Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta
Ústav bohemistiky

Drobná próza české dekadence

diplomová práce

Autor: Jiří Soukup
Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, CSc.
Studijní obor: ČJ-D/SŠ
PF JU v Českých Budějovicích
5. ročník
Akademický rok 2007/2008

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

16. 4. 2008

……..

Anotace

Předkládaná práce si klade za cíl zabývat se problematikou české literární dekadence, samotného pojmu, možností jeho užití i otázkou potřeby jej redefinovat. Jako výchozí materiál jí k tomu účelu slouží dekadentní povídka, či přesněji krátký prozaický žánr, v němž se zřetelně projevují dekadentní prvky. Samo stanovení těchto konstitutivních rysů dekadentní povídky je pak rovněž předmětem této práce.

Problematika literární dekadence nepatří mezi důkladněji zpracovaná témata české literární historie. Směr bádání v této oblasti rovněž spoluurčovala preference symbolistně-dekadentního básnictví. Proto je jedním z dílčích cílů této práce i upozornit na některé konkrétní texty, pro dekadentní povídku jako určitý model možného specifického žánru reprezentativní a zároveň umělecky hodnotné.

Text práce sestává ze tří oddílů. První představuje možnosti postupného vhlížení do problematiky literární dekadence a do jejího širšího kulturního kontextu a zároveň uvádí dvě modelové prózy (Huysmansův román *A rebours* a *Obraz Doriana Graye* Oscara Wildea) do souvislostí dekadence jako životního projektu, specifického pojetí života a umění. Druhá část naznačuje některé významné teoretické problémy, možnosti žánrového vymezení povídky jako typu krátké prózy a jejích distinktivních znaků, podobu fikčního světa, vyprávěcí situaci a povahu postavy a její úlohy. Třetí část konečně představuje dvě desítky původních českých próz a především na základě rozboru jejich tematické výstavby se snaží doložit teze, jež byly formulovány v první i druhé části práce.

The short prosaic form of the Czech literary decadence

The goal of the work advanced is to examine the problems of the Czech literary decadence, the term itself and the possible limits of its use. As a basic material we investigate a corpus of texts belonging mainly to the short story genre, also paying attention to the model of a decadent novel and being interested in the most significant decadent features.

The problems of literary decadence do not belong to profoundly explored topics in the history of the Czech literature, incidentally conditioned by the preference of the symbolist and decadent poetry. That is why this work was to present some texts themselves, potentially representative for the model of a decadent short story genre and of certain artistic value.

The text of this work consists of three main parts. The first presents the possibilities of progressive insight into the topic, its cultural and philosophical context, showing two model novels (Huysmans' *A Rebours* and Wilde's *The Picture of Dorian Gray*) as different but relevant types of the decadent living scheme, the specific conception of life and the role of art in it. The second part applies several theoretical questions onto the topic, constructing the form. In the final part more than two tens of original Czech short stories are concerned and the thematic composition analysed, that at least some questions asked in the previous parts could be answered and certain theses postulated proved.

OBSAH

Předmluva ... 6
Úvod. Hledání dekadence ... 9
I Hledání literární dekadence ... 11
1 Místo dekadence v literární historii ... 11
2 Ideový profil Moderní revue ... 17
3 Kritické pozice dekadence ... 24
4 Kontext dekadentního myšlení ... 29
5 Joris-Karl Huysmans a idea dekadence ... 42
6 Oscar Wilde, dekadentní ironie a maska ... 49
7 Závěr ... 57
II Teorie prózy ... 61
1 Teorie prózy a krátký prozaický žánr ... 61
2 Teorie fikčních světů ... 64
3 Modus vyprávění, vypravěč a reflektor ... 70
4 Postava jako klíč k dekadentnímu fikčnímu světu? ... 72
III Povídka české dekadence ... 78
1 Povídka a rodící se dekadentní poetika ... 78
F. X. Šalda: *Analýza* ... 79
Jiří Karásek ze Lvovic: *Stojaté vody* ... 86
Arnošt Procházka: *Vrah* ... 92
Petr Kles: *Nemoc* ... 95
2 Povídka na stránkách Moderní revue 1894 – 1900 ... 99
3 Próza na stránkách Moderní revue po roce 1900 ... 120
Závěr ... 122
Résumé: The short prosaic form of the Czech literary decadence ... 128
Seznam pramenů ... 132
Seznam sekundární literatury ... 136

Předmluva

Když jsem počínal před dvěma lety tuto práci, obával jsem se jakoby v předtuše dvou věcí. Tu první představuje jedna ze základních kategorií dekadentního myšlení, totiž neustále hrozící příchod *nudy* (a je třeba to chápat nikoli jako nedostatek disciplíny, ale převahu vnímavosti), která pro přesycení materiálem, a to bezesporu velmi hutným a nepříliš snadno stravitelným, bezohledně láme každou aktivitu. Jistá míra únavy se projevila přinejmenším tak, že výchozí koncepce práce byla širší, než jak vypadá ve své stávající podobě, ale nemyslím, že by to bylo na škodu. Z jejího směřování je snad patrné, kam by mohly vést další kroky, pokud jde o bádání na poli specifik dekadentní drobné prózy, dekadentní stylizace vůbec.

V prvotním nadšení může u badatele vznikat pocit, že zkoumanému fenoménu by měl posloužit coby advokát proti paušalizovaným odsudkům, propagátor proti přehlížení nebo strážce odkazu proti jeho zapomenutí. Neměl by však nikdy zapomínat, jak a proč k němu *vůbec přišel*. Literární vkus odrážející dekadentní stylizaci si vyžaduje bezpochyby velmi specifickou čtenářskou citlivost, skutečnou *raffinovanost*, a to nejen v oblasti smyslové, nýbrž i v oblasti intuice a empatie. Ačkoli psychologizující přístupy k literárnímu materiálu již zdaleka nejsou považovány za nosné, v případě dekadence mějme na mysli alespoň prokazatelnou relevantnost umění, psychologie a psychopatologie. Celá řada prvků v dekadentním umění má povahu symbolickou, mnoho znaků je však emblematických. Emblém představuje způsob, jak naznačit v hloubi skrytý komplex významů s tou ochotou, že *bude odhalen*, identifikován. A skutečně se můžeme domnívat, že touha být odhalen je velmi příznačná pro dekadentní stylizaci, že odpovídá snaze o permanentní sebereflexi, navíc ještě *reflektovanou*. Není to přeci jen tak, že by se i na povahu literárněhistorického bádání mohl vztahovat Nietzscheho výrok o původu filosofie (*Mimo dobro a zlo*, I. 6)?

S tím souvisí i druhá obtíž, se kterou jsem byl nucen počítat, totiž jistá nevyhnutelná a zároveň tolerovatelná míra zrání, vývoj, který rovněž proměňuje literární vkus a citlivost. Uvážím-li, jak mnoho při recepci dekadentní literatury, vysoce subjektivní a individualistické, záleží na úspěšné projekci, použití díla coby zrcadla a zároveň poskytnutí zrcadlící plochy literární postavě, je taková proměna nanejvýš významná. Řečeno s okouzlujícím Oscarem Wildem, *„diváka, nikoli život, umění doopravdy zrcadlí“* (*Obraz Doriana Graye*, Předmluva). A divák nezůstává nikdy týž.

Ani jedno, ani druhé by samozřejmě *nemělo* ovlivnit úspěšnost práce, nemělo by zkreslit to, co *je* a co je zjevné, neboť má svou oporu v textech. Ovšem za předpokladu, že interpretace je přiléhavá. Obojí však utváří dojem, který zůstává mně, a stejně tak dojem, který si možná čtenář z této práce odnese. Je nanejvýš pravděpodobné, že to nebude totéž.

Ačkoli je čtenářská recepce čímsi relativně proměnlivým, vím s naprostou jistotou, že si k dílům, která mne k literární dekadenci přivedla, navždy uchovám veliký obdiv, především ke dvěma románům, jichž se zvlášť dotýká první oddíl této práce, stejně jako dalším dílům Wildeovým a Huysmansovým, dále novelám Thomase Manna, dobrého znalce a interpreta Schopenhauerova, nejvíce však k aforismům Nietzschovým, jež poskytují tolik vynikajících postřehů *o dekadenci* a patří mezi největší filosofické a literární vzácnosti vůbec, i když je jejich krása poněkud nebezpečná.

Můj velký dík patří panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc., za laskavé vedení této práce a trvalou ochotu a otevřenost, za podnětné připomínky ke stylizaci a pěstování zájmu o zdánlivě třeba málo významné slovo a jeho dosah, dále Mgr. Martinu Hrdinovi, pracovníkům ÚČL AVČR a knihovny ústavu, Danielu Řehákovi za pomoc při práci s lístkovým katalogem Bibliografie české literární vědy, pracovníkům dalších odborných pracovišť v Českých Budějovicích, Liberci a Praze, stejně jako mnoha lidem z okruhu přátel a rodiny, kteří mne trvale v mé práci podporovali. Můj dík v jistém smyslu největší

patří Mgr. Petru Hrůzovi, mému velkému učiteli, jehož působení vždy pomáhalo a nadále pomáhá tříbit můj literární vkus a poskytuje mi trvalou inspiraci.

Nad tím vším bych chtěl konečně vyjádřit své obzvláštní poděkování *bořitelům věží*. Jejich působení, třeba i nevědomé a lhostejné jako sama vůle k životu, umožňuje teprve jedinečnou sebereflexi, nikoli v sobě samé spokojenou, morózní, ztuhlou v pouhém gestu, nýbrž hravou, až dětsky osvobozenou, možná někdy až zlomyslnou, ale v každém ohledu tvůrčí.

Jiří Soukup

Liberec, 13. 4. 2008

Úvod. Hledání dekadence

Tato práce si klade za cíl zabývat se prozaickou tvorbou české dekadence. První otázka, na niž bychom se měli pokusit hledat odpověď, tudíž má mířit k možnostem poodkrytí obsahu pojmu dekadence v kontextu české literární historie. Jak píše Hana Šmahelová, *„otázky typu – co je to literatura?, co jsou dějiny literatury? – vracejí plodnost diskurzu, jenž hrozí zmrtvět rutinou metodologií, zkonvenčněním otázek a fetišizací odpovědí“*.[1] Ptát se v tomto případě může znamenat jak snahu o potvrzení některé již vžité koncepce dekadence jakožto označení určitého směru, okruhu autorů, děl, prostředků tvarové výstavby či témat, anebo naznačuje potřebu redefinice samotného pojmu dekadence a revidované či nové vymezení jeho místa v literární historii. Půjde především o možnosti posunu v chápání rozsahu a obsahu pojmu; jak se zdá, literárním historikům, kteří se museli dotknout pojmu a pokusit se jej definovat, jde zpravidla o to, zda vymezovat dekadenci úžeji, či zda naopak dekadenci nelze vůbec chápat nějak vyhraněně a užívání pojmů pro zcela konkrétní období historie české literatury (bezpochyby v návaznosti na tvůrčí práci s cizími vzory) podléhá do značné míry určitým vžitým konvencím a jistým konotacím, na něž chce tato práce rovněž upozornit.

Hana Bednaříková se v úvodním odstavci první části své monografické práce[2] dotýká otázky zájmu o problematiku období *fin-de-siècle*. Kognoskuje zvýšení tohoto zájmu v druhé polovině 20. století. Přitom však upozorňuje na některé terminologické obtíže, které v praxi mohou způsobovat určitou míru nepřesnosti či dokonce vágnosti, jež se projevuje při snaze vymezit vztahy jednotlivých literárních směrů, či přesněji zažitých pojmů, v rámci toho, co je možno nazvat uměním doby secese. Z toho vyplývá, že ačkoli

[1] Hana Šmahelová: „Kontexty současného literárněhistorického myšlení“. In: *Česká literatura 48*, 2000, č. 2, s. 116.
[2] Hana Bednaříková: *Česká dekadence*. CDK, Brno 2000.

máme jakousi představu o obsazích pojmů, nejsme s to určit, do jaké míry se tyto obsahy překrývají, splývají, anebo dokonce vytrácejí a pojmy zůstávají prázdnými. Konečně je možno sledovat, že jsou synonymně (ve smyslu silné sémantické blízkosti) chápány pojmy ne zcela souměřitelné, často tradičně přijímané pouze pro konkrétní evropský region či specifický druh umění. Označení fin-de-siècle má nejčastěji ráz obecný a postihuje dané období z komplexního kulturního hlediska. Secese je chápána jako převážně středoevropský fenomén výtvarného umění, pro víceméně rakouský prostor se zavádí pojem Jugend Stil, Art Nouveau se vymezuje pro umění francouzské, Modern Style pro prostředí anglické.[3] V české literární historii jsou nejpevněji zakotveny čtyři pojmy: secese, symbolismus, dekadence a moderna.

Zvláště poslední dva pojmy jsou nejčastěji užívány i ve vztahu k *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, jež bude nevyhnutelně, byť s četnými výhradami, výchozím polem pro naše bádání, jak se na patřičném místě ukáže.

První oddíl této práce se tak bude zabývat rekonstruováním možných obsahů pojmu *dekadence* v postupném zaostřování, oddíl druhý nabídne některé možné otázky literárně-teoretické, na jejichž základě bychom mohli zkoumat specifičnost hypotetického modelu dekadentní povídky, třetí oddíl pak, jak se domníváme, doloží specifičnost povídkového materiálu především v oblasti tematické výstavby.

[3] Podrobněji ibid. s. 7 nn.

I Hledání literární dekadence

1 Místo dekadence v literární historii

Dekadence coby literárněhistorický fenomén již bývá určitým způsobem uchopována a pro účely didaktické (které jsou však ve vztahu k potřebám této práce vedlejší a rovněž svou povahou velmi odlišné) bývá jistá představa o tom, *co je dekadence* (bez ohledu na pojem národních literatur, beztak problematický), vtělována do prací encyklopedických a slovníkových. Stranou zájmu tu však zůstává otázka, zda je vůbec možno chápat pojem dekadence jako esenciální, anebo *výhradně* jako model, konstrukt. Ovšem alespoň přihlédnout k definici, totiž slovnímu vymezení, výměru obsahu pojmu, popřípadě výčtu charakteristických znaků, může být velmi užitečné alespoň pro první vhled do problematiky, a to zejména pro pochopitelnou snahu slovníkového hesla o obsahovou hutnost i přes omezení rozsahem rozpracování. Chceme-li na následujících stránkách odhalovat a shrnovat možné přístupy ke stanovené problematice, jíž je v první části práce *hledání dekadence*, je takřka nemožné k často velmi lakonickým závěrům literárněvědně a literárněhistoricky zaměřených slovníků nepřihlédnout.

Z českých prací vybíráme alespoň *Slovník literárních směrů a skupin*,[4] který kromě obecného vymezení dekadence jakožto směru s jeho charakteristikami uvádí autorské okruhy v národních literaturách. Pod příslušným heslem[5] je tu nastíněn vývoj pojmenování *dekadence* a *dekadent* (důležité je vydělení symbolismu z šířeji chápané dekadence jakožto zejména moderní poezie v opozici proti tradicím francouzského básnictví), charakterizace vlastního dekadentního prožívání a uvažování (z markantních rysů např. unavenost

[4] Štěpán Vlašín (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*. Panorama, Praha 1983[2].
[5] Ibid., s. 49 nn.

kulturou, smyslové přesycení, žádostivost vypjatých dojmů, rafinace při přípravě estetických a smyslových zážitků, vyhrocený egoismus aj.) a nejvýznamnější myšlenkové vlivy, kterými působila dobová filosofie (především Schopenhauer a Nietzsche) na utváření těchto životních postojů. Další odstavec se pokouší charakterizovat vnímání reálného světa a potažmo jeho transpozici do fikčního světa děl: je zdůrazňován vypjatý subjektivismus, potlačování významnosti reálného a banálního, nevraživost vůči společnosti, skepse, pesimistické až nihilistické naladění, utíkání se do umělých, vysoce stylizovaných světů. Zvýrazněna je tu postava, jež podléhá aristokratické stylizaci či stylizaci do jinak výjimečného jedince, podtržen je bizarní erotismus, dvojaký vztah k ženě a ženskosti a konečně ochablost vůle, která vede k životní pasivitě, neschopnosti aktivně jednat a zasahovat.

Ze zahraničních prací vybíráme pro obdivuhodnou stručnost a přiléhavost heslo v britském *Dictionary of Literary Terms*,[6] které vychází ze sémantiky slova, a proto pojem vztahuje nejprve na to období v dějinách literatury, které je chápáno jako upadající ve srovnání s výborností epochy předcházející. Dekadenci coby literární směr sklonku 19. století, ke které míříme i my, pak chápe jako odnož symbolistního hnutí ve francouzské literatuře dané doby se zvláštním zřetelem k poezii. Charakteristiku směru podává v pouhých dvou větách: *„The movement emphasized the autonomy of art, the need for sensationalism and melodrama, egocentricity, the bizarre, the artificial, art for art's sake and the superior outsider position of the artist* vis-à-vis *society – particularly middle-class or bourgeois society. Much „decadent" poetry was preoccupied with personal experience, self-analysis, perversity, elaborate and exotic sensations."*[7] Hlavní rysy tu jsou tedy spatřovány především v pojetí umění jako nezávislého (možno chápat jako nezávislého na vnější skutečnosti, ale rovněž na sociální užitečnosti a společenské programovosti), v

[6] J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. Andre Deutsch, London 1979[2].
[7] Ibid., s. 178.

egoismu, zvláštnosti (ačkoli slovo bizarnost je poněkud přiléhavější), umělosti, zacílení v umění pro umění, zdůrazňování nadřazené pozice jedince vně měšťácké společnosti, která se nachází na opačném pólu proti individuu; tematizovány bývají často jistá osobní zkušenost, sebepozorování, perverznost a složité a neobvyklé smyslové vjemy.

Obě výše podané charakteristiky naznačují, že existuje jisté zakotvené vnímání dekadence, jež může pomoci v prvotní orientaci mezi díly, která se určitým způsobem (některými prvky) blíží zmíněným charakteristikám a na jejichž základě bychom se mohli pokusit charakterizovat ideální i variovaný model dekadentní povídky. Můžeme se však domnívat, že sotva nalezneme v povídkovém materiálu text, který by dokázal výše citované zcela naplnit.

Rozsahem nevelký, svým dosahem však významný článek těsně se dotýkající problému vymezení pojmu dekadence v literární historii publikoval v roce 1985 Jaroslav Med v časopise Česká literatura.[8] Zaměřuje se především na projasnění rozdílů a pojmových i obsahových odlišností, často opomíjených, jež komplikují užívání termínů „symbolismus“ a „dekadence“ pro popis literárních a šířeji uměleckých směrů sklonku 19. století. Autor explicite zdůrazňuje potřebu odlišit od sebe *„dekadenci jakožto jistý typ duševní nálady či subjektivního rozpoložení lidské mysli a dekadenci, která je literárněhistorickým vymezením určitého vědomě přijatého programu básnického hnutí nebo skupiny v evropské literatuře poslední čtvrtiny 19. století“*.[9] Je pravda – a v článku je na to zvláště upozorněno –, že „konstruování“ dekadence jakožto hledání veškeré literární produkce, pro niž je charakteristická určitá „nálada“, transponované životní pocity a postoje, komplexy hodnot či typizované a dekadenci příznačné prvky literárních děl, znamenalo by nahromadění nesmírného a přes splnění tohoto požadavku značně různorodého materiálu. Jaroslav Med vychází, jak patrno z druhé části ocitované pasáže,

[8] Jaroslav Med: „Symbolismus – dekadence“. In: *Česká literatura 33*, 1985, č. 2, s. 119-126.
[9] Ibid., s. 120.

z potřeby chápat dekadenci primárně jako literární směr vymezený vědomým naplňováním určitých programových zásad v literární tvorbě.

Dříve však, než bude možno zabývat se otázkou programovosti české dekadence, je třeba zhodnotit, jaké místo bylo dosud dekadenci v kontextu dějin české literatury přisuzováno, určit, zda panuje shoda v hrubším časovém zařazení, v rozpoznávání klíčových autorských nebo umělecký program spoluutvářejících osobností, v zasazování zkoumaného jevu do kontextu dosavadní domácí literatury, na niž dekadenti nevyhnutelně reagují, vytvářejí si k ní určitý vztah, který jednak převážně implicite prezentují ve svých dílech, jednak víceméně explicite manifestují skrze svou práci kritickou, svým rozmachem a vnitřním pohybem tolik typickou pro léta devadesátá.

Na dekadenci v kontextu – jakkoli je literárněhistorický kontext nedílnou součástí každé práce věnované dekadenci – se můžeme úspěšně tázat *syntetických* prací o české literatuře. Nejblíže vlastní době, kdy je dekadence u nás reflektována kritikou a později i tvorbou a *jako dekadentní je označována*, stojí dějiny literatury Arne Nováka.[10] Jejich nespornou výhodou je i jednotící autorské hledisko, které proporcionálním rozložením látky naznačuje, jaký význam je tomu kterému literárněhistorickému jevu přisuzován, v jakých návaznostech je chápán, který aspekt jevu je zdůrazňován, který naopak opomíjen. Proporcionalita v dějinách, jež běžně označujeme jako akademické, je dána hledisky odlišnými (včetně ideologických) a jejich hodnocení dekadence je proto daleko méně relevantní.[11]

Již začlenění do hrubšího historického rámce, totiž zařazení pojednání o dekadenci v poezii a próze do kapitoly nazvané „Doba kritického a sociálního realismu a reakce proti němu“, v Novákových *Přehledných dějinách* naznačuje, že dekadence je chápána jako

[10] Arne Novák – Jan V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Brno 1995.
[11] Ve vztahu k tomu odkazujeme na kapitolu *Proměny literárněhistorických modelů v čase* práce Dalibora Turečka. Viz. Dalibor Tureček: *Doptávání po metodě dějin literatury*. In: Vladimír Papoušek – Dalibor Tureček: *Hledání literárních dějin*. Paseka, Praha – Litomyšl 2005, s. 13 n.

opozice, jako odklon od určitých tendencí a postulátů. Pokud jde o dekadentní prózu (aniž bychom se zatím snažili tento pojem přesněji definovat), Novák ji klade mezi možné přístupy povídky a románu v odklonu od naturalismu. Takové zobecnění, ačkoli je podpořeno řadou argumentů (především se týkají příkrého odmítnutí snahy o důslednou objektivitu), je nebezpečné v několika ohledech: předně se dostáváme do obtíží *vymezitelnosti naturalismu* vůbec a v české próze zvláště. Lze oprávněně pochybovat o tom, zda některý z českých prozaiků dokázal *naplnit* naturalistický program; podobně jako variabilní míra pronikání dekadentních a symbolistních prvků v české literární produkci je silně vázaná na recepci zahraniční literatury, je tomu tak i při uplatňování naturalistických postupů (přičemž je třeba ještě odlišovat naturalistické techniky od realizace naturalistického uměleckého programu). První práce, které Novák označuje jako naturalistické, vznikají u nás od přelomu 80. a 90. let, tedy v době, kdy již s nejvyšší pravděpodobností existuje pasivní recepce francouzských dekadentních básníků. Na základě toho bylo by snad možno se domnívat, že dekadence tu není přejímána primárně jako protinaturalistická; mladí autoři neměli dostatečně hlubokou zkušenost s naturalistickou prózou, mohla být pro ně zpočátku něčím stejně tak novým a cizím, jako dekadentní poezie. Arnošt Procházka, postava, jež je považována ve vztahu k českému dekadentnímu hnutí za klíčovou, podle svědectví Jiřího Karáska ze Lvovic v „Kritických črtách *posuzuje velmi přísně naturalismus, jehož byl na střední škole tak vášnivým vyznavačem.*“[12] Dále uvádí, že za tohoto psychologického zvratu se přeci jen Procházka nerozešel nadobro s naturalismem, zcela zjevně však začal mnohem pečlivěji *vybírat*, a to i v dílech jediného autora. Důležité jsou ovšem dominantní vlivy, a jak Karásek dále poznamenává, *„Procházkova láska šla zatím jiným směrem – k dekadentům.“*[13] Neznamená to, že zařazení české dekadence mezi směry v odklonu od naturalismu

[12] Jiří Karásek ze Lvovic: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 26.
[13] Ibid., s. 27.

(konkrétně ve vztahu k próze) v Novákových dějinách bychom měli považovat za jakkoli pochybené. Je jen třeba zdůraznit, že na jednu stranu musíme upozorňovat na odlišnosti, na druhou stranu však se musíme vyrovnávat s těmi prvky, které směry sklonku 19. století sbližují, až spojují.

Ptáme-li se, *kdy* hledat v dějinách české literatury první názvuky dekadence, můžeme prohlásit, shrnujeme-li stěžejní poznatky literárněhistorického bádání, že spodní hranice námi hledaného časového úseku se nebude nacházet před rokem 1886.[14] Za určitý mezník pro českou literaturu budeme potom považovat říjen roku 1894, kdy počíná Arnošt Procházka vydávat *Moderní revui*.[15] Otázku hranice horní prozatím ponechme otevřenou. Pravděpodobně zjistíme, že ji bude možno určit jen s velkými obtížemi. Platforma Moderní revue se značně proměňovala a působící vlivy se bohatě rozrůzňovaly, navíc vlastní působení Moderní revue především v letech 1894 – 1900 mělo bezpochyby určitý vliv i na autory mimo její okruh. Relevanci bádání v materiálech Moderní revue osvětluje, ale i problematizuje následující kapitola této práce. Každopádně časové vymezení české dekadence jakožto literárního proudu by si žádalo hlubšího bádání i v jiných dobových literárních časopisech, ačkoli i tak by byl jakýkoli pokus o periodizaci zcela zřejmě jen orientační.

Pokud jde o vymezení *autorského okruhu*, považujeme za užitečné *vyjít* z okruhu přispěvatelů Moderní revue jako určitého primárního vzorku, na jehož základě se tato práce pokusí rekonstruovat zásady, na kterých staví dekadentní poetika a jež formují principy výstavby krátkých prozaických žánrů; nezastíráme přitom, že na četné obtíže bychom narazili již i při komparaci děl jediného autora. Dokonce je pravděpodobné, že

[14] Je to rok počátku nepříliš trvalého vydávání revue *Le Décadent* v Paříži Anatolem Baju, jednou z ústředních postav hnutí ve Francii. To je stručně shrnuto Jaroslavem Medem v citované práci.

[15] Dekadence je s tímto časopisem chronicky spojována, jistě ne neoprávněně. Bude proto představovat i výchozí zdroj povídkového materiálu, ačkoli lze předpokládat, že sotva je výlučným místem výskytu dekadentní povídky. V materiálové části práce proto bude přihlíženo i k signifikantním drobným prózám mimo okruh Moderní revue.

bude třeba se zcela zříci užívání označení *dekadent*, a to z toho prostého důvodu, že si jej spíše *představujeme* jakožto imaginární postavu v jakési čisté formě, oplývající řadou specifických znaků, které však nebudeme s to prakticky v žádném případě prokázat. Bývá-li Jiří Karásek ze Lvovic považován za „knížete české dekadence“, nebylo by poměrně obtížné dokázat, že se jedná o hrubé zjednodušení a v podstatě i nedorozumění.

Hlavním cílem práce však bude stanovení konstitutivních rysů dekadentní povídky především na základě rozborů tematické výstavby a dalo by se říci vyextrahování jejího ideálního modelu.

Abychom si učinili přesnější představu o tom, jak se formovala česká dekadentní kritika, poetika a estetika, v následující kapitole se pokusíme o vhled do redakční koncepce Moderní revue a dále do některých kritických prací, jež charakterizují umělecké snažení tribuny Moderní revue a jejích přívrženců, který snad přesněji zaměří pozice zastávané dekadenty v rámci dobového uměleckého života.

2 Ideový profil Moderní revue

Dříve však, než přistoupíme k pokusu o rekonstrukci kritických projevů odrážejících dekadentní estetiku, postoj k literatuře a jejímu fungování v rozličných diskursech (včetně diskursu mocenského), bude užitečné přehlédnout působení Moderní revue v rámci české kultury.

V české literární historii pravděpodobně nenajdeme jiný revuální časopis, který by byl pro bádání na poli literární dekadence významnější. Je to způsobeno řadou faktorů, jejichž částečné postižení bude předmětem této kapitoly. Pro její potřeby považujme za

výchozí stať publikovanou jako součást knihy *Moderní revue*,[16] nesmírně cenné publikace pro poznávání literárního kvasu let devadesátých devatenáctého století, stejně jako následujícího čtvrtstoletí českého literárního života, a to v zorném úhlu redakce Moderní revue. Jaroslav Med v této stati nazvané *K ideovému profilu Moderní revue*[17] stručně, nicméně velmi výstižně, charakterizuje dominantní rysy, kterými se vyznačuje Moderní revue coby svébytný a významný fenomén v prostředkování dekadentních (ovšem nikoli pouze dekadentních) idejí českému čtenáři. Autor si správně všímá skutečnosti, že redakčním záměrem bylo především vytvořit tribunu pro *moderní literaturu* (šířeji moderní umění; ostatně plný název časopisu zní *Moderní revue pro literaturu, umění a život*). Musí být zcela zřejmé, že pojmy *dekadentní* a *moderní* nemohou a nesmějí být ztotožňovány; dekadence jakožto primárně *přejímaný* umělecký směr, do té doby a rovněž i nadále zcela vágně vymezovaný či nevymezovaný vůbec (přičemž situace zůstává problematickou dodnes, jak o tom byla řeč výše), mohl být považován nanejvýš za jeden z projevů moderního uměleckého snažení, jenž si zaslouží pozornost a podrobnější zájem, vnímavost a studium, nikoli výsměch.[18] Proto je-li spojování Moderní revue a dekadence tolik vžité, zakořeněné, je třeba důrazně upozornit na to, že její redaktoři Moderní revue nikdy za tribunu dekadence nepovažovali. To, že tomu tak skutečně je, dokazuje i text deklarativní povahy, totiž samotné redakční oznámení o počátku vydávání nové revue, a to v září 1894 v Dlouhého Literárních listech, kam jak Procházka, tak Karásek hojně přispívali.[19] Text

[16] Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst, Praha 1995.
[17] Ibid., s. 45 – 52.
[18] V tomto smyslu mluví o dekadentním proudu Vittorio Picca ve studii, která se zakládá na jeho přednášce nazvané *Arte aristocratica*, přednesené 4. dubna 1892 v Neapoli, již u nás publikoval František Dlouhý v *Literárních listech*. Viz Literární listy 16, 1895, č. 10 – 16. Jedná se o nesmírně podnětný a erudovaný příspěvek k utváření představy o literární dekadenci.
[19] Příspěvek rubriky *Zasláno* je datován 1. září 1894 a podepsán jmény Karáska a Procházky. Bude jistě vhodné tento text doslovně citovat: „Moderní revue *nebude listem, který by se stávajícími zbytečně chtěl soutěžiti: má býti výrazem* mladého hnutí *v české literatuře, které se v poledních letech* porůznu *ohlašovalo, ale které dosud nikde* soustředěně *nevystupovalo, při čemž ovšem nikterak nebude program její exklusivní, nebude tedy* Moderní revue *výhradně symbolickou nebo naturalistickou nebo novoromantickou a jak ostatní názvy praporové znějí, nýbrž bude otevřena všem* moderním. *Co se týče* literatur cizích, *bude z nich Moderní revue předváděti autory svrchovaně vyhražené a umělecké,* především u nás neznámé. Otázek moderního života *bude si* Moderní revue *všímati v pojednáních čistě theoretických a vědeckých, poskytujíc tu ochotně*

oznámení se dokonce o dekadenci či dekadentním umění ani nezmiňuje. Své stanovisko zejména Arnošt Procházka jakožto hlavní redaktor prakticky nikdy nezměnil. To, že se v Moderní revui dekadentní literatura objevuje, stejně jako kritické studie i teoretická pojednání *o dekadenci*, je především důsledek obecnějšího vnímání *dekadentního* jako moderního (a nikoli opačně), a to i z důvodů, které budou dále naznačeny.

Koncepce programového uvádění *moderního* umění se musí nezbytně vyrovnávat s problémem naznačení hranic mezi starým a novým; tato nutnost tedy předpokládá, že časopis poskytne náležitý prostor teoretickým úvahám, což ostatně redakční prohlášení potvrzuje, stejně jako pozdější vlastní redakční praxe. Situace tak implikuje neustálou potřebu kritického posuzování (chápejme kritiku v původním smyslu slova, tedy jako schopnost vynášet soudy) i intenzivní sebereflexe. Moderní revue podle Jaroslava Meda měla za cíl působit jako alternativa k syntetizujícímu postoji F. X. Šaldy, osobnosti označované za největší kritický talent. Pravdou zůstává, že Karásek i Procházka coby zakladatelé revue měli již dlouhodobější kritickou zkušenost, zejména se jejich bystrý úsudek a vnímavost projevily v brněnských *Literárních listech* Františka Dlouhého. Ani po vzniku Moderní revue tento významný literární časopis neopustili. Jaroslav Med i v citované stati publikace *Moderní revue* píše, že nový časopis byl podnícen snahou poskytnout prostor vyznavačům „modernistických snah“, v evropském kontextu zosobňovaných zejména symbolistně-dekadentní literaturou. Setkáváme se tu tak opět s amalgamickým pojetím symbolismu a dekadence, neoddělitelných a důsledně prolnutých, podobně jako k tomu autor dospívá v již dříve citované práci (viz pozn. 8). Vypjatá touha po modernismu může odrážet i určitou krizi smyslu umění; Med upozorňuje

---

místa názorům rozdílným a různorodým. Kromě toho hojně pěstována bude drobná kritika knih domácích a cizích. – Moderní revue *obrací se tímto k veškeré intelligenci české prosíc, by hojně podporován byl časopis, jehož jedinou pretensí jest, aby byl zcela* moderní a svrchovaně umělecký – Moderní revue *bude vycházeti jednou měsíčně. I. sešit vydán bude počátkem měsíce října. Redakční příspěvky přijímají však již nyní Jiří Karásek, spisovatel, Smíchov, Tylova ul. č. 516. a Arnošt Procházka, spisovatel, Praha, Poštovská ul. č. 32. – I.* Viz Literární listy 15, 1894, č. 19, s. 334.

i na zřejmé centralizační snahy, reprezentované především řadou projektů, realizovaných paralelně s vydáváním revue (edice, přednášky, Intimní volné jeviště aj.).

Redakce se v každém případě evidentně bránila jakémukoli manifestu; lze říci, že by se tím vlastně nejen protivila svým vyhraněně individualistickým postojům, ale zároveň by zpochybnila relevantnost očekávání, že Moderní revue bude publikovat práce nikoli na základě nějakých programových zásad literárních směrů, ale stěžejním kritériem bude svrchovaná *uměleckost*. To koresponduje dobře s tím, co Jaroslav Med považuje za charakteristické pro linii tvorby publikované v Moderní revue, totiž že v dílech by se měla zračit patrná vyhraněná subjektivita umělce, „zabydleného" ve své osamělosti, absolutizace estetické hodnoty, tematizace subjektu, originalita, chorobnost a aristokratičnost. Je to sice velmi výmluvné, zároveň však stále příliš málo konkrétní. Med shrnuje počáteční profil revue takto: *„V Moderní revui nebyl nikdy uveřejněn žádný ucelený skupinový umělecko-ideový program; hlavním kritériem, podle něhož se A. Procházka snažil vytvářet profil časopisu, byl požadavek, aby dílo otištěné v Moderní revui bylo ‚zcela moderní a svrchovaně umělecké', což v praxi znamenalo, že mělo mít obsahově i tvarově co nejblíže k uznávaným evropským vzorům symbolistně-dekadentní literatury."*[20] Ačkoli tím částečně opakujeme to, co bylo poznamenáno již výše, zajímavým poznatkem tohoto citovaného vývodu je skutečnost, že to byl *Arnošt Procházka*, kdo byl skutečným tvůrcem profilu časopisu; to se mělo projevit ve zpětném přehledu jeho třicetileté redaktorské práce.

Arnošt Procházka se poměrně ostře vyhranil proti takzvanému Manifestu České moderny; důvodů k tomu byla jistě celá řada. „Nenávidíme hromadných manifestů", píše a staví se i v tomto případě do zarytě individualistické pozice, stejně jako odmítá sebemenší možnost uznání *kolektivního* prvku v umění. Pro prvních zhruba šest let publikování

[20] Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst, Praha 1995, s. 46.

Moderní revue je skutečně typický v zásadě *konfrontační charakter*, často přecházející pro odpůrce Moderní revue do snahy okázale šokovat, rozvracovat, nemístně odkrývat společenská tabu (zvláště patrné je to v případě otázek sexuálních). Konfrontace je tu živena předně dvěma do značné míry antitetickými tendencemi, jak si velmi správně Jaroslav Med všímá. Jednak je to ostentativní gesto zhnusení a únavy, odmítnutí života a dobrovolné směřování k izolaci, jednak ovšem i projevy *dionýského*, včetně zájmu o živelnost individualistického anarchismu, sílu, která je tu proto, aby bořila (anebo řekněme s Nietzschem: tančila na hrobech). V tomto ohledu můžeme zmínit postoj Šaldův, hledající v devadesátých letech tendenci v umění, která by oba tyto extrémy překračovala. Dekadenci chápe Šalda podle Meda jako *„jistý symptom přechodného stavu literatury, hledající nové cesty a nový vztah k realitě života.“* Odpovídá to jeho potřebě nacházet opět v literatuře *„spolutvůrkyni určitého nadosobního řádu.“*[21]

To, že Šaldův názor na směřování literárního vývoje nebyl mylný, poukazuje i proměna ladění čísel Moderní revue na počátku dvacátého století. Po roce 1900 publikují na jejích stránkách svá díla autoři, jež Jaroslav Med označuje jako druhou vlnu symbolistně-dekadentních autorů. Jejich texty jako by prokazovaly, že svět literárního díla slouží již spíše jako místo privátního úniku, zkrášlené okouzlujícími kulisami. *„Svůj ideál,“* píše Jaroslav Med, *„umístila* [druhá vlna symbolistně-dekadentních autorů] *do neoromanticky ahistorického bezčasí, kde panovala většinou bizarnost a přízračnost. Také antagonismus mezi symbolistně-dekadentní a lumírovskou poetikou, typický pro atmosféru devadesátých let, mizel: obě poetiky se smiřují ve jménu abstraktního ideálu krásy, který leží v základu všech podob neoromantismu (…).“*[22] Všechny tyto poznatky, kvůli nimž zejména citujeme ona vcelku pregnantní vyjádření, velmi závažným způsobem ovlivňují pohled na to, jak nesmírné množství prvků do sebe široce chápaná dekadentní poetika

[21] Obojí ibid., s. 48.
[22] Ibid., s. 49.

pojímá. Ačkoli by se pak mohlo zdát, že se jedná o ovlivňování nějak postupné nebo dokonce soustavné, problém je složitější. Poetika dekadentní a parnasistní vykazují totiž četné genetické souvislosti, s tím ovšem, že parnasistní kult krásy je v podstatě jedním z východisek dekadence, jak již byla a pochopitelně ještě bude podrobněji nastíněna. Je tedy snad správnější domnívat se, že s utichánim vyhraněné konfrontace se vyjevují ty bytostné složky dekadence, které byly dosud, ačkoli v dílech přítomné, považovány za vedlejší. Každopádně, toto druhé období působení Moderní revue ukončuje první světová válka, během níž se při sebereflexi člověka, společnosti a lidstva začíná novoromantické (či dekadentní?) estétství jevit jako poněkud směšný anachronismus.

