a tímto fundamentem je podle Šaldy právě šíře faktů o světě, kterou do literatury vnesl realismus a jeho metoda: „[...] právě stylisace nutí k tomu, abys si uvědomil, že má podmínkou naturalism, provedený popis a soupis životní a nahromaděnou látku životního pozorování; nemá-li stylisace vyběhnouti naplano a zvětrat, musí býti opřena o přechozí práci naturalistickou, o materiál pozorování a zkušeností.“⁶⁸ Opět je možno říci, a bude to ilustrováno na Flaubertově díle, že skuteční umělci se dokázali úskalí naturalismu vyvarovat a ve svých dílech využili jen jeho positiva (často se proto uvádí, že Šaldův ideál syntézy byl vlastně syntézou naturalismu a symbolismu⁶⁹ – naturalismus zde reprezentuje onen vklad

⁶⁶ Srov. např. ŠALDA, F. X.: Karel Červinka: Zápisník. In týž: *KP1*, op. cit., s. 127.

⁶⁷ ŠALDA, F. X.: Jos. K. Šlejhar: Zátíší. In týž: *KP4*, op. cit., s. 77.

⁶⁸ ŠALDA, F. X.: Spisy F. X. Svobody. In týž: *KP7*, op. cit., s. 278.

⁶⁹ Srov. např. GILK, E.: Obtížná cesta k avantgardě. In *Almanach na rok 1914*. Praha: Akropolis, 2014, s. 91.

objektivní, symbolismus subjektivní práci intuitivní), naturalismus však není pln samých skutečných umělců, sám Zola podle Šaldy svou popisností a didaktičností způsobil „protiformov[ou] anarchii a naprost[ý] amorfismu[s]“. ⁷⁰ Jako ve všech jiných ohledech umění, zásadní je zde rozlišení mezi užitím metody účelově a schematicky, Šaldovou terminologií jde o rozdíl mezi tvůrčím činem a mechanickou prací: Zola tak je podle Šaldy pouhý „dělník, který pracuje svojí methodou, pracně odvozenou a vědecky uvědoměnou, [...] methodicky vykořisťuje celý svůj sujet, vyčerpává jej svoji zevrubnou popisnou methodou, obírá jej na kost“. ⁷¹

Obraz Šaldova hodnocení realismu či naturalismu by nebyl dostatečný bez alespoň letmého pohledu na kritikovo mínění o tvorbě realistů českých. Nechme nyní bokem již zmíněného Šlejhara, ale také například Františka Xavera Svobodu či Růženu Svobodovou, jejichž díla Šalda na mnoha místech oceňuje jako moderní a skutečně umělecká. ⁷² Zajímavý obraz o vztahu pojmů *moderní* a *realistický* vznikne při analýze kritik realistů, kterým Šalda odnímá statut umělců. Například roku 1892 při kritice próz *Črty* Josefa Krušiny ze Švamberku dává do protikladu moderní dynamické umění, které dbá na kolektiv, a je tak hodno označení sociální (jako představitel uveden mj. Balzac, Flaubert a Zola), a realismus český, který nevytváří velké společenské fresky: v Čechách „realismus degeneroval se vždycky v posud v umělý, impotentní, obmezený, falešný a nulní genre, kde buď se začalo nebo končilo (a nejčastěji obojí dohromady) aranžováním vyhledaných, vykopaných a pravidelně vyřezaných ‚figurek‘ a ‚obrázků‘ z nejrozličnějšího ‚života‘“. ⁷³ Slově, která Šalda dává do uvozovek, je třeba rozumět takto: figurka není pravá literární postava, která by byla psychologicky prokreslená, jde jen o nositele několika rysů, jejichž výskyt je nahodilý (případně – a o to hůře – je daná figurka charakterizována jen vnějšími rysy a o jejím charakteru, byť zploštělém, není informováno vůbec); obrázek není zachycením komplexnosti určitého výseku života, pouze jeho redukce na několik momentů, které jsou jen popsány, nikoliv vyjádřeny ve všech souvislostech a vztazích; a konečně život zobrazený popisovaným typem psaní jednoduše ani životem není, jelikož skutečný život (jak o tom bude pojednáno v druhé kapitole) je ve své podstatě dynamický a

⁷⁰ ŠALDA, F. X.: Novoklasicism. In týž: *KP9*, op. cit., s. 24.

⁷¹ ŠALDA, F. X.: Umělecký paradox. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 136.

⁷² Srov. např. ŠALDA, F. X.: Pohled na novou českou literaturu, op. cit., s. 361.

⁷³ ŠALDA, F. X.: Jos. Bar. Krušina ze Švamberka: *Črty*, op. cit., s. 92.

proměnlivý, zatímco český realismus si libuje v zachycování určitého statického výjevu. Šaldovy výtky nejsou směřovány jen k dnes již zapomenutému autorovi, leč též k vrcholnému zjevu českého realismu: ke Karlu Václavu Raisovi. V kritice jeho *Zapadlých vlastenců* najdeme pasáže, jež si zaslouží delší citace:

„Pan Rais není umělec, který formuje život, který ho množí a stupňuje. Jeho figury jsou jen pohybující se automati. Duševního života v nich není. Všichni jsou si duševně podobní, stejní, rovní. [...]. Dnes je nám známo, jak realismus vplazí se do umění vždycky a všude nejprve genrem, jak zachycuje se nejprve na pravdě vnějšku, detailu figurovém, v pouhém ryzím výpočtu popisném. [...] Holé konstatování pozorovatelské je lehké a snadné řemeslo. Na něm uváznu p. Rais. Jako umělec, tvůrce, myslitel je naprosto nicotný. Má přechodný význam první zachycené posice, která dnes již v našem novém písemnictví jinými, jinak silnými zjevy dávno je překonána.“⁷⁴⁷⁵

Závěr citovaného úryvku je naprosto zásadní: ač je realismus považován Šaldou za směr moderní, samotný realistický způsob psaní není zárukou ohodnocení díla jako moderního, nového, uměleckého. Mohli bychom snad zastávat následující tvrzení: realismus je moderním do té míry, do které je uměleckým; nemáme-li však co do činění s uměním, nemá nejspíš potě smysl mluvit ani o realismu a modernismu, poněvadž se jedná o termíny ryze umělecké. Máme zde tak jeden z mnoha dokladů nejasného užívání pojmu *moderní* – sám směr je označen jako *moderní*, protože je projevem moderní doby; když má Šalda označit za *moderní* konkrétní díla, zaváhá a začne na použití termínu klást vyšší nároky.

1.3.2 Gustave Flaubert jako příklad nedogmatického realisty

Šaldova práce s termíny *realismus*, *naturalismus*, *modernismus* a také s termínem *umělec* si zaslouží detailnější ilustraci na konkrétním příkladu. Postava Gustava Flauberta byla zvolena z několika důvodů: v první řadě jde o autora, jemuž Šalda věnoval ve sledovaném období řadu monotematických studií a jehož díla pravidelně podroboval kritice; dále jde o autora, při jehož hodnocení nebyl Šalda tolik

⁷⁴ ŠALDA, F. X.: Z nové české beletrie. In *týž: Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 227–228.

⁷⁵ Naprosto nejde o ojedinělý projev nesouhlasu s Raisovým dílem, obdobná slova vyjadřuje Šalda i nad *Pantátou Bezouškem*, kdy tvrdí, že Rais „nedovede je [lidské typy] najít, stvořit, utužit v rozvířené, bolestné, zmítané směsi přítomnosti. A to poslední a jen to je pravé kritérium básníka a umělce. Básník je tvůrce a ne sběratel lidských zkamenělin a jich popisovatel.“ ŠALDA, F. X.: K. V. Rais: Pantáta Bezoušek. In *týž: KP3*, op. cit., s. 450.

nekritický jako v případě například Dostojevského, proto bude možné lépe sledovat vztahy mezi jednotlivými pojmy; v neposlední řadě pak jde o postavu, které Šalda přikládal stěžejní roli při formování moderního románu,⁷⁶ což je aspekt, který je zdůrazňován také dnes (přestože – a to je nutné zdůraznit – dnes je termín *moderní román* vyhrazen jeho subjektivizované podobě rozvíjející se od počátku dvacátého století, a nikoliv románu Balzacově, natož pak Rousseauově; Flaubertův modernismus je pak vnímán v jeho vlivu na perspektivizaci vyprávění, o níž Šalda nijak nehovoří).⁷⁷

V raných Šaldových pracích je Flaubert stavěn vždy vedle Zoly, Huysmanse a bratří Goucourtů jako jeden ze zakladatelů a vrcholných představitelů naturalismu, roku 1895 je označen za realistu,⁷⁸ roku 1899 se Šalda vymezuje proti názoru, že by spolu se Stendhalem byli předchůdci realismu a zakladateli „moderního románu analytického a psychologického“⁷⁹ a Flaubert je dle něj „romantik celou bytostí“,⁸⁰ roku 1911 je již Flaubert „patriarcha moderního románu francouzského“⁸¹ a představitel realismu a naturalismu, roku 1912 se o Flaubertově díle mluví jako o epilogu romantismu a nachází u něj zrod nové formy, „kterou bych rád nazval realismem záporným nebo nepřímým“,⁸² a konečně roku 1913 staví Šalda Flauberta do protikladu k romantismu a uvádí, že Flaubert ve svém díle „podává synthesu [...]. Jest první básník jednotné kosmické atmosféry světelné.“⁸³ Není naším úkolem vyložit a vysvětlit proměny Šaldova hodnocení Flaubertova díla, pro účely naší práce postačí, budou-li blíže osvětleny vztahy mezi užitými pojmy, aby se ukázalo, že v Šaldově uvažování není nemyslitelné chápat dílo téhož autora jako realistické a zároveň jako romantické, a vůbec že se hodnocení *moderní* může vyvázat z jakýchkoliv bližších stylových určení.

Jako výchozí bod našich úvah můžeme použít Flaubertův medailonek, který vyšel v *Duši a díle*; nikoliv proto, že by šlo o uzavření Šaldových úvah o umělcově

⁷⁶ Již bylo několikrát ukázáno, že jeho jméno téměř vždy stojí vedle jména Balzacova a Zolova.

⁷⁷ K tomu srov. např. HOLÝ, J.: Proměny autorského vyprávěče. In: HODROVÁ, D. (ed.): *Proměny subjektu II*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994, s. 7.

⁷⁸ ŠALDA, F. X.: Prohlášení na adresu p. M. A. Šimáčkovu. In týž: *KP2*, op. cit., s. 342.

⁷⁹ ŠALDA, F. X.: De Stendhal: Červený a černý. In týž: *KP4*, op. cit., s. 231.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 233.

⁸¹ ŠALDA, F. X.: Nezapomínejme na Ganges. In týž: *KP 8*, op. cit., s. 209.

⁸² ŠALDA, F. X.: Mladý Flaubert. Epilog romantismu. In týž: *DAD*, op. cit., s. 227.

⁸³ ŠALDA, F. X.: Básnický typ Gustava Flauberta. In týž: *KP9*, op. cit., s. 160.

tvorbě, nýbrž jelikož se snaží zachytit přechod Flauberta od romantického typu psaní k realistickému.⁸⁴ Nemusíme zde rekonstruovat genezi Flaubertova díla, stačí jen podat, k jakým závěrům dospívá Šalda. Nejpodstatnější je pro něj Flaubertovo překonání romantického dualismu a jeho nahrazení něčím, čemu Šalda říká atomismus. O romantickém dualismu již byla řeč, v této studii však Šalda zdůrazňuje jeho jiný aspekt: romantický dualismus spočíval především v rozkolu mezi daným životem subjektu a životem ideálním: z jejich nesouladu, a především z neutuchající naděje v možnost svého ideálu dosáhnout pramenil rozpor, jenž byl hluboce zakoušen a byl jednou z hlavních příčin napsání díla. Atomismus, který rozvíjí Flaubert, podle Šaldy znamená uvědomění si neuskutečnitelnosti jakéhokoliv ideálu, svět Flaubertových románů je tak světem „entit [...], které nemohou pochopiti se, sděliti se, splynouti, porozuměti sobě, které všude nesou s sebou žalář své existence, a čím vášnivěji, nepokojněji a bouřlivěji se chovají, tím více jej cítí“.⁸⁵ Zmizela tedy víra v lásku a přátelství, obecně vzato zmizely ze světa všechny iluze: a odstranění iluzí znamená odstranění dualismu. Tento způsob psaní Šalda označuje jako záporný (či nepřímý) realismus, kdežto realismus s iluzemi byl realismem přímým.⁸⁶ Raná verze *Citové výchovy* je podle Šaldy tím románem, který romantismus překonal, „v tom jest mezníkový její význam v uměleckém vývoji Flaubertově a ne jen v něm, nýbrž i v celém vývoji moderní tvorby básnické.“⁸⁷ (Nabízí se automaticky otázka, kam tedy zařadit Balzaca, jehož dílo jistě odpovídá Šaldově charakteristice nepřímého realismu, ale který tvořil dříve než Flaubert – je to otázka, která musí zůstat nezodpovězena, neboť jednak Šalda nevěnoval Balzacovi žádnou větší studii, jednak, jak lze vidět na již prezentovaných příkladech, jeho určování příslušnosti k jednotlivým literárním směrům není nijak konzistentní; proto kdybychom měli říci, kdo je tedy podle Šaldy oním zakladatelem moderního románu, našli bychom jmen několik.)

Mohli bychom Šaldu obvinít z poněkud neuváženého použití pojmu atomismus, poněvadž jak vyplývá rovněž z jeho jiných flaubertovských studií, tento atomismus vyzískal literatuře především celistvý pohled na lidský život. „Za životní

⁸⁴ Šaldova studie byla sepsána při příležitosti vydání sebraných spisů děl mladého Flauberta ve Francii; zvýšenou pozornost Šalda věnuje především rané verzi románu *Citová výchova* z roku 1844 a její komparaci s verzí definitivní z roku 1869.

⁸⁵ ŠALDA, F. X.: Mladý Flaubert. Epilog romantismu, op. cit., s. 224.

⁸⁶ Ibid., s. 227.

⁸⁷ Ibid., s. 224.

celostí a jejím pathosem vychází básnická tvorba Flaubertova; v ní jest její novum, v ní jest její modernost; v ní to, co činí jí rozhraním celých epoch. Chce vystihnouti a vystihuje opravdu život v jeho totalitě, v jeho celkové děsivé nezměrnosti.“⁸⁸ Proto označí jeho dílo Šalda za dílo syntetické, což se může jevit v rozporu s běžně chápaným významem pojmu atomismus. V každém případě Flaubertův atomismus znamená především pomyslné vítězství nejen nad romantismem, ale též nad naturalismem: pro něj by se snad pojem atomismus hodil lépe, v Šaldových očích je totiž naturalismus často jen souhrnem jednotlivých faktů. Flaubert učinil ten významný krok, že si vzal naturalismus za své východisko – v tom je vědecký základ jeho tvorby –, avšak nezapomněl ani na druhou stránku pravého uměleckého díla, a to právě na jeho stránku uměleckou.⁸⁹ Za vrcholné Flaubertovo dílo Šalda považuje *Pokušení svatého Antonína*, ve kterém je podle něj sepětí vědy a umění (jindy řečeno krásy) nejdokonalejší: „Flaubertovi krása nemá nic kontradikčního s vědou a poznáním – skutečně moderní názor, který [...] překvapuje svou šířkou a celostí“.⁹⁰ Flaubert díky tomu nezůstal jen vědecky chladným pozorovatelem okolního života, snažil se o jeho aktivní přetvoření v umění, čímž si vytvořil osobitý styl, jenž Šalda nemálo vyzdvihuje.

Zbývá ještě odpovědět na otázku, jak se vyrovnat s Flaubertem jako romantikem. Dalo by se snad říci, že Šalda vnímá jako romantickou složku Flaubertovu tu, o které byla řeč naposledy: tedy jeho důraz na krásu. Ve svém základu je podle Šaldy Flaubert nihilista a pesimista, a to pesimista psychologický, tím je tedy pevně spjat s tradicí realistickou a naturalistickou, přesto nelpí na znázorňování negativních stránek lidského života, „styl Flaubertův jako všecky mocné a velké činy jest dílem životní desiluse jen zčásti a zčásti menší; zčásti větší jest dílem víry: pevné, neotřesné víry Flaubertova v nepomíjivou vznešenost a svatost umění“.⁹¹ Jak říká Šalda na jiném místě: „[T]ento nihilista, jenž nevěřil nakonec v nic, ani v realitu a její existenci, věřil v – krásnou větu.“⁹² Zdá se tedy, že víra v umění v Šaldově uvažování

⁸⁸ ŠALDA, F. X.: Básnický typ Gustava Flauberta, op. cit., s. 160.

⁸⁹ Srov. ŠALDA, F. X.: Mladý Flaubert. Epilog romantismu, op. cit., s. 217.

⁹⁰ Srov. ŠALDA, F. X.: Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína. In týž: *KP4*, op. cit., s. 245.

⁹¹ ŠALDA, F. X.: Mladý Flaubert. Epilog romantismu, op. cit., s. 229.

⁹² ŠALDA, F. X.: De Stendhal: Červený a černý, op. cit., s. 233.

spojuje Flauberta s romantismem.⁹³ Šalda si tedy na Flaubertovi nejvíce cení toho, co není realistické – sám realismus je mu v určitém významu moderním (nejde-li o realismus český, který snad ani nepovažuje za umění), zásadním způsobem totiž pozměnil tvář umění, překonal nesnáze klasicismu a romantismu výše popsaným způsobem – ale přeci jen: stejně jako realistický automaticky neznamená moderní, moderní v tomto použití automaticky neznamená syntetický. Ve všech případech jde o pojmy, které se nevztahují k látce daného díla, ani pouze k jeho metodě – Šalda je vnímá a užívá mnohem komplexněji.

1.4 Parnasismus

Šalda mimo jiné oceňuje Flauberta pro jeho víru v „krásnou větu“, pro jeho práci se slovem a pro jeho „ryzí a důsledný formismus“,⁹⁴ tedy pro rysy, které – jak na to ve své studii upozorňuje Aleš Haman – vřazují Flauberta do silné blízkosti s parnasismem.⁹⁵ Sám Šalda o spojení Flauberta s parnasismem neuvažuje a název směru v souvislosti s jeho jménem nevysloví, přesto se nabízí otázka, zda právě „formismus“ jako typický rys parnasistní tvorby Šalda vnímá jako rys moderní.

Je to otázka dosti problematická, důvodem je především velmi řídké užívání termínu *parnasismus* v Šaldových textech. Podívejme se například, jak označuje Théophile Gautiera, dnes vnímaného jako vůdčí osobnost parnasismu:⁹⁶ Gautier je „nejbarevnějš[í] a nejkolorističtější[í] romantik“,⁹⁷ je to „epigon francouzské romantiky“,⁹⁸ vedle Victora Huga je jmenován jako stěžejní reprezentant francouzského romantismu, jenž ovlivnil lumírovce,⁹⁹ jen jednou je vnímán jako „prolog k francouzskému Parnasu“.¹⁰⁰ Na některých místech je jmenován jeho význam pro rozšíření formalistické metody (či lartpouarlartismu) – uveden je již v *Syntetismu*

⁹³ Šalda výslovně píše: „Je to ryze romantická theorie o smyslu umění a významu básníka, jak ji známe třeba z veršů Théophile Gautiera (...)“. ŠALDA, F. X.: Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína, s. 244.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Srov. HAMAN, A.: Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení. In HAMAN, A. – TUREČEK, D. a kol.: *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015, s. 29–32.

⁹⁶ Srov. např. PELÁN, J.: Francouzský parnasismus. In: HAMAN, A. – TUREČEK, D. a kol.: *Český a slovenský literární parnasismus*, op. cit., s. 45–51.

⁹⁷ ŠALDA, F. X.: Jan Voborník: O poesii Julia Zeyera. In týž: *KP3*, op. cit., s. 399.

⁹⁸ ŠALDA, F. X.: Julius Zeyer. In týž: *Kritické projevy 5 (1901–1904)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 40.

⁹⁹ ŠALDA, F. X.: Pohled na novou českou literaturu, op. cit., s. 358.

