

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

**MILOŠ MARTEN V KONTEXTU PRÓZY
ČESKÉHO FIN-DE-SIÈCLE
(MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE)**

MILOŠ MARTEN IN THE CONTEXT OF THE
CZECH FIN-DE-SIÈCLE PROSE
(DIPLOMA THESIS)

autor: Bc. Jana Kantořiková

obor: Česká filologie

vedoucí práce: PhDr. Hana Bednařiková, Ph.D.

Olomouc 2009

Děkuji PhDr. Haně Bednaříkové, Ph.D., za odborné vedení práce a mnoho cenných rad.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 24. května 2010

OBSAH

| | |
|--|-----|
| 1. ÚVOD..... | 2 |
| 2. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY..... | 4 |
| 3. ŽÁNROVÉ PROMĚNY LITERATURY FIN-DE-SIÈCLE..... | 10 |
| 4. TVORBA BELETRISTICKÁ..... | 12 |
| 4.1 První prózy..... | 12 |
| 4.1.1 Mstítel..... | 12 |
| 4.1.2 Dáma se psem..... | 17 |
| 4.2 Cyklus rozkoše a smrti..... | 21 |
| 4.2.1 Mimo dobro a zlo..... | 21 |
| 4.2.2 Spolu kosmem..... | 28 |
| 4.2.3 Irena..... | 30 |
| 4.2.4 Půlnoční dítě..... | 32 |
| 4.2.5 V aleji..... | 38 |
| 4.2.6 Erotikon..... | 40 |
| 4.3 Cortigiana..... | 45 |
| 4.4 Dravci..... | 46 |
| 4.4.1 Dravci..... | 46 |
| 4.4.1 Dravci..... | 46 |
| 4.4.2 Raněná Amazonka..... | 48 |
| 4.4.3 Fons Amoris..... | 49 |
| 4.5 Cyklus rozkoše a smrti – druhé vydání..... | 51 |
| 4.6 Shrnutí..... | 53 |
| 5. TVORBA ESEJISTICKÁ..... | 58 |
| 5.1 Martenovo pojetí kritiky..... | 59 |
| 5.2 Žánr eseje..... | 61 |
| 5.3 Dialogizovaný esej..... | 63 |
| 5.3.1 Styl a stylizace..... | 63 |
| 5.3.2 Nad městem..... | 69 |
| 5.4 Problémový esej..... | 71 |
| 5.4.1 Kriterion života..... | 72 |
| 5.4.2 Štěstí resonance..... | 74 |
| 5.4.3 O lyrickém impresionismu..... | 76 |
| 5.5 Portrétní esej..... | 78 |
| 5.5.1 Kniha silných..... | 79 |
| 5.5.2 Akord..... | 84 |
| 5.6 Shrnutí..... | 88 |
| 6. ZÁVĚR..... | 93 |
| ANOTACE..... | 97 |
| PRIMÁRNÍ LITERATURA..... | 98 |
| SEKUNDÁRNÍ LITERATURA..... | 100 |

1. ÚVOD

Miloš Marten patří mezi významné představitele literatury českého fin-de-siècle. Literární historií je primárně vnímán jako literární a výtvarný kritik a esejista. Působil především v časopisu *Moderní revue* a výrazně se podílel na profilu tohoto periodika. Martenovo beletristické dílo je jeho kritickou tvorbou poněkud zastíněno. V této práci bychom se chtěli zaměřit na obě oblasti autorovy tvůrčí činnosti a pohlédnout na ně v jejich vzájemných vztazích.

Práce je rozdělena na dvě hlavní části. V první se věnujeme Martenově beletristické tvorbě, ve druhé části se zaměříme na autorovu činnost literárně kritickou a umělecko-teoretickou. Vycházíme z předpokladu, že tyto dvě Martenovy tvůrčí polohy od sebe nelze jednoznačně oddělit, naopak jsou úzce provázané. Následně se tedy pokusíme jeho beletristickou a kritickou-esejistickou tvorbu usouvztažnit. Jednotlivé kapitoly jsou řazeny tematicky/problémově. V rámci stěžejní kapitoly *Tvorba beletristická* pak přihlížíme k chronologickému hledisku, kapitola *Tvorba esejistická* je členěna podle typologického kritéria.

V úvodní části práce nastíníme literárněhistorický a esteticko-ideový kontext období fin-de-siècle a zmíníme hlavní mezníky, jež formovaly vývoj české literatury přelomu devatenáctého a dvacátého století. V následující kapitole se budeme věnovat problematice žánrových proměn literatury daného období. V části zaměřené na Martenovu beletristickou tvorbu bude stát v centru našeho zájmu soubor novel *Cyklus rozkoše a smrti*. Pozornost budeme věnovat také autorovým raným textům. V analyticko-interpretacní části budeme Martenovo dílo sledovat v několika rovinách. Pokusíme se zachytit vývoj jeho poetiky, autorského stylu a ideové koncepce. Prostřednictvím analýzy textů se pokusíme nastínit základní znaky literatury daného období. Martenovy texty uvedeme do vztahu s fenomény dekadence, secese a psychickým naturalismem. Budeme si všímat především tematického a motivického plánu novel, proměn koncepce postav, zobrazení krajiny, času, prostoru a také změn narativních modalit. Částečně přihlédneme ke kontextu soudobé literární produkce. Zároveň budeme sledovat, jak se v Martenově beletristické tvorbě projevují dobově příznačné žánrové synkretizační tendence.

Ve druhé části věnované Martenově esejistické tvorbě budeme nejprve reflektovat autorův literárněkritický přístup. Neusilujeme však o celkovou analýzu Martenovy kritické činnosti, zaměříme se na autorovy nejvýznamnější eseje, a to především

z hlediska možností tohoto žánru. Martenovo esejistické dílo budeme sledovat podobným prizmatem jako jeho beletristickou tvorbu, zaměříme se na stylovou a formální složku těchto textů a budeme sledovat proměny autorovy esteticko-ideové koncepce. Martenovo beletristické dílo potom uvedeme do vztahu s jeho tvorbou kritickou/esejistickou a pokusíme se zachytit a pojmenovat jejich vzájemné paralely a průsečíky.

2. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY

Období přelomu devatenáctého a dvacátého století je kulturně velmi rozmanitou epochou, jež v sobě skrývá bohatství uměleckých směrů, proudů a tendencí. Toto období bývá označované jako fin-de-siècle. Uvedený pojem charakterizuje duchovní atmosféru v Evropě na přelomu devatenáctého a dvacátého století a její kulturní a společenské klima, v němž se rodí životní pocit mladé umělecké generace. V umění obecně se paralelně vedle sebe objevují směry, z nichž některé ze sebe vzájemně vycházejí, jiné jsou svými myšlenkami, prostředky a postupy protikladné. Existuje vedle sebe realismus, naturalismus, impresionismus, symbolismus, dekadence a secese. Vzhledem k terminologickým nedostatkům, jež s sebou vymezení jednotlivých uměleckých směrů a literárních fenoménů přináší (svědčí o tom především vyrovnávání se s pojmy secese a dekadence a jejich „rehabilitace“), se zastřešující označení fin-de-siècle jeví jako nejvýše vhodné. Nese v sobě význam konce. V českém kontextu ovšem konec století, přesněji již léta devadesátá, můžeme označit jako počátek nového, moderního umění.

Nyní nastíníme souvislosti a mezníky, jež formovaly vývoj české literatury a umění přelomu devatenáctého a dvacátého století. V evropském kontextu je pro období fin-de-siècle příznačná tzv. krize hodnot. Tato doba je charakteristická dojemem chaosu a roztržitosti. Mladí umělci se setkávají s tím, co můžeme nazvat krizí poznání, kdy se rozpadá víra v optimistický evolucionismus devatenáctého století a projevuje se nedostatečnost pozitivistického přístupu. Výrazný vliv na smýšlení a tvorbu mladých umělců měl filosof Friedrich Nietzsche, a to především svou kritikou racionalismu a protikřesťanským postojem. S naplněním transcendentního prázdna, jež je průvodním jevem a důsledkem „atmosféry doby“, se jednotliví tvůrci vyrovnávali různě. Někteří Boha radikálně odmítají, jiní hledají únik v mysticismu, východních filosofích či esoterických naukách. Nietzsche ovlivnil i svou ideou nadčlověka, jež se v literárním kontextu projevila především vypjatým individualismem, nonkonformismem, zdůrazněním síly jedince – umělce, kultem génia, aristokraticky nadřazeným postojem, a to především u dekadentů. Na zpochybnění racionalismu se podílel i Sigmund Freud (např. *Výklad snů*, 1900), který stejně jako Nietzsche působil na celé generace umělců přelomem století počínaje. Optimistický pozitivismus se rozpadá, svět se již nejeví tak přehledně uspořádan. Tuto skutečnost reflektovalo

i umění, literaturu nevyjímaje. Do popředí se tedy dostává intuice, sen, instinktivní únik do intimity.

Proměňuje se poměr umělce ke skutečnosti. Je zdůrazňován jeho osobní prožitek, subjektivní vidění a cítění je principem života i tvorby. V tomto můžeme spatřovat návaznost na kořeny romantismu. Oproti pravdě „vnější“ je stavěna pravda „vnitřní“, tu zprostředkovává individuum. Manifest *České Moderny* z roku 1895 lze vnímat i jako program subjektivismu, jako manifest individuality v kritice a v umění. Východiskem tvorby je tedy jakési zvnitřnění. Právě individualismus je klíčovým postojem generace umělců přelomu století. Ve společenském kontextu se jeví i jako výraz odporu vůči hodnotám spořádané měšťácké společnosti. Na druhou stranu, tento požadavek individualismu můžeme sice vnímat jako charakteristický znak umění přelomu století, jako pojem se však zdá být poněkud vágní. Je to koncept velmi obecný a jednotliví umělci i jednotlivé literární fenomény se s ním vyrovnávaly různým způsobem. Jiný je individualismus postulovaný *Českou Modernou*, jinak jej chápali a interpretovali teoretici kolem *Moderní revue*, především Arnošt Procházka, který individualismus vnímal jako pojem blízký dekadenci, tedy jako jakési východisko tvůrce, pro něhož je soudobá realita opovržením hodná, a proto uniká ke snům a fantaziím.¹ Rozdíl budeme pozorovat i u Miloše Martena - jeho počáteční individualismus a subjektivismus později ustupuje hledání nadosobních a národních hodnot, autor se přiklání ke kultu řádu a tradice budovaném na hodnotách latinského katolicismu.

V literatuře se rovněž projevují tendence distance od diktátu realismu a naturalismu. Na tomto místě můžeme připomenout diskuse o realismu a naturalismu na přelomu osmdesátých a devadesátých, kdy se zastánci realistické metody stavěli především proti básnické škole Jaroslava Vrchlického. Co se týče problematického vymezení literární secese, jestliže tento pojem budeme chápat v jeho původním významu (odchod), tedy jako odpor vůči akademismu a všemu oficiálnímu, v tomto

¹ Takto se Procházka vyjádřil o vztahu dekadence a individualismu ve stati *O české poezii prostřed let devadesátých*: „Mohl by se asi tento způsob dekadence vymeziti jako nejmožněji ojemnělá zútlenost, jako nejsvrchovanější vznos, jako spiritualisace z materiélosti. /.../ epocha, kdy nelze dále budovati a vítěziti, kdy možno jenom zušlechtovati, zdokonalovati, raffinovati o dosaženém. Celek není již jednolitý a v témž řečišti, rozbíhá se a roztéká se individuum, dosud podřízené společnosti, nabývá vrchu, uplatňuje se samo o sobě, což znamená že na účet a proti societě. /.../ V tomto stadiu společenského vývoje, kde jedinec snaží se uplatniti a rozkvésti beze zřetelu k celku, kdy celek se mění ve vlnivou řadu ústředí a center, nastává nejšťastnější a nejbohatší doba psychologova.“ In: Procházka, A.: *O české poezii prostřed let devadesátých. Polemiky*. Praha 1913, s. 29. (Stať vyšla také jako součást *Almanachu secese* z roku 1896.)

Procházka manifest *České moderny* velmi kritizoval, zdůrazňoval jeho vnitřní rozpory: požadavek individuality a zároveň „demokratické hromadnosti“, požadavek umění nadnárodního a zároveň zdůrazňování českosti. In: Procházka, A.: „*Moderní revue*“ o manifestu „*České Moderny*“. *Polemiky*. Praha 1913.

případě proti generaci lumírovců, nutno uznat, že v tomto směru secese navázala spíše právě na poetiku lumírovců, než na realistické zobrazení skutečnosti. (Otázka naturalismu je poněkud problematičtější, viz Petr Wittlich².) Mnozí tvůrci se od realismu odklonili, jako například F. X. Šalda. Jiní si k realismu zachovali vztah ambivalentní. Nutno také dodat, že někteří mladí umělci jako realisté začínali, příkladem může být počáteční tvorba výsostného symbolisty Otokara Březiny. Dále lze připomenout realistickou fázi v tvorbě Růženy Svobodové, kterou k větší míře umělecké stylizace přivedl F. X. Šalda. Výjimku netvoří ani Karel Hlaváček, Antonín Sova a další. Odmítána byla ovšem ta podoba realismu, která potlačovala estetickou funkci díla.

Půdu pro vývoj moderní české literatury, jež se začíná formovat právě v devadesátých letech, paradoxně připravovala již generace lumírovců, a to především prostřednictvím překladatelské činnosti Jaroslava Vrchlického. I díky jeho iniciativě mohly nové umělecké směry jako symbolismus a dekadence pronikat do české literatury. Významným počinem byly především překlady Ch. Baudelaira a jiných francouzských básníků. Platformou pro obohacování české literatury o vliv zahraničních autorů byl právě časopis *Moderní revue* (1894), později též *Volné směry* (1897). Překladů moderní francouzské poezie (A. Rimbaud, P. Verlaine, S. Mallarmé a další) se záhy ujali autoři kolem tohoto periodika v čele s Arnoštem Procházkou. Od roku 1898 v *Moderní revue* ještě jako student začal publikovat své literární kritiky a prózy i Miloš Marten. Záhy se prosadil jako významná kritická osobnost tohoto časopisu a spoluvytvářel jeho profil, přestože si vždy udržoval jakýsi odstup. Co se týče kontaktů s evropskými literaturami, nutno zmínit vliv francouzského romanopisce Joris-Karl Huysmanse a jeho nejvýznamnější dílo *Naruby* (*A Rebours*, 1884), které se stalo jakýmsi vzorem literární dekadence. Do českého kulturního prostředí devadesátých let významně zasáhl také představitel polské moderny Stanislaw Przybyszewski, který přitahoval absolutní negací veškerých společenských konvencí, inklinací k satanismu, okultismu, propagoval oslavu rozkladu, estetizaci ošklivosti apod.

Obecně lze hovořit o velmi těsném sblížení literatury a výtvarného umění období fin-de- siècle. Nepochybný inspirační zdroj můžeme spatřovat v Richardu Wagnerovi a jeho teorii tzv. Gesamtkunstwerku, tedy jakéhosi univerzálního uměleckého díla, v němž dochází ke spojení slova, barvy, hudby a pohybu. Vzniká tak svrchované umělecké dílo, které působí na všechny smysly. Tato tendence zasáhla všechny druhy

² Wittlich, P.: *Česká secese*. Praha 1982, s. 13, 14.

umění fin-de-siècle od poezie přes divadelní inscenace, architekturu až po oblast knižní kultury, jež se díky činnosti *Moderní revue* ocitá na vzestupu.

Devadesátá léta se v české literatuře ovšem nesou také ve znamení sporů, a to jak mezi generacemi, tak v samotné generaci mladých nastupujících umělců. Neshody panovaly mezi signatáři manifestu *Česká Moderna* a časopisem *Moderní revue*, jako samostatná skupina se profilovala Katolická moderna. Obecně vzato, o názorové jednotě můžeme hovořit v tom smyslu, že všichni autoři ve výsledku usilovali o zahájení nové epochy moderní české literatury a kritiky. Pokusem sjednotit názorově roztržštěnou generaci autorů devadesátých let byl *Almanach secese*, který vydal v roce 1896 S. K. Neumann. Pojem secese je tu chápán v původním slova smyslu jako odpor vůči akademismu a všemu oficiálnímu, v tomto případě proti generaci ruchovců a lumírovců. Signatáři a přispěvatelé pocházeli především z okruhu dekadentní *Moderní revue*. Zdá se, že secese se snažila být synonymem modernosti. Tuto Neumannovu ideu upřesňuje Jiří Kudrnáč: „Secesi chápe jako širší pojem než modernost a snad jako momentální institucionální východisko moderní literatury, a na základě svého posouzení secesnosti jednotlivých uměleckých frakcí a autorů pozval je k přispění do almanachu.“³ Nalezli bychom zde jméno Otokara Březiny, Karla Hlaváčka, Jiřího Karáska ze Lvovic a dalších. Z autorů generačně starších do almanachu přispěl Julius Zeyer.

Přestože zastřešující označení fin-de-siècle považujeme za nejvýše vhodné, nastínění základního vymezení uměleckých směrů a fenoménů, které v sobě nese, není možné se vyhnout. Symbolismus a dekadence (či v dobovém diskursu také tzv. psychismus) jsou ve velmi úzkém vztahu, vyrůstají z podobných životních pocitů, společné je jim potlačení až odmítnutí realistické metody zobrazení - mimese. Volají po odhalení niterného světa jedince, nesmiřují se s tezí o výsadním postavení rozumu, jsou výrazem odporu k pozitivismu a materialismu. Pojmy symbolismus a dekadence se však zcela nekryjí (například Jaroslav Med hovoří o symbolistně-dekadentním programu či symbolistně-dekadentní literatuře⁴, Josef Vojvodík zase o fázi dekadentního symbolismu u O. Březiny⁵). „Dekadence nacházela vlastní přístup ke skutečnosti v duchu »radikálního idealismu«, který jí poskytl symbolismus. S ním překonávala a rozvíjela fázi relativizace a destrukce, utvářela vlastní koncept (čistého umění) jako

³ Kudrnáč, J.: *Úvod do české secesní literatury*. – In: *Literární archiv PNP 28/ 1997*. Praha 1997, s. 9.

⁴ Med, J.: *Česká symbolistně dekadentní literatura*. – In: *Česká literatura na předělu století*. Jinočany 1991, s. 98 -151.

⁵ Vojvodík, J.: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha 2004.

hlubšího poznávání a zároveň paradoxu jeho nejednoznačnosti.“⁶ Symbolismus znamenal především změnu v metodě zobrazení, proměnu vztahu básníka k jazyku. Základním uměleckým materiálem je slovo, které skutečnost nepojmenovává, ale vytváří, slovo jakožto hudební element (ona příznačná „hudba slov a myšlenek“). Nová symbolistní obraznost usilovala o zachycení nevyslovitelného. „Symbolismus šel za vyslovením skutečnosti skryté pod povrchem jevů, dekadence hlásala úplný odvrát od skutečnosti. Symbolisté pociťovali vyprázdňenost znakových soustav, především jazyka, dekadenti pak vyprázdňenost životních obsahů a hodnot.“⁷ Můžeme tedy konstatovat, že symbolismus a dekadence mají stejná východiska. Pojem dekadence potom představuje spíše ideově světonázorový pocit či slovy Hany Bednařikové specifický esteticko-pocitový kód⁸. Dekadentní literatura se vyznačuje odvrátem od žité skutečnosti, reality, která se jeví jako opovrženímhodná. Dekadentní tvůrci nacházejí inspirační zdroj v úniku do ryze subjektivních oblastí jako je halucinace, sen, podvědomí či autonomní oblast umění. Vytvářejí nové světy, realita je zpochybněna imaginujícím vědomím. Často dochází ke smazání hranic mezi snem a skutečností a jejich vzájemné záměně. Příznačné je dekadentní negativistické gesto, aristokraticky povýšený postoj, pocity melancholie, únavy, přesycenosti, estetizace zániku, blízkost erotického opojení a smrti. Typický je postoj dandyho, jenž nemá daleko k dekadentně-secesnímu estétovi.

Jak jsme již výše naznačili, jako nejvíce problematické a diskutabilní se jeví vymezení pojmu secese⁹. O prokazatelnosti vlivu secese na architekturu, malířství, design a další druhy umění není pochyb. Otázkou je, zda můžeme hovořit o literární secesi jako o svébytném proudu či směru, nebo spíše o secesi v literatuře, tj. transpozici typicky secesních prvků do literatury, které se objevují především v motivické rovině. Základním morfologickým znakem secesního stylu je zvlněná linie, v literatuře fin-de-siècle se potom můžeme setkat s různými možnostmi její evokace. Objevují se i další charakteristické znaky - ornamentálnost, přičemž ornament není pojímán jako pouhý

⁶ Merhaut, L.: „Vrchol a propast v jednom“. *Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století*. – In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha 2006, s. 56.

⁷ Čornej, P.: *Česká literatura na předělu století*. Jinočany 2001, s. 48.

⁸ Bednařiková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 8.

⁹ Kromě Jiřího Kudrnáče a Petra Wittlicha se vymezení pojmu literární secese či secese v literatuře věnují práce Jana Mukařovského (Mukařovský, J.: *Mezi poezií a výtvarnictvím. Kapitoly z české poetiky I*. Praha 1948.), Karla Krejčího (Krejčí, K.: *Český fin-de-siècle. Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha 1975.) a Jiřího Opelíka (Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha 1980.). Této problematice se také dotýká Květoslav Chvatík ve studii *Pražská moderna a její vývojové etapy* (Chvatík, K.: *Pražská moderna a její vývojové etapy. Melancholie a vzdor*. Praha 1992.).

dekorativní prvek, ale vlastní podstata uměleckého zobrazení, dále specifická barevnost, užívání typicky secesních motivů (především florálních) a topoi. Analogii secesní ornamentálnosti je možné pozorovat i v rovině jazykové (ornamentalismus výrazu, dekorativní verbalismus).

Vymezení literární secese v pojetí Jiřího Kudrnáče je poněkud širší. Secesi chápe v jejím původním smyslu slova, tedy jako rozchod s akademismem, oficialitou a eklektismem. Vychází z pojetí secese S. K. Neumanna ve smyslu reakce na generaci ruchovsko-lumírovskou (*Almanach secese*). Za secesní Kudrnáč označuje generace a skupiny, které přinesly nové tvůrčí principy, novou poetiku a celkovou obnovu literatury, čímž položily základy moderní české literatury. Do české secesní literatury tedy zahrnuje tvorbu příslušníků generace let devadesátých, tzv. druhé generace devadesátých let, neboli generace předválečné a část tvorby generace následující, kterou označuje jako čapkovskou nebo generaci *Almanachu na rok 1914*. Kudrnáč se opírá se o vymezení secese historiků umění Petra Wittliche a Tomáše Vlčka.¹⁰ Wittlich pojímá secesi jako „celek tehdejšího nového umění, hlavně z hlediska jeho kritiky předchozího eklektismu. Secesi tedy chápeme v původním slova smyslu jako umělecké hnutí.“¹¹ Uvnitř secesního stylu Wittlich sleduje tři základní tendence, jimiž secese naplňovala negaci historismu a tradicionalismu. Označuje je jako naturalisticko-impresionistickou, symbolistickou a ornamentálně dekorativní: „Naturalistická (tendence – pozn. aut.) zvýraznila vztah k předmětné přírodě pomocí zrakového smyslu, symbolistická vztah k obrazotvornosti fantazijních představ a ornamentálně dekorativní syntaktickou základnu výtvarně formálního projevu.“ Ideovou základnu secese Wittlich graficky znázorňuje jako do kruhu vepsaný trojúhelník, jehož vrcholy tvoří výše jmenované tendence. Do pomyslného trojúhelníku potom dopisuje typickou zvlněnou linii, hlavní morfologický znak secese.¹² Problematice stylu a stylizace ve vztahu k ornamentu se věnoval i Miloš Marten v eseji *Styl a stylizace*. Vycházíme z předpokladu, že tvorba Miloše Martena náleží k secesnímu stylu v každém případě. Ať již budeme akceptovat širší koncepci J. Kudrnáče, či budeme secesi chápat v užším pojetí, tedy jako tendenci, jež by zahrnovala využívání typicky secesních motivů, vliv výtvarné secese na literaturu a úsilí o stylizaci.

¹⁰ Kudrnáč, J.: *Úvod do české secesní literatury*. – In: *Literární archiv PNP 28/ 1997*. Praha 1997, s. 14.

¹¹ Wittlich, P.: *Česká secese*. Praha 1982, s. 20.

¹² Tamtéž, s. 13, 14.

3. ŽÁNROVÉ PROMĚNY LITERATURY FIN-DE-SIÈCLE

Pro literaturu přelomu devatenáctého a dvacátého století je příznačný proces rozvolňování žánrových mezí. Vzestup v této době zažívá především esej (l'essai – pokus, experiment). Pro společensko-kulturní a uměleckou atmosféru fin-de-siècle je příznačný svým charakterem „přechodnosti“¹³, neboť se ocitá na pomezí literatury krásné a literatury věcné. Jedná se o kritický žánr, v němž se tvůrce sám umělecky realizuje: „V eseji se setkáváme s prvky umělecké kompozice, s lyrizací, někdy i s epizací projevu, s prostředky uměleckého stylu, z nichž velmi časté je obrazné pojmenování. /.../ Esej ruší strohou racionalitu a objektivitu odborného výkladu a směřuje k prožitkovosti a výrazové sugestivitě umění. Esej může vyvolat i silný estetický prožitek. V tom má rovněž blízko k uměleckému dílu. /.../ jeho vlastní základ je úvahový a to jej váže na druhé straně k věcné literatuře.“¹⁴ Zřejmá je souvislost s dobovým pojetím kritiky jako umělecké tvorby. Pro esej je typická značná variabilita. Můžeme se setkat se dvěma základními typy: esej problémový (reflexivně-meditativní a interpretační) a esej portrétní či medailónový.¹⁵ Zvláštním typem, který je v této době aktualizován, je dialogizovaný esej, jenž umožňuje vyostřit konfrontaci protikladných stanovisek. V rámci tohoto žánru je typem nejvíce „tranzitujícím“, neboť přejímá postupy, které jsou vlastní beletrii a dramatu. Zvláště pro esejisty z okruhu *Moderní revue* je příznačné výrazné stylizační gesto, patos a exkluzivita tématu i projevu. Jejich tvorba vycházela z postulátů této platformy – individualismu a panestetismu.¹⁶ K dalším oblíbeným žánrům fin-de-siècle náleží pseudobiografie, historické evokace či imaginární portrét. Jejich vzestup je možné spojit s dekadentní tendencí k odmítání nedůvěryhodné „objektivní“ reality a upřednostňování světa „krásné fikce“. Tento postoj lze vyjádřit tezí: Život je klam, proč tedy nemystifikovat.

Z druhových principů zaujímá nejvyšší postavení lyrika, která podle dobových požadavků dokáže nejlépe zachytit „stavy nitra“. Lyrično prostupuje epiku i drama, vzniká tedy lyrizovaná próza, lyrizované drama. Tato tendence se také projevuje potlačením dějové složky v próze, narativní linearitu často nahrazuje princip fragmentu.

¹³ Tento znak „přechodnosti“ by bylo možné uvést do vztahu s fenoménem tranzitu a pohybu estetických kategorií („bod přerušení tradice a zároveň absence nových konstituent“), na který upozorňuje Hana Bednaříková v souvislosti s pozitivním vymezením dekadence u bratří Goncourtů. — In: Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 12. Pojem tranzitivita v této práci potom užíváme ve smyslu „pohyb“ či „přechod“ směrem k hledání nových, tradici narušujících, estetických kategorií a forem.

¹⁴ Taxová, E.: *Česká esejistika*. Praha 1976, s. 14.

¹⁵ Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985, s. 16.

¹⁶ Tamtéž.

Důsledkem proměny vztahu poezie a prózy je také vznik volného verše. Za ideální pomezí formu je považována báseň v próze, vzestup zažívá i specifický přechodný žánr: knižní drama. Na výsluní se ocitá také pohádka. Tohoto označení nebylo v dobovém kontextu používáno pouze pro tradiční epický útvar, ale také ve smyslu pojmenování snových, idealizovaných světů a „umělých rájů“. Takto pojímaný útvar pohádky tedy velmi vyhovoval novoromantismu, secesi i dekadenci. Kromě uvedených přechodných žánrů se však v literatuře fin-de-siècle samozřejmě objevují i žánry a formy tradiční (prozaický román, znělka apod.).¹⁷

Výše nastíněnou charakteristiku žánrových proměn můžeme pozorovat i v díle Miloše Martena. Jeho jednotlivými texty se budeme zabývat v části analyticko-interpretací. Nyní pouze naznačíme žánrové rozpětí jeho tvorby. Martenovo esejistické dílo bylo v tomto směru inovativní především aktualizací dialogizovaného eseje, který plně odpovídal pojetí kritiky jako umělecké tvorby. Do této skupiny řadíme dialog *Styl a stylizace* a *Nad městem*. Marten však psal také eseje z formálního hlediska „tradičnější“ (např. problémový esej *O lyrickém impresionismu*, portrétní eseje souborů *Knihy silných* a *Akord*).

Variabilita se projevuje i uvnitř žánru povídky či novely. Marten užívá formy fiktivního deníku (*Raněná Amazonka*, podtitul *Z papírů Mariana C.*), epistolární formy (*Fons amoris*, podtitul *Listy Desmonda Bensona*), novela *Půlnoční dítě* je autorem dokonce označena jako imaginární portrét, povídka *Cortigiana* by náležela k žánru historických evokací¹⁸. Některé novely se pro změnu blíží knižnímu dramatu (*Spolu kosmem*, *Dravci*, podtitul *Rozhovor jedné noci*). Miloš Marten psal i prózy, jež byly posmrtně vydány souborně pod názvem *Pohádky a podobenství*. Nejedná se však o pohádky v tradičním slova smyslu, vhodnější by bylo spíše označení symbolická podobenství. Tyto texty můžeme přirovnat k pohádkám Oscara Wilda. Pohybují se na rozhraní novely a eseje a mohli bychom je označit jako pohádky symbolické¹⁹. Marten zde užitím principu alegorie a prostřednictvím typicky pohádkových a mytologických postav a motivů předkládá své estetické a filosofické názory. Název pohádka by také odpovídal označením pro tušené, snové světy a ráje, které jsou v těchto textech vytvářeny.

¹⁷ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2004, s. 401.

¹⁸ Označení historické evokace přejímáme od Hany Bednařikové (In: Bednařiková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000.). V zásadě se jedná o typ projekční historické prózy, jež se vyznačuje svou „ahistoričností“ – historie tvoří spíše „kulisy“ příběhu. K tomu srov. heslo historický román In: Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 239.

¹⁹ Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 474.

4. TVORBA BELETRISTICKÁ

Pro analýzu Martenových beletristických textů jsme zvolili kritérium chronologie jejich vzniku, respektive publikování. Většina z nich byla později autorem uspořádána v soubor *Cyklus rozkoše a smrti*, přihlédneme proto také ke kontextu celku. Zároveň se budeme snažit postihnout autorovu motivaci ke změnám první a druhé redakce souboru (první vydání 1907, druhé 1925). Prvním dvěma Martenovým prózám – *Mstítel* a *Dáma se psem*, jež byly vydány pouze časopisecky, hodláme věnovat poněkud větší prostor. Doposud totiž v odborné literatuře chybí podrobnější reflexe těchto textů.

4.1 První prózy

4.1.1 *Mstítel*

V roce 1900 započal Miloš Marten svou publikační činnost v *Moderní revue* prózou *Mstítel*²⁰. Tento text lze označit jako „drama nitra“. Na první pohled zaujme dominujícím principem fragmentu/fragmentarity²¹. Ten se promítá i do koncepcí postav, která představuje přímou antitezi k realistické metodě zobrazení. Jejich vnější charakteristika je omezena na evokaci psychosomatických jevů²² jako bledost, skleslost, vráska ve tváři vyrytá vnitřními otřesy. Lidská bytost není pojímána jako celek, nýbrž je redukována na své nitro, které je považováno za nejhodnotnější část. V textu se nehovoří o dobrodružství postavy, ale o dobrodružství ducha, duše, což podtrhuje i absence vnějšího děje. Evokována je fyzická strnulost, mlčení, pasivita. Protějškem je aktivita vnitřní – (auto)analýza. Mlčení však představuje pasivitu pouze zdánlivě, je naopak prostředkem aktivní imaginace. Text je koncipován jako zpověď vypravěče-postavy, zpřítomněná vzpomínka na setkání s přítelem. Místy zdánlivá nezřetelnost

²⁰ Již dříve, ještě jako student gymnázia, Marten publikoval své práce ve studentském literárním časopisu, který sám založil. Psal také poezii, jež nebyla nikdy vydána. K tomuto tématu Kuchař, L.: *Básník rozkoše a smrti*. – In: Kuchař, L.: *Dialogy o kráse a smrti*. Brno 1999.

²¹ Princip fragmentu dekadentní poetiku spojuje s romantickými kořeny. K tomu srov. komentář Daniela Vojtěcha In: Vojtěch, D.: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha 2008, s. 80.

O významu tohoto principu v rámci dekadentní estetiky Hana Bednaříková poznamenává: „Dekadentní komplex podvojného a nespojitelného světa však může jít ve svých důsledcích ještě dále, a to směrem k jeho roztržení. Kategorie fragmentu, která zaujímá v rámci dekadentní estetiky jednu z ústředních pozic, bezesporu souvisí právě se zmíněnými procesy, které směřují k dekompozici či decentralizaci.“ – In: Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 105.

²² Jak uvádí Hana Bednaříková, zobrazovací a charakterizační postup tzv. psychosomatické evokace je pro dekadentní prózu příznačný. Autorka dále konstatuje, že užívání tohoto postupu Martena spojuje s autory jako Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Sezima či Karel Kamínek. In: Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 67.

mezi dvěma subjekty, jež je způsobena fragmentarizací výpovědi, prolínáním promluvy vypravěče s monologem přítele, působí, že se jedná o jediné imaginující a sebeanalyzující Já. Tato interpretace by také odpovídala koncepci dekadentního „rozdvojení“ osobnosti. Nutno také podotknout, že i vzpomínka je sama o sobě fragmentem paměti. Princip fragmentarity můžeme také spojit s destruktivními účinky analýzy na subjekt. Tento důsledek zde není vyjádřen explicitně (jako například v pozdější novele *Mimo dobro a zlo* – viz níže), ale domníváme se, že právě ona fragmentarizace může být prostředkem tohoto vyjádření.

Hranice mezi realitou a představou subjektu je místy nezřetelná, jindy je naopak vyostřena – v případě procitnutí ze snu a následného pocitu deziluze. Představa však nabývá větší důležitosti než realita sama. Tuto skutečnost bychom mohli nazvat jako princip totální irealizace²³ – iluzivní vnímání reality, její zpochybnění, které může ústit v záměnu skutečnosti a představy. Sám vypravěč vše prožívá skrze zkušenost svého přítele. Navíc, tyto „zkušenosti“ jsou paradoxně prezentovány jako výsledek vypravěčovy imaginace. Tím více je zdůrazněna senzibilita jedince, jelikož sama představa, v tomto případě představa ženy, vzbuzuje bolest a utrpení srovnatelné se skutečným prožitkem. V dekadentní literatuře je imaginace často prostředkem úniku z nepříjemného světa reality, nabývá tak hodnoty pozitivní. Jak ovšem pozorujeme v tomto případě, představa může i jaksi „nepřiznaně“ způsobovat destrukci bytosti.

Kromě protikladu těchto světů (realita – imaginace), které ovšem ve vědomí mohou splynout, zde nalzáme k tomuto se pojící protiklad světa smyslového a světa niterného. Poznávací schopnost, jež je vlastní smyslovému vnímání, je potlačena, nahrazuje ji „poznávací schopnost duše“. Mezi postavami probíhá zvláštní způsob komunikace, sblízuje je podobnost jejich niterných. Z pohledu a výrazu tváře se rodí představa. Takto se vypravěči zjeví i děsivá představa ženy, jež v něm probudí ideu msty. Komunikace beze slov, „sdělné mlčení“, „řeč souzvuků“, má stejnou, ne-li vyšší váhu než promluva sama: „Těchto myšlének těžkých a zdrcujících pravdivosti, stával jsem se účastným vlivem propastného mlčení přítelova, jemuž rozuměti naučil mne vývin zvláštní mohutnosti, tak málo citlivé u mnohých: chápati jemné vztahy duševního

²³ S pojmem irealizace pracuje Josef Vojvodík v monografii o Otokaru Březinovi. Autor tak označuje konstrukční princip fáze Březinova dekadentního symbolismu a má jím na mysli básníkovo pojetí vnějšího světa jako produktu imaginujícího vědomí, halucinace, klamu – svět modelovaný v *Tajemných dálkách* jako projekce obrazotvornosti. V případě Březiny dává Vojvodík tento princip do souvislosti s gnosticko-hermetickou tradicí (představa iluzivnosti pozemského světa). In: Vojvodík, J.: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha 2004. V této práci užíváme pojmu irealizace ve vztahu k Martenově tvorbě ve smyslu iluzivního vnímání principu reallity, jejího popírání, případně záměny skutečnosti a představy.

vlnění suggestcí /.../.²⁴ Navíc mlčení, které je řečí souzvuků, podobné hudbě, představuje princip harmonický. Slovo je spojeno s výkřikem a disharmonií, je vnímáno jako narušení představy artikulací reality. Projevuje se zde ztráta pocitu jednoty - cosi jako „objektivní“ pravda je negováno pravdou nitra, jež však nemusí mít daleko ke lži či „nalhávání si“.