Pokud jde o závěrečné období vydávání Moderní revue, Jaroslav Med v něm spatřuje výraznou proměnu; v rámci nové české státnosti v samostatné RČS Procházka zastává jakoby pozice nacionálně konzervativního tradicionalismu, projevuje značnou nedůvěru v parlamentně demokratický systém a v jeho levicové složky, stejně jako levicové tendence v umění. Poslední období Moderní revue je ve své podstatě smutným důkazem toho, že bylo vskutku nemožné zachovat revue jako trvale *moderní*, pokud po celá tři desetiletí stál v jejím čele Arnošt Procházka, který z řady svých požadavků na umění (ovšem i kulturu a společenský život) nebyl ochoten v žádném případě ustoupit. Na druhou stranu však, jak bude naznačeno v následujících kapitolách, například v prostředí francouzském je dekadence s bytostným konzervatismem, v politické rovině též s royalismem, evidentně spjata. Pak již stojí za to jen zamyslet se nad příčinami, pojícími českou dekadenci tak výrazně s modernismem. Je nepochybné, že česká společnost do vzniku samostatného státu ještě poněkud dospívala. Zformování plnohodnotného a svébytného politického života bylo podle některých badatelů na poli dějin 19. století skutečným završením národního obrození. Bylo by tedy možno se domnívat, že opět některé implicitní složky dekadentního myšlení se projevily až v tom momentě

společenského vývoje, kdy již zdaleka nemusela být literatura jednou z hlavních zbraní v boji za českou emancipaci, ani prostředkem k srovnávání českých literárních poměrů s Evropou. Neboť tato práce již byla ve své podstatě šťastně vykonána.

Cílem této kapitoly by mělo být zejména stanovit, zda můžeme na základě určitého přehlédnutí působení Moderní revue v českém literárním životě přelomu století blíže vymezit to období, jež by bylo možno pokládat za nejvhodnější pro hledání projevů české dekadence v podobě původních českých próz. Z toho, co bylo naznačeno výše, může vyplývat, že stěžejní je pro bádání o literární dekadenci období vydávání zhruba v letech 1894 – 1900, kdy byla recepce zahraničních vzorů nejsilnější a nejživěji komentovaná. Stejně tak je toto období považováno za největší přínos Moderní revue na poli literární kritiky. Z poznámek, které byly k tomu dodány, nicméně vyplývá, že vymezit prostě tři období Moderní revue jako období dekadentní, posléze neoromantické a neoklasicistní, konečně pak nacionálně konzervativní a tradicionalistické, by bylo nemístně zjednodušující. Přihlédneme-li totiž k materiálu a pokud bychom opustili na chvíli cestu, již jsme vytyčili, totiž od postupného ohmatávání dekadence, od obecných dosavadních soudů literární historie (včetně zhodnocení významu Moderní revue) přes širší kontext dekadence až k rozboru řady próz a ověření dříve implikovaných očekávání, uviděli bychom, že mnohé z próz, poměrně naplňujících naše představy o „dekadentnosti“, vznikly až *po* tomto prvním období (například Karáskův závažný román *Ganymedes* vychází na pokračování až ve 29. a předposledním 30. svazku Moderní revue a knižně roku 1925). S výše zmíněnými výhradami se tato práce ve své materiálové části zabývá právě souborem povídek z prvního období publikování Moderní revue, ačkoli k řadě textů mimo tento rámec je odkazováno již dříve.

Můžeme uzavřít tuto krátkou kapitolu s tím, že Moderní revue tak, jak ji od počátku koncipoval Arnošt Procházka, který redakční práci zasvětil prakticky celý svůj život,

představuje nedocenitelný zdroj poznání literárního ovzduší období přelomu 19. a 20. století, ale především studnici řady vynikajících literárních děl, zpravidla menšího rozsahu, jež jsou v dnešní době bohužel prakticky zapomenuta. Jsou to i drobná dílka těch autorů, kteří bývají ceněni pro jiné své práce (na mysli vytane zejména jméno Jiřího Karáska ze Lvovic, jemuž by bylo vhodné do budoucna věnovat v každém ohledu mnoho pozornosti, ale rovněž Antonína Sovy, Viktora Dyka či Jaroslava Hilberta). Pokud jde o Arnošta Procházku, tato práce jej chce docenit nejen jako jednu z nejvýraznějších kritických osobností doby, ale i jako velmi výrazného a kultivovaného umělce (zvláštní rozbor tu proto patří jeho povídce *Vrah*, odkázáno je na publikovaný soubor *Torsa veršů. Torsa prosy*, ale i na práce s nejvyšší pravděpodobností vydané v Moderní revui pod pseudonymem).

3 Kritické pozice dekadence

Cílem této kapitoly v žádném případě nemůže být poskytnutí byť jen nástinu vývoje literární kritiky vedené z dekadentních pozic, je-li vůbec něco takového možné. I pouhé přehlédnutí kritických prací jediného autora by mohlo být předmětem zvláštní práce; nicméně je nasnadě, že by to v mnoha případech bylo ku prospěchu vyjasnění řady sporných otázek. Na tomto místě bude užitečné pouze na několika málo příkladech ukázat, jaká rozporuplnost panovala v kritickém posuzování literární produkce, jak to bylo ostatně již ukázáno i na faktu, že alespoň v české kultuře evidentně chybí jednotící dekadentní *program*.

Situaci literární kritiky devadesátých let komplikuje především fakt, že řada kritických osobností propaguje *subjektivní* metodu, přičemž dochází k rozporu již při

chápání *subjektivity*. Jeden z možných dobových postojů ke kritice může být poměrně dobře osvětlen statí Jiřího Karáska *O kritice jako genreu uměleckém*, otištěné v Moderní revui v březnu 1895.[23] V ní Karásek v podstatě odmítá jakoukoli „laskavou" kritiku, stejně tak kritiku pouze referující, vykládající; naopak prosazuje co nejostřejší polemiku tam, kde se psychický svět kritika rozchází se světem umělce. Parafrázujeme-li Karáskovo vyjádření, kritik *musí* jít proti autoru a jeho dílu, aby *„dal poznat vlastní duši, vlastní život psychický"*. Okamžitě tak vyvstává otázka, zda taková kritika může dobře plnit více funkcí v dobovém kulturním životě, než být tvůrčím gestem kritika *nad* cizím dílem. Pro subjektivistickou kritiku by slušelo spíše označení kritika individualistická.[24] I zde je proto konečně patrnější postoj kritika per negationem, projevuje to, v čem dispozice jeho duše *nemůže* přiléhat k danému literárnímu dílu, spíše než to, co způsobuje soulad. Tento přístup je ovšem charakteristický především pro první léta působení Moderní revue. Na postupné proměně kritických postojů u jednotlivců můžeme vystopovat, že subjektivistická kritika je mnohem spíše dílem mladistvého konfrontačního nadšení než zralejšího úsudku. Neznamená to rozhodně, že by na projevech této kritiky nebylo velmi mnoho přiléhavého a výstižného; naopak postřehy bývají díky silnému akcentu velmi ostré. Je však třeba mít neustále na paměti, že kritika na rozdíl od nevyhnutelného posuzování literární historií nemá a priori zájem o trvalejší platnost. Naopak změna názorů může být u kritika kladně hodnocena, neboť dokumentuje jeho vývoj, schopnost reagovat na proměňující se dobu a nové umělecké dění.

[23] Jiří Karásek ze Lvovic: *O kritice jako genreu uměleckém*. In: Moderní revue, sv. 1, č. 6, březen 1895. Stať je po redakčním krácení otištěna ve výše citované publikaci *Moderní revue*.

[24] Řečeno společně se Schopenhauerem (podrobněji na tuto myšlenku bude odkázáno v následující kapitole), individualita je pouze objektivací vůle; co se projevuje skrze individualitu, je zcela závislé na chtění. Koncepce umění se v tomto případě dostává do sporu se sebou samým. Prosazování individuality není než přitakání vůli k životu, nikoli vytržení se z něj.

Doklady k tomu poskytuje sám Karásek ve svých pamětech,[25] když vzpomíná na své kritické působení. Přiznává například, že se mýlil v bezprostředním hodnocení Sovovy *Zlomené duše*, ale vzápětí dodává, že viděl tehdy v Sovově knize *„chaos a ve mně byl už tehdy duch harmonického rytmu, nesnášejícího dobře jakýkoliv skřípot, jakoukoli disharmonii.“*[26] Změna v názoru je při čistě subjektivistickém úhlu pohledu zcela oprávněná, nicméně je příznačná a jako taková by měla být chápána.

Tribuna Moderní revue poskytovala na stránkách jednotlivých čísel tu více, tu méně prostoru pro kritické projevy, přičemž se Procházka sotva bál i vnitřní polemiky. Přispěvatelé měli očividně poměrně velkou volnost, což ovšem hledání skutečných *pozic* rovněž velmi ztěžuje. Takříkajíc „dekadentní kritika“ by musela být sestavována z jednotlivých střípků, a to bez záruky, že vůbec existuje a může být rekonstruována. V případě Moderní revue, o jejímž hodnocení v literární historii již byla řeč, je třeba posuzovat i šíři záběru, jaký redakce zvolila. Po snad poněkud nesmělých začátcích v prvních letech referovala Moderní revue o dění na poli prakticky všech uměleckých oblastí. Na druhou stranu je třeba upozornit na to, že dobové způsoby myšlení *o umění* neměly v českém prostředí příliš dlouhou tradici, pokud jde o profesionální přístup k věci. V tomto ohledu je například příznačná kritická stať Kamila Fialy o provedení Pucciniho *Madame Butterfly*. Nejenže prokazuje neschopnost zaměřit se na *podstatné* (ačkoli prohlašuje, že se chce vyhnout líčení „dramatické nechutnosti textu“, věnuje mu bezmála polovinu svého příspěvku); hodnotí-li hudební stránku díla, pohoršuje se nad neúspěšnými pokusy imitace orientální hudby, a to bez ohledu na to, že hodnotí operu *italskou*, jíž exotické motivy literární i hudební slouží pouze jako vítaná látka. Dovolí si i odkaz na verdiovské „krásnílkování“, čímž dává najevo, že nevidí rozdíl mezi Verdiho častějšími úspěšnými snahami o vnější efekt na diváka a Pucciniho mnohem méně okázalou,

[25] Jeho výpovědi alespoň v námi zkoumaných případech v zásadě korespondují s tím, jak hovoří prameny.
[26] Jiří Karásek ze Lvovic: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 35 n.

sevřenější, intimnější formou, která třeba jen málokdy dává divákům prostor k potlesku. Oba pohledy, jak Fialův, tak zde v opozici prezentovaný, mohou dobře ukázat, jak závislá je kritika nejen na určitém programovém vnímání uměleckého dění, ale i na míře ochoty přistoupit k *utvářenosti* díla, a to na příkladě opery, snad ideální syntetické umělecké formy pro dekadentní postoj.

Ještě před založením Moderní revue se oba její pozdější čelní představitelé, Procházka i Karásek, prosazovali jako obávaní „moravští kritikové" v Dlouhého *Literárních listech*, jak bylo naznačeno již v předchozí kapitole. Přehlédnutím jejich kritických projevů lze nabýt přesvědčení o tom, že směřují právě k tomu (každý pochopitelně do určité míry po svém), co deklarují v oznámení o budoucím vydávání vlastní revue (k tomu viz text poznámky v předchozí kapitole). Vracíme se tudíž k obecnému požadavku na umělecký projev, totiž že autor má být v ideálním případě *„svrchovaně vyhražený a umělecký"*. Od toho se zcela zřejmě odvíjí Karáskovo vysoké hodnocení Zeyerovy tvorby, proti tomu je však nesprávné podtrhovat jeho výhrady vůči dílu Jaroslava Vrchlického. Je pravdou, že časté spory Moderní revue s Vrchlickým měly individuální (někdy až osobní) charakter, v kritickém přístupu k autorovi je však důležitější spíše syntetizující pohled než dílčí kritiky jeho děl. Velmi dobře toto stanovisko prokazuje Karásek ve svých *Tvůrcích a epigonech*,[27] byť s rizikem podporování jistého mýtu.[28]

---

[27] Jiří Karásek ze Lvovic: *Tvůrcové a epigoni*. Aventinum, Praha 1927. Stať o Vrchlickém s. 22 – 49.

[28] Zejména závěrečné strany působí, snad především díky stylizaci textu, jistou mírou rozpornosti. Karásek píše, že *„Osud jeho měl tragiku velikého básníka, zakletého v úzké poměry malého národa. Představme si, že by přišel genij jeho úsilí a jeho plodnosti v kulturní atmosféru, kde by bylo vše hotovo, čeho k dílu svému potřebuje – mysleme si, že by mu byly mohly Čechy dáti duševní horoucnost věku Periklova v Athénách, italské renaissance nádherných knížecích dvorů, věku Alžbětina v Londýně, neb aspoň kulturní ovzduší, v němž pracoval Balzac a Victor Hugo v Paříži. Místo toho – čekala Vrchlického práce, vytvořiti kulturní ovzduší, jež měl nalézti připraveno."* Ibid., s. 48. V tomto vyjádření můžeme tušit nejen projev obdivu k zásluhám Vrchlického, k jeho usilovné práci, což je ostatně zdůrazněno i v dalším textu, ale rovněž představu descendentního směřování dějin: když *ne* knížecí dvory italské renesance, tedy *alespoň* Paříž před polovinou devatenáctého století. Karásek rovněž pozapomíná na to (ostatně se to v textu toho druhu možná i sluší), že právě Vrchlický představoval pro „nejmladší generaci" již během devadesátých let určitou překážku (ovšem jak ve smyslu údajného *překážení* pronikání moderního umění, tak ve smyslu nevyhnutelné osobní *výzvy*). Citujme ještě jednu pasáž: *„Nadlidská práce – neboť básníka čekalo nejhorší, co může umělce stihnouti: lhostejnost. Kritika chválila a haněla, ale nepronikala dílem básníkovým, nerozuměla mu. Posléze nebylo ani dosti čtenářů. Pro mládež byla díla Vrchlického troskami krásy, jež se přežila. Naslouchala jiným*

Stejně zajímavé jako reflexe mezigenerační může být i vzájemné hodnocení v rámci nejmladší generace. Obtížné by bylo konstatovat, zda „družina“ Moderní revue dokázala naplnit svůj požadavek, aby kritika nebyla a priori „přátelská“, shovívavá, nýbrž aby odrážela ryzí subjektivitu kritika skrze dílo umělce. Naznačíme-li i tento moment alespoň ve vztahu Arnošta Procházky k dílům přítele Karáska v raném období devadesátých let, všimneme si, že tu není vlastně ani tak důležité, zda se jedná o kritiku pochvalnou, jako spíš to, jakého *zájmu* se dílu dostává. Ještě v Literárních listech hodnotí Procházka Karáskův román *Bezcestí* (kritika datovaná 7. prosince 1893) či sbírku básní z let 1892-1893 *Zazděná okna* (posudek ve dvou číslech Literárních listů, datovaný 10. srpna 1894); první, čeho si čtenář povšimne, je velký rozsah posudku oproti jiným příspěvkům. Souhlasí to vlastně i s tendencí věnovat modernímu umění pečlivou, analytickou pozornost, všímat si detailů, oceňovat výjimečnost, vše, čím dílo vystupuje nad uměleckou prostřednost. Na druhou stranu zvláštním a poměrně známým případem výmluvného odsudku (ačkoli je případ složitější) je Procházkova jednoslovná kritika Hlaváčkových *Sokolských sonetů*.[29]

Významnost, jež je kritickým projevům na stránkách Moderní revue připisována, jasně odráží zaměření časopisu tak, jak bylo v předchozí kapitole částečně charakterizováno. Kritika působila jednak jako nástroj generačního vymezování, jednak vymezování individuálního, představovala celou škálu přístupů k dílům bez ohledu na jejich převažující tendenci,[30] znamenala však často hledaný podnět pro širší polemiku a

---

poselstvím, kochala se nádherami jiných básnických obrazností.“ Ibid., s. 49. Snad je to i osobní Karáskovo doznání, sebereflexe, odstup, který po letech ukazuje, že jeho poetiku s poetikou Vrchlického mnohé spojuje.

[29] Rubrika *Kritika.* In: Moderní revue, sv. 1, č. 6, březen 1895.

[30] O tom svědčí vysoké cenění Zolových románů v posudcích Procházkových, stejně jako velmi různorodý výběr děl k otištění, konečně i otiskování děl vymezujících se *proti* dekadenci – v tom ohledu je zcela překvapivá skutečnost, že Sovova povídka *Rozvíření samotářských strun*, jíž bude věnována pozornost ve třetí části práce, byla otištěna v prvním čísle Moderní revue v říjnu 1894, ačkoli celá záležitost se podle Karáskova svědectví jeví spíše jako dílo shody okolností.

obohacování teoretického promýšlení tvůrčí literární práce.[31] Přehlédnutí kritického působení především Moderní revue je látka hodná samostatné práce se zvláštní koncepcí. Na tomto místě mělo několik poznámek posloužit k dokreslení profilace myšleného „dekadentního křídla“ moderny devadesátých let. Hovořit však o české dekadentní kritice jako o čemsi homogenním nebo byť jen vymezitelném je, jak se lze domnívat, prakticky nemožné a ve výsledku také jen málo účelné. Kritické projevy na stránkách Moderní revue v důsledku odrážejí ty základní tendence, jež byly naznačeny již v předchozí kapitole ve vztahu k ideovému profilu časopisu.

4 Kontext dekadentního myšlení

Poznat kontext, ve kterém vyrůstala literatura konce devatenáctého století, znamená nesnadný úkol pro čtenáře snažícího se rozšiřovat své povědomí, dotvářet představu, již si učinil o několika málo dílech, jimiž byl zaujat, z různých stran. Pro literárního historika to však znamená snažit se proniknout dál než do atmosféry doby. Hlubší poznání kulturního podhoubí se musí nevyhnutelně opírat o obraz, který je schopno poskytnout historické bádání v nejširším smyslu slova. Při dnešní poměrně velké rozrůzněnosti zájmů historiografie by tento požadavek zahrnul utvoření pečlivého obrazu politických, sociálních a kulturních dějin, své slovo by bezpochyby dostala práce biografická (na tomto poli lze pro významnější postavy zejména z okruhu Moderní revue ještě mnoho vykonat, neboť větší monografie zcela chybějí a jistě by výrazně přispěly k poznání doby skrze

[31] V tomto směru je třeba ocenit jeden z mála Procházkových vlastních uměleckých pokusů, pozoruhodnou sbírku *Prostibolo duše*, vydanou v prosinci 1894. Stručný vhled do okolností vydání této sbírky společně s přehledem působení Arnošta Procházky poskytuje stať Luboše Merhauta ve vzácné knize *Prostibolo duše*. Viz Luboš Merhaut: *Prostibolo duše Arnošta Procházky*. In: Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.): Prostibolo duše. Nakladatelství-Pavel Křepela, Brno 2000, s. 57 – 70.

život a dílo tvůrčího individua). Nezbytné je rovněž přehlédnout všechny zásadní vlivy zahraniční, zejména z literatury psané francouzsky, anglicky, italsky a německy; zvláštní pozornosti by si zasloužila recepce severských literatur. Tato práce na tento úkol musí pro své poměrně úzké limity rezignovat, ovšem s výjimkou těch několika děl, jejichž působnost byla počátkem devadesátých let zcela evidentní, v první řadě romány Joris-Karla Huysmanse. Otázka zahraničních vlivů těsně souvisí i s rozvojem českého překladatelství. Arnošt Procházka (ačkoli v tom byl nejspíše výjimkou a jeho práce nebyla zcela soustavná) transponoval pro české čtenáře práce z francouzštiny, angličtiny, němčiny, italštiny, ruštiny, holandštiny, portugalštiny, dánštiny či švédštiny. Je to výkon jistě obdivuhodný a konkrétní souvislosti způsobu, jakým si dané jazyky v určité míře osvojoval, zasloužily by si zvláštního zkoumání.[32]

To, co mohlo inspirovat literáty konce století, zahrnuje nespočet podnětů, přijímaných od školní docházky až po speciální a pěstované zájmy každého jednoho z nich. Výmluvně o tom hovoří Jiří Karásek ve svých *Vzpomínkách*. Takto široká výstavba tématu však nemůže být svou hloubkou a rozsahem základem této práce. Bezpochyby vyžaduje dlouholetý a soustavný odborný zájem nejen o kontext beletrie, historie či filosofie, ale rovněž i o dobový stav vědeckého poznání v rozmanitých oborech humanitních (estetice, psychologii, sociologii, teorii práva, politické teorii a dalších), stejně jako v oblasti věd přírodních. Vlivy průmyslové výroby, pokroku a proměny v technologiích, trvalého usnadňování komunikace a zkracování vzdáleností – s tím bezpochyby souvisejí i měnící se možnosti knižního trhu – zcela nepochybně proměňovaly

[32] Není předmětem této práce zabývat se podrobněji překladatelstvím jako svébytným fenoménem, nýbrž především pro zdůraznění překladu jako významného činitele pro formování myšlení o literatuře a pro inspiraci domácí tvorby. Nelze samozřejmě opomíjet zásluhy starších generací překladatelů, v poslední třetině století například jmenovitě Vrchlického. Zároveň stojí za pozornost překladatelství takříkajíc „soukromé“, pro vlastní potěšení a rozšíření obzorů, pravděpodobně doložitelné z pramenů osobní povahy alespoň u vzdělaných příslušníků středních vrstev. Obě polohy může dokládat příklad Jaroslava Golla, jak jej rozvádí nejnověji Bohumil Jiroušek ve své vynikající monografii. Viz Bohumil Jiroušek: *Jaroslav Goll. Role historika v české společnosti*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích a NTP, České Budějovice 2006, s. 69 nn.

životní styl, stejně jako vyvolávaly určité rozporuplné reakce. Není ani třeba zdůrazňovat význam z dobového hlediska vlivných myšlenek, například Darwinovy evoluční teorie, uceleně publikované v roce 1859 (ačkoli se zpravidla podceňuje význam jeho předchůdců a badatelů, kteří k obdobným závěrům dospívali nezávisle, byť nikoli s takovým empirickým podkladem). Darwinismus pak může být označením, třebaže poněkud problematickým, aplikace teorie na dílčí oblasti poznávání; silné důsledky měl na poli sociologie a společenských teorií či filosofie dějin.[33]

Tato práce si klade za cíl především pokusit se vymezit žánrový typ, rekonstruovat určitý možný model dekadentní povídky. Je však nad rámec jejích možností pečlivěji zkoumat široce pojatý kontext, do nějž by jistě mohl a popravdě měl být typus dekadentní povídky vetkán. Z toho důvodu v této spíše přehledové kapitole primárně vycházíme z již citované práce Hany Bednaříkové, která představuje zásadní příspěvek k celistvějšímu chápání dekadence jako literárněhistorického fenoménu a neopomíjí přitom v úvodním oddílu vyzdvihnout nejdůležitější dekadentní motivy coby postupně představované kategorie myšlení.

Předem však považujeme za nezbytné poznamenat, že autorčino pojetí tématu je ovlivněno zejména odmítnutím nějakého úzkého, příliš omezujícího a rigidního vymezení dekadence jakožto definovatelného konstruktu; zjevně se kloní spíše k šířeji chápanému obsahu pojmu. Dokazuje to i výběr a uspořádání materiálu tvořícího východisko pro

[33] Je možné si povšimnout, že některé Darwinem postulované zákonitosti můžeme v jistém souzvuku nalézt i v myšlení Schopenhauerově, zvláště pokud jde o formování jeho představy vůle. V díle *Svět jako vůle a představa* píše o účelnosti částí lidského těla toto: *„Na tom spočívá dokonalá přiměřenost lidského a zvířecího těla k lidské a zvířecí vůli vůbec, podobné tomu i onomu, ale daleko je překračující, záměrně zhotovený nástroj k vůli zhotovitele a právě proto se projevující jako účelnost, tj. teleologická vysvětlitelnost těla. Části těla musejí být proto hlavními žádostivostmi, jimiž se manifestuje vůle, vyjádřeno úplně, musejí být jejími viditelnými výrazy: zuby, jícen a zažívací trubice jsou objektivizovaným hladem; genitálie objektivizovaným pohlavním pudem; uchopující ruce, rychlé nohy odpovídají již více zprostředkovanému úsilí vůle, které podávají. Jako obecně lidská forma odpovídá obecně lidské vůli, tak individuelně modifikované vůli, charakteru jednotlivce, odpovídá individuální korporizace, která je proto ve všech částech naprosto charakteristická a významuplná.“* (Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa*. Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 100) Je pozoruhodné, jak je filosofické dílo prostoupeno nadšením pro fyziologii a genetický determinismus. Ve vztahu k dekadentnímu subjektu je pak překvapivé, jak přiléhavá se tato myšlenka jeví, uvědomíme-li si, jak vypadá například korporizace „ochablé“ vůle v Šaldově *Analýze*, jíž je věnována náležitá pozornost v třetím oddílu práce.

lokalizování a interpretaci obecnějších, dříve postulovaných a očekávaných jevů. Práce se totiž zabývá například jak díly Jaroslava Vrchlického, tak prózami Ladislava Klímy. Většina těchto prací spíše neočekávaných v kontextu české dekadence slouží jako svého druhu kontrafaktura, má působit v jistém doplňujícím kontrastu stejně jako v dílčích souvislostech. Lze se však domnívat, že problém literární dekadence je třeba vymezit spíše ostřeji, výrazněji, a to i přesto, že se tak vystavujeme jistému nebezpečí, že užší vymezení by se mohlo ukázat jako zavádějící a poměrně nepružné. Kromě toho se práce Bednaříkové velmi silně opírá o souvztažnost různých uměleckých druhů. Může tak docházet zpětně k vzájemné kontaminaci představ a pojmů. V této naší práci proti tomu volíme užší výběr próz z okruhu autorů publikujících v Moderní revui a tohoto vzorku užíváme jako reprezentativního pro hledání zřetelných modelových rysů. V této kapitole přehlížíme pouze základní kategorie dekadentního cítění a myšlení (v této souvislosti by snad bylo lépe zůstat u volnějšího pojmu myšlení *fin-de-siècle*) tak, jak je uvádí Bednaříková; ovšem tam, kde by to mohlo být významné, je připojen podrobnější komentář.

Autorka konstatuje, že pojem „konec století“ obsahuje implicite současně i prvek obnovování, nějaký nový „počátek“. Takové vnímání by skutečně odkazovalo spíše k představě umění, založeného na kategorii „modernosti“. Na tomto poli se však nemůžeme než dostat do nesnází, a to i z toho důvodu, že kategorie „modernosti“ může svádět k subjektivně pozitivním konotacím, anebo dokonce k nějakému lineárnímu chápání vývoje literatury či tezím o „pokrokovosti“ v ní, což je pojetí hrubě nerespektující složitost procesuální povahy literatury a specifičnost utvářenosti literárních děl. Na druhou stranu musíme konstatovat, že této kategorie sami doboví kritikové užívali, „modernost“ mohla být i jádrem konkrétního programu (jak bylo nastíněno ve druhé kapitole). Dokonce je možno nalézt ozvuky dialektického pojetí ve vývoji literatury.[34] Uveďme tu postřeh, který

[34] Chápejme však tento pojem v původnějším, hegeliánském (nikoli marxisticko-leninisticky změněném) významu.

učinil Jiří Karásek ze Lvovic v souboru statí nazvaném *Impressionisté a ironikové*. V úvodní kapitole se zabývá vymezením základních tendencí v umění posledního desetiletí devatenáctého století. Nachází tu (nikoli nevýstižně) dvě tendence: totiž syntetickou a „romantickou". Základní rozdíl mezi nimi spatřuje v rozdílném pojetí individuality. Proti do sebe uzavřené a sebevyčleňující pozici romantické podle jeho mínění *„syntetismus nechává stranou osobních bolestí. Jde k samému základu zla. Smutek, jenž jej prochvívá, je všeobecně lidský, odvěký."*[35] A dále píše: *„Synthetik nachází v něm* [starém mythu] *podstatu svého vlastního života. Rysuje z něho symbol."*[36] Zakončuje subjektivním vymezením pojmu dekadence jakožto *přechodu* mezi oběma tendencemi. Na tom místě je však třeba upozornit, že dekadence zároveň představuje rozhodné gesto směřující proti požadavkům na literární *realismus*. Tím funguje dekadence jako svého druhu antiteze postavená proti realistickým tendencím v umění. Na pojetí syntetismu jako překonávajícího utkvívání v jevové sféře života a rozhodného odklonu od reality bylo poukázáno v druhé kapitole. Konečně Karásek v závěru zmíněné stati předvádí jednu z nejpůsobivějších charakteristik dekadence, když píše, že *„to byl hlavní hřích dekadence, že netvořila, ale že žila z hotového. Na to, co se zrodilo pod jinými slunci a uzrálo v jiných žárech, vrhala jen neplodný reflex své melancholické, zežloutlé a stísněné krásy."*[37]

Zdá se tedy, že Karáskovo pojetí dekadence je ono užší, obsahově pokud možno zřetelně omezené, ačkoli pravdou je, že kritické soudy (obzvláště v subjektivistické kritice let devadesátých a počátku dvacátého století) bývají velmi volné a nesměřují k vytváření nějaké stabilní terminologie, jež by mohla být obecně a široce funkční. S touto výhradou je ovšem možno se klonit k onomu pohledu na dekadenci jakožto směr literární práce (nejen na poli literární tvorby, ale i z hlediska pozic kritiky a žurnalistiky reflektující kulturní dění, i v jiných oblastech) limitovaný jistou sepjatostí s „tradicí" romantismu (což je zjevně

[35] Jiří Karásek ze Lvovic: *Impressionisté a ironikové*. Praha 1903, s. 6.
[36] Ibid., s. 7.
[37] Ibid., s. 8.

teze, již by bylo třeba později, nejspíše ve zvláštní práci, pečlivěji dokázat) a deklarovanou neochotou z určitých *ideových* pozic ustoupit. Poznamenejme, že odsouvání ideového rozměru, programu, může být považováno za svévolné ochuzování interpretačního pole. Odkazujeme na *Úvod do literární teorie* Terryho Eagletona a závěrečnou kapitolu té práce.[38]

V souvislosti s dekadencí se často hovořívá o *dekadentní póze*; póza může však být chápána jako pozice zaujatá násilně, navzdory něčemu, držená urputně a křečovitě, ačkoli to neodpovídá povaze a potřebám situace. Mimoděk tu vyvstává souvislost s Bergsonovým pojetím smíchu a směšnosti, a to nikoli planá. Snesli jsme na tomto místě několik poznámek, vztahujících se k problematice „moderního“ i k nebezpečí přílišného rozšiřování pojmů. Z toho důvodu se tato práce snaží za dekadenci nepovažovat to, co ji samu jakoby již *překračuje*. Následující rysy podle Bednaříkové charakterizují „dekadenci“ (stále ještě v poněkud širším pojetí; budou však velmi užitečné) v různých rovinách výstavby díla. Většina z nich má své specifické projevy v prvcích tematické stavby, zejména v motivice.

Předně si autorka všímá toho, že dekadence nese rysy přechodné epochy – je reflektován zrychlující se pokrok, projevuje se hodnotová relativizace. Ta se projevuje i v historické koncepci, dalo by se říci, že odráží descendentní filosofii dějin, jak na to poukážeme i v následující kapitole. Je však těžké nějakým jednoznačným způsobem rozhodnout, kam klade dekadentní myšlení svůj „zlatý věk“. Možností je celá řada; ve francouzské literatuře můžeme narazit na pojem tzv. latinské dekadence, označení pro posledních několik století trvání římské říše, pozdní antiky, naproti tomu můžeme pozorovat jistou adoraci středověku v souvislosti s ryzostí náboženského života (zjevně idealizovaného, což platí samozřejmě o každé představě „zlatého věku“). Nahlédneme-li

[38] Terry Eagleton: *Úvod do literární teorie*. Triáda, Praha 2005.

do vysoce užitečného Littrého slovníku francouzského jazyka,[39] k němuž materiál byl shromažďován ještě dlouho před užitím slova dekadence v novém významu literárního hnutí, zjišťujeme, že pojem dekadence je pro latinskou dekadenci prakticky vyhrazen. S vědomím velkoleposti určitého historického období a vnímáním soudobé situace jako v jakémkoli směru (zejména kulturním) nedostatečné souvisí i představa úpadkovosti, jež se připisuje zpravidla právě důsledkům technického pokroku, počínající masové výroby, liberální politiky, demokratismu a postupující nivelizace. Toto ve své podstatě politické uvažování se projevuje (pokud k tomu vůbec dochází) konzervatismem, ve Francii i royalismem. Bednaříková upozorňuje správně na to, že k vnímání dějin, současnosti a její hodnoty tímto způsobem dochází hojněji již mnohem dříve, než můžeme vůbec o dekadenci hovořit. Jedná se tedy spíše o jev spoluurčující, rozhodně ne však konstitutivní.

K představě úpadku se dále druží i myšlenky o genetické a fyzické vyčerpanosti. Druhá polovina devatenáctého století zároveň přichází se společenskými teoriemi postavenými na rasovém základě (stěžejní práce Arthura de Gobineau, *Esej o nerovnosti lidských ras*, pochází z let 1853 – 1855) a vliv evolucionismu je rovněž patrný. Silně je pociťována nejistota pramenící z rychle se měnícího prostředí, sociálních vztahů a mocenských struktur; devatenácté století je v tomto ohledu skutečně převratné. Své ještě v předchozím století pevné pozice ztrácí monarchický stát a katolická církev. Materiální evoluce a koncentrace obyvatelstva směřuje k odcizování a uniformitě, což bude nadále jev charakteristický pro postup urbanistické kultury.

Tyto rysy počátku moderní doby, *těžké modernity*, řečeno spolu se Zygmuntem Baumanem, reflektovány citlivým individuem, vedou k odvratu od světa, projevům odporu vůči světu, vůči „realitě“. V tomto bodě směřuje nevyhnutelně cesta takového individua k nějakému druhu metafyzické zkušenosti. Buď jí může být konkrétní praxe, anebo obecné

[39] *Dictionnaire de la langue française* Emila Littrého vznikal v letech 1863 – 1873 a dočkal se mnohých reedic.

poznání. Druhou možnost nabízí přijetí takového filosofického systému, který se pokouší nejbolestněji pociťované rozpory překonávat. Za originální myslitele nejvíce přispěvší k formování dekadentního náhledu na život a umění bývají považováni Arthur Schopenhauer a Friedrich Nietzsche. Přímá souvislost je patrná především u prvního z nich. Bednaříková na to poukazuje v souvislosti s odvratem od světa k určité formě solipsismu[40] či hudebností jako projevem dokonalého uměleckého druhu.[41]

Popularitu Schopenhauerova filosofického konceptu podobně jako některých dílčích postřehů a poznámek na nejrůznější témata, velmi často spojená s uměním, v poslední třetině 19. století není pravděpodobně třeba nijak podrobněji dokládat. Sláva jeho pesimismu, často podtrhovaného, stoupá prakticky společně s pronikáním orientálních myšlenek a náboženství do evropského povědomí, na poli vědeckém jde ruku v ruce s rozvojem orientalistiky, především indologie. Tato kapitola se zabývá schopenhauerovským pojetím světa na několika místech, rozhodně si však neklade za cíl nějaké jeho přehledné shrnutí, ani nechce opouštět diskurs literární historie. Je však třeba důrazně upozornit na to, že význam některých myšlenek v Schopenhauerových dílech obsažených bývá často zkreslován nebo není chápán do důsledku. Proto připojujeme komentáře nebo přímé citace tam, kde je význam konkrétních myšlenek pro pochopení daných kategorií, jež předkládá i Bednaříková, zásadní.

V první knize prvního dílu svého životního díla – *Svět jako vůle a představa* – Schopenhauer přehodnocuje dosavadní postoj k pojmům *subjekt* a *objekt*. Obojí je dle jeho soudu součástí představy, podmiňuje se vzájemně. Odmítá jakékoli preferování toho či onoho a tím pádem stanovisko materialistické, idealistické či čistě subjektivistické. V jeho pojetí však přece vystupuje zásadní podíl subjektu na utváření představy světa: jeho schopnost *rozvažování* (které, dalo by se říci, chápe jako kriteriální, druhotnou práci se

[40] Hana Bednaříková: *Česká dekadence*. CDK, Brno 2000, s. 13.
[41] Ibid., s. 26.

smyslovými „daty“). Poukažme alespoň na to, co bude v následující kapitole blíže konstatováno o uměleckém stylu, v podstatě bytostném uměleckém založení Joris Karla Huysmanse, totiž o jeho schopnosti oka, jeho *vidu*. Vidění pravděpodobně stojí etymologicky za slovem *vědět*; vidění a vědění je možno chápat v genetické souvislosti.[42] A tak nejspíš nikoli neopodstatněně vyjadřuje Schopenhauer vztah smyslového vnímání a hmotného či objektivního světa synekdochicky: *„A přesto zůstává* [hmota] *vždy závislou na tomto prvním* oku, *jež se rozevřelo, a byť i náleželo hmyzu, závisela na něm jsoucnost celého světa jako na nutném zprostředkovateli poznání, pro nějž a v němž jedině existuje a bez něhož se nedá ani myslet.“*[43] V souvislosti s tím lze říci, že ačkoli se při povrchním pohledu na dekadentní sebestylizaci může zdát, že se jedná o pozici vysoce intelektuální, tento dojem je třeba uvést na pravou míru. Dekadentní subjekt se bude pravděpodobně vyznačovat jistým, třeba i pozoruhodným stupněm erudice, nicméně jeho založení neodpovídá snaze po intelektovém (rozumovém) uchopování světa. Můžeme si povšimnout toho, co Bednaříková nazývá *noetickým eklekticismem* (s. 23). Ostatně pokud jde o des Esseintesa, můžeme-li jej považovat za určitý model dekadentního subjektu, *„přes námahy své* [jezuité] *nemohli dosíci, by se oddal řádným studiím; zabral se do některých prací, byl předčasně kován v řeči latinské, ale naproti tomu byl naprosto neschopen vysvětliti dvě slova z řečtiny, nejevil naprosto schopnosti pro živé řeči a prokázal se bytostí dokonale tupou, jakmile se vynasnažili, aby mu vštípili první základy věd.“*[44] Dekadentní subjekt je tak citlivým registrem vjemů, tím, kdo neustále rozvažuje a *váží*, nicméně rozhodně není bytostí racionální. Řečeno v mírné nadsázce coby parafrázi Schopenhauerova vyjádření: dekadent je pošetilcem s vysokým smyslem pro realitu. Že se však tato „realita“ nekryje s tím, co za ni označují vnímatelé jen prostřední, je nasnadě.

[42] Václav Machek: *Etymologický slovník jazyka českého*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1971, s. 681.
[43] Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1997, s. 40.
[44] Joris Karl Huysmans: *Na ruby*. Sdružení na podporu vydávání časopisů, Praha 1993, s. 9.

Na preferenci smyslového vnímání, bezprostředního „ohmatávání“ světa, zakládajícího porozumění, před rozumem ukazuje celá řada vcelku jasných vyjádření v Schopenhauerově knize.[45] Nicméně situace je složitější v tom směru, že tento pohled postihuje jen jednu část pravdy, jeden způsob nazírání problému. Svět pojímáme jako představu, složenou ze subjektu a objektu; nadto však jako čistou *vůli*, každé jednotlivé pak za projev její objektivace. Je ovšem zcela mylné ztotožňovat vůli v tomto pojetí s běžným užitím slova. Zejména otázka svobodné vůle je tu zpochybnitelná, neboť individuum projevuje vůli, která je zcela mimo subjekt a objekt (představu), a přece se skrze ně projevuje. Proto se může zdát téměř paradoxem, že voluntaristická filosofie inspiruje dekadentní myšlení, které je orientováno na rezignaci na pozitivní jednání, jak uvidíme později (zejména pak na konkrétních projevech tohoto postoje v prozaických dílech). Tento často konstatovaný *nedostatek vůle*, užívaný jako „morální“ argument proti dekadenci, je z hlediska voluntarismu irelevantní; pro názornost to doložme citováním vyjádření filosofa Emanuela Rádla.[46] Odmítnutí, mnohdy provázené nenávistnými poznámkami a jízlivostmi, je extrémním projevem polárně protikladné ideové pozice.[47] Přesto nám i takové odsudky mohou bezděky leccos prozradit o daném problému; ne nadarmo hovoří Arne Novák ve vztahu k Rádlově vyjádření o karikování. Podobně i karikatura dekadentní prózy by nám mohla později posloužit k jejímu vymezování. Pokud jde o filosofii Friedricha Nietzscheho, Procházka jeho aforismy v Moderní revui častěji

[45] Uveďme tu alespoň jeden z nich: „*Neboť i toto poznání* [příčin a účinků; šířeji všech objektů vzájemně] *vždy ještě náleží rozvažování (Verstand), nikoli rozumu (Vernunft), jehož abstraktní pojmy mohou sloužit jen k tomu, aby zachytily ono bezprostředně pochopené, ustálily a spojily, ale nikdy, aby vytvořily porozumění samo.*“ Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1997, s. 34.