¹⁰⁰ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká, op. cit., s. 39.

v *novém umění*,¹⁰¹ jeho nauka „o primátu umění před životem“¹⁰² výrazně ovlivnila Vrchlického, jak Šalda připomíná také roku 1917. V téže stati však uvádí, že větší vliv na českou poezii měli Gautierovi pokračovatelé, a to „Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle“.¹⁰³ O Baudelairovi jako případném parnasistovi se toho z Šaldova díla příliš nedozvíme, v jediné rozsáhlé studii ve sledovaném období je Baudelaire řazen mezi symbolisty;¹⁰⁴ Banville, jemuž Šalda z výše jmenovaných věnuje nejméně prostoru, je na některých místech označen za formalistu¹⁰⁵ a jedinkrát za parnasistu,¹⁰⁶ pouze Leconte de Lisle je častěji spojován s parnasismem: je vnímán jako „vůdce Parnasu francouzského“,¹⁰⁷ stojí „v čele“ parnasistů.¹⁰⁸ Náš výčet má ukázat jediné: u čelních básníků francouzského parnasismu Šalda směrovým určením nijak nehýří, jejich samotné tvorbě nevěnuje ani delší odstavec, slouží jen jako jména do seznamů vlivů působících na umění české – a to konkrétně především na lumírovce. Ač se to z hlediska dnešní situace v literární historii, kdy se termín parnasismus po desetiletích neužívání sice znovu etabluje, avšak jen pomalu, může jevit jako zvláštní, Šalda za parnasisty častěji označuje literáty české než francouzské. Nemůžeme tedy říci nic příliš obecného o Šaldovu přístupu k parnasismu jako takovému, přesto máme dosti dokladů pro analýzu jeho přístupu k parnasismu českému: tedy k tvorbě lumírovců a především k tvorbě Jaroslava Vrchlického, jíž Šalda termín parnasismus *de facto* vyhradil.¹⁰⁹

Jak známo, vztah Šaldy k Vrchlickému dílu nabýval jistých proměn, přestože se Šalda v pozdějších statích k Vrchlickému dílu vyjadřuje smířlivěji než v letech devadesátých, kdy lze jeho silně odmítavou kritiku chápat jako prostředek boje o prosazení nové generace, ani on sám nepřestává zdůrazňovat, že akceptace některých Vrchlického děl a uznání jeho významu nijak neruší právě onu závažnou kritiku na počátku Šaldovy kariéry. Důrazně na to upozorňoval například ve stati *Můj poměr*

¹⁰¹ ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění, op. cit., s. 41.

¹⁰² ŠALDA, F. X.: Dvě rozhodná léta v životě Jaroslava Vrchlického: 1875–1876. In týž: *KP10*, op. cit., s. 51.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ ŠALDA, F. X.: K překladu Baudelaira. In týž: *KP2*, op. cit., s. 313.

¹⁰⁵ Srov. např. ŠALDA, F. X.: Jaromír Borecký: Rosa mystica. In týž: *KP1*, op. cit., s. 410.

¹⁰⁶ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká, op. cit., s. 39.

¹⁰⁷ ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: Nové studie a podobizny. In týž: *KP3*, op. cit., s. 379.

¹⁰⁸ ŠALDA, F. X.: Pohled na novou českou literaturu, op. cit., s. 359.

¹⁰⁹ K tomu srov. HAMAN, A.: Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení, op. cit., s. 27–29.

k *Vrchlickému*,¹¹⁰ která vyšla jako reakce na recenzi Alberta Pražáka stati o Vrchlickém z *Duše a díla*:¹¹¹ Pražák upozorňoval právě na fakt, jak je náhle Šaldovo hodnocení Vrchlického střízlivé. Nutno říci, že Pražák jistě měl pravdu v tom, že jazyk Šaldův se proměnil a jeho hodnocení již nejsou formulována příkře negativně či pozitivně, při bližším pohledu na diskutované stati je ovšem třeba dát za pravdu Šaldovi, že přestože nově věnuje Vrchlickému nebývalé množství prostoru a třebaže jej za určité složky díla vyzdvihuje, dále naráží v jeho díle na rysy, které podrobuje kritice, jakkoliv ta už nevyznívá tolik bojovně jako dříve. Vezmeme-li v úvahu tato zjištění, můžeme se na Šaldovu recepci Vrchlického parnasismu dívat jako na jeden kontinuální proud.

Hlavní výtka vůči Vrchlickému je nejlépe formulována v Šaldově kritice básnickovy sbírky *Písně poutníka* z roku 1896. Skrze tematický a stylový rozbor jednotlivých básní kritik dochází k závěru, že Vrchlického kniha nemá žádnou jednotící linku, není v ní přítomen „žádný plán, žádná jednotnost stavby, žádná ideová perspektiva života“,¹¹² kterýžto aspekt zachycuje pojmem diletantismus; méně často užívá pojem, který se nám jeví jako trefnější: eklekticismus. Není třeba dlouze opakovat barvitě Šaldovy metafory, jimiž charakterizuje Vrchlického tvorbu, některé jsou však pro pochopení Šaldovy kritiky eklekticismu nenahraditelné: „Diletant hraje na všech strunách, převléká se do všech kostýmů, mlsá ve všech dobách. Diletant je kulturní antikvář, který vykládá krámk svůj za šera, za soumraku věků, kdy vyžity jsou všecky veliké styly a není žádného nového, životního. Tehdy přicházejí diletanti a paběrkují, co zbylo. Diletantismus, eklektismus je pravý stav úpadkový.“¹¹³¹¹⁴ Stejná slova nalezneme v kritice Vrchlického *Posledních sonetů samotáře* ze stejné doby: „Sledujme tento neorganický postup a růst knihy, která je zcela volně sešita z nejrůznějších látek, neboť p. Vrchlický přenáší se superiorně přes zcela rozumný požadavek symbolistů, že kniha má mít vnitřní logickou členitost, jednotnou

¹¹⁰ ŠALDA, F. X.: Můj poměr k Vrchlickému. In týž: *KP9*, op. cit., s. 282–285.

¹¹¹ ŠALDA, F. X.: Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. In týž: *DAD*, op. cit., s. 94–102.

¹¹² ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: *Písně poutníka*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 92.

¹¹³ *Ibid.*, s. 103.

¹¹⁴ Uvedený citát pokračuje velmi zajímavou větou, v níž už Šalda nevyčítá Vrchlickému pouze jeho poezii, ale též jeho povahové vlastnosti: „Je to duševní nestatečnost, lhostejnost, nepevnost, kolísavost, sofistika.“

architekturu ideovou.“¹¹⁵ Jádrem kritiky je tedy shledání dvojího nedostatku ve Vrchlického tvorbě: jedním je nedostatek subjektivního vkladu umělce do díla: tím je způsoben stylový eklekticismus. Viděli jsme již u Flauberta, že ve svém díle podle Šaldy mísil prvky romantismu a realismu, dovedl však podat skrze vlastní osobnost dostatečnou syntézu na to, aby stvořil vlastní styl: nikoliv tak Vrchlický.¹¹⁶ Druhým nedostatkem je absence vlastní myšlenkové práce: Vrchlického náhled na svět se omezuje jen na předem dané možnosti, na známá schémata; ve svém díle podle Šaldy nevytváří nic originálního, používá slova bezobsažně, či jen s jejich naivním (řekněme spolu se Šaldou: apriorním) významem. Dalo by se na něj užít citátu z kritiky Antonína Klášterského: „Vidí a myslí v zděděných generalizovaných a zjednodušených schématech verbálních: řekne třeba slovo ‚dívka‘ a vidí hned bytost čistou, skromnou, krásnou a mladou. Za tento koncept (daný a priori ve slově) jeho analýsa nejde.“¹¹⁷ Stavba básně je tak parnasistům v Šaldových očích záležitostí čistě formální: nezáleží na obsahu, je-li forma dostatečně virtuosní. Se znalostí Šaldových tezí o podmíněnosti obsahu a formy v díle a o důrazu na subjektivní prožívání obsahu díla je zcela pochopitelné, proč kritik český parnasismus bezvýhradně odmítá.¹¹⁸

Vyvstává proto otázka, jaký je podíl parnasismu na moderním umění. Mělo-li by jít ryze o parnasismus český, pak jej Šalda hodnotí negativně, protože zaprvé byl ryze epigonský a nevnesl do české poezie nic vlastního, zadruhé je ryze formalistní. Přesto se kritik zamýšlí nad úlohou lumírovců pro vývoj českého moderního umění. Při této příležitosti vyzdvihuje Vrchlického překlady francouzských básníků,¹¹⁹ oceňuje lumírovce pro import velkého množství francouzských vlivů do českého prostředí, čímž došlo k urychlení vývoje české literatury,¹²⁰ s tím souvisí ocenění Vrchlického pro vnesení optimističtějších tónů do české poezie a tím zmodernizování

¹¹⁵ ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: Poslední sonety samotáře. In týž: *KP3*, op. cit., s. 134.

¹¹⁶ Stejný soud čteme právě v pozdějších statích: „Vrchlický i tu [v básních o moderním životě] podával transkripci, ne padělek, ne odvar, ale nejlépe míněnou a za daných poměrů jediné možnou náhražku –, ale přesto odvozeninu a ne prvotný útvar stylový.“ ŠALDA, F. X.: Smrt Jaroslava Vrchlického a jeho dílo. In týž: *KP9*, op. cit., s. 73.

¹¹⁷ ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Z příkopů, op. cit., s. 107.

¹¹⁸ Negativního soudu nebyly ušetřeny ani jiné osobnosti spjaté s parnasismem. Proslulá je především Šaldova kritika Čechových *Modliteb k Neznámému*, v níž mu vyčítá povrchnost a prázdnotu v práci s abstraktními termíny jako Bůh, Neznámé či Láska (srov. ŠALDA, F. X.: Svatopluk Čech: Modlitby k Neznámému. In týž: *KP3*, op. cit., s. 236–241.).

¹¹⁹ ŠALDA, F. X.: L. Ariosto: Zuřivý Roland. In týž: *KP2*, op. cit., s. 122.

¹²⁰ ŠALDA, F. X.: O francouzském vlivu v naší literatuře. In týž: *KP7*, op. cit., s. 411.

přístupu k životu:¹²¹ „V poesii, hlavně v lyrice, představoval ‚Lumír‘ relativní [!] pokrok [!] v české literatuře, avšak v próze, povídce, románu a dramate (kromě jediného Zeyera, ke kterému se připojují nejmocnější moderní směry¹²²) vytvořil málo co umělecky typického a cenného,“¹²³ píše Šalda roku 1897. Relativnost jejich pokroku je nejspíše dána faktem, který Šalda pojmenovává v jiném svém textu: mluví o lumírovcích jako o těch, kteří podepřeli romantismus parnasistní metodou.¹²⁴ Pokrok tedy asi znamená následující: lumírovci přinesli do české literatury proud moderního francouzského básnictví, který byl do té doby u nás neznámý. Relativnost: přetavili jej do podoby, která byla jen epigonská, jen popisná, jen formalistní. A navíc: český parnasismus omezil možnost nástupu realismu (kterého si Šalda cení více) a svým lartpoumlartismem, tedy svým vyvyšováním umění nad život, byl blízký romantismu a jeho akcentaci role umění v životě – v tom byl parnasismus tedy dokonce zpátečnický.¹²⁵ Navíc: básně parnasismu (a to též parnasismu světového) často zobrazují svět jako statický předmět, který slouží jen k dekorativnímu popisu; nijak nezachycují jeho dynamickou strukturu – vnímají svět idealisticky: v tom lze spatřovat jejich další příbuzný rys s romantismem, budeme-li souhlasit s Šaldovým přísným protipólem idealistický, statický romantismus x dynamický realismus.¹²⁶

Stále není odpovězena otázka, byl-li parnasismus moderní. Odpověď může znít: ač to Šalda výslovně neuvádí, parnasismus moderní je, již jen z toho důvodu, že je-li epigonem romantismu, který byl moderním směrem, musí být moderní též. Zcela jistě není takovým moderním směrem, jaký by jej Šalda chtěl mít, a to především kvůli přílišnému formalismu. Již v *Syntetismu* Šalda píše: „styl není nic formového a

¹²¹ „Vrchlický jest největší posud revoluce v českém kulturním světě. Do národa pochmurného a meditativního, žijícího posud smyslem spíš vnitřním než smysly vnějšími, i v rozkoši melancholického a teskného, vtrhuje Vrchlickým poesie jásavé fanfáry, optimistická a skutečnostná, plná hlady a žízně po všech darech země a světa, prudce a horce zmocňující se života ve všech jeho tvarech [...]. [...] celá tvorba jeho měla i podmínkou i cílem zezápadnění a zmodernisování českého světa.“ ŠALDA, F. X.: Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém, op. cit., s. 101.

¹²² Šaldovo hodnocení Zeyera bylo dosti rozporuplné, na jedné straně stojí pasáže nadšené (srov. ŠALDA, F. X.: Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu. In týž: *KPI*, op. cit., s. 73.), na druhé straně odměřeně (srov. ŠALDA, F. X.: Julius Zeyer: Tři legendy o křicifixu. In týž: *KP3*, op. cit., s. 55.). K tomu srov. TOPOR, M.: Šaldův Zeyer. In „*Na téma umění a život*“. F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007. Brno: Host, 2007, s. 252–267.

¹²³ ŠALDA, F. X.: Pohled na novou českou literaturu, op. cit., s. 359.

¹²⁴ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká, op. cit., s. 38–39.

¹²⁵ Srov. *Ibid.*, s. 38.

¹²⁶ ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Z příkopů, op. cit., s. 104.

materiálního, [...] celý styl je v ‚obsahu‘, správněji v Podstatě [...], že obojí jest integrální jednotou [...]. Nebo pověděno kladněji, obmezeněji, techničtěji: je znakem stylu evokativnost.“¹²⁷ Výsledkem estetické syntézy tedy musí být evokace – ta je možná jen díky stylu. Chybí-li ona subjektivní niternost a nutnost vyjádření, jde o pouhý formalismus. Šalda tak činí parnasismu stejnou výtku, které se od něj dočkal naturalismus: ulpění na povrchu zobrazované skutečnosti, nedostatek osobnostního vkladu.¹²⁸

Mohla by se nabídnout i odlišná odpověď, jejím základem ale musí být hlubší zamyšlení nad samotným termínem parnasismus. Otázka totiž zní, co Šalda blíže míní parnasistní metodou. Jistě by nechtěl slůvkem „formalismus“ odvrhnout celou tvorbu Gautiera, Bandevilla či Leconta de Lisle – naopak by u nich nejspíše vyzdvihl skloubení obsahu s virtuózní formou. Avšak ve chvíli, kdy se obsah z formy vytratí, jako se tomu stalo v některých Vrchlického básních a snad ve všech sbírkách Antonína Klášterského,¹²⁹ nastává moment kritiky – to již přece, přísně řečeno, není parnasistní metoda, jde spíše o něco, co bychom mohli nazvat „české zneuctění francouzského parnasismu“. Má potom stále smysl bavit se o tom, je-li parnasismus moderní či není?

¹²⁷ ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění, op. cit., s. 41–42.

¹²⁸ Ve vztahu ke kritice naturalismu je zajímavé se zmínit o Šaldově kritice *Zpěvů knížecích* Františka Kvapila: stať má rozsáhlý úvod, v níž Šalda kritizuje přílišné lpění parnasistů na epické poezii, kterou parnasisté označují (a Šalda se tomuto označení velmi brání) za objektivní. Uveďme citát, ve kterém Šalda promlouvá slovy zkarikovaného parnasistního básníka: „Ach balada, ach epika – proč se jí vyhýbáte, mladí páni? Nechutná vám, vidíte? To člověk musí studovat – ano, studovat na to – alespoň deset sbírek starých nordických nebo skotských balad nebo španělských romancí si přečíst a pak když je důkladně přečetl – velmi opatrně - - parafrázovat! Ano, pánové, to jest epika, to je vrchol básnické plastiky a objektivity, ano, to je trvalé. Co s těmi vašimi moderními efemérami – to zde, to jsou věky, to jsou staletí, to jsou tisíciletí, to je básnické ‚aere pernnius‘!“ Zde opět vidíme zásadní Šaldův nesoulad s žánrovou tvorbou lumírovců vůbec. Podle Šaldy si má každý tvůrce zvolit takovou formu, jaká se mu pro vyjádření konkrétního obsahu jeví být nejhodnější. Nařizovat předem, jaký žánr by měl tvůrce psát, bez ohledu na jeho obsah, je parnasistní východisko, které Šalda jednoduše nemůže přijmout. Šalda ve své kritice dále pokračuje: „Tito lidé nevědí, že genry jako všechno na světě podléhají rozvoji, že literární genry rostou, mění se, vymírají a rodí se jako genry přírodní, jako rody a druhy živočišné a rostlinné. [...] Těmto lidem ani na mysl nepřišlo, že moderní doba má také svou epiku, jí konformní, jí odpovídající, jí vyslovující [...]“. ŠALDA, F. X.: František Kvapil: *Zpěvy knížecí*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 259.

¹²⁹ Ze Šaldovy recenze Klášterského sbírky *Tmavé růže*: „Všecka čísla, jež vám podává dnes v ‚Tmavých růžích‘, mohla být tištěna v kterékoli sbírce předešlé, na příklad v ‚Nočních violách‘ nebo ‚Spadaném listí‘ či nevím v které jiné a jak jinak nazvané. A naopak zase: kteroukoli sbírku starou může vydat jako novou a jsem jist, že by klam nepoznali ani nejdůvěrnější přátelé a na venek nejhorlivější ctitelé básníkovi.“ ŠALDA, F. X.: *Ant. Klášterský: Tmavé růže*. In týž: *KP4*, op. cit., s. 24.

Neměla by otázka raději znít, je-li moderní ta která sbírka Vrchlického? Kdybychom totiž redukovali parnasismus na ty sbírky lumírovců, v jejichž kontextu Šalda o parnasismu hovoří, pak bychom mohli říci, že parnasismus je natolik odtržený od života, natolik schematický, že nejde o opravdové umění, natožpak o umění moderní. Jde o závěr dosti vypjatý.¹³⁰ Zdá se mu odporovat například již jen fakt, že o lumírovcích Šalda pojednává ve stati s názvem *Moderní literatura česká*. Ale jak vyplývá z pozdějších statí o Vrchlického díle – nejvíce si Šalda cení těch děl, která nejsou eklektická a diletantská: která jsou Vrchlického subjektivní výpovědí.¹³¹ Dalo by se tedy opět říci, že sám Vrchlický je moderní autor, jelikož mezi ním a parnasismem není možné napsat rovnítko. Z Šaldových textů se zdá vyplývat také tento závěr; a je to závěr pro naše zkoumání zásadní: ukazuje znovu na dvojí praxi užívání a chápání pojmu moderní u Šaldy: jednou slouží k označení všeho, co vzniklo v moderní době (celý parnasismus je tak moderní a spolu s ním i všichni čeští básníci), jednou je kategorií estetickou, která má své přesné hranice (Antonín Klášterský by tak nebyl moderní, ani pokud by se narodil v budoucnosti).

1.5 Symbolismus

Šaldovo uvažování o symbolismu je pevně spjato s jeho idejemi o syntetismu, neboť (alespoň na počátku jeho kritické dráhy) byl pro Šaldu symbolismus jako umělecký směr jedním z nejvhodnějších naplnění jeho představ o podobě moderního umění, byť ne směrem ideálním. Zdá se navíc, že Šalda symbolismus vnímal širěji než jako umělecký směr zakotvený v určitém historickém období: v jeho očích jde spíše o tvůrčí princip, o samotnou filozofii umění, nikoliv o označení pro skupinu francouzských básníků devatenáctého století – je to přístup, který mu dovoluje označit

¹³⁰ Pro potvrzení našeho závěru srov. pasáž o Coppéovi, francouzském parnasistovi: „[...] Coppée neučinil nic, než že si osvojil metodu přesného, zákonně čistého a jasného verše parnasistického, který byl dlouholetou prací nade všechno uzpůsoben, vystihovati plasticky a reliefně vnějškový svět, oblast postřehů zrakových, a tohoto nástroje, svým způsobem velmi dokonalého a velmi jemného, užil na náměry, k nimž nebyli vábeni parnasisté, dědicové romantického exotismu [...]. Zola a jiní podivovatelé Coppéovi přehlédli, že pouhá změna látková nečiní ještě moderního umělce [!!!] a že vlastní čin básnický jest v tvorbě nového výrazu a nového stylu; a že zde úplně selhala síla Coppéova, ukázalo se až příliš záhy.“ Rozlišení parnasistní metody, zde oceňované, a jejího užití v konkrétním případě, je zde jasně vysloveno. ŠALDA, F. X.: Antonín Sova, sensitiv a visionář. In týž: *DAD*, op. cit., s. 117.

¹³¹ Jak Šalda píše roku 1912: „Vrchlický později [tj. v nultých letech] vyběděl ze svého rétorického schematismu a obrodil se právě v posledních knihách a dobral se právě zde místy teplé intuitivně noty intimně lyrické [...]“. ŠALDA, F. X.: Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém, op. cit., s. 95.

za symbolisty význačné postavy literární historie v rozmezí šesti století:¹³² „Dante, Calderon, Goethe, Shelley, Vigny, Flaubert – ano, ti jsou jeho [symbolismu] patriarchové, v nich jsou jeho prameny čisté, nezakalené efemerními polemikami, slávami, pomluvami a manifesty.“¹³³ Obecně řečeno se zdá, že Šalda na mnoha místech symbolismus se syntetismem směšuje, na místech jiných mezi nimi vidí zásadní rozpor. S touto situací je nutno se vyrovnat dříve, než budeme hledat přínosy symbolismu pro moderní umění.