Tématem prózy je komplikovaný vztah muže a ženy, respektive vztah mužského a ženského principu. V Martenově beletrii zaujímají ženské postavy výsadní postavení. Pojetí ženy v próze *Mstitel* je však velmi odlišné od textů pozdějších, v nichž se s tak výrazným projevem dekadentní misogynie již nesetkáváme. Zobrazení ženství ve *Mstiteli* vychází z chápání ženy jako ztělesnění zla a nebezpečí, které ohrožuje princip mužský (nabízí se zde vliv filozofie A. Schopenhauera a F. Nietzscheho, podobné názory zastával také francouzský spisovatel a kritik Joséphin Péladan²⁵). V textu se nejedná o konkrétní postavu, ale ženský princip obecně, který oslabuje mužovu vůli, intelekt a způsobuje jeho impotenci ve všech smyslech tohoto slova. Žena je ničitelkou Myšlenky: „- tu z roztopené změti vynořila se mi představa šílená Ženy-Netvora, Ženy-Zkázy, odvěké ničivé žiraviny intelektu... A v oslepujícím jasu, jako je bolestný žeh do běla rozžířených kovů, vyvstalo hrozné vědomí o genesi Ženy: Jak všechny nízké instinkty, v nepochopitelném uvědomění si své plazivé nízce sféry, a v zánětu závisti, hněvem nad vlastní neplodností v rozdmýchaných ohních stmelily se v jediný zhoubný příval jedový a čarodějným nahromaděním přemáhající satanské energie zvrátily dílo vývoje a vzrostu síly...“²⁶ Robert B. Pynsent v knize *Pátrání po identitě* konstatuje, že „dekadenti všeobecně popřeli odlišnost mezi vnitřním a vnějším Já /.../, ačkoli se tak mnoho jejich děl soustřeďovalo právě na zobrazení stavů duše. Stavů duše jsou pro ně totiž stavy těla.“²⁷ Domníváme se, že tato koncepce však platí především pro pojetí mužských postav. Jak můžeme pozorovat v této próze, žena je vnímána prizmatem dualismu duše a těla. Monolog postavy přítele o zkušenosti se ženou je artikulací možnosti, jak dekadence toto téma refleктоvala. Žena zprvu pro muže znamená impuls k tvůrčímu životu („touhu po souzvuku“). Tato představa se však zdá být klamná. Poté je ženský princip spojován pouze s hrubou tělesností. Žena je

²⁴ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 250.

²⁵ Jiří Karásek ze Lvovic přeložil část Péladanovy studie *Umění státi se mágem*, jejíž tón je značně misogynní. Překlad vyšel v roce 1896 v *Moderní revue*. K tomu srov. Urban, O. M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. – In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, Praha 2006, s. 69.

²⁶ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 320.

²⁷ Pynsent, R. B.: *Pátrání po identitě*. Praha 1996, s. 130. Z takového pojetí vztahu mezi psychikou a fyzickým lze také vyvozovat oblíbenost postupu tzv. psychosomatické evokace.

v protikladu k muži redukována na pouhé tělo, ač krásné. Takto pojímaný ženský subjekt je možné interpretovat v souladu s odmítáním hmotného světa (matérie) - neuspokojivé reality a upřednostňováním světa duchovního. Z takového chápání ženy se rodí touha po pomstě. Odmítnutí však nemůže být úplné. Užijeme-li dobový diskurs, tato potřeba vyvolává chiméru vysněné ženy: „Obraz Ženy Nové, Jeho Ženy zdál se nořiti z plynulých nálad a ji chtěl míti, pro rozkoš a uplatnění druhé části svého Já.“²⁸ Jak upozorňuje Hana Bednaříková, dekadencí narušený obraz ženy často směřuje ke stvoření ideálu androgyna, který „je mravně nejednoznačný, je sofistikovany a zároveň rafinovaně asexuální, je uzavřen v bezzájmové nehybnosti (l'art pour l'art), /.../“²⁹ Martenem představený obraz ženy má však k tomuto ideálu blízko požadavkem asexualit, je iluzivním výtvozem, „dílem mužova ducha“. Jestliže se sen rozplyne, jak je tomu právě v tomto textu, zbývá rozpačitý otazník. Deziluze opět vzbuzuje pocit odporu k ženě, frustrace a neschopnosti činu.

Přírodní motivika hraje v Martenově díle podstatnou roli. Způsob zobrazení krajiny a sémantika přírodních motivů a metafor se však v různých fázích Martenovy tvorby proměňuje. Na rozdíl od textů pozdějších „krajinomalba“ a přírodní motivy v této rané próze nezaujímají tolik prostoru. Přesto nejsou zanedbatelným prvkem. Marten zde sugestivně evokuje atmosféru podzimu. K zálibě dekadentů v tomto ročním období se vyjadřuje Robert B. Pynsent ve velmi inspirativní studii *K morfologii české dekadence*, v níž představuje koncept fenoménu interstuality, jenž se pokusíme aplikovat na Martenovy texty. Na jeho základě Pynsent vyslovuje souvislosti mezi českou dekadentní literaturou a tehdejší společenskopolitickým stavem³⁰: „Pojem interstuality předpokládá a obsahuje nuancovanost /.../ a takovou kombinaci smyslového vnímání, která vylučuje vědecky ověřitelnou registraci vnímacího procesu. Interstualita vychází ze společenskopolitického stavu zároveň ho zrcadlí.“³¹ Příbuznost s fenoménem tranzitivity je zde evidentní. „Interstualní době mezi večerem a jitem odpovídá podzim, viditelné umírání roku i přírody. Je to čas tlení a čas jak interstualních barev, tak i rudosti vášní. Jaro a léto jsou doby vulgární a měšťácké, a zima byla degradována buržoazní sentimentalitou Vánoc a běloskvoucího sněhu.“³²

²⁸ Marten, M.: *Mstítel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 350.

²⁹ Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 21.

³⁰ Problematice české dekadence se Pynsent věnuje také v monografii *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Přestože zde ještě pojem interstualita nepoužívá, specifika české dekadence vyvozuje právě ze společenskopolitických podmínek českého prostředí. In: Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Hague-Paris 1973, s. 170.

³¹ Pynsent, R. B.: *K morfologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 168.

³² Tamtéž, s. 179.

Uvedená charakteristika koresponduje s Martenovým textem: evokace zániku roku, umírání přírody, niterné krize postav. Právě v době podzimu zastihne vypravěč svého přítele v šíleném záchvatu, vyjádřeném přímo apokalyptickými obrazy, kdy se počíná jeho monolog o strastiplné zkušenosti se Ženou. Často evokovaná doba podzimu může v dobových souvislostech vyjadřovat pocit úpadku, rozpadu, zániku: „Podzim se rodil. Slunce vysíláno sálalo záře pobledlé, v sebe se lomících barev a nemocných přechodů (jako okraje starobylých listin, any počínají již teřeti). Po zeleni, jež marně se namáhala nasáti šťáv z vysílené prsti, po lesích, nehnutých a schnoucích ztrnulostí /.../.“³³ Umírá léto, rodí se podzim. Tento zrod však v sobě nenese příznak vitalismu, je naopak stále zánikem. Podzim vzbuzuje pocit melancholie, zvyšuje senzibilitu jedince. Přírodní motiviku autor využívá i při vyjádření dojmu z řeči narušující harmonii: „/.../ byl to příboj rozvlněné změti mořské v nárazu na skaliny.“³⁴ Na rozdíl od jiných Martenových próz se zde objevují především motivy neživé přírody. Pokud se jedná o přírodu živou, nachází se ve stavu zániku. Dekadentní estetice také odpovídá přirovnání ženského těla k bledému leknínu nad hničícím jezerem. Přirozenost, tak vlastní právě přírodě, je zde odmítána ve významu negace reality. Příroda je tety buď vnímána jako degenerující, nebo může být subjektem přetvářena na přírodu novou, umělou, jak tomu bude například v autorově další próze *Dáma se psem*.

Již jsme naznačili, že v Martenově beletristickém díle můžeme pozorovat prolínání nejrůznějších uměleckých směrů a tendencí období fin-de-siècle. První publikovanou prózou *Mstitel* se autor přihlásil jednak k dekadentní estetice (zanedbatelný není odkaz na prózu Stanisława Przybyszewského a kresby Karla Hlaváčka), jednak k radikálnímu dobovému směru nazývanému psychický naturalismus, který pro českou literaturu prosazoval především Arnošt Procházka³⁵. Marten tak navázal na typ prózy, již otevřel cestu F. X. Šalda svou povídkou *Analýza*. Podstata tohoto směru je v textu *Mstitele* naznačena již v úvodu: „a duše, odkrytá náhle, u samých kořenů obnažená, objevila se v křečích, ve chvíli hrozné, jež znamená nejděsnější dobrodružství mého ducha.“³⁶ „Psychický naturalismus měl bez předsudků

³³ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 317.

³⁴ Tamtéž, s. 319.

³⁵ „/.../ nutno postřehovati a chápati právě v tomto umění, zabývající se výhradně duší, nejvyšší možný projev básnického intelektu. Tento umělecký proud, široký a mohutný, skvělý a hluboký, navazující přímo na grandiosní, mystické a pochmurné umění středověku, spřízňující se v jeho velikou, mocnou, prolínavou a impresionistickou duší, dle nepřímého soudu Stanisława Przybyszewského, valí se dnes všemi literaturami staré Evropy, více či méně uvědoměně, projadřuje se v různých zabarveních a odstínech.“ In: Procházka, A.: *O české poezii prostřed let devadesátých. Polemiky*. Praha 1913, s. 33.

³⁶ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 284.

zejména morálních zobrazit nitro, duši, psýchu, jak se říkalo. /.../ Psychicko-naturalističtí spisovatelé se domnívali, že k této duchovní podstatě je možno dospět nemilosrdnou, bezohlednou analýzou, ba někdy vivisekcí, při níž jde o to zbavit podstatu náhodných a nepodstatných prvků.³⁷ Jiří Kudrnáč také upozorňuje na častý výskyt klíčových pojmů tohoto směru již v názvech literárních děl českého fin-de-siècle (*Studie nitra, Sabaty duše, Prostibolo duše, Analýza* a další).

4. 1. 2 *Dáma se psem*

V roce 1901 Marten publikoval v *Moderní revue* druhou prózu *Dáma se psem*. Námětové schéma je obdobné jako v textu *Mstítel*. Posun můžeme spatřovat v tom, že je zde rozvíjen souvislý příběh. Sledujeme milostné vzplanutí muže a ženy, jejichž vztah ztroskotává ve chvíli, kdy má dojít k fyzickému sblížení. Vnější děj je ovšem spíše oporou pro vyjádření myšlenek a pocitů postav, tedy přestože je linearita vyprávění zachována, těžištěm jsou spíše analytické pasáže. Další posun lze pozorovat v tom, že zde Marten nahlíží i do ženské psychiky. Problém je sledován z obou stran, vypravěčská perspektiva se střídá. Na rozdíl od pozdějších próz však stále v centru pozornosti stojí postava muže. Hlavní myšlenka obou textů zůstává stejná: harmonický vztah muže a ženy není možný. Zklamání je podtrženo motivem měsíce, jenž je v souladu s dekadentní estetikou přirovnáván k vybělené lebce.

Pro literaturu fin-de-siècle je příznačná tematizace konfliktu individuality a společnosti. Hlavní postava prózy se zpovídá ze svého znechucení stádností okolí, utíká se ke svému Já, ovšem jeho snaha o „sebeutváření“ vždy naráží na prostřednost davu. Jediným možným řešením tohoto sporu je únik do samoty. Realita je nepřijatelná, její kompenzací je svět imaginace a umění. Uvědomí-li si subjekt tento v podstatě „iluzivní stav“, následuje neuróza a balancování na hranici šílenství. Nemoc, spojovaná se zvýšenou senzibilitou, má však v konfrontaci s okolím hodnotu pozitivní, vitalismus naopak negativní. Transformace hodnot nemoc – zdraví není v dekadentní literatuře výjimkou a v Martenových prózách se s ní budeme mnohokrát setkávat. Hlavní postava tohoto textu představuje tzv. analytický typ³⁸. Poté, co muž vyřeší svůj konflikt se

³⁷ Kudrnáč, J.: *Miloš Marten. K jeho místu ve vývoji české literatury*. – In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Brno 2000, s. 44.

³⁸ Takové označení pro tento typ postav užívá Daniel Vojtěch a doplňuje následující charakteristiku: „Úsilí udržet svou osamocenost jako tvůrčí a životní stanovisko střídá touhu podat ruku druhému a vzápětí se tomu bránit.“ Na tento rozpor upozorňuje v souvislosti s osobností Artura Breiského, zároveň však odkazuje na literární postavy Šaldovy (*Život ironický*) a Martenovy (*Cyklus rozkoše a smrti*). In: Vojtěch,

společností únikem, objevuje se konflikt nový: touží po společenském styku, tedy po realitě. Je to však představa reality „filtrované“: „dátí na sebe působiti dvěma dojmovým pásmům, dvojímu přílivu pocitů osvěžujících a spolu sladujících: chtěl žítí současně v proudu vybraných vjemů reality, svěžích a mocných, a pod sugescí uměleckých děl, určitě sečleněných.“³⁹ Tento rozpor vystihují slova Roberta B. Pynsenta: „Stav chorobnosti je též metaforou dekadentního světonázorového paradoxu: nihilismu a touhy po silném, senzuačním životě.“⁴⁰ Domníváme se, že nihilismus a touha po silném, senzuačním životě proti sobě stojí jen zdánlivě, vzájemně se nevyklučují, neboť nihilismus se vztahuje k životu, který dekadent pozoruje kolem sebe, většinou ne k životu jako takovému. Pokusy o realizaci ideálního světa však mnohdy naráží na konvence diktované společností, což může mít za následek nové vytváření snových světů.

Jak jsme již zmínili, v této próze můžeme nahlédnout i do psychiky ženské postavy. Ta je při prvním setkání mužem vnímána jako krásný estetický objekt, jehož fragmenty mu utkví ve vědomí – jemná pleť, znavený pohled, chvějící se rty, melodický hlas. Ve vztahu muže a ženy, jak je uchopen v próze *Dáma se psem*, pak můžeme sledovat paralelu ke složitému vztahu individua a reality, dále ke vztahu individua k vlastnímu Já. Problematika mužského a ženského principu je rozvíjena na základě opozice „ženy čisté“ a „ženy hotové“. První typ je spojen s prostředností, tělesností a každodenností. Antitezí je „žena hotová“, jež je muži co do intelektuální výše rovnocennou partnerkou. Oba ženské typy však ve výsledku v muži vzbuzují odpor. Hlavní postava přiznává, že instinkt muže pudí k „ženě čisté“, v protikladu k ní totiž může projevit svou sílu. Je pro něj však zároveň ztělesněním odmítané reality. Druhý typ ženy v něm budí strach z vlastní slabosti. Na základě souvislostí mezi pojmy/hodnotami realita – přirozenost – tělesnost – sexualita pak můžeme interpretovat mužův konflikt. „Žena hotová“ je do jisté míry idealizací, není vnímána jako celistvost, nýbrž je redukována pouze na duchovní stránku. Její reprezentací je ženská postava povídky. Má-li dojít k sexuálnímu aktu s takovou ženou, ideál se rozplývá. Z převládnutí pudové stránky v muži je obviněna žena. Přichází zklamání i ze sebe sama. Realizace sexuálního aktu by byla prohrou, vítězstvím těla nad duchem, instinktů nad intelektem: „V bezvědomí sunul se k ní, jeho cítění isolovalo se na vlastní vnímání těla, krásného, měkkého ženského těla, po němž ruce jeho se vztahovaly... /.../ V jeho

D.: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha 2008. s. 198.

³⁹ Marten, M.: *Dáma se psem*. – In: *Moderní revue* sv. XII, 1901, s. 204.

⁴⁰ Pynsent, R. B.: *K morfolologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 173.

nitru to zasípělo hnusem, týmž, jako prvního večera. Vzepření, temné, nenávistné, otrásalo mu útroby. Současně přitahován i odpuzován byl. Pohlaví, hrubé, nedotčeně animální, dosud ještě v rujných skřecích se vzpínalo, ale jeho mužství, zduševnělé postupem staletí, přičilo se bouřlivě.⁴¹

Pokus o navázání kontaktu s realitou je doprovázen přechody z intimity interiéru do exteriéru. Opět se zde setkáváme s evokací atmosféry podzimu. Postava vychází ze své „klauzury“ právě v této roční době, kdy „příroda ztratila sálavé vedro, ale působí intenzivněji zaostřenými výpachy a schladlým váním.“⁴² V podzimním lese, jenž se nachází ve stádiu postupného zániku, muže zasáhne transcendentní prožitek – náhlé vědomí jednoty s okolním světem: „cítit se úměrně zapadajícím v celý ten život, bezprostřední a věčný, jakoby sám tu byl tónem, barvou, tvarem mezi tvary – projevem téže kosmické síly, jen s inteligencí více diferencovanou, sebevědomí a vsebepojetí schopnou.“⁴³ Tento stav pak lze interpretovat jako dekadentní paradox intenzity života v jeho zániku.

Obraz krajiny bývá v literatuře fin-de-siècle přetvářen prostřednictvím imaginace subjektu. Tuto skutečnost vystihuje často citovaná teze Henri-Frédérica Amiela o jeho pojetí „krajiny jako stavu duše“. V próze *Dáma se psem* se objevuje takové vnímání krajiny, kdy živá příroda je subjektem transformována v přírodu dokonalejší, umělou, a je tak odcizována žitému světu. Projevuje se zde typická záliba v kovech a drahých kamenech⁴⁴: „Jak širá deska kovová, zkalená různě a mírně zvlněná při stuhnutí, šířila se planina, v pruhách jevíc všecky odstíny černi, od modrošedého sklenutí nad obzorníkem, přes černolesklý vid asijského démantu na vinuté aleji, po neprostupnou, zahoustlou temnotu bezprostředně pod železničním náspem.“⁴⁵ Jinde: „nazíraje na plavé záření odpoledního slunce v jehličí, prolamovaného jako krajka ze stříbra vytepaná.“⁴⁶ Příroda je subjektem přeměňována v umělecký artefakt. Nedokonalý, pomíjivý svět

⁴¹ Marten, M.: *Dáma se psem*. – In: *Moderní revue sv. XII*, 1901, s. 236.

⁴² Tamtéž, s. 204.

⁴³ Tamtéž, s. 205.

⁴⁴ Na význam tohoto motivu jakožto znaku dekadence upozorňuje například Josef Vojvodík v souvislosti s fází dekadentního symbolismu u Otokara Březiny (Irealizace a denaturizace přírody uměním). In: Vojvodík, J.: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha 2004.

Jan Mukařovský ve studii *Mezi poezií a výtvarnictvím* označuje dobovou zálibu v těchto materiálech (hmotách, kovech a kamenech) jako jeden z příkladů transpozice secesní výtvarnosti do oblasti literatury. In: Mukařovský, J.: *Mezi poezií a výtvarnictvím. Kapitoly z české poetiky I*. Praha 1948, s. 14.

⁴⁵ Marten, M.: *Dáma se psem*. – In: *Moderní revue sv. XII*, 1901, s. 202.

⁴⁶ Tamtéž, s. 205.

přírody je přeměňován v dokonalé, věčné umění. V souladu s principem této transformace odkazuje Marten k Maurici Barrèsovi: „činiti ze slabosti krásu“.⁴⁷

Pro dekadentní estetiku je příznačný provokativní princip estetizace ošklivého. Obraz hnijícího jezera, vyvolaný ve vědomí postavy, je metaforou pro vrchol vývoje kultury a umění. Nese v sobě význam rozkvětu v zániku. Tato úvaha ústí v oslavu umění pro umění a v požadavek ideální jednoty umění a života. Pasáž můžeme interpretovat jako Martenův příklon k pojetí umění jako *l'art pour l'art*, které má význam samo o sobě, nemusí být společnosti nijak užitečné. Toto stanovisko však bude autor v dalších dílech revidovat. Obraz hnijícího jezera můžeme uvést do souvislosti s myšlenkami dekadence, jež vyrůstala z pocitu vývojového ukončení. Přináší zjemnění prostředků a s oblibou se navrácí k „přejemnělým“ kulturám jako byla římská společnost, vrcholná renesance či styl rokoka. Na tomto místě můžeme připomenout knihu *Triumf zla* Artura Breiského, jejíž některé eseje-imaginární portréty jsou věnovány právě římské kultuře a jejím „silným jedincům“ (Tiberius, Nero). Sympatii k období rokoka Marten vyjadřuje v rozhovoru postav prózy *Dáma se psem* o kultuře dvora Ludvíka XV. : „– Miluji tuto dobu. Protože dovedla tak cele, do posledních šťáv, vyhýřiti svůj úpadek. Její šlechta rozplynula se ve vůních polovyvanutých parfémů a mdlých barev.“⁴⁸

Již v tomto textu se Marten dotýká problematiky, jíž se bude později věnovat v eseji *Styl a stylizace* - srovnávání poezie, hudby a výtvarného umění. V próze *Dáma se psem* je naznačena souvislost mezi subtilními ornamenty indických intarsií, ideální formou básně v próze a prozaickými pracemi Johannese Schlafa, Martenova současníka. Nutno také podotknout, že podle datace byl tento text dokončen 28. 7. 1900 a v něm zmiňovaný Schlafův román *Třetí říše* byl vydán v témže roce. Nedílnou součástí Martenovy beletrie jsou reflexe teoretických otázek umění, aluze na literaturu a výtvarné umění a s tím související sklon k esejistice.

Přestože cílem naší práce není podat celkovou analýzu jazykové složky Martenova díla, chceme-li hovořit o jeho autorském stylu, je nutné brát tyto skutečnosti v potaz. Co se týče autorových raných textů, na první pohled je patrná vysoká čestnost lexika cizího původu. Navíc se mnohdy jedná o slova, jež mohla v Martenově současnosti působit poněkud exoticky a bránit srozumitelnosti („spasmata šílení“⁴⁹,

⁴⁷ Marten, M.: *Dáma se psem*. – In: *Moderní revue* sv. XII, 1901, s. 205.

⁴⁸ Tamtéž, s. 207.

⁴⁹ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 320.

„gehenní žáry“⁵⁰, „detaily sublimovaného cítění“⁵¹). Dalším výrazným znakem Martenova stylu je velmi komplikovaná syntax – bohatě rozvitá souvětí. Jak se pokusíme doložit v následujících výkladech, oba tyto rysy tvoří konstantu Martenova stylu. Zajímavý pohled na danou problematiku přináší Robert B. Pynsent v monografii *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, kde se mimo jiné zabývá znaky dekadentního prozaického stylu. Shrneme-li závěry jeho pozorování (v analýze se dotýká i Martenových textů), jako jedny z hlavních znaků stylu dekadentní prózy Pynsent uvádí: užívání cizích slov (dále neologismů, kompozit, příznačná je podle něj také absence deminutiv); kumulace výrazů, jež mohou být i synonymické (především adjektiv, ale i substantiv, adverbii a verb); aliterace; komplikovaná syntax, či naopak výroky bližící se formě aforismu.⁵² Při analýze Martenových textů budeme přihlížet i k těmto Pynsentovým závěrům.

4. 2 Cyklus rozkoše a smrti

4. 2. 1 *Mimo dobro a zlo*

V roce 1902 publikoval Miloš Marten v *Moderní revue* novelu *Mimo dobro a zlo*, jež byla později zařazena do souboru *Cyklus rozkoše a smrti*. S intertextovostí se v Martenově díle setkáváme poměrně často⁵³. Název knihy odkazuje k dílu Maurice Barrèse *Du sang, de la volupté et de la mort*. Titul *Mimo dobro a zlo* je inspirován názvem Nietzscheho spisu *Jenseits von Gut und Böse*.

V novele *Mimo dobro a zlo* Marten nadále pokračuje v linii psychického naturalismu. Přestože dějová složka ustupuje do pozadí a podstatu prózy lze spatřovat spíše v analytických pasážích, Martenovi se zde podařilo dynamizovat i vnější děj a postavy působí ve srovnání s předchozími texty „realističtější“. Prvořadá je však jejich hodnota symbolická⁵⁴. Jsou zachyceny ve svém momentálním stavu, skrze autoanalýzu

⁵⁰ Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 318.

⁵¹ Tamtéž, s. 206.

⁵² Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Hague-Paris 1973, s. 214 - 232.

⁵³ V Martenově beletristickém díle se setkáváme s hojnými odkazy, ať již s explicitními či implicitními, na nejrůznější (nejen) umělecké osobnosti – především literáty a výtvarníky (např. Poea, Rodina, Freuda, Patera, Schlafy, Baudelaira a další). Dále se objevují četné odkazy na umělecká díla. Mnohé prózy jsou uvedené citáty z literatury. Problematiku intertextuality však v této práci ponecháváme stranou.

⁵⁴ Koncepci Martenových postav velmi výstižně charakterizuje Jiří Kudrnáč: „Povahové rysy hrdinů nabývají téměř absolutních dimenzí a jejich problémy se blíží problémům metafyzickým. /.../ Není to už realistické zobrazení lidských osudů, ale velká filozofická hra, v níž je jen krůček k osamostatnění filozofických pojmů a jejich volného střetávání, stejně jako v modernistické literatuře dvacátého století /.../. Právě jistým odosobněním své psychologické dialektiky dokázal jí Marten dát větší filozofickou

mužské postavy se potom retrospektivně dovídáme o jejich minulosti, která určuje motivaci jednání. Děj novely se odvíjí od zmítání milostné touhy Egona Farena, jež osciluje mezi dvěma krásnými ženami: jeho vlastní sestrou, umělkyní Helenou, a její přítelkyní Klárou. Volba motivu incestu není „pouhou“ oslavou amorality, lze ji interpretovat jako symbol překročení hranice, revoltu proti řádu, Bohu, konvencím společnosti, stávající realitě.

Egon je rozporuplnou postavou. Domníváme se, že jméno Egon není autorem zvoleno náhodně, asociuje ego, egotismus. Zdůrazňování vlastního Já a své vůle je jednou z jeho určujících charakteristik. Představuje koncept tzv. silného jedince.⁵⁵ Sledujeme proud Egonových myšlenkových pochodů, neustálé kolísání jeho přesvědčení. Motiv bloudění přírodou tvoří paralelu k jeho bloudění v chaosu vědomí, kde se neustále střetává minulé se současným. Typické je, že myšlenka vyjádřená v předchozím odstavci je v následujícím negována, objevuje se více otázek než odpovědí. Egon prožívá současně několik vnitřních konfliktů. Zakládá si na své výlučnosti vůči davu, okolní realita jej natolik zklamala, že se rozhodne nakládat se svým životem nad rámec konvencí (varianta úniku). Zvolí život „mimo dobro a zlo“, který je metaforou pro relativizaci morálních zásad. V tomto světě vše podmiňuje absolutní vůle individua: „Ale on nevěřil ani ve zlé ani v dobré; chtěl, aby se život rozhořel jedině plamenem nejmocnější energie v člověku, lhostejno, byla-li to energie zločince nebo světce, zhýralce nebo myslitele. Proto pocítil tehdy onu podivnou radost, když se přistihl při touze, která byla hříchem i vzpourou; byl šťasten, že bude hřešiti, jakoby nehřešil, pyšně a vítězně, tím vítězněji, čím větší aberrací byl jeho čin pro ustrašené lidské svědomí.“⁵⁶ Egon naslouchá jen svým instinktům, překračuje hranice zodpovědnosti, kritériem jednání mu je dosažení rozkoše. Iluzivní svět „mimo dobro a zlo“ se však rozhodne realizovat v reálném světě, jejich střet je tedy nevyhnutelný.

Ženské postavy této novely jsou koncipovány jako vzájemné protiklady. Klára je symbolem mládí, krásy a vitálních sil. Helena je zralou ženou, jejíž fyzická краса v důsledku psychických otřesů již uvadá. Je obětí destruktivní síly vyvolané porušením řádu, sama se pak v kontrastu s postavou Kláry stává symbolem destrukce. Objevuje se zde pro Martenovy texty příznačný motiv utváření, formování či kultivace osobnosti. Klára je do jisté míry dílem Egonova vlivu („Máte tak přímý vztah k magnetismu

významovost než jeho předchůdci.“ In: Kudrnáč, J.: *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*. Praha 1989, s. 32.

⁵⁵ Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 61.

⁵⁶ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 36.

života, neporušený přemýšlením. A pochopení krásy a síly, jak tryskají a jsou, ne teprve analysou, která na naše otázky odpovídá až, když je pozdě. – To je váš čin, Egone. Čím jsem byla dříve? Divoké děcko...“⁵⁷). Její přítomnost bude Egon znovu vyhledávat v době, kdy si plně uvědomí sebedestruktivní sílu analýzy a znovu zatouží po prostém štěstí, neboť: „V Klářiině přítomnosti zapomínal rychle tíhy a neklidu, jimž podléhal, a zaplavovala jej smyslná radost ze všeho bezprostředního, lehkého a živého, jakési neužité energie se v něm probouzely, a cítil touhu mluvit, jednat, prolomit těsný kruh svého já, paralyzovaného nepřetržitým pozorováním sebe sama.“⁵⁸ V souvislosti s Egonovým vztahem k ženským postavám jej můžeme označit i za tzv. analytický typ, jak jej definuje Daniel Vojtěch.

S trochou nadsázky lze říci, že tato novela je založena na principu dualismu. Především máme na mysli kontrast dobra a zla. Přestože je zde představen svět „mimo“ obsah těchto hodnot, rozpadá se a jeho základní principy, ač ne zcela přesně specifikované, ve výsledku stojí proti sobě. Dualismus dále nalézáme v „rozdvojení“ Egonovy osobnosti. Jak upozorňuje Hana Bednaříková, tento motiv není v dekadentní literatuře ničím neobvyklým: „Dekadentní rozdvojení osobnosti je však odlišné od obrazu dvojníka v rámci romantické literatury, kde toto téma má ještě víceméně charakter romaneskně-romantický. Dekadence tento tematický okruh propracovává hlouběji, a v možných důsledcích jej přivádí až k tragicko-existenciálním polohám.“⁵⁹ Základní otázkou, jež je v tomto textu položena, je otázka krize existence: Jak žít ve světě, který zklamal? V Egonovi se sváří touha po samotě a odloučenosti s touhou po bezprostředním společenském životě, po lásce a upřímném citu. První způsob života, v němž absence společnosti a fyzické aktivity budí splín („nemoc moderního člověka“) a narušuje hranici mezi snem a skutečností, podporuje aktivitu psychickou – analýzu. Její destruktivní účinky si Egon začíná čím dál více uvědomovat. Přechodu k jinému způsobu života, jenž by byl v podstatě návratem, však brání jednak ono překročení hranice, jednak potřeba výlučnosti. Konstituuje se zde protiklad vůle k životu-pohybu a vůle ke smrti-strnulosti. Princip dualismu a rozdvojení osobnosti také potvrzuje výstižná charakteristika Martenových postav od Jiřího Kudrnáče: „Typická je pro ně analytičnost, zvidavost v nich zabíjí lásku, ač je v nich také (stejně jako v mnoha dalších Martenových textech, a to nejen beletristických) rousseauovská touha po prostotě, po

⁵⁷ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 10.

⁵⁸ Tamtéž, s. 9.

⁵⁹ Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 19.

prostém životě, autentická a silná.⁶⁰ Princip rozdvojení je přítomen v celém Martenově textu. Může k němu odkazovat například i motiv upíra („vzduch byl těžký jako jezero rozžhaveného kovu, propastné ticho leželo v něm jako odpočívající upír“⁶¹). Robert B. Pynsent dává tento symbol do souvislosti s koncepcí dekadentní interstatality, neboť upír je i není člověkem, je živý i mrtvý zároveň.⁶² I proud Egonova vědomí odkazuje k jeho rozporuplnosti. Jak jsme uvedli výše, jedna myšlenka je vzápětí negována druhou. Egon si také často něco jiného myslí, něco jiného říká, jinak jedná.

V principu dualismu spočívá i dějová linie novely, jež tvoří s „vnitřním“ dějem Egonových myšlenek kontinuum. Rozdvojenost jeho osobnosti je vyjádřena i oscilací touhy mezi dvěma protikladnými ženskými postavami. „Hodnoty“, jež jim jsou přisouzeny, nabývají významu v dějových zvratech příběhu. Příklon k té či oné ženě je podmíněn kolísáním jeho vůle a přesvědčení. Ambivalentně jsou však vnímány i obě ženy. Pocítí-li Egon negativní důsledky své dobrovolné samoty, zatouží po Kláře, jež symbolizuje vitální síly. Vzápětí je však (podobně ve *Mstiteli* či *Dámě se psem*) negován strachem ze ženy, jež je vnímána jako ztělesnění odmítané reality („Miloval ji, ano. To jest: Také on patřil nyní do onoho davu, který se vzpíná po ženě, do zdivočelé, pološílené změti hlav, ve kterých zhasil chtič každou myšlenku, ruk, propletených, rvoucích se, plných vraždy a vilnosti, z nichž staví piedestal Veliké Rozněcovatelce, omývaný marně tisícerými hymnami, zpívanými její čisté kráse!“⁶³). Tento strach je však zároveň i strachem ze sebe samého, neboť v Kláře spatřuje část své zavržené minulosti. Jeho sestra Helena, ač symbol destrukce, pro něj představuje revoltu a rozkoš zapovězeného.

Novela se uzavírá Egonovým deziluzivním prozřením. Ve své revoltě, spatřuje lež. Zůstává on sám, prázdno a vůle, jež je opět dvojznačná – může znamenat vůli k životu i vůli ke smrti. Ozývá se zde myšlenka totální destrukce života, již je podmíněn život nový, ono paradoxní zrození v zániku („Ano – jsou chvíle, kdy musíme zpřetínati všecka vlákna, která nás spojují se životem. Proto, že bychom chtěli najíti prvotnou, panenskou vůli k žití, vůli prvního dne, která neměla minulosti ani pochybnosti, ani lítosti, a které patřilo ještě všecko.“⁶⁴). Tuto ideu postava realizuje rozchodem s Klárou, symbolem vitálních sil. Závěrečná scéna potom vyznívá jako rozpačitý otazník nad

⁶⁰ Kudrnáč, J.: *Miloš Marten. K jeho místu ve vývoji české literatury*. – In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Brno 2000, s. 45.

⁶¹ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 13.

⁶² Pynsent, R. B.: *K morfologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 171.

⁶³ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 46.

⁶⁴ Tamtéž, s. 55.

budoucností. Z děsivého prázdna se zrodí neurčitá představa: „Měsíc a nic.“⁶⁵ Můžeme zde vidět analogii ke konceptu dekadentní tranzitivity. Závěr této novely implikuje vědomí přechodu (Egon překročil nejzazší možnou hranici) a zároveň obavu z dalšího směřování. Paralelu ke konceptu dekadence lze také sledovat v upřednostňování času subjektivně prožívaného (lpění na okamžiku vytržení) před časem objektivním, lineárním, vedoucím konjunkturně kupředu. K takovému pojetí času je zde mnohokrát vyslovena nedůvěra („Pak vzrušení přešlo. V několika vteřinách, jak mu ironicky řekl čas.“⁶⁶; „Neúprosně, ostře šly úsečné rázy hodin.“⁶⁷).

Výše jsme naznačili, že v Martenových textech se často uplatňuje složka esejistická. Novelu *Mimo dobro a zlo* by bylo možné číst i jako dialogizovaný filosofický esej, v němž spolu „vedou dialog“ dvě protikladné stránky Egonovy osobnosti. V textu se dokonce setkáme i s explicitním vyjádřením: „Dva hlasy, jeden nejistý a tázavý, druhý cynický a chladný, vedly v jeho nitru ponurý dialog; musil jim bez odporu naslouchati...“⁶⁸ Marten tak nastoluje otázky pozice člověka v řádu světa, původu hříchu (Konstrukt člověka, který podmiňuje existenci Boha, či přirozená kategorie, mravní imperativ?), moci lidské vůle... Egon nakonec dospívá k závěru, že životní vůle je v podstatě instinktivní obranou před strachem ze zapovězeného. Také lze říci, že již zde Marten anticipuje téma, jemuž se bude mimo jiné věnovat v eseji *Styl a stylizace*. Máme na mysli otázku stylizace života. Objevují se zde kategorie pro Martenův teoretický diskurs určující: látka a forma. Látkou je míněn život, kterému až člověk svou vůlí a obětí dává to, co nemá látka sama ze sebe – formu. Stylizace života je pojímána jako boj vůle s osudem. V tomto je také možno spatřovat souvislost s motivem kultivace a utváření osobnosti. Lidská bytost (postava Kláry) je vnímána jako látka, jež je formována jiným subjektem (Egonem).

Zaměříme se ještě na způsob zobrazení přírody v této novele. Jestliže v próze *Dáma se psem* nalézáme téměř březinovské uchopení obrazu krajiny (přeměna pomíjivé přírody v umělecký artefakt)⁶⁹, setkáme se v tomto textu s dalšími odlišnými modalitami. Velmi sugestivně působí evokace temné, umírající krajiny lesa. Marten často užívá metaforické synestezie a oxymórony. Explicitně je vyjádřeno působení přírody na senzibilitu subjektu: „V tomto sešeřeném území bylo tolik přísného, pochmurného, že se bezděky poddávali jeho ovzduší, sdíleli smutek scenerie, která je

⁶⁵ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 58.

⁶⁶ Tamtéž, s. 24.

⁶⁷ Tamtéž, s. 24.

⁶⁸ Tamtéž, s. 37.