[46] Emanuel Rádl ve svých *Dějinách filosofie* píše o učení Arthura Schopenhauera následující: „*I jest úkolem filosofie* [podle Schopenhauera] *vidět a vykládat: ‚das Vorhandene zu deuten und zu erklären‘; filosofie prý má být jen jasně vidoucím světovým okem‘. Oko, které vidí – ale nejedná!*“ Emanuel Rádl: *Dějiny filosofie II. Novověk*. Votobia, Praha 1999, s. 521 n.

[47] To, co píše o Schopenhauerovi Rádl, je očividně zcela stranické a je projevem odporu, sarkastického, místy i vulgárního, docela málo však (a možná právě proto) odráží podstatu systému, který nepopisuje, ale odsuzuje. Toto je zřejmé každému kritickému duchu. Ostatně Arne Novák k Rádlovi poznamenává: „[Názory tyto vložil] *do stejně náročných jako nezdařilých Dějin filosofie s důsledného stanoviska aktivistického a nábožensky křesťanského, ale bez nejskrovnějšího smyslu pro vývoj a pro osobitost myslitelských zjevů, které autor s opovážlivou bravurou většinou karikuje.*“ Arne Novák – Jan V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Brno 1995, s. 1550.

publikoval ve vlastních překladech, je možné se však domnívat, že Nietzsche byl sice vydáván, ale jen málo do důsledku chápán; ostatně, pravděpodobně je dodnes v povědomí mnoha literárně vzdělaných osobností autorem jaksi začarovaným.[48]

Jako další rys dekadence můžeme uvést „estetizovanou autodestrukci", a to v návaznosti na negaci světa. Destrukce nemusí mít samozřejmě podobu skutečné fyzické likvidace vlastní osoby (a zpravidla ani nemá, neboť by došlo k přerušení fascinované sebereflexe působící rozkoš), daleko spíše to může být krajní potlačení tělesné stránky života v reakci na odpor k materii, *fysis* světa. Nejvýznamnější z hlediska literatury však může být „*individualizovaná představa světa, která je svrchovaným a výhradním projevem individuality v její nedělitelnosti, nezaměnitelnosti a specificitě.*"[49]

Zvláštní pozornost by si zasloužil vzájemný vztah dekadentní estetiky a vývoje psychologie a psychiatrie. Na tomto místě můžeme zůstat alespoň u konstatování, že dekadence se velkou měrou zasloužila o přehodnocování pojmů normality a úchylky. Hranice psychické normality jsou posouvány, hodnotu získává programově jinakost, ve všech plánech literárního díla se to projevuje estetickým ozvláštňováním. Není třeba poukazovat na vztah neurózy a umění. Bednaříková odkazuje alespoň na vědeckou činnost Jeana Martina Charcota a Sigmunda Freuda.[50] Výjimečné je adorováno, konformní

---

[48] Na tomto místě opět uveďme citát z Emanuela Rádla, pohybující se mezi směšným nesmyslem a bystrým postřehem, pouze pro dokreslení a bez dalšího komentáře: *„Friedrich Nietzsche byl synem pastora, jako mnoho jiných intelektuálů; výchova mezi ženami ho učinila přecitlivělým. Vyrostl v Německu šedesátých a sedmdesátých let; přírodověda, darwinismus, materialismus, socialismus, dráždily mysli mladé generace literátů; ale neměly síly přemoci tradice romantického zpátečnictví. V nových ideálech bylo příliš mnoho fanatismu, negace, pouhé chuti dráždit šosáky, příliš mnoho ‚nadšení' a silných slov. Tato papírová bojovnost se naočkovala na pesimismus Schopenhauerův."* Emanuel Rádl: *Dějiny filosofie II. Novověk*. Votobia, Praha 1999, s. 526 n.

[49] Hana Bednaříková, c.d., s. 14. Na tomto poli se může dekadentní negace projevit v podstatě aktivně: jako *tvůrčí gesto*. I přes tento akt volby tu však zároveň přetrvává *vědomí* unikání. *„Na rozdíl od romantiků,"* pokračuje Bednaříková, *„v jejichž modelu rozdvojení převažuje složka emotivní, je dandyovská stylizace tragickým vědomím možnosti zmíněné ironické autodestrukce (například v souvislosti s tragickým „divadlem života" v případě Oscara Wildea)."* Bednaříková tak naráží na to, co bylo zde naznačeno výše, pokud jde o dekadentní pózu. Sebeironie je vlastně výrazem reflexe disproporce mezi tím, co se jakoby očekává (v případě vztahu ke světu určitá činorodost, pozitivní přístup k životu apod.), a tím, jak individuum jedná. Ironie předpokládá opačné znamenání, než jaké navenek poskytuje. Jaké tedy mohou být důsledky poznatku, že dekadentní sebestylizace je vlastně ironická?

[50] Ibid., s. 14 nn.

s odporem přehlíženo nebo přímo zavrhováno. Výjimečnost je přisuzována uměleckosti, umění *má být* výjimečné. Navíc dochází k propojení pojmů *uměleckého* a *umělého*. Tato teze je doložitelná hojnými příklady, nám postačí alespoň poukaz na svět des Esseintesa, neboť se jím budeme na dalších stránkách zabývat a nejspíš se k němu častěji vracet. Neurózu můžeme rovněž spojovat s vysokou senzitivností. K tomu přidejme i výrok Schopenhauerův: *„Nervová slabost se projevuje v tom, že dojmy, které měly mít pouze takovou sílu, aby mohly být daty pro rozvažování, dosáhnou vyššího stupně, na němž již pohybují vůlí, tj. způsobují bolest či slast, častěji však bolest, která je však zčásti tupá a nezřetelná, a proto nedává pociťovat bolestně jen jednotlivým tónům a silnému světlu, ale i obecně podněcuje chorobnou hypochondrickou náladu, aniž by to dávala zřetelně poznat.“*[51]

Bednaříková dále na větším prostoru rozebírá dekadentní pojetí *antifysis*. Představa jakoby převládá nad realitou. Řady jejích projevů jsme se zde již dotkli. Zdůrazněme tu však několik motivů, které je možno považovat za ústřední, či alespoň velmi výrazné v dekadentní literatuře: jsou to motiv snu,[52] dále motivy vody a zrcadla (zobrazovací plocha, která odráží jev a zároveň jej může jistým způsobem deformovat), drahokam, secesní šperk (ztělesnění anorganické krásy), maska (podtrhující ambivalenci, nejistotu, hledání a ohmatávání vlastní identity). Je možné k nim přidat řadu dalších. Bednaříková jimi spíše dokládá obecnější kategorii antifysis.[53]

Konečně jsou to rysy dekadentního umění, související s *Erótem* a *Thanatem*. Obecně platí, že od Platóna tradované pojetí krásy jako *přímo propojené* s pojmem dobra, je přinejmenším zproblematizováno. Nejenže je příznačné, že se krása mísí s ošklivostí (ostatně se jedná o princip v podstatě velmi starý, doložitelný i ve starověkých literaturách či v literaturách evropského středověku); jedním z nejzávažnějších motivů dekadentního

[51] Arthur Schopenhauer: c.d., s. 94.
[52] Odkazujeme též na Schopenhauerovo pojetí vztahu mezi snem a skutečností. Viz citované dílo, s. 30 n.
[53] Hana Bednaříková: c.d., s. 16 – 19.

umění, jímž se od estetizace ošklivosti poněkud vychyluje, je osudovost smrtící krásy.[54] Navíc ve stále větší míře se krása reflektuje *bez ohledu* na pohlavnost. Představuje se nám tu také asexuální bytost, androgyn. V rovině sexuální dochází až k odmítnutí přirozené lásky, literární díla nesou často známku homosexuálního ladění, často také prvky narcisistní. Pokud jde o ženu, vymyká se již tradičnímu dvojitému pohledu, model žena-Eva a žena-Panna již přestává fungovat. O ženu se zajímá Bednaříková obzvláště a Salomé jako charakteristický typus není třeba připomínat.

Závěrem zmiňme ještě ty rysy, které se týkají uměleckého díla jako takového. Mezi těmi, které uvádí Bednaříková, je to zejména *symbol* jako prostředek dokonalého výrazu kondenzující bohatství významu, v rovině literárních forem především prolínání literárních druhů a v žánrové rovině obliba drobnějších útvarů, fragmentárnosti, zároveň záliba v detailu. Pozoruhodnou otázkou je intertextualita (příznačné je Esseintesovo komentování děl soudobých i dávných umělců, objevuje se i v některých textech české dekadence), stejně tak posun ve významnosti kódování (dochází ke zvýznamňování grafické složky textu). Je třeba si povšimnout i autoreferenčního principu, projektivnosti a autostylizace a zároveň s tím i překážek, které text klade čtenáři takřka záměrně, jimiž se izoluje. Konečně zmiňme ještě tendenci k totalitě umění, snahu o komplexní umělecké dílo. Dobře se to projevuje v pojmu *Gesamtkunstwerku* a v opeře jako nejpříznačnějším jeho projevu.

V této poněkud obsáhlé kapitole jsme se pokusili postihnout základní obecnější charakteristiky dekadence v jejích různých projevech. V následujících dvou kapitolách se pokusíme přihlédnout ke dvěma vlivným modelům dekadentní prózy a k jejich vnímání v českém prostředí.

[54] Souvisí to bezprostředně s rozštěpeným chápáním idejí krásy, pravdy a dobra. Poněkud podrobněji o tom bude pojednáno v kapitole šesté v souvislosti s románem *Obraz Doriana Graye* Oscara Wildea.

5 Joris-Karl Huysmans a idea dekadence

Román *Na ruby* francouzského prozaika a esejisty J.-K. Huysmanse bývá notoricky označován za *bibli dekadence*. Jedná se o neobyčejně vlivný text s potenciální silou působit na literární konvence stejně jako na aktuální svět vnímavých čtenářů, jejich myšlení, cítění a postoje. Podrobnější analýze alespoň části materiálu, který je tento text schopen poskytnout, bohužel tato práce nemůže poskytnout prostor. Na tomto místě je ovšem nezbytné předestřít několik základních otázek po reálné či minimálně potenciální recepci Huysmansova díla v českém prostředí. Rozhodně není možno tvrdit, že bez hlubšího zkoumání jeho díla z hlediska dobového i autorského kontextu, z perspektivy souboru jeho děl jako určitého smysluplného celku lze zmíněný román považovat za prototyp dekadentní prózy a jeho autora za prototyp autora dekadentního. Jinou otázkou však je, zda a jakým způsobem se román *A rebours* dotýká *ideje dekadence*. Snad by ani nebylo nemístné troufat si tvrdit, že je to jeden z nejvýmluvnějších textů, jaký byl „o dekadenci" napsán. Je totiž zřejmé, že do značné míry právě na základě kritického uvažování o tomto románu v českém prostředí (společně s některými dalšími signifikantními díly především francouzské literatury) se utváří myšlenkový koncept „dekadence", „aristokratického umění", „symbolismu", „moderní literatury", jak ukáží následující odstavce.

Karásek při své charakteristice mladé české literární kritiky let devadesátých zmiňuje výslovně tři kritické osobnosti, které považuje za klíčové: F. X. Šaldu, Arnošta Procházku a F. V. Krejčího. V souvislosti s Procházkou uvádí mezi jeho nejvýraznějšími počiny rozsáhlejší studie týkající se mimo jiné Huysmanse.[55] Jeho výpověď potvrzuje

[55] Jiří Karásek ze Lvovic: *Impressionisté a ironikové*. Praha 1903, s. 28.

rešerší podložená zjištění,[56] že jméno Arnošta Procházky mezi osobami, které se o francouzském autorovi u nás šířeji zmiňovali, zaujímá výsadní postavení. Pomineme-li první velmi krátké zmínky především v přílohách Národních listů mezi lety 1885 a 1891 (první článek z roku 1885, přičemž *A rebours* vyšlo roku 1884, podává charakteristiku Huysmansových próz naturalistických), výrazněji, byť ještě převážně v perspektivě recenzenta, věnuje se poprvé Huysmansovi Arnošt Procházka ve svých Kritických črtách v Literárních listech.[57] Kromě Literárních listů, kde ještě publikoval v šestnáctém ročníku již rozsáhlejší příspěvek nazvaný *Ke knihám J. K. Huysmanse*,[58] o Huysmansovi píše častěji v Moderní revui, kde uveřejňuje i zahraniční práce a názory (Émile Hennequin, Vittorio Picca). Za nejdůkladnější rozbor Huysmansova díla se snahou o komplexnost můžeme považovat Procházkovu literární studii publikovanou v květnu a červnu 1899 v Literárních listech, nazvanou zcela prostě *J. K. Huysmans*.[59]

Procházka zdůrazňuje a oceňuje především rozvinutý smysl pro vnímání vnějšího světa, jistý „malířský živel“ v Huysmansových románech; v té souvislosti připomíná jeho vztah k takzvanému médanskému okruhu autorů (jakkoli je to z hlediska literárněhistorického nejasné). Charakteristický rys v jeho prózách spatřuje v záměrné bohatosti výrazu, oblibě slov zastaralých a málo užívaných, naproti tomu doplněných o protějšky z repertoáru originálních neologismů. Romány naturalistických začátků druhé poloviny sedmdesátých let rozbírá jen přehledově, ovšem jednoznačný zlom vidí v publikování *A rebours*. Tomuto dílu věnuje poměrně nejvíce pozornosti.

Vychází (a domníváme se, že je to zcela přirozené s ohledem na to, jak je próza vystavěna) z postavy jakožto hlavního, dalo by se říci ustavujícího elementu. Je při tom

[56] Vycházíme z rešerše provedené v předmětové sekci lístkového katalogu retrospektivní bibliografie ÚČL AVČR.
[57] Alap (=Arnošt Procházka): *Kritické črty*. In: Literární listy 13, 1891 – 1892, č. 11, s. 188 - 190.
[58] Arnošt Procházka: *Ke knihám J. K. Huysmanse*. In: Literární listy 16, 1894 – 1895, č. 22 a č. 23.
[59] Arnošt Procházka: *J. K. Huysmans*. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 13, s. 205 – 207; č. 14, s. 223-224; č. 15, s. 241 – 243.

velmi výstižný, ostatně jak o něm píše Karásek, „[Procházka] *dovede však, podivuhodným pudem, on, tak robustní celou svou bytostí a široký svým stylem, vynacházeti a označovati nejjemnější kvintessence umělecké, znepokojující a okouzlující tajemnosti, skrytý a melancholický život věcí v umění.*“[60] Des Esseintes je postavou natolik výraznou, že na rozpoznání jeho podstaty postačuje literární smysl mnohem méně citlivý. Píše o něm následující: „*Hrdina – a zároveň jediná postava – v A rebours je mladý aristokrat, jemně a podrobně kultivovaný muž, raffinovaná a požívačná bytost, poslední syn svého rodu, nesoucí v sobě všecku jeho ušlechtilost vedle zárodku smrti, umělecká povaha, věčně toužící a nikdy neukojená duše, člověk, utloukající se v nejabsurdnějších rozkoších a výstřednostech a povznášející se nejvybranějšími a nejřídčejšími pobožnostmi umění.*“[61]

Není bez zajímavosti, že Procházka výslovně považuje Esseintesa za *jedinou* postavu románu. Tento postřeh se nám může vhodně propojit s faktem, že Lubomír Doležel vystavěl na reflexi této postavy a jejího „světa“ část jedné z kapitol knihy *Heterocosmica*.[62] Pokud se podaří prokázat na základě srovnání ideových pozic *A rebours* a kritických postojů české dekadence, stále ještě jen chabě postižitelné, určitou souvislost, mohli bychom dospět k závěru, že tento prvek tematické výstavby může být klíčový, anebo alespoň silně určující.

Dále se na podkladě stručného rozboru *A rebours* vyjadřuje Procházka k celkovému naladění autora, což je z dnešního pohledu víceméně ukotveného uvnitř textu a neochotného opouštět jeho pole vstříc autorovi poněkud problematické, ovšem není třeba se tím podrobněji zabývat. Procházka prohlašuje Huysmanse za „*pesimistu nejčistšího zrna a nejtvrdší struktury*“.[63] Usuzuje tak především z faktu, že autorská pozice je vyhraněná přísně *proti* životu, „aspoň životu přítomnosti“, jak tamtéž dodává. Hodnocení

[60] Jiří Karásek ze Lvovic: *Impressionisté a ironikové*. Praha 1903, s. 29.
[61] Arnošt Procházka: *J. K. Huysmans*. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 13, s. 206.
[62] Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003, s. 60 – 66.
[63] Arnošt Procházka: *J. K. Huysmans*. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 14, s. 223.

přítomnosti ve vztahu k budoucnosti či minulosti je otázkou určitého specifického vnímání dějin, zpravidla podepřeného nějakou argumentací fakty historickými, filosofickými koncepty, náhledy na vývoj estetického soudu apod. Autorská pozice jako by tu zcela zřejmě zastávala *descendentní teorii dějin*, teorii o existenci „zlatého věku" kdesi v zastřené minulosti a vnímající následující epochy již jen jako více či méně pozvolný úpadek civilizace.

Další vývoj Huysmansových próz je výrazněji ovlivňován zájmem o individuální spiritualitu, objevují se tu prvky iniciace. Čtenář může sledovat novou ústřední postavu, Durtala, „na cestě" k postupnému ztotožňování se s katolickou vírou; právě tato linka dobře koresponduje s názvem jednoho z románů: *En route*. Procházka opět spatřuje jisté analogie mezi autorem a jeho centrální postavou. Podtrhuje Huysmansovu často deklarovanou touhu po novém umění, jakémsi spiritualistickém naturalismu. Ve starším článku jej chválí za odklon od naturalismu (myšleno na poli ideového programu), opuštění představ o demokratičnosti umění, sledování ideálu bez soustředění na materii a cituje jeho údajná vlastní slova: *„(…) bylo by třeba také naznačiti ve vzduchu cestu parallelní, jinou dráhu, dosíci, co je zde a co pak následuje, utvořiti, jedním slovem, naturalismus spirituálný; to by bylo jinak velikolepé, jinak úplné, jinak silné!"*[64]

Z durtalovských próz v Procházkově studii vystupuje do popředí *Là-bas*. Pouhou větou postihuje to, co je pro tento román skutečně nosnou myšlenkou, zaměříme-li se pouze na tu (o literárních kvalitách textu nemůže být sporu a Procházka je neustále připomíná): ústřední postava je tu fascinována *„velikostí v lásce a odpuštění, hrůzností v zločinu a neřesti."*[65] Velmi správně si všímá toho, že vedle hlavního tématu kupí autor řadu episod, nikoli ovšem nadbytečných, ze soudobého satanismu a okultismu. Motivy pocházející z této oblasti nejsou pro literaturu konce devatenáctého století ničím docela

[64] Arnošt Procházka: *Kritické črty*. In: Literární listy 13, 1891 – 1892, č. 11, s. 188 – 190.
[65] Arnošt Procházka: *J. K. Huysmans*. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 14, s. 223.

neobvyklým. Z hlediska snahy o zachycení dekadentního proudu jsou však možná poněkud přeceňovány, aniž by tvořily skutečně podstatnou součást dekadentního myšlení.

Procházka coby kritik hodnotí velmi vysoko především Huysmansovy romány, pokud jde o jeho eseje, je poněkud zdrženlivější, byť vyzdvihuje některé dílčí práce. Čteme-li proto v závěru kritické studie, jejímž autorem byla vůdčí osobnost obávané „moravské kritiky“,[66] shrnutí, že *„v románech páně Huysmansových máme před sebou mohutné, báječné umělecké dílo, z něhož k nám mluví plným, úchvatným hlasem duše, projevující se ve svých nezbadatelných záhadách, odkrývající nám svá bezbřehá moře úděsných hloubek, z nichž v řídkých vteřinách vyplývá, bleskem šlehnouc do našich temnot,“*[67] musíme to považovat za projev mimořádné přízně, takřka uchvácení.

Podle všeho byl Procházkův zájem o Huysmansovo dílo i myšlení hluboký. Coby šéfredaktor Moderní revue zasadil se Procházka o to, že byl Huysmans uveden do českého prostředí, jak to ostatně dokládá Karáskovo svědectví v *Impressionistech a ironicích*. Největším a sotva docenitelným přínosem Arnošta Procházky české recepci významných evropských literárních děl je jeho překlad románu *A rebours*, impozantní počin, do dnešní doby nepřekonaný a snad i nepřekonatelný. Kniha v Procházkově překladu vyšla naposled v roce 1993 s *Poznámkou k překladateli* od Luďka Markse. V předmluvě píše Jaroslav Med, že Procházka přeložil román do češtiny v roce 1905, což je ovšem informace matoucí. Poprvé totiž vycházel časopisecky na stránkách Moderní revue, a to ve svazku pátém a šestém, tedy od října 1896 do září 1897.

Proti hodnocení Procházkovu můžeme pro srovnání položit soud Šaldův, anebo alespoň jeden z nich. K tomu účelu zaměřme pozornost na medailon nazvaný (vzhledem

[66] Toto označení souvisí především s publikováním kritických statí Procházky a Karáska v Dlouhého *Literárních listech*.
[67] Arnošt Procházka: J. K. Huysmans. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 15, s. 242.

k Procházkově studii analogicky) *Joris Karl Huysmans* ze souboru *Duše a dílo*.[68] Srovnání to bude zajímavé i z toho důvodu, že trvalá animozita mezi oběma kritickými osobnostmi je záležitostí poměrně dobře známou; čtenáře Huysmansových románů proto může zajímat, zda a jakým způsobem se kritické soudy budou u obou lišit, či zda se, pokud jde o konkrétního, velmi specifického autora, jakým Huysmans bezpochyby je, ve větší míře shodnou alespoň v některých charakteristikách. Přehlédneme-li Šaldův medailon, na první pohled nás upoutá odlišná koncepce textu. Více než jeho polovina představuje Huysmansovy práce naturalistické a v protikladu k tomu (se snahou o postižení vnitřní provázanosti, společných determinant obou tvůrčích období) druhou, delší tvůrčí fázi, představovanou romány o „obrácení", díly na cestě k niternému náboženskému prožitku. Pak náhle přichází zlom: *„Na cestě k náboženským románům Huysmansovým leží veledílo ironie, kniha jedinečné hrůzy, rozšklebená maska a nedopovědený symbol, A rebours."*[69] Těch několik dalších řádek, které tu Šalda o románu *Na ruby* předkládá, představuje vyjádření příliš obrazivé, k tomu příliš mlhavé a téměř nic neříkající, čtenář nemůže mít pocit, že je tu něco, o co by se mohl opřít, o co se *onen soud* opírá. Nejvíce matoucí je poslední věta, jíž Šalda román zcela opouští: *„(…) jeho* [rozuměj románu] *ironie jest tak grandiosní, že vede rovnou ke spiritualismu, že vyvolává přímo ospravedlnění náboženské."*[70] To je víceméně smrtelná rána pro myšlenku, již *A rebours* nese, vyjádření je v rozporu s tím, k čemu míří závěrečná šestnáctá kapitola, anebo z ní vybírá pouze to, co se čtenáři jeví jako přinejmenším problematické.

Evidentně se Šalda bojí jakéhokoli ustrnutí, je mu protivné setrvávání v určitém gestu nebo v jisté póze. Je třeba si rovněž uvědomit, že *Duše a dílo* poprvé vychází v roce 1913 (stať o Huysmansovi se datuje do roku 1907) a při svém založení Šalda své postoje

[68] F. X. Šalda: *Duše a dílo. Podobizny a medailony*. Čes. Grafická akc. Spol. Unie, Praha 1918. Citujeme tak podle druhého, opraveného vydání.
[69] Ibid., s. 307.
[70] Ibid., s. 308.

postupně proměňoval, zároveň je tu velmi patrná snaha o hledání jistých pozitivních hodnot v literatuře, jakési nalézání kompromisu mezi individuálním tvůrčím gestem a hledanou „sociální užitečností“ umění. Z takového hlediska je skutečně *A rebours* románem „na cestě“, jak Šalda píše, zdá se však, že je mu upírána významnost a hlubokomyslnost, ideová závažnost, jako by autor cestoval poněkud „na lehko“. Více pozornosti se dostává z Šaldova hlediska románu *Tam dole*, velmi bystře reflektuje to, co u Procházky zůstává spíše stranou: *„Krajní paroxysm vášně, s jakou satanism se rouhá, s jakou chce popírat*, potvrzuje *svět nebeských hodnot; satanism předpokládá víru, vede ke katolicismu; vyskytuje-li se dnes, jest pomstou tupému materialismu doby, který chtěl nasytit duši chlebem místo slovem.“*[71] Esseintesovská pozice je v tomto myšlenkovém konceptu nepřijatelná při svém trvání; vyplývá z toho tendence k jejímu překonání. Šalda projevil věru málo zaujetí a bezděky tak poskytl informaci tím, co *neříká*.

V rámci Huysmansova díla tak, jak mohlo postupně působit na své čtenáře, lze vydělit *právě* dva romány, které jsou především díky své struktuře esenciální. *A rebours* si můžeme představit jako diamant, stvořený zázračnou přeměnou tuhy života – materiálu, jako svrchovaně umělecké a především *umělé* gesto končící ve znehybnění,[72] stvořený rafinací smyslových požitků (přičemž se zdá, že dominantním smyslem zůstává zrak; Šalda výslovně poukazuje na to, *„jakou úlohu hraje v díle Huysmansově oko, vid, kterémuž slovu musí se rozuměti s počátku tělesněji, později duchovněji“*),[73] umrtvením volních složek subjektu, násobením sublimace již sublimovaných pudů. Je možné, že právě tento román představuje jakousi hranici, samy limity dekadence.

Druhým Huysmansovým mistrovským dílem bezprostředně následujícím je román *Là-bas*. Jestliže předchozí román v sobě kondenzuje materiál, který mu předcházel,

[71] Ibid., s. 308.
[72] Této kategorii dekadentní estetiky věnuje zvláštní pozornost i Hana Bednaříková v citované práci, viz ibid., s. 17 n. Odkazuje šířeji i na obecnou zálibu v secesním ornamentu.
[73] F. X. Šalda: *Duše a dílo. Podobizny a medailony*. Čes. grafická akc. spol. Unie, Praha 1918, s. 311.

zkušenost románů zobrazujících život se syrovostí bez nejmenšího zaujetí, bez „enthusiasmu ideového“,[74] jak píše Šalda, a odvrhuje nyní prudce život a všechnu jeho prostřednost a nijakost, *Là-bas* jakoby navazuje tam, kde život ztratil jakoukoli zajímavost a možnost jakéhokoli *ano*. Jak Šalda správně postřehuje, Huysmans klade satanismus do přímé souvislosti s pojetím světectví; román je mohutný svým napětím mezi krajními polohami. Tam, kde si subjekt bolestně uvědomuje své meze a představa dokonalosti jej dráždí a provokuje, vytváří si anti-ideál, zdánlivě dostupnější, bližší. Tato naivita se projevuje v pohledu na satanistickou společnost na pozadí fakt odhalovaných Durtalem při sepisování knihy o nepředstavitelných zločinech Gilesa de Rais a nemůže se jevit než jako opětovná prostřednost. Důležitý je tu však posun k volnímu aktu, který je u dekadentního subjektu nanejvýš problematický (bude třeba se jím ještě zabývat, alespoň pokud jde o postavu des Esseintesa). Teprve *Là-bas* je na počátku cesty hledání „majáků staré naděje“.

6 Oscar Wilde, dekadentní ironie a maska

„Nevíš, že ten netvor, kterého nazývají krása a půvab, je mnohem hroznější než pavouci, kteří člověka nakazí při dotyku, kdežto on i bez dotyku, při pouhém pohledu, dokonce i na dálku, takže člověk přijde o rozum?“[75] Citát by mohl posloužit jako vhodná apostrofa při uvedení do problematiky dekadentního kultu krásy, dalšího svrchovaně charakteristického rysu dekadentního směru v umění a myšlení. Přesto kult krásy opět není výlučným rysem dekadence; k problematice *krásna* se vztahuje nějakým způsobem tvůrčí

[74] Ten je u Šaldy chápán – ve vztahu k rozdílu mezi Huysmansem a Zolou – jako pozitivní, jako svého druhu optimismus. U Zoly je navíc mnohdy patrné jisté moralizování, třeba ne záměrné.
[75] Xenofón: *Vzpomínky na Sókrata*. Svoboda, Praha 1972, s. 42.

subjekt vždy a všude a estetika je s uměním bytostně spjata.[76] Symbolistně-dekadentní vlnu umění předchází (zcela zjevně v případě literatury francouzské) umění označované jako *parnasistní*, jež má i v českém prostředí své ozvuky. Jak bylo již naznačeno v kapitole o uměleckém profilu Moderní revue, zvláště v jejím „druhém" období můžeme nacházet v publikovaných dílech řadu rysů, jež se přibližují parnasistní poetice, anebo lépe: odkrývají zjevněji tuto část své podstaty. K ideálu *l'art pour l'art* se dekadence silně blíží nejen v konkrétních literárních projevech určitými prvky tematické a především textové roviny (precizace jazykového projevu a uměleckého tvaru), ale v případě družiny Moderní revue i jednotlivými deklarativními texty a odmítáním (především ze strany Arnošta Procházky) možnosti akceptování demokratické koncepce umění, lpěním na stylizaci aristokratické výlučnosti.[77]

Citát z Xenofóntových *Vzpomínek na Sókrata* však neakcentuje ty vlastnosti krásy, jež jsou v duševním životě člověka veskrze pozitivní, naopak varuje před možným fatálním účinem krásy na lidskou osobnost. *Moderní revue* získala jedinečnou příležitost, jak podtrhnout svůj konfrontační ráz, snahu provokovat až šokovat dobovou morálku, v soudním procesu s Oscarem Wildem, který v polovině roku 1895 skutečně zapůsobil velký rozruch prakticky po celé Evropě. Redakce reagovala tím, že se zapojila do diskuse probíhající v českých časopisech a od dalšího čísla (3. čísla druhého svazku, červen 1895) začala uveřejňovat Wildeův text *Úpadek lhaní*, rovněž se objevila nanejvýš zajímavá studie Oskara Panizzy *Bayreuth a homosexualita* a Karáskovo vyjádření k aféře, která postihla autora studie v souvislosti s jeho knihou, pobuřující údajný dobový konvencionalismus a pruderii. V každém případě se tematika homosexuality dostává do

[76] Původ pojmu ve slovech *aisthésis* (pocit, vjem, smysl, dojem) a *aisthanomai* (cítím, vnímám, *pozoruji*) velmi zřetelně ukazuje ke skutečnosti, že krása je předmětem vjemu, pociťování a též rozumění, nesouvisí však primárně v řeckém myšlení s rozumovým poznáváním. Příznačné je rovněž podtržení významu zraku, jak bude naznačeno dále.

[77] Několik těchto textů v sebe pojímá výše citovaná monografie *Moderní revue* (viz poz. 15).

popředí. Ještě v zářijovém čísle vychází Karáskova báseň *Sodoma*, pozdější osud stejnojmenné sbírky jen rozvíjí ty motivy, jež už tu byly naznačeny.

Ještě v 19. století bylo velmi obtížným úkolem klasických filologů vyrovnat se se skutečností, že v rámci starořecké kultury, jež byla tolik obdivována a od níž se odvozovala tradice evropského myšlení, v sobě zahrnovala i takový jev, jakým byla pederastie. Pravdou však je, že jakkoli byla dříve představa o stycích mezi muži podceňována v tělesné rovině a redukovala se na svého druhu ideální vztah silného přátelství mezi starším a mladším mužem, jenž měl mít výchovný aspekt a skrze vnímání tělesné krásy a mládí i mravně zušlechťující efekt, druhým extrémem je přeceňování tělesných styků mezi muži v rámci starořecké kultury. Do značné míry tu působí silný vzor platónských dialogů, samozřejmá součást klasického vzdělání. Zásadní význam tu má vztah čtyř kategorií, zpravidla spojovaných: *lásky*, *krásy, dobra* a *pravdy*.[78] Z pasáže citované z *Faidra* vyplývá (a v dalších souvislostech zpodobených v dialogu), že vnímání tělesné krásy (bez ohledu na pohlaví) je projevem rozpomínání se na původní život duše ve světě idejí, přičemž je to povaha ustrojení tří složek duše, která rozhoduje o tom, jak se člověk ke kráse zachová. Konečně, je tedy mnohem správnější mluvit ve vztahu k Platónovu pojetí vztahu milujícího a milovaného (a s ohledem na určující mužský prvek v řecké společnosti) za *homoerotické*, nikoli za primárně předpokládající homosexualitu.

[78] Výjimečné postavení mezi Platónovými texty v tomto případě mají dva dialogy: *Faidros* a *Symposion*. Dialog *Faidros* je založen spíše „teoretičtěji", ve třech rozdílných řečech je nám představována povaha vztahu mezi milujícím a milovaným (*erastés* a *erómenos*). Uveďme alespoň část řeči poslední, klíčové, která má z hlediska estetiky nesmírný význam: *„(…) avšak co se týče krásy, ta, jak jsme řekli, zářila mezi oněmi jsoucny, a když jsme přišli sem, postihli jsme ji nejjasnějším z našich smyslů, nejjasněji se třpytící. Neboť zrak jest z našich tělesných smyslů nejbystřejší, ale moudrost jím nevidíme – byly by to hrozné lásky, které by vzbuzovala, kdyby dávala nějaký takový jasný svůj obraz, vcházející do zraku, a podobně ostatní věci hodné milování; takto jediná krása dostala tento úděl, že je nejpatrnější a nejmilostnější. Tu pak kdo není nově zasvěcen nebo kdo je zkažen, nespěje rychle odsud tam ke krásе samé, když se dívá na zdejší věc podle ní pojmenovanou, a proto při tom pohledu nepociťuje úcty, nýbrž poddav se rozkoši po způsobu čtvernožce chce se pářit a plodit děti a, přátele se s bujností, nebojí se ani se nestydí honit za rozkoší i proti přirozenosti. Ale kdo byl nedávno zasvěcen, kdo mnoho užil tehdejší podívané, kdykoli uvidí božský obličej, dobře vypodobňující krásu, nebo nějaký takový útvar těla, nejprve se zachvěje a obejde ho cosi z tehdejších hrůz, potom dívaje se na ten zjev uctívá jej jako boha, a kdyby se nebál zdání přílišné šílenosti, obětoval by svému miláčku jako soše a bohu.*" Platón: *Platónovy spisy II*. OIKOYMENH, Praha 2003, s. 247 n.

Není bez zajímavosti, že *Sókratés* Xenofóntův a Platónův pronáší repliky, které jsou si vnitřní povahou málo podobné. Bezpochyby hraje svou úlohu aktuální kontext; ovšem zatímco Platón zdůrazňuje ve výsledku pozitiva fascinace krásou, první citát podtrhuje fatální dopad reflexe krásy na vnímajícího. Tím už se dostáváme bezprostředně k tomu, co je pro dekadentní kult krásy specifické.

Obraz Doriana Graye, jediná Wildeova rozsáhlejší próza, vyšla časopisecky v roce 1890, knižně pak s úpravami o rok později. Tato próza, někdy označovaná nepříliš šťastně za román, může velice vhodně posloužit jako druhé (po Huysmansově *Na ruby*), výrazně odlišné prizma pro poznávání literární i šířeji pojaté dekadence. Mohlo by se zdát, že se často jedná o odlišnosti formální nebo jisté modifikace, nicméně uvidíme, že vyrovnat se s touto prózou byť „jen“ v základních prvcích tematické roviny je velmi obtížné. Podrobnější rozbor by tuto práci pouze nadměrně zatížil, proto se pokusíme vyznačit jen nejvýraznější momenty, které v kontextu této práce můžeme považovat za *nové*.

Pokud jsme dosud často hovořili o aristokratické výlučnosti, třeba zdůraznit, že je možno ji chápat v odlišných projevech. Předně to může být sebestylizace individua či literárního subjektu, relativně nezávislá mimo centrální postavu na ostatních složkách tematické výstavby realizovaných adekvátními jazykovými prostředky. Lze však předpokládat, že jednotlivé složky výstavby se přirozeně ovlivňují vzájemně, že se přirozeně generují v závislosti na postavě jakožto složce v daném případě dominantní. Na druhou stranu je možné, že se aristokratická výlučnost projevuje především v prostředí, které následně implikuje určité typy postav, rekvizit, situací a dějů. Zatímco próza *Na ruby* je zcela zjevně zaměřena na dominantní postavu a na její schopnost organizace vnějšího světa (v rámci světa fikčního) k obrazu svého světa vnitřního, toto je u Wildea poměrně oslabeno, naproti tomu vystupuje do popředí *interakce*. Je to próza mnohem „společenštější“, založená na reflexi vztahů mezi postavami, jejich přístupu k životu a

k umění. Wilde již předvádí své nesporné kvality mistra pozdějších konverzačních komedií. Odpovídá tomu i skutečně významný podíl dialogů, zpravidla svižných a živých, jevících známky aforistické vyhrocenosti, jiskřících paradoxy a okouzlujícími postřehy, zakládajícími duchaplnou (a zároveň velmi povrchní) zábavu, již postavy zakoušejí. Konečně stojí za úvahu, je-li dekadentní postoj *vůbec* možný mimo aristokratické prostředí. V obou zatím zmíněných významných dílech se objevují prvky tematické výstavby, jež jsou poměrně specifické a jen těžko myslitelné jinde než tam, kam, jak se zdá, patří. Tato otázka však bude stěžejní při zkoumání prozaického materiálu.

Je-li próza *Na ruby* založena na sebereflexi a následné autostylizaci, *Obraz Doriana Graye* staví spíše na reflexi obecnější, *společenské*. Lze říci, že se perspektivně odlišuje. Žádná postava tu nezosobňuje takovou výlučnost, aby jí byly její postavení a reflexe druhými lhostejné. Tak malíř Hallward se obává, že by skrze své mistrovské dílo prozradil tajemství své duše, stejně tak lord Henry Wotton, jehož elokvence maskuje prázdnotu a neschopnost,[79] a konečně vše nachází svůj vrchol v půvabné mladistvé tváři Doriana Graye, která maskuje mravní úpadek a rozklad duše. Bednaříková vcelku vhodně označuje Wildeovu prózu jako *moralitu*; tato moralita se však sama maskuje, zahaluje se do krásy svrchovaně uměleckého díla, jakým tato próza skutečně je. Odpovídá tomu i dodatečně připojená předmluva sestávající z aforismů, dotýkajících se problematiky umělce a umění, záměrně deklarující nezávislost umění (zpodobení krásy) na platónských ideálních kategoriích dobra a pravdy.[80] V případě Doriana Graye je tvář skutečně prakticky *maskou*; dokládá to scéna v přístavišti, kdy ho tvář zachrání před odplatou Jamese Vanea za smrt

[79] ‚*„Ty jsi prapodivný člověk. Jakživ neřekneš nic mravného, a přitom jakživ neuděláš nic špatného. Ten tvůj cynismus, to je jen a jen póza.“ „Být přirozený, to je vskutku jen a jen póza, a to ta nejprotivnější, jakou znám,“ řekl lord Henry se smíchem.*‘ Oscar Wilde: *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Mladá fronta, Praha 1965, s. 92.

[80] *„Není nic takového jako morální nebo nemorální kniha. Knihy jsou buď dobře napsány, nebo špatně napsány. Toť vše.“* Ibid., s. 77. *„Všechno umění je zároveň povrch a symbol. Ti, kdož jdou pod ten povrch, činí tak na vlastní nebezpečí. Ti, kdož luští ten symbol, činí tak na vlastní nebezpečí.“* Ibid., s. 78. Všimněme si, že budeme-li chápat krásnou tvář jako umělecké dílo, můžeme poslední citát vztáhnout i na pronikání *pod* povrch *této* krásy. Spokojíme-li se tedy jen s povrchním přístupem k člověku a ignorujeme-li jeho niternou hloubku a to, co skrývá, činíme tak na vlastní nebezpečí. Je to varování, nebo i výzva?

nešťastné sestry. Tvář je tu zjevným prostředkem klamu, šálení. Vztah masky a dekadence byl již zmíněn v kapitole o kontextu dekadentního myšlení; zde však nabývá poněkud jiné povahy. Ačkoli je stále jakýmsi prostředkem k vytvoření distance od světa, pro subjekt výhodné a prakticky nezbytné, zároveň je předmětem odporu, pociťované ošklivosti nad *vědomím* toho, že maska ovládla subjekt a je krajně obtížné (až nemožné) se jí zbavit.