Jako východisko může sloužit recenze sbírky *Venku a doma* Aloise Škampy, v níž Šalda polemizuje s Vrchlického pochvalnou recenzí a staví Škampův parnasismus vedle svého ideálu symbolismu. V návaznosti na italského kritika Vittoria Pica zde Šalda rozlišuje dva typy symbolismu – jeden pojmenovává jako vulgární, jiný jako povýšený. Pro naše potřeby bude vhodnější pojmenování jiné, které vychází ze Šaldových úvah v *Syntetismu* – symbolismus v užším a širším významu (případně naše vlastní pojmenování, na které by Šalda zřejmě nepřistoupil: symbolismus dogmatický a symbolismus syntetický¹³⁴). První druh symbolismu se zaměřuje pouze na obraznost: „Symbolisace, která není než věčné porovnávání a připodobování – ryze samo – účelné a bezcílné – jistý druh metamorfosování bez konce – zrcadlení a obrázkování pro zábavu a do neúnavy.“¹³⁵ Šalda zde má na mysli především řetězení metafor a obrazných pojmenování jen *pro forma*, tedy bez ohledu na jejich myšlenkový obsah: obrazné pojmenování u vulgárního symbolismu neslouží k lepšímu vystižení požadovaného významu, je pouze formou neúčelné básnické virtuosity, jde o hledání analogií mezi dvěma jevy ve fyzickém světě či mezi jevem duševním a fyzickým jen pro tuto analogii samu, nikoliv pro skutečné ozřejmění daného jevu. „Posud jste skládali pěkné paví vějíře, tkali pěkné orientálské záslony. Ale to ještě není poesie,“ říká Šalda těmto básníkům. „Poesie není reprodukční, imitativní – poesie je tvůrčí.

¹³² Šalda na rozšíření pojmu symbolismus trval především proto, že po vydání své *Analýzy* byl nařknut ze slepého přejímání francouzských manifestů; v následných teoretických statích se tak snažil ukázat, jak je jeho způsob myšlení zakotvený v mnohem širší myšlenkové a tvůrčí tradici.

¹³³ ŠALDA, F. X.: *Zasláno Času*, op. cit., s. 186.

¹³⁴ Sousední *syntetický symbolismus* Šalda použije jednou, a to v dopise, který zaslal do *Času* v rámci své polemiky o *Analýze*, není zde ovšem užit terminologicky, jen jako protiklad k *analytickému realismu*. Srov. citaci in VODIČKA, F.: *Ediční poznámky*. In ŠALDA, F. X.: *KPI*, op. cit., s. 473.

¹³⁵ ŠALDA, F. X.: *Alojs Škampa: Venku a doma*. In týž: *KPI*, op. cit., s. 377.

Namísto nových barev hledejte nové – ideje. Neskládejte obraz pro obraz, nezrcadlete zrcadlo zrcadlem, ale v zrcadle – člověka. Obraz pro duši.“¹³⁶

Využívání symbolu k lepšímu zachycení vztahu dvou jevů, a tím k lepšímu zachycení světa samotného, je doménou symbolismu povýšeného, symbolismu v širším slova smyslu (nejde jen o využívání symbolu samo, nýbrž o jeho účelné využívání) či symbolismu, který bychom rádi označili za syntetický. Tento druh symbolismu je podle Šaldy symbolismus linoucí se dějinami literatury již od Danta, je to symbolismus, ke kterému se hodí přívlastky objektivní a psychologický: „Obraz nemá a nesmí mít jiný cíl, než aby zhustil v jediné sféře, v ohnisku eliptické rozptýlenosti stlačil řadu psychologických fakt a poznatků, jež rozptýleně a empiricky podává pozorování objektivné a vědecké.“¹³⁷ Pravý symbol tak vychází z dokonalé obeznámenosti se světem, je výsledkem myšlenkové práce, výsledkem funkční abstrakce, „a proto a jen proto je tak veliká jeho hodnota i umělecká – sugestivná a symbolická. Ten obraz je teplý duší a životem. [...] Symbol není nic než *synthesa* [!] a zhuštění reálného. Zákon. Pravda.“¹³⁸ Věta „ten obraz je teplý duší a životem“ je vlastně krédem celého Šaldova pohledu na umění, jeho syntetismu jako sloučení stránky objektivní (život) a subjektivní (duše) – proto jsme označili ideální symbolismus za syntetický. Ve sledovaném textu navíc Šalda jako příklad správného užití symbolu uvádí pasáž z Flauberta, tedy z toho Flauberta, který je moderní a syntetický – i to budiž vnímáno jako další potvrzení oprávněnosti našich úvah.

Je přesto stále nutné se vyrovnat s úvodním prohlášením, že symbolismus Šalda ve své programové stati nechápe jako dokonalé naplnění tezí o syntetismu. Celou myšlenku je možné obhlédnout se znalostí výše řečeného: v *Syntetismu* Šalda varuje před nebezpečím symbolismu, kterým je přílišná abstrakce, a tím nepřístojné odtrhování umění a života. Symbolismus má podle Šaldy sklon (a je to sklon dán již jeho samotným názvem) ke skutečné symbolizaci: tedy k užívání pojmů ryze abstraktních, nenaplněných empirií – jde tak o jiný druh abstrakce, než o které jsme mluvili v souvislosti s Flaubertem. Zmíněné nebezpečí lze vyjádřit ještě jinak: syntetický symbolismus „záleží celý ve způsobu, metodě uměleckého nazírání-

¹³⁶ Ibid., s. 379.

¹³⁷ Ibid., s. 380.

¹³⁸ Ibid.

poznávání, v konkretismu-intuici, a ne v pevném předmětu a cíli: symbolisaci čistých idejí“.¹³⁹ Úskalí symbolismu tedy spočívá v tendenci k užívání vyprázdněných symbolů; a je to úskalí velmi silné, proto Šalda navrhuje nahradit termín symbolismus svým termínem syntetismus. Avšak ač kritik užívá jakékoliv pojmy, nesmí se nám zakrýt jejich pravý obsah: ideální podobu syntetismu (a vlastně jakoukoliv podobu syntetismu, protože neideální syntetismus není syntetismem) Šalda popisuje stejnými slovy, jakými popisuje v recenzi Škampy svůj povýšený symbolismus.

Jak poté chápat symbolismus jako umělecký směr? Zřejmě stejně jako jakýkoliv jiný umělecký směr devatenáctého století – jako směr, který obsahuje určité rysy Šaldova syntetismu. Obtíž spočívá v jediném: zatímco u romantismu Šalda žádný romantismus syntetický a nesyntetický nerozlišoval, u symbolismu právě proto, že mu byl natolik blízký, k danému rozlišení přistoupil a způsobil tak konfúzi pojmů. Uveďme ještě jeden citát z recenze Škampovy sbírky, v němž Šalda promlouvá k vulgárním symbolistům: „Nejste ani symbolisté [!!!] ani synthetisté (třeba jste to chtěli být) – jste imitativní, reprodukční, neobzíraví a neobjímaví. A dokonce nepodáváte, nevystihujete moderní psychu (a vůbec žádnou psychu).“¹⁴⁰ Tím, že Šalda symbolistům vytýká, že symbolisty nejsou, naznačuje, že nejsou symbolisté podle jeho definice; a jelikož jeho definice symbolismu v sobě obsahuje syntetismus, začíná se jevit užívání pojmu symbolismus jako nadbytečné. Docházíme tak k závěru, že podle Šaldy neexistuje jiný pravý symbolismus než ten, který jsme označili jako syntetický; a jestliže ten chce Šalda nazývat syntetismem, je sám pojem symbolismus zcela odsunut stranou.¹⁴¹ Slouží poté jen k tomu, aby byla lépe vysvětlena povaha syntetické metody.

Moderní na symbolismu je právě jeho metoda, kterou je přístup ke světu skrze subjektivitu jedince. Je to metoda, která překračuje úskalí realismu a naturalismu (ale které se praví umělci realismu vyhnuli, jak jsme již viděli): jejich imitativnost. Vypomozme si Šaldovou metaforou: „Nesejde na paprsku, který prochází a láme se v ústředí, – sejde na ústředí, na jeho jakosti – na zrcadlícím a lámajícím podmětu. A

¹³⁹ ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění, op. cit., s. 46.

¹⁴⁰ ŠALDA, F. X.: Alojs Škampa: Venku a doma, op. cit., s. 381.

¹⁴¹ Tím nechce být řečeno, že by Šalda termín symbolismus neužíval, jen jej velmi často užívá synonymně s pojmem syntetismus.

duše lidská není studený a jednotvárně totožný a mrtvě sklený hranol.“¹⁴² Nahlíží-li vulgární symbolismus na svět jako na pole možností vzájemných analogií mezi jevy, uniká mu podle Šaldy základní předpoklad, totiž vědomí subjektu jako aktivního principu jednak v nahlížení na svět, jednak v hledání oněch analogií. Symbolismus/syntetismus zanedbává množství detailů vnějšího světa (na nichž uvíznul Zolův naturalismus) a skrze „ústředí“ z nich selektuje. Vzniklý obraz světa tak není objektivně platný; má však objektivitu za svůj základ. Je výdobytkem symbolismu, že objektivita nově slouží jako prostředek pro vyjádření subjektu.¹⁴³¹⁴⁴ V tom konečně spočívá jeho nejvyšší hodnota: symbolismus není směrem, který by měl přesně vymezená pravidla umělecké práce „a v tom je nejryzeji a nejvlastněji moderní – ve zbožné a bázlivé úctě k právu každé individuality umělecké a lidské spíše naznačuje než ukazuje směr“.¹⁴⁵

Zbývá ještě jedna otázka: Jak chápat prohlášení o modernosti symbolismu, víme-li, že Šalda za symbolistu pokládá například Danta? V již citovaném dopise Šalda píše: „Symbolická je skoro vždy poesie Dantova a kolika jeho předchůdců [!] i vrstevníků! Zcela symbolický je Calderon v autos sacramentales jindy zbožňovaných a dnes zapomenutých. A z moderních obětovali mu Goethe [...], Heine [...], Shelley jako Browning, Walt Whitman jako Hugo.“¹⁴⁶ Zde se zdá, že sám symbolismus není dostačující podmínkou k modernosti, nepřistoupí-li k němu také určení časové. Jde o problém, který bude řešen ve druhé kapitole naší práce.

¹⁴² Ibid., s. 378–379.

¹⁴³ Uvádět proto syntetismus jako syntézu symbolismu a naturalismu je smysluplné, vidíme-li pod symbolismem jen subjektivismus (což by náleželo symbolismu vulgárnímu), jde ale o pleonasmus, rozumíme-li spolu se Šaldou symbolismem syntézu objektivismu a subjektivismu. K tomu srov. pozn. 69.

¹⁴⁴ Srov. např. následující pasáž o Baudelairovi: „Podkladem všech veršů jeho je život, který pozoroval krutě a neuprosně jako krajní naturalista do drobných ostrých řezavých detailů, jichž je jeho poesie plna a s nimiž počítá jako se stavebním materiálem. Ale není realista, nezůstává státi na těchto detailech, ani nestaví z nich po objektivním daném vzorci novou budovu. Jeho umění je smíšené z realismu i idealismu a překonává oba v mystický symbolismus. Detaily čerpané z reality sestavuje po své subjektivní metodě v nové ideové typy, v nové celky, jiné než ty, z nichž byly vzaty.“ ŠALDA, F. X.: K překladu Baudelaira, op. cit., s. 313.

¹⁴⁵ ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění, op. cit., s. 53.

¹⁴⁶ VODIČKA, F.: Ediční poznámky, op. cit., s. 473.

1.6 Dekadence

Co platilo u předešlých uměleckých směrů, projevuje se ještě markantněji v Šaldově vnímání dekadence: je třeba přísně odlišit její teoretická východiska a konkrétní texty jednotlivých autorů, především autorů českých.

Na teoretické úrovni Šalda nečiní přísný rozdíl mezi symbolismem a dekadencí, oba směry vnímá jako překonavatele naturalismu, řadí je tak do stejného proudu moderního umění: „Symbolismus či dekadence protívou k pouhopouhému ryze počtovému a vnějšimu poznávání naturalismu utíká se k poznání vniternému, hodnotnému, duševnímu. Hledí ne jako naturalismus život do umění jen přejímat, jen svádět, napodobit pouze život, vnější, daný objektivný svět [...]. Symbolismus a celé moderní umění chce právě obsažností jít za naturalismus, za pouhý realismus ve smyslu pozitivismu, chce nejen život přejímat, ale hustit jej, stupňovat, množit, žít v díle.“¹⁴⁷ Dekadence se tak od symbolismu neliší tolik svou metodou (proto o ní platí podobné soudy jako o symbolismu), jako spíše obecným přístupem ke světu. V této souvislosti je v kontextu soudobého literárního života¹⁴⁸ Šalda jedním z mála kritiků, který přisuzuje dekadenci stejné právo na existenci jako jakémukoliv směru jinému a odmítá přitom její označení za umění chorobné. Dekadence jako součást moderního umění je podle kritika projevem životního pocitu typického pro moderní dobu: individualismu. Šalda ve svých statích uvádí, že individualismus, stejně jako kolektivismus, je jedním z pólů, mezi nimiž se nachází přirozená podstata člověka;¹⁴⁹ proto není rozšíření vlny dekadence na konci devatenáctého století jevem nijak výjimečným. Ve známé stati *K otázce dekadence* Šalda dokonce podává vysvětlení její geneze ze sociologických pozic a vnímá ji jako evoluční nutnost. Zvláště obšírně se přitom vymezuje vůči tezi, že dekadentní individualismus (a individualismus vůbec) je vždy spjatý s egoismem: egoismus v umění by podle Šaldy skutečně znamenal nebezpečí, neboť by byl odklonem od objektivního světa a nijak by nenaplňoval jeho ideál syntetismu. Avšak individualismus, který s egoismem nijak nesouvisí, je pro

¹⁴⁷ ŠALDA, F. X.: *Z nové české beletrie*, op. cit., s. 241.

¹⁴⁸ Srov. MÁCHAL, J.: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Praha: Jednota českých filologů, 1926, 68–69.

¹⁴⁹ „Žádný není sám život celý – nýbrž jeho mez. Mezi oběma bije a žije se život. Jedinečnost, individualismus je na straně jedné, hromadnost, typičnost na straně druhé. Život je z obou složen, oběma je zbarven.“ ŠALDA, F. X.: *Rozhledy sociální, politické a literární*. In týž: *KP2*, op. cit., s. 140.

kritika přímo kritérium umělecké tvorby: „Rozvoj umění předpokládá nejvyšší odlišnost individua.“¹⁵⁰ Bez silného individua pro Šaldu vůbec není možná existence osobitého uměleckého díla – vytýkat proto nějakému uměleckému stylu individualismus znamená v Šaldových očích téměř tento styl chválit. Ale i kdyby individualismus měl být problematický, Šalda upozorňuje na jiný aspekt tradiční kritiky dekadence: na její údajnou chorobnost. Ukazuje, jak je vnímání konkrétního uměleckého směru jako škodlivého či chorobného soudem časově podmíněným a relativním:¹⁵¹ „Dnes víme zcela určitě, jak revolučním byl ve svých počátcích klasicismus, jak romantismus, jak realismus a naturalismus. Dnes víme také zcela určitě, že kdekoliv se vyskytá zápas mezi novým a starým proudem, hned formuluje se otázka choroby a nemoci, a jeden směr pohazuje jím jako blátem druhý.“¹⁵² Dokonce se zdá, že označuje-li starší generace nové umělecké snažení za nemocné, jde podle Šaldy o cosi pozitivního: jako nemocné totiž bývá označováno to, co je plné síly a života, co je provokativní, co je nezvyklé, a co je tedy důsledkem silné osobnosti.¹⁵³ Kritik zakončuje svou stat' slovy: „Nyní je však staré již zdravé, mravné atd. Poněvadž je mrtvé.“¹⁵⁴

Není samozřejmě možné podávat obraz Šaldy jako apologeta dekadence, byť jím do jisté míry byl (dekadenci vnímal v širší souvislosti jako nezbytnou součást moderny) aniž by byla věnována pozornost jeho recepci českých dekadentů. Není třeba se přitom věnovat Šaldovým osobním sporům s Jiřím Karáskem ze Lvovic, koneckonců recenze Karáskových *Stojatých vod* vyšla roku 1895, dlouho před zahájením známé polemiky.¹⁵⁵ Nejvíce ze Šaldovy kritiky výtěžíme, budeme-li

¹⁵⁰ ŠALDA, F. X.: K otázce dekadence. In týž: *KP2*, op. cit., s. 212.

¹⁵¹ Jistě zde velkou roli hraje samo Šaldovo postavení umělce, který do literárního prostoru přináší nové umělecké postupy a podněty, jež nejsou snadno akceptovány.

¹⁵² *Ibid.*, s. 216.

¹⁵³ Jak píše na jiném místě: „[V] umění je nemoc podstata každé práce nadprostřední. A nejšíře: [...] nemoc a zmrzačenost ve světě duševním, mravním, uměleckém je pravidlem jako je výjimkou v životě tělesném a hmotném.“ ŠALDA, F. X.: Jaromír Borecký: *Rosa mystica*, op. cit., s. 421.

¹⁵⁴ ŠALDA, F. X.: K otázce dekadence, op. cit., s. 222.

¹⁵⁵ Ty započaly v roce 1900 polemikou, která se zprvu týkala vcelku podnětných úvah o změnách v Šaldově kritické metodě (spor se především vedl o Šaldovu recenzi *Pohádky máje* a o jeho údajné ohrožení ideálů modernistického snažení vstupem do redakce *Lumíru*), leč brzy se změnila v sérii osobních invektiv (srov. před. HAVEL, R.: Poznámky vydavatelovy. In ŠALDA, F. X.: *KP4*, op. cit., s. 341–346). Vzájemná nevráživost byla podkladem pro následnou aféru tzv. anonymních listů, která vyvrcholila na počátku desátých let (k tomu srov. MERHAUT, L.: Od polemiky k aféře. In „*Na téma umění a život*“, op. cit., s. 213–231.).

srovnávat jeho teze o Karáskovi s jeho předcházejícími úvahami o symbolismu. Hlavním termínem, s nímž se v této recenzi operuje, je „bezobsažnost“. Dekadence, chápaná Šaldou jako umělecký směr spjatý se symbolismem, musí být myšlenkově závažná, musí reflektovat tíživý stav v nitru individua: toho kritik u Karáska neshledává, žádné poznání v jeho díle nenachází. Zatímco symbolismus klade důraz na každé slovo, které má být přesným vystižením objektivního světa skrze subjektivní nazírání, Karásek je podle Šaldy přílišný verbalista: „Pan Karásek, pozoruje-li ku př. věc nějakou, vněm nějaký z ní, barvu či zvuk, a chce-li ji vystihnouti, neučiní tak jedním slovem, ale několika slovy stejného obsahu a významu, které jsou všechny pojmově synonyma.“¹⁵⁶ Zatímco symbolismus si byl vědom nutného sepětí obsahu díla s jeho formou, u děl české dekadence se jakýkoliv obsah vytrácí a zůstává pouze forma: Šalda tak formuluje podobnou výtku, jakou směřoval vůči parnasismu: „Dekadence česká je životně chudá a bezobsažná; je to virtuosita, a to barokní, a lehká virtuosita, snadná manýra, něco ryze lethargického a trpného jako pustý hašišový sen. Umění je naopak zápas a práce, teplý, plný, sytý styk vnitra s vnějškem.“¹⁵⁷ Podobná slova Šalda ve spojitosti s Karáskem zopakoval roku 1912 v recenzi sbírky *Posvátné ohně*: „Karásek není básník-tvůrce, Karásek jest jen moderní české nedorozumění, které si rozřeší příští doba jedním slovem. Hrubý aranžér a rutinér, který si svůj krámeček pracně po léta skládal z osvědčených cizích vzorků, – jak dlouho trvalo, než se naučil jen představovat je s obstojnou obratností.“¹⁵⁸ Povšimněme si obzvlášť poukázání na Karáskovu nepůvodnost – v tom lze spatřovat implicitně přítomné upozornění, že symbol vždy vychází z nutnosti básníka, a je-li přejatý, je nutně lživý. Obdobné soudy, spjaté především se slovy jako *dekorativnost*, *epigonství*, *rutina* si vyslouží (jinak do jisté míry Šaldou chválený¹⁵⁹) Karel Hlaváček za svou sbírku *Pozdě k ránu*¹⁶⁰ a o několik let později také Miloš Marten.¹⁶¹ Šalda tedy českým dekadentům upíral ty rysy, které v jeho očích činily dekadenci dekadencí; docházíme tak k zajímavému závěru, na který ve své studii upozornil Jiří Kudrnáč: „Šalda v svých analýzách de facto zpochybňoval, nakolik díla zejména českých dekadentů (někdy dokonce

¹⁵⁶ ŠALDA, F. X.: *Z nové české beletrie*, op. cit., s. 240.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 244.

¹⁵⁸ ŠALDA, F. X.: Jiří Karásek ze Lvovic: *Posvátné ohně*. In týž: *KP9*, op. cit., s. 39.

¹⁵⁹ Srov. ŠALDA, F. X.: Karel Hlaváček: *Mstivá kantilena*. In týž: *KP4*, op. cit., s. 80–83.

¹⁶⁰ Srov. ŠALDA, F. X.: Karel Hlaváček: *Pozdě k ránu*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 194–202.

¹⁶¹ Srov. ŠALDA, F. X.: Miloš Marten. In týž: *KP10*, op. cit., s. 154–162.

takzvaných dekadentů) relevantně dekadenci vyjadřují.“¹⁶² Závěr je o to zajímavější, upozorníme-li na fakt, že v souvislosti s českou dekadencí se Šalda často zamýšlel nad vyprázdněností pojmu *moderna*; zejména o adjektivu v názvu *Moderní revue* uvažoval jako o pouhém projevu módnosti. Neznamená to, že by české dekadentní básníky neoznačoval za moderní – na Karáskovi samém dokázal ocenit jeho zaujetí pro vnitřní život člověka a některé pasáže jeho básní označil za dokonalé¹⁶³ –, je to ale zásadní známka Šaldova chápání obsahové nejasnosti námi sledovaného pojmu a též (a především) známka jeho potřeby vnímat pojem *modernita* jako obsahově závažný, protože důležitý, byť jej sám tak vždy neužíval.

