

## Kdy začíná moderna v naší novodobé literatuře?

Pojem modernosti, moderny se v době, která si přisvojila přívlastek postmoderní, stal předmětem mnohých úvah. Od dnes už proslulého pojednání Theodora W. Adorna a Maxe Horkheimera *Dialektika osvícenství* je tento pojem a jeho obsah podrobován stupňující se kritice, zejména co se týče osvícenské představy pokroku jako univerzální cesty lidstva k panství nad přírodou.

Pojem sám je však význačný, což způsobilo, že datace počátku moderní doby není bezpečně určena. Francouzský lingvista a literární teoretik Henri Meschonnic nabízí několik variant.<sup>116)</sup> Podobně jako jiný francouzský teoretik moderny Jean-Marie Domenach uvádí jako jednu možnost rok 1453, pád Byzance, jenž ukončil věk antiky.<sup>117)</sup> Německý filosof G. W. F. Hegel uvádí tři etapy moderní doby: objev Ameriky, renesanci a reformaci. Pro Martina Heideggera začíná moderna Descartovou myšlenkou identity myšlení zakládající metafyziku subjektu. Jiní, jako Jürgen Habermas nebo Michel Foucault, se přiklánějí k Adornově a Horkheimerově periodizaci vycházející z osvícenského věku rozumu.

Existencialista Jean-Paul Sartre hovořil o literární moderně v souvislosti s generací padesátých let 19. století, pro něž bylo podle jeho názoru příznačné, že „umělec si uvědomil své odcizení dominantním hodnotám buržoazní kultury“. Výtvarníci považují za klíčové období nástupu moderny éru impresionismu v 70. a 80. letech. Další teoretikové umění hovoří o dvou etapách modernismu ztotožněného s avantgardou: 1780 až 1880 a od r. 1880 po šedesátá léta 20. století.

U nás se situace zdá být jednodušší, protože v polovině 90. let 19. století, vystoupili mladí literáti a kritici s Manifestem České moderny. Nástup moderního umění se tak zdál být jednoznačně vymezen. Pojem modernosti se však v českém písemnictví objevil už o několik desetiletí dříve.

V roce 1867, v úmrtním roce Charlese Baudelaira, vyšla Nerudova stať *Moderní člověk a umění*, která byla, nebo aspoň chtěla být, bilancujícím a syntetizujícím pohledem usi-

116) Meschonnic, H.: *Modernité, modernité*. Paris 1988

117) Domenach, J.-M.: *Approches de la modernité*. Paris 1995

lujícím zformulovat podstatné rysy modernosti. Neruda nemluvil v tomto článku jen za sebe, byl to vlastně výraz generačního postoje v podstatě shrnující názory, s nimiž mladí literáti sdružení kolem almanachu *Máj* vystoupili na sklonku padesátých let 19. století a které vyvolaly tuhý odpor konzervativců.

Myšlenkovou jednotu Nerudova článku z konce let šedesátých s jeho původním vystoupením v polemice s Jakubem Malým dosvědčuje pasáž z článku *Nyní v Obrazech života* (1859): „Neznáme výhradně individuálního snažení se jednotlivých národů, známe ale mocný směr celého člověčenstva, jenž ovšem zase individuálnosti všechna práva ponechává, pokud se zájmům obecným prospívá [...] To jest ono veliké a čarokrásné epos, které se nyní po všech koutech země rozvíjí [...] Ano, pokrok všeobecný. To je naše nynější poezie, jiné nechceme – a také nemáme [...]“<sup>118)</sup> Neruda se dále dotkl i pragmatické povahy doby, jež v zájmu prostředkování nových poznatků vysunuje do popředí žurnalistiku. Tuto myšlenku našel Neruda patrně u francouzského autora Julese Janina, jenž už v roce 1833 napsal: „Žurnál je suverénní pán tohoto světa; je to neoblomný despota moderní doby.“<sup>119)</sup>