Dalším charakteristickým rysem Wildeovy prózy je *dandismus*, tematizace dandyho jakožto fenoménu, který jednak reprezentuje možnou dekadentní stylizaci, zároveň se ale silně liší od autostylizace obyvatele *slonovinové věže*.[81] Dandy, jehož ztělesněním je tu do značné míry postava lorda Henryho, jako by postrádal skutečný prostor soukromí. Ve svém domě tráví jen málo času, manželství a rodina nepředstavují jakkoli pevný bod, nejsou (nebo se nezdají) prostorem intimního života. Dandy se realizuje ve společnosti, v divadle, v klubu, na večírcích, výletech, na lovu. Jako subjekt se zříká možnosti izolace od světa, kterým v jistém smyslu opovrhuje, naopak do něj přichází, aby ho ovládl, a tato vláda je jeho hlavní životní náplní. Jeho individualita se projevuje navenek tím, že dandy udává tón, ovlivňuje módní trendy, je středem společenské konverzace, jež je svého druhu sledem artistních řečových výkonů,[82] dává okázale najevo svou lhostejnou nedbalost, rád na sebe nechává společnost čekat, vyhýbá se veškeré odpovědnosti a zásadně se nezabývá ničím užitečným.[83] Problematická je otázka *vůle k činu*; zdá se, že dandy bohatě užívá svého vlivu, pronáší i výroky, jež by mohly mít nedozírné následky, nedopustí však, aby tyto následky, pokud by se vyskytly, měly

[81] O obojím může být pojednáno podrobněji při rozboru dekadentní prózy v souvislosti s „poetikou míst". Na motivické celky související s lokalizací vyprávění do prostoru věže upozorňuje Daniela Hodrová v příslušné stati publikace *Poetika míst*. In: Daniela Hordová (ed.): *Poetika míst*. H&H, Praha 1997.

[82] *„Já věřím v tento národ," zvolala* [Gladys]. *„Představuje poslední zbytky podnikavců." „Je v rozvoji." „Mne víc okouzluje rozklad." „Což umění?" „To je choroba." „Láska?" „Iluze." „Náboženství?" „Módní náhražka víry." „Jste skeptik." „Nikdy! Skepticismus je počátkem důvěřivosti." „Co tedy jste?" „Definovat znamená omezovat." „Dejte mi aspoň vodicí nit." „Nitě se trhají. A pak byste v tom bludišti ztratila cestu." „Lekáte mě. Mluvme o někom jiném."* Oscar Wilde: *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Mladá fronta, Praha 1965, s. 236. Z replika lorda Henryho je zároveň patrná snaha vyhnout se přímé a osobní odpovědi.

[83] Text sám nabízí označení dandy, velmi výmluvně například při setkání lorda Henryho se strýcem: *„Co to, Harry?" řekl starý pán. „Co že sis vyšel tak časně? Já myslel, že vy dandyové jakživi nevstanete před druhou a vidět že vás je až po páté."* Ibid., s. 104.

znamenat jeho odmítnutí a vyobcování ze společnosti, jež je pro něj tak životně důležitá. Je to balancování na hraně, stav neustálého ohrožení, kdy se může duchaplná, o to však ostřejší ironie a tak jemně vyjádřené gesto odporu zvrátit v zavržení společností. V rámci dekadentního myšlení je to postoj méně nápadný než dobrovolná izolace a projev odvrácení se od světa, nicméně s kategorií masky a ironie (a zároveň sebeironie) tragičtější.

Důležité pro porozumění *Obrazu Doriana Graye* může být i zkoumání, jak se tu projevuje typologie postav. V centru čtenářské pozornosti se nachází trojice mužských postav, poměrně zřetelně vyprofilovaných. Basil Hallward tu představuje umělecký subjekt, silně vnímající krásu,[84] dále je to zasvěcující postava Henryho Wottona, o níž bylo částečně pojednáno výše, a konečně Dorian, zasvěcovaný, jenž nahlíží sebe sama a pozoruje vliv postupujícího poznání a z něj vyplývajících důsledků. Naproti tomu ženské postavy[85] ustupují do pozadí, prakticky jen „fungují", řečeno s Danielou Hodrovou, jedná se spíše o postavy – definice.[86] Definici ženské postavy takřka nabízí sám román: žena je tu „sfingou bez záhad". Je právě tragikou postavy Sibylly Vaneové, že její záhada, její úžasný herecký talent, který Doriana tolik uchvacoval, padá společně s rozvinutím se její lásky k Dorianovi, *poznání*, že dosud žila jen *předstíráním* života na jevišti; když však se

[84] Učiňme alespoň poznámku, že subjekt umělce můžeme chápat buďto jako svrchovanou individualitu, anebo naopak společně se Schopenhauerem jako *čistě poznávající subjekt*. Ten své pojetí rozvádí takto: *„Genialita není tedy nic jiného než nejdokonalejší objektivita, tj. objektivní směr ducha, protikladný subjektivnímu, který směřuje na vlastní osobu, tj. vůli. Podle toho je genialita schopnost chovat se čistě nazíravě, ztrácet se v nazírání a vyjmout poznání ze služby vůli, k níž je původně určeno, tj. zcela nechat sejít z očí její zájmy, její chtění, její účely, na nějaký čas se plně zříci své osobnosti, aby zůstal jen* čistý poznávající subjekt, *jasné oko světa."* Arthur Schopenhauer: c. d., s. 156. Podle této teze může být umělec chápán jako médium prostředkující styk s podstatou světa. Krásné může být takto nahlíženo pouze po odtržení nazírání od zacílení vůle, od chtění, jež je jejím projevem. Vyvodíme-li z toho patřičné důsledky, totiž že nazírání krásy je morálně indiferentní, protože oproštěné od kategorie prospěšnosti či neprospěšnosti vůli, což daleko důsledněji dokazuje Friedrich Nietzsche, nemůžeme než souhlasit s tím, co Oscar Wilde postuluje v tomto ohledu v aforistické předmluvě k *Obrazu Doriana Graye*.

[85] K problematice „mužského" a „ženského" ve vyprávění se vyjadřuje v úvodu své studie i Jonathan Culler a upozorňuje na četné problémy, které mohou s absolutizováním posedlosti rozlišováním mužského a ženského v literatuře souviset. Viz Jonathan Culler: *Studie k teorii fikce*. ÚČL AVČR, Brno 2005.

[86] K tomu podrobně viz kapitolu *Poetika postavy* in: Daniela Hodrová (ed.): … *na okraji chaosu … Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001. Pojetí postavy se dotkneme ještě v příslušné kapitole teoretického oddílu.

stává sebou samou, Dorian ji odvrhuje, neboť mu nejde o ženu-bytost, ale pouze specifické kouzlo.

Důležitým prostředkem k rozvinutí příběhu je tu magický prvek; motivický celek pošetilého přání mladíka, jemuž bylo právě zprostředkováno uvědomění si významnosti vlastní krásy, a jeho splnění v podobě kouzelného obrazu. Motiv ožívání uměleckého díla samozřejmě není možno považovat za něco nového; v té souvislosti stačí poukázat na tematizování mýtu o Pygmalionovi a Galatei. U Wildea je ovšem důležité, že portrétní obraz může být chápán jako zrcadlící plocha, o níž byla řeč ve čtvrté kapitole. Zásadní je tu tedy vztah subjektu a jeho reflexe v zrcadle: portrétu, jenž díky kouzlu odráží život jeho duše. Předvádí se nám tu vlastně zdvojení života, přičemž dvojník na obraze je nositelem viditelných projevů života své předlohy. Naproti tomu v řeckém mýtu je velmi jasně vyhraněn subjekt tvůrce, jehož umění dává vzniknout bytosti krásné a téměř dokonalé, jíž chybí pouze lidské bytí; sochař si vroucně přeje, aby výtvor ožil a mohl opětovat jeho lásku. Dalo by se říci, že se jedná o specifickou obměnu mýtu narcisovského. Zatímco v případě Narkissa je předmětem lásky vlastní bytost, nazíraná skrze odraz ve vodní ploše, objektem Pygmalionovy lásky se stává jeho svrchované umění. S tímto druhým modelem pracuje a jej variuje Karáskův román *Ganymedes* (1925). S Wildeovou prózou jej ovšem do jisté míry váže i trojice postav (krásný mladík – zasvětitel – umělec a mystik). Ačkoli se v obou případech románů jedná o variantu románu-zasvěcení, proces zasvěcení neprobíhá analogicky, ostatně je to zjevně dáno rozdílností tematického plánu. Pro naši práci je však zajímavé, že obě prózy vykazují četné podobnosti především v typologii postav (včetně představených postav ženských), situovanosti v prostředí (Karásek ovšem těží z tajemné nálady Prahy, vcelku laciné evokace mystična prostřednictvím kulis židovského hřbitova, alchymistické laboratoře či historických dějů doby císaře Rudolfa II.), zápletky (krásný mladík má propůjčit svůj půvab, aby se ten stal inspirací uměleckého díla, přitom intence

umělce jsou odlišné; touha mladé duše po zasvěcení; odpor ke všednímu životu a pěstování specifických zálib; homoerotické motivy při ústřední postavě, v Karáskově Ganymedovi výrazně přesahující míru touhy po přátelství, překvapivá je přitom místy i značná otevřenost v explicitním vyjádření) i konfliktu (kolísavost vlivu postav na sebe navzájem, žárlivost). Vztahu obou románů se dotýká i Bednaříková ve své práci,[87] ostatně významnost Wildeova románu jako vlivného vzoru prokazuje i vyjádření Karáskovo ve *Vzpomínkách*.[88]

To je v případě Oscara Wildea jen několik náznaků toho, že zkoumání analogií může být přínosné, ovšem bude otázkou materiálové části práce, aby prokázala, které z těchto analogií jsou pro model dekadentní povídky skutečně konstitutivní, které pak jsou jen akcidentální.

7 Závěr

První oddíl této práce si kladl za cíl vzhledem ke svému předmětu (totiž uchopení dekadentní povídky jako potenciální specifické varianty krátké prózy) osvětlit determinující příznak, totiž *dekadentnost*, oprávněnost užití toho výrazu, jeho zasazení do širšího, avšak strukturovaného kontextu. Tento kontext jsme představili nejprve v jeho historické podobě, cílem bylo v hlavních konturách v náznaku rekonstruovat dosavadní obraz literární dekadence jakožto literárněhistorického fenoménu.

Na dalším stupni úvah o literatuře dekadence jsme se pokusili o vhled do působení *Moderní revue*, jež je s českou literární dekadencí chronicky spojována, a bylo upozorněno

[87] Hana Bednaříková: c.d., s. 60 n.
[88] Jiří Karásek ze Lvovic: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 47. Wilde je tu s románem *Obraz Doriana Graye* přímo spojen, jako by byl považován za práci stěžejní, charakteristickou, významnější než jiné, třeba i otiskované v Moderní revui.

na některé problémy, jež limitují možnost chápat českou dekadenci jakožto literární směr,[89] a na ty otázky, které souvisejí s kritickou činností, jež by mohla odrážet vyhraněné vnímání a hodnocení literatury.

Čtvrtá, poněkud obsáhlejší kapitola, která se těsněji přimyká k monografii *Česká dekadence* Hany Bednaříkové, pak přehlíží a komentuje ty rysy dekadentní literatury, jež je možno považovat za charakteristické.[90] Z přimykání se k jiné literárněhistorické práci může pramenit výtka přímého vytěžování či pouhého komentování. Pravdou však je, že daná práce je natolik významná a prakticky jediná podobných rozměrů i ambicí, že není možné se s ní důkladněji nevyrovnávat. Domníváme se však, že pouhý odkaz by v našem případě nebyl dostačující, neboť výslovné zmínění konstitutivních rysů v přehledu může výrazně napomoci lepšímu vnímání a rozumění zkoumaného materiálu a působit bezprostředněji na potvrzení či naopak zpochybnění dominance zmíněných rysů v materiálu povídek, jejichž rozbor představuje hlavní zájem této práce, a tím i podpořit možnost ohledání typu dekadentní povídky. Kontext dekadence byl zde doplněn zejména o závažné myšlenky schopnehauerovské filosofie, nikoli jako platná a aktuálně působící součást dobového diskursu (neboť k tomu by bylo zapotřebí zcela zvláštní a podrobné zkoumání), ale přinejmenším jako vhodný myšlenkový nástroj pro vztahování stěžejních tezí o umění i životě k dekadentnímu ideovému prospektu.

Konečně kapitoly pátá a šestá představily dva modely prózy středního rozsahu, jejíž rysy se zdají být paradigmatické. V případě Huysmansova románu *Na ruby* je možno považovat konstituování dekadentní prózy par excelence za stvrzené i v dobové recepci. Ačkoli i Wildeovi se především díky Moderní revui dostává po polovině devadesátých let

[89] Například chybění jednotného a deklarovaného programu, převažování modernistických a estetizujících tendencí – zcela zjevné alespoň v prvním desetiletí publikování revue –, jež jako by byly nadřazeny nějakému konkrétnímu tvůrčímu programu, relativně zpožděná recepce zahraničních vzorů atp.

[90] Charakteristické ovšem s tou výhradou, že odpovídají širšímu chápání literární dekadence v těsném propojení se symbolismem, částečně i s dalšími proudy, jejichž pojmenování jsou v literárněhistorickém diskursu vžitá.

pozornosti, paradigmatičnost *Obrazu Doriana Graye* není zdaleka tak zjevná. Jak však bylo prokázáno, představuje poněkud odlišný svět dekadentní stylizace a snad je i mnohem „viktoriánštější“, než by se dalo soudit, totiž právě tím, že z viktoriánské literatury vyrůstá, přerůstá ji, tak jako literární metoda Huysmansova vyvěrá bezesporu z metod naturalistických.[91] Zatímco o kanoničnosti *A rebours* ve vztahu k dekadentní literatuře není třeba příliš pochybovat, u Wildeovy prózy by byla situace složitější, ačkoli i tento autor bývá tradičně k dekadenci přičleňován. Ve skutečnosti ovšem není zcela zásadní otázkou, zda tento kánon byl ve vnímání českých literátů přelomu století živý a posloužil pro vytvoření paradigmatu dekadentní prózy, ale zda je možné analogické prvky výstavby prózy přímo vystopovat v námi zkoumaných povídkách. Podle dokladů snesených v tomto oddílu by však bylo odůvodnitelné předpokládat, že zmiňované texty (a nejen ty dva z nich, jimž jsme se věnovali podrobněji) paradigma skutečně představovaly.

Pokud jde o *recepci* vzorů, dostáváme se k otázce povahy české dekadence ve vztahu k domácímu literárnímu vývoji. Do značné míry vše, o čem dosud byla řeč, ocitalo se vždy nějakým způsobem v návaznosti na rozšiřování kulturního obzoru českých literárních kruhů. Klást si otázku, zda existuje cosi jako česká dekadence *bez* vztahu k recipovaným a vlivným zahraničním vzorům, je zřejmě nesmyslné, uvážíme-li fakt, že jedním ze základních znaků dekadence je subjektivní prožitek kulturní přesycenosti v kontrastu s banalitou životní reality, tedy sebevyčleňující *gesto*, zatímco charakteristickým rysem doznívajícího obrození je hledání *společného*, společenský zájem vůbec, samotné konstituování společenské reality, její ohmatávání.[92] Zvláštní pozornost by si zasloužila otázka *nacionality* v dekadenci. Konečně byla naznačena i genetická příbuznost dekadence a parnasismu, literárního proudu rovněž přejímaného, ačkoli její

[91] Velmi dobře na to poukazuje Procházka ve svých relevantních pracích (k tomu viz seznam pramenů a literatury).

[92] Samozřejmě není možné opomenout působnost subjektivizujícího romantismu v české literatuře, nicméně příbuznost dekadence a romantismu díky styčným plochám předpokládaným při bližším vhledu do dekadentních textů by mohla být předmětem zvláštní práce.

prokazování by si opět vyžadovalo pečlivou práci při komparaci jednotlivých děl, především básnických. Zájem této práce se tedy zaměřuje především na způsob, jakým se dekadentní prvky v domácí produkci uplatnily, nikoli snahu konstruovat komplexní obraz české literární dekadence, jak ostatně bylo naznačeno již v úvodu.

Z literatury nadšeně přijímané ze zahraničí by bylo jistě možné vybrat jiná a početnější paradigmatická díla či samotné autory (nejvíce se nabízí Stanislaw Przibyszewski, k němuž měla Moderní revue velmi blízko i osobním kontaktem), ale jak již bylo konstatováno, tato paradigmata jsou pouze pomocná, k nimž je možno matriál vztahovat; pokud se vztah mezi nimi a zkoumanými povídkami prokáže, je to krok správným směrem, v žádném případě však jediný možný a rozhodně ne definitivní.

II Teorie prózy

1 Teorie prózy a krátký prozaický žánr

V této kapitole zvolíme poněkud jiný postup, než jak tomu bylo doposud. Zatímco v obecné literárněhistorické části jsme se zabývali tématem tak, že jsme postupně zaostřovali na *dekadentnost* a posléze dekadentnost v próze, při teoretickém vymezování materiálu, jímž budou předpoklady prvních dvou částí práce verifikovány, zaměříme se primárně na problematiku drobného prozaického žánru a k širším souvislostem na poli teorie prózy budeme pouze přihlížet. Záměrně je tu v případě prozaického žánru užito singuláru; neznamená to, že bychom chtěli popírat smysluplnost zavádění pojmů rozličných žánrů v rámci krátké, střední a velké epiky. Jak se však záhy ukáže, toto primární zaměření na pokud možno přesnou specifikaci a klasifikaci s sebou přináší četná rizika.

Velmi zajímavým pokusem o uchopení *povídky* (a dodejme, že i *novely*) na solidní bázi je publikace Martina Pilaře,[93] jejíž název sám signalizuje určitou míru rezervovanosti a vědomí nelehkosti bádání v oblasti genologie, a to i přes bohatou tradici, kterou její předmět má bez ohledu na relativní mládí disciplíny a především jejího aparátu. Předností práce je evidentní snaha ověřit abstrahované rysy povídky (zásadní otázkou pak může být invariant, určitý všeobecně použitelný konstrukt „modelové“ povídky) na vzorku povídkového materiálu. V tomto bodě ovšem zároveň spočívá zřejmá problematičnost: jedná se o to, zda teoretik prokáže, že vybraný materiál je dostačující, že samotná *kritéria výběru* povídkového materiálu jsou adekvátní; to ostatně bude i vážnou otázkou v případě této práce. Pilař reprezentativní vzorek koncipuje skutečně velkoryse: pokrývá světovou

[93] Martin Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Sfinga, Ostrava 1994.

tvorbu zhruba od poloviny 19. století do 60. let 20. století, vzorek českých povídek ještě šířeji směrem do staršího období, Ačkoli sám autor si je samozřejmě vědom úskalí, která takové rozhodnutí přináší. Dále přiznává jistou míru libovolnosti ve výběru, což však nemusí být ještě na škodu. Zejména se hlásí k výběru mezi literární historií „prověřenými" povídkami, hodnocenými jakožto významné. Je to legitimní cesta, která zároveň může pomoci ověřovat, zda z hlediska poetologického představují tato významná díla řadu, v níž dále a dále narušují literární normu a posouvají perspektivy moderní tvorby. Pokud by tomu tak nebylo, zda tedy takové srovnávání může pomoci ozřejmit, proč jsou konkrétní díla za významná považována.

Všechno to, co zde bylo nastíněno, se týká jedině limit Pilařovy práce a zkoumání *povídky* v „čisté" podobě. Aplikace jejích výsledků v této práci o drobné dekadentní próze ovšem naráží na problém v tom, že prakticky nemá solidní oporu v analogii materiálu, zahrnutého do práce Pilařovy. Ačkoli se autor v uvedení do materiálové části například výslovně zmiňuje o edičním počinu Jiřího Kudrnáče,[94] do rozborů, jimiž ověřuje obecné poznatky o žánru povídky, žádnou z povídek tam publikovaných nezahrnul. Není to samozřejmě výtka, pouze konstatování, že rozbory, jimž se bude tato práce ve svém třetím oddílu věnovat, nemají v tomto ohledu v dané práci své spolurozhodující místo. Z toho může plynout několik skutečností: dekadentní povídka, je-li taková, či šířeji česká povídka symbolistně-dekadentní nebo ještě méně přesně *secesní*, buď není natolik významným článkem ve vývoji žánru povídky, že by mohla výrazněji změnit názor na specifické i obecné rysy povídky (variantní a invariantní); nebo povídka takového ražení není specificky odlišná v těch rysech, jež Pilařova práce zkoumá a její specifičnost spočívá v něčem jiném; anebo je problematický celý konstrukt modelové povídky v aplikaci na

[94] Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*. Odeon, Praha 1989.

symbolistně-dekadentní materiál a je třeba samotný předmět zkoumání vymezit jiným způsobem.

Pilařova práce postupně vytyčuje 18 distinktivních rysů krátkého prozaického žánru.[95] Již v samém úvodu ovšem naráží na terminologické nejasnosti, které se při užívání pojmů povídka a novela vyskytují. Odkazuje na slovníkové příručky z oblasti literární teorie;[96] hlavním distinktivním znakem (na odpovídající místo jej přejímá i Pilař) je krátkost rozsahu, ovšem jak se ukazuje, je to kritérium poněkud neurčité a v této práci bychom mohli být ochotni považovat za krátkou prózu dokonce i ta díla, jež jsou označována jako romány, a to z důvodů, které budou níže osvětleny (především je to fokalizace na postavu a potřeba dostačujícího prostoru k textové „konstrukci" jejího specifického světa). Vlastně již pojem novely bývá problematický; jako by představoval přechod od žánrů krátkých k středním, geneticky i genologicky vzato je však bezpochyby spíše svázán s povídkou, což ostatně Pilař prokazuje.

Jako druhý rys může být uvedena relativní jednoduchost *fabule*. Tu se však dostáváme nejvíce do potíží, neboť jakkoli je próza často nešťastně spojována s dějem, *dějovostí*, tedy velmi těsně s epikou,[97] zejména v moderní a postmoderní próze se setkáváme s tím, že epická složka díla může být a bývá více či méně potlačována. Užitečné ovšem je uvědomit si, že jde-li o *vyprávění něčeho slovem*, můžeme zkoumat, do jaké míry se způsoby, jimiž se vypráví, podílejí na tom, zda ta která základní složka tematické roviny díla (příběh – děj exemplifikující zápletku, situace, prostředí, postava) vystupuje do popředí nebo je naopak potlačena. V tomto ohledu nám může poskytnout nedocenitelný nástroj pro klasifikaci a zároveň interpretaci teorie, již propracoval F. K. Stanzel[98] a jejíž

[95] Martin Pilař: c.d., s. 37.
[96] Ibid., s. 9.
[97] Přihlédněme však k tomu, že v sémantickém poli řeckého slova *epos* spočívá především *to, co je sdělováno slovem*, teprve přeneseně vyprávění či konkrétní žánr. Viz například příslušné heslo v Lepařově *Nehomérovském slovníku řecko-českém*, Mladá Boleslav 1892.
[98] F. K. Stanzel: *Teorie vyprávění*. Odeon, Praha 1988.

výsledky lze s úspěchem v adekvátních situacích aplikovat na náš materiál. Zajímat nás bude zejména vyprávěcí pozice *reflektora*, jejíž postavení ve Stanzelově kruhovém schématu[99] sousedí s vnitřní perspektivou a neidentičností existenciálních oblastí vypravěče a postav. To nám rovněž může dát do souvislosti skutečnost, že dalšími z distinktivních rysů povídky jsou podle Pilaře dominantní postava a tendence k subjektivizaci, a zároveň bychom podle Stanzelova schématu očekávali, že vyprávěcí situace reflektora preferuje v textu er-formu. Jedná se však pouze o předpoklad, jakoby konstrukci dekadentní povídky před kontaktem s konkrétními povídkovými texty.

2 Teorie fikčních světů

Jeden z nejvlivnějších směrů uvažování o literárním díle při snaze o zohlednění jeho celistvosti a uzavřenosti dnes představuje poměrně dobře rozpracovaná teorie *fikčních světů*. Ve svém nároku na komplexní uchopování literárních děl do jisté míry navazuje na strukturální pojetí díla (i ve fikčním světě se zajímáme o to, jak jeho součásti vzájemně fungují s ohledem na uzavřený fikční svět jako celek), ovšem základní odlišností je tu skutečnost, že zkoumání se zaměřuje především na fikční entity, nikoli na *prostředky* formální (či lépe tvarové) výstavby spoluurčující dění smyslu díla. Teorie fikčních světů spojuje literární teorii především s logikou a ontologií. Toto spojení a jeho základní důsledky představuje ve své práci Bohumil Fořt,[100] a to s poukazem na řadu dalších odborných publikací, které s problematikou fikčních světů souvisejí. Pro potřeby této práce

[99] Ibid., s. 75; podrobněji pak s. 280 – 281.
[100] Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005.

využijme z praktických důvodů poznatky především ze dvou z nich, totiž publikace Ruth Ronenové[101] a Lubomíra Doležela.[102]

Na tomto místě rozhodně není zapotřebí nějak důkladněji přehlížet poznatky, k nimž badatelé ve svém uvažování dospěli. Zmiňme zde nicméně několik dílčích problémů, jejichž řešení lze považovat za vysoce užitečné nejen z důvodů teoretických, ale i vzhledem k důsledkům, k nimž je třeba při interpretacích literárních děl (a tedy i drobné prózy české dekadence) zodpovědně přihlížet.

Předně je třeba nějaké stručné definice fikčního světa, ze které by bylo patrné, které pojmy mohou být klíčové. Uveďme tu jedno z vyjádření obsažených ve Fořtově knize: *„Obecně je tedy možno říci, že fikční svět je nahlížen jako určitá struktura generovaná fikčním textem, k níž se vposledku vztahují všechny entity, jejichž ontologickým statutem je existence fikční, existence skrze fikční text.“*[103] Za zásadní budeme považovat tři skutečnosti: 1. fikční svět je určitým způsobem (z dalších úvah bude znát, že velmi silně) vázán na *fikční text*. Pojem fikčního textu se může hrubě krýt s literárním dílem; 2. v rámci fikčního světa můžeme rozlišovat určité vydělitelné entity, jež se k celku fikčního světa vztahují; 3. z ontologického hlediska těmto entitám přisuzujeme *fikční existenci*.

Pokud jde o první bod, přijetí pravidla, že *„(…) pravdivé je to, co odpovídá fikčnímu textu,“*[104] je důležité pro uvědomování si vztahu mezi světem fikčním a světem aktuálním (potažmo světem s aktuální existencí, ovšem v historickém náhledu). Například Praha, místo tak důležité pro literární práce Jiřího Karáska ze Lvovic, není v próze *Gotická duše* zcela zřejmě Prahou z historického hlediska aktuální, ačkoli přirozeně dochází k určitému překrývání Prahy fixované textem, Prahy, jak ji znal ten který z dobových Karáskových čtenářů i Prahy takříkajíc „encyklopedické“. Vnímání dané fikční entity je

[101] Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*. Host, Brno 2006.
[102] Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.
[103] Bohumil Fořt: c.d., s. 56.
[104] Ibid., s. 61.

tudíž prolnutím, tento výsledek určuje navíc nepřeberné množství subjektivních faktorů, s nimiž nelze stabilně počítat. Z hlediska recepčního se zdá smysluplné postulovat tzv. princip minimální odchylky,[105] pokud se má za to, že čtenář na základě aktualizace fikčního světa v procesu čtení zaplňuje mezery textu poznatky z aktuálního světa a „encyklopedie". Přitom je nutné problematizovat i samotný pojem aktuálního světa (reality, objektivní skutečnosti), neboť nejen fikční svět je nějakým způsobem prostředkován. Narážíme tu vlastně na gnoseologické limity, na nemožnost aktuální (reálný) svět celistvě popsat. I citovaná práce dospívá k závěru, že *„mluvíme-li u aktuálního světa o nemožnosti jeho celistvého popisu, musíme v souvislosti se světem fikčním mluvit o nemožnosti jeho celistvého generování."*[106] To, co nám tedy jakožto čtenářům poskytuje fikční text, je svého druhu „malý svět" (Bohumil Fořt odkazuje v souvislosti s tímto termínem na práce Umberta Eca). Jeho charakteristickým rysem je zjevná ohraničenost, konečnost entit, které jej zaplňují, zároveň ovšem *neúplnost*, způsobená tím, že výroky o fikčních entitách, představa o nichž by se jimi mohla zpřesňovat, fikční text prostě neposkytuje. Lze si sice mnoho domýšlet, ale ačkoli hypotetický výrok přímo neodporuje jinému výroku či skupině výroků daných fikčním textem, jejich pravdivostní hodnota v rámci fikčního světa nemůže být rozhodnuta. Jak již bylo naznačeno výše, překračování textu při recepci díla, zanášení poznatků o světě aktuálním, které může být z hlediska vnitřní logiky díla irelevantní či dokonce nepřijatelné, je prakticky nevyhnutelné, a tak interpretace literárních děl nemůže být nikdy oproštěna od otázek, jaký je vlastně vztah mezi světem fikčním a světem aktuálním. Hrubě zjednodušeno, toto ptaní se po vztahu literatury a života, jak se můžeme domnívat, je a vždy bylo jedním z hlavních kritérií poodhalování smyslu díla a šířeji i jeho hodnoty.

[105] Ibid., s. 87.
[106] Ibid., s. 64.

Druhým bodem otevíráme otázku, co jsou vlastně entity, jež zaplňují fikční svět díla, odkud se berou a jaký je jejich význam. Obecně vzato jsou entity vším, co je obdařeno *jsoucností*. Bylo by nanejvýš vhodné vyhnout se jemnostem různících se definic. Entity nás nemusejí trápit z hlediska filosofických disciplín. Je totiž zřejmé, že tak jako tak je nám fikční svět prostředkován fikčním textem, tedy primárně sémioticky (bez ohledu na to, že ani prostředkování aktuálního světa si nelze představit bez sémiotického média, jak upozorňuje i Bohumil Fořt a odmítá tím tezi, že *„existovat fikčně znamená existovat skrze sémiotické médium, zatímco aktuální existence takové zprostředkování nemá“*[107]). Co je tedy v rámci fikčního světa skutečně jsoucí? Bez ohledu na mnohočetná doplnění, která provádí čtenář při rekonstrukci fikčního světa, představuje fikční entitu v podstatě vše, co je reprezentováno jazykovým znakem. Při tom, jak jsou zkoumány fikční entity v citovaných pracích, můžeme nabývat dojmu, že problematika entit je poněkud jednodušší (a to i přes složité a někdy až zdlouhavé výklady), než jak tomu ve fikčním textu ve skutečnosti je. Za klíčový je možno považovat pojem *reference*. Není bez zajímavosti, že zmiňované práce, když hovoří o entitách a referenci jejich sémiotické reprezentace, pohybují se zpravidla na poli reference vlastních jmen či zástupných popisů. Ukazují-li se tedy entity jako jasně vydělitelné a do jisté míry určené, může přesto docházet k nedorozuměním a zkreslení.

Literární postava jako nejčastější příklad entity otevírá proti jiným entitám poměrně snadnou možnost zkoumat, jak je v textu definována, je-li její určení dostatečné, popřípadě zůstává-li stále touž, když míra určení se proměňuje, stejně jako rozehrává diskusi o tom, k čemu jakékoli relevantní určení postavy referuje, jaký je vztah mezi postavou existující ve světě fikčním a postavou, která v aktuálním či historickém světě nese stejné jméno a co to pro obě postavy znamená. Ronenová si všímá, že reference je diskursivní proces a závisí

[107] Ibid., s. 63.

na sémiotické konvenci.[108] Zároveň poukazuje zvláště na tři fakty týkající se fikčního diskursu, z nichž dva jsou zcela zásadní: fikční diskurs může vytvořit a zkonstruovat objekty, ke kterým referuje, a může referovat k neúplným, ale dobře individualizovaným objektům a konstruovat je.[109] Jsou-li ovšem referenční a diskursivní aspekty fikčních entit demonstrovány na postavách, jež patří (a to i přes jejich enormní problematičnost v nejmodernější literatuře) mezi nejsnáze uchopitelné entity, nepřekvapí nás, když do fikčního světa románu *Na ruby* vstoupí postava, která se dostane k Esseintesovi v blízkosti jeho sídla ve Fontenaye a pronese překvapeně: „Vy jste přeci vévoda Jan!“. Čtenář si sice jistě vzpomene, že i jemu byl tak des Esseintes představen, nicméně podstatnou součástí vývoje postavy v tomto románu je faktické zpřetrhání vazeb na minulost, prakticky úplné chybění odkazů na význam, který by pro Esseintesa mohla mít rodová tradice; pro postavu des Esseintesa je charakteristická dobrovolná komplexní izolace od okolního světa, stejně tak opuštění životního stylu dandyho. Míří ke zcela jedinečnému sebedefinování a jméno je jakýmsi pouhým pozůstatkem. Pokud by si tedy hypotetická představa přála mluvit s „vévodou Janem“, což je jméno adekvátní například prostoru zámku Lourpského, nikoli však domu ve Fontenaye, byl by to pro čtenáře jasný signál, že do textu náhle vstupuje „minulost“, že se někdo snaží minulost oživit. Tato fikční událost by způsobila zcela zřejmě určitou dynamizaci dějovosti, které je ovšem v románu pomálu, otevírala by se možnost rozvíjet zápletku. Mnohem problematičtější entitou, na kterou bychom mohli v textu narazit (a zpravidla se to stává, třebaže víceméně podvědomě), jsou pojmy, abstrakta či obecné kategorie. Kupříkladu předpokládejme, že do textu vstoupí postava pana Langloise, který osloví des Esseintesa velmi hrubě: „Pane, to, co jste ztropil s mým synem, je *amorálnost*!“ Jak ovšem zacházet s výrazem *amorálnost*? V případě abstraktních pojmů se dostáváme nevyhnutelně do obtíží, neboť jim stěží můžeme upírat jsoucnost, ale

[108] Ruth Ronenová: c.d., s. 58.
[109] Ibid., s. 58.

zároveň si nejsme jisti, co je jejich referentem. V zásadě by mělo platit, že i tyto entity mohou být stvořeny fikčním diskursem. Je však velmi nepravděpodobné, že by literární dílo jakožto fikční text ab ovo konstruovalo svůj svět včetně všech „pravidel“ a postulátů, že by definovalo všechny své entity některým z možných postupů, natož aby tak činilo v případě abstraktních pojmů. Pořizuje-li des Esseintes želvu, není třeba se domnívat, že se tato entita v zásadě liší od té entity, která nese označení „želva“ v aktuálním světě (snad to platí alespoň do té doby, než ji Esseintes podle svých představ promění). U abstrakt je však situace mnohem složitější.

Tyto úvahy mohou zůstat, aniž by způsobovaly větší problémy při pokusech o uchopování literárních děl, v rovině čistě spekulativní. Domníváme se, že by bylo třeba nějakým přehledným způsobem popsat alespoň základní typy entit ve fikčních světech. Představa, kterou si vytváří recipient citované práce Ruth Ronenové, může být dle našeho soudu poměrně mlhavá; definici toho, čím vším mohou být fikční entity, stejně jako *co* jimi může být, je věnováno příliš málo pozornosti. Ponecháme-li toto stranou a přejdeme-li k poslednímu bodu, který byl zdůrazněn výše, blíže neurčeným fikčním entitám připisujeme *fikční existenci*. Pokud tuto tezi zcela přijmeme, dáváme tím najevo, že všechno, co je součástí fikčního světa (včetně jeho vnitřních zákonitostí a axiomů, konvencionalizovaných pojmů, axiologických škál apod.) chceme nějakým způsobem oddělit od fungování světa aktuálního, nikoli ovšem souvislost těchto dvou světů popřít. Mezi fikčním světem a světem aktuálním je bezpochyby určitá prostupnost. Jak již bylo naznačeno, čtenář rekonstruuje fikční svět na základě principu minimální odchylky, čili prokazuje prostupnost směřující ze světa aktuálního do světa fikčního. Může takovéto přenášení fungovat i opačným směrem? Předpokládejme, že relevantnost otázky není třeba nijak hlouběji prokazovat, uvědomíme-li si (a zůstaneme-li u příkladu vlastních jmen osob jako označení pro jeden z typů fikčních entit), že Don Quijote s nejvyšší pravděpodobností

reálně nikdy neexistoval, podobně jako Faust, Raskolnikov, otec Goriot, pan Darcy a nepřeberné množství dalších (ačkoli snad měli jisté předlohy, předobrazy), nicméně jejich vliv na aktuální svět je stěží možno docenit. Literární postavy a literární díla samotná silně působí na reálnou existenci postav aktuálního světa, ovlivňují individuální životy i kolektivní život celých společenství (jak je tomu například v mytických látkách).

Je nemožné z literárněhistorického hlediska opomíjet zkoumání toho, jak konkrétní skupina zabývající se v jakémkoli smyslu literaturou chápala vztah mezi „realitou" a „dílem", aplikujeme-li hrubě základní poznatky vytěžené z teorie fikčních světů, mezi aktuálním a fikčním světem. Navíc je třeba toto zkoumání provádět diachronně i synchronně. Pro literární ovzduší let devadesátých 19. století je charakteristické pokračování sporů o povahu moderní literatury. Jedním z nejvýraznějších literátů té doby, svrchovaným umělcem a vnímavým svědkem byl Julius Zeyer, jejž mladá generace vesměs vysoce cenila proti vcelku nevšímavému postoji Zeyerových vrstevníků. Velmi dobře se ve vztahu k jeho chápání světa literárního díla vyjádřil Jiří Karásek ze Lvovic v nekrologu, uveřejněném v Moderní revui: *„(…) kolik námahy vyplýtval básník jen za tím účelem, aby dal svým uměleckým dílům – realitu. Ovšem ta realita jest* umělá, *je* fiktivní, *ale v umění přece neběží o laciné otisky každodenní všednosti. Jde o* vnitřní *pravdivost*, ne *o* zevnější. *"*[110]

3 Modus vyprávění, vypravěč a reflektor

Toho, *jakým způsobem* je prozaický text *vypravován*, jakými soubory prostředků se narace realizuje, všímá si Franz K. Stanzel na základě teorie vyprávěcích situací rozvržené v kruhovém schématu, určovaném třemi osami: protikladem vnější a vnitřní perspektivy

[110] Moderní revue, sv. 12, č. 5, s. 159.

vyprávění, protikladem identičnosti či neidentičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav a konečně protikladem modu vypravěče a reflektora.[111] Přitom je zřejmé, jak autor poznamenává k poslední z opozic,[112] že *„sémiotická závažnost střídání 3. a 1. osoby je závislá na tom, zda toto střídání probíhá v okruhu postavy vypravěče nebo reflektora (…) i analýza opozice ‚perspektiva' ukázala souvislost s opozicí ‚modus'."*[113] Ukazuje to ostatně pozice osy vypravěč – reflektor v kruhovém schématu.

Stanzel přitom poukazuje na to, že „čisté" uplatnění jednoho principu je řídkým jevem a předpokládá jeho výskyt v kratších prozaických žánrech. V našem zkoumání nepůjde v žádném případě o to, snažit se dokázat, že dekadentní povídka se vyznačuje právě tímto jevem, nebo že je tomu tak jednoznačně ve prospěch modu reflektora. Na základě rozboru povídkového materiálu lze říci, že jednoznačně převažuje *Er-Erzahlung* v narativních složkách, což ovšem nemusí nic vypovídat o uplatnění modu vypravěče či reflektora, přestože podle typologického kruhu pozice personalizovaného vypravěče má blíže k 1. osobě. Ovšem v případě nezúčastněného, neosobního, „vševědoucího" vypravěče je vztah *autorské vyprávěcí situace* a situace reflektora symetrický podle osy převažující osoby. Významné ovšem je, že vypravěč má mnohem blíže k vnější perspektivě, zatímco reflektor k perspektivě vnitřní. Z volby „postavy" vypravěče či „postavy" reflektora jako organizačního principu vyprávění vyplývá celá řada specifik, která mohou být pro zkoumání dekadentní povídky důležitá.