Pro úplnost je třeba dodat, že na přelomu devatenáctého a dvacátého století Šalda svůj hodnotově neutrální soud o dekadenci začal měnit; především ve vztahu ke své představě renesance nově upozorňoval na přílišnou dekadentní negativnost. Nechtěl tím zrušit své předcházející soudy, stále trval na evoluční nutnosti existence dekadentního myšlení, jen se snažil o jeho překonání. Přesto nově u Šaldy najdeme vedle termínu dekadence slova jako nemoc, hniloba, mdloba, tedy ta slova, jejichž užívání dříve kritizoval.¹⁶⁴ Nejde ovšem o naprosté zavržení jakékoliv dekadentní tvorby: roku 1899 například píše recenzi na Przybyszewského román *Cestou*, a třebaže mu neopomene vytknout absenci kladných životních hodnot, uměleckou hodnotu románu neodepře.¹⁶⁵ Ukazuje se nám, jak od jisté fáze pro Šaldu již nebyla zásadní jen použitá metoda (zde správná symbolistická, psychologická), nýbrž také výsledek jejího užití.

1.7 Impresionismus

Šaldovy úvahy o impresionismu mají své těžiště v roce 1907, kdy Šalda jako redaktor *Volných směrů* intenzivně reflektuje dění na soudobé malířské scéně. Ve statích vydaných do té doby termín impresionismus jako vymezení konkrétního uměleckého směru nijak systematicky neužívá, hovoří spíše o impresionistické metodě. Při bližším pohledu na Šaldovu práci s termínem zjistíme, že impresionistická

¹⁶² KUDRNÁČ, J.: Šalda o dekadenci. In „*Na téma umění a život*“, op. cit., s. 187.

¹⁶³ ŠALDA, F. X.: Jiří Karásek: Sexus necans. In týž: *KP4*, op. cit., s. 30.

¹⁶⁴ Srov. především recenze Neumannových sbírek *Apostrofy hrdé a vášnivé* (ŠALDA, F. X.: S. K. Neumann: *Apostrofy hrdé a vášnivé*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 242–248.) a *Satanova sláva mezi námi* (ŠALDA, F. X.: S. K. Neumann: *Satanova sláva mezi námi*. In týž: *KP4*, op. cit., s. 54–59.), na nichž si Šalda cení jejich aktivního a radostného přístupu k životu.

¹⁶⁵ Srov. ŠALDA, F. X.: Stanislav Przybyszewski: *Cestou*. In týž: *KP4*, op. cit., s. 238–241.

metoda má rysy výrazně shodné s metodou symbolistickou, jen je více než na myšlenkovou práci a abstrakci, jako tomu bylo u vytváření symbolu, vázaná na práci smyslových orgánů; jinak dále platí, že jde o syntézu objektivitu a subjektivitu. Impresionistická metoda je tak pro Šalda cenná tím, že dokáže skrze pohled na vnější svět vyjádřit duši subjektu. „Impresionistická metoda je zejména – jak se dá již snadno dedukovati – nejplodnější a jediné bohatá a zajímavá dnes v krajině. [...] Krajina je dle toho [...] stav duše.“¹⁶⁶ Impresionismus v literatuře tedy především znamená pozorování okolního světa, které není ochuzeno o subjektivní aspekty vnímání konkrétního básníka. Shody se symbolismem jsou zjevné a byl si jich vědom i sám Šalda, když na jiném místě napsal: „Více citu než malby“ [citát z Beethovena] – v tom zahrnuju program a cíl moderní krajinomalby poetické – t. zv. impresionistní nebo symbolické.“¹⁶⁷ Lze dokonce říci, že tam, kde bychom dnes my užili adjektivum *impresionistický*, Šalda raději užívá pojmy *syntetický* či *symbolický*.

Ani detailní analýza Šaldových statí o impresionismu výtvarném, především titulů *Výstava francouzských impresionistů v Praze* a *Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové*, nám příliš nových informací pro sledované téma nepřinese: jednak jsou příliš vázány na popis malířské techniky,¹⁶⁸ jednak i tam, kde se zabývají problémy obecněji uměleckými, spíše jen opakují Šaldovy známé teze, nově v kontextu tvorby výtvarné. Omezme se proto na jedinou pasáž, která snad nejlépe ilustruje všechny úvahy popsané v předcházejících kapitolách týkajících se syntetismu: „Impresionism otevřel zrak moderního člověka pro intenzitu okamžiku, pro jeho prchavé kouzlo; impresionism naučil moderního člověka viděti bleskově, soustředěně, úsporně.“¹⁶⁹ V dalších řádcích Šalda uvažuje o omezeních impresionismu, o jeho nedostatečné myšlenkové hloubce, pokud však citovanou větu nebudeme vztahovat jen na umění výtvarné a rozšíříme ji na moderní umění vůbec, vytěžíme z ní daleko více: z impresionismu se tak stane podmnožina syntetismu. Schopnost pozorovat vnější svět „soustředěně a úsporně“ totiž neznamená nic jiného než překonání nesnázi realismu, který ve svých dogmatických dílech popisoval svět

¹⁶⁶ ŠALDA, F. X.: Karel Červinka: Zápisky, op. cit., s. 127.

¹⁶⁷ ŠALDA, F. X.: Alojs Škampa: Venku a doma, op. cit., s. 373.

¹⁶⁸ Zde je kromě výše uvedených statí nutno jmenovat Šaldův portrét Paula Cézanna. ŠALDA, F. X.: Prokletý malíř (Paul Cézanne). In týž: *KP6*, op. cit., s. 157–162.

¹⁶⁹ ŠALDA, F. X.: Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové. In týž: *KP6*, op. cit., s. 211.

dopodrobna, ve snaze podat jeho objektivní obraz: unikala mu proto ona „intensita okamžiku“, kterou člověk dokáže vnímat jen tehdy, nebude-li se snažit přehlédnout svět odosobněným zrakem, nebude-li jej vnímat jako předmět sloužící k popsání, naopak bude-li zachycovat své dojmy z působení světa na svou vlastní osobu. V tom spočívá impresionistická metoda a její novum: staří umělci podle Šalda „viděli pomaleji, zahloubávali se a s nekonečnou láskou do podrobností a pro ně unikal jim často celek; utápěli celek v detailech, roztríšťovali jej pro ně.“¹⁷⁰ Impresionismus jako syntéza prchavých dojmů tedy podle těchto Šaldových slov stojí výše než myšlenková analýza. Stejná slova mohou být řečena stejně tak dobře o symbolismu: to je též jeden z důvodů, proč v oblasti literatury mezi těmito směry Šalda nikdy přísně nerozlišoval.

Roku 1910 již Šalda vůči impresionismu vyslovil stanovisko poněkud odlišné. Roku 1907 ještě čteme, že „impresionism vpravdě nepodává, neokresluje skutečnost, nýbrž stylisuje ji“,¹⁷¹ o tři roky později poté: „Impresionism utápěl se v prchající chvíli; co chtěl vystihnouti, byly atomy jevů, věčný tok věčné změny [...]. Život, cítíš, nemá tu středu, ohniska, osy; jest rozložen v prach a dým, za nímž slehá se mlčení, dříve než jsi domluvil a dosnil. Impresionism jest umělecký ekvivalent vědeckého atomismu [...].“¹⁷² Kam zmizela ta stylizační činnost impresionismu, díky které byl schopen podat syntézu? Je třeba říci, že nikam; o úskalích impresionismu také platí již mnohokrát řečené: záleží jen na konkrétním použití daného směru, nikoliv na jeho teorii. Velcí umělci, v prvé řadě Delacroix, Daumier, Manet, Renoir, Monet, Cézanne a mnozí další,¹⁷³ k základům impresionistického vidění vždy přidali ozvláštňující prvek své osobnosti, díky němuž se jejich umění stalo syntetické. Umělci, kteří z impresionistické metody učinili čistě technickou záležitost (Šalda si všímá zejména neoimpresionismu¹⁷⁴), již se syntetismem mnoho společného nemají; z žitého opravdového umění se u nich stala jen vědecká formule. Jelikož tito v dalším vývoji umění převážili, Šalda rezervoval termín impresionism pro ně, a o umělcích, kteří z impresionismu neučinili technickou záležitost, nadále hovořil jako o překonavatelích impresionismu. Jsme tak svědky odlišného vývoje pojmů, než tomu bylo v případě

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid., s. 212.

¹⁷² ŠALDA, F. X.: Mladí Francouzové pod Kinskou. In týž: *KP8*, op. cit., s. 24.

¹⁷³ Srov. před. ŠALDA, F. X.: Výstava francouzských impresionistů v Praze, op. cit., s. 184–197.

¹⁷⁴ Srov. ŠALDA, F. X.: Impresionism: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, op. cit., s. 223–224.

symbolismu: impresionismus, na počátku Šaldova myšlení figurující jako označení pozitivní a v přímé blízkosti se syntetismem, se postupem času stává označením negativním, souvisejícím se slovy jako *necelistvý*, *povrchový*, *formalistní*. Pomyslné vyvrcholení tohoto vývoje poté najdeme ve stati *Spor generací* z roku 1913, v níž se Šalda vymezuje vůči tezi Arna Nováka o impresionismu generace devadesátých let. Šalda poněkud nečekaně píše: „Mně nejryzejším typem literárních impresionistů jsou totiž bratři Goucourtové a z nich odvodím své kriterium impresionismu. Goucourtům jde o nejbohatší, ale zároveň i nejbližší vidění života; o poznatky zcela detailové [...]. Racionální nebo pathetická linie stylová jest věcí odstupu a jest nemožná při těchto nejbližších postřezích. Uvědomím-li si takto impresionismus, vidím, že nebylo ho mnoho u jednotlivých představitelů ‚generace let devadesátých‘, a byl-li kde, že byl překonán velmi rychle.“¹⁷⁵ To je výsledek vývoje Šaldových úvah o impresionismu – jeho téměř dokonalé splynutí s naturalismem! Naturalistická detailní popisnost – navíc analyzována na případě Goucourtů, kteří Šaldovi vždy byli za naturalisty *par excellence* – nově není naturalistická, nýbrž impresionistická; nacházíme se daleko od Beethovenova „více citu než malby“, od chápání impresionismu jako směru, který pomáhal do objektivního popisu přírody vložit subjekt: Šalda na jím vyzdvihované výdobytky impresionismu zapomíná a popisuje literaturu generace devadesátých let jako postupné překonávání impresionismu. Impresionismus se tak stává – a to má vskutku s naturalismem společné – automaticky negativním hodnocením, samým protipólem syntetismu. Znamená to, že z původního impresionismu-překonavatele naturalismu se nově stává duo impresionismus-naturalismus a z původní potřeby překonat naturalismus (z potřeby, které Šalda přiřkl vši moderní literatuře – a oceňoval impresionismus pro její naplňování) se stává potřeba překonat impresionismus. To je podle Šaldy hlavním úkolem moderní literatury: nabízí se proto otázka, jestli v období vzniku analyzovaných statí vznikla literatura, která by Šaldův ideál splnila.

1.8 Raná avantgarda

Vtahovat do Šaldova myšlení do roku 1918 pojem avantgardy, který ve sledovaném období ani jednou nepoužije, se může oprávněně jevit jako anachronismus. Chceme-li však systematicky sledovat Šaldovo vnímání jednotlivých uměleckých směrů a jejich moderních prvků, je třeba se nějak vyrovnat se skupinou

¹⁷⁵ ŠALDA, F. X.: *Spor generací*. In týž: *KP9*, op. cit., s. 222–223.

literátů, kteří by – podle dnešního literárněhistorického pohledu – mohli být podnětní. Z této úvahy vyplývají dva problémy. První z nich se obrací přímo k Šaldovu dílu: nachází se v literatuře let 1907¹⁷⁶ až 1918 postava umělce, kterou by Šalda cíleně vyzdvihoval nad ostatní poukazováním na jeho nový způsob modernosti, případně je zde nějaký umělecký směr, který by k dosavadním variantám moderního způsobu tvorby přidal rys zcela zásadní? Je zde tedy někdo, kdo nám dává oprávnění neukončit výklad symbolismem a impresionismem a pátrat v dějinách literatury po směrech jiných, možná snad (v Šaldových očích) ještě více modernějších?

Druhý problém je terminologický: co přesně míníme předválečnou avantgardou? Nejde nám zde o plné předvedení obtíží spjatých s definováním avantgardy: přísně vzato by bylo možné se některým obtížím vyhnout, pokud bychom od pojmu avantgarda odhlédli a spokojili bychom se se starším,¹⁷⁷ třebaže stále akceptovaným¹⁷⁸ pojmem „předválečná moderna“. Otázka zní jinak: které autory předválečného období primárně sledovat, abychom se dostatečně obeznámili s Šaldovým názorem na podoby modernity, které dnes hodnotíme nejvýše? Nabízí se odpověď dvojí: buď se přikloníme k tradičnímu řešení a spojíme předválečné modernistické snahy s *Almanachem na rok 1914* (zjistíme sice, že Šalda žádnou recenzi nenapsal, avšak významně se účastnil polemik probíhajících roku 1913), nebo se budeme spolu s Vladimírem Papouškem dívat na dějiny české literatury první poloviny dvacátého století jako na proces neustálého přehodnocovaného tradičního paradigmatu a budeme hledat zásadní projevy paradigmatu nového, paradigmatu, které si označíme za modernistické: v takovém případě bychom měli zvláštní pozornost věnovat Jakubu Demlovi, Richardu Weinerovi, Jaroslavu Haškovi a Josefu Čapkovi.¹⁷⁹ Rovněž zde zjistíme absenci hlubších textových materiálů: O Weinerově tvorbě padne zmínka jedině při příležitosti vydání povídkové sbírky *Netečný divák a*

¹⁷⁶ Datum je dáno založením skupiny *Osmá*, která bývá tradičně vnímána jako první avantgardní skupina v českém prostředí. Srov. před. VOJVODÍK, J.: Česká avantgarda: Vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK, J. (ed.) – WIENDL, J. (ed.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta – Togga, 2011, s. 15–62.

¹⁷⁷ Srov. STROHSOVÁ, E.: *Zrození moderny*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

¹⁷⁸ Srov. TICHÝ, M.: *Kritické dílo čapkovské generace*. Opava: Slezská univerzita, 2009, s. 36.

¹⁷⁹ Srov. PAPOUŠEK, V.: Paradigma nové moderny – proměny literárních diskursů v letech 1905–1925. In: PAPOUŠEK, V. a kol.: *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010, s. 41–54. K Josefu Čapkovi, Richardu Weinerovi a obecně k Papouškovu chápání avantgardy srov. před. PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007, s. 32–65.

jiné prózy,¹⁸⁰ o Haškovi Šalda nepromluví až do roku 1928, Jakubu Demlovi se sice věnuje, stýská si nad nedoceňováním jeho tvorby, ale jeho hodnocení nijak nepřekročí rámec syntetismu.¹⁸¹ Jedině Josef Čapek se svým *Leliem* se dočkal Šaldovy recenze, nedočkal se však ocenění pro diametrálně nové vidění světa, nebyl dán do spojitosti s kubismem či expresionismem, nebyl nijak kladen důraz na nezvyklou metodu napsání textu, Šalda jen rozebral každou z povídek co do obsahu a povšimnul si především jejich hlubokého pesimismu, který ocenil jako opravdový, protože hluboký a skutečně prožitý,¹⁸² a svou stat' zakončil slovy: „A tu nemohu pochopiti, jak jest možno pokládati toto umění za nové nebo mladé. Chutná marným popelem z hrobů tisíciletých. A co téká po něm mrazivě strašidelnou hrou, jest siné světlo hvězd dávno zhaslých a ztrouchnivělých. A inspirátoři jeho? Také minulost. Poe, Baudelaire, Rimbaud, epigoni romantismu, ironikové a ilusionisté.“¹⁸³

Zpět k prvnímu problému: žádný nový umělec, který by Šaldu přiměl k radostnému souhlasu s jeho dílem, zde není. Neznamená to, že by novou tvorbu nerefletoval; znamená to spíše, že ji nerefletoval nijak důsledně a ve sledovaném období raději dále píše syntetizující statě o „svých“ autorech, znovu je chváleno dílo především Sovovo, Březinovo, výsadního postavení se nadále dostává Růženě Svobodové. Není zde *de facto* ani žádný takový směr – kubismu či futurismu se Šalda vůbec nevěnuje, tato slova užije jen sporadicky, a například Marinettiho jméno nalezneme v Šaldových textech jen dvakrát, přesto nikdy jako stěžejní osobnost jakéhokoliv moderní projevu v umění. Zvýšenou pozornost věnuje pouze novoklasicismu,¹⁸⁴ směru, který byl jediným styčným bodem mezi Šaldou a mladou

¹⁸⁰ V pasáži se též dočteme, že „vrátíme se brzy k tomuto dílu statí rozbornou“, k tomu ale v následující době nedošlo. ŠALDA, F. X.: Nové knihy (4). In týž: *KP10*, op. cit., s. 236.

¹⁸¹ Srov. před. ŠALDA, F. X.: Jakuba Demla Hrad Smrti a Moji přátelé. In týž: *KP9*, op. cit., s. 195–196.; ŠALDA, F. X.: O Jakubu Demlovi. In týž: *KP10*, op. cit., s. 288–292.

¹⁸² Chtěli-li bychom za každou cenu nalézt u Šaldy známky rozpoznání nového diskursu, mohli bychom spekulovat jedině o posledních třech slovech následující pasáže: „Co vystihuje neustále z nových a nových stránek, obrazností neumdlévající, jest jakási fantomatická ošklivost života, šerednost ne povrchová, nýbrž z nitra a jádra věcí a duší na vnějšek vyražená, a proto nezhojitelná.“ (ŠALDA, F. X.: Kapitoly literárně kritické. In týž: *KP10*, op. cit., s. 146.) Interpretovat však Šaldovo poukázání na Čapkovo vidění nezhojitelného světa jako kritikovo spatření Čapkových dojmů o nenapravitelné narušenosti struktury skutečnosti a postavení člověka v ní by bylo příliš násilné.

¹⁸³ *Ibid.*, s. 147.

¹⁸⁴ O Šaldově novoklasicismu bude pojednáno v druhé kapitole práce při příležitosti analýzy pojmů syntetismus a renesance. Ve vztahu k mladé generaci je třeba připomenout především Šaldovu kritiku Langerovy *Zlaté Venuše*, v níž jsou oceňovány Langerovy novoklasicistní tendence a jeho zájem o

generací na počátku desátých let dvacátého století: avšak od novoklasicismu se umělci rané avantgardy brzy odklonili.¹⁸⁵ Šaldův názor na umělce dnes označované za avantgardní (ať už obsah této skupiny vymezíme jakkoliv), nám tak neřekne o kritikově chápání pojmu moderna příliš nového: ač je Šalda za moderní označoval, avantgardní umělecké směry nijak Šaldův pojem moderny obsahově nerozšířily. Známych polemikám proto nebudeme věnovat mnoho prostoru, třebaže je jejich dobový význam samozřejmě nedocenitelný.¹⁸⁶

Zásadní problém, který Šalda s nastupující generací¹⁸⁷ měl, byl vysloven již roku 1911 v článku *Starý a nový Mánes*, v němž snahy mladého hnutí kolem Bohumila Kubišty a Emila Filly ocenil: „[Tito umělci] zavrhnou všechnu subjektivitu, všechnu cit, všechnu grácii a všechno kouzlo chvíle; touží po umění přísné objektivní zákonitosti, po bezpečných rozumových methodách kompozičních; [...] tvoří skoro anonymně, podřizují své já neosobní methodě a formuli, jako je musí podřizovat podnět bádající vědec.“¹⁸⁸ Šalda přiznává, že se mu jejich umění (označuje je zde jako expresionistické) nelíbí, i tak oceňuje jakoukoliv snahu překonat impresionismus, který mu je v době napsání stati synonymem pro atomismus a formalismus. Již roku 1910 se o expresionismu ve stati o mladých francouzských malířích vyjádřil pochvalně, poněvadž se mu zdálo, že se nezaměřuje na detaily skutečnosti, místo toho se snaží uchopit její podstatu – v tom měla být jeho kladná a tvůrčí role.¹⁸⁹ Stejně teze vysloví o mladých umělcích *Mánesu*, všimá si především jejich snahy o primitivismus (v tom spatřuje spojitost s novoklasicistním úsilím o pevný tvar) a o nalezení nových forem umění, které budou odpovídat moderní době. Všechny zmíněných snah si cení (jde o snahy, které Šalda sám deklamuje již od počátku své tvorby), zároveň upozorňuje umělce na zásadní nedostatek: „Nemůže být díla uměleckého tam, kde není pevné kompoziční kostry, struktury – ano, souhlasím úplně. Ale není díla uměleckého také

kladné životní hodnoty – to vše je dáváno do protikladu k tvorbě mladé generace (není jasno, kdo má pod tento termín spadat, tvorbu rané avantgardy v této době Šalda podporuje): Šalda píše, že je „radostno pozorovat v beztvarem tápání a neartikulovaném blekotání naší nejmladší literatury mladého muže, který ví, co chce; který zná své síly a dovede je odměřiti úměrně k cíli, na který útočí“. ŠALDA, F. X.: František Langer: Zlatá Venuše. In týž: *KP8*, op. cit., s. 54.