⁶⁹ Na mysli máme především obraz přírody v první Březinově sbírce *Tajemné dálky*.

beze změny provázela: větvi křečovité zkřivených, vzepjatých, aby aspoň krůpěj světla zachytily na otevřené dlaně listů nemocně vegetujícího křoví, bezlistého ve vlhkém a černém prostoru, zalděném neprostupně korunami stromů, kořenů, ssajících vláhu, jež se zdála otrávenou, z nadýchaných, mokrých mechů...byl to boj, mlčenlivý, urputný a strašný zápas rostlin o svit, /.../.⁷⁰ Takto dramaticky evokovaná antropomorfizovaná krajina výrazně koresponduje s vnitřním Egonovým „bojem“. Tedy příroda, jež je původně popsána jako něco daného, co zároveň působí na subjekt, je zároveň projekcí stavu subjektu.

V meditativně-analytických pasážích se výrazně projevuje schopnost Martenovy imaginace. Psychické děje dynamicky evokuje prostřednictvím přírodní motiviky (převážně se jedná o přírodu neživou) a vznikají tak nové „duševní krajiny“: „Duch se brání zpověďmi a otázkami, rozvádí každý stav únavně ve složité processy, usiluje, aby odhalil vztah všech svých hnutí k původním, nerozložitelným prvkům a silám, až stane s hrůzou u strží, jimiž se řítí instinkty a pod instinkty ještě záhadná prasíla, více přízrak než skutečnost, vytvářející bezútesné bytí, které je vydáno nárazům jako lavina neustálých, neznámých vně bytosti a přece v jakési spojitosti s jejími gesty působících živlů – bytí, jehož vegetace plove vratce zachycena, těsně nad podzemským vodopádem, který je hrozí co chvíle strhnouti do bezedné černé propasti...Nebyl s to, aby se ubránil záchvatům této těžkomyslnosti. Přicházela jako od neviditelných miasmů, z ovzduší, otráveného dechem rozkladu, jenž stoupal z rozmoklé země, z umírající vegetace, jejíž vlákna přestávala proudit míza, z beznadějných hnutí. Myslel, že ji přemůže, když bude sledovat chladným, neúčastným okem učencovým její akce a reakce /.../.⁷¹

V citovaných pasážích lze pozorovat znaky charakteristické pro Martenův rukopis. Jeho jazyk je velmi básnický, často užívá nejrůznější tropy a figury: složité metafory a metaforické synestezie, básnická epiteta a oxymórony. Martenova výjimečná obraznost mnohdy slouží ke konkretizaci abstraktních psychických pojmů a dějů. Odhaluje se tak symbolická rovina jazyka. Autorův výraz je vytříbený, cizelovaný, zcela vzdálen běžně mluvenému jazyku (promluvy vypravěče a postav nejsou stylově odlišovány). Martenův styl místy tíhne až k verbalismu. Příznačné je kupení adjektiv (místy i verb a adverbii). Autor často užívá lexikum cizího původu. Větná konstrukce textů je velmi složitá, komplikovanost syntaxe se někdy ocitá až na hranici

⁷⁰ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 11.

⁷¹ Tamtéž, s. 45, 46.

srozumitelnosti. Všechny tyto znaky se podílejí na charakteristické monumentalitě Martenova slohu.

Miloš Marten své literární dílo tvoří v době secese a již v novele *Mimo dobro a zlo* můžeme výraznější secesní stylizaci pozorovat. Přímoú souvislost mezi dekadencí a secesním uměním lze například spatřovat v jistém „zjemnění“ výrazu, zaměření na detail a v někdy až manýristickém verbalistním ornamentálním. Zjednodušeně se ale dá říci, že dekadence obecně popírala jeden ze zásadních znaků secesního cítění - vitalismus. Tzv. dekorativní styl a sklon k ornamentalizaci je ovšem významnou součástí mnohých děl, jež jako dekadentní označujeme⁷². Nejčastějšími motivy secesní ikonografie jsou motivy florální. Secese volí takové rostliny, které jí odpovídají svou křehkostí, linearitou stvolu a typickou barevností květu. Uvedené znaky platí i pro Martenovu beletrii. Celá jedna scéna textu *Mimo dobro a zlo* je zahalena bleděfialovou barvou ocúnů. Lze však konstatovat, že tento motiv typicky secesní květiny je zde převeden do esteticko-pocitového kódu dekadence, neboť se zde jedná o květiny vadnoucí (rozkvět v zániku): „Rozevírajíce nad churavě bledým stvolem vzdušnými, prohnutými lístky okvěti jedovatou žluť prášníků, měly tyto květiny něhu něčeho pomalu zmírajícího, tak diskretní, ztlumenou, že i tehdy, když mu idiosynkrasie proti všemu živoucímu činila ostatní květy odpornými, snesl je před sebou a dokonce mohl před sebou a dokonce mohl celé hodiny vnímati jejich nemocnou krásu.“⁷³ Setkáváme se zde také s ornamentalizací ženského těla („Klára, štíhlá a svěží, s tělem jako květinový stvol.“⁷⁴), jinde je žena vnímána jako estetický objekt. Jednotlivé části jejího těla (ruce, hrdlo, vlasy) jsou secesně ornamentalizovány (typický motiv hada, květu, vlasů, které samy o sobě evokují secesní linii) a jako by se opět spojovaly v ornament: „Musil násilně přemáhati vzrušení, které vyvolávalo v jeho rukách pocit jejích dlouhých, hadovitých rukou, jejího hrdla, podobného čerstvému magnóliovému květu, a vlasu, v jehož kovové černi třpytily se stopy krůpějí.“⁷⁵ Jen dodejme, že motiv rukou a s ním spojený motiv gesta je pro secesi typický. Jako příklad můžeme uvést ranou prózu Františka Langera s příznačným názvem *Ruce*⁷⁶, kde se sekáváme s výraznou secesní stylizací rukou, jež jsou, stejně jako v Martenově textu, přirovnávány k hadům.

⁷² Nutno však dodat, že secese není uměleckým stylem jednotným, nýbrž diferencovaným myšlenkově i co se výrazových prostředků týče. Na dosti zásadní rozdíly mezi francouzským Art Nouveau, secesí středoevropskou a belgicko-anglickým hnutím Modern Style upozorňuje například Hana Bednaříková. In: Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 8 – 11.

⁷³ Marten, M.: *Mimo dobro a zlo. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 22.

⁷⁴ Tamtéž, s. 5.

⁷⁵ Tamtéž, s. 27, 28.

⁷⁶ Langer, F.: *Ruce. Zlatá Venuše*. Praha 1921.

4. 2. 2 *Spolu kosmem*

V roce 1902 publikoval Marten v *Moderní revue* další novelu s názvem *Spolu kosmem* (později in *Cyklus rozkoše a smrti*). Text se blíží žánru knižního dramatu. Jedná se o dialog hlavní postavy Dany a jejího partnera Eugena, několik replik je věnováno i Danině dceři Elii. Stylizovaný dialog je doplňován „scénickými poznámkami“, jež slouží k evokaci atmosféry dějiště a k bližší charakterizaci promluv postav.

Tématem novely je pro dekadentní literaturu příznačný konflikt dvou neslučitelných světů: reality a imaginace⁷⁷. Základní význam tohoto kontrastu zůstává týž jako u předchozích novel a jak uvidíme i u textů následujících (neuspokojivá realita versus únik - ke svému Já, krajiny představ, světa „mimo dobro a zlo“), přesto můžeme u jednotlivých Martenových textů pozorovat rozdíly v pojetí a specifikaci těchto alternativních světů. K představě o realitě se pojí Danina touha po obyčejném štěstí, radostnější náladě, touha po „životě“. Protiklad představuje umění, svět snů, fantazií, plný vzrušení a extáze. Obě možnosti existence jsou vnímány ambivalentně: realita je spojena s rizikem prostřednosti, ovšem i svět umění vzbuzuje negativní pocity přesycenosti a únavy z přílišného psychického vypětí, dokonce je spojen s neschopností radostně žít. Umění je pojímáno jako nákaza, zároveň však jako vrchol životních sil. Skrze promluvy postav se dovídáme o jejich minulosti - Dana poznala oba tyto světy, nyní se ocitá na jakési pomyslné hranici a zvažuje klady a zápory: „Snad že mě unavila nadmíra rozkoše, příliš vysoké, a že se zvedla ve mně žena, malá žena, která touží po štěstí. Nebo jsem se cítila vyčerpanou? /.../ Byly to chvíle rozdvojení, kdy polovice mého já se bouřila, chtěla zpět do mírnějšího vzduchu a radostnější nálady. /.../ Chtěla bych tebou ovládnout život, zmocnit se ho, jako jsem se zmocnila umění.“⁷⁸ Stejně jako v textu *Mimo dobro a zlo* zde Marten uplatňuje schéma protikladných postav (viz Helena versus Klára), oba muži symbolizují odlišné světy. Dana bilancuje, nakonec se přiklání k umění, neboť v „normálním“ světě již není schopna žít. V závěrečné scéně se schyluje k tragédii: když se Dana rozhodne pro návrat k předchozímu partnerovi, Eugen se chystá ji zavraždit. Nutno zdůraznit, že postavy mají symbolický charakter, představují hodnoty a ideje, text nelze vnímat prizmatem realismu. S tím souvisí i malý prostor, jaký Marten věnuje popisu vzhledu postav. Těžištěm je promluva, pocity a myšlenkové pochody, jimiž je vyjádřena krize existence.

⁷⁷ Při analýze budeme užívat s jistou mírou zjednodušení základní opozice realita vs. imaginace s přihlédnutím k případné specifikaci v autorových textech.

⁷⁸ Marten, M.: *Spolu kosmem. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 147, 148.

Dana se ocitá na hranici, v jakémsi „mezistavu“. K němu odkazuje hned několik klíčových motivů. Tuto pozici můžeme opět uvést v souvislost s Pynsentovým konceptem dekadentní interstuality. Je zdůrazněn princip rozdvojení, opakovaně jsou konfrontovány dva protikladné světy. Ženin konflikt není vyjádřen pouze jako záležitost její psychiky, ale zasahuje i oblast fyzickou. Postava je charakterizována pouze bledostí a zmínkami o upírání pohledu kamsi do dálky (postup tzv. psychosomatické evokace), což odkazuje k její duševní nepřítomnosti a touze uniknout, například: „upřela oko do nekonečna, do tuhnutí modří v dáli.“⁷⁹; „/.../ Zdá se, jakoby stále nějaký daleký bod přitahoval její pohled a něco utkvělého ji vázalo, absorbovalo.“⁸⁰; „Přece, náš život je jinde, jinde... můj život...“⁸¹ Danin psychický stav se postupně zhoršuje, v poslední části je poznamenán vyšinutostí, hysterií a halucinacemi. Žena označí svůj marný pokus žít v realitě za klam a život ve světě umění za jediný možný a skutečný. Opět se setkáváme s principem irealizace žitého světa, kterému je statut skutečnosti odepřen.

Konceptu interstuality odpovídá i časoprostor novely. První část je situována na terasu venkovského sídla do příznačné doby „pozdě k ránu“, do chvíle těsně „před vypuknutím života“⁸². Marten s impresionistickou lehkostí evokuje náladu chvíle, důraz klade na hru barev, světél a stínů. V závěru této scény je pak zmíněn odpor k přicházejícímu jitra pro jeho únavnost a banalitu. Důležitost zde má i zdánlivě nevýznamný detail v úvodu o ženiných dlouhých bílých rukou spuštěných na mramor terasy, které Dana při vysvitnutí slunce úzkostlivě stáhne. Den, světlo a život zde stojí v opozici ke kategoriím s pozitivními konotacemi - noci, tmě/přítmi/šeru. Druhá část novely je situována do intimity přítmi budoiru, opět do času na hranici dne a noci – podvečera. Třetí scéna poněkud vybočuje z tohoto schématu. Ocitáme se v tomtéž prostoru, ovšem za denního světla. Zmíněna je nervózní nálada interiéru korespondující s vyvrcholením děje novely. Příznačné je, že právě ve dne tísnivá atmosféra graduje.

Co se týče pojetí ženské postavy, na první pohled se může zdát, že zde Marten překonává koncept dekadentní misogynie, s nímž jsme se setkali v jeho prvních textech *Mstítel* a *Dáma se psem*. Dana je zde představena jako krásná múza, inspirátorka muže umělce. Světu umění však dává přednost také proto, že v něm v sobě ženu překonala: „Před tím sterilnost ženy byla mou mučivou tíží, mojí velkou hanbou.“⁸³ Svět umění tedy nabývá významu osvobození - nejen ve smyslu tvůrčí a ideové svobody, ale i ve

⁷⁹ Marten, M.: *Spolu kosmem. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 147.

⁸⁰ Tamtéž, s. 150.

⁸¹ Tamtéž, s. 151.

⁸² Tamtéž, s. 146.

⁸³ Tamtéž, s. 147.

smyslu osvobození ženy z genderového hlediska. Opět se zde objevuje motiv utváření osobnosti jako v textu *Mimo dobro a zlo* („Své znamení vtiskl pro věčně mé duši. Jsem připoutána...moje slova mají jeho akcent a barvu...jsem to, čím mne učinil...jsem jeho...“⁸⁴). Ženství nabývá významu pasivity, protikladem je muž, umělec, představující aktivitu a kreativitu⁸⁵. Přesto je zde možno zaznamenat jistý posun od misogynního tónu novely *Mstitel* v podobě jakéhosi smíření: Mužský a ženský princip je zde sloučen v jednotu, neboť Dana symbolizuje umělcovu vůli, bez níž není schopen tvořit..

4. 2. 3 Irena

Dalším textem, jenž je součástí *Cyklu rozkoše a smrti* z roku 1907, je novela *Irena*. Poprvé byla publikována v roce 1904 v *Moderní revue*. Tato próza je variací na témata, jež se objevují i v jiných Martenových dílech. Její výjimečnost můžeme spatřovat ve výrazném romantizujícím pojetí, jež je přizpůsobeno dekadentnímu uměleckému programu. Postavy novely – Irena, její bratr Otto a Illner - tvoří milostný trojúhelník. Otázkou je, zda je Illner natolik silný, aby dokázal vstoupit mezi sourozence a vymanit Irenu z patologického mileneckého vztahu. Jako u dalších Martenových novel je „vnější“ děj omezen na minimum a dominuje „vnitřní“ děj v podobě Illnerova přemítání. Kromě dialogů se zde setkáváme především s vnitřním monologem a subjektivním er-formálním vyprávěním⁸⁶.

V novele se objevuje několik romantizujících topoi. Jedná především místo, kde se děj odehrává - staré zámecké sídlo obklopené alejemi, kde Otto s Irenou žijí v naprosté izolaci od společnosti. Zámek vzbuzuje v jeho obyvatelích pocity tísně, Illnerovi se dokonce jeví jako „šedá obluda, skleslá únavou nebo v umírání“⁸⁷. Bez významu není ani odkaz k E. A. Poeovi⁸⁸. Za další romantizující prvek můžeme považovat postupně odkrývanou záhadu vztahu sourozenců a odhalování tajemství

⁸⁴ Marten, M.: *Spolu kosmem. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 158.

⁸⁵ K této otázce se vyslovuje i R. B. Pynsent: „Marten also propagated the idea that women were utterly malleable creatures, whom husbands formed into the characters they wanted.“ („Marten také propagoval myšlenku, že ženy jsou naprosto poddajné bytosti a jejich charakter muži formují tak, jak chtějí.“ – přeloženo autorkou.) Pynsent má na mysli především postavu Dany z novely *Spolu kosmem*, dále hlavní ženskou postavu novely *Irena*. Jak uvidíme později, toto tvrzení není všeplatné, jiné Martenovy ženské postavy představují aktivní a kreativní prvek (např. *Raněná Amazonka*, *Cortigiana*). In: Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, Hague-Paris 1973, s. 176.

⁸⁶ Naratologickou terminologii přejímáme z teorie vyprávění od Lubomíra Doležela. In: Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1973.

⁸⁷ Marten, M.: *Irena. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 170.

⁸⁸ Nabízí se zde souvislost s Poeovou povídkou *Zánik domu Usherů*. Otto představuje typ příbuzný k Roderiku Usherovi (poslední potomek zdegenerovaného rodu žijící v izolaci od okolní reality, analogie mezi psychickým stavem postavy a rozpadávajícím se sídlem).

jejich minulosti. Irena a Otto jsou představeni jako výlučné osobnosti žijící ve vlastním exkluzivním světě odtrženém od okolní reality. Tento motiv lze v souvislosti s atmosférou fin-de-siècle interpretovat jako obecný pocit nudy a únavy z civilizace, jenž ústí ve snahu překonat jej kultem vrcholně vypjatých dojmů a rafinovaných vzruchů (především v kontextu anglické a francouzské dekadence).⁸⁹

Dekadentní koncept estetizace života je zde doveden do krajnosti. Irena je svým bratrem uzavřena ve světě umění, jenž se zde objevuje ve významu umělý, tedy nepřirozený a představuje náhražku za skutečný život. Irena jej přijala za vlastní, neboť ani nepoznala jinou možnost. Umělost paradoxně představuje přirozenost a je substitucí skutečnosti (podobně jako v Huysmansově *Naruby*). Oproti novele *Spolu kosmem* jsou zde ještě více zdůrazněny negativní stránky tohoto způsobu existence.

V literatuře fin-de-siècle se často objevuje motiv těsného sepětí individua a prostředí, v němž se pohybuje. Irena představuje ženu estétku se schopností přetvářet a kultivovat své okolí: „Pozdravili se chvílí mlčení, v níž i pohledy byly bez výmluvnosti a rozptylovaly se v budoiru, tak ostře značeném její bytostí a senzibilitou, že činil dojem komposice, jejímž vůdčím motivem byla. Nebylo zde předmětu, aby nebyl sensitivně voleným vzněcovadlem a nevyzýval smyslů k rozkošné hře na všech strunách prožitku. /.../ A Irena připadala jako vrcholný tón těch melodií požitku, sama umělý výtvar přesycené kultury a květ přehřátého sklenníku.“⁹⁰ Při popisu Irenina vzhledu setkáváme se stejným postupem jako například v próze *Dáma se psem*. Uplatňuje se zde princip fragmentu, Illner v představě Irenu vnímá jako krásný estetický objekt (redukce ženy na ornament) a postupně si vybavuje jeho detaily: bílý sensitivní obličej, tenké sevřené rty, tiché oko... Láska k ženě je v tomto textu představena jako nemoc. Následující přirovnání plně odpovídají dekadentní estetice: „/.../ jeho lásky, která vyrostla jako květ narkotické růže“⁹¹, „Ale sám kořen jeho lásky... Zdálo se mu, že velnula v duši nepozorovaně, jako otrava některých vůní /.../“⁹².

K motivu nemoci se pojí i dialog Illnera a Ireny, kdy jí vyjeví svou představu vysněné země, kde by všichni nemocní měli možnost realizovat se tak, jak jim to

⁸⁹ Ze společensko-politického hlediska však měla česká dekadence poněkud odlišné příčiny. Na toto specifikum upozorňuje například Robert B. Pynsent: „Czech Decadence arose out of hunger, rather than surfeit /.../“ („Česká dekadence vyrostla z hladu, spíše než z přebytku /.../“ – přeloženo autorkou). In: Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, Hague-Paris 1973, s. 169.

⁹⁰ Marten, M.: *Irena. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 165.

⁹¹ Tamtéž, s. 164.

⁹² Tamtéž, s. 164.

stávající společnost nedovoluje. Skrze snovou utopickou vizi je tu představena další iluzivní varianta úniku ze skutečnosti.

Významnou roli v textu hraje také popisná dekorativní pasáž evokující atmosféru interiéru. Pozornost je soustředěna na jemné detaily nábytku, uměleckých předmětů, květinovou výzdobu, vůně... Z kulturně-historického hlediska stojí za povšimnutí zmínka o asijském umění (japonerie a chinoserie), které na přelomu století znamenalo módní vlnu⁹³, již literatura hojně refletovala. Připomeňme například báseň v próze Karla Hlaváčka *Pseudojaponerie* (in *Pozdě k ránu*). Dekorativní funkci mají tyto motivy v textech souboru *Marné lásky* Růženy Svobodové (např. v povídce *Město v růžích*: „Paní pokládala na stůl kus po kuse, jeden vzácnější druhého, drahocenné porcelány, /.../ vásy malachitově zelené, s domy v oblacích, s pagodami krále draků uprostřed jezera, s jeřáby, letícími v mračnech;“⁹⁴). U Martena se však nejedná o popis statický, o výčet inventáře. S trochou nadsázky lze říci, že zde Marten na základě dvou detailů vytváří báseň v próze ve stylu Karla Hlaváčka. Všimá si japonských váz a pohárů z benátského skla, z těchto dvou motivů potom vzniká pasáž o snové exotické krajině uvnitř ženina pokoje.

Co se týče zobrazení krajiny v tomto textu, setkáme se s motivem, jenž se v Martenových textech opakuje – bloudění sady či alejemi. V takových momentech se analytické pasáže střídají nebo přímo prolínají s lyrickými. Jak ještě uvidíme i v jiných novelách, typické je, že pokud postava váhá či se nachází ve stavu vnitřní krize, pro místo její „kontemplace“ Marten volí právě tento motiv. Bloudí Egon v novele *Mimo dobro a zlo* i Illner v novele *Irena*. Evokace přírody pak často zrcadlí hrdinovo duševní rozpoložení. S tím opět koresponduje zobrazení interstatuální doby podzimu. Vztah mezi přírodními motivy a duševním stavem se odráží i ve volbě korespondujícího lexika – evokaci přírody zahalené *mlžným oparem* následuje zmínka o *mlhavosti hrdinových myšlenek*.

4. 2. 4 *Půlnoční dítě*

Novelu *Půlnoční dítě* Marten poprvé publikoval v *Moderní revue* v roce 1905 (později in *Cyklus rozkoše a smrti*). Již na více místech jsme naznačili, že Martenovo dílo esejistické a beletristické je úzce provázané. Lze konstatovat, že se u některých

⁹³ Ta tuto skutečnost upozorňuje i sám Marten v esejí *Šťěstí resonance*. Marten, M.: *Šťěstí resonance*. – In: *Volné směry* roč. VII, 1903.

⁹⁴ Svobodová, R.: *Město v růžích. Marné lásky*. Praha 1907, s. 158.

novel nabízí „dvojí čtení“. *Půlnoční dítě* můžeme vnímat jako meditativní příběh vyznačující se hojnými lyrickými pasážemi, stejně tak lze tento text číst jako esej o obecných otázkách umění, o vztahu umění a života, o vzniku uměleckého díla. Novela je výsostným příkladem toho, jak Marten artikuloval své úvahy o umění skrze beletristické dílo. Bližšími souvislostmi mezi tímto textem a esejem *Styl a stylizace* se budeme podrobněji zabývat v příslušné kapitole. Zde pouze upozorníme na ne bezvýznamnou skutečnost, že oba tyto texty vznikaly v přibližně stejné době.⁹⁵

Půlnoční dítě volně navazuje na úvodní novelu *Mimo dobro a zlo*, opět se setkáváme s postavou Heleny Farenové. Hlavní postavou je však dospívající dívka Bettina. Ve srovnání s počátečními texty Marten v novelách na „příběhovosti“ přidává, pokusíme se tedy ve stručnosti naznačit dějovou linii textu: Helena k sobě přijme Bettinu jako svou schovanku, mezi ženami postupně vzniká zvláštní intimní pouto a duševně narušená Helena získává díky nové společnosti opět sílu k životu. Po čase ji začne brát s sebou na cesty. Ač žijí spíše v izolaci, v jejich domě se začne scházet společnost mladých umělců. Bettina se sblíží s mladým sochařem Fortunym a inspiruje jej k vytvoření sochy, která se následně promění v nástroj její psychické destrukce. Stáváme se svědky pozvolného duševního úpadku obou žen, jenž vrcholí smrtí. Návaznost na novelu *Mimo dobro a zlo* je v závěru také dovršena Bettininým zjištěním Helenina tajemství - z nalezených dopisů se dozví o jejím poměru s vlastním bratrem.

Půlnoční dítě je příkladem variability uvnitř žánru novely. Pro interpretaci tohoto textu je významné post scriptum v závěru, kde si Marten pohrává s nejasností mezi vlastním autorským subjektem a autorským subjektem fiktivním. Jednak zde dopovídá závěr příběhu (Bettinina smrt), jednak „objasňuje“ genezi textu novely, jejímuž napsání byly podkladem fiktivní zápisky hlavní postavy. Po vzoru Waltera Patera, na kterého Marten explicitně odkazuje, pak tento autorský subjekt označuje novelu za imaginární portrét. Tato „literární hra“ koresponduje s dekadentní tendencí odmítání „objektivní“ reality. Hranice mezi světem „krásné fikce“, ryze subjektivním prožitkem a realitou je velmi rozvolněná. Angličan Pater měl na českou dekadenci velký vliv, kromě Martena také například na Artura Breiského⁹⁶. V roce 1887 Pater vydal knihu s názvem *Imaginární portréty (Imaginary Portraits)*, jež byla možným zdrojem inspirace pro Breiského *Triumf zla*. Martena Pater nepopíratelně ovlivnil v obecných teoretických otázkách umění (viz kapitola *Tvorba esejistická*). Pokud bychom chtěli hledat souvislost

⁹⁵ Esaj *Styl a stylizace* byl poprvé vydán v dubnu 1906, rukopis byl však dokončen již v srpnu 1905. Informace pochází z ediční poznámky In: *Imprese a řád*. Praha 1983.

⁹⁶ K tomu možnost srov. Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*, s. 25.

mezi jejich texty beletristickými, některé podobné motivy můžeme nalézt právě v textu *Půlnoční dítě* a Paterově novele *Dítě v domě. Imaginární portrét* (*Child in the House. Imaginary Portrait*) z roku 1894. Není naším cílem díla srovnávat, přesto uvedeme alespoň základní společné rysy. Jedná se především motiv dětství, determinace dětstvím, motiv dospívání, postupného poznávání skutečnosti, dále motiv snu iniciující návrat do krajiny dětství, podobný je též analytický postup a užití žánru imaginárního portrétu.

Na počátku novely je Bettina představena jako třináctiletá dívka, napůl dítě, napůl žena, dráždivá *femme enfant*. Robert B. Pynsent označuje motiv puberty za další z řady interstatutů příznačných pro českou dekadentní literaturu. Autorův koncept interstatuality považujeme za velmi inspirativní, nelze jej však aplikovat na všechny případy. „Puberta je věk nejistoty a autoři devadesátých let zřejmě považovali svůj dekadentní směr za něco jako pubertu české literatury.“⁹⁷ S touto tezí lze nepochybně souhlasit, ovšem interpretovat tento motiv u Martena v souvislosti s „pubertou“ české literatury bychom považovali za příliš násilné. Význam jakési neurčité nejistoty, přechodnosti či nejistoty z přechodu je zde však zřejmý. V tomto případě se k motivu puberty váže spíše význam období „tvárnosti lidského materiálu, osobnosti člověka“ (téma kultivace osobnosti jako vytváření uměleckého artefaktu).

Ve srovnání s ostatními Martenovými texty působí poněkud překvapivě nářážka na sociální tematiku. Bettina je dítětem z předměstí. Prostředí periferie je zde popisováno jako nehostinné („čtvrti s domy, podobnými ztuhlým strašidlům, a přírodou rhachitickou, jako děti bez budoucnosti, jež pokřikují na prazích“⁹⁸), stigmatizující dívčinu osobnost a určující její senzibilitu. Přestože Marten tuto problematiku pouze naznačuje, jedná se o motiv pro jeho tvorbu netypický. V rámci utváření významu textu a s přihlédnutím k dekadentnímu rozporu skutečnost versus alternativní možnosti existence se nabízí interpretace, že prostředí periferie symbolizuje hrubou realitu, jejímž kontrastem je život pod ochranou Heleny, iluzivní svět krásy a umění. Novým dívčíným místem k životu je uzavřený prostor zahrady připomínající umělý ráj či pohádkový svět. Popis zahrady, v němž je kladen důraz na detaily barev a vůní, koresponduje s dívčínými pocity okouzlení a radosti ze života: „/.../ lilie planou jako staré zlato, fialy jakoby žalovaly bledý stesk travám, jež potřásají sdílně dlouhými, tenkými stébly, velké červené máky hoří ve ztlumené něze mladé zeleně a trsy bílých pivoň chýlí se opodál

⁹⁷ Pynsent, R. B.: *K morfologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 178.

⁹⁸ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 88.

jako společnost exotických cizinek, které nikdy zcela nezvyknou tomuto příliš svobodnému okolí a přece neteskní po sklenících. /.../ A vše to žije, roste, zachvívá se a miluje slunce, vše mluví k pěti mladým, sotva probuzeným smyslům dítěte, jež nerozeznává jednotlivostí /.../.⁹⁹ Tyto dekorativní květinové motivy můžeme opět uvést v souvislost se secesní ikonografií, výrazná je zde také sémantika vitalismu. Nejedná se však o dekorativismus v pejorativním slova smyslu, nýbrž o transpozici výtvarné obraznosti do textu. Opět si zde můžeme povšimnout pro autorův styl příznačného kupení adjektiv a v tomto případě i kumulace verb.

Novela je vyprávěna rétorickou er-formou. V jejím závěru se „nad“ příběh vynoří perspektiva vypravěče dívčina imaginárního portrétu, jenž na sebe v textu bere podobu anonymního svědka-pozorovatele. Jak upozorňuje Hana Bednaříková, Marten zde využívá typu iluzivní objektivace, jež je jedním z prostředků dobové analytické prózy.¹⁰⁰ Pasáže vyprávěné subjektivní er-formou se střídají s výpovědní pozicí ve 2. osobě plurálu. Tento postup se v *Půlnočním dítěti* u Martena objevuje vůbec poprvé: „Velmi hluboko, k nepostřehnutí hluboko v očích Bettininých tají se tato nostalgie (nemoc senzibility, jevící se jako láska k něčemu, co je vzdáleno, pořád více vzdáleno, čím blíže k tomu usilujete, věčně vzdáleno, uvažujete-li celé rozpětí života...).“¹⁰¹

Obecně lze konstatovat, že co se vizualizace ženské krásy týče, v umění fin-de-siècle se objevuje jistý ustálený typ s opakujícími se rysy – velmi bledá pleť, výrazné rudé rty, štíhlá postava a dlouhé vlasy černé či rezavé barvy. I Bettinin vzhled by onomu modelu odpovídal, v tomto případě se však jedná o evokaci tzv. botticelliiovskému typu krásy. Dekorativní fragmentarizovaný popis dívčina vzhledu se v textu objeví hned několikrát. Téma typu botticelliiovské krásy Marten také reflektuje s esejí *Styl a stylizace*. Užití tohoto modelu v beletristickém textu tedy můžeme označit za aplikaci teoretických úvah.

Opět se zde setkáváme s pojetím osobnosti jako estetického objektu, neboť právě díky vzhledu („kouzlo krásné fyse“¹⁰²) přijala Helena Bettinu pod svou ochranu („jako byla by zařadila do svých sbírek nový bibelot“¹⁰³). Helena, umělkyně a zároveň sběratelka umění, je představena jako žena estétka. Typologicky je její postava příbuzná některým ženským hrdinkám Růženy Svobodové z povídkové knihy *Marné lásky*

⁹⁹ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 87.

¹⁰⁰ Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 67.

¹⁰¹ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 88.

¹⁰² Tamtéž, s. 91.

¹⁰³ Tamtéž, s. 90.

(1907)¹⁰⁴. Podobně jako v jiných textech (*Spolu kosmem, Irena*) zde Marten tematizuje negaci reality ve prospěch artificiality. Malířství a kult krásných věcí je pro Helenu únikem a zároveň seberealizací, svět umění znamená aktivitu a kreativitu: „Zdálo se jí, že lze takto, v symbolu a odlesku prožít vše, co dává skutečnost, a také mnohé, co odepírá... ale hlavně: že je tak všechno čistší, plnější, beze stínu nedokonalosti, jímž skutečnost vše otravuje. Tento stín pro ni zmizel, jakmile se zřekla přímé účasti v dobrodružstvích života a nezřela ho jinak, než v zrcadle imaginace.“¹⁰⁵ Pro postavu Heleny tedy realita má svou hodnotu, ovšem pouze jako látka pro uměleckou transformaci.

Leitmotivem novely je narcisovský mýtus. Bettina se stane námětem Helenina malířského umění a zamiluje se do svého obrazu, sebe sama začne vnímat jako krásný umělecký předmět. Zde se nabízí výrazná souvislost s Wildovým *Obrazem Doriana Graye*, jehož děj je stejném motivu založen. Malířka Helena¹⁰⁶ do Bettiny projektuje svoji osobnost. Po jejím vzoru se i z Bettiny stává estétka žijící ve vlastním uzavřeném světě („Vytvářela si zvláštní svět, poloskutečný, poloimaginární, aby v něm využila svou nostalgii; a krása byla žhavé jádro tohoto světa.“¹⁰⁷). Přestože Bettina inklinuje ke světu hmotnému a umělému (ve smyslu uměleckých artefaktů), s „životem“ ji spojuje láska ke květinám, s nimiž žije v jakési symbióze. Spojení ženského principu s florálním motivem bychom mohli také interpretovat ve vztahu k secesnímu umění. Připomeňme zde například souvislost se Zeyerovým dramatem *Radúz a Mahulena* (1898) či s Kvapilovou *Princeznou Pampeliškou* (1897). Máme na mysli jednak sepětí ženského principu a rostliny/květiny, jednak pro všechny případy společné pohádkové rysy (Bettina může připomenout vílu, tedy bytost odkazující mimo realitu). Bettinino vnímání živé přírody se však přesto blíží spíše k dekadentnímu konceptu – například smrt stromu prožívá s pocity soucitu, bolesti, ale i rozkoše.

¹⁰⁴ Příkladem může být postava bývalé herečky Anny z *Převez, převez, převozníčku...*, herečka Margrit z povídky *Kouzlo* či postava paní Kateřiny z *Města v růžích*. Další variantou postavy ženy-estétky je i herečka Malva z románu *Milenky* (1902).

¹⁰⁵ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 90.

¹⁰⁶ Na význam motivu kreativity a postavy umělce v souvislosti se sblížením uměleckých druhů v rámci dekadentní literatury upozorňuje Luboš Merhaut: „O výrazných literárně-výtvarných analogiích můžeme mluvit u typů zobrazování umělce, jeho sebezobrazování, zvláště v metamorfózách portrétu, autoportrétu, masky. Specifický způsob zvýznamňování prostřednictvím autostylizace, přitahující pozornost k charakteru a jedinečnosti kreativního gesta, je příznačný pro dekadenci a symbolismus, zvláště v souvislosti fenomény narcisismu, snovosti, mystifikace. Můžeme ji například hledat v postavě výtvarníka jako metafóře obrozujícího i rozpolceného přístupu ke světu skrze umění /.../.“ In: Merhaut, L.: *Vrchol a propast v jednom“. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století.* – In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha 2006, s. 55.

¹⁰⁷ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 101.

Podobně jako Narcis i Bettina za svou sebelásku platí životem. Láska ke svému obrazu (a tedy k sobě samé), život ve vlastním iluzivním světě je popřením života skutečného. Opětovat city sochaře Fortunyho ovlivněného Rodinem¹⁰⁸ Bettina není schopna, zamiluje se však do jeho díla, jemuž stála modelem („/.../ logikou zrcadla stala se socha středem jejích meditací: měřila se, sebe i svůj život, tímto idolem, jenž ji doplňoval a v němž se viděla všecka.“¹⁰⁹). V rozhovoru postav je reflektována problematika, kterou můžeme označit za hlavní téma novely: vztah umění a života a stylizace života ve smyslu žít život jako umělecké dílo. Fortuny se vyslovuje o umění a životě jako o protikladech, jež se vzájemně podmiňují a tvoří jednotu, jejich vztah připodobňuje ke vztahu dobra a zla. Zároveň odmítá možnost žít život jako umělecké dílo, neboť: „Nejdramatičtější momentem díla je zakončení. Umění skončiti, toť všecko. Jsme dosti citliví a sebejistí, abychom přestali, když je dílo na hranici možnosti? O úder dláta méně, a dílo je torsem; o úder více, a harmonie je porušena, zatížena hříchem mnohomluvnosti –.“¹¹⁰ Důsledkem pro takové pojetí života je tedy umění zemřít v pravý čas. Bettina dosud sama sebe vnímala jako umělecké dílo; soše - symbolu své bytosti začne paradoxně přisuzovat více reality než vlastnímu životu (princip irealizace). Dekadentní popření reality je zde originálním způsobem dovedeno do krajnosti. V porovnání s dokonalým uměleckým dílem, v něž se proměnila, považuje Bettina svou reálnou bytost za nedokonalou. Jako „umělkyně života“ sezná, že je čas skončit, tedy zemřít. Umění je zde prezentováno jako absolutní princip, jenž pohlcuje lidský život. Nelze však říci, že by vyvrcholení příběhu bylo oslavou tohoto absolutního kultu umění. Fortunyho varovná slova zde vystupují jako korektiv takového pojetí.

¹⁰⁸ Odkaz na Rodina bychom mohli interpretovat jako pouhou dobovou oblíbenost tohoto umělce, souvislost mezi jeho pojetím umění a novelou však v sobě může nést hlubší význam: „Prvenství náleží Rodinovi nejen v konceptualizaci nepřítomného těla, ale také v tom, že do moderního sochařství uvedl fragment, torzo jako autonomní umělecké dílo. Rodin, který se odvolával na působení fragmentárních antických torz, nechápal fragment lidské postavy jako pouhý »detail«, vytržený z celku, nýbrž jako organismus sám o sobě; organický celek, který v sobě konstituuje a nese potencialitu svého vlastního *komplementárního* počátku, vznikání i zničení a zániku. Valorizací fragmentu jako autonomního uměleckého díla nechává Rodin v podstatě explodovat tradiční chápání »sochy«. Myšlenka komplementárního vztahu destrukce a konstrukce, části a celku, komplexnosti a protikladu, formy a beztvorosti je základní myšlenkou moderny a její výtvarné a literární antropologie /.../.“ In: Vojvodík, J.: *Imagines Corporis, Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno 2006. V souvislosti s poetikou fragmentu bychom Bettininu proměnu v sochu (vzájemnost konstrukce a destrukce) mohli interpretovat jako fragment její bytosti.