Prvním významným momentem je dvojí způsob organizace fikčního světa a jeho čtenářské rekonstrukce. Mezi vypravěčem a reflektorem v tomto bodě existuje zásadní rozdíl, který spoluutváří čtenářské zakoušení světa daného literárního díla.[114] Dále

---

[111] F. K. Stanzel: *Teorie vyprávění*. Odeon, Praha 1988, s. 63 – 101.
[112] Ibid., s. 176 – 222.
[113] Ibid., s. 176.
[114] *„Postava vypravěče vypráví, referuje, zaznamenává, sděluje, předává zprávy, koresponduje, reprodukuje akta* [sic!], *cituje informátory, odvolává se na své vlastní vyprávění, oslovuje čtenáře, komentuje vyprávěné atd. (…) Postava reflektora reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje,*

v odkazu na Normana Friedmana užívá Stanzel pojmů *telling* a *showing*, jež vypovídají o převládajícím dění ve fikčním světě. Pro pozici reflektora platí, že svět ožívá především skrze to, co postava reflektora předvádí (ať už činem, nebo myšlenkou, reflexí), jak jedná, anebo právě nejedná. Přitom reflektor jakoby nemá povědomí o tom, že je sledován, „nepředvádí se" čtenáři, ale *chová se* určitým způsobem. V otázce věrohodnosti vyprávění v obou případech můžeme dospět společně se Stanzelem k tezi, že vypravěč-postava v 1. osobě je stranický a ani autorský vypravěč prezentující se osobně není *„zcela mimo pochybu"*.[115] Dodejme k tomu, že s autorským neosobním vypravěčem (vypravěč „vševědoucí") nabývá čtenář dojmu, že získává v rámci možností maximálně spolehlivý obraz fikčního světa, zatímco u postavy reflektora je stěžejní otázkou, jak je reflektor „vybaven". Stanzel k tomu poznamenává: *„Zde je (…) možno rozlišovat jednak ‚jasné' a ‚nejasné' reflektory, podle toho, zda příslušné postavy jsou vybaveny ostrou nebo jen slabou vnímavostí, jednak k intelektualizaci zážitků tendující postavy reflektorů, (…) a duchovně méně aktivní, často jen tupě vegetující postavy reflektorů (…)."*[116] Tento poslední bod se ukáže s nejvyšší pravděpodobností jako stěžejní: kdo je reflektor a k čemu je disponován? Konkrétní vývody z toho učiníme až po rozboru povídkového materiálu.

Signifikantní znaky vyprávění s postavou vypravěče a postavou reflektora Stanzel předkládá velmi přehledně ve formě dvou paralelních katalogů.[117] Na tomto místě není třeba je zvlášť uvádět.

4 Postava jako klíč k dekadentnímu fikčnímu světu?

---

registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy „nevyprávÍ", to znamená neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci. Zdá se, jako by čtenář získával bezprostřední přímý pohled do vědomí postavy reflektora a poznatky o procesech a reakcích, které se v ní odehrávají." Ibid., s. 180.

[115] Ibid., s. 186.

[116] Ibid., s. 188.

[117] Ibid., s. 205 n.

V souvislosti s potřebou teoretického uchopení projektu postavy jakožto exemplifikace podstatného vzorce životního naladění v rámci tematické výstavby literárního díla[118] můžeme s úspěchem využít poznatků, k nimž dospěla ve svém bádání Daniela Hodrová.[119]

Zda může být právě koncepce dekadentní postavy klíčem k povaze dekadentní drobné prózy, můžeme považovat za významnou otázku. Předem však můžeme s nejvyšší pravděpodobností říci, že tento klíč nebude výhradní. Přihlédneme-li k tomu, jakým způsobem čtenáře svých dějin české literatury uvádí do problematiky dekadentní prózy Arne Novák, významnost a zjevná charakterističnost a příznačnost dekadentního projektu postavy je nasnadě: *„Ze skupiny* Moderní revue, *jejíž vlastní význam jest v lyrice a kritice, vyšel již v 90. letech pokus o český román dekadentní, jehož trpným hrdinou jest výjimečný jedinec, propadlý rozkladu duševnímu a tělesnému za příznaků ochablosti vůle, nechuti k společnosti, mystiky katolicky zbarvené a zvláště hořkého pohrdání ženou, známou pouze se stránky pohlavní.“*[120] Z tohoto prvního vhledu můžeme vyčíst řadu významných postřehů.

Předně se Novákovi jeví dekadentní próza jako cosi v literární produkci vedlejšího, byť vyhraněného a zároveň izolovaného, specifického především právě výraznou, výlučnou centrální postavou, již charakterizuje v několika rysech, nutno však poznamenat, že velmi povrchně. Taková charakteristika, jak je již nejspíš patrné, postihuje pouze velmi úzký typ, opomíjejíc variantnost. Je pravda, že řada krátkých próz, jimž bude později věnována pozornost, tento typ do jisté míry reprezentuje, zatímco prózy jiné fokalizují skrze ústřední postavu typu odlišného.

---

[118] Aleš Haman: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. H&H, Jinočany 1999, s. 94 nn.
[119] Daniela Hodrová: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In: Proměny subjektu 2. Praha – Pardubice 1994, s. 75 – 108, a *Postava-subjekt a postava-objekt*. Ibid., s. 109 – 137. Obojí zahrnuto též in Daniela Hodrová a kol.: *… na okraji chaosu … Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.
[120] Arne Novák – Jan V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Brno 1995, s. 1019 n.

Za zvláštní pozornost stojí teze o *pohrdání ženou* a nedostatečném ponoru do nitra ženského subjektu. Pokud bychom chtěli dekadentní prózu vymezovat úzce, mohli bychom skutečně stanovit tuto tezi jako jedno z kritérií pro zvažování dekadentního profilu té které povídky. Na druhou stranu však, i přes složitost autorského vývoje tak všestranného umělce, jakým byl Karásek ze Lvovic, nacházíme vedle sebe *Gotickou duši* a drobnou prózu *Háj Mylittin*, jež si rozhodně zaslouží naši pozornost. U ní, podobně jako u dalších prací Karáskových i jiných autorů, mohli bychom uvažovat i o prosazování se vlivu novoromantického, nicméně se lze domnívat, že pohled na celkovou proměnu autorského stylu s generačním vlivem nemůže obstát. Proti tomu svědčí řada rozporů, zejména když si uvědomíme, že v Karáskově případě například román Ganymedes, poslední ze série *Románů tří mágů*, na nějž tu bylo již několikrát odkázáno, vychází více než dvacet let po *Háji Mylittině* či Martenově *Cortigianě*, prózách, v nichž ženská postava je koncipována *zcela* odlišně od tradované představy v rámci pojetí „mužského“ dekadentního světa.

Bude proto nejspíš nutné opustit představu dekadentní postavy jako pevně daného typu, předpověditelné definice, řečeno společně s Hodrovou, například postavy neurotického potomka upadajícího a degenerujícího starého šlechtického rodu, ačkoli může do jisté míry představovat literární *topos*, očekávanou součást „pravé“ dekadentní prózy, ve své podstatě působící jako intertextuální, esseintesovská aluze. Vyjdeme-li tedy z Novákovy charakteristiky dekadentní prózy, můžeme uznat, že otázka utvářenosti postavy (a singulár rovněž vyplývá z oné charakteristiky) se jeví jako centrální, nikoli však jako daná a jednoznačná. Podívejme se proto nyní, jaké možnosti pro otázky ve vztahu k dekadentní próze nám nabízí dvojí koncepce postavy: totiž jako typu, definice, či jako hypotézy.

Daniela Hodrová ve svém pojetí teorie postavy upozorňuje na patřičném místě na tu významnou skutečnost, že nelze chápat určitý modus vyprávění bez ohledu na zkoumání

postav, jejich utvářenosti. Píše doslova, že *„mezi modem promluvy, vyprávění (románu) a modem postavy nepochybně existuje přímá vazba (analogicky pak i mezi modem promluvy a časem a prostorem zobrazeným v díle).“*[121] Hodrová pak nabízí přirozenou možnost chápat postavu jako funkci textu, specifického nositele (děje, myšlenky, ideologie), funkci konstruovanou tokem explicitních a implicitních informací. Co je pro nás ovšem zcela zásadní, *„podstatnou vlastností subjektivity postavy pak je, že bývá tvořena vždy zvnějšku (nezávisle na tom, zda se jedná o er-formu či ich.-formu a vnitřní monolog), jako Druhý, ne-já. Právě tato distance subjektu postavy od subjektu autora umožňuje pojmout postavu jako jednotný, koherentní a završený celek.“*[122] Použijeme-li alespoň na chvíli psychologizujícího přístupu ke genezi literárního díla, mohli bychom chápat postavu jako projekt psychické funkce tvůrčího subjektu (což rozhodně není v rozporu se subjektivizujícím přístupem dekadence k hodnocení díla, kdy dílo je chápáno především jako svrchované umělecké gesto svého tvůrce). Ve vztahu k opozici ich-formy a er-formy můžeme uvažovat o jejich vhodnosti či nevhodnosti pro zvýraznění tvůrčího záměru. Zdá se totiž, že ačkoli se užití ich-formy jeví jako prakticky signalizující subjektivitu vyprávění (zohledníme-li i míru participace vyprávějícího subjektu na interakci s ostatními postavami ve fikčním světě), er-forma proti tomu nabízí možnost projektovat subjektivitu autorskou, tvůrčí, do konstruktu alter-ega, jakéhosi pomyslného dvojníka. Er-forma a fokalizace ve fikčním světě skrze postavu reflektora tak umožňuje, aby subjekt byl zároveň i objektem. Motivicky je tato tendence podporována například v podobě portrétu, zrcadla či dvojníka, jak bylo ostatně již výše v předchozím oddílu naznačeno. Reflektor tak prostředkuje nejen reflexi světa, ale i sebereflexi tvůrčího subjektu.

Posun k subjektivizaci je patrný v romantickém chápání postavy, kdy čtenář zakouší důsledky oslabování hranice mezi autorem a postavou a zároveň mezi postavou a

[121] Daniela Hodrová a kol.: … *na okraji chaosu … Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, s. 544.
[122] Ibid.

sebou samým.[123] Proměny postavy a vyostření protikladu mezi postavou-definicí a postavou-hypotézou mohou být doloženy v ukázkách textů jako prohlubující se rozpor mezi determinovaností a mocí determinovat uvnitř fikčního světa. Zatímco maximální determinace postavy ostatními složkami tematické výstavby vytváří daleko spíš postavu-definici, relativní vyvázanost z determinačních tlaků může zakládat subjekt mnohem spíše hypotetický a problematický. Protiklad definice a hypotézy přirozeně souvisí i s vývojem gnoseologickým, s vnímáním limitů lidského poznávání. V tom musí docházet k viditelnému posunu od pozitivistické důvěry v přehlednost, postižitelnost a vyslovitelnost k převažujícímu relativismu ve vývoji myšlení poslední třetiny 19. století.[124]

Snažit se vymezovat dekadentní prózu z hlediska teorie postavy jako jasně vázanou na určité pevné pojetí postavy by bylo zřejmě nemístné. Přesto však můžeme dobře využít daného konceptu a v souvislosti s tím, co již bylo naznačeno v prvním oddílu, poukázat na to, že lze nalézt pro centrální postavy dekadentních próz několik výrazných determinant, jež projekt postavy do určité míry fixují, a my bychom se tak mohli domnívat, že postava je tu právě skrze ně v jistém smyslu předvídatelná a skutečně jaksi předem definovaná. Musíme při tom však odlišit *dekadentní postavu* či dekadentní projekt postavy na jedné straně a dekadentní prózu na straně druhé. Postava Stavrogina v Dostojevského *Běsech*, označovaná překladatelem, Bohumilem Mathesiem, za jistý předobraz dekadentní postavy (mimochodem je to postřeh velmi bystrý a významný),[125] funguje v románu právě jako hlavní nositel tajemství, záhady, jako by v sobě nesla kód nezbytný pro rozluštění svého smyslu, a přece zůstává příliš mnoho nedořečeno či vůbec nevysloveno. Taková postava je skutečně jen těžko předvídatelná a zakládá vlastní dynamiku románu.

[123] K tomu blíže ibid., s. 547 n.
[124] Ibid., s. 554.
[125] Této otázky se letmo dotýká v překladatelské předmluvě. F. M. Dostojevskij: *Běsi*. Melantrich, Praha 1930.

Na povídkovém materiálu bude zřejmě patrné, jak pojetí postavy osciluje mezi daností a hypotetičností, avšak lze očekávat její určitou fixaci v rámci tradované topiky; v tom ohledu se bude jen nesnadno odchylovat od definice, jejíchž několik variant tu bylo již podáno, ostatně jednu z nich použil Arne Novák jako klíče k charakteru dekadentní prózy vůbec.

III Povídka české dekadence

1 Povídka a rodící se dekadentní poetika

V prvním oddílu materiálové části práce se budeme zabývat čtyřmi povídkami, jejichž výběr není v žádném případě náhodný; dokonce se přímo nabízí jako první krok na cestě k ohledávání povídkových textů rodící se české literární dekadence. Při rozborech textů všech čtyř povídek vycházíme z již zmíněné antologie *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*.

V předmluvě editor Jiří Kudrnáč poměrně výstižně osvětluje důvody, jež vedly k sestavení prvního oddílu antologie právě z daných čtyř povídek. Z našeho hlediska je navíc důležité, že se jedná o texty, vznikající ještě před soustavnější publikací autorů v okruhu Moderní revue, v případě povídky Procházkovy a Karáskovy můžeme hovořit o jejich hraniční pozici, neboť stojí vlastně u zrodu ideové a umělecké profilace Moderní revue. Rozborům drobných próz Jiřího Karáska ze Lvovic bude více prostoru věnováno i v následujících oddílech. Původní prozaická tvorba Arnošta Procházky je ovšem poměrně nerozsáhlá. Představu o jeho poetice, již se budeme snažit postihnout v povídce *Vrah*, můžeme navíc doplnit i několika prozaickými fragmenty či „pokusy", publikovanými souborně pod názvem *Torsa veršů. Torsa prosy*,[126] původně otištěnými ve Vesně v letech 1892 – 1894 (povídka *Vrah* je v souboru rovněž otištěna).

Na základě vědomí toho, že tyto čtyři povídky mohou být reflektovány jako *modelové* (byť jen do určité míry, jak bude patrné), budeme se na následujících několika stranách snažit postihnout stěžejní společné rysy, ale i některé významnější odlišnosti,

[126] Arnošt Procházka: *Torsa veršů. Torsa prosy*. Praha, 1925.

které však nemusejí narušovat představu o podobě dekadentního typu povídky, připustíme-li její přirozenou vnitřní diferencovanost.

F. X. Šalda: *Analýza*

Šaldova povídka *Analýza*, otištěná ve Vesně r. 1891, se stala zdrojem polemiky, jež podnítila autora k teoretické obhajobě,[127] vedoucí konečně ke známé stati *Synthetism v novém umění*.[128] Okolnosti týkající se programové povahy povídky není třeba na tomto místě podrobněji rozebírat,[129] důležitější otázkou však bude stanovit, jak se tento text má k představě o dekadentní próze, přesněji v jakém vztahu je k modelovým prvkům, jež jsme zatím na základě předběžně zobecňujících a teoretických úvah stanovili.

Hana Bednaříková se ve své práci o české dekadenci touto povídkou nezabývá. Důvodů k tomu může být jistě celá řada, nasnadě je však ten, že Šaldův obecně známý odmítavý postoj vůči dekadenci (naznačený zde již v kapitole o ideovém profilu Moderní revue, ovlivněný i osobní animozitou mezi Šaldou a Arnoštem Procházkou) může Šaldu bez větší pozornosti vyloučit z diskursu dekadentní literatury a učinit z něj „pouhého" vnějšího kritika a ideového odpůrce. Skutečnost, že Jiří Kudrnáč zařazuje *Analýzu* na klíčovou, úvodní pozici výboru povídek, může svědčit jednak o průkopnické úloze, již sehrála, ale zároveň o genetické příbuznosti s povídkami prvního oddílu výboru, v nichž čtenář nalézá Karáskovy *Stojaté vody*, Procházkova *Vraha* a Klesovu *Nemoc*. Je pravděpodobně nanejvýš účelné připustit, že tvůrčí metoda může být vůči tématu indiferentní, že tematizace určitých problémů neznamená zaujetí stanoviska a konečně že

[127] Arne Novák – Jan V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české*. Atlantis, Brno 1995, s. 1079.
[128] O tom podrobněji viz ediční poznámku in: F. X. Šalda: *Kritické projevy I (1892 –1893)*. Melantrich, Praha 1949, s. 467.
[129] Této otázky se ostatně dotýká i Jiří Kudrnáč coby editor povídky ve svazku povídek české secese. Viz Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše*. Odeon, Praha 1989, s. 11 nn.

koncepce ústřední postavy jako „hrdiny“ je zcela neudržitelná, a tedy že představení určitého typu postavy lze chápat i jako skrytou polemiku, nikoli jako akceptaci postavy.

Ze strukturálně-výstavbové analýzy povídky můžeme vytěžit řadu důležitých postřehů o jejím celkovém tvaru, který může, anebo nemusí být příznačný pro dekadentní krátkou prózu; z jeho ohledání je zřejmě plodné vyjít a posléze přistoupit k poukazování na detaily a jejich vztahování se k celku. Nejmarkantnějším znakem zvoleného stavebního postupu je zřejmě v případě Šaldovy *Analýzy* rozčlenění (a snad by nebylo nevhodné použít slova „rozpad“) do tří částí, nadepsaných číslicemi. Členění prozaického textu do kapitol obecně poukazuje na tendenci k určité „rytmizaci“ čtení,[130] zároveň však z přirozené podstaty textu i k tematické segmentaci a podtržení tematických zlomů, k čemuž dochází bezpochyby i jinými prostředky vnitrotextovými. V případě povídky jako krátkého prozaického žánru je třeba ovšem zdůraznit druhou zmíněnou funkci. Lze se domnívat, že text povídky by snesl i zrušení oddělení jednotlivých částí; zároveň oddělení by mohlo být provedeno jinými grafickými prostředky, zatímco číslování je vědomým aktem významového zatížení tohoto vyčlenění, jako bychom měli počítat s tím, že jsou tu předváděny tři zásadní body.

Tato třístupňová stavba představuje logický a zřejmý koncept. Zatímco v první části proniká čtenář do fikčního světa povídky především prostřednictvím evokace prostoru, část druhá se zaměřuje na hlubinný vhled do duševních dispozic centrální postavy, konečně třetí rozehrává po celou dobu naznačovaný děj, dosud jen potenciální, teprve teď však uskutečňovaný. Přípravou k rozehrání děje je již část první, kdy obě postavy jakoby zaujímají své pozice; v tom momentě je dějovost odložena a čtenář je veden do vnitřního světa Schlaagovy psýché.

[130] Má-li se text setkat z hlediska čtenářské gratifikace s pozitivním přijetím, musí v uspokojivé míře respektovat požadavky „fyziologie“ čtení, tedy přirozené potřeby čtenáře činit přestávky ve čtení, během nichž může zároveň dotvářet ve svém vědomí proces čtení, myšlenkově text rekonstruovat, třeba se i vracet a „ověřovat“.

Evokace prostoru je pro symbolistně-dekadentní poetiku zcela zásadní; je tomu tak i v Šaldově povídce. To, co ji začleňuje do dekadentního kontextu, je *exteriorizace* duševního rozpoložení a jeho zrcadlení v prostoru. Tato technika by se dala charakterizovat jako připodobňování prostoru ke „krajině duše". Příznačné je, že evokace prostředí a přeneseně atmosféry skrze reflexi v postavě, jak je to běžné v impresionistické technice, je tu jakoby převrácena a vztah líčení a duševního stavu není vztahem podnětu a imprese, ale naopak líčení je expresí duševního stavu, a to *bez vazby* na podnět v rámci fikčního světa „skutečný".[131] Při srovnání obou ukázek v poznámce se zdá, že zatímco technika, již bychom mohli označit za impresionistickou (a již budeme podrobněji zkoumat v rámci povídky *Rozvíření samotářských strun*, pro poznávání prózy dekadence rovněž zásadní), těží výrazně z předmětnosti, z potenciálu předmětů působit určitým dojmem, v případě *Analýzy* je konkrétní složka líčení poměrně potlačena a dalo by se říci, že její platnost je spíše symbolická. Rovněž čtenářská představivost, třebaže velmi vyvinutá, bude tu možná nedostatečná, neboť spojení slov jsou u Šaldy tak originální, že lze právem pochybovat, zda vůbec odkazují k nějakému „konkrétnímu" obrazu. Ačkoli se například při Šaldově technice evokace prostoru a atmosféry setkáme se slovy *špinavá mlha*, *koruny hladce bronzových dubů*, *spálená zeleň hvězd*, *suché barvy trav*, *první led*, je jen velmi obtížné pokusit se o přestylizování do věcnější podoby (jak vypadala zahrada?, kam vlastně Schlaag jde, aby se setkal s dívkou?, jaké je počasí? atp.). Bezpochyby by to možné bylo, ale pouze s vědomím neustálé nejistoty, že prostor by při náhledu skrze jinou postavu

[131] Tuto tezi demonstrujme na porovnání *Analýzy* s pasáží z povídky Viléma Mrštíka *Když slunce zapadá*, rovněž publikované v Kudrnáčově výboru. *„Luka, stráně, paseky, pole, nivy, všechno jedna barva, jedna zář. Slunce zžířilo v podvečerní slávě, a odhodivši stranou všechny svoje závoje, dvojnásobnou silou uhodilo zemi do prsou. Zahořely stromy, zahořely lesy, kopce, roviny, zahořel i mlýn; celý nebesklon vznítil se ohromným požárem …"* Vilém Mrštík: *Když slunce zapadá*. In: Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše*. Odeon, Praha 1989, s. 114 n. Zatímco v tomto případě je evokací atmosféry nosná metafora, spojující zapadající slunce a rozlévající se požár, víceméně metafora konvenční a očekávatelná, Šalda v *Analýze* pracuje zásadně odlišně: *„Bledé skvrny lámaly namodralé transparenty slabě zvířeného parteru, plného již nemocných a mrtvých květin a rozsekaných granulací okru ze světlé páry rudě malovaných pecí, co zatím barbarsky polychromovaný Python měnil ve špinavé mlze svoje šupiny, v duze barevného kouře (skrze niž hnila spálená zeleň hvězd) z kovové a nachem hrající tlamy … pod stříbrným svistem morových šípů nahého a jako ze sloně bílého boha."* F. X. Šalda: *Analýza*. Ibid., s. 37.

či dokonce při změně vyprávěcí situace vypadal zcela jinak, čili by se již zjevně nejednalo o modelování fikčního světa, který generuje text *právě a jedině* v dané podobě.

Jako výchozí postup pro průzkum motivického materiálu, jejž budeme dobře moci srovnávat s tím, co bylo již výše obecněji naznačeno či ukázáno na *modelových* příkladech, zvolíme v případě Šaldovy *Analýzy* postup lineární. V postupném čtení si lze u Šaldy povšimnout slovních spojení, jež jsou nějakým způsobem podtržena; zvláštní místo zaujímají charakterizační průpovědi připsané buď přímo hlavní postavě, nebo postavám existujícím v rámci fikčního světa jen ve zmínkách vyprávěcího subjektu. Tak prvním kontaktem čtenáře s postavou je její *vstup*, rozpoznání jejího charakteristického *kroku*.[132] Je tu patrné vyhraněné zaměření se na určitý detail, výrazný rys; mezi velmi časté motivy ve spojitosti s postavou dekadenta je zdůrazněná fyziognomie tváře[133] a rukou.[134] Kromě výmluvných, avšak jen několika takovými výraznými vyjádřeními vykreslených rysů fyziognomie je představa o dekadentním typu dotvářena zaměřením se na pózu letargického spočinutí, pomalých pohybů či nečinnosti, s nimiž prudce kontrastují signály vytrhující postavu i čtenáře ze základní, převažující atmosféry.[135] Právě signál hodin („*Bilo sedm.*“) dynamizuje dosud velmi pomalý tok děje v textu, avšak Schlaag se strojí s

[132] *„Skřipot a šum písku pod lehkým, nejistým, bázlivým a zase hořkým, studeným a jako prohnilým rytmem volného a opatrně do tmy sázeného kroku (ač Janus Schlaag chodil i ve dne stejným způsobem* … „šlapal do prachu jako do vzpomínek“*, karakterisoval dobře jeden mladý psycholog z nečetných jeho přátel) začal náhle z daleka a z ticha (…).“* F. X. Šalda: *Analýza*. Ibid., s. 37.

[133] *„(…) bezbarvé a podlouhlé, holé a mdle vlhké tváře hubeného, posud (…) výjimečně krásného, dole širšího obličeje s úzkými a tenkými rty krátce navázanými k silným svalům nehybných a do strnulé pózy příliš sestředěných a stejnorodých linií vtisknutých lící.“* Ibid., s. 38.

[134] *„Zpravidla však visely již napořád studené, dlouhé, ztuhlé a letargické, a když se někdy zvedly, byly to suché a mlhavé pruty s měkkými, žlutými vráskami protkanými dlaněmi, jakoby velkými papírovými nebo lepenkovými plácačkami.“* Ibid., s. 38.

[135] *„Teprve měkký a nejasný zvuk starých hodin ze sèvreského, indigovými putti pomalovaného porcelánu … to podivné vyrudlé štkaní hodin datovaných 1775, plné zvláštního rytmu a jako jemně jíkavého přízvuku – rozlilo bodavý déšť bolesti po jeho nervech.“* Ibid., s. 39. Stojí za zmínku, že tyto hodiny jsou prakticky jedinou rekvizitou, u níž by mělo cenu uvažovat o smyslu jejího výskytu v místnosti, stejně jako o tom, zda stáří, materiál a provedení mají větší význam. Fikční svět Huysmansova *Na ruby* je proti tomu podivuhodnými rekvizitami přímo přeplněn, od nejrůznějších květin přes rozmanité flakóny až po želvu s krunýřem vyzdobeným zlatem a drahokamy, pohybující se po vzácném, jemně tkaném koberci.

„klidnou přesností, jakou mu jindy dával úmysl jíti na kliniku nebo k lékaři“.[136] Akce je z podstaty psychického ustrojení postavy provázena ostychem až strachem. *„Nejistota a nuda s jakousi teplou leností a chorobně napjatou snivostí prosytily v něm celé ovzduší.“*[137] A akce ovšem u dekadentní postavy vyvolává vbrzku únavu. Prvá část povídky, tento *introitus*, vrcholí zakotvením pozornosti v Schlaagově oku, jež hledí do tmy v nervózním a rozpačitém očekávání, zatímco *ona „šla jako by nesena nad blátivým hlukem jámových rakovin plochých ulic k rozsvícenému, z labutího peří a barevných kamenů sněnému paláci svého života.“*[138]

Druhý oddíl, který dějovou složku přerušuje vlastně dříve, než se může plně rozběhnout, čtenáři odpírá rozehrání dějovosti, působí efektem *delectatio morosa*, rovněž velmi příznačný pro dekadentní postoj, považující prosté a přímé uspokojení za cosi příliš banálního. Během něj je však poskytnut prostor k vhledu do vnitřního světa postavy. Tato část nemusí být chápána primárně ani tak jako charakterizační; je spíše diagnostická. Svědčí o tom vlastně i první, osamocená věta: *„Analýza byla Schlaagova nemoc.“* Odhalují se tu čtenáři názory a postoje postavy (s oslabenou složkou volní, akcentují se především pocity hořkosti a zhnusení), její myšlenkový svět, je tu představeno její sebepojetí a reflexe časovosti.[139] Poslední věta oddílu, maximálně významově zatížená,

---

[136] Ibid., s. 40. Projevuje se tu zjevná ironie, je zde položen důraz na zvrácenost činností; zatímco pro běžného člověka je právě návštěva lékaře něčím výjimečným, při chápání nemoci jako čehosi *ne*normálního, mimořádného, pro dekadenta je tomu právě naopak i v přeneseném smyslu.

[137] Ibid., s. 40.

[138] Ibid., s. 41.

[139] *„Jeho duše byla všecka jako zkrvácena pitvanými city.“* Ibid., s. 42. Svět, v němž postava žije, je *„(…) svět minulosti, svět poznání a bolesti, jenž valil se jako okeán mrtvých vod přes přítomnost do budoucnosti, rostl a rostl pod nebem barvy spáleného dříví k posledním horám. Či nebyla přítomnost prvním schodem minulosti, a nebyla budoucnost v minulosti, nepoznané v poznaném? A jaká budoucnost, když před minulostí zavíral oči a srdce studem a hněvem?“* Ibid., s. 43. *„Stál stranou, cizí životu, rozebíraje jen jeho formy a sleduje je v nekonečném a marném jich přerodu s tvrdošíjností nemocného člověka, zmírajícího dvojí, mezi sebou zápasící nemocí: zvědavostí a nenávistí k životu zároveň.“* Ibid., s. 44. Pocit ambivalence je patrný i ve vztahu k sobě samému. Reflexivita je představena opět zejména preferencí zrakového smyslu: *„Svět jeho čivých schopností byl mistrovský filigrán. Subtilnost a živost jeho záchvatů, sladěná v nejširší pojímání i nejjemnějších odstínů, byla úžasná.“ Ibid., s. 45*. Přitom receptivnost jen posiluje pasívnost postavy. Vědomí ovládá její sebevědomí, zakládá nezměrnou pýchu a zároveň i obrovskou slabinu: *„(…) chvěl se jedinou a poslední, nedůslednou a protismyslnou bázní, aby nebyl nikdy jiným než jest, aby neviděl nikdy nic v ničem mimo svůj rozum, aby nebyl podveden žádnou jinou iluzí mimo tou, že jest bez iluzí. Nebylo více pobuřující*

odkazuje přímo k jádru problému, totiž jak opustit všechnu trýzeň, vyplývající ze skutečností naznačených v poznámce, jak opustit izolaci „slonovinové“ věže: *„Bylo by to možné jen úplným zničením mého já … snad v šílenství.“*[140] Vyzdvižení stavu šílenství zjevně odkazuje na podmíněnost životnosti lidské psychiky rozvinutou emocionalitou, přičemž stav šílenství představuje polohu maximálního potlačení chladné racionality.[141] Zároveň je tu otevřena možnost, že právě milostný vztah, vášeň k ženě může být momentem, kdy se slonovinová věž zhroutí. Tento bod je zároveň spojením s oddílem posledním.

Třetí oddíl coby pokus postavy o rekonstrukci „kritické historie své lásky“ představuje nejlepší doklad o dekadentní rozpolcenosti citu a rozumu, o nemožnosti jejich sloučení. Protože jak se zdá, i Schlaagův *cit* k Evě (ostatně jméno může být velmi výmluvné, snad naznačuje, že se tu jedná o ženu jako hypotetický znak, nikoli skutečnou individualitu) byl vzbuzen podle jeho vlastních slov jediným výjevem, z nějž silně vystupují do popředí výrazné rysy (slabá, dětsky vyhlížející, hubená a roztržitá postava v bílých šatech houpající se u otevřeného okna); podnětem tak byl vjem, silný a dráždivý. Může pak ještě být řeč o vzbuzeném *citu*? *Možnost* takové nemožné lásky lze spatřovat ve Schlaagově zálibě ve fragmentu, z celku vytrženém jevu, zatímco *„napjatá nejasnost celku“* působí jako záhada. Zároveň však *nemožnost* takové lásky spočívá v nepřekonatelném rozporu mezi představou ženy-bytosti a ženy-symbolu.[142] Symbol se

---

myšlénky pro něho – uzavřeného zcela v orientální věži své pýchy a naprostého egoismu – než poslední.“ Ibid., s. 48. Konečně je to stálá ochota k sebetrýznění: *„(…) hrál dále tuto hru na život a na smrt, ač věděl, že pokaždé je to on, kdo musí býti raněn (…).“* Ibid., s. 44, *a vědomí* bezvýchodnosti vlastní situace, vědomí ošklivé hry, v níž nelze než prohrát. *„(…) nabyté poznání, že život jeho výlučný, jednostranný a nepravdivý nese sám v sobě svoji smrt, že býti podváděn a klamán, utrpení a slzy jest právě býti člověkem. Ale v tom již aristokratický manýrismus jeho ducha byl paralyzován všedností podobných tezí (…).“* Ibid., s. 49.

[140] Ibid., s. 49.

[141] Ve vztahu k tomu můžeme připomenout úvahy Friedricha Nietzscheho o „apollinském“ a „dionýském“ principu. Zatímco první je reprezentován světlostí, jasností, rozumem a umělou krásou, druhý je reprezentován pudovostí a emocionalitou, oslavou přirozenosti přímo živočišné. Vzácným příkladem tematizace sporu těchto dvou principů představují Eurípidovy *Bakchantky*, jež mezi klasickými díly Nietzsche sám obzvláště obdivoval.

[142] *„(…) musil jen v ní viděti svůj symbol celý, zhuštěný, soustředěný, zduševnělý. Slovem (končil z násilného rozrušení … do tvrdého závěru): nebyla než předmětem umělecké jeho zvědavosti.“* Ibid., s. 53.

v konfrontaci s bytostí, skutečnou ženou, nevyhnutelně bortí. Podnětem k tomu je v textu velmi výstižně užito motivu banální promluvy, *„Mama mne tak dlouho nepustila … odpusťte … a vy čekáte.“* Reflexe této životní banality, ovšemže přirozené a nevyhnutelné, v duši Schlaagově je zachycena mistrnou metaforou: *„(…) náhle sražený zvuk tří, za sebou prudce jako z kopce mezi zkroucenými stromy pod severním větrem hnaných hvizdů vrhl do jeho duše ostrou a vystřízlivělou nudu.“*[143] Konfrontace dekadentního subjektu se *životem*, banalitou jako jeho součástí a skutečnosti zbavené záhady tak konečně ústí v odvrácení a útěk. Jedná se však o odvrat stylizovaný. Nudu lze chápat jako pózu a odvrat jako pouhé gesto, jejichž příčiny mohou být přirozeně mnohem komplikovanější. V této stylizované podobě se toto gesto vzdáleně podobá gestu mnohem silnějšímu, hořkému rozčarování a hlubokému zklamání ze skutečnosti zbavené kouzla a tajemství, jaké ve vyhrocenosti a plné tragičnosti předvádí Wilde v konci vztahu mezi Dorianem Grayem a Sibyllou Vaneovou, jak na to bylo již poukázáno.

Jak se tedy stavět k Šaldově *Analýze* ve vztahu k dekadenci? Již z úvodu k tomuto stručnému rozboru může vyplynout, že lze tuto povídku chápat jako svého druhu experiment metody tvůrčí práce, stejně jako uvedení nových motivů do české literatury, bezpochyby přejatých či odvozených, na druhou stranu že se může jednat o vnitřní polemiku s dekadentním postojem jako takovým (k čemuž může postačovat i prosté předvedení dekadentního typu hrdiny, jenž nese určité charakteristické znaky a na jejich základě bude vzbuzovat jistá očekávání). Jak vyplývá i z úryvků citovaných v poznámkách, řada motivů, jež tu byly již představeny, je v nich často i explicite přítomna a zdá se tak potvrzovat existenci dekadentního typu postavy. Tyto znaky, samotným autorem povídky podtržené (často i graficky), můžeme proto srovnávat s obdobnými znaky v dalších povídkách, jejichž rozbor je předmětem tohoto oddílu práce.

[143] Ibid., s. 54 n.

Ať už bychom smysl textu hledali v rozdílných interpretacích, pravděpodobně bychom nalezli shodu právě v tom bodě, že Janus Schlaag nese tolik specifických rysů, že jistý typus postavy skutečně představuje. Otázkou však zůstává, může-li to být skutečně typus zakládající specifičnost dekadentní prózy a je-li to typus jediný, anebo zda je pouze jedním z možných.

Jiří Karásek ze Lvovic: *Stojaté vody*

O několik let mladší povídka Karáskova, publikovaná péčí Moderní revue roku 1895, odráží poněkud jinou koncepci rodící se podoby české dekadentní krátké prózy. Ve srovnání se Šaldovou *Analýzou* jsou *Stojaté vody* projevem zřetelnější subjektivizace, subjektivizace personální. Přístup, který zvolil při tvorbě Šalda, ponechává přeci jen poněkud větší distanci mezi třemi klíčovými subjekty v rámci literárního díla a jeho recepce: autorskou pozicí, postavou a čtenářem. Je toho docíleno odlišnou fokalizací. Zatímco v *Analýze* čtenář sleduje jednak postavu Januse Schlaaga, jednak způsob, jakým její psychofyzické reakce odrážejí skutečnost fikčního světa, v případě Karáskových *Stojatých vod* nemá čtenář k dispozici nic jiného než samotnou reflexi, postava, totiž reflektující subjekt, je však krajně neurčitý.

Vyjdeme-li pro začátek z koncepce postavy v obou povídkách, je nám ihned nápadné, že zatímco samotný vstup do fikčního světa u Šaldy je v případě *Analýzy* zaměřen na reflexi prostoru a atmosféry,[144] Karásek se přímo v první větě zaměřuje na postavu a její pohyb, jenž se ukáže jako signifikantní.[145] Zajímavé je ovšem to, že *zevně* se čtenář o mnoho blíže nedostane. Snad se dozvídá cosi z „minulosti" postavy, zachytí

[144] *„Tušová tma halila rozteklé koruny hladce bronzových dubů a míchala kovově studené vůně (…).*" Ibid., s. 34.
[145] *„Volným, lenivým krokem, zabrán v myšlénky, (…), loudal se z ulice do ulice.*" Ibid., s. 56.

několik charakteristických gest a postojů,[146] ale role těla je celkově velmi oslabena, stejně jako postava není konkretizována žádným jménem. Pro čtenáře je to stále jen jakýsi neurčitý *on*.

Proti statičnosti, místy rozrušené signálem a pohybem u Šaldy nahlížíme tu převážný pohyb, byť táhlý a „lenivý", místy zastavovaný. Souvisí to s prostorovou situovaností obou povídek. Zatímco Šalda de facto těží z poetiky „slonovinové věže", jež může být v rozličných variantách různě reprezentována, třeba právě jako villa se zahradou, nejlépe obehnaná zdí,[147] Karásek velmi dobře využívá motivů vykreslujících pocit osamocenosti a ztracenosti uprostřed města, rušného i ztichlého. *„Šel odshora dolů promenádou a zase nahoru, v sobě utonulý uprostřed šumu promenujících, maje ze všeho zase jen dojem vlnící se masy (…)."*[148] Roztěkaný pohyb, tu a tam ustávající, je vhodně dotvářen subjektivní reflexí monotónnosti, slévání se vjemů, rozostřeného vidění; to všechno jakoby vytváří *„prázdnotu, studenou prázdnotu pod lebkou a v uších slabé, nervózně vydrážděné a vytrvalé znění."*[149]

V povídce je daleko méně patrné členění, významově zatížené a výrazné v Šaldově *Analýze*. Přechody tu jsou neostré, signalizují jen převážení jednoho ze dvou naladění, kterými je povídka ve svém celku plně prodchnuta: buď převažování pocitu prázdnoty, bezcílnosti a zmarnění,[150] anebo horečné touhy po činnosti, okamžitého záchvěvu odhodlání k činu. V povídce první naladění reprezentuje především marnost uměleckých pokusů subjektu, neschopnost cokoli *dotvořit*, přivést na svět něco hotového, celistvého. Tento motiv, velmi důležitý, je položen do kontrastu s hypotetickými postavami literátů,

---

[146] *„Ruce v kapsách sevřeny, usmíval se ironicky, svíraje v koutku jemně modelovaných, s grácií umělce vyříznutých úst uhaslou cigaretu (…)."* Ibid. *„Pohvizdoval si nevědomky, ruce v kapsách maje schouleny."* Ibid., s. 67.