O necelých deset let později se tato myšlenka u Nerudy vrátila v modifikovanější podobě: „Změna či pokrok lidstva, jmenujme to, jak chcem!... Člověk podržuje svou podstatu, mění se ale ve své formě. Moderní člověk jinak žije, než žil člověk minulých věků, a žije jinak nejen v hmotných požitcích, nýbrž i v takzvaných duševních, ba tak rozhodně jinak, že by sobě, kdyby k tomu času měl, zoufat třeba mohl nad nestálostí svých zásad pravdy a krásy.“<sup>120)</sup>

Myšlenka změny v čase je myšlenka historizující. Historizace hodnot patří k jednomu ze základních rysů moderny. Takto pohlízejí soudobé teorie i na koncepci modernismu, kterou vnesli do literárního a uměleckého a kulturního povědomí francouzští literáti považovaní obecně za zakladatele modernismu – Théophile Gautier a Charles

118) Neruda J.: *Nyní*. In: *Literatura I*. Praha 1957, s. 53–54. Spisy J. N., sv. 11

119) cit. dle Thumerel, F.: *La critique littéraire*. Paris 2000, s. 72

120) Neruda J.: *Studie, krátké a kratší II*. Praha 1958, s. 21. Spisy J. N., sv. 6

Baudelaire. Modernost jejich názorů i tvorby spočívala v tom, že razili nový pohled na přítomnost a na funkci umění v životě společnosti.

Modernost Baudelairových názorů na umění je spatřována v důrazu, jaký kladl na uměleckou autonomii. Ve svém článku o Gautierovi napsal: „Slavná doktrina o nerozlučnosti Krásy, Pravdy a Dobra je vynález moderní filosofické spekulace [...] Pravda slouží za základ a cíl vědy, odvolává se především na čistý intelekt; čistota stylu je tu vítána, krása stylu však může být považována za luxus. Dobro je základ a cíl zkoumání mravních. Krása je jedinečná ambice, exkluzivní cíl Vkusů.“<sup>121)</sup> Tuto myšlenku pak dále rozvádí: „Poezie... má cíl jen v sobě samé; nemůže mít jiný, a žádná báseň nebude tak velká, tak vznešená, tak vpravdě hodná svého jména, než ta, která bude napsána pro požitek ze psaní básně.“

Z těchto pozic Baudelaire také odmítal moralizování v umění. V rámci výtek adresovaných soudobým básníkům buržoazního či socialistického zaměření, kteří „trvají s misionářskou horlivostí na moralistní tendenci“ si Baudelaire položil otázky: „Je umění užitečné? Ano. Proč? Protože je uměním. Existuje umění škodlivé? Ano, je to umění, které narušuje podmínky života. Neřest je svůdná, je třeba ji vykreslit svůdnou; nese však s sebou specifické choroby a bolesti mravní; je třeba je popsat. Studujte všechny rány jako lékař v nemocnici...“<sup>122)</sup> V jistém smyslu obdobně, i když bez onoho zaujetí pro autonomii umění a odmítnutí moralistní tendence, nicméně se silným důrazem na obhajobu umění proti obvinění z „nemravnosti“, se vyjádřil u nás Neruda ve stati Škodlivé směry: „Každá doba má jisté své problémy, kterýchž se lidé více či méně bojí, o kterýchž se ale mluvit musí, a které se sice nakrátko odročit, nikdy ale mlčením odstranit nedají [...]. Jakmile někdo život tak líčiti počne, jakým skutečně jest, povstane náhlý pokřik, že kreslí obrazy nemravné [...]“<sup>123)</sup>

Při vši podobnosti však vyústění názorů obou umělců je rozdílné; kdežto Baudelaire dochází k závěru, že dobré umě-

121) Baudelaire, Ch.: Art romantique. Paris 1964, s. 160–161

122) cit. d., s. 62

123) Neruda, J.: Škodlivé směry. In: Literatura I. Praha 1957, s. 92. Spisy J. N., sv. 11

lecké dílo nemůže být nemravné, protože je krásné, u Nerudy převažuje hledisko poznávací: dobré umělecké dílo není nemravné, protože je pravdivé. Francouzský autor zdůrazňuje motivaci estetickou, český noetickou. Souviselo to jak s rozdílnou situací společenskou, tak s tvůrčím typem osobnosti. Nicméně, přes všechny rozdíly, existovaly i některé rysy, jež oba sbližovaly.