¹⁰⁹ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 120.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 117.

4. 2. 5 *V aleji*

Novela *V aleji* byla poprvé publikována až jako součást *Cyklad rozkoše a smrti* z roku 1907. Podobně jako v próze *Mimo dobro a zlo* (postava Egona) zde Marten představuje typ tzv. silného jedince nerespektujícího hranice morálky. Jestliže v předchozím textu toto překročení hranic představoval motiv incestu, v této novele autor sahá k ještě radikálnější formě – k motivu vraždy. Text je stylizován do podoby psané zповědi hlavní postavy Leona, jenž vypráví příběh svého patologického milostného vztahu s partnerkou Gittou. Tento vypravěčský způsob (subjektivní ich-forma) koresponduje s linií psychického naturalismu. Zповěď zde nabývá podoby jednak chladné „objektivizující“ autoanalýzy, zároveň se jedná o velmi emotivní znovuzpřítomnění extrémního prožitku. Sebereflexe postavy se v průběhu textu proměňuje, vyprávění vytváří jakýsi pomyslný oblouk – z pozice vědoucího se Leon znovu navrácí do doby, kdy se jeho mysl ocitla na hraně mezi snem a skutečností (pozice „mezistavu“). Leon představuje nositele rysů typických pro dekadentní literaturu: pociťuje únavu z „přepětí života“¹¹¹, libuje si v paradoxních aforistických výrocích, vykazuje známky psychického vyšínutí („poslechnu daemona, hnízdícího v mé lebce a který se soumrakem vstává, aby obnovil temný plamen, jenž mne sžírá.“¹¹²), zároveň se jeho osobnost vyznačuje hlubokým estetickým cítěním. Podstatné je, že všechny tyto „abnormality“ zde nabývají kladných významů, minimálně zde nenalezneme hodnocení negativní, neboť degradující je pro dekadentního hrdinu právě průměrnost.

Postava Gitty je velmi blízká dekadentnímu konceptu femme fatale. Je to žena rozporuplná, jež si uchovává své tajemství, v muži vzbuzuje pocit ohrožení. Její smyslnost a touha po lásce představuje pro Leona nebezpečí, je označována jako jeho trýznitelka, on jako její otrok. Aby nad krásnou a silnou ženou zvítězil, musí ji zbavit života, chce-li si uchovat svou výsadní pozici: „Tak jsem ji učinil, čím jsem ji chtěl mít: svou věcí, která by neměla entity, již bych jí sám nedal. Neboť lhal jsem, když jsem mluvil, jako bych neznal první příčiny svého činu. Vím o ní. Byla jí hříšná pravůle, skrytá v klíně vši rozkoše a podmaňující její vyznavače, vůle, *míti docela a tím nekonečně předmět své rozkoše.*“¹¹³ Velká pozornost je věnována popisu ženina vzhledu, jenž v podstatě odpovídá výše zmiňovanému dekadentnímu modelu

¹¹¹ Marten, M.: *V aleji. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 61.

¹¹² Tamtéž, s. 60.

¹¹³ Tamtéž, s. 83.

(„Rozpustila si lehkým gestem ryšavý vlas, dlouhý a jako nasáklý září neznámého hrozného slunce, a žhavý proud, padající v promísených vlnách na žlutý hedváb, zdál se spalovati její tvář, drobnou, bílou, téměř vyhlodanou tmou velikých očí... /.../ Jen ústa kontrastovala s lehkou, měnivou ryjbou tohoto obličejce: kruté, tuhé rty, nalité krví, jež jakoby do nich byla sestoupila všecka z odbarvených lící.“¹¹⁴). Takové popisy ženské fyziognomie se v Martenových textech opakují a jsou téměř identické. Opět si v tomto popisu můžeme povšimnout příznačné kumulace adjektiv.

Závěr novely ústí v dekadentní panestetismus. V tomto textu Marten důsledně realizuje estetizaci morbidity. Rozdíl mezi kategoriemi krásy a ošklivosti se stírá, stejně tak přestává platit hranice mezi pocity rozkoše a odporu. Vražda milenky je zároveň estétským gestem a tvůrčím uměleckým aktem. Hrůzný čin je estetizován jemnými secesními florálními motivy: „/.../ malajský kris – jeho forma připomněla mi vagně, ale neodolatelně list jisté vodní rostliny o hořce fialových květech na vysokých, jemně nachýlených stvolech – .“¹¹⁵ Jinde mu dýka připomene „bizarní stříbrný list“¹¹⁶. Na tělo umírající milenky Leon pohlíží jako umělec na své dílo, nakonec jej „dozdobí“ ornamentem, jenž vzbuzuje představu květu s krvavými okvětními lístky. Ovšem i ještě dříve než ji usmrtí, na ni pohlíží jako na estetický objekt, jako na „obraz milovaného umělce“¹¹⁷. Přestože duševní rozměr ženy popírán není, Marten opět vykazuje tendenci k pojetí ženy jako čehosi pouze předmětného. Estetizace morbidity ústí v ornamentalizaci ženského těla. V následující ukázce můžeme pozorovat, že princip destrukce je jako by kompenzován secesním ornamentem: „Jako ve snu sehnul jsem se, veden myšlenkou, že byla hroznou v této chvíli, a rychlým pohybem posunul jsem tyrkysy tam, kde se kolem trhliny po ráně začínala tvořiti vlhká tmavorudá skvrna.“¹¹⁸ S trochou nadsázky lze konstatovat, že zde Marten realizuje vlastní tezi o svém oblíbeném malíři: „Beardsley nezobrazoval brutální, hmotné pravdy hříchu; našel jeho ornament.“¹¹⁹

Vliv secesní stylizace můžeme pozorovat i v dalších motivech. Kromě florálních motivů a důrazu na jemné odstínění barev je v textu patrná záliba v linii, jež je hlavním morfologickým znakem secese, a to v podobě ornamentalizujícího motivu vlnění. Vlní se hrdinčiny šaty, její vlasy, vlní se krev, černé rozpínavé vlny se valí Leonovým

¹¹⁴ Marten, M.: *V aleji. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 67, 68.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 73.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 74.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 73.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 74.

¹¹⁹ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 44.

nitrem, bijící vlnu připomíná umírající tělo a tak dále. Všechny tyto doklady evokují secesní křivku, plynulou, bez ostrých zlomů. Pozastavme se ještě u motivu dlouhých ženských vlasů, jež jsou významnou součástí secesní ikonografie.¹²⁰ Gittiny vlasy zde jednak vystupují jako dekorativní prvek, zároveň nesou význam erotického fetiše. Těsně předtím než Leon Gittu zavraždí, soustředí se právě na její vlasy: „Pamatuji se, že jsem nemohl přemoci touhy, abych se dotkl toho rudého zlata, a jako v našich nejpopojnějších chvílích, vzal jsem jeden jeho proud, lehce, oh, lehce jako vzduch, abych ucítil na dlani jeho hedvábný dotek.“¹²¹

Pro dekadentní erotiku je příznačné, že prožitek rozkoše bývá spojován se smrtí (viz také symbolický název Martenovy knihy). Pocit slasti přináší pocit bolesti a naopak. V tomto textu je dech smrti přirovnán k dechu milenky. Sexuální vyvrcholení je označováno jako „usmrcující vsebepojetí, které je dovršením i smrtí lásky“¹²². Smrt je povýšena na vytoužený absolutní princip: „smrt byla čímsi nesmírně sklenutým, absolutním, svrchovanou rozkoší, světlem, božstvem, po němž každá céva a každá krůpěj krve žádostivě volala a třásla se sladkostí...“¹²³ Podobný popis sexuálního aktu se nachází i v novele *Irena*.

Ještě je možno upozornit na provázanost novel *Cyklu rozkoše a smrti*. V textu *V aleji* je dopovězen příběh postav z novely *Irena* (Leon se zde setkává s Irenou a jejím manželem Illnerem, i jejich vztah se rozpadá. Dále se dovídáme, že Irenin bratr Otto spáchal sebevraždu.).

4. 2. 6 Erotikon

Novelu *Erotikon*, jež *Cyklu rozkoše a smrti* z roku 1907 uzavírá, lze vnímat jednak jako epilog novely *Mimo dobro a zlo*, zároveň jako epilog celého *Cyklu*. Dodejme, že novela *Mimo dobro a zlo* z roku 1902 *Cyklu* otevírá.

¹²⁰ Z výtvarného umění zde můžeme připomenout například dílo Gustava Klimta, Edvarda Mucha, Alfonse Muchu či Vojtěcha Preissiga. Přestože v sémantice tohoto motivu u jednotlivých umělců můžeme nalézt rozdíly (od symbolistního významu vlasu jakožto pomyslné kosmické linie bytí po komerční dekorativismus tohoto motivu u A. Muchy) , chceme zde jen upozornit na nebývalé častý výskyt tohoto motivu v dobovém výtvarném umění. Fenoménu vlasů v umění se podrobně věnuje Josef Kroutvor ve studii *Vlasy*. In: Kroutvor, J.: *Vlasy. Hlava medusy*. Praha, Jazzpetit.

¹²¹ Marten, M.: *V aleji. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 73.

¹²² Tamtéž, s. 64.

¹²³ Tamtéž, s. 73.

V *Erotikonu* Marten dále rozvíjí příběh Egon Farena. Poté, co v novele *Mimo dobro a zlo* postava prohlédla sebeklam své revolty proti řádu, sledujeme další pokus o nalezení harmonického života, jenž je podmíněn negací minulosti. Ta ovšem působí jako stigmatizující determinanta osobnosti. Druhou hlavní postavou je Moyra, žena typu Heleny Farenové, jak je přestavena v novele *Mimo dobro a zlo*. Jestliže ona se stala obětí Egonova destruktivního vlivu, Moyra je poznamenána podobným způsobem (incestní vztah s otcem). Veškeré snahy o lepší budoucnost ústí v beznaděj, neboť uniknout před minulostí, tedy před sebou samým, se zdá být nemožné. Novela se uzavírá dalším Egonovým deziluzivním prozřením ústícím v totální nihilismus: „Nejsme mrtvi? odpovídal pomalu a mluvě více k sobě než k ní... mrtvi duší, ponořenou do nehybného prázdna, v němž se nám ponořil život? Jaké vykoupení mohla by nám přinéstí fysická smrt?“¹²⁴

Jak jsme již naznačili výše, autory dekadentní literatury přitahovala dějinná období akcentující kult krásy, svobodu a individualitu jedince (římská kultura, vrcholná renesance, rokoko). Tato tendence je patrná i u Miloše Martena. Můžeme si povšimnout, že až dosud autor dějiště svých novel přesně nespecifikoval. Podle různých indicií můžeme usuzovat, že se odehrávají převážně v době jeho současnosti, případně vzbuzují atmosféru bezčasí (mimo dobro a zlo i mimo čas a prostor). V textech se potom často objevují odkazy ke zmíněným epochám a kulturám a ve srovnání se současností mají ryze pozitivní význam. Lokalizace novel se taktéž většinou nevztahuje ke konkrétním místům. Zda se děj odehrává v českém prostředí či nikoli je až na výjimky spekulativní. Výrazem jisté exotičnosti a exkluzivity jsou však nevšední - nečeská jména postav. V tomto směru u novely *Erotikon* zaznamenáváme posun. Poprvé se u Martena explicitně objevuje Praha a zároveň vyjádření rozporuplného poměru k českému prostředí. Jestliže v novele *Mimo dobro a zlo* se postava Egon Farena negativně vymezovala vůči realitě obecně, zde je toto vymezení jaksí dodatečně specifikováno na realitu konkrétní. České země jsou nazývány „šerými zeměmi“¹²⁵, Egonova nemoc - sebedestruktivní analýza je přičítána právě tomuto nehostinnému prostředí: „Bylo v nich příliš mnoho zoufalství nad zcela malými, zcela běžnými zápasy a trudy, křečovitá, zarytá vážnost všedního dne v ní bolest, která trávila, aniž rozněcovala, tedy zeslabující, marná bolest.“¹²⁶ Sen a imaginace se jakožto varianty úniku zdají být nedostačující, hrdina volí další možnost v podobě změny prostředí:

¹²⁴ Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 213.

¹²⁵ Tamtéž, s. 186.

¹²⁶ Tamtéž, s. 186.

„Myslím na pobyt v některém koutě, vydechujícím ne plíseň, ale sílu minulosti, na místě, plném slunce, které obnažuje instinkty a učí milovati radost a vášně, jež nám ďábel tíže – domácí ďábel našeho pásma, jak se zdá - zaklel v obludu hříchu.“¹²⁷ V tomto ohledu se nabízí typologická souvislost mezi Martenovým Egonem Farenem a Zeyerovým Janem Mariou Plojharem (*Jan Maria Plojhar*, 1891), kterou se pokusíme načrtnout alespoň v hlavních rysech: obě postavy spojuje především neutuchající touha po sebenalezení, sebevyjádření, touha po svobodě, společný je jim pocit vykořenění, rozporuplný vztah k vlasti, pocit zklamání, dále komplikovaný vztah k ženám a v neposlední řadě také sebezáchovný únik do italského prostředí. Robert B. Pynsent v monografii o Juliu Zeyerovi představuje typologii „dekadentních hrdinů“ v rámci literatury českého fin-de-siècle. Zástupcem prvního typu je mu Zeyerův Jan Maria Plojhar: „The first type, fundamentally the Plojhar type /.../ is the more Czech of the two. He may often have the appearance of being without feeling, a complete dandy, and yet there is the Czech depressed by his milieu beneath the mask.“¹²⁸ Představitelem druhého typu je mu postava Egona Farena z novely *Mimo dobro a zlo*: „The second type follows more or less the pattern of Des Esseintes and Dorian Gray; he is more European than Czech.“¹²⁹ Co se však týče postavy Egona Farena z novely *Erotikon*, oba Pynsentem navržené typy se v ní prostupují. V její koncepci dochází k modifikaci – Egonův komplex se stává více problémem specificky českým než internacionálním.

Praha je v novele *Erotikon* oslavována jako kdysi nádherné město, nyní se však nachází ve stadiu úpadku („rez bídy a neřesti“¹³⁰). Právě tato umírající krása města velmi působí na senzibilitu postavy. Ve způsobu, jakým Marten Prahu popisuje, můžeme nalézt příbuznost k zobrazení Prahy u Jiřího Karáska ze Lvovic. Pro srovnání uvedme úryvek z Karáskova románu *Gotická duše* z roku 1900, kde si autor pohrává s religiózními motivy a náboženství estetizuje: „A plno ztuchliny. A malby na stropě. Nad oltáři skleněné rakve. V nich mrtvolky balzamované. Plno zlata, jež pozbylo odlesku. Stříbro, jež je nehybně kalné. Hedvábí choulostivé, barvy bělavé do popela nebo zarůžovělého odstínu jako lidská plet.“¹³¹ U Martena nalézáme pasáž s podobnými motivy: „- v němž však miloval (ve městě – pozn. aut.) vášnivě kamennou mrtvolu,

¹²⁷ Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 187.

¹²⁸ „První typ, v podstatě typ Plojharův /.../, je z oněch dvou víc český. Může se často zdát bezcitný, naprostý dandy, a přesto se pod maskou skrývá Čech deprimovaný svým okolím.“ – přeloženo autorkou. In: Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Hague-Paris 1973, s. 172.

¹²⁹ „Druhý typ následuje více méně typ Des Esseintese a Doriana Graye; je víc evropský než český.“ – přeloženo autorkou. In: Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Hague-Paris 1973, s. 172.

¹³⁰ Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 185.

¹³¹ Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. Praha 1991, s. 14.

nádhernou, neuvěřitelnou, jako bizarní těla blahoslavených, zářící hedvábím, a šperky ve skleněných rakvích pod oltáři jednoho z jeho kostelů.¹³² Přestože se u Martena jedná o záležitost spíše okrajovou, odkazuje k jisté obecné tendenci (nejen české) dekadentní literatury: k fascinaci religiozitou, jež je pojmána jako estetizující kategorie. V našem prostředí máme na mysli právě Jiřího Karáska ze Lvovic, z francouzské literatury je výsostným příkladem Huysmansův román *Naruby*. Jak se však později pokusíme ukázat, Martenův poměr k náboženství se bude významně proměňovat.

Pozastavme se ještě u otázky zobrazení prostoru. Italské prostředí představuje dokonalý kontrast k místu, z něhož Egon prchá. V expozici textu Marten s citem pro detail a jemné barevné odstínění popisuje benátskou vilu¹³³ („jedno z opuštěných rozkošnických sídel“¹³⁴), tím zároveň vytváří jakési symbolické kulisy pro následující události. Příznačný je například odkaz k antické kultuře v podobě reliéfu zobrazujícího bakchantky a eféby.

Přestože se u Martena v této fázi jeho tvorby setkáváme především se zdůrazňováním negativně vymezené individuality, již v novele *Půlnoční dítě* se objevuje to, co bychom mohli nazvat tendencí k univerzálnosti a duchovní kolektivitě. Typy výlučných osobností si uvědomují i negativní stránky programového individualismu a sní o společenství výjimečných se stejnými pocity a prožitky. Egon se snaží svůj subjekt potlačit, ve svých meditacích sní o univerzálním osudu světa a lidstva, své niterné otřesy spojuje s děním v nitru země a celém kosmu. Jak dokládá následující pasáž, kolísá mezi vědomím své svrchované výjimečnosti i zanedbatelnosti v rámci vyššího celku, respektive sounáležitosti s ním: „Snad bylo naší pýchou, že jsme jen diváky vířícího pohybu, ženoucího tisíce duší a srdcí do kruhu kolem studeného kamene sfingy s očima krutýma a pokojnýma, nedotknutelné: a hle, v tom okamžiku pochopíme, že nejsme než vlnou tohoto kroužícího toku, smíseni s ním, vlečení k černému bodu nicoty, do něhož se řítí, jenž nás pojme jako všecky, jejichž těla cítíme o své tělo se třítí, jejichž ruce se nás chytají a sklouzají, zmítání žádostí a záští, jejichž údy spájejí se v křečovité, těžký žhavý řetěz, kterým koluje palčivá krev bytí. /.../

¹³² Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 184.

¹³³ Inspirativní pohled na vztah prostředí – prostoru a individua nabízí Josef Kroutvor ve studii *Monografie interiéru*, v níž vytváří přímou vývojovou linii od renesanční vily k dekadentnímu interiéru: „Teprve renesance si začala všimnout příjemnějších stránek života a začala je stavět na úroveň duchovních hodnot. Tak se zrodila myšlenka benátské vily, místa pohody, štěstí a duchaplné zábavy. /.../ Uzavřené vnitřní prostory – privé – slouží vybranému estetickému vkusu a dekadentní perversi. Ilusivní hra smyslů, umění pro umění, to je kultivovaný hedonismus moderní opuštěné existence.“ In: Kroutvor, J.: *Monografie interiéru. Dandy a manekýna*, Brno 1999, s. 9, 11.

¹³⁴ Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 182.

Splýváme s nepřítomným davem všech těch, kteří hledali opojení života a našli opojení smrti. A naše já spojí se na chvíli, dlouhou jako věčnost, nahým, rozjitřeným nervem s horečnou tepnou žití.¹³⁵ Na citovanou pasáž upozorňuje také Hana Bednaříková a konstatuje: „V souvislosti se zastřeně objektivací výpovědní pozicí lze v rámci dobového analogizačního principu v Martenových stylových figurách zaznamenat také jistou tendenci k charakteristickému schématu řetězené ornamentiky, která v rámci prózy vytváří pendant k některým postupům v poezii.“¹³⁶

Doposud jsme se věnovali jednotlivým textům podle chronologického hlediska. Nyní přihlédneme ke kontextu celého souboru. V první redakci byly do *Cyklu rozkoše a smrti* zařazeny tyto novely v pořadí: *Mimo dobro a zlo*, *Půlnoční dítě*, *Irena*, *V aleji*, *Spolu kosmem* a *Erotikon*. Co se týče předmluvy k prvnímu vydání, Marten v ní představuje koncepci své knihy. Rozkoš autor definuje jako cílený prožitek cesty za štěstím, jež je přirozenou lidskou touhou, imperativem, který stírá hranice mezi dobrem a zlem, morálním a nemorálním. V tomto smyslu je patrný vliv filosofie Fridricha Nietzscheho, na něhož Marten odkazuje již názvem novely *Mimo dobro a zlo*. Zdrojem poznání není logika, nýbrž dionýské opojení, extáze, rozkoš. Přestože hledání Martenových hrdinů může být ve výsledku marné a poznání deziluzivní, autor oslavuje odvahu hranice překračovat a kategorie morálky porušovat i za cenu sebedestrukce (koncept stylizace života se svými tragickými důsledky). K motivu rozkoše je potom komplementární motiv smrti („Smrt – ne trest, ne porážka, ale poslední nádherný, divoký výkřik bytí, obětovaného neúkojně touze!“¹³⁷). Smrt není vnímána jako negativum, jako protiklad života, ale nese v sobě význam nejzazší hranice, jíž je možno překročit. Rozkoš a slast, smrt a bolest tedy tvoří jednotu jakožto projevy jedné životní síly. Tomu odpovídají i popisy sexuálního aktu (např. v novele *Irena*, *Spolu kosmem*, *V aleji*). Jak jsme poukázali již výše, v každé novele je přítomno téma konfliktu světa reality a imaginace a hledání úniku či alternativ možnosti existence. Často dochází k záměně skutečnosti a světa představ (princip irealizace). Všechny Martenovy postavy ve své cestě za „štěstím“ nějakým způsobem pomyslné hranice překračují a konvence porušují, ať už se jedná o odmítnutí reality formou „pouhého“ úniku do světa umění, k vlastnímu Já nebo o způsoby radikálnější – vytvoření iluzivního světa mimo dobro a zlo skrze porušování morálních mezí – incest, vražda.

¹³⁵ Marten, M.: *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 184.

¹³⁶ Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 68.

¹³⁷ Marten, M.: *Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907.

4. 3 Cortigiana

V roce 1910 Marten v *Moderní revue* publikoval povídku *Cortigiana*, jež se svou koncepcí blíží tehdy oblíbenému žánru historických evokací¹³⁸. V roce 1911 vyšla samostatně knižně. Později byla také zařazena do posmrtného vydání *Dvě novely* (1927) spolu v textem *V aleji*. Příběh se odehrává v prostředí renesanční Itálie zasažené morovou epidemií. Hlavní postavou je krásná kurtizána Isotta, jež ztělesňuje dekadentní topos femme fatale. Morová nákaza se jí stane dokonalým nástrojem msty na muži. Tato nerozsáhlá povídka je vyprávěna er-formou se střídavou perspektivou (rétorický i subjektivní vypravěč). Vyznačuje se tvarovou sevřeností, výrazným dramatickým spádem a střídmejším výrazem, vezmeme-li v potaz přebujelost lexika a komplikovanost syntaxe v předchozích textech. Také se autor zcela vzdálil postupům předchozího analytismu a psychického naturalismu. Stále však zůstává typická dekadentní poetika, secesní stylizace – především v užívání florálních motivů, tematizace narcisovského mýtu a estétského přístupu k životu.

Text začíná evokací obrazu Judita ve stanu Holofernově, jemuž byla Issota modelem. Žena tak motivicky splývá s postavou Judity – mytizovaným typem. Pro dekadenci příznačnému mísení symbolů sakrálních a erotických odpovídá také zmínka o Issotině příbuznosti k Madonně i Afrodité¹³⁹. Dalším projevem provokativní „dekadentní religiozity“ je popis kurtizániny síně, jejíž atmosféra je přirovnána k tichu kaple nebo hrobu.

Přestože se příběh odehrává v době renesance, jedná se v intencích žánru historických evokací o prózu ahistorickou - prostředí tvoří pouze kulisy. Originálním způsobem zde Marten tematizuje stejnou problematiku jako v počátečních novelách – svár mužského a ženského principu. Ve *Mstiteli* jsme se setkali s výraznou manifestací nenávisti k ženství. V *Cortigianě* je toto téma převráceno v nenávist k mužům ze strany ženy. V obou případech je však mužské pohlaví představeno jako slabší, ženský princip vítězí: „Pochopila tyranii pudu, který taval vůli a lámal pýchu, trávil a ničil nejlepší energie života a vrhal muže jako trpnou kořist k nohám ženiným.“¹⁴⁰

¹³⁸ Tomuto žánru se v českém fin-de-siecle věnoval také Jiří Karásek ze Lvovic: *Posvátné ohně* a Artur Breisky: *Triumf zla*. Předchůdcem žánru je však již Julius Zeyer se svými prózami zahrnutými do svazků *Obnovené obrazy I, II, III*.

¹³⁹ Jak upozorňuje Hana Bednaříková (Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 64.), v kontextu dobové prózy se s ambivalentním mytologizovaným ženským typem setkáváme také například v *Passifloře* Karla Sezimy: „Klára byla ženou, tvorem nesoucím v sobě látku k svatosti i k zločinu, zárodek Madony i Astarty.“ In: Sezima, K.: *Passiflora*. Praha 1927, s. 74.

¹⁴⁰ Marten, M.: *Cortigiana*. Praha 1911, Nečíslováno.

Celý text je manifestací estétského a narcistního přístupu k životu a ke světu. Když se Isotta dozví, že je nakažena morem, pozorujíc se v zrcadle nelituje konce svého života, nýbrž zániku své krásy. Spíše než jako živoucí bytost je prezentována jako umělecký artefakt – redukce ženy na ornament („odhaluje bosou nohu, jemnou jako cizelovaný šperk“; „Cítila touhu, dotýkati se všech linií opojné křehké věci, již byla.“¹⁴¹). Povídka vrcholí na bakchanáliích, kde kurtizána rozdává lásku společně se smrtí a dokonale realizuje akt pomsty. Tezi o umění překonávajím život můžeme interpretovat i v dalších rovinách. Žena umírá, ovšem její krása zůstává fixována v obrazu Judity ve stanu Holofernově.

4. 4 Dravci

4. 4. 1 Dravci

Novela *Dravci* byla poprvé publikována v *Moderní revue* v roce 1912. O rok později Marten vydal soubor tří textů – *Raněná Amazonka*, *Fons amoris*, *Dravci* a knihu pojmenoval podle názvu posledního z nich. Jak se pokusíme ukázat, tato próza (i soubor jako celek) znamená ve vývoji nejen Martenovy beletristické tvorby přerod, užijeme-li označení autora samotného.¹⁴²

Novela nese podtitul *Rozhovor jedné noci*. Jedná se o meditativní dialog postav Sibyl a Romana. Text je také prokládán komentářem rétorického vypravěče, jenž připomíná scénické poznámky. Herečka Sybil se po letech sektává se svým přítelem Romanem, tématem jejich nočního hovoru jsou společné vzpomínky, úvahy o hledání životní cesty, o smyslu lidské existence, poměru individua ke skutečnosti a umění, přičemž tyto varianty *raison d'être* jsou opět kladeny do protikladu. Jedná se o další z Martenových textů na pomezí dramatu a novely, ovšem i beletrie s prvky dialogizovaného eseje. Autor v něm však upustil od dřívějších stylizací, chybí typické lyrizující pasáže i secesní ornamentalismus. Jeho výraz je střídmejší, mizí verbalistní dekorativnost.

¹⁴¹ Marten, M.: *Cortigiana*. Praha 1911, Nečíslováno.

¹⁴² V dopise příteli Antonínu Mackovi se Marten o knize *Dravci* vyjadřuje takto: „Nevím, co najdou jiní v této knize... pro mne jest projekcí určitého vnitřního přerodu, vedoucího od horečných otázek »Cyklu« k neméně vášnivým, ale kladným odpovědím, jež chci dáti sobě i všem, kdo se ptali a ptají se mnou. Uzavírají tedy 'Dravci' psychologicky »Cyklus«, vlastně: celé období, jehož výrazem jest »Cyklus« a řada odmítnutých prací, jež jsem zatajil.“ In: Marten, M.: *Pan Antonín Macek*. Praha 1925, Nečíslováno.

Co se týče koncepce postav, jsou načrtnuty pouze v obrysech (opět konkretizace psychofyzické typologie prostřednictvím jevů jako bledost a nervozita). Dějištěm novely je Romanova pracovna (intimita interiéru). V úvodu Marten tematizuje oblíbenou tezi o vztahu dekadentního Já a prostředí, v němž se pohybuje (stejně jako ve *Spolu kosmem* či *Ireně z Cyklu*): „řikal jste, že vaše prostředí je rozšířené vaše já“¹⁴³. V průběhu rozhovoru je však toto pojetí, vztahující se vždy k intimnímu prostředí, revidováno a obohacováno ve prospěch pozitivního vztahu jedince ke společnosti a k nadosobním hodnotám. Postupně dochází k popření individualistického postoje. Partneři dialogu tvoří vzájemné protiklady, jejich dříve společná stanoviska se rozcházejí. Postava Sybil je ztělesněním světa, který Roman svým ideovým vývojem překonává. Ženský typ symbolizuje tezi o umění stojícím výše než život: „Hrála jsem - s vědomím, že konečně jsem našla pravý souzvuk své duše s krásnou lží, jež je stvořena, aby byla oživena duší, a vzplanula jí v přelud skutečnosti, vyšší než skutečnost.“¹⁴⁴ V této souvislosti postava vykazuje známky dekadentního „rozvojení“ osobnosti, identita se rozpadá množstvím (divadelních) rolí. Postava Romana toto stanovisko neguje a zároveň nachází východisko z dilemat, jež řešily také postavy *Cyklu rozkoše a smrti*. Ve svých promluvách se Roman zpovídá z předchozího individualismu, egotismu a nitscheovského nihilismu, odmítá osobní revoltu ve prospěch altruismu a angažování se v reálném světě („Musel jsem projít nekonečností, jež dělí sen a čin. Ze světa, kde se žije pouze nitrem a onou chimerickou volností bez mezí, která je dána myšlence, přešel jsem v oblasti, kde každému hnutí odpovídá skutečnost /.../“¹⁴⁵). Tímto textem počínaje Marten (ovšem pouze v rámci tvorby beletristické) zásadně přeměňuje póly kategorií. Myšlenky, ideje, pojmy, k nimž se ještě v *Cyklu* vázaly konotace kladné (ovšem se stálou přítomností jisté relativizace), v *Dravcích* nabývají hodnoty záporné a naopak. Jiné pojmy získávají nový obsah. Například „vzpouora“ již neznamená původní revoltu proti řádu a morálce: „- A nyní také chci vzpouora: vůle proti vášni, síly proti mdlobě. Volnost proti sobě, soulad v chaosu vlastní bytosti.“¹⁴⁶

Postava Romana nalézá víru. Není sice specifikována jako víra v křesťanského (katolického) Boha, Marten ji v textu pojmenovává jako „uprostřed tmy světelný bod, nový rozkaz, neznámou volající vůli“¹⁴⁷. V této souvislosti však nelze opomenout skutečnosti autorova osobního života a proměn jeho kritických kritérií. Vliv malíře

¹⁴³ Marten, M.: *Dravci. Dravci. Tři novelly*. Praha 1913, s. 48.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 52.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 62.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 68.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 66.

Emila Bernarda a básníka a přítele Paula Claudela a s nimi latinského katolicismu je nepopíratelný.¹⁴⁸ Nabízí se tedy spojitost mezi myšlenkovým vývojem autorského subjektu a ideovou koncepcí postav, jež má blízko k autoprojekci. Patrná je kritika těch postav, které dnes interpretujeme jako jedny ze znaků dekadence. Jak ještě doložíme u předmluvy k druhému vydání *Cyklu*, můžeme již tuto novelu s trochou nadsázky označit jako autorovu sebekritiku. *Dravci* mají charakter spíše tezovitý, manifestační. Jsou beletristickým (beletristicko-esejistickým) ztvárněním proměny autorovy ideové (esteticko-etické) koncepce, kterou bychom mohli schematicky označit jako potlačení individualistické revolty přimknutím se k řádu světa, jenž je řádem náboženským. Zákon a řád umělecké tvorby Marten vyznával již dříve – ve *Stylu a stylizaci*. Nyní je však vztahuje k dalším (životním) oblastem a modifikuje náboženským postojem.

Chceme ještě upozornit na nenezajímavou souvislost mezi touto novelou a povídkou Růženy Svobodové *Kouzlo. Studie o paní podzimní* ze souboru *Marné lásky* (doba vzniku 1903-1907). Námět textů a typologie postav se totiž výrazně podobají. Svobodové postava Margrit, taktéž herečka, se po letech setkává se svým přítelem. Během nočního hovoru vychází najevo, že si již nerozumějí a Margrit odjíždí dál hrát svou roli Sapphó (opět motiv průchodnosti hranice mezi hrou a životem). Identita Sybil z *Dravců* je „narušována“ rolí jiné antické hrdinky – Faidry. U Svobodové však dominuje sentiment nad ztracenou láskou, ve stylové rovině potom secesní dekorativnost. U Martena tvoří dominantu reflexe filozofických otázek a manifestace východisek.

4. 4. 2 *Raněná Amazonka*

Novela *Raněná Amazonka* s podtitulem *Z papírů Mariana C.* soubor *Dravci* otevírá. Je psána jako znovuzpřítomněná vzpomínka vypravěče-postavy (subjektivní ich-forma), prolínají se v ní dvě časové roviny - doba aktu vyprávění s časem, kdy se děj příběhu odehrává. Opět se jedná o tematizaci vztahu života a umění. Hlavní ženskou

¹⁴⁸ Marten v letech 1906 a 1907 pobýval ve Francii. Zde navázal intenzivní přátelství s E. Bernardem. Marten, jenž začíná svou uměleckou a kritickou koncepcí usovztažňovat s pojmy tradice a řád, nalézá v Bernardovi umění obrozené tradicí. S P. Claudel se Marten začal osobně stýkat až v Praze r. 1909. Claudel mu byl ztělesněním silného individualismu, jenž je však pokorně v souladu s nadosobním řádem katolické víry. Marten se také pokoušel s ne příliš velkými úspěchy prosadit Claudelovo dramatické dílo v Čechách, překládal jeho beletrii. V době, kdy Marten píše novelu *Dravci*, se ho Claudel snaží přivést k rigorózně katolickému názoru, jak vyplývá z Claudelových dopisů Martenovi. Ovšem otázka, zda Marten přijal katolicismus jako víru osobní, či jako umělecký a kritický postulát, je spíše spekulativní. K tomu srov. Putna, M. C.: *Miloš Marten. Česká katolická literatura v evropském kontextu*, Praha 1998. Dále srov. studii Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996.

postavou je Gemma, nadaná sochařka, s níž Mariana spojuje platonický vztah. Začne jej narušovat Mistr, sochař génius, jehož postava je představena jako ryze záporná. Ani jeho umělecká genialita není prezentována jako klad. Znovu se zde setkáváme s pro Martena typickým motivem kultivace osobnosti. Gemma je dílem svého Mistra, jeho vliv však zároveň způsobuje její destrukci. Svou osobnost žena projektuje do sochy Raněné Amazonky. Dokonale krásný umělecký artefakt Mistra zabíjí, tato tragédie psychicky zničí i Gemmu samotnou. Zůstává věčné umění ničící živé. Jako ještě v žádném z předchozích textů je zde zdůrazněna tragická nota takového přístupu k životu.¹⁴⁹

S podobným tématem i motivy jsme u Martena již setkali v novele *Půlnoční dítě*: estetizace zániku (Bettinina tragická projekce své osobnosti do obrazu, později sochařského díla), dále typický motiv kultivace osobnosti. Otázky vztahu umění a života jsou leitmotivem, pokud ne hlavním tématem, téměř všech Martenových textů. V *Raněné Amazonce* však již chybí motiv narcisovského komplexu, estetický přístup k životu a teze o stylizaci života za jakoukoli cenu. Marian již není „maniakem analýzy“ typu Egona či Leona, když se v úvodu textu vyznává: „Nikdy jsem příliš se nezabýval sám sebou. Vášně, s níž jiní slídí ve svých nitrech, byla mi cizí /.../“¹⁵⁰ Zůstává však monumentalita autorova stylu, typická citová emfáze, vysoká míra kultivovanosti projevu, sugestivní lyrické pasáže, verbalistní dekorativismus a inspirace v secesní ikonografii.

4. 4. 3 *Fons Amoris*

Třetí text souboru nese název *Fons amoris. Listy Desmonda Bensona*. Poprvé byl publikován v časopise *Květy* v roce 1913. Tato próza epistolárního typu je dalším příkladem variability uvnitř žánru novely. Pisatelem a hlavní postavou je mladík Desmond Benson, jenž se zpovídá z peripetií svého prvního citového vzplanutí. Adresátem stylizovaných listů je jeho zkušenější přítel. Významnou roli v textu hraje lokalizace - Praha. Desmond je v ní cizincem, jeho důvěrník je Čech, Pražan, který však město dávno opustil.

Desmond představuje typ senzibilního jedince, jeho osobnost snadno podléhá náladám míst, je ovlivňována prostředím Prahy, která je prezentována jako krásné místo

¹⁴⁹ Důvodem snad může být i fakt, že toto téma se Martena dotklo i v reálném životě. Příběh novely je inspirován vztahem Augusta Rodina a Camille Claudel, sestry Paula Claudela.