[147] U Šaldy je prvku izolace dosahováno i minimální reflexí zvuků obklopujícího města, které do prostoru povídky pronikají.

[148] Ibid., s. 56.

[149] Ibid., s. 57.

[150] To se týká především tvůrčí činnosti subjektu a životní energie, činu vůbec. Tematizace autorství a umělecké tvorby je pro dekadentní topiku stěžejní, třebaže ne výlučná.

bývalých druhů, jejichž produkce, třebaže nemá valné ceny, jak ji subjekt reflektuje, je konečně hmatatelná, publikovaná, představuje výsledky jisté práce, zatímco jeho vlastní tvořivou činnost nedokazují než fragmenty a pokusy odvržené dříve, než mohly být dokončeny.[151]

Právě toto střídání poloh je dynamizujícím prvkem povídky, nikoli vlastní putování postavy; to se zdá poněkud podružným. Je ovšem příznačné, že zde prostor a jeho exemplifikace nabývá zvláštního významu. Praha coby prostor fikčního světa zde i v jiných Karáskových prózách neodmyslitelně spoluutváří poetiku prózy, anebo lépe, dotváří ji.[152] Pravděpodobně si lze představit, že reálie Prahy mohou chybět, a přestože se bude jednat o rozdílný text, jeho smyslu to nemusí v zásadě uškodit. Taková operace je ovšem pouze spekulativní a pokus o ni by snad ani nepřinesl žádný konstruktivní výsledek. Putování pražskými ulicemi i zákoutími je ovšem vhodným motivem příznačným pro těkavost subjektu. Právě nahodilost či přesněji libovolnost cesty, rozhodování o jejím pokračování během několika málo hbitých dojmů, to vše je funkčním příznakem povahy subjektu v povídce.

Pokud bychom hledali nějaký základní psychický podtón celého subjektivního prožívání bezejmenné postavy tak, jak je v daném fikčním světě konstruováno, nalezli bychom snad jako nejvhodnější všudypřítomnost *ambivalence*, dvojakého a rozporného vztahu ke všemu včetně sebe samého. Proto je snad lépe považovat proměny naladění subjektu za přechody a převažování, nikoli za proměny. Je-li přítomno obojí, subjekt vede zápas se sebou samým, s druhou polohou svého psychického naladění. Tak se prochází,[153]

---

[151] *„Viděl je zase všechny, ty kamarády, kteří tu tenkrát bouřili a vtipkovali, v prvním rozběhu na Parnas, v geniální rozervanosti a nonšalanci bohémů, jejichž dráhy teď solidně se zúžily v neúnavnou produkci po časopisech a ve vydávání knihy za knihou, způsobné kusy průměrné lektury, honorované a vynášené a všemi doporučované, mince ražené stejnou, nabytou formou, v nerušné, uznávané pohodlnosti … A on – ! Nepochopen, neoceněn, zapomenut, odbyt – – –“* Ibid., s. 61.

[152] Karáskův způsob užívání „pražských“ motivů v různých jeho dílech by si jistě zasloužil zvláštní pozornost v samostatné práci.

[153] *„je docela skvostné tu chodit. Ten ruch kolem člověka pohne konečně i stojatými vodami v nitru. Oteplí krev, podráždí nervy. Celý stroj se rozejde a rozehraje. V tom prozáření a rozvlnění, v tom šumu a ruchu se*

stejně jako sám sebe pobízí k práci.[154] Zvláštní úlohu tu však hraje sebeuvědomování, jak je to ostatně pro dekadentní stylizaci typické: veškerá rozpornost musí být uvědomovaná, ale chybí tu jakékoli hnutí vůle, které by tento rozpor mohlo řešit, natož pak překonat. V Karáskových *Stojatých vodách* je toto sebeuvědomování velmi pregnantně vyjádřeno postupným představením různých stupňů ego-obranných mechanismů. Pompézní sebepovržení,[155] citované již v poznámce, *„Jsem ničema, nenapravitelný ničema, a odplivl (…)“*, je sice součástí sebepojetí dekadenta, nicméně je-li vyřčeno, působí coby rozmáchlé gesto. Právě vyslovení pravdy se v ústech dekadentní postavy mění v cynicky reflektovanou formuli, jejímž úkolem není, jak by se mohlo zdát, obvinit se a zároveň odsoudit, ale subjekt si jejím vyřčením dokazuje své sebeuvědomění, přičemž se ale chlácholí, odbývá sebe sama chvilkovou pózou sebekritiky.

Zvláštní pozornost si zaslouží atribuce viny. Příznačný je přechod od výčitky okolnostem (*ono* či *oni*) k sebeobviňování.[156] Skutečně nejzávažnější otázkou (a nemusí to být nezbytně čtenářem reflektováno) pro postavu, jež je ve *Stojatých vodách* vykreslována, zdá se být oprávněnost, ospravedlnění samotné *existence*. *„Jsem lenoch, nenapravitelný lenoch – – – a obviňuji své okolí, bych nemusil obviňovat sebe sama. Je nutno vrátit se k práci – nebo – nebo – nejsem oprávněn, abych žil,“* čteme. Je to pasáž stojící právě na

---

člověk jako obrodí.“ Ibid., s. 57. Proti tomu na následující straně: *„Zmocnila se ho naprostá nechuť: i jíti domů, i choditi ulicemi. Stiskl zuby pomysliv, jakou chuť cítil před několika okamžiky k životu, jak se rozjařoval a rozohňoval k výkřiku: pracovat, pracovat! – – –“*

[154] *„Pracovat, pracovat – pět, šest stránek denně, prózy, o níž přemýšlel celý měsíc, po dlouhé periodě úplného odumření. Nádherné prózy slavných, v rozpětí rytmů majestátních vět, jeho konečné Dílo, poslední slovo, splnění snu.“* Ibid., s. 57. A opět na následující straně: *„Ale jaký to všecko mělo smysl – ne, to bylo hloupé, neplodné nadšení člověka, jenž propadl lenosti, naprosté lenosti, jenž hnije – (…), pobízí se a rozohňuje k práci, k tvorbě … bombastickými výkřiky. Jsem ničema, nenapravitelný ničema, a odplivl, vystupuje na nábřeží (…).“*

[155] Nejedná se v tomto případě o tiskovou chybu. Slovo *sebepovržení* zdá se nám velmi vhodné pro co nejvýstižnější vyjádření podstaty onoho gesta, které však má tak hluboké psychické důsledky. Dekadentní subjekt v uvědomované konfrontaci s rozličnými životními koncepty dochází k touze *rozbořit*, proměnit v sutiny to, co svým životem vytvořil – nejlepším vyjádřením této „stavby života“ je stále „slonovinová věž“.

[156] *„Ach, jak rád by on pracoval, kdyby mu dali možnost slova! Kdyby ho chtěli vyslechnout, kdyby mu dali tuže volnost, které propůjčují liberálním pokrokářům! … A všecko by bylo jiné, jeho život byl by srovnanější a klidnější, a pak by tu byla práce, dílo, jež by ho opravňovalo žíti – – – Opravdu? ironizoval sama sebe hned vzápětí, s bolestně teskným úsměvem, nejistě a bázlivě se rozjasňujícím v úzkém pruhu mdlého, čistě a šťastně bílého obličeje (…).“* Ibid., s. 62. A o několik řádek dále: *„(…) nenadálá jiskra vznítila opětně ztlumené, ale s dravostí celého požáru hladové ohně bolestí a muk. Vina byla v něm, ne mimo něj. Jaké útrapy cítil teď z těch proživořených roků, jež měl za sebou! Roků bez práce, bez nejmenší práce!“*

citovaném přechodu mezi obviňováním a sebeobviňováním, ale svým dosahem a závažností překračuje otázku po původu viny k otázce po samém *smyslu*. Je člověk, který reflektuje svou zbytečnost, vůbec hoden života? Ta otázka však v dekadentní próze není pokládána pro to, že by subjekt toužil na ni hledat odpověď, dokonce ji vlastně nejspíš ani nevznáší jako problém. Ta otázka je tu proto, že na to místo patří; nepoložit ji by znamenalo prohřešit se proti póze důsledného kritika vlastní osoby. Důležité ale je, že zde vrcholí napětí mezi reflektovaným a ideálním já, že je zde nejlepší příležitost k uvědomění si vzdálenosti obou poloh a neschopnosti ji překonat. Dekadentní postava ovšem žije *i přesto*, anebo možná *právě proto*. Vyústěním je *rezignace*.[157]

Rozpor mezi reálnou možností a ideálem není samozřejmě ničím příznačným výlučně pro dekadentní postoj k životu i k umění. Příznačné je tu ovšem setrvání v rezignaci, nedůvěřivé odmítání jakékoli alternativy kromě rezignace. Je to setrvání v pozici, které v žádném ohledu nejeví rysy hrdinství nebo titanismu, v pozici ztráty vůle ke zrušení, anihilaci života, který se jeví jako prázdný, šedivý a ubíjející nudou, v pozici nepřipouštějící v žádném případě ani přimknutí se k „obyčejnému životu“, na nějž subjekt pohlíží s odstupem a se smíšenými pocity lítosti a opovržení.[158] Připomeňme však, že „obraz“ či prospekt (to, co je vidět) nám prostředkuje subjekt; snad právě takové podání obrazu lidí v nálevně je projevem zkreslení. Subjekt hovoří o pozdní veselosti a jhu, které na ně ráno čeká, ale snad právě toto jho je tím nejpřirozenějším východiskem, které člověka paradoxně vytahuje ze „stojatých vod“ duševního ustrnutí. Je to cosi, co subjekt

---

[157] *„(…) všechno vzrušení zase kleslo, všechna síla jeho ochabla … Rezignoval. Vzpomněl těch dob, kdy skutečně tvořil. Nebyl-li tenkráte nejnešťastnější, v té mučivé práci, kdy za sebou zanechával jen nezdařené, marné pokusy, jež po týdnu zatracoval a zavrhoval, v těch pochybnostech, je-li talentován a má-li vskutku sílu, aby něco svedl.“* Ibid., s. 64. A na následující straně: *„[Jeho druhové] Nemyslili na cíl, konec všeho, v sklony svých dráh; měli starost nanejvýše, kde udají sbírku, nebo bude-li se „líbiti“. Ale on – otravoval se a hryzl. Zbytečně. Kazil se tím a porušoval chuť i k další práci. To jej ničilo. Chtěl, aby vše bylo slavné a krásné, hned od počátku, zapomínal, že je to věcí rozvoje od nejmenšího postupovati k většímu. Chtěl hned míti veliké, a nestvořil ani malé; chtěl býti titanem, a nebyl ani gnómem.“*

[158] *„A všecko to, zde venku, v opuštěnosti noci, v mrazivosti vzduchu, mělo výraz plíživého, stísňujícího smutku, ta pozdní veselost opilých lidí, kteří se bavili, by ráno zase šli pod jho, ztupělí, znavení. Když je poslouchal, lítost mu promočila nitro; bylo mu, jako by ty lidi měla nějaká nehoda stihnouti, jako by tyto výbuchy veselosti byly jejich posledními, než je zničí nenadálý úraz.“* Ibid., s. 71.

posuzuje, ale pravděpodobně nezná. Čtenář je vůbec v nejistotě, neboť je mu prostředkována zvoleným narativním postupem *večerní a noční procházka*, ale čím je subjekt ráno, v poledne, *před* večerem? Nemožnost či neschopnost vymanit se ze zajetí, zabřednutí ve „stojatých vodách", naznačuje samý závěr povídky: *„(…) zrakem zmrazeným, beznadějným viděl již napřed to probuzení v studeném jitru, jež mu nastávalo, v tom jitru bez barev a tónů, v šedi utonulém, v dlouhých, prázdných ulicích plných slitého mokra a vlhkosti, pod nebem svrasčelým, v nekonečném umírání černa v zsinalém objetí mlh a kouře a cínu – v nekonečné nudě, v nekonečném živoření – – – "*[159]

Konstrukce povídky čtenáře nechává strukturovat fikční svět pohledem „těkavého nočního chodce". Pohlédneme-li však na tento svět prizmatem máchovského pojetí času, představuje se tento svět povídky jako svět věku jinošského. Poněkud jsme tím předběhli otázku, jaký je smysl postavy Mistra, jež se tak znenadání jakoby vyloupne z temnoty, *„zbožněný Mistr, jejž provázel domů."* Kdo je oním Mistrem? Může to být alter-ego, osobnostní projekt, naplněný ideály? Tento ideál jako by postavu-reflektora navždy opouštěl právě v onu významnou noční chvíli konfrontace subjektu, samoty v mrazivém vzduchu a „pozdního veselí" lidí v nálevně; záhadná postava, Mistr, jenž vznesl tři otázky prodchnuté skepticismem až cynismem, ani nedopověděl a *„(…) zvolna odcházel. A on stál zde, strnule, nehybně a díval se za Mistrem, jak mizí v temnotách jako smutný, nepatrný, ubohý, stlačený stín a viděl za ním ploužiti se a schvívati ta léta jeho hořkého zápasu (…)."*[160] Po odchodu ideálu snad skutečně nezbývá nic než zmíněná „nekonečná nuda, nekonečné živoření".

[159] Ibid., s. 73.
[160] Ibid., s. 72.

Arnošt Procházka: *Vrah*

V úvodní stati k výboru povídek *Vteřiny duše* píše o této próze editor Jiří Kudrnáč: *„Také Procházkův Vrah (1894) je prózou později rozvíjených předpokladů. Meditace o vině nehrdinského vojáka, který zabil nevinného v jakési nesmyslné válce, se nevysloveně – jinak to nebylo možné – vztahuje k českým poměrům a ukazuje prameny dekadentního češství ve vědomí české politické podřízenosti.“*[161] Pravdou je, že z dosud zkoumaných tří povídek je právě *Vrah* vzhledem k jakémusi pomyslnému „dění“ v rámci fikčního světa a vzhledem k obtížnosti rekonstruovat vztah jednotlivých stupňů fikčnosti povídkou nejméně jasnou. Přesto však i při letmém pročtení nacházíme řadu rysů, které naznačují podobnou modelaci postavy a prostoru jako Karáskovy *Stojaté vody*.[162] Pomineme-li ty části textu, při nichž bychom byli nuceni vznášet odvážné hypotézy ohledně povahy a významu téměř delirantních představ subjektu (mimochodem dobře naznačených náhlými, ale přece těžko vymezitelnými textovými předěly) o jakési nejasné vině, zavraždění člověka (ostatně do jaké míry je vůbec subjekt důvěryhodný?), soustřeďme se primárně na rysy vůči tomu vnější, nicméně opět příznačné.

Subjekt, opět beze jména, dotčený vždy pouze zájmenem *on* (zpravidla nevyjádřeným) či slovem *muž*, je vnějškově určen jen několika tahy (klobouk, kaštanové vlasy, sražené čelo, tupý nos atd.) a nachází se v charakteristické poloze. Významné je, že v této vrstvě fikčního světa (jakoby „reálné“ existence proti světu jeho reminiscencí, představ a úvah) je to poloha prakticky setrvalá, nedochází s největší pravděpodobností

[161] Ibid., s. 14.
[162] *Vrah* je s největší pravděpodobností próza starší. Tedy i motiv stojatých vod, který se ve *Vrahovi* rovněž objevuje, mohl Karásek využít coby zajímavý inspirační zdroj, jako velmi pregnantní metaforu.

k pohybu. Teprve poslední odstavec povídky naznačuje vykročení: ale kam? Nedbalost polohy jako by odrážela vnitřní stav, drobná činnost jako by ho měla rozptýlit.[163]

Situovanost v blíže neurčovaném „parku“ opět podporuje dojem jaksi uzavřeného prostoru a *možnosti* izolace; neznamená to ovšem, že přítomnost kohokoli dalšího je vyloučena, a to i přesto, že žádná postava, jež by se tu zároveň vyskytovala, není zmíněna; každopádně ovšem není *reflektována*. Park působí tu na subjekt rozptylujícím dojmem; subjekt je tu jako *„rekonvalescent po dlouhé a trapné nemoci poprvé na nezavřeném ovzduší.“*[164] Svěží vzduch a zeleň jako by působily blahodárně. Proti tomu je však jinde postavený opačný dojem, dojem smutku a snad i nudy.[165]

Moment vytržení v povídce představuje dětský křik, scéna chlapců hrajících si na vojáky a jejich *úprk* (běh proti domnělému nepříteli, ale v mysli subjektu se snad převracející v úprk *před* nepřítelem, jak je v textu dále nejasně naznačeno). Je to prostředek spojení jednak se vzpomínkami na vlastní dětství, jednak podnět obnovující nutkavé přemítání, ruminaci o jeho velké „otázce“. Svébytný svět mysli subjektu je tu představen jako *„vězení bezvýsledných zápasů“*, v nichž hraje roli stále ještě vize ideálu a oběti.[166]

Tak jako v předchozích dvou povídkách se tu setkáváme se subjektivním zakoušením pocitu úplné ochablosti vůle,[167] jež ve vyhrocující se situaci kolabuje. To je

---

[163] *„Seděl nedbale s nataženýma nohama, ruce v kapsách, v seschlých, jakoby zžehlých a stažených rtech žmoulaje papirosu. Hluboko vpadlý zrak šedozelené barvy a matně světélkující honil obláčky kouře, zvolna sledoval jejich první, zhuštěné a sražené obloučky, úzké a zatemnělé, pak rychleji chvátal za širšími a světlejšími, nepravidelně se roztřepujícími, až zanikal v rozechvělém žárem vzduchu, v modré dáli se slabounkým nádechem žlutě.“* Ibid., s. 74

[164] Ibid., s. 75.

[165] *„Syté ticho viselo stále v té zapadlé odlehlině sadu a vůně čerstvě zelených listů šířila se a plovala pokojnými vrstvami vzduchu. Skoro smutno zde bylo v tom zdánlivém odumření všeho, v tom klidu, rozvlněném sotva zabzučením mouchy – té lhostejné prosperaci a necitné velebě přírody. Byl bez pohybu, jakoby zasypán hustým nánosem drobného písku, nebylo ani znáti, jak dech namáhavě se dere vysušeným hrdlem do pobledlých a zvadlých úst.“* Ibid., s. 87.

[166] *„Zapomněl, že rodící se den má utonouti v krvi, že nový večer uvítá tisíce vzdechů smrtelných zápasů ze zpleněné a v pohřebiště změněné roviny.“* Ibid., s. 80.

[167] *„Nejevil jiných známek života. Jako by splynul byl v nedvižném tichu a letargickém spánku chladné přírody s touto v jeden vegetující celek, bez vůle a spontánnosti. Všechno bylo tak nehybnost, stojatost, bezduchost. Mrtvá bezzvukou a nečinnost. Čas míjel bez odpočinku.“* Ibid., s. 91 n.

velmi explicitně vyjádřeno představením myšlenky na sebevraždu, jež je ovšem z pozice dekadentního subjektu nerealizovatelná.[168] Zásadní je, že tento rozpor mezi ideálem, živořením a nemožností sebevraždy jako svrchovaného gesta odmítnutí tohoto živoření je subjektem plně reflektován a stává se vlastně zdrojem jaksi zvrácené rozkoše, již Procházka vcelku dobře explicitním vyjádřením postihuje.[169]

Vybočuje-li Procházka místy více v rovině výrazu z očekávání, jež v dekadentní povídce míří ve své podstatě k estetizujícímu pojetí nudy, únavy a hnusu, je to poněkud užším sepjetím s výrazovým potenciálem naturalistické obrazivosti: *„(…) viděl tu ránu, tak žalostnou v jejím potřísnění a pokálení, zdála se mu kamenem vyraženým okem, upírajícím na něj hrozivě svou slepotu hnusně pomazanou, jevila se mu ústy o vytlučených zubech a vyrvaném jazyku, obviňující ho svým ubohým zmrzačením ze zvířeckosti: (…) jediný a bezměrný odpor a palčivý hnus k sobě, ku všem ho jímal a svíral.“*[170]

V prvých dvou povídkách jsme se dosud nesetkali s erotickým aspektem. V Šaldově *Analýze* je erotický potenciál dívčí postavy potlačen ve prospěch neurčitého kouzla smyslů, silně podmíněných situací vnímajícího subjektu. *Žena* jeví se tu spíš jako vlastní výtvor subjektu, v závěru s takovou krutostí konfrontovaný s vystřízlivělou znuděností, již nemůže přirozená ženskost zaujmout. Ve *Vrahu* ke čtenáři erotický aspekt proniká prakticky v jediné krátké pasáži coby metafora spočinutí v laskajícím teple a tichu.[171] Přesto je, jak brzy uvidíme, erotický aspekt pro dekadentní povídku zásadní, jak to

---

[168] *„(…) kdyby nelpěl na té nechutné trosce žití, správně živoření, jakou trávil své dny, ničeho nejsa schopen, protloukaje se nuzně z hodiny k hodině!! Ne, ne, ne … nemůže, nemůže, nemůže!!!“* Ibid., s. 90.

[169] *„(…) nalezne jiné, uspokojivé rozluštění záhady, vyjde jako vítěz z boje, silen k nové a veliké práci … ty stálé lži, to pokaždé zpíjení se klamnými vidinami … chápal dobře, že je to pouze narkotický prostředek pro chvíli, aby utlumil hlodavé poznání své ochablosti a mdloby …, že volí raději před úplným roztříštěním bídného života hanebné a zubožené živoření, plížení v prachu a špíně s nitrem posázeným mokvajícími vředy … spíše vždy znova a opět probořiti se v obvyklé boly a rány …, jako by mu to již bylo skorem radostí a požitkem!“* Ibid., s. 93.

[170] Ibid., s. 83.

[171] *„(…) bylo mu stejně, jako když druhdy ovíjelo kolem jeho šíje vonné a plné rámě ženy, mladé a krásné, svůj kyprý ovál, a jejich rety se hledaly a nalézaly (…).“* Ibid., s. 76.

vyplývá už z předběžného prozkoumávání kontextu dekadentní poetiky v prvním části práce.

Pokud jde konečně o samu podstatu úvah subjektu, stáli bychom před velmi nelehkým úkolem při jakémkoli pokusu o ucelenou interpretaci. Několik málo hutných vět, jimiž Jiří Kudrnáč povídku představuje, jistě nemůže docela postačovat, na druhou stranu není třeba s tím, co říkají, nesouhlasit. Důležité je však to, že bez ohledu na svůj referenční rámec jsou tyto úvahy především projevem znejistění, zmatení subjektu, existují tu oprávněné pochybnosti o jejich věrohodnosti i věrnosti zachycení; představují evidentně diskrepantní mentální a emocionální materiál, podporující (či projevující) právě onu rozpornost v subjektu, jež nemůže být pro zlomenost vůle a celkovou primární nedůvěru překonána. Úvaha se tu jeví jako postrádající smysl, neboť je bezvýchodná, slouží sama sobě, jako ruminace pouze uvrhuje subjekt do stále větší izolace a podvazuje poslední životní síly. V tom spočívá, dalo by se říci, programové dekadentní naladění povídky, bez ohledu na to, jestli máme uvažovat o „dekadentním češství" nebo vztahu k politickým poměrům doby jejího vzniku.

Petr Kles: *Nemoc*

Povídka se vymyká třem dosud podrobněji rozebíraným v několika ohledech. Předně se jedná o poněkud jiný model vyprávění. Vyprávějící subjekt je tu silnější a projevuje se i ve vztahu ke čtenáři kontaktovými prostředky.[172] Vyprávěcí situace tak, jak byla vytvořena, vůbec staví ústřední postavu do pozice v rámci dekadentní poetiky ne zcela běžné; je tu porušena preference vnitřní reflexe a naopak vyzdviženo jednání, čtenář není

[172] Např. *„Představte si, jak by bylo vylíčilo tuto ulici péro nervózního novelisty. Čtli jste to častěji. Všecka choroba a všecko předráždění těch per jako by se bylo sneslo na Klenku.*" Ibid., s. 104.

vtahován tolik do fikčního světa skrze vnímání a reflektování postavy, celkově je tak oslabena výlučná subjektivita.

Za druhé můžeme zmínit větší jasnost tématu (neznamená to ovšem, že motivické celky a vyšší složky tematické výstavby jsou jednoznačné). Může nás o tom přesvědčit opět samotný vstup do povídky; čtenáři je cosi přímo sdělováno, postava je před ním konstruována (naproti tomu ve *Stojatých vodách* je nezbytností, aby čtenář jakousi možnou podobu postavy rekonstruoval z dostupných informací zprostředkovávajících právě „vidění" subjektu postavy). Již od počátku je vybaven poznatky o významných determinantách psychického vývoje postavy. Rýsuje se tak před námi obraz vztahu mužské postavy, od raného dětství spočívající v „měkkém", femininním prostředí,[173] intenzivně vystavené smyslnosti, k otázkám erotickým, k otázkám vývoje vztahů k ženám, a konečně obraz konfrontace její představy mužského světa s určitým pojetím světa ženského.

Důležitým momentem pro porozumění specifickému způsobu, jakým subjekt reflektuje soužití muže a ženy, je ironizace rodinného života, zachyceného s úsměškem nad jeho „měšťáctvím", jímž chorobný subjekt stíhá některé jakoby příznačné scény.[174] Rozporuplnost v jeho přáních, v samé podstatě jeho vztahu k ženě, je představena příznačnou „chorobou mozku" (můžeme se však domnívat, že to může znamenat obecně *poruchu*, představovat spíše symbolickou hodnotu).[175]

S dosud rekonstruovanou podobou dekadentní prózy nejsilněji tuto povídku váže tematizace zlomené vůle, či přeneseně chybění životní energie. Jako prostředku zdůraznění

---

[173] *„Byl jediný hoch v domě, jediné dítě. Dům plnil se měkkými pohyby mladých žen, hoch si přestával hráti s bílým koníkem, nabýval brzo smyslu pro pohádku, která sluje žena, a vyplnil potom takovými pohádkami celé mládí. Snul se mu ten osud, když si ještě hrával na koberci u ranních střevíčků."* Ibid., s. 95.

[174] *„Maman dobře vaří, papa se vyzná v papání, maman ráda se směje historkám, které vypravuje šelma papa, dcery se někdy obejmou, že by se zadusily! Maman má takový výraz: dáti jiným žít. Klenku napadlo slovo „rostiti", když ji viděl poprvé. Papa je jakýsi salónní faun. Ti dva mají dcery asi jako měl dcery potměšilý, starozákonný Hebrej. Žije se docela smysly. A rozmnožím símě po vší zemi! Opojení z vlastního generačního úkonu, docela cizí chorému muži jako Klenka."* Ibid., s. 101.

[175] *„Ubohé ženy! To bylo lásky v životě, blouznění a sladkého hříchu. Kolikrát říkal ženám, jak je krásno hřešit, a sledoval jim v tváři zmatek a vzdor a zvědavost a touhu! Kolikrát věnčili lásku, sami, mládi! Dnes hledá ctnost, dnes hledá ženu. Zasmál by se hlasitě, ale řekli by, že je blázen. Haha, dnes ctnostny buďte, hledá ženu chorý muž!"* Ibid., s. 102.

a v opozici proti vítězství choroby, ne-zdraví, je užito, podobně jako u Procházky i Karáska, přechodného, deklarovaného odhodlání *žít*, překonat nedostatek vůle, energie, překonat chorobu.[176]

Konečné vítězství choroby je navíc podtrženo konfrontací se „světem ženy", kde Klenka coby „chorý muž" nemůže obstát: *„Mary se bojí, napadnou jí řeči, které jdou o Klenkovi domem. Má v očích hrůzu a zklamání, pak rázné zřeknutí, rozhodnutí – a její pohled je náhle zas měkčí pro mužíka, který chce podpírati Klenku. Klenka snad ještě zachytil tento pohled. Vytřeštil oči v jakési úkloně. Nehledě vpravo ani vlevo, potácí se ke dveřím."*[177]

Na poli tematologickém jsme při rozboru uvedených čtyř povídek mohli dospět k závěru, že některé momenty jsou všem těmto povídkám společné: je to především postava – mužský subjekt, vydělující sebe sama z běžných společenských vztahů, mučivá ochablost vůle způsobující silný vnitřní rozpor mezi vědomím vlastní neschopnosti a vědomím touhy po činnosti, po *činu*, posílení receptivních a kognitivních složek osobnosti postavy, jejichž činnost však vede pouze k ruminaci, k bezvýchodnému přemítání. Prostor může i nemusí být chápán jako exteriorizace „krajiny duše" s příznačnými motivy uzavřených a od okolního světa oddělených prostor (villa, zahrada, park, dětský pokoj) či motiv labyrintu, rozlehlého strukturovaného prostoru, jímž lze procházet, ale jako by byl rovněž uzavřen (Karáskův subjekt není schopen opustit prostor ulic a z labyrintu vystoupit

---

[176] *Jednou probudil se záhy v noci. Procitl a již se chvěl. Ani stopy po spánku. A rázem ho zatopila úzkost z dosavadního života a úzkost ze sebe samého pro budoucí život. Touha začíti vše znova, a srdce to sevře, až se zarazí dech."* A dále: *„Umění přišlo. Vrátilo se jako potlačená výčitka. A nikdy nic nenapsav, co by jemu samému bylo stačilo, ubohý chorý muž v té pusté noci promýšlel zmateně historii svého počatého vývoje, jak zajel potom v bahno, a každá budoucí bloudící myšlénka musila kolem mezníku, na němž psáno bylo: pozdě."* Ibid., s. 103 n. Proti tomu jinde: *„Dnes je vesel, klidný, zdráv a po dlouhé době obléká frak. (…) Vzal čert umění s jeho nočními návštěvami a hvězdami v oknech. Je mu milejší žít než psát. Vysměje se dnes tomu fakírství, nemá chuti přísti kolem sebe zámotek, sklopiti vždycky hlavu a přísti, zvednouti ji s napjatýma ušima, sklopiti a přísti znova – a zkrátka, býti takovým nevinným poetou! Dnes nechce „stát stranou", neustoupí žádnému z mladých, žádnému."* Ibid. s. 106.

[177] Ibid., s. 107 n.

tím, že někam skutečně „vstoupí“, navíc je tu zřetelně oslabena hodnota domova jako prostoru jistoty a hodnoty, již by návrat do něj znamenal).

Proti kontemplativním složkám tematické výstavby jsou složky fabulativní relativně oslabeny (markantní je to ve *Stojatých vodách*). Přesto situace, které fikční svět vytváří, jsou zcela ovlivněny povahou ústřední postavy, zaměření na postavy je silně disproporční. Jiří Kudrnáč ve vztahu k Sovově povídce *Rozvíření samotářských strun* poznamenává, že se zde Sova nejvíce přiblížil Šaldovu pojetí syntetismu;[178] pozice postav jsou tu mnohem více proporcionální, ovšem ještě v *Analýze* lze proti tomu spatřovat velmi ostrou fokalizaci na ústřední postavu. Zatímco o *Analýze* bychom mohli prohlásit, že se jedná v podstatě o fikční svět s jedinou postavou, u Sovy to, jak bude brzy patrné, rozhodně možné není. O dějovosti v obou povídkách bude ještě řeč.

I po tak stručných rozborech, jež povaha této práce ještě umožňuje, se jeví Šaldova *Analýza* jako mezi těmi čtyřmi povídkami nejsevřenější a především nejlépe vystihující dekadentní *typ*, neboť se nezříká vnějškového nazírání a silnější pozice neosobního vypravěče. Proti tomu Karásek i Procházka nabízejí povídku jako možnost procesuálního nazírání skrze subjekt převážně určovaný svým nazíráním a sebehodnocením. V povídce Klesově potom jasně převažuje zaměření na určitý aspekt psychických dispozic dekadentního subjektu, sotva však poskytuje tak celistvý typ jako Šalda ve své analyzující povídce. Konečně můžeme považovat Šaldovu *Analýzu* za nejplnější a pregnantní postižení dekadentního typu právě díky odstupu od něj. To možná činí Šaldův text jedním z nejlepších, které byly beletristickou formou *o dekadenci* napsány. S podobnou ambicí se setkáme ve velmi odlišném textu *Zpověď* B. Chlada.

[178] Ibid., s. 18 n.

2 Povídka na stránkách Moderní revue 1894 – 1900

Zatímco v předchozí kapitole jsme se zaměřili na podrobnější tematický rozbor čtyř povídek, jež je možno považovat za svého druhu experimentální a prozkoumávající potenciál cest, jimiž by se mohla kratší prozaická tvorba ubírat, v kapitole druhé budeme nuceni zvolit přístup odlišný. Pro verifikaci hypotéz a existence poměrně blízkých variant určitých modelových prvků tak, jak byly vcelku obšírně představeny v první části práce, budeme hledat doklady v souboru povídek, jež byly publikovány na stránkách Moderní Revue hrubě řečeno v jejím prvním období působení (k tomu viz druhou kapitolu první části práce), tj. bude se jednat o texty publikované zhruba v letech 1894 – 1900. Důvody k tomu byly již dříve vyloženy.

Pro tento účel vybíráme necelé dvě desítky krátkých próz z daného období. Významným kritériem byl přirozeně rozsah textů; zpravidla nepřekračuje dvacet stránek, v několika málo případech se jedná i o prozaické texty v rozsahu pouhé stránky či dvou, svou povahou se blížící spíše jakýmsi básním v próze. Takové jsou bezpochyby dokladem subjektivizujících a lyrizujících snah, stejně jako tendence k využití fragmentárnosti coby významotvorného činitele; naproti tomu však prakticky neumožňují důkladnější zachycení *postavy* a její role ve fikčním světě povídky, již považujeme na základě dosud řečeného a doloženého za dominantní.

Z hlediska tvarového je to soubor poměrně rozmanitý; vedle relativně sevřených povídek se tu vyskytnou texty vysoce reflexivní (např. v ich-formě psaná *Ironicko-sentimentální initiála* Bohuslava Knösla) či texty na pomezí útvarů žurnalistických (Chladova *Zpověď*).

Nelze samozřejmě tvrdit, že se lze primárně *omezit* na prózu publikovanou v Moderní revui, chceme-li rekonstruovat podoby české dekadentní povídky v dobovém

kontextu. Je to však řešení účelné a praktické. Pokud jde o další časopisecky uveřejněné povídky daného období, jistě by si zasloužily zvláštní pozornost, a to v co největším rozsahu. Jistou představu si čtenář může utvořit opět prostřednictvím antologie *Vteřiny duše*, na niž jsme dosud odkazovali, a to i z toho důvodu, že je uvedena vcelku podrobnou statí, osvětlující převažující umělecké tendence sledované v tom kterém oddílu antologie. Ve zbývajících částech naší práce se již její materiál s materiálem zmíněné antologie až na dvě výjimky nesetká. Pokud je v daném případě třeba, citujeme podle textů publikovaných v Moderní revui (pouze s výjimkou Sovovy povídky *Rozvíření samotářských strun*) a odkazujeme pouze na svazek, číslo a strany, na nichž byl text otištěn. Považujeme za zbytečné uvádět plnou citaci s ohledem na fakt, že jednotlivé svazky Moderní revue jsou opatřeny vcelku přehlednými obsahy a chronologie vydávání revue je podchycena v již zmíněné publikaci.[179]

Heterogenní povaha materiálu není v žádném případě překvapivá, už s ohledem na redakční záměr, deklarovaný v citovaném oznámení o počátku vydávání Moderní revue. Přistoupíme-li tentokrát k povídkám pokud možno chronologicky,[180] nejvýznamnějšího, totiž čelního místa se dostalo **Sovově** povídce ***Rozvíření samotářských strun***. Její otištění v samém prvním čísle revue může být jistě překvapivé; o okolnostech jejího uveřejnění na stránkách Moderní revue vypovídá výstižně Karásek ve svých *Vzpomínkách*.[181] Sovova povídka si ovšem zaslouží pozornost díky zjevnému smyslu pro výstavbu situace, pro proporční kresbu postav, z nichž bychom těžko jednu mohli považovat za skutečně centrální. Proces fokalizace v textu jako by se pozvolna přenášel. Ovšem klíčové pozice v úvodu, středu i závěru textu obsazuje ponejvíce jediná ženská postava (Stáňa), již

[179] Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst, Praha 1995, s. 350 n.
[180] Tam, kde je to účelné, tento princip porušíme, zejména chceme-li využít přidružení některých textů k jiným na základě zjevné tematické souvislosti.
[181] Jiří Karásek ze Lvovic: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 73 n.

obklopují tři postavy mužské, mnohem jednodušeji koncipované, takřka typizované. Přitom všechny tři se k Stáně jistým specifickým způsobem vztahují: chorobný Norbert jako bezbranný tvor, vyžadující péči a pozornost, „mladý stařeček"; učitel, citlivý, relativně izolovaný, vázaný na své prostředí; a konečně jeho přítel „literát", nejvíce se blížící v povídce jakémusi ztělesnění dekadentního typu. A jejich skutečným svorníkem je tu žena, ženská postava naplněná určitými projekty ostatních tří mužských postav (omezíme-li se na tuto čtveřici, která tvoří centrum jaksi společně).

Sovův text je zajímavý především jistým sklonem k polyfoničnosti; pravda, skromné a sotva lépe rozvedené, nicméně směřující k *hypotetické* koncepci postavy, a to postavy ženské. Její potenciál se jakoby průběžně dotváří, próza nese v sobě řadu iniciačních motivů. Zejména silný je tu prvek erotický, a to u *všech tří* vztahů, jež tu jsou rozehrány mezi mužskými a ženskou postavou. Žena je tu ochránkyní a pečovatelkou, zástupnou Matkou, záhadou a předmětem cudné probouzející se touhy a obdivu, stejně jako subjektem-objektem sexuální aktivity, samičí bytostí vulgárně redukovanou na tuto svou *funkci*, s dávkou opovržení reflektovanou a ironizovanou postavou „literáta".[182] V jeho představách vytane i výrok jeho dávné přítelkyně, jež se vdala: „*‚My nechceme míti dětí. Nic bychom neužili. Mladost by prchla. A pak je to tak všední …' A literát vždy naslouchal a otevíral oči, zdálo se mu, že i oženiti se je všední, – i přemýšlel: Co je to užívati?"*[183] Připomeňme v této souvislosti jeden z nejslavnějších Schopenhauerových *Dodatků*, totiž *Metafyziku pohlavní lásky*.[184] V tomto klíčovém textu je sexuální přitažlivost při hrubém zjednodušení pojímána coby funkční projev vůle k životu. Přitakat

[182] V této otázce dostává se do ostrého konfliktu pojetí ženství v představě do značné míry romantizujícího učitele a v představě „světáckého" a „zkušeného" literáta: *„Ah, je to hrozné. Já ji mám tak nesmírně rád,"* blábolil u vytržení učitel. *„Neber mi ji, prosím tě,"* domlouval mu [příteli] jako děcko, které chce plakat. *(…). „Má tu nějak dlouhý čas …, probouzí se něco v ní …"* bručel literát a zapálil doutník potmě. *„Ale nic jiného … než … kus masa …" (…) „Nemluv mi tak, povídám …" „Jen ta samice v ní mne láká … a pak jako experiment … k studiu …"* Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše*. Odeon, Praha 1989, s. 151.
[183] Ibid., s. 146.
[184] Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa II*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1998, s. 389 – 418.

vůli k životu a plodit potomstvo jako by znamenalo vzdávat se individuality. V tomto ohledu tematizovanou otázkou je vztah člověka k rozkoši. Ve výše citované replice se zřejmě projevuje snaha odtrhnout rozkoš jako cosi žádoucí od přitakání vůli k životu, vyextrahovat čistou rozkoš bez *nežádoucích* následků, jež omezují individualitu, jež zavazují. Tato otázka je prakticky jediným nosným tématem v povídce ***Smutek***, jejímž autorem je **Karel Kamínek**.[185]

Významnost Sovovy povídky spočívá především v tom, že smysl je dán teprve syntézou jednotlivých projektů. Vztah mužského a ženského subjektu je jakoby určován vědomím, že projekt *toho druhého* zahrnuje mnohem víc než určitou tezi: tak jako Stáňa je vlastně *vším*, co do její osoby mužské postavy projektují, tedy starostlivou „matkou", něžnou a cudnou přítelkyní hodnou ostýchavého obdivu i smyslnou ženou-samicí, probuzenou k fyzické lásce, ani mužská bytost není něčím nesloženým. Dobře je to vidět právě na polaritě vztahu učitele a „literáta" k Stáně. Snad je daleko vhodnější chápat obě postavy jako štěpy jediného subjektu, v němž je přítomno neustálé vědomí ambivalentního vztahu k ženě, pocit touhy a odporu, lásky a pohrdání, touhy podléhat a touhy ovládat. Snad právě pozice „literáta" je bez projektu učitelova zcela nemyslitelná, potřebuje jej pro svou polemiku, pro svou možnost blasfémie a sarkastického reflektování, ačkoli to pravděpodobně býval kdysi i *jeho* projekt.