¹⁸⁵ Srov. např. GILK, E.: *Obtížná cesta k avantgardě*, op. cit., s. 99–100.

¹⁸⁶ Pro podrobnou rekapitulaci dobových polemik srov. STROHSOVÁ, E.: *Zrození moderny*, op. cit.

¹⁸⁷ O vhodnosti užívání termínu generace ve spojitosti s předválečnou avantgardou srov.

ŠTĚDRONOVÁ, E.: *Hledání nové modernosti*. Brno: Host, 2016, s. 34–49.

¹⁸⁸ ŠALDA, F. X.: *Starý a nový Mánes*. In týž: *KP8*, op. cit., s. 128–129.

¹⁸⁹ Srov. ŠALDA, F. X.: *Mladí Francouzové pod Kinskou*, op. cit., s. 24.

tam, dodávám, kde tato kostra není pokryta kvetoucím životem, kvetoucím svalstvem, pelem i září pleti [...].“¹⁹⁰ Tedy: přílišný důraz na rozum a také nedostatek subjektivního vkladu do díla, nedostatek projevu osobnosti, nedostatek stylu (anonymní tvorba je Šaldově představě umění na míle vzdálena) – to jsou hlavní problémy, na něž Šalda mladé umělce upomíná.

Je nutné povšimnout si tónu, jímž je sledovaná stať napsána: je to tón laskavý a shovívavý, takřka tón otcovský, kterým se Šalda obrací k mladým a nabízí jim své životní zkušenosti, aby mladí dokázali stvořit pravé dílo. Stejným tónem je psána stať *Německé jubileum a české naděje*, ve které je chválena snaha Čapkova a Langerova v tomto roku založeném *Uměleckém měsíčníku*.¹⁹¹ Jednoznačně odmítavě se Šalda již staví ke *Skupině výtvarných umělců* ve stati *Umělecká výstava v Obecním domě u Prašné brány* z roku 1912¹⁹² a zásadně kritického tónu nabývají všechny polemické stati napsané roku 1913, především stati týkající se polemiky s Karlem Čapkem. Příčinu rychlé změny Šaldova postoje k mladým je možné vysvětlit jednak jeho prohlubující se skepsí k jejich tvorbě (žádné velké dílo rané avantgardy dosud nevzniklo), především ale ústupem mladých od novoklasicismu a veřejným distancováním se od snah symbolistické moderny a tím od Šaldy samotného (nutno připomenout zásadní stati Arne Nováka o dvou generacích). Obsah dobových polemik je ze Šaldovy strany v základě dvojí: obrana proti údajné zastaralosti a nemodernosti generace let devadesátých¹⁹³ a poukazování na mechaničnost postupů mladé generace a na jejich tradičnost. Jsou to slova zásadní především v kontextu Čapkova uvažování o moderním umění: Čapek trvá na rozšíření obsahového a tematického pole v moderním umění (především o futurismus či civilismus) a na větším zájmu umění o moderní svět, Šalda připomíná, že v umění má primát vždy tvůrčí čin, nikoliv samotné téma.¹⁹⁴ Čapek chce opustit tradiční postupy ve prospěch postupů nových, Šalda

¹⁹⁰ ŠALDA, F. X.: Starý a nový Mánes, op. cit., s. 136.

¹⁹¹ Srov. ŠALDA, F. X.: Německé jubileum a české naděje. In týž: *KP8*, op. cit., s. 286–290.

¹⁹² Srov. ŠALDA, F. X.: Umělecká výstava v Obecním domě u Prašné brány. In týž: *KP9*, op. cit., s. 84–85.

¹⁹³ Debatu s Arne Novákem ohledně dvou od sebe zcela odlišných generací zde nebudeme blíže komentovat. Zajímavý je však pohled na Šaldovu stať o Otakaru Theerovi, v níž ukazuje, jak autor přispěvši do *Almanachu na rok 1914* je svou podstatou romantik a jeho poesie je shodná s tvorbou Macharovou či Sovovou, jen je umělecky slabší. Srov. ŠALDA, F. X.: Otakar Theer. In týž: *KP10*, op. cit., s. 263–271.

¹⁹⁴ Zásadní debata probíhala okolo Flaubertova díla – ze Šaldovy strany srov. před. ŠALDA, F. X.: O dnešní tvorbě románové. In týž: *KP9*, op. cit., s. 215–217.

ukazuje, jak je veškeré umění svázáno s tradicí, ať už pozitivně či negativně;¹⁹⁵ můžeme chápat téměř jako výsměch ze Šaldovy snahy, jestliže o umělcích rané avantgardy, kteří se tolik chtěli odlišit od všech předchozích generací, řekne, že jimi „prostupuje silný proud impresionisticko-naturalistický, v tom utvrzuje mne zvláště nově vydaný ‚Almanach Přehledu na r. 1914‘, který seskupil v sobě většinu ‚mladé generace‘.“¹⁹⁶ Šalda nechápe jejich snahy o nalezení nového měřítka skutečnosti jinak než jako touhu po módnosti a jako uvážnutí ve zdánlivě vědeckých formulacích.¹⁹⁷ Právě v tom spočívá jádro jeho kritiky, jádro vyjádřené již ve článku *Starý a nový Mánes*: přílišná rozumovost, s níž se přistupuje k umělecké tvorbě; tvorba nikoliv jako výsledek tvůrčího činu, nýbrž jako výsledek aplikace různých uměleckých formulí: a to navíc formulí každou chvíli jiných. Čili řečeno Šaldovým jazykem: žádná skutečná tvorba. „Karel Čapek [...] napsal jednu novou novoromantickou, jednu novoklasickou a jest dnes u něčeho jako ‚unanimumus‘, aby byl zítra – kde? Mluví za sebe nebo za jiné? Není snadné to rozhodnouti, poněvadž mladí skoro netvoří. Pan Karel Čapek ve svých kritických statích jest jen manekýnem poslední módy, poslední theoretické knihy, již právě přečetl.“¹⁹⁸ Dílo, které nevychází z umělcova nitra, není podle Šaldy skutečným dílem; žádné formule mladé generace o lepším přístupu ke skutečnosti před Šaldou neobstojí už z tohoto základního důvodu: jiný přístup ke skutečnosti než skrze osobnost umělce není možný. Proto není znakem vyšší modernosti větší přítomnost moderních aspektů skutečnosti v díle (na mysli zde máme především techniku, o jejíž implementování do díla mezi ranou avantgardou probíhaly snahy) – jde o omyl, který Čapek a jemu blízcí podle Šaldy sdílí s naturalismem a impresionismem: omyl spočívající v přílišné akcentaci vnějšího světa, v přílišné popisnosti. Nevzniká tak

¹⁹⁵ „Každé umění jest nutně tradiční, t. j. spoluurčované vším předchozím vývojem uměleckým a dvakrát tradiční jest t. zv. moderní umění, které má na mysli p. Čapek; dvakrát, opakují: nejprve záporné tím, že vědomě a úmyslně odchyluje se od umění bezprostředně předchozího, a podruhé kladně, tím, že se vědomě přiklání k umění mnohem více minulému, k umění t. zv. primitivnímu. (Ale ovšem ani tato t. zv. primitivnost není nic, co bylo přímo ‚vyzískáno ze syrové skutečnosti tak říkajíc násilím‘, nýbrž jest derivát, t. j. útvar historický a vývojově podmíněný.)“ ŠALDA, F. X.: Tvorba básnická, kultura a civilisace. In týž: *KP9*, op. cit., s. 228.

¹⁹⁶ ŠALDA, F. X.: Spor generací, op. cit., s. 224.

¹⁹⁷ Ve stati *Pan Karel Čapek*, v souvislosti s vlivy, které na Čapka působily, Šalda píše: „A on [míněn Čapek] to jen přejímá. Tak ‚udála se přeměna‘ novoromantismu, novoklasicismu, naturismu, kubismu, unanimumu, futurismu, paroxysmu a což vím kterého čerta ještě, a p. Čapek je přejal věrně a s obvyklou vědeckou spolehlivostí a přesností.“ ŠALDA, F. X.: Pan Karel Čapek. In týž: *KP9*, op. cit., s. 221.

¹⁹⁸ ŠALDA, F. X.: K dnešní situaci literární. In týž: *KP9*, op. cit., s. 218.

nové moderní umění, nevzniká nový styl, nevzniká dílo syntetické, vzniká jen „nový pustý verbalism a [...] nov[á] scholastik[a]“,¹⁹⁹ mohli bychom říci, že vzniká až nový parnasistní dekorativismus, jen převlečený do futuristického slovníku. S parnasismem Šalda takřka explicitně spojuje Neumannovy *Nové zpěvy*, v nichž hojný výskyt básní popisujících technické vymoženosti moderní civilizace Šaldovi připomíná poezii Leonta de Lisle. Pasáž ocitujeme celou, především pro její druhou část, kde Šalda upozorňuje na časovou podmíněnost modernosti obdobného (popisného) typu umění:

„V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století byly vrcholem methodické poesie popisné některé básně Leonta de Lisle, básně popisující na příklad různé typy tropického exotického zvířectva; byla to poesie řízená aplikací určité methodické zásady, totiž největší silou plastické expresivnosti, jíž dalo se tehdy dosáhnouti, tedy týmž principem, kterým spravuje se dnes p. Neumann, ovšem vycházejze z jiných podmínek a užívajze jiných, účinnějších, modernějších nástrojů představivosti i evokace slovné. A přece: jak zastaraly tyto popisné básně Leonta de Lisle! Kolik prachu vrství se dnes na nich! A jak intensivně žije ti ještě dnes prostá, šedá a zdánlivě chudá píseň Paula Verlaina z týchž let, cele spontánní, cele melodická, cele vytrysklá z chvilkové pohody srdce, sám nahý nerv tetelící se bolestně v životném chladu a mrazu! Nevěřím, že to, co zde podává p. Neumann, jest poesie budoucnosti.“²⁰⁰

Šalda vlastně říká: dnes již nikoho neohromí básně plné netušené exotiky, stejně tak zítra nikoho neohromí básně oslavující techniku, mějme proto i tyto jevy v dílech, neboť jsou součástí skutečnosti, zaslouží si svého literární ztvárnění, ale nestavme na nich díla samá – to poté nikdy nebudeme skutečně moderní, protože budeme dobově podmíněni. Netřeba se dále rozepisovat o Šaldově kritice kolektivistického aspektu avantgardního snažení, ani o verslibristickém směřování autorů kolem *Almanachu* – k oběma tématům by Šalda podotkl, že jsou obsaženy v díle všech skutečně moderních autorů, jen jsou v něm obsaženy funkčně a nenásilně, nejsou výsledkem „t. zv. exaktně vědeck[é] inspirace“.²⁰¹

Závěrem si položíme otázku: Obohatila zásadní diskuse s příslušníky předválečné avantgardy nějakým způsobem Šaldův pohled na moderní umění? Můžeme říci, že nikoliv, jen se v ní jeho teoretická východiska ještě více zviditelnala.

¹⁹⁹ ŠALDA, F. X.: Tvorba básnická, kultura a civilisace, op. cit., s. 229.

²⁰⁰ ŠALDA, F. X.: Básnická obroda St. K. Neumanna. In týž: *KP10*, op. cit., s. 379.

²⁰¹ ŠALDA, F. X.: Mladá generace německá. In týž: *KP9*, op. cit., s. 290.

Lze o celé situaci pochopitelně uvažovat jako o prvku pro Šaldu negativním, jako o potřebě pevně trvat na svých pozicích vydobytých v devadesátých letech a neochotě naslouchat tendencím novým. Není však naším úkolem Šaldu hodnotit. Můžeme sice upozornit na jeho nepochopení snah mladé generace, spíše je přesto vhodnější vidět Šaldu jako někoho, kdo sám sebe postavil do pozice mentora, který spatřil tolik střídajících se uměleckých směrů, že jakýmkoliv módním výstřelkům nadřazoval svou ideu syntézy a ideu pevné osobnosti – ideu, která se mladým umělcům mohla jevit jako příliš obecná, aby podle ní mohli napsat cokoliv, co by bylo jiné a co by reflektovalo nově pociťovanou změnu moderního světa. Signifikantní v tomto ohledu je skutečnost, že ani válka, která byla pro nastupující generaci poválečné avantgardy definitivní známkou rozpadu starého světa, nijak nenarušila Šaldovu víru v možnost syntézy – víru, která byla zpochybňována již u avantgardy předválečné. Jak píše roku 1917: „Mladé, silné umění již před válkou tvořilo zrakem věřivým, ne klamavým a strojícím klamy; tvořilo pravdy, které byly pravdivější než mnohé skutečnosti světa jevového a povolány, aby zalidňovaly a zabydlovaly se ctí vesmír lidský.“²⁰² Předválečná avantgarda mezi silné umění podle Šaldy nepatřila, jeho ideál moderního umění ležel někde jinde: kde, už bylo naznačeno – mezi lety 1913 a 1917 vydává Šalda své stati o Sovovi,²⁰³ o Svobodové,²⁰⁴ a – ano – o Flaubertovi.²⁰⁵

²⁰² ŠALDA, F. X.: Poznámky o literatuře válečné. In týž: *KP10*, op. cit., s. 207.

²⁰³ Srov. ŠALDA, F. X.: Antonín Sova. In týž: *KP10*, op. cit., s. 500–506.

²⁰⁴ Srov. ŠALDA, F. X.: Tvůrčí osobnost Růženy Svobodové. In týž: *KP10*, op. cit., s. 398–406.

²⁰⁵ Srov. ŠALDA, F. X.: Básnický typ Gustava Flauberta, op. cit., s. 153–163.

2. Model Šaldova chápání pojmu moderna

2.1 K vyprázdněnosti pojmu

Nijak již nepřekvapí stesky současných literárních historiků a teoretiků nad přílišnou vágností termínů spjatých navzájem svým kořenem *modern-*, stalo se až jakýmsi folklorem na úvod každé publikace o jakémkoliv moderním jevu bez váhání psát, že termín není nijak definitivně přísně vymezen.²⁰⁶ O to více může být překvapením, když se podobná povzdechnutí nacházejí i v textech osobností, jež za zakladatele moderního umění označujeme. Šalda – a uveďme tuto pasáž jen jako příklad *pars pro toto* – roku 1897 na úvod své rozsáhlé stati *Moderní drama německé* píše: „To slovo moderní bodá mne a pálí. Co je to moderní? Co modernost? Co moderní drama? V čem vidět v něm modernost? Definiční pojem, kritérium – tak to volá a křičí přímo z toho slova!“²⁰⁷ Zní to jako slibný úvod, po němž bude následovat rozsáhlá analýza záludného pojmu: nestane se tak však. Šalda několik odstavců věnuje nářkům nad nadužíváním slova moderní, upozorní na proměnlivost jeho obsahu a usoudí, že aby mohl podat skutečný výklad moderního německého dramatu, musí termín moderní, který vlastně ani termínem není, nahradit slovem lépe vymezeným – dochází poté k redukci na drama impresionistické a více než čtyřicet stran studie věnuje jednotlivým dramatikům.²⁰⁸ Ze Šaldovy strategie bychom mohli usoudit, že je-li pojem moderní tak vyprázdněný, je snadné jeho používání omezit: a skutečně by mohlo jít o sympatický a akceptovatelný závěr. Celý korpus Šaldova díla přesto mluví jazykem opačným: pojem modernity byl Šaldovi nesmírně cenným a rozhodně se jej nemínil vzdát jen proto, že jím soudobí uživatelé jazyka tolik hýřili.²⁰⁹ Samozřejmě ani kritik sám není v užívání pojmu vždy přísný a v mnoha pasážích (lépe snad: v naprosté většině pasáží) rovněž jemu slouží *modernost* jako synonymum za *novost* či *aktuálnost*: bylo naznačeno již v úvodu naší práce, v kterých situacích k tomu

²⁰⁶ Srov. např. všeřikající slova Martina Hilského. „[S]ám termín ‚modernismus‘ přímo praská a hroustí se pod tlakem disparátních významů, které musí obsáhnout.“ HILSKÝ, M.: *Modernisté*. Praha: Argo, 2017, s. 13.

²⁰⁷ ŠALDA, F. X.: *Moderní drama německé*. In též: *KP3*, op. cit., s. 312.

²⁰⁸ Nutno upozornit, že název přednášky *Moderní drama německé* není Šaldův vlastní – šlo o přednášku na objednávku, jejíž titul dostal Šalda přidělen.

²⁰⁹ Explicitně to Šalda uvádí při recenzi dramatu *Neznámá pevnina* od Boženy Vikové-Kunětické, u kterého očekával, že bude označováno za drama moderní; kritik s tím výrazně nesouhlasí a dodává: „A jen kvůli tomu pojmu moderního umění tolikrát již zneužitého a zprofanového, který je mi přesto drahý a pod nímž si myslím něco určitého, krásného a hodnotného, všiml jsem si zde ‚Neznámá pevnina‘ trochu obširněji.“ ŠALDA, F. X.: *Národní divadlo*. In též: *KP4*, op. cit., s. 192.

dochází. A téměř u každého analyzovaného uměleckého směru se nám objevil rozpor, že směr byl jako *moderní* označen a umělec chápaný Šaldou jako jeho typický reprezentant nikoliv, případně že Šalda označil za *moderní* celou mladou českou generaci, kdežto při analýze jejich děl zjistil, že moderní vůbec nejsou. Je tak třeba dbát na dvojí vymezení pojmu: na vymezení časové a vymezení estetické. V pasážích, kdy pojem *moderní* slouží opravdu jako pojem určující typ psaní či kvalitu psaní, ne pouze jeho časové určení s významem *soudobý*, se již Šalda pojem snaží užívat terminologicky – a jsou to právě tyto pasáže, v nichž si všeobecnou nejednoznačnost pojmu uvědomuje nejvíce.

Že se z modernismu stával pojem vysoce módní, Šalda nesl velmi nelibě. Viděli jsme již, jak kritizoval za přejímání zahraničních vlivů jen pro jejich modernost Karla Čapka, stejný soud vynášel i nad českou dekadencí, jíž vlastně vyčítal věc shodnou: neúčelnou imitaci aktuálně módních autorů. „[Z] modernosti je dnes cech a etiketa, talisman a fantóm, barva a obálka“,²¹⁰ píše Šalda a na jiném místě dodává, že jde o stav nepřijatelný: „Obsažností a náplní živých vod musí se nám stát tato slova a to znamená, musí přestat být slovy a stát se pojmy, přesvědčením, vypracovaným, ostře a bojovně vyhraněným obsahem.“²¹¹ Otázka tedy zněla, jak modernost co nejlépe vymežit. Ucelenou odpověď Šalda nikde nenabízí, přesto na některých místech uvažuje o metodě, s níž by se dala položená otázka vyřešit a naznačuje dvě řešení. Žádné z nich není samospasitelné, nám však mohou posloužit jako nutný první krok k dalším úvahám.

První protiklad, jímž se Šalda snaží blíže vymežit povahu moderního umění, již byl naznačen: jej jím rozdíl mezi uměním klasicistním a vším uměním následujícím. Jde o rozdíl zásadní a na jeho aspekty bude ještě poukázáno v následující podkapitole, nelze jím však vyčerpat obsahovou šíři modernismu, navíc s vědomím, že součástí modernistického snažení byl také – Šaldou tolik oceňovaný – novoklasicismus. Zajímavější je druhý protiklad, o němž Šalda uvažuje: modernismus jako protiklad antiky. Zvláště cennou pasáží je úvaha napsaná při příležitosti vydání překladu Sofoklovy *Elektry*: „Zde cítíme, že slovo ‚moderní‘ není frází, že lze je velmi dobře definovat jako protivu nebo pendant ‚antiky‘, že je jistý typ krásy antické a jiný,

²¹⁰ ŠALDA, F. X.: Karáskovština. In týž: *KP4*, op. cit., s. 313.

²¹¹ ŠALDA, F. X.: Těžká kniha. In týž: *KP2*, op. cit., s. 276.

v mnohém mu protilehlý, typ krásy moderní. A poznáváme také, jak produševnělejší je typ moderní, jak vniternější a bolestnější...²¹² Obdobnou tezi nacházíme ve stati sovoovské: „Sova je, myslím, zvláštní, po výtce moderní (užívám slova toho ne naslepo a vágně, nýbrž protivou k antice) duše: duše plná protiv, duše udýchaná a horečná a současně skeptická a zrazená.“²¹³ Docházíme tak k prvnímu zásadnímu poznatku, který jsme mohli tušit již za mnohými jinými Šaldovými tezemi: modernismus nemůže být redukován na umění nejsoučasnější; a byť je v soudobém umění s pojmem *moderna* operováno nejvíce, nelze zakrýt skutečnost, že jeho rysy lze nalézt v uměleckých směrech velmi dávné doby. Tím se obsah sledovaného pojmu razantně rozšiřuje (a jistě tak stále dál „praská a hrouť se pod tlakem disparátních významů“), ale přeci jen se rozšiřuje jaksi kontrolovaně. Vodítka, která nám Šalda nabízí, tedy nejsou nijak konkrétní a jejich výsledky jsou stále příliš obecné na to, aby se pod „prázdný široký plášť“²¹⁴ modernosti nedal vtěsnat libovolný umělecký směr – avšak i to je cenná informace umožňující lépe rekonstruovat model obsahu pojmu modernita tak, jak mu Šalda ve svých textech chtěl rozumět.