Baudelaire měl v době, kdy psal článek o Gautierovi (konec padesátých let), za sebou prohraný soudní proces kvůli své sbírce *Květy zla*, byl odsouzen k peněžité pokutě a k vyřazení několika básní z již vytištěné knihy. To mu získalo jistou reputaci v uměleckých kruzích, takže po návratu do Paříže žil životem mondénního básníka, byť i finančně závislého.

Neruda na konci padesátých let se živil jako redaktor zábavného časopisu *Obrazy života*. Sbírka *Hřbitovní kvítí*, do níž vkládal naděje na úspěch, u publika – aspoň u toho, na němž mu záleželo – propadla. S francouzským autorem ho tehdy sbližoval bohémský způsob života (jenž ho přivedl až na pokraj vězení pro dluhy).

Jistou podobnost jeví i životní postoj, v němž se tyto okolnosti promítly; byla jím *blazeovnost*. Rámcově v téže době si Baudelaire zapsal ve svých *Raketách*: „Já, jenž občas cítím směšnost proroka, vím, že tu nikdy nenaleznu milosrdného lékaře. Jsem ztracen v tomto ohyzdném světě, dav do mne vráží lokty, jsem jako znavený člověk, jehož oko vidí nazpět v hloubi roků jen samé rozčarování a hořkost a před sebou vidí jen bouři, jež neodhaluje nic nového ani poučení ani bolest. Toho večera, kdy tento člověk uloupil osudu pár hodin rozkoše, je ukolébán ve svém zažívání a zapomíná, jak jen může na minulost, je spokojen s přítomností a rezignuje před budoucností, opojený svou chladnokrevností a dandysmem, hrdý na to, že není tak nízko, jako ti, kdo chodí kolem, říká si, hledě na dým svého doutníku: „Co je mi do toho, kam jdou tihle svědomití?“ “

V Nerudových *Krátkých Les Confessions* kohokoliv z nynějších Jean-Jacquesů (1863) se mluvčí vyznává: „Nyní žiju svému pohodlí jen v kavárnách a hospodách, že ale v tom nezaniknu, jen moje nestálost tomu nedovolí...“ Distanci od šosáckého světa vyslovil Neruda přímo též v dopise *Světle* z počátku šedesátých let: „Proud našeho veřejné-

ho života je sice široký, ale mělký, já pak neumím ani v politické ani v sociální mělčině plovat. Lidem na břehu sedícím spílají ‚rozervanců‘, možná že měli v jistém ohledu i u mne pravdu, ač jsem tak arogantní, že mám systém svůj myšlenkový za vykrystalizovaný [...].<sup>124)</sup>

V roce, kdy vyšla próza Krátké Les Confessions..., přijel Neruda do Paříže. Ze svého pobytu v tehdejšímu kulturním centru Evropy výtěžil sérii obrázků líčících různé stránky moderního velkoměstského světa. Srovnáme-li však tyto jeho obdivné, i když nikoli nekritické postřehy pařížského světa s tím, jak ho viděl tehdy Baudelaire, uvědomíme si, jaká vzdálenost dělila mladého návštěvníka z evropské provincie od francouzského *prokletého básníka*.

Je příznačné, že ačkoli se Neruda zajímal o francouzský, tzn. pařížský literární život, obě velké události, jakými byly literární procesy padesátých let kvůli Baudelairovým Květům zla a Flaubertovu románu Paní Bovaryová, zůstaly mimo jeho pozornost. V jeho fejetonech se neobjevilo ani jméno Flaubertovo, ani Baudelairovo či Gautierovo. Zmínění jsou naopak spisovatelé, k nimž měl básník Květů zla kritický vztah – byl to autor románu ze života pařížské bohémy Henri Murger a romantik Alfred de Musset, jenž Baudelaira přímo iritoval.