¹⁵⁰ Marten, M.: *Raněná Amazonka. Dravci. Tři novelly*. Praha 1913, s. 6.

oplývající smutkem a melancholickou mlhou. Praha je antropomorfizována a proměňuje se v subjekt v personifikujících metaforách¹⁵¹. Je vnímána ambivalentně - jako „krásná žena“ i „ohybná stařena“ či „kamenná mrtvola“, dále jako „otevřená brána“, „šedá pyšná katedrála“, jako místo nabízející opojení i nekonečný smutek. Příznačné karáskovské kulisy¹⁵² tvoří kostely a paláce. Víra a náboženství jsou redukovány na estetizující religiózní rekvizity, podobně jako v novele *Erotikon* („kamenné šperky kostelův a paláců“, „nádherné mrtvoly v skleněných rakvích v přítmi kostela“¹⁵³, „prodlévám v kostelech, dosud vlašných vzdechy krásných kajicnic“¹⁵⁴). Sakrální prostor je Desmondovi především místem prvního setkání s jeho milou, jež je taktéž představena dvojznačně - jako světice i hříšnice zároveň. Takováto prezentace religiozity může poněkud překvapovat vzhledem k tomu, co jsme výše konstatovali u novely *Dravci*. Jako by se autor navracel k estetizovanému náboženství v *Cyklu* (*Erotikon*).

Ne poprvé se v tomto textu u Martena setkáváme s postupy charakterizace a typologizace vycházejícími z determinace prostředím či rasou¹⁵⁵: „Ne, neklame mne slovanská mlha, před níž mne varujete. /.../ Vypravoval jste mi kdysi jak o fatalném sklonu své rasy, o naruživosti smutku, o vášni, rozněcovati, drážditi v sobě smutek pro stav chorobné rozkoše. Pamatuji se na slova pijáctví melancholie /.../“¹⁵⁶ Stejně jako jeho přítel i Desmond po ztroskotání milostného vztahu Prahu opouští s vidinou lepší budoucnosti v jiném prostředí. Přesto však kritika českého prostředí nevyznívá tolik negativně jako v novele *Erotikon*. Martenovým pozdějším zájmem byl vztah českých dějin a náboženské otázky. Ve *Fons Amoris* autor problematiku pouze naznačuje. Zmiňuje se o pláni na Bílé hoře jako o dějišti katastrofy v českých dějinách. Tuto tematiku později rozvede v eseji *Nad městem* (1914).

Kritiku dekadentního přístupu ke světu jsme již zaznamenali v novele *Dravci*, ve *Fons Amoris* Marten v těchto intencích pokračuje. V tomto textu je opět explicitně

¹⁵¹ Jak upozorňuje Daniela Hodrová, s podobným příznakovým pojetím města je možné se setkat i v dalších soudobých literárních textech - v deziluzivním vlasteneckém románu devadesátých let u V. Mrštíka v *Santa Lucia* (1893), u A. Sovy ve *Výpravách chudých* (1903), u J. Zeyera v *Jan Maria Plojhar* (1891). I v těchto textech je Praha personifikována do ambivalentně pojímané ženské postavy. Vnímání Prahy se proměňuje s deziluzivními pocity subjektu od pozitivního k negativnímu pólu. In: Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*, Praha 1994, s. 97.

¹⁵² S podobnou evokací Prahy jako u Martena se u Jiřího Karáska ze Lvovic setkáváme například v románu *Gotická duše*.

¹⁵³ Marten, M.: *Fons Amoris. Dravci. Tři novelly*. Praha 1913, s. 45.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 27.

¹⁵⁵ Například v novele *Raněná Amazonka* slovanství predestinuje Gemminu matku k naprosto odevzdané lásce slabé ženy. Významnější roli hraje determinace v *Erotikonu*. Slovanství a prostředí Čech je explicitě označeno za původce sebedestruktivních sklonů hlavní postavy.

¹⁵⁶ Marten, M.: *Fons Amoris. Dravci. Tři novelly*. Praha 1913, s. 31.

vyjádřen odvrát od egotismu a narcismu. Desmondova slova v závěru jsou autorovou jasnou manifestací ideové proměny. Zůstává dekadentní estetizující religiozita, ovšem závěrečná slova novely jsou již ideovým konceptům dekadence příliš vzdálena: „Jsem mlád, cítím pravdu života jako hořící keř před sebou, a možnost znovuzrození ve všech žilách. Všecko mne očekává. Města a lidé, myšlenky a činy, konečně pochopitelné v své podstatě teď, když padl klam.“¹⁵⁷

4. 5 Cyklus rozkoše a smrti – druhé vydání

V roce 1925, osm let po Martenově smrti, vychází druhé vydání *Cyklu*. Ještě v roce 1917 autor nový soubor sám uspořádal a napsal předmluvu, kterou lze považovat za autointerpretaci celého jeho díla. Tento text má zároveň charakter konfese a sebekritiky. První část předmluvy tvoří přetisk předmluvy k původnímu vydání. Dále autor své první texty reviduje jako chyby a omyly mládí. Vyznává se, že jeho dílo dokázal pochopit a docenit pouze Otokar Březina¹⁵⁸.

Co se zařazení a uspořádání novel týče, obě vydání se výrazně liší a je překvapující, že tuto podstatnou změnu až na výjimky literární historie nereflektuje. Druhé vydání tvoří následující texty v tomto pořadí: *Mimo dobro a zlo*, *Půlnoční dítě*, *Erotikon* a *Závrat'* (mírně přepracovaná verze novely *Spolu kosmem*). Další část tvoří novely ze souboru *Dravci*, tedy *Raněná Amazonka*, *Fons Amoris* a *Dravci*. Nový *Cyklus* je ještě obohacen o novelu *Vzpouřa*, jež byla poprvé publikována časopisecky v *Topičově sborníku* v roce 1914. Autorovo vyznání v předmluvě a uspořádání novel směřuje k jedinému – jasně deklarovat změny své ideové orientace, které byly patrné již u souboru *Dravci* a na něž jsme se v předchozích výkladech snažili poukázat: „Zde motiv síly vyrůstá v *poznání zodpovědnosti, řádu a zákona*, v užívání síly – v motiv vyšší, čistší svobody vůle, která chce soulad s oním řádem a podržujíc mu myšlenkou, činem, obětí osobní osud od jehož hmotné tíhy jimi se osvobozuje, *překonává smrt* kladem transcendentní, absolutní hodnoty bytí. Roman v sobě láme osud, kterým byl zlomen Egon: /.../ Láme jej, protože přijímá řád, kterého Egon popíral, novým pojetím

¹⁵⁷Tamtéž, s. 44.

¹⁵⁸Březinovo jméno není explicitně uvedeno, ovšem z jejich korespondence vyplývá, že má namysli právě jeho. V dopise z 8. 7. 1913 Marten Březinovi píše: „A ještě jeden dík jsem Vám dlužen: za slova, která jste mi napsal o »Dravcích«. Byl jste před lety jediný, jenž pochopil smysl knihy, na niž sám myslím jen s chvěním, »Cyklu«. A dnes zase jste jediný, jenž našel klíč k práci, která odpovídá chaosu mých dvaceti let vůlí překonání.“ Korespondenci mezi Martenem a Březinou vydal Lumír Kuchař v knize *Dialogy o kráse a smrti*. Dále se zde nachází korespondence Marten – Jiří Karásek ze Lvovic, Marten – Zdenka Braunerova a Marten – Vilém Mrštík. Kuchař, L.: *Dialogy o kráse a smrti*. Brno 1999, s. 119, 120.

vůle, novým pojetím svobody... /.../ Proto spojuji ony dvě knihy: tvoří jednu, nový, teď již zcelený CYKLUS, v němž tytéž základní motivy se rozvíjejí drahou, vedoucí od otázky k odpovědi a od záporu ke kladu.¹⁵⁹ Co se týče díla esejistického, Martenuv hodnotový posun je zaznamatelný již dříve – především potom v souboru portrétních esejů francouzských spisovatelů a výtvarníků *Knihy silných* z roku 1909 (viz kapitola *Tvorba esejistická*).

Pro úplnost je nutno se ještě zmínit o poslední novele *Vzpoura*. Co se týče její tematické, motivické, narativní i ideové struktury, jedná se o variaci na Martenovy předchozí prózy. Jako ve více než polovině analyzovaných textů se i zde objevuje schéma milostného trojúhelníku, mužské postavy jsou koncipovány jako vzájemné protiklady.

Symbolické je místo, kde se s hlavní postavou Rynou poprvé setkáváme – přístavní molo, které implikuje „mezistav“ (ani země, ani moře) a koresponduje s jejím vnitřním rozpoložením. Skrze rétorického er-formálního vypravěče, ženin vnitřní monolog i dialogy postav jsou nastolována existenciální témata: hledání štěstí, životního naplnění, vůle k činu, smyslu života („Ale jí bylo třeba vůle, rozkazu... štěstí či bouře, lhostejno! Jen aby měla proč žít, aby byla uchváčena třeba rozdrčena osudem, který by ji jal cele! Všecko, jen ne tohle bezvěří, mrtvý mír, život, o němž se neví proč je žít.“¹⁶⁰).

Hybatelem děje je postava Brotana, který prezentuje typ silného jedince, jenž však svou revoltu proti řádu a společnosti překonal ve prospěch altruistních cílů (podobně jako Roman z *Dravců*). Jeho nynější přístup k životu je textem oslavován. Odmítne Rynu a nabádá ji, aby se vrátila ke svému partnerovi, neboť on ji potřebuje. Brotanova síla spočívá v odříkání, dodržování morálních principů a mezí nadosobního řádu. V závěru novely se schyluje k tragédii, oba muži nakonec umírají v souboji. V pojetí motivu smrti můžeme zaznamenat výrazný posun – je nešťastným důsledkem ženiny nerozhodnosti a neupřímnosti, bez jakýchkoli estetizací. Smrt je trestem za její vinu. Hlavní idea je v závěru textu vyslovena dosti explicitně: „Byla tedy vina v této touze, v prosté touze po štěstí, rušila jakýsi nadosobní Řád, jemuž bylo třeba slepě se podrobovati? »Ne slepě, ale vědomou obětí sebe a chaosu v sobě, pobožným souladem své vůle s velkou, řídicí vůlí nad vším, co jest.«¹⁶¹

¹⁵⁹ Marten, M.: *Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1925, s. 12.

¹⁶⁰ Marten, M.: *Vzpoura. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1925, s. 271.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 286.

Martenův poměr k vlasti se v průběhu jeho uměleckého vývoje proměňoval. Jistou reflexi nalézáme i v této novele. Krajina Čech je překvapivě evokována jako prostředí nostalgicky idylické („/.../ malý zámek jak kostelík s cibulovitou věží mezi lipami, dvorec, vonící obilím, ležící jak velké věrné zvíře uprostřed polí, nedozírných po obou březích tiché rozlité řeky – daleký mír, důvěrný a přece mocný ve výhni žně, melancholický ale laskavý v bílém šeru zimy.“¹⁶²). Dále, v souladu s autorovým ideovým obratem, jsou Čechy prezentovány jako země, v níž „lze žít“ a jež potřebuje k svému růstu silných jedinců.

Na závěr se ještě ve stručnosti zmíníme o Martenově posledním publikovaném prozaickém textu (pomineme-li specifickou odnož jeho tvorby – pohádky). Máme na mysli fragment, jenž v roce 1914 vyšel v *Topičově sborníku* pod názvem *Rema. Skizza k románu*. Jedná se o základ románu *Zimní slunovrat*, který však autor kvůli své předčasné smrti nestačil dokončit. Z této ukázky je možné soudit, že zamýšlel pokračovat v tematické a ideové linii souboru *Dravci*. Je zde zachycena scéna setkání dvou kontrastních postav: Remy, mladé krásné ženy, která je nevyлéčitelně nemocná a jejíž život je omezen na svět myšlenek a představ, neboť je upoutána na lůžko. Motiv nemoci zde již absolutně pozbývá pozitivního významu, jak jsme pozorovali v předchozích Martenových textech. Ženiným partnerem v rozhovoru je Kristen, blízký přítel jejího zemřelého bratra. Hlavním tématem jejich meditativního dialogu jsou životní hodnoty a hledání sebeurčení v řádu světa. Kristen reprezentuje tzv. analytický typ. Nakonec se přiklání k názoru, že lze nalézt smysl své existence v pomoci a oddání se druhému člověku (opět tematizace altruistního východiska).

4. 6 Shrnutí

Nyní se pokusíme sumarizovat a zobecnit hlavní znaky Martenových textů, k nimž jsme dospěli v analyticko-interpretaci části. V autorově koncepci postav můžeme zaznamenat jistý posun. Přestože mají vždy primárně symbolický charakter, postupně získávají „realističtější podobu“. Mužské postavy často představují koncept tzv. silného jedince, zároveň jsou v převážné většině reprezentanty tzv. analytického typu. Výsostné postavení zaujímají v Martenově tvorbě ženy. Objevuje se typ *femme fatale*, *femme enfant*, mytologizovaný typ. Ženské postavy jsou často pojímány jako estetický objekt, umělecký artefakt (až redukce ženy na ornament) a dílo (mužova)

¹⁶² Marten, M.: *Vzpouřa. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1925, s. 253.

tvůrčího aktu. Postupně však Marten koncept dekadentní misogynie překonává. V typologii mužských i ženských postav autor nejednou uplatňuje princip dekadentního „rozdvojení“ osobnosti. Často užívá postup tzv. psychosomatické evokace, dále charakterizační postupy vycházející z determinismu.

Nezanedbatelnou roli v Martenově díle hraje zobrazení krajiny a přírodní motivika. V prvních textech se můžeme setkat s pojetím krajiny, kdy živá příroda je subjektem transformována v přírodu dokonalejší, umělou – ve smyslu imaginací znovu stvořenou. Projevuje se dobová záliba v kovech a drahých kamenech. Konstrukce obrazu přírody je přizpůsobována vnímajícímu subjektu, zpětně však může působit i příroda na subjekt. Při evokaci krajiny Marten ve velké míře využívá metaforické synestezie. Přírodní motivika je velmi často základem metafor a konkretizace abstraktních pojmů a procesů. Může mít také funkci dekorativní, a to především v souvislosti se secesní ikonografií (časté florální motivy).

Na konstrukci časoprostoru Martenových novel lze aplikovat Pynsentův koncept interstuality (čas přechodu – ono „pozdě k ránu“, období podzimu). Obvykle se setkáváme s prostory uzavřenými (intimita interiéru), což se nevylučuje s výskytem prostorů otevřených, neboť i ty jsou přetvářeny vnímajícím subjektem. Časoprostorová lokalizace mnohdy nebývá přesně specifikována. Výjimku tvoří texty, jejichž dějiště je explicitně zasazeno do prostředí Prahy (popř. renesanční Itálie). Většina novel vzbuzuje atmosféru bezčasí, u některých se však podle různých odkazů můžeme domnívat, že se odehrávají v autorově současnosti.

Významný posun lze zaznamenat ve vývoji výstavby textů - od fragmentárně roztržité struktury textu (např. *Mstítel*) autor přistupuje k tvarově celistvějším formám (např. *Cortigiana*) a narativní linearitě, která je však i nadále „narušována“ reflexivními, meditativně-analytickými či lyrickými pasážemi. Co se týče způsobu vyprávění, u většiny textů převažuje subjektivní ich-forma, subjektivní či rétorická er-forma. V intencích dobové subjektivizace prózy Marten objektivních vypravěčských forem neužívá. Časté jsou vnitřní monology, objevuje se také typ iluzivní objektivace. Obě tyto výpovědní modalitě odpovídají tendenci k analytičnosti. Dekadentní koncept rozdvojení může být také realizován jako „dialogizovaný monolog“. Specifikem jsou texty na rozhraní novely a knižního dramatu, v tomto případě dominují dialogické repliky a akt vyprávění zcela mizí. Martenovy povídky a novely lze označit jako lyrizovanou meditativní prózu, v celkovém významu textu vnější dějová složka ustupuje

do pozadí, můžeme však pozorovat, že ve srovnání s prvními texty autor na „příběhovosti“ přidává.

Martenův projev se vyznačuje patosem, vznosností, citovou emfází, ornamentalismem výrazu, který někdy ústí až v manýristický dekorativismus. Jazyk jeho textů je velmi kultivovaný a stylizovaný, naprosto vzdálen jazyku běžně mluvenému. Příznačná je kumulace adjektiv (někdy i verb a adverbii), které mohou mít i synonymický význam. Daším typickým znakem Martenova stylu je velmi komplikovaná syntax – dlouhá, bohatě rozvitá souvětí. Časté je rovněž užívání cizího lexika, především anglického a francouzského původu, dále citátů, někdy i v původním znění (francouzština, angličtina, latina, řečtina). Autor akcentuje vizuální realizaci obrazů se zaměřením na detail (impresionistické evokace, pozornost upřená k barevnosti). Z básnických prostředků Marten často užívá přirovnání, bohatá rozvitá epiteta, personifikace, oxymórony. Jeho schopnost evokace je velmi sugestivní, především prostřednictvím synestezie ve čtenáři vyvolává dojmy, obrazy a psychickou náladu. Postupně však lze zaznamenat jisté zjednodušení výrazu, ubývá složitých syntaktických konstrukcí, ale především lexika cizího původu (v obou případech máme na mysli četnost výskytu, o úplné absenci hovořit nelze, komplikovaná syntax tvoří konstantu Martenova slohu). Autorův styl si však stále uchovává svou monumentalitu. Abychom naše pozorování doložili také dobovým hodnocením Martenova slohu, můžeme pro ilustraci citovat recenzi Pavla Fraenkla, v níž Martenovo stylové úsilí označuje jako „barokní“: „Měl těžký, modloslužebnický kult slova a hodil-li se na koho název umělce slovesného baroka, tož jistě nejvíce na něho, jenž slovo nejen miloval, ale i znásilňoval, snaže se jím buditi city, které nebyl schopen prožiti.“¹⁶³

Ve většině Martenových textů je tematizována problematika krize existence, a to v podobě konfliktu dvou protikladných světů – reality a imaginace. Postavy nejsou ochotné skutečnost přijmout, alternativní způsob života hledají v úniku k vlastnímu Já, do iluzivního světa „mimo dobro a zlo“, do oblasti fantazie a snů (utopické vize). Prostor nahrazující realitu nabízí také svět umění – možnost kreativní seberealizace či úniku skrze motiv herectví. Svět umění je věčný, neomezený a svobodný – mimo morální zásady, tedy „mimo dobro a zlo“. Vždy je však vnímán ambivalentně – jako konstrukce i dekonstrukce, osvobození i vězení. Krajní alternativu představuje princip irealizace (iluzivní záměna skutečnosti a představy) a koncept stylizace života. Problematizace existence člověka své doby úzce souvisí s přístupem k umění. Hledání

¹⁶³ Fraenkl, P: *Marten Miloš: Dvě novely*. – In: *RA 3*, 1927/28, s. 145.

života „mimo“ je zároveň výrazem protestu proti pozitivismu, materialismu (skutečné je jen to, co lze chápat smysly), s čímž souvisí odmítání realismu. Nově pojímané umění jde dále za vnější jevy, hranice mezi snem a životem se může stírat (princip irealizace). Martenovy postavy svět často vnímají estetickým prizmatem (kult umění jako antiteze k běžné skutečnosti). Důsledná realizace takového dekadentního postoje, jenž realitu popírá a umění staví výše než život, bývá tragická. Marten ovšem tezi o umění stojícím výše než život problematizuje, iluzivní vztah ke skutečnosti v pozdějších textech reviduje. Východisko z konfliktů postav potom nalézá v přimknutí se k řádu světa, hledání nadosobních hodnot a angažování se v reálném světě.

Často se v Martenových textech setkáváme s námětovými, tematickými a motivickými variacemi. Z typických schémat můžeme například uvést koncepci postav jako vzájemných protikladů, motiv milostného trojúhelníku, projekce postavy do uměleckého artefaktu, s tím souvisí také motiv kultivace osobnosti.

Jak jsme se v analyticko-interpretaci části snažili doložit, dekadence jakožto esteticko-pocitový kód se promítá jak do tematické, tak do motivické složky Martenovy tvorby (například estetizace morbidity, provokativní dekadentní religiozita, pojetí nemoci jako pozitiva, odvrát od principu reality, zaměření se na psychické stavy jedince, touha po překračování morálních tabu atd.). Zajímavé je, že od některých dekadentních motivů autor neupouští ani v době, kdy se ideovým postuátům dekadence již vzdaluje (např. estetizace religiozity ve *Fons Amoris*). Tyto motivy Marten včleňuje do nového hodnotového systému.

S výraznými projevy psychického naturalismu (zaměření na nitro postavy a záznam jejích psychických pochodů v podobě (auto)analytických pasáží) se setkáváme především v Martenových raných textech, se změnou ideové orientace od tohoto radikálního směru zcela upouští.

Secese nejvýrazněji ovlivnila především motivickou strukturu díla. V textech se často objevuje evokace secesní zvlněné linie, typická barevnost a florální motivy. Secesní ornamentalismus můžeme pozorovat jak například v popisu ženského těla, tak i ve verbalistní dekorativnosti.

Zásadní vliv na Martenovu tvorbu, který se později promítl do všech jejích rovin, měla proměna autorovy myšlenkové orientace a jeho příklon k francouzskému katolicismu - návrat k ideálům klasicistní jednoty tradice a řádu. Připustíme-li vztah mezi autorem a jeho postavami ve smyslu autoprojekce (pramenem jsou autorovy autointerpretační předmluvy k souborům), lze říci, že se Marten distancuje od

předchozích dekadentních postojů, postavy jeho textů překonávají individualistické stanovisko. Jako možné východisko autor tematizuje altruistní přístup. Ideová proměna se promítá do významu jednotlivých motivů a dochází k modifikaci jejich sémantiky (např. smrt, nemoc, vzpoura). Manifestace změny myšlenkové orientace však s sebou přináší nebezpečí schematismu a tezovitosti (především u novel *Dravci* a *Vzpoura*). Výrazem odklonu od ideové koncepce dekadence je také uspořádání druhé redakce souboru *Cyklus rozkoše a smrti*. Z předmluvy k tomuto vydání je evidentní, jak autorovi záleželo deklarovat odvrát od svých literárních počátků v intencích dekadentního uměleckého programu.

Martenovy beletristické texty jsou dokladem dobově příznačného rozvolňování žánrových mezí. Co se týče variability uvnitř žánru povídky a novely, autor sahá k formě deníkových záznamů, epistolární formě či imaginárnímu portrétu. Některé texty se blíží žánru knižního dramatu. V předchozích výkladech jsme také sledovali, že v některých textech Marten uplatňuje esejistické prvky. V následující kapitole se budeme zabývat otázkou, jak se uplatňují beletristické prvky a postupy v Martenových esejích.

5. TVORBA ESEJISTICKÁ

V této kapitole se zaměříme na Martenovo kritické dílo především z hlediska dobových žánrových synkretizačních tendencí, jež se výrazně projeví v podobě eseje. Cílem není celková analýza autorovy kritické tvorby, chceme nabídnout jiný pohled. Pokusíme se vysledovat a pojmenovat paralely mezi Martenovým dílem esejistickým a beletristickým. Oproti předchozí kapitole nebudeme přesně dodržovat chronologické hledisko, jednotlivým textům se budeme věnovat na základě typologického kritéria. Zaměříme se především na stylovou a formální složku textů, která je však s ideovou rovinou úzce provázána – tematizované teoretické koncepty se promítají i do autorovy beletristické tvorby, proto ani jejich reflexi nelze opomenout.

O Martenově beletrii Jiří Kudrnáč poznamenává: „Podstatu těchto próz jakožto vyprávěných a hraných filozofických esejů pochopil málokdo.“¹⁶⁴ Domníváme se, že díky hojným filozoficko-meditativním pasážím a umělecko-teoretickým reflexím je možné některé novely za filozoficko-estetické/literárně-teoretické eseje označit. Do jisté míry se na tom podílí také koncepce postav (jejich symbolická rovina - představitelé hodnot a idejí) a tendence k nedějovosti. Je možné pozorovat, že esejistická rovina textu je nejvíce patrná v prózách ve formě dialogu, v dialogických replikách v rámci novely, případně v „dialogizovaném monologu“, v takovýchto pasážích může být zdůrazněn také rys polemičnosti. *Mimo dobro a zlo* lze vnímat jako filozofický esej zabývající se noetickou problematikou, otázkami pozice člověka ve světě, původu morálky a hříchu, konfliktu dobra a zla. Objevuje se zde také motiv stylizace života. „Knižní drama“ *Spolu kosmem* tematizuje spor reality a světa umění (imaginace). Text *Půlnoční dítě* lze číst i jako esej o vztahu umění a života, stylizovaném životě, o zrodu uměleckého díla a podstatě tvorby. Dialog *Dravci* se navrácí k filozofickým otázkám položeným v *Mimo dobro a zlo* a přináší na ně odpovědi. Reflexe tohoto typu jsou však přítomné i v jiných Martenových novelách. Za esejistické znaky Martenovy beletrie tedy považujeme reflexe filozofických otázek, meditativnost, polemičnost a tematizaci umělecko-teoretické problematiky. Esejizaci fikční prózy je lze také interpretovat jako projev intelektualizace Martenova stylu. Mohli bychom ovšem i naopak Martenovy esejistické

¹⁶⁴ Kudrnáč, J.: *Miloš Marten. K jeho místu ve vývoji české literatury.* – In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Brno 2000, s. 46.

práce označit za beletrii? Pravděpodobně nikoli. Jak se však pokusíme ukázat, mnohé prostředky a postupy vlastní beletrii v nich lze pozorovat.

5. 1 Martenovo pojetí kritiky

Nejprve je nutné ozřejmit autorův přístup k literární kritice, její funkci a metodě, který úzce souvisí s jeho realizacemi žánru eseje. Miloš Marten je literární historií vnímán především jako kritická osobnost. Jeho tvorba na tomto poli nabývá v porovnání s jeho beletristickými pracemi skutečně mnohem většího rozsahu (polemiky, recenze, literárně-kritické studie v časopisech, činnost výtvarně-kritická, eseje). Marten se začíná kriticky angažovat v době, kdy se literární kritika již vymanila z pozice pouhého glosátora uměleckého dění a dosáhla téměř rovnoprávného postavení v rámci ostatní literární produkce¹⁶⁵. O takovou koncepci kritiky usiloval v devadesátých letech především F. X. Šalda¹⁶⁶ a Marten se jeho myšlenkami nechává inspirovat. Kritiku vnímají jako činnost tvůrčí, uměleckou, jako výraz individuality. Tyto cíle si kladl již Manifest *České Moderny* z roku 1895: „Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. Kritická činnost jest prací tvůrčí, umělecko-vědeckou, samostatným literárním genrem, rovnocenným všem ostatním.“¹⁶⁷

Martenovou hlavní tribunou byla celých deset let (1902-12) *Moderní revue*. Nikdy se však s tímto orgánem plně neztotožňoval.¹⁶⁸ Akcentoval kritikovu individualitu, ovšem například s impresionistickou (diletantní) metodou Jiřího Karáska ze Lvovic, kterému umělecké dílo sloužilo především jako prostředek ke studiu sebe sama, nemohl Marten zcela souhlasit.¹⁶⁹ Karásek před analýzou dával přednost impresi,

¹⁶⁵ Na tomto místě je ovšem nutné zdůraznit, že označení literární kritika je velmi široké, v různých dobách i v různých prostředích je literárně kritická činnost chápána různě. Na přelomu století je situace české literární kritiky velmi ovlivněna francouzskou tradicí, jež do této oblasti zahrnuje uměleckou tvorbu v podobě eseje, odborné interpretace i hodnocení literárních děl. Do té doby byla česká literární kritika ovlivňována především tradicí německou, která kritickou činnost vnímá spíše jako prostředek zprostředkování kontaktu mezi autorem/dílem a čtenářem. Srov. např. heslo Kritika literární in Vlašín, Š. a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha 1984, s. 190.

¹⁶⁶ Svou představu o literární kritice Šalda představil například ve známé stati *Kritika pathosem a inspirací*. Šalda, F. X.: *Kritika pathosem a inspirací. Boje o zítřek*. Praha 1905.

¹⁶⁷ Máchal, J.: *Boje o nové směry v české literatuře*. Praha 1926, s. 97.

¹⁶⁸ Po odchodu z *Moderní revue* se Marten nechává slyšet: „Pokud byl tento list mou tribunou, byl jí, protože v určité době má práce v něm, měla převahu a dala mu ráz, kterého předtím ani potom neměla *Moderní revue* pp. Procházků a Karásků, cizích mně, jako já jsem cizí jim.“ In: Macek, E.: *Vidina řádu*. – In: Marten, M.: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 130. K tomu dále srov. studii Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996.

¹⁶⁹ O výhradách ke Karáskově kritické metodě se Marten vyjadřuje v recenzi jeho knihy *Rennaisanční touhy v umění*, například upozorňuje na paradox ztráty tolik postulované kritikovy individuality a

kritika mu byla uměním, nikoli však vědou. Marten byl stoupencem metody vycházející z požadavku o „zvědečtění“ kritického soudu na psychologickém a sociologickém podkladě po vzoru Hippolyta Taina a Emila Hennequina¹⁷⁰ a blížil se personalistickým postojům Šaldovým: „Smysl kritického *práva hodnotiti* tkví v tom, že analysou byly vyřešeny a zjeveny podstatné síly genia, vzpruhy jeho tvořivosti, a tím byla pochopena a vyložena jeho bytost – odtud teprve jest kritice jíti ke vztahům k obklopující realitě, pojati a řešiti je jako řadu sekundárních problémů, osvětlených pochopením personality. Pak teprve jest realizována kritika psychologická, genre vědecké metody a umělecké síly a vášně.“¹⁷¹ Psychologická analýza autora je Martenovi předpokladem pro analýzu estetickou. Ovlivněn Hennequinovou tezí „dílo umělcovo je srozumitelným znakem jeho ducha“¹⁷² postupuje od díla k tvůrci, psychologický obraz autora vyvozuje z textu (z volby a stylizace látky, jeho vztahu k tématu a k postavám). Všímá si ideologické konstrukce díla a prostředků formální výstavby textu, postupně dospívá ke kategorii stylu. Takto autor postuloval svou představu kritiky na počátku své dráhy: „Tak formuluji si nejnnutnější předpoklady kritiky stylu a hodnoty, genru uskutečňujícího sen o sloučení energie umělecké a vědecké (podtrženo aut.), o slití krásy a pravdy. Sen o kritice, která by psala historie tvůrčích duší, umělecké a pravdivé, a místo roztříštěného posuzování zlomků by se syntetisovala, aby vykouzila vyčnělou, svůdnou vidinu umělce: a odtud zasáhla by v oblast syntetických uměleckých hodnot, pocítila a poznala by žhavou pravdu toho tajemného, vzepjetím esenciálních schopností a tuh lidských zrozeného děje, jímž jest umění /.../“¹⁷³ Možnost, kde mohl Marten obě tvůrčí polohy své osobnosti¹⁷⁴ plně uplatnit, mu nabízel žánr eseje.

subjektivity: „/.../ citovosti, náladovosti, není bez jisté pasivity, impresionistní vztah k dílu nese podléhání, vzdání se senzacím. Pravda. Impresionistní kritik analysuje své psychické stavy, ale stavy buzené, v nichž je impuls a suggestivní vliv cizí umělecké moci a vůle. Možnost ztráty sebe je tu ještě větší.“ In: Marten, M.: *Karáskovy Rennaisanční touhy v umění. Česká revue* roč. VI, 1902, s. 164.

¹⁷⁰ K tomu možnost srov. studii Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996. Dále Fischer, O.: *Otázky literární psychologie*. Praha 1917.

¹⁷¹ Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 13.

¹⁷² Fischer, O.: *Otázky literární psychologie*, Praha 1917, s. 23.

¹⁷³ Marten, M.: *Karáskovy Rennaisanční touhy v umění. Česká revue* roč. VI, 1902. s. 166.

¹⁷⁴ „Umělecko-vědeckou“ podvojnost odhalil povídkou *Analýza* také F. X. Šalda, poté však na delší dobu od beletrie upouští a stává se profesionálním kritikem. Lze konstatovat, že Marten svou tvorbou na beletristicko-esejistickou dvojdmost *Analýzy* navazuje.

5.2 Žánr eseje

V rámci literární kritiky fin-de-siècle je esej považován za neprestížnější žánr. Ocitá se na pomezí literatury krásné a věcné/odborné. Kreativita, jakožto podstata tohoto útvaru, souvisí s dobovým odvratem od pozitivistického přístupu k literatuře dominujícího v devatenáctém století. Rozpětí žánru je velmi široké – na přelomu století se esej stává součástí kritiky, publicistiky, poezie i filozofie. Jeho terminologické vymezení je velmi problematické a v různých odborných pracích nejednotné – především z hlediska přiřazení žánru k literatuře věcné/odborné či krásné. Domníváme se, že v tomto směru je rozhodující podoba konkrétní realizace. V souvislosti s mnohými Martenovými esejí považujeme za výstižnou charakteristiku esejismu fin-de-siècle uvedenou v *Encyklopedii literárních žánrů*: „myšlenkově produktivní forma básnické prózy, zrovnoprávňující aktivitu znalce literatury a umění s činností básníka.“¹⁷⁵

Vzhledem k záměrům naší práce se jednotlivým Martenovým esejistickým textům budeme věnovat na základě typologického kritéria¹⁷⁶: vycházíme z rozčlenění esejů do dvou základních typů - problémový (reflexivně-meditativní a interpretační) a portrétní esej. Tuto typologii aplikujeme na vybrané Martenovy eseje a členíme je do následujících skupin: problémový – dialogizovaný esej (*Styl a stylizace*), problémový (reflexivně-meditativní) – dialogizovaný (*Nad městem*), problémový esej (*Šťěstí resonance, Kriterion života, O lyrickém impresionismu*) a portrétní (doplňujeme interpretační i reflektivně-meditativní) eseje (*Knihy silných a Akord*).

Aktuálnost a oblíbenost umělecko-kritického eseje se opírala o postulát individuality: „Esej již od svých počátků odkrýval pravdu, jak se jevila osobě zkoumajících: jeho nejvlastnějším předmětem se stala cesta za poznáním, jeho

¹⁷⁵ Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 178.

¹⁷⁶ K typologickému rozlišení přejímáme terminologii E. Taxové In: Taxová, E.: *Experiment : český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985, s. 15.

Jsme si však vědomi existence i dalších typologií eseje. Typologické rozpětí tohoto žánru dané rozdílnou poetikou nabízí např. *Encyklopedie literárních žánrů*: 1) esej básnická, imaginativní, 2) esej odborná, 3) esej publicistická. - In: Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004, s. 176. Typologii založenou na tematickém kritériu, která je však modifikována na literární situaci období desátých a dvacátých let dvacátého století, představuje Jiří Opelík: 1) esej programní, 2) portrétní, 3) poetologický, 4) karatelský, 5) reflexivní. In: Opelík, J.: *Lehký harcovník. Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha 1986.

Typologické rozdělení esejů je velmi problematickou záležitostí. Ani typologii Taxové nepovažujeme ve všech ohledech za vyhovující. Pro naše potřeby se však jeví jako nejvýše vhodná, neboť bere v potaz jak stránku tematickou, tak formální. Naše volba jedné typologie je také motivována snahou o jednotnost klasifikace.

nejvlastnější rovinou osobní výpověď.¹⁷⁷ Esej je formován pod vlivem dobového panestetismu, nápadná je jeho umělecká stylizace. Důsledkem žánrové tranzitivity a synkretizačních tendencí do něj pronikají prostředky beletristické – lyričnost básnictví a postupy epiky: „Zapojuje se (esej – pozn. aut.) do soudobého mohutného proudu lyrismu, výrazně pozměňujícího podoby básnictví i prózy; tento typický dobový fenomén /.../ nebyl jen záležitostí nové básnické poetiky, ale byl i postojem, způsobem vidění a uchopení světa, kategorií hodnotovou a noetickou: v něm se sublimují různé složky generačního aktivismu, vůle k pravdě i vůle k činu.“¹⁷⁸ Žánr eseje již ze své podstaty může opomíjet objektivizující výkladové hledisko a ve větší míře se uplatňuje subjektivní přístup nabízející možnost umělecké stylizace. „Styl kritického eseje absorboval prvky symbolické metaforiky stejně jako senzitivní výraz impresionismu či secesní sklon k ornamentice, k výrazu rozbujele květnatému.“¹⁷⁹ Uvedené stanovisko vystihuje i některé z esejů Martenových, teoretické postuláty a kritické soudy chce autor podávat vysoce stylizovanou uměleckou formou.

Abychom uvedli také dobový pohled na danou problematiku, můžeme citovat stať Arna Nováka *Formy kritiky slovesné*. V ní se autor vyjadřuje o eseji jako o nejprestižnějším žánru: „Nejrozhodněji určuje výrazovou formu kritikovu povaha jeho nadání; rozdíl mezi kritiky, kteří jsou v podstatě učenci, a mezi kritiky vlohy umělecké jest patrný nejen v metodě, ale i ve slohu a jeho útvarech; /.../ A právě ten (kritik a historik vlohy umělecké – pozn. aut.), veden tvárným pudem své bytosti, snaží se velmi zhusta, aby rozmnožil co nejvíce výrazové možnosti kritického umění, jež mu jest samostatným druhem slovesným. /.../ kritika mění se v essay a objevuje se výrazová rozmanitost i barvitost.“¹⁸⁰ Takto potom Novák postuluje požadavky na tento žánr: „pravý essay předpokládá naprosto bezpečné zvládnutí předmětu, osvětleném v podstatných rysech s několika stran. Zhusta essayisté popřávají značné místo tomu, co by bylo lze nazvati živlem dekoračním a co se slohově projevuje obrazovou zdobou, rozvětvenou periodisací vět, arabeskovitým pohráváním syntaxí, ale vedle toho užívá dobrý essayista občas též výrazových způsobů nejúspěšnějších: aperçu a aforismu, neboť někdy chce myšlenku zálibně rozvíti, jindy podati v krajním soustředění. Rytmická stavba vět, plnost slovního pokladu, názorná výraznost obrazů nechybí essayi nikdy jako nesmí chyběti žádnému kusu umělecké prósy, ale jeden rys je neklamným znakem

¹⁷⁷ Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985, s. 9.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 21.