Zatímco mužský projekt zůstává v povídce rozštěpen (vlastně zůstává rozdvojen po smrti věčného chorobného, bezbranného Norbertova dětství), ženský projekt se jakoby uceluje a dozrává a jaksi posílen příznačně opouští zobrazovaný prostorový rámec

---

[185] *„A probudili se, před několika měsíci, když počala. Náhle, neočekávaně, s trpkými pocity smutku. Requiem za mrtvou lásku sloužili. A toho dne, když se narodilo, byli si již cizí. Těla jejich byla umrtvena. Vyhasla sopka jejich tužeb, těch ohromných, hořících, jásavých tužeb. Hasla, až vyhasla docela. Zvolna, jako když hvězdy blednou. (…) Jakým právem je zplodili? Nechtěli ho. Jen sebe chtěli. A vždy chvěli se před myšlénkou, že někdo třetí rozboří všecku nádheru budovy, kterou vystavěli pro sebe. Jenom pro sebe. A učinilo tak jejich dítě jediným, ještě nevysloveným výkřikem drobných, bezzubých úst.*" Karel Kamínek: *Smutek*. In: MR, sv. 4, č. 1, s. 7 – 8.

povídky, odjíždí, navrací se zpět do *většího, širšího* světa.[186] V závěrečných větách jasně vyniká kontrastnost projektů, když se vlak rozjíždí, Stáňa vychází vstříc možnostem života, opouští s lehkým srdcem učitele, v němž doznívá *„letní ta pohádka“*, která však sotva bude mít pokračování. A jeho naděje jako by měly být docela zmarněny, v protikladu k tomu, jaké ladění mají jeho představy v posledním odstavci povídky.

V povídce ***Slunce***[187] **Josefa Malého** (snad vlastní práci Arnošta Procházky, vydané takto pod pseudonymem) můžeme si povšimnout tematizace problému „nejmladšího dítěte“; v tomto případě se však nacházíme daleko od pojetí mladého člověka jako „posledního výhonku“ rodu (to patří k nejznámějším topoi dekadentní motiviky). Do popředí se dostávají otázky rodinného zázemí, vztahu k starším sourozencům (Josef, subjekt vcelku velmi neurčitý, snaží se psát sestře; tento motiv stojí jak na počátku, tak na konci povídky, avšak je zřejmé, že Josef není v žádném případě s to psát *to podstatné*), dokonce i sociální citlivost má tu své významné místo, což je jev v dekadentním pohledu na svět zpravidla okázale přehlížený, pokud nejsme ovšem ochotni uvažovat o dekadentní sebestylizaci jako o specifickém způsobu reagování na neschopnost se s určitými problémy jiným způsobem vyrovnávat. Obdobné nahlížení vypjaté existenciální situace na pozadí tíživé situace existenční nabízí i Procházkova kratinká próza *Sirka*, publikovaná ve Vesně roku 1892.[188] Přestože se jedná o autorovu ranou práci, je povídka podivuhodně propracovaná a tvarově sevřená; do kontextu dekadentní stylizace však ještě zdaleka nepatří, neboť motiv rozžehnuté sirky, jejíž hlavička se tím ulomí a marně zhasne na zemi, stejně jako gesto protestu proti životní těžkosti a smrti jako východisku, byť výkřik touhy po životě se zadře v hrdle dříve, než je vysloven, představují akt odporu proti typicky dekadentní, plně reflektující, avšak nepohnutné rezignaci.

---

[186] *„Neznala dosud jinak Prahu než ze školy, od probuzení až do večerní modlitby (…). Ah, a jak se teď teprv těšila!“* Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše*. Odeon, Praha 1989, s. 156.
[187] Josef Malý: *Slunce*. In: MR, sv. 2, č. 1, s. 5 – 8.
[188] Arnošt Procházka: *Torsa veršů. Torsa prosy*. Praha, 1925, s. 45 – 48.

Prakticky jediná próza předčasně zemřelé spisovatelky **Luisy Zikové**, publikovaná na stránkách Moderní revue, ***Západ***,[189] poskytuje svému čtenáři zcela odlišný vhled do problematiky dekadentní sebestylizace, a to především díky velmi ostrému a kontrastnímu zakončení. Zvláštní je na této povídce i to, že čtenář do ní vstupuje nikoli prostřednictvím fokalizace na vyhraněný subjekt, ale naopak na *dvojici*. Tato kratinká próza je analytickým zachycením rozpadajícího se vztahu muže a ženy; o obou subjektech nevíme prakticky nic, ale to je paradoxně zcela postačující. Vztah je tu jakoby primární, jeho naplněnost zásadní, ale neschopnost snést všednost, nechuť přijít o intenzivní rozkoš a pocit neustálého vzájemného vyčerpávání jsou tím, co vztah zcela rozkládá a ničí.[190] Tak jako v několika dalších případech si povšimneme, že povídka těží z poetického potenciálu sklonku dne a zapadajícího slunce. Technika Zikové je spíše impresionistická a až na některá neotřelá slovní spojení a obrazy je v podstatě konvenční (a to nikoli v rámci příznakové topiky dekadentní prózy). *„Nebe nad ním měnilo své barvy. Z ocelově modré přecházelo v jemný odstín bleděrůžova mladého lidského masa, zanikalo v proužku červeně karmínu, rozlezlo se vyhaslým, šedivým pásmem, aby proskočilo v oranžovém sesmeknutí v bledě zelený, jaspisový a krvavý chaos, v bizzarerii nejnemožnějších smísenin, tvořících v plné harmonii stafáž obrovsky velikému slunci, sálavé výhni, zhuštěnému tomu varu světla a tepla, jež všecko oblilo dlouhými, jiskřivými paprsky.“*[191] Atmosféra zapadajícího slunce jako by byla metaforickým vyjádřením posledních vzplanutí, posledních tepů vášnivé touhy, která v srdcích obou milenců ještě zbyla. Nakonec však získává převahu bledé šero. *„Nic nezbylo, jen šedavý stín, bezlítostný, vytrvalý. I oni pocítili jeho moc.“*[192] Houstnoucí šero symbolizuje rostoucí vědomí nutnosti; je to nevyhnutelnost rozchodu jako jediné možné

[189] Luisa Ziková: *Západ*. In: MR, sv. 2, č. 3, s. 66 – 69.
[190] *„Tělem šly jim tyto pocity v nestejných rhytmech a na dně duše plakala a bolest, bezmocná a velká, vzpínající se v agonii, za rozrušených nervů.“* Ibid., s. 66. *„Podlehli oba po roce silných duševních prožitků a dospěli k vědomí, že jeden druhého vyčerpal, zplna, až na kostru, že znal každé jeho hnutí.“* Ibid., s. 67.
[191] Ibid., s. 67 n.
[192] Ibid., s. 68.

řešení mezní situace. O to překvapivější je závěr, v němž vyprávěcí subjekt Zikové nezapře svou přirozenou sympatii k ženské postavě. Setrvá s ní alespoň na jediný poslední odstavec. *„Až když postava jeho ztratila se v šeru, to ona, pohlížejíc k pohaslému obzoru, vrhla se k zemi s rozrývaným pláčem slabé bytosti, kterou uštvala přílišná svědomitost k vlastní osobě i k němu, bytosti, jež mohla být šťastna, jednoduchostí, neprohloubeností pocitů, bytosti, jež se zrodila otrokyní a vypěstila v aristokratku.“*[193] Do popředí se tu dostává reflexe zmarněné možnosti, ženský subjekt dospívá k poznání důsledků učiněné volby. Byla to však skutečná volba? Nejsme tu naopak svědky bolestné reflexe přijetí osudové nevyhnutelnosti? Můžeme o tom pochybovat, avšak právě samotná poslední věta, ono *pěstění* sebe sama je projevem vůle, provedenou volbou. A přece důsledkem tohoto působení vůle je neschopnost přitakat životu, již zmíněná marná snaha odtrhnout užívání smyslné rozkoše od nutného, v jistém smyslu pro reflektující subjekt ponižujícího přitakání vůli v její schopenhauerovské koncepci.

Proti tomu můžeme postavit povídku **Antonína Sovy *Svátek smíření***.[194] Zde se naopak milenci opět nalézají, nacházejí pocit souznění a hlubšího spříznění v konfrontaci s amuzickou, povrchní, okázalou měšťáckou mládeží, hotovou k ukvapenému posuzování a brzkému odsuzování (jako klíčová situace pro tuto reflexi slouží koncert operní školy). Mužský subjekt zakouší rozpaky a nelibost z toho, že významné smíření je touto situací jakoby poskvrněno, touží po tom, aby mohli být spolu opravdově sami, bez dotěrností valícího se davu. V tomto ohledu se sice v jistém smyslu s dekadentní poetikou setkává, smysl této touhy po osamění je však diametrálně odlišný, než jak je tomu v povídce Zikové a prakticky ve všech textech dekadentního ladění, kde je separace či izolace tematizována.

[193] Ibid., s. 69.
[194] Antonín Sova: *Svátek smíření*. In: MR, sv. 3, č. 1, s. 3 – 7.

Začátek pohádky **Františka Soldana**[195] je sotva možno pokládat byť za pokus o přiblížení jakémusi cílenému tvaru *dekadentní* prózy. Pravdou však je, že opět postihuje jistý aspekt světa dekadentního subjektu, aniž by byl tento představen jako celistvý. Je to výpověď *o subjektu*, významná je skutečnost, že vypravěč je personalizovaný a jeho výpověď se týká jeho citového vztahu k příteli, zastiženého v situaci *zpovědi*. Kulisou je opět západ slunce: *„Měl příliš rád západy slunce, zvlášť ty podařené úsměvy koketující noci, kdy žár slunce vlévá se do blízkých i vzdálených mraků, z nichž některé jsou jako nadechnuty na sklo oblohy, a jiné jako těžkou mozolnou rukou v tmavých tlustých ulitých čarách neuměle nahozeny a těžce přilepeny na zašedalé její modro.“*[196] Přítel je bytostí mlčenlivou a povznesenou, chvíle rozcitlivělosti při onom západu slunce však jako by otevírala cestu k podstatě jeho duševní utvářenosti. Sděluje se pak o svůj pocit brzkého, či lépe předčasného duševního zestárnutí, pocit ostychu a nedůvěry, ustrnutí ve výrazu útrpného úsměvu tam, kde jiní se veselí, tíživou reflexi ubíhajícího času, který promarnil a „přeskočil“, chybění odvahy přistoupit k lidem a upřímně se jim odevzdat coby „bratr a přítel“. Zpověď graduje v intenzitě sdělovaného i v postupu k jádru problému; ovšem konečně je zcela příznačně zironizována a záměrně jakoby zahozena: *„A pak se Tě někdo zeptá: Ale příteli, proč jsi nečinným? – proč se nehýbáš? – co je Ti? (…) zuříš, ale doma, a před jinými jsi zas ten chladný, nemluvný, lhostejný. Probíráš se ve strunách houslí a nevíš, co bys hrál; četl bys a nevíš, co by tě nenudilo, béřeš péro do ruky a nevíš, proč je béřeš a co bys psal – Eh odpusť, že jsem Tě nudil. Chtěl jsem vypravovat něco jiného. Opravdu – zcela jiného. Připomeň mi až jindy – – A přítel, jako zahanben, že dal se svésti líčením toho nejbližšího sobě, zadíval se zase k západu, kde dohořívaly poslední oharky z hranice mrtvého dne. –“*[197]

[195] František Soldan: *Začátek pohádky*. In: MR, sv. 2, č. 4, s. 88 – 90.
[196] Ibid., s. 88.
[197] Ibid., s. 90.

Za skutečný klenot mezi texty na stránkách Moderní revue je možno považovat ***Ironicko-sentimentální initiálu*** **Bohuslava Knösla**.[198] Nerozsáhlý a v několika obrazech zcela koncentrovaný text využívá plně jednak subjektivní povahy další varianty „zpovědi" (text je psán v ich-formě), jednak explicitního zobrazení exteriorizované „krajiny duše".[199] Z textu vyvstávají přinejmenším tři nosné motivy: motiv symbolické kaple jako místa uctívání dnes již zašlých vzpomínek,[200] blíže neurčeného večírku či společenské události, kde subjekt naplňuje očekávání, jaké muž-dandy vzbuzuje, a především motiv zrcadla, plochy, na níž se zjevuje alter-ego a podrobuje subjekt v neobvyklém stavu rozněžnělosti a nostalgického vzpomínání nemilosrdné kritické reflexi. Při konfrontaci obrazu v zrcadle se vzpomínkou na sebe coby osmnáctiletého mladíka je subjekt přemožen a spočívá v náruči své „okamžikové milenky". *„Z vděčnosti k onomu němému kritiku, skrývajícímu se v tenké ploše zrcadla, objal jsem svoji rozjařenou sousedku, a tu i on zjevil se v zrcadle, objímaje svoji okamžikovou milenku a usmívaje se na mě s výrazem nejvyššího uznání a uspokojení, on jediný, jenž věděl, co skrývá se pod mojí konvenienční škraboškou, můj jediný důvěrník, rádce a přítel. –"*[201]

Výjimečné postavení mezi prozaickými texty v našem souboru má **Chladova *Zpověď***,[202] vlastně se zcela vymyká z kontextu krátkého prozaického žánru; narativní modus prakticky chybí a je nahrazen přímou participací subjektu, jenž jakoby předkládá své životní krédo a odpovídá na dotazy pomyslného „žurnalisty" či prostě jakéhosi partnera v hovoru, jím usměrňovaném. Jedná se prakticky o důležitý text z hlediska programově-proklamačního; může doplňovat texty *o dekadenci* jako beletristicky

[198] Bohuslav Knösl: *Ironicko-sentimentální initiála*. In: MR, sv. 3, č. 4, s. 91.
[199] *„Nuže ať! Já rád vracím se tam, v onu pustnoucí krajinu své duše, kde u křižovatky, zarostlé žloutnoucí travou, stojí oprýskaná a lijáky ošlehaná kaple se svatým obrazem mé první Madony."* Ibid. Významné je i to, že kaple leží *u křižovatky*; její existenci je tedy možno vnímat jako zásadní mezník.
[200] *„Vidím, že vybledl tento praerafaelský obraz* [mé první Madony] *od oné doby, co jsem tu byl posledně, a v růžové lampičce, jež visí před jejím portrétem, vyschl již olej a světlo dávno již asi zhaslo. Jen vůně minulosti plní šeré prostory této kaple, a všechny ty filigránské a koketní bibeloty, všechny vzpomínky, rozestavené na malém oltáři, jsou nasáklé tou melancholickou a šeřivou vůní. – "* Ibid.
[201] Ibid.
[202] B. Chlad: *Zpověď*. In: MR, sv. 4, č. 1, s. 17 – 21.

ztvárněné „vyznání víry“ dekadentního subjektu. Mezi prózami, které byly na stránkách Moderní revue za celou dobu jejího působení publikovány, se takřka nesetkáme s postavou, která by se blížila pojetí *dandyho*. *Zpověď* může být jedním z vodítek, jak sestavit jakýsi brevíř českého dandyho poloviny posledního desetiletí devatenáctého století.

Vlastní zpověď začíná nástinem základních charakteristik, toho nejdůležitějšího, co o sobě chce subjekt povědět: únava kulturou, snaha chodit s módou (všimněme si, že nikoli *určovat módu*), kouření cigaret, obliba voňavek a tuberos, výsměch sociální užitečnosti, deklarovaná formální zdvořilost, nadšení pro elegantně chorobné jevy, jemnost a rafinovanost, odpor ke zdraví, obliba pohodlí. Subjekt postupně na partnerovy podněty vyjevuje své názory na politický život, umění, otázku pohlavnosti, filosofie i ideál „velkého muže“. V pomyslném kánonu dekadentního myšlení se tak objevuje řada očekávatelných jmen a děl: Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Faust, Odpoledne Faunovo, Květy zla, Písně hříšníka, Prostibolo duše, Goncourtové, A rebours, Là-bas, Mademoiselle Maupin, Germinal, Manette Salomon, Znavené duše, Amis a Amil, Kuře „melancholik“, Triumf smrti, Przibyszewski, Poe, Garšin, Keller, Zeyer, Sattler, Boecklin, Munch, Van Gogh, Vigeland, Zarathustra. Mezi „velkými muži“ nalezneme Caligulu, Gillese de Rais, Napoleona III. či Viléma II. Kolik je v celém textu *Zpovědi* pozérství a plané sebestylizace, můžeme odvodit i podle závěrečných několika replik: „*— Příteli, jsem zdrcen, řekni však vlastně, co je ti účel života? — Zlobit staré a mladé šosáky. — A co umění? — Tolik co život. — A život? — Sport.*“[203] Zároveň nám může tento text připomenout leccos z toho, co bylo už patrné na projevech dandismu v *Obrazu Doriana Graye* Oscara Wildea (viz pozn. 82).

[203] Ibid., s. 21.

Ráj srdce[204] **Josefa Malého** se přibližuje dekadentnímu typu prózy opět představením subjektu osamělého mladého muže, jehož činností je živé evokování vzpomínek. Jedná se však o skutečné vzpomínky, či jsou to jen jakási denní snění, hypotetické mentální výlety? Tuto pochybnost otevírá již prvá věta druhého odstavce: *„Byl podzim nebo bylo časné jaro, stěny domů s okny zavřenými hleděly mdle.“*[205] Buďto se jedná o velmi nejasnou vzpomínku, či o fantasijní projekt. Samotný název povídky umožňuje opět chápat prostory fikčního světa coby exteriorizované krajiny duše; v tomto případě se však jedná o krajiny příjemného spočinutí, kontemplace, snění o exotických látkách (zamýšlená cesta do amazonského pralesa, Lisabon jako tradiční místo počátku všemožných snových cest); přitom cesta jako taková jako by byla bezúčelná, jako by nebylo nic za ní, jen touha se *někam* vypravit, uniknout mimo skutečnost. Povídka těží jak z poetiky městských, tak přírodních scenérií, chrámu jakožto prostoru kontemplace, jezera s rozlehlou zrcadlící vodní plochou. Setkáváme se tu rovněž konečně i s jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů dekadentní poetiky: je jím paradoxně svět dětské nevinnosti, konfrontovaný se „zkažeností“ kulturou.[206] V této povídce je ztělesněn v neurčité postavě malého děvčátka, s nímž má (či kdysi míval) subjekt křehký, citlivý vztah.

Povídku ***Záchvěvy konce***[207] **Karla Kamínka** lze považovat za jeden z nejúspěšnějších pokusů o naplnění představy o „modelové“ dekadentní povídce. Nachází

[204] Josef Malý: *Ráj srdce*. In: MR, sv. 4, č. 4, s. 80 – 83; č. 5, s. 107 – 111.
[205] Ibid., s. 80.
[206] Tematizace dětství v dekadentním nazírání světa je opět poznamenána silnou ambivalencí. Zpravidla se vyskytuje coby matná vzpomínka, vzpomínka překrytá nánosem prachu života, anebo je naopak předmětem experimentu, jehož cílem je zkoumání zranění sebe sama nebo vlastní duše skrze trpící nevinnost. Například v Huysmansově románu *Na ruby* je typickým experimentem s nevinností scéna, v níž Esseintes zavede hocha do vykřičeného domu, hoch je smyslově opojen a tím sveden k touze po dosahování rozkoše za jakoukoli cenu; alespoň takový je Esseintesův záměr, vychovat zločince. Obludných rozměrů nabývá obětování dětské nevinnosti v doslovném smyslu v Huysmansově *Là-bas*. Snad nejlépe je takový experiment s nevinností mladé duše předveden coby zhoubný vliv cynického dandysmu Henryho Wottona na Doriana Graye. V mnohém je výmluvný i z textu poměrně nejasný vliv Štěpána Trofimoviče Verchovenského na Stavrogina v Dostojevského *Běsech*, textu tak mohutném ve své polyfoničnosti, že je s to zachytit právě genezi dekadentního typu z vlivu romantismu a idealismu.
[207] Karel Kamínek: *Záchvěvy konce*. In: MR, sv. 5, č. 4, s. 113 – 115; č. 5, s. 141 – 143.

tu uplatnění celá řada příznačných, snad téměř „kanonických“ motivů, jež vstoupily do obecného povědomí o dekadentní literatuře i v rámci širokého čtenářského okruhu. Jsou to motivy zpravidla nadužívané, jimž mohla být kdykoli kritikou vytýkána nepůvodnost, a to jistě právem, stejně jako nepatřičnost a cizost v české literatuře (neznamená to, že toto přejímání motivických celků nenese významný podíl na spoluutváření podoby moderní české literatury). Na prvním místě je to opět vyhraněný mužský subjekt, „pozdní syn, sesláblý a zženštilý, starého rytířského erbu“. Dějovým jádrem je jeho příjezd na otcovské venkovské sídlo, kde se má na radu lékařů zotavovat z vyčerpanosti životem ve městě. Trojice prostorů je tu obzvláště významná: zámek, park a kaple s rakvemi předků (pro dekadentní poetiku typické zrcadlení proniká do zvýznamnění portrétní galerie předků, jejichž tváře hrají rovněž závažnou roli; v nevyhnutelném vyústění děje povídky, kdy se subjekt, zlákán neodolatelným ideálem ženy, vrací do města a zpečetí tak svůj osud, vystupují předkové z rámů a spínají prosebně ruce). Bezcílné bloudění parkem poskytuje čas k oprašování vzpomínek.[208] Zcela příznačné je ovšem i cílené konstruování atmosféry: opět podzimní západ slunce, *„krvavá záplava večerního slunce, usínajícího v dálce v ohnivých parách“*. Do popředí se dostává melancholické vnímání prizmatem „pusté krajiny“.[209] Právě melancholické osamění však tím spíše podporuje zabředání do vzpomínek i rozněcování tužeb. *„Několik soudruhů, víno, žert a smích! … Nebo ženu – s jemnými prsty, jichž kouzelný dotek ničí bolesti! … Ne – ne! Ženy ne! Ženy, které jej zabily tím sladkým dotekem, rdousily jej mořem svých sametových vlasů, pily jeho krev a sílu, jež vítězily vždy jediným úsměvem volajících loktů … Ženy, které byly otrokyněmi a vládly, které šlapal a u jichž nohou ležel, líbaje stopy jejich kroků! (…) Ženy, jimž všechno, všechno dal a v náhradu dostal jen slzy, hořké slzy a prázdno, to dusné, bezzvučné*

[208] *„To jediné zbylo: vzpomínka – suché lupeny, jichž kupu viděl před sebou v podzimu svého mladého života. A dusil v sobě vše …“* Ibid., s. 114.
[209] *„Ty hrozné, plačící nálady večera! Krajiny, pusté a nekonečně truchlivé, kde vše topilo se v záplavách černých zármutků, v něm vzkvétaly, mystické krajiny s černými slunci nad stojatými, hnijícími vodami …“* Ibid., s. 115.

prázdno, jež v něm vyrostlo pod teplem jejich klína.“[210] Subjekt, jejž zastihujeme opět v situaci tíživého rozporu, ambivalentního postoje k životu a smrti, při vědomí důsledků jedné i druhé možnosti (setrvat v osamění na venkovském sídle nebo vyčerpat poslední síly novým hýřením ve městě), podléhá konečně plně zjevení svého ideálu, ženy-nevěstky, dokonale svůdné a obávané, zároveň však „vymodlené“,[211] a přitakává tak nevyhnutelnosti svého sebezničení. *„A přišla k němu: hrdá, nádherná královna jeho dychtění, přišla – a její bílé, jemné ruce kývaly na něho a on vzpínal ramena, prosáknut touhou, jež v něm dřímala jako jiskra v popelu. Přišla nečekaná, obávaná – přišla vytoužená, vymodlená … (…) Vešla k němu, s teplým úsměvem svých krás, s pramenem rozkoší a studnicí zoufalství … Klesl k zemi … A ona vložila nohu svou na jeho hlavu …“*[212]

K *Záchvěvům konce* můžeme v jistém smyslu připojit i další autorovu povídku, mladší prózu ***Mezi dvěma světy***.[213] Některé motivy jsou tu jakoby amplifikovány (zejména subjekt je předem ztracen, do „domu starého slohu“, kam již „nedoléhal ruch města“ je přivezen jako nemocný, jeho vědomí je nenávratně změněno, jen chvílemi se u něj projevuje jakési *ostré poznání*, přeci jen však poměrně neurčité). Jeho stav, v němž ještě chvílemi reflektuje situaci „konce století“ (jedná se tu spíše o konstrukt, založený na ironizaci národní politiky i zpochybňování hodnoty umění), prudce kontrastuje se vzpomínkami na dětství, jež se ztělesňují v postavě staré chůvy. Ta, „shrbená, sešlá, plná vrásek, poloslepá“, vstupuje do vymknuté situace, kdy tomuto odumírajícímu výhonku rodu opět po letech vypráví pohádku. *„– Byl jeden král a jedna královna – – Jak vykřikl! Vzepjal celé tělo v divokém vzplanutí. Pak si vzpomněl najednou: ale to nebylo to – to nebylo to! Ten hlas, ten obsah – to nebylo to sladce naivní, primitivní, melancholicky*

[210] Ibid., s. 141 n.
[211] V tomto ohledu je velmi podnětným příspěvkem text kapitoly *Ideál Sodomy a ideál Madony* v knize Františka Kautmana *F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka*, Praha, Rozmluvy 1992. Zároveň nám potvrzuje, že toto ambivalentní oceňování ženy není v dekadentní poetice ničím novým, stejně jako není v podstatě ničím novým ani u Dostojevského.
[212] Ibid., s. 143.
[213] Karel Kamínek: *Mezi dvěma světy*. In: MR, sv. 7, č. 2, s. 58 – 60; č. 3, s. 87 – 90; č. 4, s. 102 – 104.

zašeřené, jako by teskným pláčem nesplněného prodchnuté, zpívající v těžkém vzdychání … Bylo to všecko falešné, ostré, řezavé, nemělo to nálady tónů starých viol, lkajících, do dálky toužících, tak marně, marně toužících …“[214] Vyvrcholením subjektivní tragiky je tu opět rozpor mezi vzpomínkou na dětskou lásku a pozdě probuzenou smyslnost při nové konfrontaci. Objevuje se tu opět dívenka – něžná přítelkyně: *„Vzpomínal si: miloval ji opravdu, tehdy – pohlavně hluchý jinoch – to nerozkvetlé dítě – a pak, kde byly vlastně tenkráte jejich duše? Po kterých stezkách chodily v bludných potulkách, slepé, neprobudilé, nezrozené ještě?“*[215] Tato vzpomínaná láska se k němu vrací z příšeří kláštera, aby o něj pečovala, avšak v kritickou chvíli jej zrazují jeho smysly a z hloubi se dere potlačená smyslná touha: *„Neměl více síly … To dítě bylo již příliš ženou a její slova jako jemné chloupky sametové pleti dráždily jeho nervy a její tělo skrývalo v sladké, neporušené nevědomosti tolik vášnivé touhy, spící hluboko, zakleté jako ve starých vypravováních královské dcery. Žíznivý vztáhl k ní ruce … Strhl ji k sobě, ustrašenou jako laň, když vystřelili v lese. A když viděla jeho strhaný, zarudlý obličej, žhnoucí oči a tělo s sebou škubající v divokých konvulsích, když tiskl ji, zmítaje s sebou jako rozbouřené vlny a křečovitě sevřené ruce trhaly její šat, vykřikla a rvala se s ním v šíleném napjetí všech sil. A kroky její zazněly pokojem a dvéře zapadly za ní a pláč vyrazil jí ze sevřeného hrdla. (…)“*[216] Paradoxně čtenáře text nevede k tomu, aby zůstal s dekadentním subjektem, ale s *ní*, aby sledoval *její* proměnu, která se v tom mezním okamžiku stala, v pouhých nejasných náznacích.

Jako básnická zkratka působí Kamínkova po *Záchvěvech konce* následující drobná próza publikovaná v dalším svazku Moderní revue, alegorická ***Cesta***.[217] Symbolické proměňování charakteru krajiny může odrážet změny celkového naladění subjektu na pouti

[214] Ibid., .s. 90.
[215] Ibid., s. 103.
[216] Ibid., s. 104.
[217] Karel Kamínek: *Cesta*. In: MR, sv. 6, č. 1, s. 3 – 4.

životem. Alegoričnost cesty coby dráhy života podporuje dominance čtyř typů krajiny, ostřeji od sebe oddělených: idylická louka, tmavý les se sráznými stezkami, z nějž se subjekt touží opět dostat na dosah slunečních paprsků, širé pole se vzrostlým zlatavým obilím, odkud je velký rozhled, a konečně jednotvárná, rozlehlá a nevýslovně smutná krajina, kde jeho síly umdlévají. Tyto čtyři krajiny mohou být alegorickými reprezentacemi etap lidského života: dětství, jinošství a rané dospělosti, zralosti a stáří. Právě tento vývojový aspekt ukazuje na rozpojitost této prózy s ostatními, jež publikoval na stránkách Moderní revue a jež jsme zařadili do našeho souboru. Dokonce ani poslední a jediný úsměv, který „zkameněl na jeho rtech", nemá vztah k dekadentní poetice strnulého, znehybnělého.

***In limbis Veneris* … Karla Kamínka**,[218] jedna z nejzdařilejších próz, u nichž bychom nemuseli být na rozpacích při zvažování hodnoty dekadentních motivů, jimiž je tematická stavba povídky obtěžkána, představuje opět *mužský* subjekt, vybíjející své životní síly a následně hledající spočinutí, odvracející se k askezi, ale brzy toužící prolomit svou tíživou samotu.[219] Do této situace, do tohoto vnitřního rozpoložení vstupuje žena. Skutečné vyhrocení přináší právě neschopnost subjektu chápat ženu v její přirozenosti, v tom, jak je její duše „utvářena"; touha po přísném oddělení duchovnosti a smyslnosti znamená vlastně požadavek akceptování schizoidní povahy vztahu mezi dekadentním subjektem a ženou-přítelkyní. Částečně se tak vracíme k problematice dekadentní stylizace světa, dekadentní tvořivosti. Potlačení přirozenosti a neschopnost přirozený vztah přijmout zakládá touhu partnerku/partnera si stvořit, nikoli jen „vysnít". Výrazné je to v těch textech, do nichž se nějakým způsobem promítá pygmalionský mýtus; velmi dobře je to

[218] Karel Kamínek: *In limbis Veneris* …. In: MR, sv. 6, č. 6, s. 161 – 163.

[219] Citujme alespoň několik řádek z tohoto textu, skutečně příznačného a nadmíru zdařilého: *Všecko v něm hořelo, vyprahlo a toužilo po nových vláhách, žíznilo po nových, bohatých, zúrodňujících deštích, kanoucích s výšin Myšlénky. A odešel z víru vášnivých exaltací, prudkých mší, sloužených v koupených náručích, zhnusen, prosáknut, plně prolnut nekonečným odporem, lámajícím a prudkým jako jarní bouře, roztoužen po návratu v to, co druhdy chtěl v sobě pochovat … Vrátil se do šera svého pokoje, k lampě tiše planoucí pokojným svitem, chtěje býti sám a sám, asketa, nelítostný k sobě, pohřbený za živa v pusté hrobce zamlklých stěn, pokorný otrok a nadšený vysokého kultu svého ducha.*" Ibid., s. 162.

patrné právě v Karáskově románu *Ganymedes*, a to včetně tragického vyústění. Vysoce metaforicky je tu naznačena i nemožnost setrvat ve výsledném rozštěpení: socha coby projekt svrchovaně dekadentního estetického ideálu[220] ničí svůj živoucí předobraz a symbolicky končí v objetí s Radovanem, působivost podporuje celkově i posílení mytologickým obrazem Ganymedova únosu. V Kamínkově povídce ovšem život triumfuje, což je s notnou dávkou ironie reflektováno: *„Tiché, drobné kroky se ozvaly. Vysoká, štíhlá, s nahými rameny a černou záplavou rozpuštěných vlasů, nabízející se, rozechvěná rozpálenou žádostí přišla a její ‚Pojď' – to bylo jako úder hromu, jenž skály láme a boří, boří – boří vše, co vystavěl člověk v slabých, naivních chvílích. … Pošetilý! Jenom smích mu zbyl, jenom hrubý, ostrý, surový smích … – Nevěstky zhynuly, ať žije nevěstka!"*[221]

Mezi pozdější zdařilé pokusy o drobnou dekadentní prózu můžeme zařadit i povídku **Václava Jindry *Ta noc***,[222] která může v jistém smyslu představovat kontrafakturu k Šaldově *Analýze*. Zatímco u Šaldy jsme mohli považovat především druhou, prostřední část povídky za svého druhu *diagnózu*, v Jindrově povídce se nám představuje jedna z možných *etiologií* dekadentní celkové „chorobnosti". Schlaagovou nemocí je analýza, chorobou subjektu (opět mužského, šestadvacetiletého, osobně charakterizovaného jen jako „muž bledého obličeje"; i úsporný tvar genitivu vlastnosti je nejspíše příznačný) povídky Václava Jindry je přílišná slabost, dispozice k paralýze. *„A najednou chápal vše. Svoji chorobu, její příčinu. Slabost to byla! Slabost! Neobyčejná,*

[220] Jeden z aspektů dekadentní zraněnosti životem vystihl geniálním způsobem Karásek právě v projektu postavy Jörna Mollera. Ten explicite vyjadřuje svůj ideál takto: *„Představte si, že z hlíny vytvoříte ne hrubého, obrovského, netvárného chlapíka, ale sličného mladíka ve vzoru soch, jež vás zpíjejí krásou svých tělesných linií v museích a galeriích, – myslíte, že je nemožné dnes, co bylo možné v dnech antiky? (…) Můj Ganymedes bude skutečností … Bude seděti oddaně v mém pokoji, u mne, bude hleděti na mne očima, v nichž se přemění má šerednost v krásu … Bude se dívati po mně pohledy, vyjadřujícími lásku.*" Jiří Karásek ze Lvovic: *Romány tří mágů III. Ganymedes*. Praha, Aventinum 1925, s. 58 n. Jako by se tu rodil projekt krásné bytosti, jež *nebude moci* zraňovat, neboť bude svázaná svou stvořeností, její přirozenost nebude hrozit vzpourou, odporem, který je ale svrchovaným projevem svobody živé bytosti. Dobře se tu tak projevuje strach dekadentního subjektu ze ztráty kontroly, strach z podmíněnosti života a zároveň touha ovládat.

[221] Karel Kamínek: *In limbis Veneris* …. In: MR, sv. 6, č. 6, s. 163.

[222] Václav Jindra: *Ta noc*. In: MR, sv. 9, č. 4, s. 109 – 113; č. 5, s. 139 – 144; č. 6, s. 161 – 165.

přílišná slabost!“[223] K tomu však přistupuje trvalé vědomí, že chybí nejen nezbytná vůle, ale i sám smysl jejího působení.[224] I technikou pozdržení dějovosti, efektního odkladu blíží se tato povídka Šaldově *Analýze*. Ze špinavého lokálu, jemuž dominuje postava sklepnice, *„tlustá holka, se stopami hnusných objetí ve tváři a na těle, drzá, hovořící slovy neslýchaně sprostými,“*[225] přecházíme bez zřetelnějšího přechodu do myšlenkového světa postavy; v dychtivém očekávání *Jeho* příchodu poznáváme základní dispozice subjektu k propuknutí toho nejobávanějšího: šílenství, přeneseně neschopnosti nadále reflektovat svět a sebe v něm. Už název povídky, *Ta noc*, má ve fikčním světě dva referenční rámce: jednak je to noc, kdy subjekt touží přichystat sobě smrt prostřednictvím svedení nuzného člověka k zločinu, jednak moment, kdy dojde k plnému propuknutí jeho postupující choroby.[226] Vnitřní rozpornost v subjektu se projevuje neustále a stupňuje se až k opět příznačné touze po sebevraždě, znemožněné „fyzickým“ strachem ze smrti. Soucit s trpícím, odpor k lidské činorodosti,[227] dlouhé bezesné noci nebo noci plné hrůzných snů, solipsistní chápání skutečnosti a proti tomu zpochybnění vlastní existence coby přízraku, v opilosti delirantní symbolické představy oddělení vlastní hlavy od těla, vstup do katolického chrámu a současný odpor k pokoře lidu a prosté harmoničnosti varhan a zpěvu vrcholící opět zlomenou touhou přerušit mši ohlušujícím řevem a následný útěk, tím vším je subjekt provázen na cestě ke konečné myšlence nezbytnosti ukončit život dříve, než choroba plně propukne. K sebevraždě chybějí síly, objednání vlastní vraždy nebo snaha dosáhnout odsouzení k trestu smrti by ho nejspíše uvrhly do ústavu pro duševně choré, a

---

[223] Ibid., s. 141.
[224] *„Poznal náhle s hrůzou, že mu unikl smysl života …(…) Jenom tma, nekonečný úděs nad světem, nad sebou.“* Ibid., s. 110.
[225] Ibid., s. 109.
[226] *„On, který dosud má vzezření normálního člověka (kdo tuší ten strašný proces uvnitř!), náhle přetrhne poslední nit, která ho se skutečností pojí, které se houževnatě, křečovitě drží … A kdysi večer povstane uprostřed společnosti, zamává rukama, zachechtá se! Anebo doma: vyrazí okno, skočí jím do noci …* Ta *noc přijde! Přijde!“* Ibid., s. 112.
[227] *„Lidé, kteří dovedli energicky pracovati, se zájmem diskutovali o tisícerých nicotnostech, uměli hýřiti a … a …Jak jich nenáviděl! Jak jich nenáviděl! Jejich spokojenost! Proklatý ten klid! … Počal se uzavírati.“* Ibid., s. 111.

tak se jediným řešením jeví naděje na to, stát se obětí loupežné vraždy. Proti vědomému, reflektovanému konci stojí neblahá možnost dlouhého živoření. Jinou možnost subjekt nevidí, neboť je přesvědčen, že *„nelze žíti a nezblázniti se!“*[228] Ve špinavém lokále se tak rozehrává konečně vlastní, poměrně rychle tekoucí děj. Subjekt se dočkává příchodu svého vysněného vraha-Vykupitele, chlubí se penězi, oznamuje mimochodem trasu své cesty a vychází. Je skutečně dostižen, uprostřed širých polí, ale jeho toužený vrah nepřichází s myšlenkou na zločin, ale s *pokornou prosbou*, kterou vznáší zalykavým hlasem. Toto setkání s nepředpokládanou lidskou kvalitou se stává subjektu osudným, šílenství propuká a prosebník je v záchvatu zuřivosti subjektu zardoušen. Oba rámce se konečně a s fatální nevyhnutelností prolínají. *Ta* noc zahalila subjekt do tmy, *„jež zatím rozlila se bez hrází, bez mezí, do výše, šíře i dáli … nesmírná, nekonečná, věčná … matka Života i Smrti …“*[229]

Básnická próza ***Tanec smrti*** **Emanuela z Lešehradu** plně těží z poetiky „zámku“ a evokace atmosféry podzimního večera, z romantických rekvizit (mrtvola králova, rakev, roucho, lampa). Dynamizace se dociluje střídáním prézentu a préterita, celkově působí dojmem snové vize. Ta je jakoby roztříštěna jediným mocným bleskem a vše se řítí do syčících vod. Jediné, co zbývá, je plavý ďábel sedící na srpu karmínového měsíce, chechtající se tragickou nocí.[230] Některé podobné rysy vykazuje i další krátká próza **Antonína Sovy**, ***Údolí Smutku***, nadepsaná „Z bizzarních snů“. Role symbolu je tu však již příliš silná a „mše černé Bídy“ se dotýká všelidských otázek existence a obecného soucitu. Subjekt a subjektivní vidění jakoby zcela chybí.