2.2 Moderní svět jako předpoklad moderního umění

Na Šaldových tezích o protikladu antiky a moderny si povšimněme konkrétních rysů, jichž se protiklad týká: moderní svět je vniternější, moderní duše je rozpolcenější, svět je obecně pocíťován za bolestnější. Změna v samotné povaze světa se tak jeví být příčinou moderního umění. Lépe řečeno: člověk reflektující skutečný charakter světa a své postavení v něm musí nutně tvořit moderní umění, probíhá-li jeho reflexe správně. Moderní umění je tak jednoduše to, které reflektuje moderní podstatu světa – teze znějící téměř banálně, neuvědomíme-li si, jak málo uměleckých projevů podle Šaldy reflektuje svět správně: tehdy se její zdánlivě všeobjímající charakter rychle zúží na několik málo děl.

Myšlenky o protikladu antiky a modernity mají svou omezenou platnost, nelze totiž (ani podle Šaldy) vztáhnout jeden pojem na patnáct století dlouhý vývoj umění, aniž by tím byly přehlíženy zásadní odlišnosti jednotlivých uměleckých konceptů. Přesto skutečně nalezneme pasáže, v nichž je za pramen modernity označována

²¹² ŠALDA, F. X.: Nové svazky Sborníku světové poesie. In týž: *KP3*, op. cit., s. 507.

²¹³ ŠALDA, F. X.: Antonín Sova: Vybouřené smutky. In týž: *KP3*, op. cit., s. 249.

²¹⁴ ŠALDA, F. X.: Moderní drama německé, op. cit., s. 313.

gotika, jindy baroko. Nejde o pasáže nijak systematické, mají spíše charakter náhlého Šaldova nápadu, pro naše zkoumání jsou i tak cenným dokladem. V souvislosti s gotikou Šalda vyzdvihuje jeden aspekt moderní doby: její dynamičnost, ochotu k tvorbě, potřebu objevovat nové tvůrčí postupy, zkrátka „zvláštní duchový kvas“: „Gotika jest dílem takového kvasu a varu duchového, že není mu příkladu v moderní civilizaci; to, čemu se říká ‚moderní člověk‘, sahá až do XII. věku svými kořeny.“²¹⁵ Jako základní spojenci všech jevů, kterých si Šalda na gotice všimá (zejména silně se probouzejících racionalistických snah, vzniku vědy a vzestupu měšťanstva), lze označit vůli ke změně, nově vzniklou potřebu nezachovávat zakotvený *status quo* světa, ale tvůrčí činností jej postupně přeměňovat. Není náhodné, že obdobné rysy Šalda shledává rovněž na baroku: výrazný racionalismus (spjatý převážně se stále více dogmatizovaným katolicismem), který nebyl akademický, nýbrž který měl skutečně proměnit samotný svět: „Nyní šlo o opravdovou novou tvorbu; a ta není možná, pokud celá bytost lidská není ovládnuta, spoutána a soustředěna k jedinému bodu, k jedinému velkému cíli. Nastává období přísné kázně, z níž konec konců vyjde moderní člověk, vyzkoušený ve cvicích nejobtížnějších, zpružnělý v nich, ocelový a křepký.“²¹⁶ Baroko Šalda staví do protikladu k renesanci: a právě tento protiklad blíže osvětluje, co Šalda vnímá za skutečný tvůrčí čin, a co tedy bylo i na gotice tak význačného. Čteme, že „renesance nebyla nikdy víc než poněkud papírový sen akademických snivců a filologických puristů“,²¹⁷ renesance tedy podle Šaldy zřejmě nebyla moderní, protože byla příliš abstraktní, příliš odtržená od života, a přestože chtěla život reformovat, nemohlo se jí to podařit: nepřešla od pouhých úvah („papírový sen akademických snivců“) k realizaci, ke skutečnému činu. Tedy důraz na tvůrčí čin – zásadní Šaldův pojem, o kterém ještě bude řeč – je rysem spojujícím gotiku, baroko a veškerou dobu, které se kdy od Šaldy dostane označení moderní.²¹⁸

²¹⁵ ŠALDA, F. X.: Starý a nový Mánes, op. cit., s. 135.

²¹⁶ ŠALDA, F. X.: Historický Torquato Tasso. In týž: *KP10*, op. cit., s. 354.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 342.

²¹⁸ Je třeba dodat a zdůraznit jedno: Nechceme nijak zveličovat význam Šaldových pasáží o gotice a baroku, bylo již ukázáno na některých místech výše, že mezi moderností devatenáctého století a moderností barokní Šalda v pasážích, kde chtěl zvýraznit skutečnou modernost nové doby, činil rozdíl, zatímco ve statích, kde chtěl poukázat na podobné rysy mezi gotikou a moderní dobou, od závažných rozepří odhlížel. Moderní doba – začínající podle Šaldy romantismem – se tak vyznačuje zásadní koncentrací pocíťované nestability světa, zatímco doby předchozí nikoliv. Platí zde slova Tomáše Kubíčka: „Nejasnost ve významu pojmu moderní způsobuje, že jako modernistické jsou označovány i dílčí jevy, které nástup moderního myšlení, moderního umění, moderního člověka,

Musíme se ptát dále: co je podstatou tvůrčího činu; jaký člověk je tvůrčího činu schopen? Odpověď již byla naznačena: rozpolcenost světa a rozpolcenost člověka je základním předpokladem modernismu, vše to, co Šalda shrnuje pojmy „dynamičnost“, „horečnost“, „šílenost“, „roztěkanost“ – člověk pociťující nejednotnost světa je připraven tvořit skutečně umělecká díla. Nestabilitu světa totiž již nelze přehlédnout tvorbou založenou čistě na intelektu, musí být hluboce prožívána, aby mohla být ztvárněna. V tom konečně spočívá ona hlavní odlišnost vůči antice, onen zásadní převrat, který do světa přineslo křesťanství – antická představa harmonického uspořádání světa, jednotnosti světa a člověka vzala za své, když nastoupilo křesťanství se svou dualistickou etikou. Vzpomeňme na pasáže o Villonovi a romantismu – zpočátku bylo podle Šaldy křesťanství harmonické a jeho dualismus mezi životem a smrtí, mezi skutečným životem člověka a životem ideálním nebyl tak silně pociťován: jakmile však začal být pociťován, mohl se zrodit rozkol uvnitř člověka a s ním též moderní umění. Nejde o jev, který by Šalda hodnotil negativně, jde podle něj o změnu přijímanou pozitivně: tíživá povaha skutečnosti se stává až takřka výzvou, kterou je třeba přetavit skrze tvořivou činnost v konkrétní dílo: nebýt vnitřního rozporu v člověku, nevzniklo by dílo syntetické, ale nanejvýš popisné a analytické: taková díla nadále tvoří autoři, kteří moderní svět neprožili, kteří se jej buď jen snažili pochopit z děl jiných, nebo kteří si jednoduše jeho podstatu neuvědomují.

Východiskem moderní tvorby je tedy moderní já, které žije ve světě, v němž již neplatí stará předzjednaná, jednotící pravidla, jež by určovala život a povahu člověku. Moderní duše je podle Šaldy v permanentním stadiu hledání nových jistot, o něž by se mohla opřít, řekněme i nových syntéz, jimiž by dala svému životu smysl. „Moderní člověk, úzkostný, horečný, neplodný, nepokojný a podrážděný, hledá, jak zabít tuto vnitřní zlost, marnost, trud, prázdno a pýchu [...]. Celá moderní západní literatura má tento pramen: hoře z toho, že jsou pokácena stará božstva, a touhu hledat a vztyčit nová.“²¹⁹ Cesta k hledání syntéz je proces dynamický, chaotický a bolestný – je to vědomí marnosti snu o definitivnosti každé cesty: „Moderní člověk je rozlomený, bázlivý, přecitlivělý, rozvrácený, nad svým nitrem neustále skloněný,

moderního světa teprve připravují. Jednotlivost je tu často vyzdvihována v neprospěch celku, v němž hraje pouze svoji dílčí významnou roli.“ KUBÍČEK, T.: Po stopách české moderny. In: JAŘAB, J. a kol.: *Literární modernismus ve světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 15.

²¹⁹ ŠALDA, F. X.: Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 49–50.

k němu obrácený a jeho se dotazující, neustále meditující, věčně nerozhodnutý, každou radost sám dobrovolně si kalící, který chce, čeho se nedovede odvážit. Nitro jeho neustálým rozbíráním, zpytováním, přebíráním a přelíváním je nesmírně kolísavé, podrobné a splynulé v přítmi, které jde rozložit jen bodavými, silnými drobnohlednými skly.²²⁰ Taková je psychologie moderního člověka a taková má být psychologie moderního uměleckého díla: není již možné nadále zobrazovat člověka jinak než jako bolestně si uvědomujícího své nejednoznačné postavení ve světě,²²¹ není již místo pro harmonické obrázky českého realismu, pro bezobsažné parnasistní básně, pro dekadentní dekorativismus, ani pro avantgardní oslavu moderní civilizace, která se stane jen novým popisným naturalismem. Povšimněme si jedné zásadní věci: Šalda ve svých úvahách nejde tak daleko jako další fáze modernismu, které budou vnímat za neodvratně pluralitní (a tedy: syntézu neumožňující) samu podstatu světa, Šalda si prozatím všímá jen nutné plurality v nitru každého člověka, a navíc věří v možnost její syntézy. Koneckonců právě samotné umělecké dílo je takovou syntézou, je jakýmsi překonáním rozpolcenosti lidské duše – jaký to zásadní rozdíl oproti dalšímu umění, které chtělo mít umělecké dílo ne jako překonání plurality, nýbrž jako její vyjádření. Tvůrce podle Šaldy netvoří proto, aby podal obraz moderního světa, tvoří proto, aby nesnáze moderního světa překonal – avšak cestou k překonání tíživosti světa je jeho plné prožití a uvědomění: to je ta zvláštní dialektika Šaldova uvažování: snaha překročit pluralitu (či, jak Šalda píše, atomismus) je podmíněna jejím intenzivním vnímáním.²²²

²²⁰ ŠALDA, F. X.: *L. Ariosto: Zuřivý Roland*, op. cit., s. 130.

²²¹ Jak ve své studii upozorňuje Daniel Vojtěch, v Šaldových dopisech lze nalézt pasáž, která přímo vyjadřuje prožitek rozpolcené psychologie a „která, s charakteristickým důrazem na jedinečnost, singularitu tohoto zážitku vlastního času, procházela díly a dopisy mnoha tehdejších mladých básníků a kritiků a vytvářela jednu z všeobecně sdílených autostylizačních figur: „(...) jsem rozdělený, složitý, nepřehledný.“ Srov. VOJTĚCH, D.: *Moderní kritik vytváří a udržuje sama sebe*. In *„Na téma umění a život“*, op. cit., s. 24.

²²² „Z pocitu nejhlubšího, smrtelného osamocení tryská básnická tvorba Březinova; a tryskala tak vždycky u všech velkých tvůrců moderních. Nebylo jiné tvorby pro nás, kdož jsme byli odsouzeni k atomismu moderního života, v němž vládly zlomkovitost a svár a kde rytmus lámal se po každé vlně, - pro nás, již říkají generace let devadesátých. [...] Lékem proti osamocení jest modernímu tvůrci tvorba. Tvůrce vytváří své dílo z potřeby, z tísně, z hrůzy: doplniti se, uniknouti samotě, vyplniti ji, zalidniti ji! Tato bolestná potřeba nebo nutnost – ne milostné překypění, nýbrž skoupá tíseň – stojí jako železný zákon nad moderní tvorbou, zároveň její velikost i bída. Ne štědrým odleskem marnotratného života, nýbrž jeho bolestnou náhradou bude ti umění, stojí psáno nad touto branou. Moderní tvůrce tvoří, aby unikl hrůzám samoty. Umění jest mu cestou k vykoupení a nástrojem sebevykoupení.“ ŠALDA, F. X.: *Národní podobenství tvorby Březinovy*. In *týž: KP10*, op. cit., s. 407.

Z psychologie moderního člověka tak vyplývají všechny znaky skutečně moderního umění: Patří mezi ně přiznaná subjektivnost náhledu na svět, zájem o nitro člověka, nikoliv jen zdánlivě objektivní popis světa, který přinášel realismus s naturalismem – bylo výsadou především romantismu a později symbolismu s impresionismem, že poukázali jak na nejednotnost lidského charakteru, tak na subjektivní podmíněnost vnímání světa. Moderní umělecké dílo je proto vždy projevem silné osobnosti, která byla schopna svůj pohled na svět přetavit v podobu uměleckého artefaktu; osobnost je navíc dalším projevem pluralismu: Šalda neuznává tvorbu podle předepsaných uměleckých doktrín, osobnost má naprostou tvůrčí svobodu, je tvůrcem svého vlastního stylu – svět, jak je zobrazován moderním uměním, je tak vlastně též světem pluralitním, neboť má-li být každé dílo projevem subjektu, bude podávat svůj vlastní náhled na skutečnost; jak však uvidíme níže, pluralismus individuálních stylů Šalda vnímá jako projev jednotící syntézy. Mezi znaky moderního umění patří dále pesimismus jako východisko tvorby, a to východisko nutné, protože „každý hlubší pohled do života a osudu lidského jest nutně pesimistický“.²²³ S tím souvisí stěžejní kritérium: životnost díla. Zájem o člověka s sebou nese zájem o život jako takový, život a jeho komplexita se v moderním umění stává samým obsahem díla.²²⁴ Dílo je tvořeno z pocíťované nutnosti, ne z myšlenkové kratochvíle, odráží dynamickou strukturu moderního světa, nezachycuje jej jako statický jev. Proto se Šaldovi moderní umění, oproti umění starému, jeví jako člověku bližší, je totiž orientované na všechny jeho stránky: na rozum stejně jako na jakékoliv složky iracionální: „City a představy, jež ve vás budí nejlepší výtvořky starého umění, charakterizujete uctivým, pokorným, ale také chladným a zdrženlivým přívlastkem vznešenosti nebo velikosti: grand art říkáte tu příslověčně a sumárně. Naproti tomu je ve vašem poměru k novému umění méně úcty, ale více vřelosti, srdečnosti a důvěrnosti.“²²⁵

Takové nachází Šalda rysy moderního umění – jsou formulovány velmi obecně, nenabízejí žádný přesný návod k napsání modernistického díla: to vše je

²²³ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká, op. cit., s. 58.

²²⁴ Z toho vyplývá forma typicky moderního žánru: románu. Šalda v souvislosti s ním užívá pojmy jako mnohvrstevnatost, členitost, hromadnost, organičnost, psychologičnost. Moderní román je tak vhodným způsobem, jak zachytit složité strukturovanou skutečnost. Srov. např. ŠALDA, F. X.: L. Ariosto: Zuřivý Roland, op. cit., s. 125–128.

²²⁵ ŠALDA, F. X.: Žena v poesii a literatuře. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 58.

projevem širokého Šaldova rozumění pojmu modernita. Záleží na konkrétním díle, nakolik je realizuje, podle toho je také Šalda následně oceňuje. Skutečným pochopením moderního života podle Šaldy disponuje jedině dílo syntetické – přejděme proto konečně k bližšímu pohledu na stěžejní Šaldův pojem.

2.3 Syntetismus moderního umění

Syntetismus, jak jej Šalda rozvíjel již od své první publikované stati, se v kritických úvahách dočkal nejjasnějšího vyjádření v pojmu renesance. Nelze říci, že by oba pojmy byly synonymní: stejné jsou obsahy, které se pod nimi skrývají, jiná jsou východiska, jež jim dala vznik. Syntetismus, jak již bylo v dřívějších částech naší práce mnohokrát řečeno, byl reakcí na vývoj umění v devatenáctém století: umění, ve shodě se změnami moderního světa a moderního člověka, začalo více reflektovat skutečnost, oddálilo se od abstraktizujícího klasicismu a za svůj obsah si počalo volit tematiku životní: romantismus však nepřekročil hranice vlastní subjektivity, realismus učinil z pozitivistického myšlení svou vědeckou metodu. Uvědomme si zde přesně, co Šalda vytýká romantismu: není to jeho subjektivismus, je to objektivismus, s nímž se přistupuje k subjektivitě! Romantický tvůrce pohlíží na své nitro jako na předmět vědeckého zkoumání a ve svém díle podává obraz sebe samotného, podobně jako realista podává obraz světa vnějšího – obraz možná plastický, možná do detailu vykreslený, leč stále pouze obraz pasivně popisný, popsáný rozumově. Syntetismus má v sobě proto skloubit rozumové poznání s poznáním intuitivním (v té době reprezentovaným symbolismem), díky čemuž se z něj nevytratí životnost, tedy subjektivnost pohledu – jen syntetickou metodou bude podle Šaldy skutečně zachycen život v celé jeho šíři, jen syntetismus je schopen postihnout komplexitu moderního světa, jelikož ze svého repertoáru nevyklučuje žádnou metodu, respektuje analýzu objektivní, respektuje subjektivní vklad jedince a vytváří z nich vyšší jednotu. Také pojem renesance je jiným označením pro potřebu vyšší jednoty, ale vychází již konkrétně ze situace v umění na konci devadesátých let. Připomeňme si, že Šalda pozitivně hodnotil postupné rozšiřování životních témat, jež umění zobrazovalo; byla to především česká dekadence v druhé polovině devadesátých let, která mu dala poznat, k čemu může nevyběrnost vést: k ještě většímu atomismu. Šalda začal nastalou situaci vnímat jako nepřijatelnou a volal po větší výběrovosti témat v umění. Mohlo by se uvažovat o tom, že už syntetismus byl vlastně výběrový, neboť v Šaldově myšlení byla od počátku přítomna představa silné tvůrčí osobnosti, jejíž pohled na svět

a z něho pramenící styl je zárukou pohledu limitovaného určitou sumou vnitřních dispozic (to, že česká dekadence výběrová nebyla, pak svědčí jedině o jejich epigonství, nedostatečně silné osobnosti a o neuměleckosti vůbec). Idea renesance tyto aspekty zviditelňuje a klade je do popředí: „Znova [tj. stejně jako v klasicismu] se volá po výběru, třídění, hodnocení jevů života, znova touží se po ideovosti, po synthese linií, po tom, aby jevy byly vyluštěny ve svou esenci ideovou, rozumové abstraktum. Znova uznává se nutnost generalisace, nutnost zjednodušení a zevšeobecnění, nutnost podstatného, pojmového zákonného v umění.“²²⁶ Jde tak o snahu vrátit do umění klasicismus, byť klasicismus podle Šaldy pravým klasicismem nikdy nebyl, poněvadž jeho znakem byla šablonovitost, nikoliv tvůrčí výběrovost. To je zásadní rys: Šalda nepředepisuje, které životní aspekty mají být v díle zachovány a které nikoliv, nepředepisuje žádnou nucenou radost ze života – nadále bude odmítat poezii, která je falešně optimistická,²²⁷ stejně tak bude oceňovat poezii, která je opravdově pesimistická, neboť za vším pesimismem vidí lásku k životu (člověk si nestýská pro stýskání samo, stýská si proto, že chce lépe žít – opět protiklad k dekadentnímu nihilismu *an sich*).²²⁸ Výběrovost zde znamená především tvůrčí čin silné osobnosti, nikoliv tvorbu podle konkrétního vzorce. Ač tedy Šalda sám tvrdí, že nové umění má být pedagogické a výchovné,²²⁹ nadále trvá individualismus a právo osobnosti na svobodnou tvorbu, nikdo jiný než osobnost totiž podle Šaldy není schopen všechny protichůdné rysy skutečnosti skloubit do jediného smysluplného celku. Zde nacházíme jeden z mála regulativů, které Šalda umění předepisuje – skutečně moderní je jen ten, kdo atomismus moderního světa chce překlenout svým všeobjímajícím pohledem, kdo pocítuje, že pod povrchovou pluralitou se nachází: syntéza. V poetické stati *Renesanční sen* čteme: „Ano, cítím, v tom je smysl modernosti. Staré doby naučily člověka umění velice vzácnému: krásně umírat; moderní musí ho naučit tisíckrát těžšímu: krásně žít. Nový heroismus musí se vykristalizovat, nové rytířství, nový řád, nová kázeň, nový styl tvořit.“²³⁰ Znovu zopakujme: Jestliže se dnes za hlavní aspekt modernismu považuje rozvrat světa a nemožnost jeho ztvárnění starými prostředky,

²²⁶ ŠALDA, F. X.: *Renesance – čeho?*, op. cit., s. 430.

²²⁷ Srov. např. ŠALDA, F. X.: *Formulková poesie*. In týž: *KP10*, op. cit., s. 333–340.

²²⁸ Srov. např. ŠALDA, F. X.: *Národní podobenství tvorby Březinovy*, op. cit., s. 407–408.

²²⁹ Srov. ŠALDA, F. X.: *Renesance – čeho?*, op. cit., s. 431.

²³⁰ ŠALDA, F. X.: *Renesanční sen*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 462.