¹⁸⁰ Novák, A.: *Kritika literární*, Praha 1925, s. 119, 120.

pravého esaye: kouzlo podání osobního, hned důvěrného, hned zase naléhavého, jež láká a posléze svádí čtenáře k tomu, aby se oddal essayistovi, který se pokouší drahé záležitosti krásy, umění a poesie podati mu ve svém zrcadlení.¹⁸¹

5. 3 Dialogizovaný esej

Vývojovým předchůdcem žánru eseje byly dialogy a filozofické rozpravy. V souvislosti s dobovým pojetím kritiky jako umělecké tvorby nabízel dialogizovaný esej „možnost přivlastnit si leccos z prostředků beletrie, představit názorovou kolizi dramatickým »děním« a prostřednictvím »hrdinů«, stejně jako příležitost blýsknout se duchaplnou opozicí hovoru, proložit ho jemnou ironií a paradoxy /.../.¹⁸² Dialogizovaný esej je tak žánrem nejvíce „tranzitujícím“: „jestliže hovoříme při této beletristické formě ještě o eseji, tak vycházíme z toho, že repliky mají převážně úvahový esejistický charakter, jsou zamyšlením nad problémem autorem osobně prožívaným a mají sdělnou hodnotu a zaměření eseje. Dialogizovaná podoba vyplývá většinou ze snahy demonstrovat protikladnost stanovisek nebo i vnitřní protikladnost a mnohostrannost projednávané otázky.¹⁸³ Tento druh eseje se v české literatuře fín-de-siècle ovšem příliš neujal. Pokoušel se o něj ještě Arne Novák a F. X. Šalda.¹⁸⁴ Ze zahraničních autorů psali v té době dialogizované eseje Oscar Wilde nebo Hugo von Hofmannstahl. Přestože z tematického hlediska by oba Martenovy dialogizované eseje náležely k hlavnímu typu problémového eseje, kvůli atypické formě lze tuto skupinu vyčlenit samostatně.

5. 3. 1 Styl a stylizace

V eseji *Styl a stylizace* Marten pojednává o aktuálním literárně/umělecko-teoretickém tématu. Výrazně se zde uplatňuje složka meditativně-reflexivní a můžeme

¹⁸¹ Novák, A.: *Kritika literární*, Praha 1925, s. 125.

¹⁸² Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985, s. 17.

¹⁸³ Taxová, E.: *Česká esejistika*, Praha 1976, s. 16.

¹⁸⁴ Šaldův dialogizovaný esej *Výstraha mistrova* je příkladem beletristického ztvárnění uměnovědného tématu. Spíše než o dialog se jedná o povídku založenou na dialogických replikách. Jejím hlavním tématem je vztah umění a života. Šalda zde kritizuje estetický přístup k životu a zároveň pojetí umění jako profese, kvůli níž umělec rezignuje na skutečný život. Šalda, F. X.: *Výstraha mistrova*. – In: *Kmen* 2. 1918.

Novákův dialogizovaný esej *Národ budoucích příchozích* je filosofickým meditativním dialogem mezi Komenským a Miltonem. Text naplňuje intence žánru knižního dramatu. Novák, A.: *Národ budoucích příchozích*. – In: *Novina* 4, 1910.

zde pozorovat postupy vlastní beletrie. Nejprve však na esej pohlédneme z jeho věčné stránky.

Kategorie stylu a stylizace byla jednou z klíčových otázek diskusí devadesátých let. Zabýval se jí například také F. X. Šalda. Ještě v dobách přátelství a úzké spolupráce vedl na toto téma s Martenem diskusi v korespondenci.¹⁸⁵ Ostatně i esej *Styl a stylizace* z roku 1905 byl původně určen pro Šaldovy *Volné směry*, nakonec poprvé vyšel až o rok později v *Knihovně Moderní revue*. V souvislosti s požadavkem individuality je v této době styl vnímán jako originální/subjektivní vyřešení napětí mezi ideou a jejím formálním vyjádřením. Takové chápání stylu vede k reinterpetaci pojmu forma, který pro lumírovskou generaci znamenal především technické zvládnutí tématu a myšlenky.¹⁸⁶

Marten rozlišuje mezi konkrétním dílem a látkou („myšlenky, dojmy, vidění, touhy, celý duchový a duševní svět člověka“¹⁸⁷). Dílo přestylovat nelze, látku ano, ta je konečná a omezená, možnosti stylizace jsou však bezbřehé. Stylizací potom Marten rozumí neopakovatelné pojetí, domyšlení látky: „V tomto smyslu umění neustále stylizuje znova a znova svou látku, jako přezkoumává a domýšlí filozofie vždy tytéž záhady bytí, neproměnnou hádanku Sfingy.“¹⁸⁸ Stylizace se však nerovná umělosti ve smyslu opaku bezprostřednosti, nýbrž představuje individualizovaný tvůrčí akt. Stejně jako kategorie stylu: „Styl tkví v tom, jak se umělec s látkou vyrovnává, jak ji přetvořuje, hodnotí. Styl je forma.“¹⁸⁹ Forma však neznamená techniku, ta je pouze umělcovým nástojem. Forma je způsobem, jak umělec látku subjektivizuje. Jako příklad Marten uvádí Botticelliho, jenž vytvořil druh melancholické krásy: „týž profil maloval madonám i Afroditě, Palladě i Floře, andělům i alegorickým postavám – a všechny vyzařují stejný nevyčísitelný smutek a nítí stejnou transcendentní hudbu.“¹⁹⁰ Typ botticellijské krásy v literatuře fin-de-siècle velmi rezonoval (viz Martenova novela

¹⁸⁵ Debatu na toto téma začíná ve vzájemné korespondenci F. X. Šalda, když obhajuje potřebu stylizace v současné poezii a odporuje zcela opačnému názoru V. Dyka: „/.../ co, stylizováno, neztrácí síly a vyjde ze stylizace nezeslabeno, to žije a přežije. A co v ní neobstojí, co se v ní zešablonizuje a zmanyrizuje, zhyne a právem zhyne.“ Dopis Martenovi ze 6. 7. 1903. In: Šalda, F. X. – Marten, M.: *Vzájemná korespondence*. Praha 1941, s. 44.

¹⁸⁶ Tomuto tématu se věnuje např. Ludmila Lantová: „Proto se kritika (devadesátých let – pozn. aut.) staví proti kultu formy, jak se vytvořil v generačním úsilí lumírovců: začíná si vytvářet pojmovou dvojici starší, víceméně pevnými a obecně platnými pravidly utvářené »vnější formy« a formy »vnitřní«, která je jedinečným »výrazem poslední nutnosti«, neopakovatelným ztvárněním individuálního prožitku, popírajícím dosavadní veršové i druhové konvence.“ In: Lantová, L.: *Hledání hodnot. O literární kritice let devadesátých*. Praha 1969, s. 56.

¹⁸⁷ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 36.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 29.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 37.

Půlnoční dítě). Do českého prostředí se dostává přes Waltera Patera a skupinu Prerafaelitů (Paterův esej *Sandro Botticelli* ze souboru *Renesance*).

Esej *Styl a stylizace* je veden v duchu kritiky realistické metody zobrazení: „Teprve naše doba porušila vztah k umění opičí láskou k dokumentu, psychologickou zvědavostí, a žádá na umění, aby jí sloužilo jako vivisekované zvíře lékaři.“¹⁹¹ Umění má podle Martena vytvářet novou skutečnost, klade důraz na složku imaginace. Píše, že látka sama o sobě není v umění ničím, podstatná je vize života, k jejíž realizaci slouží. Marten byl zastáncem a propagátorem ornamentálního umění. Jeho obliba secesního (dekorativního a ornamentálního) umění je zřejmá především tehdy, když se obdivuje stylizačním schopnostem výtvarníka Beardsleyho. Marten vyznává také symbolismus: „Nechodí umělec za věcmi, věci samy říkají mu důvěrně svoje tajemství a vzněcují v něm ideje, které jeho senzibilita překládá bezprostředně do řeči jeho umění: tónů, barev, slov.“¹⁹² Umění je Martenovi stykem s transcendentním, dotykem s tajemstvím. V eseji vyzdvihuje své oblíbené básníky a výtvarníky jako Verlaine, Beardsley, Rodin, Munch.

Martenův koncept stylizace představuje kategorii uměleckou i životní („Žítí jest umění, Viléme, a vůle stylizovati je patří k instinktům, které se sice jen málokdy probudí a vyvinou zcela, ale jsou nejcennější.“¹⁹³). Autor hovoří o provokativním, problematickém a problematizovaném estetickém přístupu k životu – o umění život překonávajícím – životě stávajícím se uměním, o stylizaci života za cenu destrukce či sebedestrukce. Jako by Marten popisoval dilemata hrdinů *Cyklu rozkoše a smrti* (nejvýrazněji v *Mimo dobro a zlo* a *Půlnoční dítě*): „Jsou umělci života, /.../ stylizují život, obětují jeho plasticity, v kultu rozkoše a smrti /.../ všim byli umělci, všim, až po svou stále neukojenou, stále rostoucí žízeň po vznětech, otřesech, po opojení, kterou kultura rozpaluje a stupňuje, až protrhne břehy dobra a zla, pravdy a lži, odstraní rozdíl mezi instinkty život udržujícími a instinkty život ničícími a rozlije se horečným, krutým a žhoucím proudem, nespoutaným než despotickou vůlí ke kráse (podtrženo aut.).“¹⁹⁴ Umělci života vzdorují osudu, život přizpůsobují své vizi. Jsou příbuzní Breiského básníkům-harlekyňům a dandyům, jak o nich píše v *Kvintescenci dandysmu*: „Umění života! /.../ Co možno nejvíce se emancipovati od tajemné a rozmarné hry osudu a býti vlastním osudem – ejhle ideál dandyho.“¹⁹⁵ Stejně jako u Martenových stylistů života

¹⁹¹ Marten, M. : *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 34.

¹⁹² Tamtéž, s. 31.

¹⁹³ Tamtéž, s. 62.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 64.

¹⁹⁵ Breisky, A.: *Kvintescence dandysmu*. – In: *Triumf zla*. Praha 1992, s. 121.

i konec dandyů bývá tragický. Autostylizace může implikovat autodestrukci. Vyjádřeno Breiského slovy: „Příroda, život a osud konečně vždycky udolávají odvážlivce, jenž chtěl jim diktovati své zákony a podrobiti je svému rozmaru.“¹⁹⁶ Závěr Martenova eseje ústí v paradox: připouští realistickou metodu zobrazení v případě, že realista portrétuje umělce života - osobnost, jež sama sebe svým životem proměnila v umělecké dílo.

Styl a stylizace je platónským dialogem - repliky druhého partnera mají pouze funkci návodných otázek. Epické fikce Marten užívá jen v náznaku. Rozmlouvajícími jsou Kamil a Vilém. Na rozdíl od ostatních typů esejů je zde Martenův autorský subjekt zcela zastřen. Postava Kamila však prezentuje nositele Martenových názorů a jeho promluvy představují jádro výkladu. Postavy jsou charakterizovány především skrze své promluvy. Vlastní je jim hluboká odborná erudice a estétský postoj („Ne, Kamile, přiznejte, že vás tentokrát zavedla láska k výjimečnému a jemnému příliš daleko.“¹⁹⁷). Jsou to osobnosti výlučné a zasvěcené („Nám, kteří jsme se sklonili hlouběji k rozechvělému nervstvu žití, nasloucháme jeho nesmírně odstíněnému žilobití, hudbě jeho pramenů, pozornějším a citlivějším uchem...“¹⁹⁸). Vilém představuje typ senzibilního jedince - upřednostňuje šero s trpí sklony k melancholii. Od počátečního neformálního rozhovoru postavy přistupují ke klíčovým pojmům eseje, nakonec se obloukem vracejí k neformálnosti a celou svou rozmluvu s nonšalancí zlehčují až vyvracejí. Ve scénické poznámce je popsáno dějiště dialogu: „Pracovna Kamilova, nad zahradami, v nichž nítí se žluté a rudé zážehy raného podzimu. Tmí se.“¹⁹⁹ V expozici textu je potom dále evokována atmosféra scény (s podobným postupem jsme se u Martena setkali například v novele *Spolu kosmem*). Řečeno s Pynsentem, časoprostor textu odkazuje k interstatuálnímu mezistavu: intimita pracovny, příznačná doba na hranici dne a noci, stmívání se, šero, období podzimu.

Srovnatelnou důležitost s výkladem teoretických otázek má způsob podání, tvarové ozvláštňení je nedílnou součástí sdělení. Projevuje se zde proces rozvolňování hranic mezi poezií a věcnou prózou (umělecky ozvláštňený výraz jako atribut žánru). Stejně jako v beletristických pracích i v tomto eseji Marten ve velké míře užívá básnických prostředků, cizích slov (především francouzského původu, která mnohdy uvádí v originálním znění – např. „Cítil se v Praze trochu dépaysé.“²⁰⁰) a citátů (opět mnohdy uvedené v originále). Jeho jazyk je obrazný a metaforický. Časté jsou

¹⁹⁶Breisky, A.: *Kvintesevence dandysmu*. – In: *Triumf zla*. Praha 1992, 122.

¹⁹⁷ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 20.

¹⁹⁸Tamtéž, s. 19.

¹⁹⁹ Tamtéž, Nečíslováno.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 16.

personifikace – například o stylizované látce hovoří jako o „nevěrné, unikavé milence“²⁰¹, epiteta - kolorit Velasquezův je „stříbřitý, chvějící se“²⁰². Dále přirovnání ústící v básnický obraz – takto například hovoří o nežádoucí originalitě: „Jako by byla vločkou sněhu, kterou vítr odvané a slunce stráví, a ne kouzlem niterní tepny, neztratitelným, i kdyby se ho umělec vzdáti chtěl.“²⁰³ Básnickými prostředky je také přesycená pasáž popisující přeměnu látky v umělecké dílo: „Z květiny, z vodní hládky, na níž se třepí paprsky měsíce, z moudrosti stromu a z vůně země rostou vidiny umělců a básníků a klenou stavby, do nichž lidé spekulace přijdou přebývati po letech – nebo vůbec nikdy.“²⁰⁴ Martenova schopnost sugestivní evokace se projevuje především tam, kde popisuje díla sobě blízkých autorů, například když hovoří o obraze secesního malíře Tooropa. Patrné je citové zaujetí, imprese: „Ničivé páry stoupají zvolna k atonickému nebi, vsávají se do lidských těl, téměř zduchovělých, tíží oko a činí pohyby mdlými. Země je zpola už zászvětim, tak cítíte jeho ornament, až asyrsky zkrácený: shluky stínů potopené do šera; ztlumené tvary, spleť linie, bolestně táhlé – nálada Chopinova nokturna a symbolika egyptských maleb...“²⁰⁵

Charakteristické komplikované větné konstrukce vyznačující se tendencí k verbalismu jsou střídány „syntakticky jednoduššími“ výroky, jež se blíží formě aforismu. Výrazný je satirický tón: „Umění začalo dávat příliš málo...hůře: ono začalo příliš málo žádati. Řeklo, že se obrací ke všem, a zatím jen sestoupilo k prostřednosti. Chtělo býti přístupným, a stalo se lhostejným.“²⁰⁶ Přítomná může být též paradoxní logika: „A když jim svět řekl s jistotou, s níž říká všechny své omyly /.../.“²⁰⁷; „V zápasu o výraz, jež podstupuje každé umění, tají se tragický paradox: nepřitelem je tu to nejdražší, poslední touha a nejsilnější ctizádost.“²⁰⁸ S podobnou aforistickou dikcí jsme se setkali i v novele *Půlnoční dítě* (např. „Nejdramatičtějším momentem díla je zakončení. Umění skončiti, toť všecko.“²⁰⁹)

Daniel Vojtěch označuje *Styl a stylizaci* jako wildeovsko-paterovskou variaci.²¹⁰ Názory Waltera Patera a Oscara Wilda skutečně představují Martenův hlavní inspirační zdroj. Wilde pojímá styl jako projev individuality, jako kategorii rušící dualismus formy

²⁰¹ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, 36.

²⁰² Tamtéž, s. 39.

²⁰³ Tamtéž, s. 59, 60.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 32.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 51.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 41.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 23.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 35.

²⁰⁹ Marten, M.: *Půlnoční dítě. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907, s. 117.

²¹⁰ Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 366.

a obsahu („Není umění, kde není stylu, a není stylu, kde není jednoty, a jednota jest u individua.“²¹¹). Ve všech ohledech se však Martenovy a Wildovy úvahy nekryjí. Příkladem může být pojetí kritické metody. Název Wildova eseje *Kritik umělcem* odkazuje k postulátu kritiky jako tvůrčí činnosti, Wilde ale prosazuje kritiku impresionistickou, které byl Marten odpůrcem („Nejvyšší kritika není vskutku než zprávou o naší vlastní duši.“²¹²). Wilde však na Martena působil nejen v umělecko-teoretických otázkách, mohl jej inspirovat také aforistickou dikcí a paradoxní logikou svých textů (stejně tak ovšem Pater či Nietzsche), patrně jej ovlivnil i ve volbě dialogizovaného eseje. Wilde zvolil stejnou formu v textu *Kritik umělcem (The Critic as Artist, 1890)*. Mimo jiné v něm Wilde prosazuje žánr dialogu jako jednu z nejvhodnějších forem pro kritickou úvahu: „A není kritik vskutku omezen toliko na subjektivní formu výrazu. Náleží mu metoda dramatu rovněž jako metoda eposu. Může užít dialogu, /.../ Jeho prostřednictvím může zjevovati i zatajovati sebe sama a dáti formu každému nápadu a reálnost každé náladě. Jeho prostřednictvím může objasniti předmět ze všech hledisek a ukázati jej kol do kola /.../.“²¹³

Walter Pater, Wildův „učitel“ a Martenův oblíbený autor, v roce 1889 vydal knihu *Appreciations (Posudky)*, jejíž součástí je esej *Style*. Přestože Marten na tento text ve *Stylu a stylizaci* explicitně neodkazuje, je velmi pravděpodobné, že jej znal a nechal se jím inspirovat. V něm Pater mimo jiné hovoří o takovém ideálním stylu, v němž splyne látka a forma uměleckého díla²¹⁴. Styl podle něj nemá zrcadlit jen zřejmou pravdu, jen holou skutečnost, ale má vyjadřovat určité osobní pojetí skutečnosti.²¹⁵ Marten však ve svém eseji odkazuje na jiné Paterovo dílo - *Renesanci* a esej *Giorgione a jeho škola*²¹⁶, kde Patera parafrázuje a zároveň vzdává hold tomuto autorovi. Marten

²¹¹ Wilde, O.: *Kritik umělcem*. – In: Wilde, O.: *Intence*. Olomouc 1994, s. 32.

²¹² Tamtéž, s. 47.

²¹³ Tamtéž, s. 92.

²¹⁴ „To give the phrase, the sentence, the structural member, the entire composition, song, or essay, a similar unity with its subject and with itself: style is in the right way when it tends towards that. All depends upon the original unity, the vital wholeness and identity, of the initiatory apprehension or view.“ („Dodat slovnímu spojení, větě, strukturnímu prvku, celé kompozici, písni nebo eseji podobnou jednotu s jejich předmětem a se sebou samými: tihne-li to k tomuto pólu, je styl ta správná cesta. Vše závisí na originální jednotě, živé celistvosti a totožnosti původního pochopení nebo náhledu.“ – přeloženo autorkou.) In: Pater, W.: *Style. Appreciations. APPRECIATIONS, WITH AN ESSAY ON STYLE* By WALTER HORATIO PATER. <http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>, přístup 29. 4. 2010, s. 23.

²¹⁵ Pater, W.: *Style. Appreciations. APPRECIATIONS, WITH AN ESSAY ON STYLE*. <http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>, přístup 29. 4. 2010.

²¹⁶ „Všechna umění neustále touží dospět ve stav ryzí hudby. Přestože totiž ve všech jiných uměních je možné rozlišit látku od formy a přestože rozum může vždy vykonat toto rozlišení, je nicméně stálou snahou všech pravých umělců zahladit tuto rozlučující čáru. Že například pouhá látka básně, její námět, totiž její dané okolnosti nebo situace, že pouhá látka obrazu – skutečné příčiny události, skutečný místopis krajiny – nemá být ničím bez formy a ducha podání, že tato forma, tento způsob podání má se stát cílem

se nechává inspirovat jeho tezí o hudbě „jako poslední touze umění“ a přejímá ji pro svůj koncept stylizace: „Stylizace je cesta k hudbě. Rým a rytmus verše, linie a barva obrazu osvobozují, jiskří svou silou, spřádají dokonalé harmonie.“²¹⁷ V oblasti poezie Marten vyzdvihuje právě méličnost. Esej *Styl a stylizace* je z velké části založen na srovnávání hudby, výtvarných děl a poezie. Tento postup Hana Bednaříková označuje jako analogicko-komparativní²¹⁸. Martenovy analogizace však nejsou založeny na vědeckém podkladě, jedná se spíše o impresionisticky intuitivní srovnávání a připodobňování.²¹⁹ Tento specifický srovnávací přístup k literatuře bude Marten užívat i v dalších esejích.

Stejně jako Marten volá po stylizaci v současném umění, sám tento požadavek svým esejem naplňuje.²²⁰ Paterovo dílo vyzdvihuje mimo jiné i pro stylizační umění jeho kritických a teoretických prací.

5. 3. 2 *Nad městem*

Esej *Nad městem* s podtitulem *Dialog* je Martenovou vůbec poslední prací. Psal jej již v roce 1915, vyšel však až po jeho smrti (1917). Jedná se o historicko-filosofickou meditaci o duchovní povaze národní tradice a smyslu českých dějin (meditaci tento text nazývá sám autor v předmluvě, která odkazuje k jeho konfesijnímu charakteru²²¹). Esej *Nad městem* je v rámci Martenova díla výjimečný, neboť se jedná o jedinou práci, v níž se nevěnuje literárním a uměleckým otázkám.

sám v sobě, že má proniknout každou částí látky, po tom všechna umění neustále se pídí a docilují toho v rozličných stupních.“ In: Pater, W.: *Škola Giorgionova. Renesance: studie o výtvarném umění a poezii*. Olomouc 1996, s. 118, 119.

²¹⁷ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 39.

²¹⁸ „Analogicko-komparativní postup je pak charakteristický především pro Martenovy texty, v nichž se uplatňuje postup hledání možných podobností zejména na pomezí literatury a výtvarného umění.“ In: Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 97.

²¹⁹ K tomu srov. např. Winter, A.: *Intermedialita a synestezie*. – In: *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk. Slovník příspěvků ze symposia*. Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 27 – 44.

²²⁰ Otázce umělecké stylizace se podobně věnuje Luboš Merhaut: „Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se stylizaci neobyčejně dařilo – v autorském vztahu ke skutečnosti, v hledání individuality (posléze i jiné komunity) a tvůrčí originality jako kritéria posuzování. Zvýšená stylizační aktivita se stala jedním z příznačných znamení doby, která zrodila tolik stylů a směrů, podnětných pro vývoj moderního umění, kdy bylo individuum přitahováno nepravidelnostmi, zčertňujícím způsobem nazírání na svět. Byla živena nejistotami i potřebami sebenalezení, nadhodnocováním působivosti nebo pravděpodobnosti jako znamení pravého požitku, i ostentativním prohlubováním rozporu mezi fiktivností a »pravdivostí«. Rozkvétala, když se látka a řeč začínaly zmocňovat autora, v souvislosti se secesní ornamentálností i s rozšířenou tendencí ovládnout život obrazností, zvnitřněním, sugescí, evokovat, propojovat styl uměleckého díla, styl individua a umělecký styl.“ In: Merhaut, L.: *Cesty stylizace*, Praha 1994, s. 14.

²²¹ Marten, M.: *Nad městem*. Praha 1924, Nečíslováno.

Dialog spolu vedou Čech Michal a cizinec Allan. F. X. Šalda ztotožňoval postavu Michala se samotným Martenem, Allana potom s Paulem Claudelem²²². Šaldovu tezi dále přejímají literární kritici i literární historici (A. Macek, E. Chalupný i Robert B. Pynsent). Pro náš pohled je taková interpretace irelevantní, ovšem jistou míru Martenovy autoprojekce lze připustit. Názor Daniela Vojtěcha tuto otázku poměrně dobře vystihuje: „Oproti *Stylu a stylizaci*, kde šlo o dialogizaci esejistické úvahy (otázky slouží k tomu, aby podpořily hlavní tezi, která je snadno vyvrací), *Nad městem* je vnitřní dialog Martena – kritika české duchovní tradice (podtrženo aut.).“²²³ V předmluvě Marten esej charakterizuje „vnitřní nutností, vystaviti a zodpověděti sobě určité otázky svého popíraného, proto však neméně pravdivého češství.“²²⁴ Nejedná se již o platónský dialog, esej má mnohem blíže k diskusi. Marten konfrontuje názory a úhly pohledu, nabízí možné interpretace, aniž by se k některé z nich jasně přiklonil.

Dialog je filozofující reflexí o střetu dvou křesťanských koncepcí, jež formovaly českou duchovní národní tradici a kulturu. Čechy jsou označovány jako bojiště zápasu mezi „duchem západu“ (latinské katolictví) a „severním ďáblem negace a skepse“ (německá reformace). Jedním z polemických bodů je například interpretace vlivu událostí po Bílé hoře. Allan tuto katastrofu nazývá trestem za protestantskou vzpouru a podnět k překonání chaosu následováním řádu latinského katolictví. Michal vnímá bělohorskou porážku jako zkázu českého národa, oceňuje však pražské baroko. Kořeny českého ducha Michal spatřuje v Komenském a Chelčickém. Allan však vyzdvihuje katolictví Karla IV. a svatého Václava, odsuzuje Chelčického „mnišství bez řehole“ a označuje jej za blouznivce. Závěr eseje však ústí v soulad v podobě společné naděje a víry v lepší budoucnost národa.

V tomto textu oproti *Stylu a stylizaci* Marten epické fikci věnuje větší prostor. Dějištěm dialogu je terasa starého patricijského domu v Praze na Hradčanech, odkud postavy shlížejí na večerní město (odtud název díla). Do jisté míry je v eseji naznačen i minimální vnější děj. Přátelé vedou rozhovor při příležitosti Michalova rozhodnutí Prahu opustit, neboť se mu zde nepodařilo naplnit očekávané cíle - najít poslání a možnost sebeuplatnění. Allan, ač cizinec, české prostředí důvěrně poznal. Za mnohé vděčí právě Michalovi, svému „učiteli“. Postavy však mají především hodnotu symbolickou, v intencích konfrontačního dialogu představují protikladné ideje.

²²² Šalda, F. X.: *Na okraje odkazu Martenova čili o světské zbožnosti. Kritické projevy 10*. Praha 1957, s. 182.

²²³ Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 384.

²²⁴ Marten, M.: *Nad městem*. Praha 1924, Nečíslováno.

Lyrické pasáže dialog příliš nenarušují, objevují se však ve velké míře v jeho úvodu. Při popisu Prahy Marten kupí kontrasty, metafory a přirovnání. Město je antropomorfizováno: „Nechte mne pohlížeti na tuto propast, hemžící se domy, jako zakletými tvory. Na město jak obludnou bytost, o níž nevíme, proč vyrostla strávivší nesčíslné síly ducha, vášně, myšlenky, tisíce životů, které pohltila ve staletích... ani kdy či jak pohltil nás, snad již předurčené pro její jícen.“²²⁵ Dále: „A za nedlouho splanou v černý křišťál noci světla, steré oči, zhlížející nejistě.“, nábřežní svítilny jsou svícemi na „katafalku denně nové mrtvoly“ - Prahy.²²⁶ Allanovo vidění města je programově protikladné, stejně jako v textu *Fons Amoris* je personifikováno v ženskou postavu: „Je krásné. Svůdné jak žena, neurčité, jak žena, v modrých závojích soumraku, v kterých se choulí pod kvetoucí stráně, přepiatio ocelovým pasem své řeky, poseto smaragdy měděných kupolí...“²²⁷

Druhou rovinou střetu eseje je problematizace lidské existence v otázce svobody a úkolu jednotlivce. Podle Allana „Člověk nemá jiné svobody, než aby volil mezi dobrým a zlým, životem a smrtí, aby přijal zákon nebo zemřel.“²²⁸ Přimknutí se ke katolickému řádu myšlenkový chaos doby překonává. Michal však namítá: „Lepší chaos nežli nesvoboda, lhostejno, pod jakou vůlí.“²²⁹ Marten vytváří novou ideovou opozici: svoboda a nadosobní řád. U beletristické tvorby jsme konstatovali, že esejistická rovina je nejvíce uplatňována v dialogizovaných novelách. Mezi textem *Nad městem* a prózou *Dravci* je možné sledovat formální i ideové paralely. Postava Romana z *Dravců* v podstatě prezentuje Allanovo stanovisko a závěr textu oslavuje jeho příklon k nadosobnímu řádu. V *Nad městem* autor toto východisko opět relativizuje a odpovědi na otázky nechává otevřené. Tento Martenův poslední esej bychom mohli označit i jako jeho rekapitulující ohled za svým ideovým vývojem.

5. 4 Problémový esej

V realizacích typu problémového eseje Marten epické složky zpravidla neuvádí. Vzhledem k dialogickým esejům v tomto ohledu reprezentují druhý pól možností žánru. Věnuje se v nich umělecko-teoretickým a poetologickým otázkám. Přestože autor klade důraz především na věcnou stránku problému a na argumentaci, ani v těchto případech

²²⁵ Marten, M.: *Nad městem*. Praha 1924, s. 19, 20.

²²⁶ Tamtéž, s. 20.

²²⁷ Tamtéž, s. 21.

²²⁸ Tamtéž, s. 37, 38.

²²⁹ Tamtéž, s. 38.

neopomíjí básnický výraz projevu a nevyhýbá se užívání obrazných vyjádření. Texty můžeme označit za umělecky stylizovanou věcnou prózu. Z básnických prostředků Marten uplatňuje především metafory a přirovnání, ovšem pouze v omezené míře, jak dovoluje vlastní podstata a tohoto typu eseje. Tyto eseje by bylo možné také nazvat jako programní, neboť v nich Marten formuluje svá literárně-kritická kritéria. I tomuto záměru je styl těchto esejů přizpůsoben. U následující trojice textů se tedy zaměříme především na věcnou stránku tematizované problematiky.

5. 4. 1 Kriterion života

Literárně-teoretický esej *Kriterion života* Marten publikuje v *Moderní revue* v roce 1902. Vyjadřuje se v něm k velmi aktuální otázce vztahu umění a života. V soudobé diskusi o míře života v umění se sám pojem život stává více než vágním a právě na tuto situaci Marten reaguje. Impulsem mu byla propagace realismu jako zobrazovacího postupu, jenž má být životu nejbližší, dále kritika dekadence jako umění příliš se soustředícího na niterné stavy individua a tedy život popírajícího. Nelze opomenout ani reflexe „nového“ secesního umění, jehož programem bylo umění a život syntetizovat. Kategorii/pojmu život se nevyhnul snad žádný z literárních kritiků českého fin-de-siècle. Nyní se zaměříme na otázku, jak toto kritérium definoval Marten a jak se může vztahovat k jeho vlastní tvorbě.

Hned v úvodu eseje Marten konstatuje, že pojem život nelze pro jeho nejasnost postulovat jako měřítko kritického soudu. Negativně se vymezuje vůči metodě realismu v nejširším slova smyslu. Proti povrchní pravdě vnější staví pravdu vnitřní: „Realismus z duše zná a chápe (- a připouští v umění -) toliko výsledné stavy, složené a svrchní funkce; nejvyšší proudy, jimiž přenášeny jsou vniterné impulsy do vnějšího, kde budí reakce, známé jako reálné děje.“²³⁰ *Kriterion života* však není jen kritikou realismu, především se jedná o obhajobu umění, jehož je sám Marten stoupencem, umění „antirealistického“, imaginativního a symbolistního („umění zduševnělé a do vnitra obrácené“). Co se týče Martenovy vlastní beletristické tvorby, v té době je již autorem dvou próz v intencích programu psychického naturalismu. V eseji potom umění tohoto typu obhajuje (v jeho diskursu „umění psychické“): „Nutno překonati realitu, proniknouti za ni, do hloubky, má-li být dosaženo poznání nitra. Pak proto, že realitou a jejím poznáním podmíněn jest majetek slova, zvuku, barvy, jimiž jest psychikovi

²³⁰ Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 6.

sdělovati své zkušenosti – tím, že z nich vynutí nové prostředky suggestce, aby v estetické emoci zprostředkoval sílu intuice, která jej obohatila.²³¹

Dále Marten odmítá pravdivost umění ztotožňovat s autorovým prožitkem uměleckého díla v realitě stejně jako s představou o realitě. Pravda umění je „pravdou fikce“. Autor se také brání označení čehokoli v umění za *patologické*, neboť „není abnormálnosti, leč ve smyslu odlišnosti od ustáleného průměru citu a tvaru, a v ní právě naze vystoupily elementární síly života“.²³² Je patrné, jak v českém prostředí rezonovaly názory Oscara Wilda. Pro srovnání uveďme citát z úvodu *Obrazu Doriana Graye*: „There is no such thing as an moral or immoral book. Book are well written, or badly written. That is all.“²³³

Marten odmítá existenci umění popírajícího život, argumentuje, že umění na životní realitě závisí, je jejím prodloužením. Této problematice se věnuje v eseji *Styl a stylizace*, přestože v *Kriterionu života* ještě pojem stylizace neužívá: „Skutečnost, ať reality nebo duše, pro umění není než beztvará látka (podtrženo aut.) daná, aby byla učleněna, zhuštěna, přetvořena.“²³⁴ V Martenových beletristických textech jsme se s tematizací negace reality a hledání alternativ existence setkali poměrně často. V tomto eseji nalzáme zdůvodnění takového postoje: „Lze negovati jen určitý typ života, jeden jeho výsek nebo pomíjivý tvar zahrnouti odporem. /.../ Možno, že (negace života – pozn. aut.) směřuje proti úsilím, v nichž majorita vidí tíhnutí k budoucnosti;“²³⁵ Negace života pak ve výsledku může znamenat i proces obrodný: „znamená uvolnění a přípravu k růstu z nové půdy“.²³⁶

Marten svůj poměr k (české) realitě, jenž se vztahuje k jeho teoretickým konceptům a který se promítá i do tematické struktury jeho beletristických textů (dekadentní konflikt realita – imaginace), vyjadřuje ve studii *K otázce českého románu*: „Nevadí rozklad, národní pathologie – která společnost ji nemá? /.../ Rozklad, který jest, děje se u nás bez křečí a lhostejně. Chybí sebevědomí, intenzita sociální vůle je na minimu.“²³⁷ Vyslovuje se zde i k v té době hojně diskutované otázce dekadence: „Její výlučnost, odříznutost od reality není konsekvencí theorie napřed postavené, je dána právě povahou této reality, je logicky nutná.“²³⁸

²³¹ Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 8.

²³² Tamtéž, s. 8.

²³³ Wilde, O.: *The picture of Dorian Gray*. Praha 2005, s. 3.

²³⁴ Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 10.

²³⁵ Tamtéž, s. 9.

²³⁶ Tamtéž, s. 9.

²³⁷ Marten, M.: *K otázce českého románu*. – In: *Srdce* I., 1901/2, s. 84.

²³⁸ Tamtéž, s. 84.

Martenův esej nabízí jinou možnost, jak „kriterion života“ v umění vykládat: „Tak, že bereme umělce a jeho dílo samy za jeden z nesčíslných tvarů života a emanaci obměnivě se projevující a přece v základě jednotné síly, jíž jest. Kriterion života jako pohled, vržený na psychologii umělcovu a na stupeň i druh jeho tvořivosti. /.../ a pojem »Život« vrátí se v koncepci umění, očištěný a pravý – život uměleckého díla, jeho vlastní a jedinečný způsob bytu a rozvinu.“²³⁹ Taková reinterpretace v podstatě představuje metodu kritického přístupu k dílu, jíž Marten vyznává – kritiku psychologickou akcentující zřetel k individualitě umělce.

5. 4. 2 Šťěstí resonance

Esej *Šťěstí resonance* Marten napsal v roce 1903. Původně se jednalo o příspěvek pro přednáškový cyklus spolku Mánes (předneseno 5. 5. 1903). Ve stejném roce jej publikoval v Šaldových *Volných směrech*. Hlavním tématem eseje je další aktuální otázka pozice umění a umělce ve společnosti.

Svědectví o předcházející diskusi mezi Martenem a Šaldou na toto téma nalézáme v jejich vzájemné korespondenci.²⁴⁰ Z Martenova výsledného eseje je patrné, kolik inspirace mladý autor u Šaldy zpočátku nalézal. Modality resonance Marten dělí do tří typů, jež naznačoval již v korespondenci – štěstí kladné resonance, stimulans odporu a ticho kolem umělce.