Baudelairovo jméno i jeho básně zůstaly pro českého čtenáře ještě pár let neznámé. Teprve v druhé polovině šedesátých let se v Literárních listech, příloze Národních listů, s tímto jménem shledáme v sérii přednášek profesora Šálka o současné francouzské literatuře. Básníkově jméno bylo ve výkladu zkomoleno (Beaudelaire) a interpretace díla zjednodušena až zkreslena: „Každá věta v jeho básních uveřejňovaných pod názvem Květy zla, jest napájena jedem a hořkostí [...]. Sloh Beaudelaireův je hledaný, na mnoha místech temný a zamotaný, obrazy nucené, slova cizí a nově tvořená; vzdor všem vadám nedá se mu však upříti talent.“ Baudelaire se v sérii octl vedle dvou dalších básníků již výrazně parnasistní orientace – Théodora de Banville a Charles-Marie Leconte de Lisle.

Estetika parnasismu, kterou do jisté míry reprezentoval i Baudelaire, byla reakcí na romantismus.<sup>125)</sup> Baudelaire na-

124) Neruda, J.: Dopisy III. Praha 1965, s. 10. Spisy J. N., sv. 39

125) srov. Fryčer, J. (ed.): Neznámý Parnas. Praha 1988

příklad odmítal *poezii srdce* charakteristickou pro romantiky. Kromě moralizátorství byla pro něho nepřijatelná i sentimentalita, citovost (pro parnasisty vůbec byla příznačná distance od citového zaujetí, proti němuž stavěli soustředění na propracovanost umělecké formy).

Dala by se tu vysledovat jistá příbuznost s Nerudovým uměleckým postojem, v němž kritická reflexe zastiňovala citové pohnutí. V Hřbitovním kvítí, kde je nejsilnější či spíše nejokázalejší, však heinovská snaha o duchaplnou pointu vzdalovala jeho básně symbolické rozplývavosti veršů Baudelairových. Nicméně lze v této rané poezii shledat rysy, v nichž se promítaly prvky moderního příklonu k přítomnosti jako hlavnímu zdroji inspirace. Vědomí neustálé proměnlivosti, vzniku a zániku, příznačné pro modernost, našlo pak u zralého Nerudy výraz v Písniích kosmických. To byl rys, jenž mu bránil ulpívat sentimentálně na minulosti. Kritický až sarkastický vztah k sentimentu (ovšem heinovsky přiosřtený) najdeme však už ve Hřbitovním kvítí; vedle motívického okruhu *puklého srdce* tu najdeme i básně vysmívající se exaltované romantické sentimentalitě (Co jest láska, Láska shořela jak tenká svíce). Jistěže tu slyšíme především sarkasmus heinovský, ale onen blazeovaný tón, jaký zaznívá z dalších básní tohoto období, není zas tak vzdálen pocitům francouzského *prokletého básníka*. Baudelaire ostatně choval kladný vztah k německému básníkovi, jehož se v polovině šedesátých let v rukopisné polemice proti článku Julese Jaina o Heinrichu Heinovi zastal.

Více baudelairovsky než heinovsky vyznívají například verše, vyjadřující bezdůvodný pocit smutku, onoho splínu, jemuž Baudelaire věnoval několik básní; jsou to například verše, které u Nerudy obdivoval už F. X. Šalda:

Vkrátku přijdou horcí dnové  
přijde život líný,  
budou milejší nad slunce  
tmavé jeho stíny.  
V chladné trávě, v palných snech svých  
zas se povyválím  
mysle, jak as rok zas žití  
marně prozahálím!