Šalda takový rozvrat sice vnímá, avšak jednak věří, že je překonatelný uměním,²³¹ a jednak a především vlastně věří, že v hloubce skutečnosti se žádný takový rozvrat ani nenachází, že je jen záležitostí povrchovou, a že bude-li se umělec řídit jeho renesanční ideou²³², dokáže vytvořit syntetické dílo zachycující a zároveň vytvářející syntetickou skutečnost.²³³ Jak ve své studii píše Jan Wiendl: „Právě v oné snaze po sepětí a vzájemnosti celého života, všeho vesmíru, spočívá podle kritika podstata modernosti, která neodráží nic menšího než velikou renesanci duchové krásy, jejíž jádro tkví ve schopnosti vstřebat a sloučit maximum vzdorujících sil.“²³⁴

Nezbytným pojmem spjatým s renesancí a syntetismem je pojem styl. Styl jakožto výsledek tvůrčí práce pravého umělce, jako produkt jeho subjektivního náhledu na realitu. Samotné spojení *tvůrčí práce* či *tvůrčí čin* vnímá Šalda terminologicky: rozumí jím tvorbu vycházející z osobnosti umělce, jako dílo stvořené z niterného přetlaku, nikoliv mechanickým aplikováním určitých teoretických uměleckých zásad. Nejsystematičtěji svou nauku Šalda prezentuje v přednášce *Moderní literatura česká*: seznamuje nás zde s triadickým schématem vývoje

²³¹ Odtud pramení často opakovaná teze, že symbolistně-dekadentní generace, oproti všem podobám avantgardy, stavěla umění nad život. Je to problematika zvláštní, neboť sám Šalda si myslel pravý opak. V *Renesančním snu* se dočteme: „Nové umění, ach ano, to: umění krásně žít. Dosud byly rozděleny a znepráteny umění a život. Teď je problém ten: ze života dělat umění a z umění život.“ (Ibid., s. 464.) Podobně v *Bojích o zítřek* čteme: „Nevěříme již v rozpor mezi uměním a životem a mezi uměním a přítomností, jako nevěříme v rozpor mezi krásou a pravdou, mezi poesíí a zdravím: vyrostli jsme z těchto romantických klamů a chceme krásu, která by byla chlebem života a v níž by voněla všechna úroda našeho léta a našich polí – novou krásu všedního dne posvěcenou uměním na svátek.“ (ŠALDA, F. X.: Ethika dnešní obrody aplikovaného umění. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 113.) Avšak i když Šalda konstatuje, že „nevěří v rozpor mezi uměním a životem“, zároveň tím tvrdí, že chce pomocí umění život přetvořit. Nejde tak u něj o skutečný umělecký aristokratismus jako u příslušníků české dekadence, ale v žádném případě ani o avantgardní rovnítko mezi uměním a životem.

²³² Jde o zavádějící vyjádření, protože naznačuje, že Šalda svou renesanci považoval za cosi naprosto nového – víme však, že za moderní a syntetické dokázal ocenit i umělce z počátku devatenáctého století. Lépe (leč mnohem krkolomněji) by tedy bylo napsat: „bude-li se umělec řídit ideami, jež Šalda zachytil v pojmu renesance“.

²³³ Od druhé poloviny tzv. nultých let se Šalda v rámci svých úvah o renesanci a (novo)klasicismu začal výrazně zajímat o náboženství jako o zdroj právě oněch nadosobních hodnot, jež mají být zdrojem i cílem syntézy. Ve stati reagující na Kubištovo *O duchovém podkladu moderní doby* dokonce Šalda píše: „Já nedovedu si prostě představití velkého umění atheistického.“ (ŠALDA, F. X.: Ke stati *O duchovém podkladu moderní doby*. In týž: *KP9*, op. cit., s. 111.) K tématu náboženství se v průběhu desátých let poté vyjadřoval velmi intenzivně; je to právě náboženský aspekt, který Jiří Bednář označil za určující pro Šaldovo myšlení v letech 1908–1921. Srov. BEDNÁŘ, J.: Střední období v díle F. X. Šaldy (1908–1921). *Česká literatura* 15, 1967, č. 6, s. 469–505.

²³⁴ WIENDL, J.: *Vizionáři a vyznavači*. Praha: Dauphin, 2007, s. 60–61.

literatury, kdy na prvním místě stojí tvorba epigonská, která „místo jedinečného uměleckého činu, kterým má být každé pravé básnické dílo, podává odlika, opakované schéma; dává ne formu, ale formuli rozmnoženou nebo nalezenou rozumovým pravidlem.“²³⁵ V první řadě zde Šalda jmenuje lumírovce, jejichž kritice jsme se již dlouze věnovali. Druhým stadiem je literatura, která již nechce tvořit ryze formalisticky, snaží se naplnit dílo životem, leč nepostupuje nijak umělecky – zde Šalda uvádí naturalismus, který nedokázal provést selekci jevů; právě selekce je Šaldovi známkou renesančního umění. Závěrečným stadiem je stadium stylizace, v níž umělec zužitkovává svou vnitřní zkušenost a je schopen podat obraz světa z takové perspektivy, z níž se bude jevit nějak ideově jednotný. Tedy: umělec je zde zárukou ideové jednotnosti. Neznamena to naprostou uměleckou svévoli, znamená to: umělec nahlédl syntézu jako podstatu skutečnosti, a proto (!) je schopen ji podat i v díle. Metaforicky to Šalda vyjadřuje například ve své studii *Hodnoty kulturní a mocnosti životní*: „V umění a v poesii organisují se po první síly, které zaplavují často z počátku ničivě život, aby jej posléze svlačily a oplodnily. V dílech umění a poesie, pokud jsou to díla opravdová, vynáší tvůrce první nezkrocený oheň lůna zemského [!]; ovládnouti jej, rozdělití jej, uříditi jej, zeslužebniti a zužitečniti jej, toť úkol dob příštích, které vytěžují takový čin a žijí z něho.“²³⁶ Nezkrocený oheň je vsutku výstižným pojmenováním pro Šaldovo pojetí syntézy, snad odkazující k samému Hérakleitovi a jeho ontologii, která byla také založena sice na proměnlivosti světa, avšak zároveň na jeho vnitřní monistické podstatě. Tvůrčí osobnost je podle Šaldy schopna nahlédnout a ve svém díle podat pravou jednotu světa díky své víře v jeho ucelenost a tvar: umění nejenže dokáže překlenout zdánlivou mnohoznačnost všeho bytí, zároveň se svým působením, vytvářením nadosobních hodnot podílí na jeho formaci. Šalda proto mluví o vůli k jednotě,²³⁷ kterou má každý pravý umělec: moderní doba je tak význačná ztrátou víry v jednotu, avšak nejvyšší osobnosti moderní doby moderní skepsi nikdy nepropadly – to je činí opravdu moderními. Moderní doba se vyznačuje ztracenou vírou v cokoliv nadosobního, v cokoliv, co by znamenalo syntézu. To se podle Šaldy odráží v umění moderní doby – jenže takové umění není syntetické, není moderní podle Šaldovy terminologie, je jen módní.

²³⁵ ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká, op. cit., s. 41.

²³⁶ ŠALDA, F. X.: Hodnoty kulturní a mocnosti životní. In týž: *KP7*, op. cit., s. 262.

²³⁷ Srov. *Ibid.*, s. 277.

Všechny Šaldovy úvahy o stylu a renesanci přímo vyplývají ze *Syntetismu*, jen jsou Šaldou po dlouhá léta stále znovu opakovány jiným slovníkem, v závislosti na konkrétní literární situaci, na kterou je třeba reagovat. Každá syntéza je zároveň stylizací, je výběrem po vzoru renesance a je projevem tvůrčí osobnosti. Výzva k renesanci je tak vlastně výzvou k spisovatelům, kteří nejsou skutečně umělci, protože ti nejsou schopni opravdové stylizace: kdokoli již umělecky tvoří, zároveň stylizuje. Jak čteme v eseji *Hrdinný zrak* (název značí umělcovu odvalu dívat se na svět svými vlastníma očima, nikoliv jakkoliv epigonsky a schematicky): „Úžasné bídný, opakovaný, nudný, hluchý a vychudlý je svět a život všednímu člověku. Dávno nevěří v slávu a krásu života: vyvanula, vybledla, při nejlepší vůli a nejlepších úmyslech proběhla jako voda mezi prsty. Nepoznal z něho nic než lež, hoře a podvod: nevěří, že je možno žít [...]. V tomto zestárlém, prolhaném a podlém životě jediný člověk žije a poznává skutečně, hotově, činem stále a nově, nezvratně, reálně: umělec.“²³⁸ V souvislosti se stylem je zvlášť třeba upozornit na pojem experiment,²³⁹ který Šaldovi slouží k vyjádření permanentní proměnlivosti autorského pohledu na svět, v neutuchající potřebě přistupovat ke světu stále nově, a přitom stále funkčně a synteticky. Jde tedy o vyjádření pozoruhodného přesvědčení, že stále fluktuující skutečnost je příčinou měnících se možností nahlížení na ni, ale i přes veškerou změnu je stále možno zachycovat ji v jednotném syntetickém obrazu, a to bez ztráty platnosti obrazu předchozího. Šalda neříká: užívejte nové postupy, neb staré jsou překonané; říká: tvořte nově, jelikož staré metody jsou už nepoužitelné, zachytily svět v konkrétním stavu skrze subjekt, který byl též v konkrétním stavu, se změnou situace světa a subjektu (osobnosti) je však nutná změna metody. Tvorba podle metody staré by přinesla umění mrtvé a neorganické, znamenala by přístup ke skutečnosti zprostředkovaný nadbytečnou racionální konstrukcí:²⁴⁰ „Experiment je vyčištěný,

²³⁸ ŠALDA, F. X.: *Hrdinný zrak*. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 37.

²³⁹ Srov. před. ŠALDA, F. X.: *Experimenty*. In týž: *BOZ*, op. cit., s. 17–23.

²⁴⁰ Povšimněme si, že pojmem experiment Šalda nemyslí záměrné pokusnictví s ryze formální stránkou díla, nýbrž s dílem jako se syntézou obsahu a formy. Šalda nikdy nebyl propagátorem například volného verše a avantgardní požadavek verslibrismu mu byl stejně cizí jako parnasistní lpění na básnické virtuositě. Forma podle Šaldy musí vycházet z autora samého, musí odpovídat jeho intencím: zdálo-li se Šaldovi, že je volný verš užít účelně, nic proti němu nenamítal (například u Březiny, Sovy či Whitmana se mu volný verš zdál být trefnou formou pro dynamičnost jejich básní), pokud jeho užití bylo dáno jen snahou naplnit určité představy o moderním umění, pak na to Šalda upozornil (například Karásek, jehož statické básně jsou podle Šaldy pro využití volného verše nevhodné). Srov. např. ŠALDA, F. X.: Jiří Karásek: *Sexus necans*, op. cit., s. 31.

kupců zbavený, znova posvěcený chrám, velikým činem odvahy a rozhorlení znova dobytá a znova získaný chrám boží síly a slávy. Experiment je voda života, již piješ přímo dlaní ze sladkého křišťálového pramene.“²⁴¹ Shrňme doposud řečené výstižnými slovy Jiřího Brabce: „Od počátku až do posledního čísla Zápisníku je Šalda soustředěn k novému a novému uskutečňování této dynamické jednoty, která není pro něho nikdy definitivní, je naopak stále rozrušována v konkrétním čase a prostoru, nemůže ustrnout, aby se nezvrátila ve svůj pravý opak.“²⁴²

Dynamická jednota – taková je podle Šaldy podstata moderního světa. Taková je také podstata pravého umění vůbec: má být psáno syntetickou metodou, moderním jej činí moderní doba. Syntetická metoda je popsána natolik obecně, že v ní lze spatřovat projevy všech uměleckých směrů: proto směrové určení u konkrétního díla není až tak zásadní, Šalda často ukazuje, jak je podstata všech uměleckých směrů shodná, z jak obdobných východisek vycházejí, jak obdobnou metodu používají – a jak jedinečně na metodě záleží.²⁴³ Roku 1892 například píše: „Forma je stabilní, přenáší se a dědí a jen obsah, plnost života dává čas a doba. Všechny ty distinkce realismu, naturalismu, romantismu atd. jsou jen určité a konkrétní vztahy a poměry sociální a etnopsychologické – ale žádné abstraktní formule estetiky.“²⁴⁴²⁴⁵ Modernost je dána dobou a jejími aspekty, uměleckost syntetickou metodou – skutečně moderní je to, co

²⁴¹ ŠALDA, F. X.: Experimenty, op. cit., s. 21.

²⁴² BRABEC, J.: Integrovaná tendence v Šaldově kritickém díle. *Česká literatura* 15, 1967, č. 6, s. 460.

²⁴³ Můžeme připomenout slavnou pasáž z *Manifestu české moderny*: „Naše moderní není to, co je právě v módě: především realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítřka satanismus, okultismus, ta efemerní hesla, jež nivelisují a uniformují vždy na několik měsícův řadu literárních děl a po nichž opičí se literární gigrlata. Uměle, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe – ty, tvůj mozek, tvá krev bude žít a dýchat v něm, a ono žít bude jimi.“ Česká moderna. In ŠALDA F. X.: *KP2*, op. cit., s. 361.

²⁴⁴ ŠALDA, F. X.: Jos. bar. Krušina ze Švamberku: Črty, op. cit., s. 99.

²⁴⁵ Za obsah moderního umění jsme již několikrát označili moderní život v celé jeho šíři, zároveň již bylo ukázáno, že ač si Šalda cenil indiferentnosti látky v umění, kterou objevil především romantismus s realismem, trval na stylizačním čili výběrovém aktu každé osobnosti. Přiznat umění možnost volby libovolné látky tak automaticky neznamená nemožnost vytknout dílu látku nesprávnou: veškerý obsah díla je podle Šaldy podmíněn nazírající osobností, která má být zárukou jednotnosti a životnosti obsahu. Látková indiferentnost tedy znamená, že je možné pojednat o všem, avšak ne pouze popisně, nezaujatečně. Typickým příkladem zde je Šaldovo přitakání knihám s katolickým obsahem, které nijak neodmítal z moderního umění odstranit: „Všecko, co existuje, má eo ipso právo na zpracování, na formaci uměleckou – tato maxima po výtce moderní estetiky je tímto vypovídáním katolicismu z umění hrubě a zásadně porušena.“ (ŠALDA, F. X.: Xaver Dvořák: *Meditace*, Sigismund Bouška: *Pietas*. In týž: *KP3*, op. cit., s. 217.) Úkolem kritiky poté je stanovit, ne jestli dané dílo má právo zobrazovat daný obsah, ale jestli je zobrazuje opravdově.

synteticky pojednává o moderní době: ²⁴⁶ měl-li by Šalda všude přísně hovořit svým slovníkem, nikdy by například díla předválečné avantgardy neoznačil ani za umění, ani za moderní, jednoduše proto, že nejsou syntetická, že jejich autoři nevidí „hrdinným zrakem“.²⁴⁷ Nebezpečí uměleckých směrů tak nespočívá primárně v jejich obsahu, ohrožení tvůrčího charakteru umění představuje absolutizace jejich postulátů. Do stejných nesnází se může dostat též novoklasicismus, kterého si Šalda po jednu dobu cenil – ale cenil si jej jen jako konkrétní realizace syntetismu, stejně jako si v devadesátých letech cenil symbolismu, neboť také novoklasicismus měl být korektivem příliš rozvolněných tendencí v užívání uměleckých metod. Samotnou stať *Novoklasicismus* lze tak považovat za další formu rozvíjení syntetismu, poněvadž její závěry – důraz na styl, na formu díla, na obsahovou jednotnost – jsou stále v rámci téhož proudu Šaldova myšlení. Stejně jako si byl Šalda vědom nebezpečí, které v sobě obsahoval symbolismus, úvahy o možné škodlivosti rozvíjí ve statích o novoklasicismu.²⁴⁸ Syntetický však není jen novoklasicismus, stejně jako novoklasicismus není jediný směr moderní – z širě Šaldova vymezení obou termínů vyplývá možnost označit za moderní a syntetická rovněž díla, která jsou z pohledu jiných modernistů vlastně stará. Netřeba chodit až k Dantovi,²⁴⁹ samotný realismus byl ranou avantgardou chápán jako typický příklad nemodernosti, přesto si jej Šalda cení. I proto otázka, kde Šalda spatřoval počátek moderní literatury, je takřka nezodpověditelná. Dokonce je vlastně pro Šaldu nedůležitá, počátek moderny klade

²⁴⁶ Jak je Šaldův pojem modernosti či novosti spjat s konkrétní historickou situací, píše ve své studii Felix Vodička: „V průběhu devadesátých let se Šalda pokusil dvakrát formulovat integrační tendence v moderním umění. Jednou jako syntetismus v podstatě symbolistní, po druhé jako renesanci klasicismu [...]. Toto nové umění si však Šalda nepředstavuje jako speciální záležitost estetickou, je mu spíše odpovědí na danou situaci lidstva.“ VODIČKA, F.: Formování Šaldova kritického typu. In *F. X. Šalda. 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, 1968, s. 16.

²⁴⁷ V nevyhraněném přístupu k jednotlivým uměleckým směrům lze spatřovat spojitost mezi myšlením Šaldovým a myšlením Karla Čapka. Také on, v rozporu s mnohými ideovými souputníky, neupřednostňoval z avantgardních směrů žádný, nesnažil se nalézt definitivní formu moderního umění. Srov. ORT, T.: *Umění a život v modernistické Praze*. Praha: Argo, 2016, s. 72–107.

²⁴⁸ Jeho slova opět potvrzují naše předcházející úvahy o jakési nadbytečnosti pojmu novoklasicismus a o synonymitě pojmů jako „umění“, „styl“ a „osobnost“: „Dnes již zdá se mně, že novoklasikové bývají někdy povážlivě nakloněni přeceňovat formu a nedoceňovat osobnost, a přece není mně pochyby o tom, že forma jest konec konců vždycky jen výrazem osobnosti a mravním prostředkem jejího růstu – v tom jest mně její vlastní cíl a raison d'être.“ ŠALDA, F. X.: *Novoklasicismus*, op. cit., s. 27.

²⁴⁹ Jako typicky moderní básník je označen na vícero místech, vedle již citovaných pasáží srov. např. ŠALDA, F. X.: *Žena v poesii a literatuře*, op. cit., s. 59.

vždy různě v závislosti na intenci svého textu. Pro Šaldu není podstatné, k jakému uměleckému směru náleží v jeho očích navýsost moderní Neruda, není podstatné, že mezi moderním Rousseauem, Flaubertem, Dostojevským a Whitmanem leží více než stoletý vývoj uměleckých koncepcí. Podstatná je pouze opravdovost jejich díla, tedy: tematika přítomného (moderního) života, subjektivita, stylizace, syntetismus.

Závěr

„Bylo by zbytečné hledat u Šaldy nějakou přesnou definici modernosti nebo moderního umění; Šaldovo dílo není z těch, která mohou sloužit jako pohotové zásobníky definic. Jeho pojetí bylo někdy širší, jindy užší, měnilo se také v kontextu dlouholetého Šaldova vývoje.“²⁵⁰ Slova, která napsal František Kautman, na obecné úrovni jistě platí, všimneme-li si ale v textech v námi sledovaném období blíže, kdy Šalda užívá slovo moderní jen jako synonymum ke slovu *současný*, *nový* či *aktuální* a kdy se snaží dát mu přesně vymezený obsah, trvá na přesvědčení o důležitosti a podstatnosti slova, pak se můžeme pokusit o rozlišení užití slov *moderna*, *moderní*, *modernismus* terminologické a neterminologické. Užití neterminologické je užitím takřka módním: Šalda užívá slovo moderní k označení tvorby avantgardy, za moderního označuje každého autora, který vydá knihu v devatenáctém či dvacátém století: pojem moderny tak skutečně devaluje na pouhé časové určení. Stejným pojmem tak jsou označeny umělecké projevy Šaldovi blízké i vzdálené, vedle sebe stojí Flaubert, Dostojevský, laciná česká podoba parnasismu, dekadence, Sova, Březina i avantgarda. Všechny umělecké projevy časově určené doby možná mají rysy, které je vymezují vůči jiným dílům, o nichž jako o moderních vůbec nelze uvažovat, jde však o rysy opět spjaté s časově určenou moderní dobou: moderní je poté vše, co zobrazuje větší dynamiku života, pocíťovaný moderní světobol, výdobytky moderní civilizace, nejnovější technické objevy – bez ohledu na metodu a způsob zobrazení. Jde o užití vágní, není-li totiž dílo přísně historické, je vždy součástí časového a sociálního kontextu, jenž se projevuje v zobrazovaných tématech a myšlenkách. Označovat tak za moderní něco, co vzniklo v moderní době, a proto se dotýká moderních témat, je z estetického hlediska zcela nezajímavé. Neterminologické užívání pojmu *moderna* vede k nivelizaci všech podob umění ve sledovaném období, stává se z něj jen nadbytečné slovo, jehož absence by nic nezpůsobila. Ač Šalda dobovou praxi nadužívání pojmu *moderna* kritizuje, sám se jí účastní.