První typ Marten nalézá v kultuře helénského starověku nebo italské renesance. Takové epochy označuje jako světlé doby kulturních dějin, kdy kult umění tvoří integrální součást životní praxe. O dobové oblíbenosti těchto dějinných období v literatuře fin-de-siècle jsme se již zmiňovali při analýze autorovy beletrie (adorace „přejemnělého“ rokoka v *Dámě se psem*, odkazy k antice v *Erotikonu*, ale i v jiných textech, *Cortigiana* se odehrává ve vrcholné italské renesanci). V eseji Marten tuto oblibu zdůvodňuje i z teoretického hlediska, na myslí má především soulad umění, kultury, společnosti a života.²⁴¹ Zároveň zdůrazňuje, že tato dobová obliba rozhodně není jen chvilkovou literární módní záležitostí, ale má své hluboké opodstatnění v rámci

²³⁹ Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 10.

²⁴⁰ Marten načrtává své pojetí problematiky v dopisu z 18. 12. 1902. Šalda reaguje dopisem z 1. 1. 1903. – In: Šalda, F. X. – Marten, M.: *Vzájemná korespondence*. Praha 1941.

²⁴¹ Latentně může být přítomná i dekadentní idea vývojového ukončení a vrcholného rozkvětu v zániku. Jestliže byly tyto kultury označovány za úpadkové, dekadenti se k nim hrdě hlásili. To, co mělo původně marginalizovat se jim stává prostředkem pozitivní sebeidentifikace. Ovšem v případě konkrétně tohoto Martenova eseje by se jednalo již o nadinterpretaci. K tomu možnost srov. Vojtěch, D.: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha 2008, s. 77.

konfrontace s realitou Martenovy současnosti („Štěstí resonance není pro umění, jako je například naše dnešní.“²⁴²). Problém autor spatřuje v negativním vztahu mezi umělcem a jeho dobou. Jako příklad uvádí Friedricha Nietzscheho, kdy tento nepřátelský poměr může paradoxně nabývat pozitivní hodnoty, neboť odpor se přemění ve „stimulans tvorby“. Jako další představitele uvádí impresionisty, Augusta Rodina nebo Richarda Wagnera. Třetí variantou, jak již bylo zmíněno, je tzv. ticho kolem umělce. Takové umění je nuceno čekat na svou dobu. Zástupcem této možnosti je Martenovi Otokar Březina.

Marten v eseji konstatuje krizi současného umění, která je podle něj mimo jiné způsobena tendencí podřídít se vkusu publika. Umění postuluje jako kult a elitní záležitost. Nejedná se však o povýšenou provokativní pózu, umění je podle něj přístupné všem, kdo jsou ochotni přijímat a rozumět. Hovoří o transcendentní sociabilitě umění, tj. „způsoblost spojovati duše tím, že je zajme a vznítí jednou myšlenkou, poznáním a vyznáním jedné krásy, a soustředí kolem sebe vyvolený rod sblížených individualit.“²⁴³ Svět umění je světem mimo dobro a zlo, mimo život a smrt, je věčný a nekonečný. Kult umění není pro autory fin-de-siècle ničím výjimečným, připomeňme například náboženský statut umění u Březiny²⁴⁴.

Pod Šaldovým vlivem Marten přesouvá problematiku podmínek resonance do oblasti sociologie umění a klade důraz na úlohu každého jednotlivce („kultura jednotlivců umění přijímatí“). Úkolem kultury je potom harmonizovat vztah lidí a umění, a umožnit tak umělcům příznivé podmínky pro tvorbu. Ovlivněn Šaldou Marten rozlišuje kulturu a civilizaci, v čemž spatřuje pramen problému: „Protože liší-li se civilizace, t.j. úprava životní praxe, od kultury, jejíž částí a výsledkem má být, to jen tím, že se ztratila původní, kořenová souvislost životních řádů s vnitřními fondy života, z nichž živí se stejně čin i sen.“²⁴⁵ V tomto nesouladu spatřuje původ problémů senzibilního individua své doby, umělce i milovníka umění, při tom jako by popisoval hrdiny svých próz („člověk dne žije bez psychické účasti na svém žití – to je, čemu se říká: smysl života se ztratil – člověk duše propadá nepřátelství a klatbě života.“²⁴⁶). Společnost ztratila schopnost resonance a umění „stává se luxem, je uzavřeno, bezúčelné a smutné, paradoxní vědomí izolace na něm těžce leží.“²⁴⁷ Problém umění,

²⁴² Marten, M.: *Štěstí resonance*. – In: *Volné směry* roč. VII, 1903, s. 222.

²⁴³ Tamtéž, s. 224.

²⁴⁴ Na myslí máme především básně sbírky *Tajemné dálky*.

²⁴⁵ Marten, M.: *Štěstí resonance*. – In: *Volné směry* roč. VII, 1903, s. 227.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 227.

²⁴⁷ Tamtéž, 1903, s. 227.

jehož je Marten stoupencem a představitelem, tedy vyvozuje ze společensko-kulturních příčin a popírá kritické hlasy, že se a priori jedná o provokativní estétskou pózu. Jestliže ve svých beletristických textech Marten tematizuje extrémní dopady takového přístupu k umění (například novela *Irena*), z jeho teoretických postulátů je patrné, jak usiloval o vymanění literatury a umění obecně z této izolace.

V závěru eseje Marten volá po novém stylu, který život a umění opět spojí. Secesi zde explicitně neuvádí, ale můžeme se domnívat, že má na mysli právě ji. Autor vyjadřuje svůj odpor vůči eklektismu v architektuře a užitém umění: „A nejhůře jest, kde si umělci indifferentisté nasazují estetickou masku a opatří ozdobný nátěr svým prázdným výtvorům: domy se obvěšují fačadami sehnanými ze všech možných architekturních slohů, /.../.“²⁴⁸ Zároveň, ovlivněn britským estetickým hnutím, jež manifestuje jednotu životní a estetické praxe, zde předjímá téma stylizace života, když píše: „umění nemá jiné tendence, než ukazovat, že jest nám žít krásný život, že život nemá hodnoty, dokud není sám vytvořen v umělecké dílo /.../.“²⁴⁹ Akcentuje však pouze jednu stránku problematiky, při konečné formulaci konceptu životní stylizace (ve *Stylu a stylizaci*) naznačuje i její „negativní“ dopady.

5. 4. 3 *O lyrickém impresionismu*

Literárně-teoretický esej *O lyrickém impresionismu* byl poprvé publikován v roce 1906 v *Moderní revue*. Jeho hlavním tématem je otázka podstaty a smyslu umělecké tvorby, k níž Marten přistupuje skrze vymezení a částečnou kritiku „lyrického impresionismu“. Maximum prostoru autor věnuje výkladu a argumentaci.

Problematiky impresionismu se Marten okrajově dotýká již v textu *Styl a stylizace*, v němž konstatuje: „/.../ impresionism vyjadřuje, více než cokoli, bolestné napětí člověka, jenž život hledá, ne má; jenž se vysiluje, aby se přiblížil ku přírodě, protože cítí, jak je od ní vzdálen... Impresionism znamená přechod a přechod je vždy v hloubi záporu.“²⁵⁰ V eseji *O lyrickém impresionismu* toto své tvrzení rozvádí, zdůvodňuje a vztahuje k dalším oblastem. Jeho klíčovou tezí je rozdělení procesu umělecké tvorby na dvě základní složky: senzibilitu – „trpnou přijímající sílu“ a imaginaci – „sílu činnou a tvořivou“. Toto rozlišení plně koresponduje s Martenovým psychologizujícím přístupem k literatuře. Obě složky jsou si v tvůrčím uměleckém aktu

²⁴⁸ Marten, M.: *Štěstí resonance*. – In: *Volné směry* roč. VII, s. 228.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 228.

²⁵⁰ Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 25.

komplementární. Jejich poměr je určující pro jednotlivé typy básnictví – v tomto smyslu opačné póly autorovi představuje poezie Verlaina a Shelleyho. Marten upřednostňuje tvorbu Shelleyho, který podle něj spíše receptivní subjektivismus „lyrického impresionismu“ překonává: „/.../ je zasvětitel v řád duchového šlechticví, jež ukládá přemožení psychického egoismu, lépe: zhodnocení tohoto egoismu, živeného z nejjemnějších instinktů lidského srdce.“²⁵¹ Toto Martenovo vyznání již jasně naznačuje nedostatky, které „lyrickému impresionismu“ vytýká.

Autorovo pojetí impresionismu je poněkud širší, nevnímá jej jen jako umělecký směr, ale jako „etapu ve vývoji naší senzibility“²⁵² (stejně jako romantismus či naturalismus). Zrod impresionismu spojuje se soudobým pocitem metafyzické skepse – člověk není pevně ukotven, nic není stálého. V kladném slova smyslu autor upozorňuje na antiracionalistický základ impresionismu („nálada pohlcuje reflexi; intuice nahrazuje logiku“²⁵³). Za jeho pozitivum považuje to, do jaké míry akcentuje smyslovou složku, čímž přetváří a inovuje skladbu jazyka literární tvorby (v tomto smyslu se Martenovo pojetí „lyrického impresionismu“ částečně stýká s literárním symbolismem), dále schopnost básnické sugesce a přínos v podobě volného verše a básně v próze. Zápor však spatřuje ve skutečnosti, že „lyrický impresionismus“ se omezuje pouze na reflexi niterných stavů subjektu, dále v negaci iluzivního přístupu ke skutečnosti a ničivé analýze („hranicí jeho rozpětí lidské nitro a introspekce jeho stavů“). „Lyrickému impresionismu“ Marten vytýká „Nemožnost syntézy, vytvoření nového étosu k novému patosu“ a „nedostatek duchovního soustředění a nevěra v podstatu a smysl krásy.“²⁵⁴ U poezie tohoto typu postrádá transpersonální přesah a upozorňuje na její nedostatek ideové hodnoty.²⁵⁵ Tyto požadavky na literaturu jsou však v Martenově kritickém aparátu přítomné již dříve – vždy kladně hodnotil umění imaginativní a umění se vztahem k transcenci (vrchol spatřuje v díle Otokara Březiny, první březinovskou studii píše již v roce 1903²⁵⁶). Daniel Vojtěch ve studii *Miloš Marten jako kritik* poznamenává: „Marten v prvním pětiletí (své kritické činnosti 1901-06/7 – pozn. aut.)

²⁵¹ Marten, M.: *O lyrickém impresionismu*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983, s. 76.

²⁵² Tamtéž, s. 92.

²⁵³ Tamtéž, s. 82.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 92.

²⁵⁵ V těchto autorových formulacích (především ve zdůraznění ideálu „krásy“) Daniel Vojtěch spatřuje Martenův předpoklad pro následné rozvinutí claudelovsko-bernardovské ideje řádu. Zároveň ve své studii konstatuje, že jisté tendence k pozdějšímu Martenovu neoklasicismu (idea renesance) jsou v Martenových kritických postulátech přítomny již mnohem dříve – viz např. kladné hodnocení Maeterlinckova „renesančního“ dramatu *Monna Vanna* (1902). In: Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 362, 367.

²⁵⁶ Marten, M.: *Otokar Březina. Analýza ideologická*. *Česká revue* 6. 1903.

zřetelně odmítal typ umění, který pojmenoval jako lyricko-impresionistický. Mínil tím právě dekadenci, nejen jako společenský fenomén, ale zejména jako typ stylizace umělých světů.²⁵⁷ Toto tvrzení však považujeme za příliš radikální a zevšeobecňující, přestože je patrné, že „lyrickým impresionismem“ Marten nemínil jen básnický impresionismus v dnešním slova smyslu. Připustíme-li však Vojtěchův názor, vyjevuje se zde zajímavý rozpor – vlastní Martenova dosavadní beletristická tvorba, především rané texty, je „lyrickým impresionismem“ (tak jak tento pojem definuje Marten) do jisté míry ovlivněna.²⁵⁸

Marten v tomto eseji a v eseji *Styl a stylizace* formuloval stěžejní pojmy svého umělecko-kritického přístupu. Přestože *Styl a stylizaci* později zavrhl²⁵⁹, koncept umělecké i životní stylizace bude v jeho kritickém aparátu stále přítomen, stejně tak termín „lyrický impresionismus“ a opozice senzibilita – imaginace, jež Martenovi bude sloužit jako hodnotící kritérium.

5. 5 Portrétní esej

V literatuře fin-de-siècle se hojně uplatňuje také forma portrétního (či medailónového) eseje. Jeho prostřednictvím autoři často hledají vazbu k tradicím, tento typ eseje může mít také popularizační funkci a ambice vytvářet „tradice“ nové. Jeho dobová oblíbenost souvisí s akcentací individuality tvůrce a s psychologizujícím přístupem k literatuře, dále s důrazem kladeným na kritérium stylu, jež je výrazem jedinečnosti a integrity uměleckého díla (mistrem tohoto žánru byl například F. X. Šalda – *Duše a dílo*). Portrétní esej autorovi rovněž skýtá možnost uplatnit vlastní umělecké ambice na základě inspirace jiným literárním/výtvarným dílem: „Impresivní vcit'ování, rezonující v poetické evokaci tvůrce a jeho díla, spolu se zájmem o psychologii tvorby vtiskuje tomuto eseji zřetelnou pečeť soudobého kritického směřování.“²⁶⁰ V centru pozornosti tedy stojí osobnost tvůrce a jeho dílo, výrazně se však může uplatňovat také složka interpretační a reflexivně-meditativní.

²⁵⁷ Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 362.

²⁵⁸ Na tento rozpor upozorňuje i Vojtěch: „Usiloval-li kritik koncepcí uměleckého řádu překonat „lyrický impresionismus“ dekadence, v jeho vlastním stylu je postromantická dekadence neustále přítomná jako *autostylizační postup*.“ – In: Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 388.

²⁵⁹ Jako demonstrační gesto po roztržce s F. X. Šaldou, jež byla motivována polemikou o dílo Julia Zeyera (1911).

²⁶⁰ Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985, s. 16.

Portrétní eseje psal Marten po celou dobu své tvůrčí dráhy. Mnohé publikoval v *Moderní revue*, některé vyšly také knižně (například *Otokar Březina* v roce 1903 nebo *Edvard Munch* - 1905). V této podkapitole se omezíme na dva nejvýznamnější soubory esejů – *Knihu silných* a *Akord*.

5. 5. 1 *Kniha silných*

Soubor jedenácti portrétů francouzských spisovatelů a výtvarníků *Kniha silných* byl vydán v roce 1909. Celek je rozdělen na dvě části: Revolta (*Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Zastřený profil* – Lautréamont, *Gustave Moreau, Odilon Redon*) a Renesance (*Élémir Bourges, Paul Claudel, André Suarès, Louis Anquetin, Armand Point, Emile Bernard*). Hlavní část Revolty Marten napsal do roku 1907, eseje Renesance vznikaly po jeho návratu z Francie (od r. 1907 do 1910) pod vlivem inspirace Emila Bernarda a Paula Claudela (výjimku tvoří esej o Bourgesovi z roku 1904). Jednotlivé texty byly publikovány také samostatně v *Moderní revue*.

Kniha silných má bilanční a konfesijní charakter, Marten se v ní vyrovnává se svými dřívějšími vzory - osobnostmi Revolty (o velmi osobní motivaci svědčí autorova předmluva, jež byla doplněna k druhému vydání z roku 1910). Soubor je svědectvím o jeho ideovém obratu, jenž se vztahuje jak k uměleckým otázkám, tak k životnímu étosu. Marten přeměňuje svůj esteticko-etický systém – jedná se o reinterpretaci klasicistního ideálu krásy a ideu renesance duchovního (náboženského) řádu světa, přičemž akcentuje transcendentní kritéria: „/.../ nalézal-li (autor knihy-Marten – pozn. aut.) dříve sílu v odvaze k tragickému pádu srdce, rozdrčeného fatalitou dnešku, hledá ji teď ve vůli, která fatalitě dnešku vzdoruje a přemáhá jeho chaos novou duchovní nadějí.“²⁶¹ Umělci, jež Marten zařadil do Renesance, mu představují „znovu nalezený poměr k absolutní myšlence i snu, regenerující krásu velkou integrální koncepcí bytí a naopak směřující krásou k vyššímu a hodnotnějšímu řádu života.“²⁶² Všechny portrétované osobnosti spojuje *kriterium síly* – „osudový poměr tvůrčího ducha k životu a ke kráse“. Podle Martenových kritických měřítek překonávají omezení „lyrického impresionismu“, jsou představiteli imaginativního typu. Dalším společným motivem je *koncepce vývojového dramatu*, jednotící idea souboru. Marten v těchto osobnostech a jejich dílech spatřuje vývojový řetězec současného umění směrem k integrujícím

²⁶¹ Marten, M.: *Kniha silných*. Praha 1910, s. 3.

²⁶² Tamtéž, s. 3.

a pozitivním hodnotám. Posledním kriteriem je *idea renaissance* – Martenova vize novoklasicismu - obnova umění klasicistním ideálem krásy a harmonie, návrat ke starým mistrům, ke klasickým žánrům (tragédie), návaznost na tradici. V neposlední řadě mají některé eseje *Knihy silných* vysokou hodnotu informativní a zprostředkovatelskou. Esej o Lautréamontovi je vůbec první českou studií (1907) o básníkovi v té době téměř neznámém.

Obecně lze konstatovat, že tón portrétů *Knihy silných* je oslavný, negativní kritiku nalezneme pouze v eseji o Gustavu Moreauovi, „prokletém básníku malby“ (slabiny jeho tvorby Marten spatřuje v omezení rámcem mýtu a legendy a v nedostatku vlastní imaginace, dále v zápasu „lineárních a ornamentálních sklonů s koloristickou vášní“, z čehož plyne stylová disonance).

Mezi Martenovou knihou esejů a jeho *Cyklem rozkoše a smrti* z roku 1917 (1925) se nabízí významná souvislost. Obě předmluvy k těmto dílům jsou vedeny ve stejném duchu – bilance a představení nových hodnot a postulátů. V kompozici obou souborů (ve významu zařazení textů) je přítomen předěl symbolizující změnu Martenovy ideové koncepce. V tomto smyslu tvoří druhé vydání *Cyklu* pendant ke *Knize silných*.

Co se týče Martenova metodologického přístupu, v esejích uplatňuje kritiku psychologickou. V centru pozornosti stojí osobnost autora, jehož psychologický obraz Marten vytváří na základě analýzy (mnohdy spíše interpretace) textu. Například básnický typ Barbey d'Aurevillyho, vyvozuje z autorova vztahu k postavám a z jejich koncepce: „Jakoby se nořil s neodolatelnou rozkoší do ponorných vod, hlodajících v nejtvrdějším granitu srdcí, jakoby jej těšilo experimentovati s nebezpečnými lučavkami citů. /.../ Teprve v těchto krajnostech vášně nalézá Barbey, jak se zdá, tragiku, která jej rozněcuje.“²⁶³ Když hovoří o d'Aurevillyho *Ženatém knězi*, konstatuje: „- hle, postavy, v nichž Barbey dal život snu, který resorboval nejbohatší látky jeho ducha i srdce...“²⁶⁴. Marten se také opírá o sociologizující kritiku. D'Aurevillyho psychologický typ konstruuje na základě determinismu doby a rasy – vliv „doby přechodu“, „vyvršil sklony a síly rasy – normandské krve“. Upozorňovali jsme, že podobné postupy Marten uplatňuje i při charakterizaci postav svých próz. Co se týče akcentace složek tvorby, Martenův přístup se u jednotlivých esejů liší a pohybuje se v širokém rozmezí spíše evokativní interpretace a podrobné analýzy. Například u Bourgese se zabývá jeho stylem, jazykovou rovinou díla, otázkami literárních druhů a žánrů, přičemž konstatuje

²⁶³ Marten, M.: *Barbey d'Aurevilly. Kniha silných*. Praha 1910, s. 12.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 15.

autorovo úspěšné naplnění žánru „synthetického románu“. Velmi důsledný je také výklad díla Paula Claudela. Marten se zaměřuje na jeho styl, jazyk, koncepci postav, otázky dramatického žánru, esej je prokládán hojnými citacemi.

Vysokou mírou poetizace se Martenův projev často vzdaluje odbornému a teoretizujícímu charakteru a řečeno označením Hany Bednařikové se proměňuje v estetizovaný diskurs.²⁶⁵ Analýza Claudelova verše ústí v impresivní básnickou evokaci: „V širém vlnění volného verše, znějícího jako zaklínání, se ozývají postřehy tak ostré, že pociťujeme cosi jako nahé chvění těla, ne dotknutého, ale zraněného senzacemi. Uvolňuje to vůni hlíny a deště, vzduch polí, lesův a moří, nemocné páry měst. Sugeruje to prvotná hnutí fyze, šepot pudů, sevření úzkostí, štěstí muky a zla. Je to příroda, cítěná jako ohromná duše neprobuzená, je to duše, zasažená beztvarym životem přírody. Je to rozkoš, je to hnus, je to sen, právě zbuzené, jaté obrazy, jejichž úžasná pravda až raní.“²⁶⁶

Marten akcentuje metodologický postup od textu k tvůrci, nikoli naopak. Tomu odpovídá i apriorní opomíjení biografie autora, případně se o těchto faktech zmiňuje jen na okraj. Výjimku tvoří esej o Bernardovi, kde Marten představuje celý jeho umělecký vývoj směrem k tradicionalismu i s životopisnými údaji, dále portrét Lautréamonta, zde však může být jeho motivace dána nedostatkem informací o tomto autorovi. Jestliže ve většině esejů Marten vytváří přímou souvislost mezi psychologií osobnosti autora a jeho dílem (postavami a způsobem stylizace látky) v případě Lautréamonta překračuje literárně-kritický přístup své doby a staví jasnou hranici mezi autorem a postavou Maldorora. Popírá Lautréamontovo nařčení ze šílenství, jeho tvorbu označuje jako plod geniální imaginace.

Osobnost autora a jeho dílo je Martenovi často příležitostí k obecnějším úvahám. V eseji o Villiers de l'Isle-Adamovi se ohlíží za celou generaci romantiků. Tvorba Louise Anquetina Martena vede ke kritice moderního malířství (převaha analýzy a experimentu, odvrát od ideálu klasické krásy). Eсей o Armandu Pointovi obsahuje reminiscence na italskou renesanci. Marten také často uplatňuje komparativní přístup (například srovnání Villiers de l'Isle-Adama s Baudelairem, Suarèse s Nietzschem a další). Typické jsou také tzv. analogizující postupy, s nimiž jsme se setkali již ve *Stylu a stylizaci* – srovnávání literatury, hudby a výtvarného umění (např. analogizace výtvarného umění Odilona Redona s tvorbou Baudelaira; Bourgesovo drama *Lod'*,

²⁶⁵ Bednařiková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000, s. 96.

²⁶⁶ Marten, M.: *Paul Claudel. Kniha silných*. Praha 1910, s. 84.

v němž Marten spatřuje obrodu renesanční a antické tragédie, přirovnává k symfonii – tragickému žánru).

Analyzovaná díla jsou Martenovi často impulsem k vlastním meditativním reflexím. Například hlavní inspiraci Redonovy tvorby spatřuje v oblasti snu, což jej vede k vlastní meditaci na toto téma: „Ponurá a zmatená duše věci se odhaluje síle zraku otevřeného v této hodině. Tajemství, jež se zdálo dalekým v klamu denního světla, sestupuje tak blízko, že je cítíme až ve svém srdci, a v zachvění rozkoše a hrůzy slyšíme dech nekonečnosti jako vlnění moře. Tehdy se vzpíná obraznost, osvobozená ořosem kosmické hrůzy, celou silou, aby dala tvar a smysl tomuto soumráčnému životu duše.“²⁶⁷ V pasážích tohoto typu se plně projevuje Martenova obraznost a monumentalita jeho slohu, jak ji známe z jeho beletristických textů.²⁶⁸ Inspirací pro meditaci o lidské touze po poznání je Martenovi Suarèsova kniha *Ejhle člověk*. V úvodu eseje *André Suarès* se silou poetické evokace popisuje tvůrčí proces „básníka myslitele“: „Imaginace silných se spouští jako olovnice do moře její tmy. Sama úzkost, kterou cítí, se stává rozkoší, má něco z opojné úzkosti, s níž vidí milenec padati šat z těla milenčina. Pocit rozkoše, opojení nejsmělejších nadějí, - pocit hrůzy, dech tragického paradoxu poznání: póly, od nichž vanou větry, ženoucí lodi vášnivých duchů. Na jejich moři není místa pro myšlenku, nezrozenou mezi záchvatem svrchovaného zoufalství a předtuchou nesmírného štěstí.“²⁶⁹

Z citovaných úryvků je zřejmá „umělecko-vědecká“ podvojnost Martenovy tvorby. Esej *Zastřený profil* je uveden temnými básnickými obrazy. Marten zde představuje svou vizi působení „pudu bolesti a zla“ a metaforicky popisuje negativní psychické děje v nitru člověka: „V těch chvílích mění se obraz země před našima očima. Stává se vězením, místem úzkosti a muky se stěnami, popsány hieroglyfy zoufalství, krutosti, neřesti, zločinu a šílenství, ohnivými čarami, jež se propalují tmou, těžkou jako černá zimní noc, oživená jen tušeními. Přehlížejíce historii člověkovu, uvědomujeme si druhou, černou historii utrpení a smrti, jako smazané písmo

²⁶⁷ Marten, M.: *Odilon Redon. Kniha silných*. Praha 1910, s. 52.

²⁶⁸ Podobné tematizace tvůrčího snu jako jako prvního stadia umělecké tvorby (sen jako cesta poznání) se objevují v rané poezii Otokara Březiny – *Tajemné dálky* (např. *Ó sílo extasí a snů*). – In: Vojvodík, J.: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha 2004. Na tuto skutečnost ovšem upozorňuje i Marten v eseji *Otokar Březina z Akordu*. Všimá si proměny symboliky snu – ze snu jakožto úniku z reality (fáze „lyrického impresionismu“ u Březiny, Březina „senzitiv“) se stává sen vizionářský (Březina „vizionář“). V podstatě se Marten svým rozdělením Březinovy tvorby („lyrický impresionismus“ a jeho překonání) přibližuje Vojvodíkovu dvoufázovému modelu Březinovy poezie – dekadentní symbolismus a eschatologický symbolismus.

²⁶⁹ Marten, M.: *André Suarès. Kniha silných*. Praha 1910, s. 108.

palimpsestů, prosvítající zpod hymnu vůle a síly; ve své vlastní fyzi cítíme přítomnost nepřítelovu, osudovou hvězdu, ochromující myšlenku i čin, přitahující do vířící nekonečnosti zkázy; a v ostrém, zelenavém světle, jehož paprsky z nesčetných věků a světů, zdá se, se sbíhají v ohnisku našeho smutku, poznáváme nesmírnou moc identickou, černou pravůli, která žene lidstvo drahami zániku a dává se otvíratí propastem pod jeho nohou, kamkoli vstoupí.²⁷⁰ Takové pasáže výrazně korespondují se soudobými Martenovými beletristickými texty (viz např. citované úryvky z novely *Mimo dobro a zlo*), spojují je charakteristické atributy Martenova rukopisu – výjimečná obraznost „konkretizující“ abstraktní pojmy a děje, složitá metaforika, komplikovaná syntax, kumulace adjektiv a substantiv, manýrizující verbalismus.

Výtvarná díla a literární texty jsou objekty Martenovy percepce, ale zároveň jej inspirují k vlastnímu tvůrčímu aktu. V eseji o Lautréamontovi Marten dále jmenuje příklady moderního umění, jež podle něj z takových negativních psychických procesů vyrůstá, čímž „načrtává“ prostor pro odhalení „zastřeného profilu“: „Na tomto pozadí nechť vystoupí profil, ježž chci nakresliti, zastřený mlhami sporého šílenství (podtrženo aut.).“²⁷¹ Z celého eseje je velmi patrný Martenův blízký vztah k tomuto autorovi. Tuto skutečnost výstižně komentuje Daniel Vojtěch: „Míra zanícení, s níž Marten »analyzuje« prokletého básníka, svědčí o tom, jak pevně zasazená a silně prožitá byla tato literatura v základech kritikovy tvorby. Byl to rys, typický pro estetství, jakási radostná požívačnost, s níž se jak vůdci české dekadence, tak Marten neustále vraceli ke »svým« básníkům a umělcům.“²⁷² V podobném duchu Martenův přístup k portrétovaným autorům hodnotil Arnošt Procházka.²⁷³

Marten stojí v esejích v pozici vykladače a interpreta, jeho subjekt je však často skryt. Co se týče výpovědních modalit, stejně jako v beletristických textech užívá typu iluzivní objektivace skrze 2. osobu plurálu. Místy volí i 1. osobu plurálu, která již implikuje spoluúčast. Tyto způsoby výpovědi pak souvisejí s Martenovým pojetím kritiky – tendence k „objektivní analýze“ a zároveň vyjádření osobně angažovaného

²⁷⁰ Marten, M.: *Zastřený profil. Kniha silných*. Praha 1910, s. 29.

²⁷¹ Tamtéž, s. 30.

²⁷² Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 373.

²⁷³ „Ve studii o Villiersovi nebo – a zde věru je to na podiv – o vášnivci, jakým byl Barbey, o rozpáleném tvůrci a impetuósním zápasníku, jehož dílo srší všemi myšlenky a citu háravšími v jeho bohatém nitru: nezapaluje se o ně, takměř cize, upjatě a studeně sonduje: Kdežto jinde, u Lautréamont, Claudela, a zvláště v passionelní, překypující, přímo horečné a sdělné evokaci, kterou jest jeho Moreau, jakoby psaný v ekstazi nebo krajní nervové rozrušenosti, dostupuje až lyrických výší, které z jeho *essaie* dělají, čím nejlepším může být: dokonalé umělecké dílo, /.../.“ In: Procházka, A.: *Nová renaissance. Reflexe na okraj Knihy silných. Meditace*. Praha 1912, s. 107.

soudu. Výjimečně se autorský subjekt zcela „vynoří“ - příkladem je právě esej o Lautréamontovi, kde Marten hovoří o svých dojmech a pocitech.

Příležitost k rozvinutí vlastní autorovy obrazotvornosti poskytují především evokace výtvarných děl, k nimž Marten svými esejí vytváří „slovesné analogie“. Nejvíce se autorova obrazotvornost s intenzita básnické sugesce projevuje tam, kde nepopisuje konkrétní obraz, ale nechává se inspirovat umělcovou tvorbou obecně. S literárními transpozicemi výtvarných děl jsme se u Martena setkali již v esejí *Styl a stylizace*, tyto postupy se objevují i v jeho beletrii (např. *Cortigiana*, *Půlnoční dítě*, *Raněná Amazonka*). Portrétní eseje výtvarníků mu však nabízejí mnohem větší prostor. Za všechny můžeme uvést příklad z eseje *Gustave Moreau*. Stejně jako Huysmans v *Naruby* i Marten popisuje Moreaův obraz Salome: „Dusné ovzduší unavené, ale nenasytné vilnosti, třesoucí se v neklidných očích tetrarchových, bestiální klid eunucha, ztuhlého u stupňů trůnu, bledý stín v moři zelenavého přítmí, neřestná tanečnice, jež jako by pátrala po krvi na bílém lotosu, chvějícím se ve vztažené ruce v taktu dráždícího a vysilujícího pohybu, a jež (na druhém obraze) tuhne ve ztělesněný výkřik děsu, zasažena svatozáří krvavé hlavy /.../.“²⁷⁴ Martenův popis obraz dynamizuje, působivé je především užití synestezie.

5. 5. 2 Akord

V poslední fázi svého tvůrčího období Marten upřel pozornost k hledání kontinuity moderní české literatury.²⁷⁵ Kniha *Akord* z roku 1916 je koncipována jako soubor tří portrétů – Karla Hynka Máchy, Julia Zeyera a Otokara Březiny. Tyto osobnosti a jejich díla Martenovi představují jednu vývojovou větev české literatury.

Co se týče chronologie jednotlivých esejů, první vznikl portrét Julia Zeyera, který knižně vyšel již v roce 1910. Následoval samostatně publikovaný esej *In memoriam Karla Hynka Máchy* (1911). Eсей *Otokar Březina* Marten napsal již v roce 1903, později však tento text zavrhl. Do *Akordu* je zařazena jeho přepracovaná verze z roku 1915.

Portréty *Akordu* spojují dva hlavní motivy: náboženské založení češství a české kultury a romantické kořeny české literatury – Máchova romantická metafyzická

²⁷⁴ Marten, M.: *Gustave Moreau. Kniha silných*. Praha 1910, s. 42.

²⁷⁵ Daniel Vojtěch poznamenává, že Martenova motivace k obratu k české literatuře mohla být také dobově podmíněná – jako příspěvek do předválečné „diskuse o smyslu českých dějin“. In: Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996. Kritické reflexi české literatury, zejména soudobé, se však Marten průběžně věnoval po celou dobu své tvůrčí dráhy.

vzpouira, Zeyerova oscilace mezi romantismem a spiritualismem, esteticko-etická koncepce Březinovy poezie. Mácha je Martenovi ještě představitelem „trpné citovosti“²⁷⁶. V Zeyerově osobnosti autor spatřuje rovněž především lyrika, který však svou schopností imaginace tuto „trpnou senzibilitu“ překonává: „Lyrismus Máje byl ryze subjektivní lyrismus vnitřních krizí, touhy a tesknosti, zoufalosti a vzpoury: byl a zůstal chaosem mládí. Zeyerův vyrostl v koncepci lidského bytí a jeho řádu.“²⁷⁷ Vrchol *Akordu*, ale i české literatury Martenovi symbolizuje dílo Otokara Březiny: básník překonává subjektivismus („lyrický impresionismus“) *Tajemných dálek* a v dalších sbírkách směřuje k vytvoření esteticko-etického konceptu obnoveného náboženským řádem světa.

Akordem se Marten jednak vyrovnává s českou literární tradicí²⁷⁸, jednak se pokouší o usouvztažnění českého a francouzského umění. Koncepce tohoto souboru a *Knihy silných* vyrůstá ze stejného základu. Pokusíme-li se o aplikaci Martenových kritérií na eseje *Akordu*, tvorba Julia Zeyera by představovala rozhraní mezi Revoltou a Renesancí, Březinova poezie, jak Marten v eseji explicitně uvádí, potom naplňuje Martenovu ideu „renaissance“ stejně jako dílo Paula Claudela v literatuře francouzské.²⁷⁹

Co se týče Martenovy kritické metody, i v esejích *Akordu* se nadále drží psychologizujícího přístupu k literatuře. Například v Máchově portrétu, v souladu s Hennequinovou estopsychologií, konstatuje: „Umění slova zde nabylo žhavého lidského zájmu, stalo se odrazem vnitřního dramatu.“²⁸⁰ Ovšem v případě eseje o Zeyerovi je Marten nucen svůj psychologizující přístup k umění relativizovat - odmítá směřovat literární postavu s osobností autora a zároveň analyzuje psychologii tvůrce na

²⁷⁶ Z portrétů *Akordu* je evidentní, že Martenovo rozčlenění složek umělecké tvorby z eseje *O lyrickém impresionismu* (sensibilita a imaginace) je v jeho kritickém aparátu stále přítomné.

²⁷⁷ Marten, M.: *Julius Zeyer. Akord*. Praha 1916, s. 32.

²⁷⁸ Marten na počátku své tvůrčí dráhy pohlíží na českou literaturu a českou literární tradici velmi skepticky. V dopise F. X. Šaldovi ze 3. září 1905 píše: „Náš vývoj za poslední století – nebo za několik už staletí? – tvoří řada trosek: necelé myšlenky, napovězené a nedomyšlené, necelí lidé /.../ A právě: kdykoli přemýšlím o Máchovi, tážu se s podivem, čím to, že jsme nerozvinuli a nezhodnotili romantické tradice, jak to učinili Rusové s Puškinem /.../.“ In: Šalda, F. X. – Marten, M.: *Vzájemná korespondence*. Praha 1941, s. 64, 65.

Kromě K. H. Máchy Marten v české literatuře oceňuje ještě prozaické dílo Jana Nerudy. Později dokonce zamýšlel napsat nový *Akord*, v němž by sledoval realistickou vývojovou linii české literatury. Tento *Akord* měly tvořit portréty K. Havlíčka Borovského, Jana Nerudy a Antonína Sovy. Marten však stihl dokončit jen esej o Sovovi (Marten, M.: *Antonín Sova*. – In: *Květy* 36, 1914.).

²⁷⁹ Marten však upozorňuje na rozdíl (národních) náboženských koncepcí, jimiž jsou díla básníků formována – „tvrdość a jasnosť“ latinského katolicismu u Claudela a „všelidská něha plna pochopení a soucitu“ charakterizující Březinovo křesťanství ovlivněné „ethickým mysticismem“ Chelčického a „praktickým křesťanstvím“ Komenského. Sřetnutí náboženských koncepcí (latinské katolictví – německá reformace – učení Chelčického a Komenského) a jejich vlivu na českou kulturu se Marten v té době věnuje také ve filosoficko-meditativním dialogu *Nad městem*.