Podobnosti by se daly vysledovat i v tvorbě prozaické: baudelairovské Malé básně v próze, jako jsou Vpodvečer,

Dobrodiní měsíce nebo Starý kejklář, byť svým náladovým vyzněním se liší od nerudovské kritičnosti a pointovanosti, připomenou aspoň v náznaku jeho Arabesky (Z povídek Měsíce, Franc, Krátké Les Confessions...).

Baudelairovo dílo znamená ve francouzské literatuře nástup moderního postoje k světu především v estetickém ohledu. Bylo to právě básníkovo rozlišení dvojí stránky krásy: trvalé, neproměnné, která je ovšem jen abstrakcí krásy přítomné, konkrétní, proměnlivé v čase: „Krása je utvářena z prvku věčného, neproměnného, jehož kvantitu je mimořádně obtížné určit, a z prvku relativního, okolnostního, kterým bude epocha, móda, morálka, vášeň.“ (Baudelaire mívá ovšem vášeň estetického uchvácení nikoliv opojení srdce.) Toto dvojaké pojetí krásy dodává Baudelairovu pojetí rysy nadreálnosti, tajemství, jež nelze vyčerpávat smyslovými prostředky. Zároveň tu dochází k oddělení krásy modernosti od módnosti založené na pouhé aktuálnosti.

Také u Nerudy se setkáváme se zdůrazněním proměnlivosti a bohatství životních forem: „...člověk je na konci každého desetiletí jiný, než byl na počátku. Náhledy ve vědě střídají se rychle, člověk učí se rychle jinak myslet; avšak i cítit učí se člověk rychle jinak a na umění, kteréž se přece zakládá hlavně v citu, dle fráze ‚věčně stejném‘, klademe nyní zcela jiné měřítko, než jsme kladli dříve. Chcem i v umění žít rychleji, všestranněji a také pohodlněji než jindy [...]. Změníme se zakrátko zase, jak, nemůže se ani říci, avšak jisto, že změna přijde co přirozený výplýv života dalšího. Jen minulost a přítomnost je nám poměrně jista.“<sup>126)</sup>

To jsou myšlenky evidentně moderní ve smyslu časového plynutí odsouvajícího do minulosti vše nečasové, překonané. Přece však je v pojetí modernosti u obou umělců výrazný rozdíl. Baudelaire byl odpůrcem myšlenky pokroku, jež pro něho splývala s ideologií liberalistického měšťáka. Nerudovo pojetí naopak na myšlenku pokroku spočívalo. Tu se projevil rozdíl společenskohistorické situovanosti obou tvůrců: Baudelairova modernost byla podmíněna pocitem frustrace umělců z ochromující nadvlády pokryteckého pragmatismu v životě, jenž zaháněl umělce na pozice „prokletých“ tvůrců

126) Neruda, J.: Studie, krátké a kratší II. Praha 1958, s. 22. Spisy J. N., sv. 6

„odcizených dominantním hodnotám buržoazní kultury“ (Sartre). Nerudova koncepce modernosti naopak vyrůstala z optimistické důvěry v dynamiku nového řádu, jenž se jevil jako síla uvolňující tvořivé možnosti člověka v globálním měřítku.

Jisté pochybnosti o pokroku lidstva, zkomplikované ještě národní ideologií v souvislosti s nenaplněnými emancipačními ambicemi české politiky, a jistý pocit pragmatického zneužití umění k pouhým politicky reprezentativním účelům měla zakusit až následující, parnasistní generace Vrchlického a Zeyera. Právě národnostní otázka to byla, jež brzdila vystřízlivění těchto umělců z všelidských iluzí a jejich odklon od hodnotových vzorců zděděných z obrození (Čech).

Nicméně můžeme Nerudův článek o moderním člověku a jeho afinitu k modernismu západního světa považovat za zřetelné stopy zrodu moderny, která pak prostřednictvím parnasistů a jejich (nesmělých) pokusů uvolnit umění z područí národní ideologie směřovala k revoltě devadesátých let.