Vedle takto obvyčejného užívání sledovaného pojmu můžeme odhalit užívání uváženější, střídmější, se snahou o přesně definovaný obsah. Jde o moderní umění,

²⁵⁰ KAUTMAN, F.: Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění. In *F. X. Šalda. 1867 – 1937 – 1967*, op. cit., s. 94.

kteře si svůj přívlastek podle Šaldy skutečně zaslouží – o umění syntetické, poněvadž ono jedině je skutečně schopno naplnit požadavek vyjádření duše moderního člověka. Lze tak hovořit až o koncepci dvojí moderny: jedna, širší, vychází z časového určení slova, druhá, užší, z jeho estetického použití. Důsledky našeho rozlišení jsme spatřovali během analýzy všech uměleckých směrů, kterými se Šalda ve svém díle zabýval: nikdy jim neupřel podíl na tzv. moderním umění, vždy zároveň dokázal nalézt několik rysů, jež na moderních směrech moderní nebyly: šlo o rysy, kterými se jednotlivé umělecké směry oddalovaly od ideální koncepce syntetismu či renesance. Naším rozlišením tak dokážeme vysvětlit praxi, kdy jeden a tentýž autor v různých člancích za moderního považován jednou byl a jednou nebyl; praxi nevysvětlitelnou pouhým rozlišováním jednotlivých rysů moderního umění. Šaldova koncepce syntetismu ani svými dílčími podsložkami, množinou charakteristických rysů nedisponuje: dílo buď syntetické je, nebo není. Stejná dichotomie platí pro pojmy se syntetismem spjaté: dílo buď pevný styl má, nebo nemá, buď spadá do kategorie modernismu, nebo nikoliv, buď je umělecké, nebo jde o proud textu, jež si označení *umělecké dílo* vůbec nezaslouží.

Specifikum Šaldova užívání pojmu je několikeré. Na rozdíl od různých koncepcí moderního umění z počátku dvacátého století tvořících teorie modernismu pro praxi budoucí či souběžně probíhající, Šalda neváhá za moderní označit význačné osobnosti století devatenáctého, dokonce též autory staré několik století – zrod moderního umění tak pro něj není záležitostí okamžiku, není mu výsledkem snahy několika jedinců. Zadruhé, jeho ideál moderního syntetismu není nijak blíže spjat s žádným konkrétním směrem, a přestože svého času nejvýše hodnotil symbolismus a jindy novoklasicismus, nešlo o vyhraněnou programovou propagaci daných směrů, spíše šlo o jakousi jejich pojmovou spřízněnost či dokonce záměnu se syntetismem. Zatřetí, navzdory množství úvah o rozpolcenosti a dynamice moderního světa a duše moderního člověka trvá Šalda na jeho fundamentální neporušenosti, a proto požaduje ideovou jednotu od uměleckého díla. Moderním mu v důsledku nebude nic, co znázorňuje pouze chaos a hledačství moderní doby, nýbrž jedině dílo, které z chaosu nachází cestu, a to ne filosofickým uvažováním, ale: životem samým. Moderním tak není nechat se pohltit moderním světem, nýbrž vnímat moderní atomismus jako příležitost k nové syntéze. Nakonec snad víra v ontologickou neporušenost světa je

jedním z důvodů, proč si Šalda tolik cení umění časově starého: umění, které avantgarda označí za staré i esteticky.

Přes zdánlivě omezující požadavky kladené na literární dílo byla Šaldova metoda natolik obecná, že pod sebe dokázala integrovat nejrozličnější projevy moderního umění. To je zásadní rys Šaldova syntetismu a jeho uvažování o modernitě: nedogmatický přístup, akceptace různorodých literárních experimentů, jen pokud měl kritik dojem, že nejsou výsledkem uplatnění učeneckých formulí, naopak že jsou výsledkem prožité životní zkušenosti. Tehdy již nutně byly syntetické, neboť život sám je syntetický. Pojem moderní tak v Šaldově myšlení nakonec znamenal tento prostý, leč obtížně umělecky realizovatelný akt: začlenit se do moderního života a podat o vlastním prožitku pravé umělecké svědectví.

Anotace

Jméno a příjmení: Bc. Dominik Bálan

Fakulta a katedra: Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky

Vedoucí práce: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Rok obhajoby: 2018

Název práce: Pojem moderna v Šaldově kritickém myšlení do roku 1918

Název práce v angličtině: The Term “Modern” in Šalda’s Critical Work Until 1918

Počet znaků: 173 139

Počet titulů použité literatury: 139

Anotace práce: Pojem moderna je v literárněhistorickém uvažování předmětem mnoha nejasností, jak co do jeho vymezení časového, tak i obsahového či estetického. Záměrem naší práce byl proto pohled na myšlení Františka Xavera Šaldy jako na jednu ze zásadních podob přístupu k modernitě v českém prostředí v klíčových letech 1890–1918, kdy do našeho prostoru vstupuje řada impulzů stěžejních pro rozvoj tzv. moderního umění. Ukazujeme, jakých prvků si Šalda cenil na uměleckých směrech, jež za moderní označoval. Zjišťujeme především dvojí praxi zacházení s pojmem: jednou slouží jako synonymum pojmu nový, v zásadnějších pasážích má svůj přesně vymezený obsah estetický – ten se pokoušíme rekonstruovat.

Anotace práce v angličtině: The use of the term “modern” in the literary historical thinking is usually connected with lot of indistinctness: the problem is to determine its time extent as well as its esthetical content. Therefore, the aim of our thesis is to show Šalda’s thinking as the example of how the modernity was conceptualized in the Czech culture between 1890 and 1918: these are the years, when many essential impulses start to affect the so called modern literature. Our thesis shows Šalda’s attitude to artistic movements which he described as modern. We can distinguish between two types of his practice how to use the observed term. Firstly, the term serves as a synonym for the words as “new” or “actual”. Secondly, it has its exactly defined esthetical content – these cases create the core of the thesis.

Klíčová slova: František Xaver Šalda; moderna; modernita; modernismus; avantgarda; literární kritika; česká moderní literatura

Klíčová slova v angličtině: František Xaver Šalda; modern; modernity; modernism; avant-garde; literary criticism; Czech modern literature

Resumé

The turn of the nineteenth and the twentieth century is the age of a quick transformation of an art and a thinking, it is the age where one of the possible beginnings of the Czech attempt to create an alternative to the world art with an attribute “modern” can be found. Yet the crucial term “modern” or “modernity” or “modernism” stays unclear and indistinct – its content was so changing throughout a development of modern art, that even in our times, when the attention of the Czech literary historical bohemistics in the last few years aims at the research of changing forms of a modernity, we have no satisfying definition of it. The aim of our thesis is not to offer such kind of definition – it is a task that is impossible to fulfil. The aim of our thesis is to reconstruct Šalda’s view on modernity, i.e. to show the conceptualization of the observed term in the critical work of the person, who was principal in the process of a creation of a Czech modern literature and thinking about modern art in general.

The first chapter of our thesis deals with Šalda’s attitude to artistic movements of the nineteenth and twentieth century: romanticism, realism, parnassianism, symbolism, decadence, impressionism and the early Czech avant-garde. We pay attention to the characteristics which he recognizes as modern as well as some manifestations of the movements which he finds out to be “old”. In the second chapter we distinguish between two types of his practice how to use the term “modern”. Firstly, in a non-terminological way the term serves as a synonym for the words as “new” or “actual”. Secondly, it has its exactly defined esthetical content – these cases create the core of the thesis. Therefore, we try to show how this terminological usage relates to Šalda’s concept of the synthesis and what is so specific about Šalda’s work with this term. We can provide no definition of the modernity as a result of our work, still we can better understand how the term was used by the person who considered modernity as the term valuable and needed.

Literatura

Primární literatura

- Česká moderna. In ŠALDA F. X.: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 361–363.
- ŠALDA, F. X.: Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 43–52.
- ŠALDA, F. X.: Alojs Škampa: Venku a doma. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 371–388.
- ŠALDA, F. X.: Ant. Klášterský: Tmavé růže. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 24–26.
- ŠALDA, F. X.: Antonín Sova. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 500–506.
- ŠALDA, F. X.: Antonín Sova, sensitiv a visionář. In týž: *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 117–130.
- ŠALDA, F. X.: Antonín Sova: Vybouřené smutky. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 249–257.
- ŠALDA F. X.: Artur Schnitzler: Anatol – Umírání. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 84–87.
- ŠALDA, F. X.: Básnická obroda St. K. Neumanna. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 373–382.
- ŠALDA, F. X.: Básnický typ Gustava Flauberta. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 153–163.
- ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Protesty. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 278–285.
- ŠALDA, F. X.: Bohdan Kaminský: Z Příkopů. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 100–110.
- ŠALDA, F. X.: De Stendhal: Červený a černý. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 230–237.
- ŠALDA, F. X.: Dvě rozhodná léta v životě Jaroslava Vrchlického: 1875–1876. In týž: *Kritické projevy 10*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 36–88.
- ŠALDA, F. X.: Ethika dnešní obrody aplikovaného umění. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 111–113.

- ŠALDA, F. X.: Émile Zola. In týž: *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 190–198.
- ŠALDA, F. X.: Experimenty. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 17–23.
- ŠALDA, F. X.: F. M. Dostojevský: Dvojník – Nėtička Nezvánova – Malinký hrdina. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 401–405.
- ŠALDA, F. X.: Formulková poesie. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 333–340.
- ŠALDA, F. X.: František Kvapil: Zpěvy knížecí. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 258–267.
- ŠALDA, F. X.: František Langer: Zlatá Venuše. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 54–55.
- ŠALDA, F. X.: Gustav Flaubert: Pokušení sv. Antonína. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 242–246.
- ŠALDA, F. X.: Hippolyte Taine. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 291–324.
- ŠALDA, F. X.: Historický Torquato Tasso. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 341–368.
- ŠALDA, F. X.: Hodnoty kulturní a mocnosti životní. In týž: *Kritické projevy 7 (1908–1909)*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 257–277.
- ŠALDA, F. X.: Hrdinný zrak. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 36–42.
- ŠALDA, F. X.: Charles Dickens. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 91.
- ŠALDA, F. X.: Impresionism: jeho rozvoj, resultáty i dědicové. In týž: *Kritické projevy 6 (1905–1907)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 198–225.
- ŠALDA, F. X.: J. P. Jakobsen: Niels Lyhne. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 257–266.
- ŠALDA, F. X.: Jakuba Demla Hrad Smrti a Moji přátelé. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 195–196.
- ŠALDA, F. X.: Jan Voborník: O poesii Julia Zeyera. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 390–400.

- ŠALDA, F. X.: Jaromír Borecký: Rosa mystica. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 406–421.
- ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: Nové studie a podobizny. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 371–381.
- ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: Písně poutníka. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 90–106.
- ŠALDA, F. X.: Jaroslav Vrchlický: Poslední sonety samotáře. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 132–143.
- ŠALDA, F. X.: Jean Jacques Rousseau, básník a myslitel. Prolog k romantismu. In týž: *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 13–33.
- ŠALDA, F. X.: Jiří Karásek: Sexus necans. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 27–33.
- ŠALDA, F. X.: Jiří Karásek ze Lvovic: Posvátné ohně. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 34–40.
- ŠALDA, F. X.: Jos. Bar. Krušina ze Švamberka: Črty. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 91–99.
- ŠALDA, F. X.: Jos. K. Šlejhar: Zátíší. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 76–79.
- ŠALDA, F. X.: Josef Braun: Mezi vyhnanci. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 55–62.
- ŠALDA, F. X.: Julius Zeyer. In týž: *Kritické projevy 5 (1901–1904)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 24–41.
- ŠALDA, F. X.: Julius Zeyer: Tři legendy o krucifixu. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 38–58.
- ŠALDA, F. X.: K dnešní situaci literární. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 217–220.
- ŠALDA, F. X.: K otázce dekadence. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 206–222.
- ŠALDA, F. X.: K překladu Baudelaira. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 310–333.
- ŠALDA, F. X.: K. H. Mácha a jeho dědictví. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 50–53.

- ŠALDA, F. X.: K. V. Rais: Pantáta Bezoušek. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 449–455.
- ŠALDA, F. X.: Kapitoly literárně kritické. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 100–147.
- ŠALDA, F. X.: Karáskovština. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 303–315.
- ŠALDA, F. X.: Karel Červinka: Zapisník. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 122–129.
- ŠALDA, F. X.: Karel Hlaváček: Mstivá kantilena. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 80–83.
- ŠALDA, F. X.: Karel Hlaváček: Pozdě k ránu. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 194–202.
- ŠALDA, F. X.: Ke stati O duchovém podkladu moderní doby. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 111.
- ŠALDA, F. X.: L. Ariosto: Zuřivý Roland. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 121–136.
- ŠALDA, F. X.: Lev Nikolajevič Tolstoj. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 109.
- ŠALDA, F. X.: Miloš Marten. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 154–162.
- ŠALDA, F. X.: Mladá generace německá. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 289–291.
- ŠALDA, F. X.: Mladí Francouzové pod Kinskou. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 19–24.
- ŠALDA, F. X.: Mladý Flaubert. Epilog romantismu. In týž: *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 208–230.
- ŠALDA, F. X.: Moderní drama německé. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 312–356.
- ŠALDA, F. X.: Moderní literatura česká. In týž: *Studie z české literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 9–59.
- ŠALDA, F. X.: Můj poměr k Vrchlickému. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 282–285.

- ŠALDA, F. X.: Národní divadlo. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 189–215.
- ŠALDA, F. X.: Národní podobenství tvorby Březinovy. In týž: *Kritické projevy 10*, op. cit., s. 407–411.
- ŠALDA, F. X.: Nezapomínejme na Ganges. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 209–213.
- ŠALDA, F. X.: Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. In týž: *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, s. 94–102.
- ŠALDA, F. X.: Německé jubileum a české naděje. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 286–290.
- ŠALDA, F. X.: Nová krása: její genese a charakter. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 84–110.
- ŠALDA, F. X.: Nové knihy (4). In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 235–236.
- ŠALDA, F. X.: Nové svazky Sborníku světové poesie. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 505–511.
- ŠALDA, F. X.: Novoklasicism. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 15–28.
- ŠALDA, F. X.: O dnešní tvorbě románové. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 215–217.
- ŠALDA, F. X.: O francouzském vlivu v naši literaturu. In týž: *Kritické projevy 7 (1908–1909)*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 411.
- ŠALDA, F. X.: O Jakubu Demlovi. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 288–292.
- ŠALDA, F. X.: O umělecké kultuře, umělecké mravnosti a francouzském vlivu u nás. In týž: *Kritické projevy 7 (1908–1909)*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 40–49.
- ŠALDA, F. X.: Osobnost a dílo. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 30–35.
- ŠALDA, F. X.: Otakar Theer. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 263–271.
- ŠALDA, F. X.: Pan Karel Čapek. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 221.

- ŠALDA, F. X.: Pohled na novou českou literaturu, *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 357–365.
- ŠALDA, F. X.: Poznámky o literatuře válečné. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 197–215.
- ŠALDA, F. X.: Prohlášení na adresu p. M. A. Šimáčkovu. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 340–344.
- ŠALDA, F. X.: Prokletý malíř (Paul Cézanne). In týž: *Kritické projevy 6 (1905–1907)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 157–162.
- ŠALDA, F. X.: Renesance – čeho? In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 419–432.
- ŠALDA, F. X.: Renesanční sen. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 462–466.
- ŠALDA, F. X.: Román sociální. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 229–256.
- ŠALDA, F. X.: Rozhledy sociální, politické a literární. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 137–143.
- ŠALDA, F. X.: S. K. Neumann: Apostrofy hrdé a vášnivé. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 242–248.
- ŠALDA, F. X.: S. K. Neumann: Satanova sláva mezi námi. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 54–59.
- ŠALDA, F. X.: Smrt Jaroslava Vrchlického a jeho dílo. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 70–75.
- ŠALDA, F. X.: Spisovatel, umělec, básník. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 24–29.
- ŠALDA, F. X.: Spisy F. X. Svobody. In týž: *Kritické projevy 7 (1908–1909)*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 278–281.
- ŠALDA, F. X.: Spor generací. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 221–225.
- ŠALDA, F. X.: Stanislaw Przybyszewski: Cestou. In týž: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 238–241.
- ŠALDA, F. X.: Starý a nový Mánes. In týž: *Kritické projevy 8 (1910–1911)*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 128–139.

- ŠALDA, F. X.: Svatopluk Čech: Modlitby k Neznámému. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 236–241.
- ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 11–54.
- ŠALDA, F. X.: Těžká kniha. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 267–301.
- ŠALDA, F. X.: Tvorba básnická, kultura a civilisace. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 228–230.
- ŠALDA, F. X.: Tvůrčí osobnost Růženy Svobodové. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 398–406.
- ŠALDA, F. X.: Umělecká výstava v Obecním domě u Prašné brány. In týž: *Kritické projevy 9 (1912–1913)*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 84–85.
- ŠALDA, F. X.: Umělecký paradox. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 133–147.
- ŠALDA, F. X.: Účty z minulosti. In týž: *Kritické projevy 10 (1917–1918)*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 491–499.
- ŠALDA, F. X.: Václav Hladík: Z lepší společnosti. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 286–290.
- ŠALDA, F. X.: Výstava francouzských impresionistů v Praze. In týž: *Kritické projevy 6 (1905–1907)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 184–197.
- ŠALDA, F. X.: Xaver Dvořák: Meditace, Sigismund Bouška: Pietas. In týž: *Kritické projevy 3 (1896–1897)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 215–229.
- ŠALDA, F. X.: Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 63–76.
- ŠALDA, F. X.: Z nové české beletrie. In týž: *Kritické projevy 2 (1984–1985)*. Praha: Melantrich, 1950, s. 223–245.
- ŠALDA, F. X.: Zasláno Času. In týž: *Kritické projevy 1 (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 185–196.
- ŠALDA, F. X.: Žena v poesii a literatuře. In týž: *Boje o zítřek*. Praha: Melantrich, 1948, s. 53–68.

Sekundární literatura

- ADORNO, T. – HORKHEIMER, W.: *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- BEDNÁŘ, J.: Střední období v díle F. X. Šaldy (1908–1921). *Česká literatura* 15, 1967, č. 6, s. 469–505.
- BRABEC, J.: Integrační tendence v Šaldově kritickém díle. *Česká literatura* 15, 1967, č. 6, s. 453–468.
- GILK, E.: Obtížná cesta k avantgardě. In *Almanach na rok 1914*. Praha: Akropolis, 2014, s. 87–125.
- HAMAN, A.: Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení. In HAMAN, A. – TUREČEK, D. a kol.: *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015, s. 13–37.
- HAVEL, R.: Poznámky vydavatelovy. In ŠALDA, F. X.: *Kritické projevy 4 (1898–1900)*. Praha: Melantrich, 1951, s. 325–346.
- HILSKÝ, M.: *Modernisté*. Praha: Argo, 2017.
- HOLÝ, J.: Proměny autorského vypravěče. In: HODROVÁ, D. (ed.): *Proměny subjektu II*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994, s. 6–23.
- KAUTMAN, F.: *F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij*. Praha: Academia, 1968.
- KAUTMAN, F.: Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění. In *F. X. Šalda. 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, 1968, s. 89–105.
- KUBÍČEK, T.: Po stopách české moderny. In: JAŘAB, J. a kol.: *Literární modernismus ve světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 14–44.
- KUDRNÁČ, J.: Šalda o dekadenci. In „*Na téma umění a život*“. *F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007*. Brno: Host, 2007, s. 183–197.
- MÁCHAL, J.: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Praha: Jednota českých filologů, 1926.
- MERHAUT, L.: Od polemiky k aféře. In „*Na téma umění a život*“. *F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007*. Brno: Host, 2007, s. 213–231.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (ed.): *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- ORT, T.: *Umění a život v modernistické Praze*. Praha: Argo, 2016.
- PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.

- PAPOUŠEK, V.: Paradigma nové moderny – proměny literárních diskursů v letech 1905–1925. In PAPOUŠEK, V. a kol.: *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010, s. 41–54.
- PELÁN, J.: Francouzský parnasismus. In: HAMAN, A. – TUREČEK, D. a kol.: *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015, s. 38–93.
- STROHSOVÁ, E.: *Zrození moderny*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- ŠTĚDRONOVÁ, E.: *Hledání nové modernosti*. Brno: Host, 2016.
- TICHÝ, M.: *Kritické dílo čapkovské generace*. Opava: Slezská univerzita, 2009.
- TOPOR, M.: Šaldův Zeyer. In „*Na téma umění a život*“. F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007. Brno: Host, 2007, s. 252–267.
- TUREČEK, D.: Synopticko-pulzační model českého literárního romantična. In TUREČEK, D. a kol.: *České literární romantično*. Brno: Host, 2012, s. 92–142.
- VODIČKA, F.: Ediční poznámky. In ŠALDA, F. X.: *Kritické projevy I (1892–1893)*. Praha: Melantrich, 1949, s. 463–492.
- VODIČKA, F.: Formování Šaldova kritického typu. In *F. X. Šalda. 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, 1968, s. 9–36.
- VOJTĚCH, D.: Moderní kritik vytváří a udržuje sama sebe. In „*Na téma umění a život*“. F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007. Brno: Host, 2007, s. 20–29.
- VOJVODÍK, J.: Česká avantgarda: Vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK, J. – WIENDL, J. (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta – Togga, s. 15–62.
- WIENDL, J.: *Vizionáři a vyznavači*. Praha: Dauphin, 2007.