²⁸⁰ Marten, M.: *In memoriam Karla Hynka Máchy. Akord*. Praha 1916, s 7.

jeho díle. Tento moment se v Martenově kritické koncepci objevil již v eseji o Lautréamontovi. Lze říci, že tak autor svým způsobem anticipuje moderní strukturalistický přístup. Julia Zeyera brání před označením „úpadkový zjev“, které se mělo původně vztahovat spíše k postavě Plojgara²⁸¹: „Odmítám tedy úsilí, které v díle Zeyerově hledá gesto slabocha, prchavšího před životem, zatarasivšího se v závětrí estetického rozkošnictví. /.../ Nestojí mimo život ten, jehož bytost se soustřeďuje do vnitř, aby žila intenzivněji. Aby se mi rozumělo: i kdyby byl Plojgar úpadkový zjev (čehož popírám), nedokazovalo by to ničeho o Zeyerovi. Nenazveme přece dekadentem Stendhala, protože vylíčil Sorela /.../.“²⁸²

I v těchto esejích Marten místy uplatňuje výše zmiňovaný tzv. analogicko-komparativní postup, například když Zeyerovu tvorbu přirovnává k umění Prerafaelitů. V takových pasážích však dominuje spíše impresivní a intuitivní evokace nad exaktním přístupem: „Dotýkám se rysu, jenž byl definován jako praeraffaelismus a v němž vskutku se cítí, sen středověku, jak vypučel bledými stvoly v duši Danta Gabriela Rossettiho a uzrál v těžké zlaté ovoce umění Burne-Jonesova. *Pia de Tolomei* má choroblivou krásu vášně, žhnoucích na rtech Rossettiových Beatricií, *Amis a Amil* patří mezi knihy, jejichž stránky bychom chtěli čísti podložené bohatým ornamentem, jež ke středověkým legendám komponoval William Morris.“²⁸³ Lze ovšem konstatovat, že v esejích *Akordu* Marten usiluje o skutečnou analýzu. Zaměřuje se především na ideovou rovinu děl, u Zeyera si však všimá i formální a stylistické stránky tvorby, verše, přirovnání a metafor, pokouší se o typologii postav. Stejně tak u Březiny: Marten „analyzuje“ sémantiku motiviky a symboliky jeho básní. Dále sleduje proměny verše a oceňuje obraznost a hudebnost jeho poezie. Své soudy dokládá hojnými citacemi. Z tohoto hlediska je kvalita esejů nestejná. Oproti *Juliu Zeyerovi* a *Otokaru Březinovi* působí esej o Máchovi poněkud torzovitě.

Společným specifikem esejů *Akordu* je jejich výkladový charakter. Oproti některým portrétům *Knihy silných* Marten ponechává méně prostoru pro rozvinutí vlastní imaginace. Společným znakem eseje o Máchovi a Zeyerovi je polemičnost. V *In memoriam Karla Hynka Máchy* Marten odporuje výkladům o Máchově byronismu („lišší

²⁸¹ Za autora tohoto označení Marten považoval S. Machara. Spor o Zeyera přerostl v ostrou polemiku, do níž byli kromě Martena zapojeni S. Machar, O. Šimek a F. X. Šalda. Svě příspěvky k této diskusi Marten vydal vlastním nákladem (Marten, M.: *O básníka*. Král. Vinohrady: nákl. Vlastním, 1911.). Závěrečný akt sporu se odehrál mezi Martenem a Šaldou. V této souvislosti Marten zavrhl část své tvorby (esej *Edvard Munch, Styl a stylizace*, recenzi *Bojů o zítřek*). K tomu srov. např. Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 380, 381.

²⁸² Marten, M.: *Julius Zeyer. Akord*. Praha 1916, s. 28.

²⁸³ Tamtéž, s. 47.

se elegickou passivností podstatně od titanského pathosu byronského pessimismu.²⁸⁴, dále konstatuje absenci rysu „přesycenosti“ v Máchově díle). Esej o Zeyerovi má až apologetický charakter. Jak jsme uvedli výše, básníka brání proti nařčení z „úpadkovosti“, dále, v intencích Martenova pojetí stylizace jakožto individualizace látky, polemizuje s označením Zeyera za parafrázistu a konstatuje, že se básníkovi podařilo starým látkám a námětům originálně vtisknout své vlastní subjektivní pojetí.

Martenův autorský subjekt je v textu většinou skryt. I v těchto esejích autor místy užívá typu iluzivní objektivace (výpovědní pozice v 2. osobě plurálu). V argumentačních pasážích, jež svým charakterem připomínají polemiku a v nichž Marten vyjadřuje osobně angažované soudy, přechází (také pro zdůraznění naléhavosti) do 1. osobu singuláru.

Výše jsme zmínili, že těmito esejí Marten usiluje o odborný, systematický popis literatury. Ani zde se však Marten nevzdává poetického výrazu příznačného pro jeho beletristické texty. Oba tyto znaky (úsilí o analýzu i kreativita) svědčí o odvratu od pozitivistického přístupu k literatuře. Pasáže tíhnoucí k exaktnímu popisu potom střídají spíše impresivní evokace. Například při charakterizaci Zeyerova jazyka Marten kupí básnická epiteta, užívá přirovnání a synestetické metafory: „A také táž řeč, sladce rozvlněná, duhovitá, odstiňující do nejvyšší jemnosti náladu a svádějící city na neurčité, všelidské prativy lásky, zášti, touhy a zoufalství.“²⁸⁵ A dále: „řeč podobná těžkému koberci bohatou a vybranou nádherou dekorativních motivův, ale zároveň svrchovaně odstíněná a vášnivě tryskající, plná dramatického napětí stejně jako sálající barvami.“²⁸⁶ Přesycená básnickými obrazy je také pasáž, v níž autor popisuje Zeyerovu schopnost výjimečné obrazotvornosti. Monumentalitu Martenova stylu podtrhuje charakteristicky komplikovaná syntax. Zeyerova imaginace je personifikována: „Ona imaginace, bloudící volně, jak ruka hudebníkova po klávesách, světy a stoletími, dnes skloněná před menhirem druidské pravlasti a zítra klečící na stupních bretonské kalvárie; hned sálající vášnivým španělským sluncem, hned zase sešeřená nordickými mlhami, rodícími přízraky; malující střídavě horoucnou něhou středověké fresky, pýchou renesančního rozkošnictví, přestylizovanými arabeskami Číny, nebo barbarskými nádherami Indie – ona úžasná, bohatá, tékavá imaginace, která všecko viděla, vším se opojila, všecko oživovala, byla jeho době a jeho prostředí záhadnou ještě více než

²⁸⁴ Marten, M.: *In memoriam Karla Hynka Máchy. Akord.* Praha 1916, s. 14.

²⁸⁵ Marten, M.: *Julius Zeyer. Akord.* Praha 1916, s. 35.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 43.

exotická směs ženské něhy a vášnivé vůle, severní melancholie a východní smyslnosti, vroucí v její pyšné číši.²⁸⁷

Březinovy básně jsou Martenovi inspirací k vlastní umělecké realizaci. S trochou nadsázky lze říci, že ideje Březinovy poezie Marten místy „přepisuje“ v poetickou lyrizovanou prózu. Esej o Březinovi je prokládán reflexivně-meditativními pasážemi. Například Martenova úvaha o neosobnosti Březinovy poezie (básníkův subjekt naprosto mizí „v oslnění propastného duchovního světa, který tvoří“) ústí v meditaci o „duchovním životě“. Opět se zde setkáváme s Martenovým typickým postupem - konkretizace abstraktních procesů skrze přirovnání, metafory a básnické obrazy: „Jako v něm (hmotném žití – pozn. aut.), jest i v duševním životě pohyb, vznik a zánik, jas a tma, děj, ať otřesy a rozvraty nebo tichý vzrůst jako drahokamu pod zemí, který má jitra a půlnoci, jara a mrazy, stejně sladké i kruté jak ony, jejichž dechem se chvějí dny dobytých a noci milenců. Tak žije mnich v soumraku celly boje víry, vzněty, touhy, úzkosti pokušení, hrdinství oběti – plný vroucí život dobrodružství, síly, slabosti, úzkosti, něhy, /.../.“²⁸⁸

V závěru této kapitoly můžeme ještě jako příklad uvést Fraenklovo hodnocení Martenovy kritické činnosti ze studie *K vývoji novodobé české literární kritiky*: „jako jeho předchůdcům i jemu byla kritika především uměním, v jehož duchu napsal mnoho smyslových, sugestivních charakteristik, zrozených z obraznosti básníka. /.../ jeho kritika, objektivující s barokní složitostí výrazu a se vzepřeným napětím volným stavu vlastních bolestí, marnosti, a zklamání nenasytného ducha, byla impresionistická v svém výkladu, analytická pak v metodě.“²⁸⁹

5. 6 Shrnutí

Kritickou metodu Marten během své praxe nezměnil, přestože se v některých případech dostával do střetu s literární psychologí, z níž vycházel. Z hlediska exaktnosti přístupu k literatuře je kvalita esejů nestejná – pokusy o systematický popis literatury se prolínají se spíše impresivními evokacemi.

Je zřejmé, že možnosti žánru eseje jsou velmi široké. Marten rozpětí tohoto útvaru originálně využíval a zároveň se podílel na jeho formaci. Na příkladu textu *Zastřený profil* můžeme demonstrovat omezení všech klasifikací eseje a zároveň rozmanitost

²⁸⁷ Marten, M.: *Julius Zeyer. Akord*. Praha 1916, s. 28, 29.

²⁸⁸ Marten, M.: *Otokar Březina. Akord*. Praha 1916, s. 110.

²⁸⁹ Fraenkl, P.: *K vývoji novodobé české literární kritiky*. – In: *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, s. 329.

tohoto žánru. Doložili jsme, že tento esej je možné označit za básnický a imaginativní, ale i odborný (z hlediska typologie *Encyklopedie literárních žánrů*). Podle tematického zaměření (Opelíkova klasifikace) se jedná o esej umělecko kritický a portrétní, Marten se v něm však dotýká i otázek obecně poetologických. Z pohledu typologie Taxové řadíme *Zastřený profil* k typu portrétních esejů, vzhledem k autorovu přístupu k tématu a četnosti meditativních pasáží je však nutné doplnit přívlastky interpretační a reflexivně-meditativní.

Elementárním vztahem mezi Martenovou beletrií a jeho esejí je skutečnost, že kritika obecně je pojímána jako umělecká tvorba a esej je považován za její nejprestižnější žánr. Souvislosti obou poloh Martenovy tvůrčí činnosti lze vymezit následujícími body: 1) formace žánrů pod vlivem synkretizačních tendencí, 2) přítomnost/užití beletristických postupů a prostředků v esejích (a naopak esejizace beletrie), 3) „autointertextuální dialog“ mezi esejí a beletrií, 4) stejný styl beletristické a esejistické tvorby a stejný vývoj stylu.

Co se týče souvislostí týkajících se formální roviny a hlediska žánru, v obou oblastech Martenovy tvorby se projevují dobově příznačné synkretizační tendence. V kapitole o autorově beletrii jsme na tento proces upozorňovali v rámci povídek a novel. Tyto texty zasahuje vliv jiných žánrů, ale i druhů. Prolínáním lyriky a epiky vzniká lyrizovaná próza, jež může absorbovat prvky a postupy dramatu. Martenova drobná próza se v některých případech blíží žánru imaginárního portrétu, historické evokace či knižního dramatu. Co se týče variability z formálního hlediska, autor užívá epistolární formu, formu fiktivního deníku či dramatického dialogu. Snažili jsme se doložit, že se v Martenově beletrii objevují znaky příznačné pro kritický žánr eseje – filozofické reflexe, polemičnost, meditativnost a tematizace umělecko-teoretické problematiky. Jak jsme se pokusili naznačit v předchozí kapitole, stejné procesy lze pozorovat i v případě eseje, který se na přelomu devatenáctého a dvacátého století ustavuje jako svébytný žánr právě pod vlivem těchto synkretizačních tendencí. Tento útvar do sebe absorbuje prvky a postupy příznačné pro lyriku, epiku i drama se všemi jejich druhovými specifiky.

Z hlediska přítomnosti beletristických prvků v esejích, postupů epiky a dramatu Marten nejvíce užívá v realizacích dialogizovaného eseje. Po formální stránce z dramatu přebírá prostředky jako dialogické repliky a scénické poznámky. V těchto esejích autor užívá epické fikce, problematika je diskutována skrze promluvy postav, do jisté míry je naznačen i minimální děj. Časoprostor esejů ve konstruován podobným způsobem jako

v novelách a i na tyto texty lze aplikovat Pynsentovu koncepci interstatality. Lyrizace se projevuje především v meditativně-reflexivních pasážích (nejvíce v portrétních esejích, v menší míře i v dialogizovaných esejích), při evokaci atmosféry dějiště, dále při charakterizaci uměleckých děl, kde dominuje imprese a intuitivní evokace. Jazyk esejů je často velmi obrazný. Stejně jako v beletristických prózách i v esejích Marten ve velké míře užívá nejrůznějších básnických prostředků – metafory (především personifikace), básnická epiteta, přirovnání, metaforické synestezie, kontrasty, oxymórony. Autorova schopnost imaginace se nejvíce projevuje v charakteristikách výtvarných děl, jež ústí ve „slovesné analogie“ popisovaných artefaktů (např. *Knihy silných, Styl a stylizace*). S těmito literárními transpozicemi výtvarného umění se setkáváme také v Martenově beletrii. I v esejích autor uplatňuje postup konkretizace abstraktních procesů skrze metafory (často přírodní), přirovnání a básnické obrazy. Na druhé straně, básnických prostředků a beletristických prvků Marten obecně nejméně užívá v problémových esejích (*Kriterion života, Šťěstí resonance, O lyrickém impresionismu*), nelze však hovořit o jejich úplné absenci. Nestejná míra beletristických prvků je však patrná i v rámci portrétních esejů (v esejích *Akordu* autor více tíhne k „exaktní analýze“ a tato tendence se potom odráží na míře beletrizace).

Lze pozorovat, že mezi Martenovou esejistickou a beletristickou tvorbou je přítomen vztah, který můžeme označit jako „autointertextuální dialog“. V analyzovaných textech jsme se snažili upozornit na skutečnost, že problematika mnohých umělecko-teoretických otázek se objevuje v obou polohách autorovy tvorby (v některých případech i co do chronologie paralelně) – jako reflexe, téma či motiv. Například teoretické postuláty eseje *Styl a stylizace* nalzáme v podobě tematizace konceptu životní stylizace v novele *Mimo dobro a zlo* a *Půlnoční dítě*. Motiv formace či kultivace osobnosti (ve smyslu uměleckého artefaktu) s konceptem životní stylizace také souvisí a jako leitmotiv je přítomen v mnohých dalších beletristických textech. Téma botticelliiovské krásy ze zmiňovaného eseje se objevuje jako typologizační postup v novele *Půlnoční dítě*. Otázka analogizace umění, taktéž rozpracovaná v tomto eseji, je naznačena již v próze *Dáma se psem*. Jako další příklad této „autointertextové komunikace“ lze uvést motiv antropomorfizace Prahy v eseji *Nad městem* a novele *Fons Amoris*, v obou těchto textech se také objevuje téma Bílé hory.

V eseji *Šťěstí resonance* nalzáme Martenovo teoretické zdůvodnění upřednostnění dějinných období jako antika a renesance, odkazy k antice (jakožto ideálu) se potom objevují například v próze *Erotikon*, novela *Cortigiana* je zasazena do

prostředí renesanční Itálie. Základním konfliktem tematizovaným ve většině Martenových beletristických textů je dekadentní rozdvojení světa, negace reality, spor světa reality a imaginace a hledání alternativních možností existence. Teoretické („neliterární“) reflexi této problematiky se Marten věnuje v problémových esejích *Štěstí resonance* (vyvozování tohoto stavu ze společensko-kulturních příčin), *Kriterion života* (negace reality ve vztahu k realismu), také ve studii *K otázce českého románu* (společensko-kulturní příčiny dekadence).

V mnohých esejistických textech Marten postuluje požadavky na literaturu, které pak lze vztahovat i k jeho vlastní beletristické tvorbě. Na mysli máme například prosazování a obranu „psychického“ umění v *Kriterionu života* v souvislosti s Martenovými počátečními prózami v intencích psychického naturalismu, propagaci secesního ornamentálního umění ve *Stylu a stylizaci* a projevy secesního umění v autorově vlastní tvorbě (přítomnost typicky secesních motivů, ornamentalismus výrazu jako projev secesního dekorativismu), dále autorovu kritiku realistického způsobu zobrazení přítomnou v esejích *Styl a stylizace* či *Kriterion života* ve vztahu k jeho „antirealistické“ imaginativní próze. Z hlediska vývoje Martenových postulatů lze však v některých případech pozorovat zdánlivé rozpory – esej *O lyrickém impresionismu* lze potom interpretovat i jako „nepřiznanou“ autokritiku. Užijeme-li autorova kritického aparátu, jeho počáteční prózy jsou „lyrickým impresionismem“, který v esejí kritizuje, ovlivněny.

Tento „autointertextuální dialog“ by bylo možné vysledovat i mezi Martenovou tvorbou (jak esejistickou, tak beletristickou) a korespondencí. Uváděli jsme, že některé otázky autor nejprve diskutoval v dopisech s F. X. Šaldou. „Autointertextuální komunikaci“ by bylo možné dále pozorovat i v rámci samotných esejů (například náznaky konceptu stylizace v esejí *Kriterion života*, jeho výsledné zformulování ve *Stylu a stylizaci* a aplikace v portrétech *Knihy silných* a *Akordu*). Za tento typ komunikace by bylo možné také označit vztah mezi Martenovými předmluvami k oběma vydáním *Cyklu rozkoše a smrti* a samotnými novelistickými texty (autokomentář a později autokritika).

Co se týče stylu Martenovy esejistické tvorby, lze zaznamenat podobný vývoj jako v případě beletrie. Samozřejmě záleží na typu eseje a jeho zaměření – problémové eseje jsou nejméně „básnické“, a proto i jejich styl je „jednodušší“. Obecně však můžeme konstatovat, že styl esejů se shoduje se stylem beletristických textů a podléhá stejnému vývoji. Jazyk esejů je velmi kultivovaný a stylizovaný, autor velmi často užívá

lexika cizího původu. Projevem verbalistního ornamentalismu je kumulace adjektiv (někdy i verb a adverbii). Manýrizující verbalismus se promítá i do syntaktické roviny. Pro Martenův styl je typická velmi komplikovaná větná stavba – dlouhá, bohatě rozvitá souvětí, jež mnohdy tvoří i celý odstavec. Ve *Stylu a stylizaci* se potom v protikladu k syntakticky složitému obraznému vyjadřování myšlenek objevují výroky tíhnoucí k lehkosti a zkratce aforismu, se kterými se můžeme místy setkat i v autorově beletrii. Stejně jako v beletristických textech lze v esejích zaznamenat jisté zjednodušení výrazu – ubývá složitých syntaktických konstrukcí, ale především lexika cizího původu (cizí slova Marten samozřejmě užívá, ovšem taková, která v systému češtiny zdomácněla a ztrácejí tak příznak cizosti a exotičnosti).

6. ZÁVĚR

Literární historie vnímá osobnost Miloše Martena primárně jako literárního kritika a esejistu. Menší pozornost je již věnována autorově beletrii. V naší práci jsme se proto chtěli zaměřit na tuto druhou, neméně významnou, oblast Martenovy tvorby. Zároveň jsme si kladli otázku, jakým způsobem spolu autorovo beletristické a kritické dílo souvisí. V rámci Martenovy kritické tvorby jsme tedy upřeli pozornost k jeho esejům. Oběma polohami autorovy tvůrčí činnosti jsme se nejprve zabývali odděleně, následně jsme se pokusili o jejich usouvztažení a pojmenování vzájemných souvislostí, paralel a průsečíků. Z tohoto důvodu jsme také sledovali, jakým způsobem se v Martenových textech projevují žánrové (ale také druhové) synkretizační tendence. V části věnované autorově beletrii jsme se drželi chronologického hlediska, Martenovu esejistickou tvorbu jsme členili podle typologického kritéria.

Martenovo beletristické i kritické dílo jsme sledovali v kontextu literatury a umění především českého fin-de-siècle. Na základě teoretického vymezení dekadence, psychického naturalismu a secese v odborné literatuře jsme se snažili ukázat, jakým způsobem se tyto umělecké směry, tendence a fenomény projevují v autorově tvorbě. Zároveň jsme se pokusili zachytit vývoj Martenovy poetiky, autorského stylu a ideové koncepce. Ve většině jeho beletristických textů se objevuje téma krize lidské existence v podobě dekadentního konfliktu reality a imaginace. Právě svět imaginace a umění v Martenových novelách symbolizuje alternativní způsob života a seberealizace. Další způsob řešení tohoto konfliktu představuje například únik k vlastnímu Já nebo do iluzivního světa „mimo dobro a zlo“. Krajní možností je princip irealizace (iluzivní záměna skutečnosti a představy) a koncept stylizace života. Na tyto varianty úniku je však vždy pohlíženo ambivalentně. V pozdějších textech (předěl je patrný v novele *Dravci*) Martenovy postavy nacházejí východisko v hledání nadosobních hodnot, angažovanosti v reálném světě či v altruistním přístupu.

Dekadence se promítá do tematické i motivické struktury díla. Repertoár motivů a topoi je ohraničený. Mnohá schémata se opakují nebo jsou variována. Snažili jsme se upozornit a doložit, že některé motivy, témata a postupy se objevují i v ostatní soudobé literární produkci (např. Svobodová, Karásek, Březina, Sezima, Breisky, Šalda, Zeyer). Od dekadentní motiviky Marten neupouští ani v době, kdy se již kriticky i ideově teoretickým konceptům dekadence vzdaluje (vliv francouzského katolicismu, idea renesance, ideál klasicistní jednoty tradice a řádu). Některé motivy včleňuje Marten do

nového hodnotového systému (estetizace religiozity), u jiných dochází k modifikaci jejich sémantiky (např. smrt, nemoc, vzpoura). Výrazem odklonu od ideové koncepce dekadence je také Martenovo uspořádání druhé redakce *Cyklu rozkoše a smrti* a autokritická předmluva k tomuto souboru. S nejvýraznějšími projevy psychického naturalismu se setkáváme především v raných prózách (*Mstitel*, *Dáma se psem*). Secese nejvýrazněji ovlivnila motivickou strukturu textů (evokace secesní linie, florální motivy apod.), projevy secesního dekorativismu lze pozorovat i v jazykové rovině (ornamentalismus výrazu).

V koncepci postav Marten postupně směřuje k „realističtější podobě“. V jejich typologii nejednou uplatňuje princip dekadentního „rozdvojení“ osobnosti. Často se setkáváme s kombinací tzv. silného jedince a analytického typu. Co se týče ženských postav, objevuje se model femme fatale, femme enfant či mytologizovaný ženský typ. Ve způsobu zobrazení krajiny a uplatnění přírodní motiviky se můžeme setkat s následujícími variantami: přeměna nedokonalé přírody v umělecký artefakt, usouvztažení obrazu krajiny a stavu vědomí subjektu, dekorativní funkce přírodních motivů související se secesní ikonografií, konkretizace abstraktních pojmů a procesů skrze přírodní metafory. Časoprostor novel mnohdy odpovídá konceptu dekadentní interstatality (R. B. Pynsent²⁹⁰). Lokalizace textů často nebývá přesně určena („mimo čas a prostor“), výjimečně je děj novel zasazen do konkrétního prostředí. V rámci výstavby textů Marten směřuje od fragmentární struktury (např. próza *Mstitel*) k tvarově celistvějším formám (např. novela *Cortigiana*), narativní linearitě a dějovosti. Stále jsou však v Martenových textech hojně přítomny reflexivní, meditativně-analytické a lyrické pasáže. V intencích dobové subjektivizace prózy autor objektivních vyprávěčských forem neužívá, výpovědní modality odpovídají tendenci k analytičnosti (vnitřní monology, typ iluzivní objektivace).

V otázce vztahu mezi Martenovou beletristickou a ktitickou, respektive esejistickou tvorbou, jsme se snažili doložit, že i některé novely by bylo možné číst jako eseje. Pozorovali jsme, že esejistická rovina textu je nejvíce patrná v prózách ve formě dialogu, v dialogických replikách v rámci novely, případně v „dialogizovaném monologu“ (próza *Mimo dobro a zlo*). Za esejistické znaky Martenovy beletrie tedy považujeme reflexe filozofických otázek, meditativnost, polemičnost a tematizaci esteticko-teoretické problematiky jakožto prezentaci autorových postulátů skrze beletristické dílo. Vzhledem k záměrům naší práce jsme se Martenovými eseji zabývali

²⁹⁰ Pynsent, R. B.: *K morfologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 168 – 191.

ze dvou hledisek, jednak jsme na ně pohlíželi jako na specifický dobový esejistický diskurs, ale především jako na beletrii. Souvislosti obou poloh autorovy tvůrčí činnosti jsme následně vymezili těmito body:

1) formace žánrů pod vlivem synkretizačních tendencí; 2) přítomnost/užití beletristických postupů a prostředků v esejích (a naopak esejizace beletrie); 3) „autointertextuální dialog“ mezi eseji a beletrií; 4) stejný styl beletristické a esejistické tvorby a stejný vývoj stylu, přičemž především první dva body se velmi úzce prolínají a doplňují.

Co se týče synkretizačních tendencí v rámci Martenovy beletristické tvorby, prolínáním lyriky a epiky vzniká lyrizovaná próza, jež může absorbovat prvky a postupy dramatu. Objevuje výrazná žánrová i formální variabilita (žánr imaginárního portrétu, historické evokace, knižního dramatu; epistolární forma, forma fiktivního deníku či dramatického dialogu). Podobné procesy jsme pozorovali i v případě autorových realizací útvaru eseje, pro něž je typická absorpce postupů a prostředků epiky, dramatu a lyriky. Epizace a dramatizace se nejvíce projevuje v případě dialogizovaných esejí *Styl a stylizace* a *Nad městem* (užití postav, epické fikce, dialogických replik, scénických poznámek apod.). Lyrizace esejí je nejvíce patrná především v meditativně-reflexivních pasážích, při evokaci atmosféry dějiště a charakterizaci uměleckých děl.

Vztah, jenž jsme označili jako „autointertextuální dialog“, se projevuje jako výskyt umělecko-teoretických otázek a postulátů v podobě reflexe, tématu či motivu v obou oblastech Martenovy tvorby. Jako příklad můžeme uvést tematizaci konceptu životní stylizace v beletrii a s tím související častý výskyt motivu kultivace osobnosti, dále aplikaci tématu botticelliiovské krásy v podobě typologizačního postupu v beletrii atd. Požadavky na literaturu prezentované v esejích pak lze vztahovat také k Martenově vlastní beletristické tvorbě (obrana „psychického“ umění, propagace secesního stylu). Další možnosti zkoumání této „autointertextové komunikace“ by nabízelo zahrnutí textů souboru *Pohádky a podobenství*, hledání vztahů mezi Martenovou tvorbou a korespondencí, ale i vztahů v rámci esejí samotných.

Snažili jsme se také doložit, že v obou oblastech Martenovy tvorby lze zaznamenat stejný vývoj stylu. Autorův projev se vyznačuje patosem, obrazotvorností a ornamentálním výrazem. Martenův jazyk lze hodnotit jako velmi kultivovaný a stylizovaný, můžeme se dokonce setkat s označením „barokní“. Charakter Martenova „vysokého“ stylu podtrhuje časté užívání lexika cizího původu a citátů v původním

znění, kumulace výrazů (především adjektiv) a komplikovaná větná stavba. Naopak se také setkáváme s dikcí blízkou aforismu. Postupně lze zaznamenat jisté zjednodušení výrazu. Stejně jako v beletristických textech i v esejích Marten ve velké míře užívá básnických prostředků (metafory, básnická epiteta, přirovnání, metaforické synestezie, kontrasty, oxymórony), typickým postupem je konkretizace abstraktních procesů skrze metafory. V případě esejí je míra poetizace závislá na jejich typu a zaměření. Některé eseje se tedy beletrii blíží více – dialogizované eseje, z portrétních například *Zastřený profil*, charakter věcné prózy si naopak nejvíce uchovávají problémové eseje (absence lyrizace, epizace i dramatizace, nejmenší míra poetizace).

Pokusili jsme se ukázat, že tradičně oddělované oblasti autorovy tvůrčí činnosti – beletristická a kritická – od sebe nejsou tolik vzdálené, jak se na první pohled může zdát. Snažili jsme se doložit, že na Martenovo dílo lze pohlížet i tímto způsobem – jako na jakési spojité nádoby. Stejně jako v beletristických textech v sobě Marten nezapře znalce literatury, esejistu, literárního kritika a teoretika, v esejích se výrazně projevují jeho umělecké a básnické schopnosti.

ANOTACE

Autor / Author: Bc. Jana Kantoříková

Název práce / Title of thesis: Miloš Marten v kontextu prózy českého fin-de-siècle
Miloš Marten in the context of the czech fin-de-siècle prose

Katedra, univerzita / Department, university: Katedra bohemistiky, Univerzita Palackého v Olomouci
Department of Czech Studies, Palacký University Olomouc

Vedoucí práce / Supervisor: PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

Počet znaků / Number of characters: 264 436

Počet příloh / Number of supplements: 0

Počet titulů použité literatury / Number of sources: 91

Klíčová slova / Keywords:

Dekadence, secese, fin-de-siècle, psychický naturalismus, Miloš Marten, Cyklus rozkoše a smrti, žánr eseje

Decadence, art nouveau, fin-de-siècle, psychical naturalism, Miloš Marten, Cycle of delight and death, essay

Resumé / Summary:

Práce se zabývá prozaickým dílem Miloše Martena v kontextu literatury fin-de-siècle. První část je věnována analýze a interpretaci autorovy beletristické tvorby. Sledován je vývoj Martenovy poetiky, autorského stylu a ideové koncepce. Autorovy texty jsou uvedeny do vztahu s fenomény dekadence, secese a psychickým naturalismem. V rámci Martenova kritického díla je pozornost věnována autorovým esejům. Cílem práce je vymezení souvislostí mezi Martenovou beletristickou a kritickou tvorbou s přihlédnutím k dobovým žánrovým a druhovým synkretizačním tendencím.

The thesis focuses on the prosaic works of Miloš Marten in the context of fin-de-siècle literature. In the first chapters author's fictional literature is analysed and interpreted. The development of Marten's poetics, style and conception of his ideas are under discussion. Author's works are related to the decadence, art nouveau, and psychical naturalism. In the frame of Marten's non-fictional works his essay are observed. The goal of the thesis is to describe the relations between Marten's fictional and non-fictional works with regard to contemporary genre and typological tendencies toward syncretism.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Breisky, A.: *Triumf zla*. Praha 1992.

Březina, O.: *Básnické spisy*. Praha 1975.

Hlaváček, K.: *Pozdě k ránu*. Praha 1993.

Huysmans, J. K.: *Naruby*. Praha 1979.

Jiří Karásek ze Lvovic: *Posvátné ohně*. Praha 1921.

Karásek ze Lvovic, J.: *Gotická duše*. Praha 1991.

Kvapil, J.: *Princezna Pampeliška: pohádka*. Praha 1897.

Langer, F.: *Zlatá Venuše*. Praha 1921.

Marten, M.: *Cortigiana*. Praha 1911.

Marten, M.: *Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1907.

Marten, M.: *Cyklus rozkoše a smrti*. Praha 1925.

Marten, M.: *Dáma se psem*. – In: *Moderní revue* sv. XII, 1901, s. 202 – 208, 231 – 237.

Marten, M.: *Dravci. Tři novelly*. Praha 1913.

Marten, M.: *Karáskovy Rennaisanční touhy v umění*. – In: *Česká revue*, roč. VI, 1902, s. 161 – 166.

Marten, M.: *Knih silných*. Praha 1910.

Marten, M.: *K otázce českého románu*. – In: *Srdce* I., 1901/2, s. 37 – 39, 83 – 85, 108 – 110.

Marten, M.: *Kriterion života*. – In: *Moderní revue* sv. XIV, 1903, s. 3 – 13.

Marten, M.: *Mstitel*. – In: *Moderní revue* sv. XI, 1900, s. 282 – 284, 317 – 321, 349 – 352.

Marten, M.: *O básníka*. – In: *Moderní revue* XXIII, 1911, s. 413 – 418, 599 – 601.

Marten, M.: *O lyrickém impresionismu*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983.

Marten, M.: *Otokar Březina*. Praha 1993.

Marten, M.: *Pan Antonín Macek*. Praha 1925.

Marten, M.: *Pohádky a podobenství*. Praha 1944.

- Marten, M.: *Rema. Skizza k románu*. – In: *Topičův sborník 1913/14*, s. 358 – 363.
- Marten, M.: *Styl a stylizace*. – In: *Imprese a řád*. Praha 1983.
- Marten, M.: *Šťěstí resonance*. – In: *Volné směry* roč. VII, 1903, s. 221 – 228.
- Marten, M.: *Nad městem*. Praha 1924.
- Novák, A.: *Národ budoucích příchozích*. – In: Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985.
- Pater, W.: *Style. Appreciations*. APPRECIATIONS, WITH AN ESSAY ON STYLE By WALTER HORATIO PATER. <http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>, přístup 29. 4. 2010.
- Pater, W.: *Renesance: studie o výtvarném umění a poezii*. Olomouc 1996.
- Pater, W.: *Dítě v domě. Imaginární portréty*. Praha 1907.
- Poe, E. A.: *Zánik domu Usherů. The angel of the odd. Anděl pitvornosti*. Praha 2007.
- Sezima, K.: *Passiflora*. Praha 1927.
- Svobodová, R.: *Marné lásky*. Praha 1907.
- Svobodová, R.: *Milenky*. Praha 1917/18.
- Šalda, F. X.: *Výstraha mistrova*. – In: Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985.
- Šalda, F. X.: *Analýza*. – In: Kudrnáč, J.: *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*. Praha 1989.
- Wilde, O.: *Kritik umělcem. Intence*. Olomouc 1994.
- Wilde, O.: *Obraz Doriana Graye*. Praha 1958.
- Wilde, O.: *The picture of Dorian Gray*. Praha 2005.
- Zeyer, J.: *Jan Maria Plojhar*. Praha 2001.
- Zeyer, J.: *Obnovené obrazy*. Praha (Nakladatelství J. Otto).
- Zeyer, J.: *Radúz a Mahulena*. Praha 1961.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- Bednaříková, H.: *Česká dekadence*. Brno 2000.
- Čornej, P.: *Česká literatura na předělu století*. Jinočany 2001.
- Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1973.
- Fischer, O.: *Otázky literární psychologie*. Praha 1917.
- Fraenkl, P.: *K vývoji novodobé české literární kritiky*. – In: *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, s. 304 – 305, 316, 329 – 330, 370, 386, 397 – 398, 410.
- Fraenkl, P.: *Marten Miloš: Dvě novely*. – In: *RA* 3, 1927/28, s. 145.
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994.
- Chvatík, K.: *Pražská moderna a její vývojové etapy. Melancholie a vzdor*. Praha 1992.
- Krejčí, K.: *Český fin-de-siècle. Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha 1975.
- Kroutvor, J.: *Monografie interiéru. Dandy a manekýna*, Brno 1999.
- Kroutvor, J.: *Vlasy. Hlava medusy*. Praha, Jazzpetit.
- Kudrnáč, J.: *Miloš Marten. K jeho místu ve vývoji české literatury*. – In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Brno 2000, s. 41 – 51.
- Kudrnáč, J.: *Úvod do české secesní literatury*. – In: *Literární archiv PNP* 28/ 1997. Praha 1997, s. 9 – 25.
- Kudrnáč, J.: *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*. Praha 1989.
- Kuchař, L.: *Dialogy o kráse a smrti*. Brno 1999.
- Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2004.
- Lantová, L.: *Hledání hodnot. O literární kritice let devadesátých*. Praha 1969.
- Macek, E.: *Vidina řádu*. – In: Marten, M.: *Imprese a řád*. Praha 1983.
- Máchal, J.: *Boje o nové směry v české literatuře*. Praha 1926.
- Merhaut, L.: *Cesty stylizace*. Praha 1994.
- Merhaut, L.: „*Vrchol a propast v jednom*“. *Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století*. – In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha 2006.

- Mocná, D., Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl 2004.
- Mukařovský, J.: *Mezi poezií a výtvarnictvím. Kapitoly z české poetiky I*. Praha 1948.
- Myslivcová, Dana: *Osobnost a dílo Miloše Martena*. Olomouc 1995 (diplomová práce Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci).
- Novák, A.: *Kritika literární*. Praha 1925.
- Opelík, J. a kol.: *Lexikon české literatury*. Praha 2000.
- Opelík, J.: *Josef Čapek*. Praha 1980.
- Opelík, J.: *Lehký harcovník. Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha 1986.
- Procházka, A.: *Nová renaissance. Reflexe na okraj Knihy silných. Meditace*. Praha 1912.
- Procházka, A.: „*Moderní revue*“ o manifestu „*České Moderny*“. *Polemiky*. Praha 1913.
- Procházka, A.: *O české poezii prostřed let devadesátých. Polemiky*. Praha 1913.
- Putna, M. C.: *Česká katolická literatura v evropském kontextu*. Praha 1998.
- Pynsent, R. B.: *Julius Zeyer. The Path to Decadence*. Hague-Paris 1973.
- Pynsent, R. B.: *K morfologii české dekadence*. – In: *Česká literatura* 36, 1988, s. 168 – 191.
- Pynsent, R. B.: *Pátrání po identitě*. Praha 1996.
- Šalda, F. X.: *Kritika pathosem a inspirací. Boje o zítřek*. Praha 1905.
- Šalda, F. X.: *Na okraje odkazu Martenova čili o světské zbožnosti. Kritické projevy 10*. Praha 1957.
- Šalda, F. X. – Marten, M.: *Vzájemná korespondence*. Praha 1941.
- Taxová, E.: *Česká esejistika*. Praha 1976.
- Taxová, E.: *Experimenty: český lit. esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985.
- Urban, O. M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. – In: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha 2006.
- Vlašín, Š. a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha 1984.
- Vojtěch, D.: *Miloš Marten jako kritik*. – In: *Česká literatura* 4, 1996, s. 359 – 394.

Vojtěch, D.: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha 2008.

Vojvodík, J.: *Imagines Corporis, Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno 2006.

Vojvodík, J.: *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat*. Praha 2004.

Winter, A.: *Intermedialita a synestezie*. – In: *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk. Slovník příspěvků ze symposia*. Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 27 – 44.

Wittlich, P.: *Česká secese*. Praha 1982.