Poslední prózou z našeho souboru textů na stránkách Moderní revue do roku 1900 je povídka ***Mstitel*** **Miloše Martena**.[231] K prozaickým pokusům o českou dekadentní povídku ji řadí především zřejmý homoerotický podtón, zaznívající jakoby pod silným a

[228] Ibid., s. 111.
[229] Ibid., s. 165.
[230] Emanuel šlechtic z Lešehradu: *Tanec smrti*. In: MR, sv. 11, č. 2, s. 45 – 46.
[231] Miloš Marten: *Mstitel*. In: MR, sv. 11, č. 9, s. 282 – 284; č. 10, s. 317 – 321; č. 11, s. 349 – 352.

důvěrným přátelstvím dvou mužských subjektů (jejichž identifikace v textu je ovšem velmi zmatená); do tohoto přátelství vstupuje jako ničivý element Žena (Žena-Netvor, Žena-Zkáza).[232] Dále si můžeme povšimnout výrazně načrtnuté postavy podmanivého přítele, jenž dosud odmítal lásku žen, jež jím byly fascinovány, stejně tak motivu vpíjení se do duše, jejího odhalování beze slov a vysávání (motiv v daném textu jakoby homoerotický a zároveň vampýrský). Ze subjektu, jenž promlouvá v první osobě, rodí se Mstitel stíhající Ženu-„odvěkou žíravinu intellektu“,[233] jehož zbraň je však paradoxně zcela ženská (snaha ničit vlastní, převrácenou vyzývavostí). Zároveň zdůrazněme zřejmou orientaci subjektu proti životu a jeho přirozenosti, navíc i fakt, že ničení života je chápáno jako prostředek k tvoření něčeho nového, bez ohledu na vlastní oběť a vlastní bolest.[234] Přece však, jak je typické, konečně vítězí Žena, rozvracející život přítele; v tomto momentě lze nejvíce pochybovat o oddělenosti obou subjektů, neboť subjekt promlouvající v ich-formě si tuto Ženu náhle přisvojuje jako vlastní výtvor, výplod představivosti, jako ideál, který je však zklamán: *„(…) co dřív klamem tvořivé touhy bylo skryto, obnažilo hnusný skutek, zradu, jistý konec … konec. Šílený chtíč přepadl mne, zarýti s bestiální krutostí zuby do těla jemných linií zde, jichž kráse tolik jsem se skláněl, rozervati a zahladiti měkké maso, jehož dotek ještě jsem cítil! Jakoby slizkého cos lpělo na mé kůži, jedovaté sliny, řinoucí se ze všech pórův a projímající zničivě a podrývavě moje sebevědomí. To byla Žena, již jsem nenáviděl a potíral. Ze mne zrozena, podlomila mne jako tisíce hrdých: za nestřeženého opojení vplížila se, naplnila mou samotu a v zakuklení barvami mé překypující síly a neuplatněných krás vdýchala otravu v čistou atmosféru. Oh, rozsápati toto tělo a zkrvavené*

[232] Ibid., s. 320.
[233] *„Oh, dny pomsty, v níž našla se síla mého nitra! Jak meč biblický, zocelen askesí a exaltován záští, nehnut útoky, házel jsem jim všem, každé, co jich kol, výzev lásky pohrdáním.“* Ibid., s. 321.
[234] *„Moje vítězství – buďtež si bolestná! – byla uskutečněním života zničením, problém, jejž řešiti musí průkopníci. A věřil jsem pevně, že úhozy mých pěstí doléhají až ke sférám všeplatnosti a znějí tam válečnou písní věčnou na bojištích, z nichž krví vonné výpary vrátí se v život umrtvit, proti čemu zápaseno.“* Ibid.

rozdupati! … Ne – Prchnouti, v nedostižno prchnouti!“[235] Příliš silný smyslový zážitek se opět stává centrálním bodem pro další psychický život subjektu, ten je nezvratně poznamenán, představa se stává „manii mozku“.

Povídkový materiál, jak je patrné z předchozích postřehů, byť pro nezbytnost omezit se na postižení alespoň toho zjevného v rovině tematické výstavby jen letmých, ukazuje, že přes dílčí přirozenou rozmanitost lze nalézt základní společné plochy, na nichž se může promítat dekadentní postoj k životu. Z povídek v Moderní revui v tomto našem souboru vysvítá především zájem o otázky erotické. Na tento rozměr bylo upozorněno již v prvním oddílu této práce. Tematizovaný erotický vztah i jeho lapsus můžeme chápat jako záležitost částečně módní, odpovídající v pomyslném prvním, vyhroceněji protikonvenčním období působení Moderní revue snahám narušovat představu o moralizujícím poslání v české literatuře, v tematické rovině děl pobuřovat až šokovat. Na druhou stranu je patrné, že homosexuální či alespoň homoerotická tematika, jež bývá chápána jako pro dekadenci příznačná, v české drobné próze tohoto období na stránkách Moderní revue prakticky chybí. Proti tomu je evidentně preferováno rozporuplné zobrazení ženy s důrazem na vždy přítomnou smyslnost a její pro dekadentní, znavený a předrážděný subjekt fatální důsledky.

Tematizovaná ochablost vůle se určitým způsobem zjevuje ve všech povídkách; nejlépe se projevuje v mezní situaci, kdy již není kladena otázka, zda má vůbec cenu žít a jakou má život *o sobě* hodnotu, ale kdy se subjekt vnitřně *musí* rozhodovat mezi sebedestrukcí (aktem individuální vůle proti slepé vůli k životu) a setrváním v mrzkém živoření.[236] Povídky jsou charakteristické i izolovaností subjektů; ačkoli se některé tomu

[235] Ibid., s. 352.
[236] To ovšem nelze chápat jako přitakání vůli k životu. Stav subjektu už totiž není jako „život“ vnímán, ostatně se v explicitní rovině projevuje vyslovený *odpor* k životu, pohrdání životem. Výsledkem může být buďto příklon k askezi (anebo alespoň důsledná vnitřní konverze, dobře patrná například ve vývojové

do jisté míry vymykají, platí, že jsou to subjekty vědomé si své jedinečnosti a výlučnosti, prakticky ignorující hodnotu jiných subjektů (ne-já) bez vztahu k sobě samým. Projevuje se tu tak silný aspekt egoistní (užijme výrazu bez jakéhokoli negativního přídechu), někdy možná až solipsistní; exteriorizace krajiny duše či zhmotnění představy jsou motivy či principy ve výše komentovaných prózách poměrně časté.[237] Dekadentní subjekt si klade otázku, co jsou ostatní subjekty *pro něj* (různé zmiňované projekty ženy, rozumějící a inspirující přítel, předmět experimentu, pomocník aj.), neklade si však nikdy otázku, čím je *on pro jiné*. Činí-li tak, je to, podobně jako v případě vlastního sebepohanění a sebepovržení, spíše prostředek k zakušení uspokojení nad svou schopností sebereflexe a sebekritiky.

Většina povídek rovněž těží z poetiky příznačné atmosféry: je to atmosféra sklonku, upadání, odumírání, slábnutí. Nejpříhodnějšími exemplifikacemi se v dekadentní poetice stává západ slunce, podvečer a podzim. Dekadentní obrazivost by si zcela jistě zasloužila detailní rozbor většího množství materiálu. Tato práce se snažila alespoň prostřednictvím hojnějšího citování i delších pasáží textů povídek čtenáři poskytnout touto cestou představu o jazyce těchto bohatých, často smyslově přesycených obrazů. Právě z citovaných ukázek však může i vyplynout, že řada takových obrazů se stala pro dekadenci konvenčními, podobně jako mnoho rekvizit, jež by mohly vytvořit jakýsi příznačný „slovník“ dekadence.

---

tendenci Huysmansových románů od *Là-bas* k *L'Oblat*, čehož si zvláště všímá Procházka v kritických pracích o Huysmansovi), kreace vlastního, hermeticky uzavřeného světa (metafora „slonovinové věže“), anebo prostá rezignace na jakékoli hledání pozitivního smyslu existence, zabřednutí do „stojatých vod“, bytí bez pohybu, bez směru, bez cíle, bolestně reflektované a paradoxně přetvořené v předmět vlastní rozkoše. Coby gesto proti nudě všednosti a nehybnosti může posloužit experiment, exces, postavení přirozenosti na hlavu, zvrácení morálky atd. V zásadě lze říci, že v dílech Huysmansových prozkoumává subjekt tyto různé možnosti a románové dílo tohoto autora je velmi komplexní.

[237] Není proto zcela od věci, zabývá-li se Hana Bednaříková ve své práci o české dekadenci i prózami Ladislava Klímy.

3 Próza na stránkách Moderní revue po roce 1900

Znovu a naposled se musíme vyrovnat s nutností stanovit a objasnit limity této práce. Zatímco první soubor povídkového materiálu, čtyři texty otištěné v prvé části antologie *Vteřiny duše*, představuje jedny z prvních snah o experiment s dekadentními prvky, druhý soubor, necelé dvě desítky povídek, otištěných na stránkách Moderní revue do roku 1900, může představovat výsledky období jakési *krystalizace* tvaru intencionální dekadentní povídky. Oběma těmito sondami jsme provedli alespoň minimální relevantní vhled do problematiky literární dekadence prakticky ve vývoji během devadesátých let devatenáctého století.

Pokud jde o další směřování původní české prózy krátkého a středního rozsahu na stránkách Moderní revue, pro potřeby této práce byl sestaven další soubor sestávající z více než čtyřiceti děl pro období 1900 - 1914. Jejich podrobnější rozbor však v jejím rámci není myslitelný a spíše v budoucnu poslouží pro potřeby jiné, šířeji zaměřené práce. Je tu patrný i zřejmý nárůst publikovaného materiálu.

Stanovení hranice pro zkoumaný materiál je vždy záležitostí velmi citlivou. Klást mezník do roku 1900 může se zdát aktem zcela formálním. Nejde tu ani tak o líbivý „konec století“ jako bod na pomyslné časové ose, jako spíše o širší plochu „přelomu“ století. Ostatně, jisté opodstatnění může být nalezeno v tom, co již bylo řečeno v návaznosti na vývoj ideového profilu Moderní revue tak, jak o něm píše Jaroslav Med (viz kap. *Ideový profil Moderní revue*). Ten sám vytyčuje druhé období působení revue po roce 1900 a zároveň užívá pojmu „druhá generace“ symbolistně-dekadentních autorů a zdůrazňuje odklon od konfrontace ve prospěch ideálu „Krásy“.[238]

[238] Jaroslav Med: *K ideovému profilu Moderní revue*. In: Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst, Praha 1995, s. 49.

Bylo by sotva možné prokázat, že rok 1900 je v tomto ohledu skutečně přelomový. Lze si však na materiálu povšimnout postupující proměny v tvaru. Proti preferenci velmi krátkých nebo vnitřně silněji přerývaných textů (odpovídá tomu i užití grafických prostředků, především oblíbených několikanásobných pomlček, tečkování a jiných grafických signálů zámlk a předělů) projevuje se čím dál více tendence k sevřenějšímu vyprávění, celistvosti, zároveň však mnohem plnější vtažení do „ahistorického bezčasí", jak výstižně tamtéž poznamenává Jaroslav Med. Patrná je obliba látek staroorientálních, ale zároveň čím dál více i křesťanských.

Tento přechod je skutečně velmi neostrý a v žádném případě důsledný. I mezi texty publikovanými po roce 1900 nacházíme prózy rysů velmi blízkých těm modelovým rysům, které jsme na předchozích stranách postupně i opakovaně odhalovali. Mezi nimi by si bližší pozornosti zasloužily například některé prózy Karáskovy, texty Miloše Martena, Karla Šarliha, Petra Klese, Edvarda Klase či Jaroslava Hilberta. Alespoň pro pouhý přehled předkládáme v poznámce seznam relevantních próz, a to včetně rozsáhlejších textů, jichž skutečně přibývá. Uvažme například, že v tomto „druhém" období publikování Moderní revue uveřejnil na jejích stránkách Jiří Karásek dva ze svých *Románů Tří mágů*, *Román Manfreda MacMillena* (sv. 19) a *Scarabea* (sv. 20 a 21). V každém případě se jedná o vesměs pozoruhodné texty, jejichž materiál v sobě skrývá velký potenciál pro zkoumání proměn široce chápané dekadentní poetiky a těch zvýrazňovaných složek, v nichž se projevuje blízký vztah dekadence a především poetiky romantické a parnasistní.[239]

[239] Na tomto místě uvádíme pouze autora, název prózy a odkaz na svazek Moderní revue, v němž byl text publikován. Jak již bylo poznamenáno, jeho dohledání je díky přehlednosti obsahů jednotlivých svazků poměrně jednoduché. Prózy na stránkách Moderní revue 1900 – 1914 — — Miloš Marten: *Dáma se psem* (Sv. 12); Edvard Klas: *Zahrady v městě. Úryvky* (Sv. 12); Karel Kamínek: *Návštěva* (Sv. 12); Jiří Karásek ze Lvovic: *Háj Mylittin* (Sv. 13); Vladimíra Jedličková (→ Edvard Klas): *Akáty pokvetou* (Sv. 13); Josef Müldner: *Letní noci* (Sv. 13); Jaroslav Hilbert: *Vzpomínka Boha* (Sv. 13); Edvard Klas: *O těžkém srdci paní Iridy* (Sv. 14); Jiří Karásek ze Lvovic: *Vánoce v Grecciu* (Sv. 15); Miloš Marten: *Irena* (Sv. 15); Edvard Klas: *Povídka o krásné pohovce P. Baille Scotta* (Sv. 15); Jaroslav Hilbert: *Modřička* (Sv. 15); Petr Kles: *Mezi tím byla láska …* (Sv. 16); Miloš Marten: *Půlnoční dítě* (Sv. 16); Karel Šarlík: *Doma* (Sv. 16); Petr

Závěr

Předkládaná práce se snažila přispět do literárněhistorického diskursu alespoň částečným zpracováním látky, jíž dosud nebylo věnováno příliš mnoho pozornosti. Svědčí o tom již relativní nedostatek dílčích studií a praktické chybění rozsáhlejší syntetické práce, ponecháme-li stranou nanejvýš přínosnou monografii *Česká dekadence* Hany Bednaříkové, jíž i tato naše práce vděčí za mnohé; o její významnosti svědčí i to, že celá řada otázek v ní nadnesených a rozpracovaných může vyvolávat spory o samu možnost pojetí dekadence jako literárního směru.

Hana Bednaříková svým konceptem podporuje spíše širší chápání literární dekadence, a to v těsné návaznosti na jiné umělecké druhy, což je přístup zcela oprávněný, a domníváme se, že autorce se podařilo koncepci vystavět na solidním základě se skutečně průkaznou podporou ve zkoumaném materiálu. K tomuto širšímu chápání dekadence bychom mohli řadit i přístup Otto M. Urbana a jeho koncepci velmi zdařilé výstavy výtvarných děl, nazvané *V barvách chorobných*, proběhnuvší v Praze počátkem roku 2007.

Vedle toho můžeme postavit koncept užší, jehož cílem je ostřeji vymezit dekadenci literárněhistoricky jakožto výraz vědomě *přijatého programu básnického hnutí nebo skupiny*, jak o tom píše Jaroslav Med v citované stati *Symbolismus – dekadence*. Ten zároveň zpochybňuje možnost postihnout dekadenci pouze na základě určitého naladění nebo životního pocitu. Jak jsme se o tom na patřičném místě zmínili, jakýkoli „manifest“

Kles: *Za illusí* (Sv. 17); Karel Šarlih: *Zvědavá* (Sv. 17); Jiří Mahen: *Druhá krise* (Sv. 17); Jiří Mahen: *Pták zpívá* (Sv. 19); Jiří Karásek ze Lvovic: *Román Manfreda MacMillena* (Sv. 19); Miloš Marten: *Černý páv. Pohádka* (Sv. 20); Jiří Karásek ze Lvovic: Scarabeus (Sv. 20 a 21); Miloš Marten: *Cortigiana. Novella* (Sv. 22); Mirko Rutte: *Smuteční slavnost srdcí* (Sv. 22); Mirko Rutte: *Melancholická země* (Sv. 22); Karel Šarlih: *Jaro* (Sv. 23); Jiří Karásek ze Lvovic: *Genenda* (Sv. 23); Jiří Karásek ze Lvovic: *Smrt Salomina. Nubický apokryf* (Sv. 23); Růžena Jesenská: *Zita blahoslavená* (Sv. 24); Jiří Karásek ze Lvovic: *Legenda o kouzelníku Šimonovi* (Sv. 24); Jiří Karásek ze Lvovic: *Pohádka o královně Sábské* (Sv. 24); Karel Adam: *Přicházím*, báseň prosou (Sv. 24); Jiří Karásek ze Lvovic: *Legenda o Sodomovi* (Sv. 25); Jiří Karásek ze Lvovic: *Obrácení Raymunda Lulla*, novella (Sv. 26); Jaroslav Pasovský: *Lilita*, apokryf (Sv. 26); Karel Šelepa: *Kathedrála*, báseň prósou (Sv. 26); Rudolf Medek: *Zlatý věk*, novella (Sv. 26 a 27); Jiří Karásek ze Lvovic: *Dafnino hoře* (Sv. 28); Karel Šarlih: *Dívky malého města* (Sv. 28); Eva Jurčinová: *La philosophie dans le boudoir*. Povídka (Sv. 28); Jiří Karásek ze Lvovic: *Legenda o ctihodné Marii Elektě de Jesu* (Sv. 28); Rudolf Medek: *Magdaléna*, povídka (Sv. 28); Eva Jurčinová: *Fantasie impromptue*, povídka (Sv. 28).

české dekadence bohužel chybí, a proto je velmi obtížné hovořit vůbec o nějakém *programu* české literární dekadence.

Ačkoli má badatel k dispozici řadu textů, které v sobě nesou určitý deklarativní aspekt, anebo alespoň projevují vyhraněnější dílčí názor konkrétně na literární tvorbu, může tyto texty považovat maximálně za aktuální projevy názorů svých autorů. *Moderní revue pro literaturu, umění a život* nikdy neměla být tribunou dekadence. Skutečnost, že právě na stránkách této jedinečné a umělecky jednoznačně vysoce hodnotné revue nacházela dekadence coby jev v žádném případě autochtonní, nýbrž zcela zřejmě se zájmem recipovaný, své významnější názvuky, je především dílem uměleckých zájmů jejího šéfredaktora, který se ovšem neuzavíral před vlivy jiných dobových směrů. Na druhou stranu je však pravda, že Procházka nebyl ochoten přistoupit na výraznou proměnu poetik související s nástupem směrů takzvaně avantgardních. Přímé spojování literární dekadence a Moderní revue je tak jevem sice běžným a do jisté míry pochopitelným, nikoli však neproblematickým.

Tato práce si od počátku nekladla zcela konkrétní otázky, neformulovala hypotézy, jež by mohly být prostě ověřeny metodologicky jasným zkoumáním určitého vymezeného materiálu, nýbrž na jejím počátku stál zájem o dekadenci jako problematický pojem, jehož rozsah a obsah by mohl být znovu hodnocen, popřípadě redefinován. Krátký prozaický žánr tu posloužil především jako prostředek, na základě něhož lze k dekadenci přistoupit a zkoumat, co činí dekadentní prózu *dekadentní*. Je třeba poznamenat, že dosud více pozornosti bylo věnováno projevům literární dekadence v básnictví. Díla drobné prózy, jejíž mistrovské kusy dnes zůstávají v celé řadě případů již bez sebemenšího zájmu, leží pozapomenuty na stránkách dobových časopisů včetně Moderní revue, která by měla být první branou k české dekadentní povídce z důvodů, které byly objasněny, a tak tomu bylo i

v případě této práce. Můžeme si však položit otázku: jsou ony povídky zapomenuty právem?

Každý jednotlivý text si zaslouží při svém zkoumání individuální pozornost. I z toho důvodu bylo jedním z dílčích cílů práce dotknout se alespoň dvou desítek povídek a několika dalších významných textů, stejně jako v únosné míře citovat v poznámkách nebo přímo v textu pasáže z nich, aby si čtenář této práce mohl učinit lepší představu nejen o tom, co oněmi ukázkami práce dokládala, ale i o zvláštním jazyku, obrazivosti, neotřelých syntagmatech, specifické slovní zásobě a dalších jevech nižší roviny tvarové výstavby, jimž se na stránkách této práce nedostalo pozornosti, ale mohly by posloužit jako témata řady prací dílčích.

Vrátíme-li se k otázce, jak vůbec nakládat s pojmem dekadence, zda se přiklonit k úzkému pojetí se snahou o ostřejší literárněhistorické vymezení, či spíše k širokému pojetí zohledňujícímu celkový kvas evropské kultury zhruba poslední třetiny devatenáctého století a doby před vypuknutím první světové války, tedy doby konce takzvaného „dlouhého“ devatenáctého století, zkusme nabídnout možnost třetí, takovou, jež by obojí v jistém smyslu zastřešovala.

Tato práce chtěla v jistých náznacích představit dekadenci jako svébytný způsob nazírání světa, specifický *životní projekt*, jehož je literární produkce a její recepce a posuzování nanejvýš významnou součástí, podobně jako vysoce kulturně orientovaný život vůbec. V jistém smyslu by se dalo hovořit i o ideologickém konstruktu, pokud bychom byli ochotni zbavit pojem ideologie primárně negativních konotací. Zároveň by bylo možno hovořit o dekadenci jako o specifickém životním stylu. Že je to přístup zcela legitimní, prokazují samy prozaické texty již tím, že tolik nevyprávějí, ale zejména *předvádějí*. Znamenalo by to, že dekadence je realizací určité představy, určitého intencionálního modelu (postavy, prostoru, jednání/nejednání, vnímání, cítění, prožívání, *zakoušení* …).

První část této práce, která se snažila přispět i k rekonstrukci myšlenkového diskursu dekadence (ačkoli takový počin by si žádal přístup mnohem důslednější, pečlivější a především zodpovědné hledání ohlasů konkrétních textů v dobovém kontextu), právě proto představila některé důležité prvky tohoto ideového projektu, jež nacházejí svůj ohlas v textovém materiálu.

Tím se dostáváme i k možným odpovědím na otázky, jakým způsobem takový ideový projekt odrážejí prozaické texty, jak se mu svým tvarem přibližují. Druhá, teoreticky orientovaná část práce, se proto snažila v několika možných oblastech nastínit, jakých možností lze pro naplnění dekadentního projektu literárního díla využít a s jakým výsledkem. Položme nyní tyto otázky: 1. Může být krátký prozaický žánr vhodným žánrem pro realizaci dekadentního ideového projektu?; 2. Čím je specifický fikční svět dekadentní povídky (či obecněji dekadentní prózy) a jak je utvářen?; 3. Jakým způsobem může určitá vyprávěcí situace dopomoci úspěšné realizaci dekadentního projektu a jaká VS je z toho hlediska nejvhodnější?; 4. Můžeme považovat specifičnost postavy za klíčovou determinantu žánru „dekadentní povídky“?

Budeme-li odpovídat v opačném sledu a odpověď na otázku, zda je povaha postavy klíčová, bude kladná, můžeme na základě toho, co bylo v této práci řečeno, vyprávěcí situaci, v níž dominuje *reflektor*, považovat za nejlépe vyhovující, ovšem povídkový materiál nám ukazuje, že se neuplatňuje v takové míře. V povídkách se setkáme s nejrůznějšími vyprávěcími situacemi a zřídkakdy nalezneme vyprávěcí situaci jako „čistou“. Výjimku mohou tvořit velmi krátké texty (*Ironicko-sentimentální initiála*, *Údolí smutku*, *Tanec smrti*), kde může být důvodem tíhnutí k lyrizaci a skutečné vědomí toho, že se *vypráví*, je jakoby potlačeno. Specifičnost fikčního světa by pak byla dána skutečností, že se jedná zpravidla o svět s jedinou postavou, řečeno společně s Lubomírem Doleželem. Tato jediná postava a její povaha pak fikční svět jakoby generuje (zmínili jsme se

mnohokrát o principu „exteriorizace krajiny duše“). Fikční svět obsahuje entity, jež posléze zakládají dekadentní topiku, někdy jsou prakticky nefunkční a skutečně představují jen literární topoi (například šlechtická stylizace, jež je pro izolovaný a výlučný subjekt víceméně nadbytečná). Pokud jde o výhodnost krátkého prozaického žánru pro realizaci dekadentního ideového projektu, můžeme odpovědět rovněž kladně, neboť tu jde zpravidla o postižení nějaké kritické situace, na niž subjekt musí reagovat. Čtenář zpravidla není a ani nemá být svědkem geneze postavy; je pouze konfrontován s jejím viděním světa, vnímáním, prožíváním, jednáním/pasivitou. I zde však přirozeně narážíme na výjimky, kdy právě geneze specifičnosti postavy je centrálním tématem (Klesova *Nemoc*) nebo autorská snaha je komplexnější (Šaldova *Analýza*). Na základě kritérií, která stanovila práce Martina Pilaře pro žánrové vymezení povídky, se můžeme domnívat, že povídka dobře vyhovuje snaze o podtržení některého aspektu dekadentního ideového projektu, ale jak je patrné i na povídkovém materiálu v této práci, prakticky nikdy nejde o zachycení komplexního obrazu dekadentního světa, jejž generuje specifická postava.

Jak hluboce ještě dnes dokáže oslovit dekadentní próza současného čtenáře? Dekadentní próza je v každém případě literaturou čtenářsky poměrně náročnou. Vyžaduje ochotu přitakat zvláštnímu diskursu, v jehož povaze rozhodně není snaha komunikaci usnadňovat. Je k tomu užíváno řady jazykových prostředků (ačkoli je obtížné posuzovat jazykovou povahu daných textů bez akceptace diachronního přístupu), stejně tak se projevují neobvyklé slovotvorné principy, záliba v často exotických či archaických reáliích, či demonstrativní záliba filologická.

Tím se dostáváme k poslední otázce, totiž je-li ještě dnes možné nějakým způsobem navázat na tradici dekadentní prózy, zjevně nepříliš silnou či zakořeněnou, zda je možné vytvořit jakýsi typ neodekadentní povídky. Pravděpodobně se jedná o projekt neperspektivní, nicméně základní otázkou by bylo, kde nalézt adekvátní možnosti

exemplifikace jednotlivých složek tematické výstavby, abychom setrvali alespoň při tom, čím se především zabývala tato práce. Jak by tedy vypadala postava „moderního“ dekadenta? Do jakých prostorů by byla neodekadentní próza situována? Konečně, snad každá doba může zrodit své nenávistné kritiky, již jsou si však bolestně vědomi své neschopnosti jakkoli se proti ní postavit kromě pouhého sebevyčleňujícího gesta, každá doba může zrodit své dandye, kteří budou žít věčně dvojím životem na hraně společenské slávy a úplného zavržení, každá doba má svá podzemí, špinavé lokály, bludiště ulic pro chodce, kteří nikam nejdou, své klášterní klauzury, své malé uzavřené zahrady a oázy, dokonce i své slonovinové věže.

Résumé: The short prosaic form of the Czech literary decadence

As suggested in the abstract, the work consisting of three main parts has a reasoned structure. We shall look it over to point out the most important information. The first part contains six chapters plus the short conclusion. The opening chapter has its concern in the term of literary *decadence* and its image in the understanding by literary history. We offer and comment two encyclopaedic definitions of the term. One of them, gained from *Dictionary of Literary Terms*,[240] says this: *„The movement emphasized the autonomy of art, the need for sensationalism and melodrama, egocentricity, the bizarre, the artificial, art for art's sake and the superior outsider position of the artist* vis-à-vis *society – particularly middle-class or bourgeois society. Much „decadent" poetry was preoccupied with personal experience, self-analysis, perversity, elaborate and exotic sensations."*[241] It can be found most useful for creating the first approach to the problem, but several theses should be questioned, especially the existence of a certain "decadent movement" in the Czech literary history. When several Czech special publications of different complexion are concerned, we try to identify the nature of the relation between decadence and the editors of *Moderní revue*, the famous and quite influent review open to contemporary artistic streams of the final third of the nineteenth century.

We grant this review a self-reliant chapter based on the monograph, containing relevant essays on partial topics, of which especially one of them, concerning ideological profile of the review written by Jaroslav Med, is most valuable for this work. It is to be said that there are three main periods of the review's publication, roughly dated 1894 – 1900, 1900 – 1918 and 1918 – 1924. In its third part this work uses the corpus of short stories publicized in the review during the first period, when the reception of potential

[240] J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. Andre Deutsch, London 1979[2].
[241] Ibid., p. 178.

foreign models was evidently strong and when the Czech model decadent short story could crystallize. That was also the most important period for the review's asset for the literary critique, mentioned in the third chapter.

The fourth and most comprehensive chapter of the first part deals with the actual cultural context of the decadent movement, its most characteristic features, which were (for the Czech culture) most profoundly presented so far by Hana Bednaříková in her outstanding monograph, *The Czech Decadence*. The author defines the different terms for the movement and she emphasizes the moment of renewal in the idea of decadence. In contrast, Jiří Karásek of Lvovice, one of the most influent and notable figure of the movement, draws up the decadence at the beginning of the twentieth century as a transitory cultural phenomenon between romanticism and syntheticism, which affiliates his view a bit to the opinion of František Xaver Šalda, the persistent objector of the decadent movement. We can notice that the decadence conveys the features of a transitory period: negative reflection of so called progress, axiological relativiness, ideas of permanent decline, and genetic or physical exhaustion. The influence of Arthur Schopenhauer's philosophic system is also remarkable and this work tries to refer to at least some relevancies. Other features of decadence could be seen in aestheticism and explicit odium for physical aspect of the existence, admire for obscure a obscene, preference of pathological phenomenon, preference of an image against the reality (including admire for one's self-portrait, mirrors, water level and other reflecting surfaces), dolorous tension between *Eros* and *Thanatos*, unchained beauty not affined with good, sexual perversity and narcissism. Also symbol, fragment, petty forms, detail, intertextuality, self-reference, projectivity, self-stylization and isolation should be mentioned.

The following two chapters are fully dedicated to two influential novels, *A Rebours* by Joris-Karl Huysmans, and *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, at least shortly referring to the most important features of the decadent stylization.

The second and the third part of the work make a unit, concerning the problem of defining and describing the model form of a hypothetical decadent short story genre itself, for the first time theoretically, for the second time showing the concrete prosaic material. Four short stories were particularly emphasized, the texts by F. X. Šalda, Jíří Karásek of Lvovice, Arnošt Procházka and Petr Kles, which could be considered the three different crystallizing model forms: complex and ideological (Šalda), strictly subjective and reflecting (Karásek and Procházka), and mostly narrative and descriptive (Kles). Those are texts produced in the first half of the 1890's, virtually experimental. The second chapter of the third part presents nearly two tens of short stories publicised within *Moderní revue* in the period 1894 – 1900 and notices the characteristic thematic features as described previously. The third chapter concerns very shortly the changes in the prosaic form after 1900 as a turning point, not only formal.

This work tried to explore the material in its thematic composition, which is obviously very specific and traditionally reflected. Especially the unique main (and practically sole) character could be considered the key to a typical decadent short story: an individualistic, ordinarily masculine subject, self-isolated and reflecting that isolation with a sort of perverted pleasure, overpowered by his limped will and disability, whose odds are stacked, taking delight in his sophistication and aesthetic sensations. Of course, more features could be mentioned. Also the "exteriorized scenery of the soul" can be observed as a symptomatic technique connected with the nature of the main character. The environment within the text is often filled up with many props traditionally attributed to a decadent stylization, many of them can be considered redundant and non-functional

because of their derivative character, looking extraneous within the Czech literary tradition.

We ask a final question about the influence of the decadent fiction onto the modern-day reader. Is it just a dead branch of the developing modern literature, or is it inspirational even at the beginning of the twenty-first century? Would be a neo-decadent prosaic model possible? Which exemplification and which specific features could it have? Does the present-day period have its decadent-type characters, its dandies, or inhabitants of their own ivory-keeps?

Seznam pramenů

- F. M. Dostojevskij: *Běsi*. Melantrich, Praha 1930.

- Joris Karl Huysmans: *Na ruby*. Sdružení na podporu vydávání časopisů, Praha 1993.

- B. Chlad: *Zpověď*. In: MR, sv. 4, č. 1, s. 17 – 21.

- Václav Jindra: *Ta noc*. In: MR, sv. 9, č. 4, s. 109 – 113; č. 5, s. 139 – 144; č. 6, s. 161 – 165.

- Bohumil Jiroušek: *Jaroslav Goll. Role historika v české společnosti*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích a NTP, České Budějovice 2006.

- Karel Kamínek: *Smutek*. In: MR, sv. 4, č. 1, s. 7 – 8.

- Karel Kamínek: *Záchvěvy konce*. In: MR, sv. 5, č. 4, s. 113 – 115; č. 5, s. 141 – 143.

- Karel Kamínek: *Cesta*. In: MR, sv. 6, č. 1, s. 3 – 4.

- Karel Kamínek: *In limbis Veneris* …. In: MR, sv. 6, č. 6, s. 161 – 163.

- Karel Kamínek: *Mezi dvěma světy*. In: MR, sv. 7, č. 2, s. 58 – 60; č. 3, s. 87 – 90; č. 4, s. 102.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Julius Zeyer: Stratonika a jiné povídky*. In: Literární listy 14, 1892 – 1893, č. 13, s. 223 – 225.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *K otázce, jak překládati*. In: Literární listy 16, 1894 – 1895, č. 24, s. 387 – 393.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *O kritice jako genreu uměleckém*. In: MR, sv. 1, č. 6, s. 130 – 133.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Antonín Sova: Zlomená duše*. In: Literární listy 17, 1895 – 1896, č. 12, s. 200 – 202; č. 13, s. 270 – 271.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Antonín Sova: Ivův román*. In: MR, sv. 13, č. 7, s. 386 – 388.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Impressionisté a ironikové*. Praha 1903.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Romány tří mágů III. Ganymedes*. Praha, Aventinum 1925.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Tvůrcové a epigoni*. Aventinum, Praha 1927.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Gotická duše a jiné prózy*. Vyšehrad, Praha 1991.

- Jiří Karásek ze Lvovic: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994.

- Bohuslav Knösl: *Ironicko-sentimentální initiála*. In: MR, sv. 3, č. 4, s. 91.

- Jiří Kudrnáč (ed.): *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*. Odeon, Praha 1989.

- František Lepař: *Nehomérovský slovník řecko-český.* Mladá Boleslav 1892.

- Emanuel šlechtic z Lešehradu: *Tanec smrti*. In: MR, sv. 11, č. 2, s. 45 – 46.

352.

- Emile Littré: *Dictionnaire de la langue française, abrégé par A. Beaujean, quatorzième édition*.

- Václav Machek: *Etymologický slovník jazyka českého*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1971.

- Josef Malý: *Slunce*. In: MR, sv. 2, č. 1, s. 5 – 8.

- Josef Malý: *Ráj srdce*. In: MR, sv. 4, č. 4, s. 80 – 83; č. 5, s. 107 – 111.

- Miloš Marten: *Mstitel*. In: MR, sv. 11, č. 9, s. 282 – 284; č. 10, s. 317 – 321; č. 11, s. 349

- Luboš Merhaut – Otto M. Urban (edd.): Prostibolo duše. Nakladatelství-Pavel Křepela, Brno 2000.

- Platón: *Platónovy spisy II.* OIKOYMENH, Praha 2003.

- Arnošt Procházka – Jiří Karásek ze Lvovic: *Zasláno*. In: Literární listy 15, 1894, č. 19, s. 334.

- *Kritika.* In: Moderní revue, sv. 1, č. 6, březen 1895.

- Arnošt Procházka: *Emile Zola: Germinal*. In: Literární listy 13, 1891 – 1892, č. 8, s. 144 – 145.

- Arnošt Procházka: *Emile Zola: Doktor Pasal*. In: Literární listy 14, 1892 – 1893, č. 24, s. 415.

- Arnošt Procházka: *Jiří Karásek: Bezcestí*. In: Literární listy 15, 1893 – 1894, č. 3, s. 51 – 55.

- Arnošt Procházka: *Glossa k dekadenci*. In: Literární listy 15, 1893 – 1894, č. 7, s. 115 – 116.

- Arnošt Procházka: *Bratří Edmond a Jules de Goncourt*. In: Literární listy 15, 1893 – 1894, č. 9 – 15.

- Arnošt Procházka: *Karel Šlejhar: Dojmy z přírody a společnosti*. In: Literární listy 15, 1893 – 1894, č. 16, s. 274 – 277.

- Arnošt Procházka: *Immoralita v umění*. In: MR, sv. 1, č. 5, s. 115 – 118.

- Arnošt Procházka: *Joris-Karl Huysmans: En route*. In: MR, sv. 2, č. 4, s. 73 – 76.

- Arnošt Procházka: *Joris-Karl Huysmans: Cathédrale*. In: MR, sv. 8, č. 1, s. 21 – 22.

- Alap (=Arnošt Procházka): *Kritické črty*. In: Literární listy 13, 1891 – 1892, č. 11, s. 188 – 190.

- Arnošt Procházka: *Ke knihám J. K. Huysmanse*. In: Literární listy 16, 1894 – 1895, č. 22 a č. 23.

- Arnošt Procházka: *J. K. Huysmans*. In: Literární listy 20, 1898 – 1899, č. 13, s. 205 – 207; č. 14, s. 223- 224; č. 15, s. 241 – 243.

- Arnošt Procházka: *Torsa veršů. Torsa prosy*. Praha, 1925.

- Emanuel Rádl: *Dějiny filosofie II. Novověk*. Votobia, Praha 1999.

- Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1997.

- Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa II*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1998.

- František Soldan: *Začátek pohádky*. In: MR, sv. 2, č. 4, s. 88 – 90.

- Antonín Sova: *Svátek smíření*. In: MR, sv. 3, č. 1, s. 3 – 7.

- Antonín Sova: *Údolí Smutku*. In: MR, sv. 7, č. 1, s. 3 – 4.

– 104.

- F. X. Šalda: *Duše a dílo. Podobizny a medailony*. Čes. Grafická akc. Spol. Unie, Praha 1918.

- F. X. Šalda: *Kritické projevy I (1892 –1893)*. Melantrich, Praha 1949.

- Oscar Wilde: *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Mladá fronta, Praha 1965.

- Xenofón: *Vzpomínky na Sókrata*. Svoboda, Praha 1972.

- Luisa Ziková: *Západ*. In: MR, sv. 2, č. 3, s. 66 – 69.

Seznam sekundární literatury

- Hana Bednaříková: *Česká dekadence*. CDK, Brno 2000.

- J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. Andre Deutsch, London 1979[2].

- Jaroslav Med: „Symbolismus – dekadence“. In: *Česká literatura 33*, 1985, č. 2, s. 119-126.

- Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.

- Terry Eagleton: *Úvod do literární teorie*. Triáda, Praha 2005.

- Ernst Fischer: *Odcizení, dekadence, realismus*. Československý spisovatel, Praha 1964.

- Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005.

- Aleš Haman: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. H&H, Jinočany 1999, s. 94 nn.

- Daniela Hordová (ed.): *Poetika míst*. H&H, Praha 1997.

- Daniela Hodrová (ed.): *… na okraji chaosu … Poetika literárního díla 20. století.* Torst, Praha 2001.

- František Kautman: *F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha, Rozmluvy 1992.

- Arne Novák – Jan V. Novák: *Přehledné dějiny literatury české.* Atlantis, Brno 1995.

- Martin Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Sfinga, Ostrava 1994.

- Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*. Host, Brno 2006.

- F. K. Stanzel: *Teorie vyprávění*. Odeon, Praha 1988.

- Hana Šmahelová: „Kontexty současného literárněhistorického myšlení“. In: *Česká literatura 48*, 2000, č. 2, s. 116.

- Dalibor Tureček: *Doptávání po metodě dějin literatury*. In: Vladimír Papoušek – Dalibor Tureček: *Hledání literárních dějin*. Paseka, Praha – Litomyšl 2005, s. 9 – 34.

- Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.): *Moderní revue*. Torst, Praha 1995.

- Štěpán Vlašín (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*. Panorama, Praha 1983[2].