

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

Ústav germánských studií, Skandinavistika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jonáš Thál

Recepce a vliv severských literatur období fin de siècle v českých zemích

The Reception and Influence of Fin-de-siècle Scandinavian Literature in Czechia

Praha 2012

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

Za připomínky děkuji vedoucímu práce Doc. Martinovi Humpálovi.

Största Tack! går till fil. kand. Åsa Vikström.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 23. listopadu 2012

Klíčová slova: dekadence, symbolismus, fin de siècle, Moderní revue, skandinávská literatura, překlad, kritická recepce, korespondence.

Anotace

Práce se zabývá recepcí skandinávské dekadentně laděné literatury v českém kulturním prostředí, přičemž je brán v úvahu celkový evropský kulturní a myšlenkový kontext konce 19. století; akcentována je zároveň kulturní homogenita evropské literatury období fin de siècle. Skandinávská literatura je v práci vnímána jako důležitý element jak v českých periodicích (nejzásadnější je z hlediska tohoto pojednání činnost skupiny kolem Moderní revue), tak v běžné vydavatelské činnosti. Práce se detailněji věnuje osobnostem skandinávské literatury jako Ola Hansson, August Strindberg, Georg Brandes, Herman Bang, Arne Garborg a jejich vlivu na českou resp. evropskou literární scénu. Autor též zdůrazňuje význam osobního kontaktu mezi jednotlivými osobnostmi literárního a uměleckého světa fin de siècle.

Keywords: decadence, symbolism, fin de siècle, Moderní revue, Scandinavian literature, translation, critical reception, correspondence.

Annotation

This thesis deals with reception of Scandinavian decadent literature in the Czech literary milieu on the background of European culture and philosophy in the late 19th century, the cultural homogeneity of European fin-de-siècle literature being stressed. The Scandinavian literature is in this thesis recognized to be an element of importance for the Czech periodicals (the main emphasis is placed on the periodical Moderní revue) as well as publishing houses. The thesis deals more thoroughly with Scandinavian men of letters such as Ola Hansson, August Strindberg, Georg Brandes, Herman Bang, Arne Garborg and considers their impact on the Czech literary ground. The personal contact amongst the European literary personas of the decadent epoch is of certain importance to the thesis.

*Tajemné stíny! Ve dne cizí všem,
já nejdu světem sám, jdu stále s vámi...
A ať mne šálí život svými klamy,
mám vaši pravdu skrytou v srdci svém.*

*A nevím, prožil-li jsem kdy to sám,
co v paměti teď silou nitra vznítím,
či zda to teprv budu žít. Však cítím:
ne moje nitro, tělesnost je klam.*

(...)

*Můj světe pravý, světe jiných hvězd!
Svět tvarů, hmoty svět je klamných svodů.
Jen v nitru máme svého prapůvodu
jedinou pravdu, jež nám skryta jest.*

*Svým nitrem vtělen v svět již daleký,
až hmotou těla kdysi ve hrob klesnu,
žít budu s těmi, jež jsem vídal ve snu,
určení pravé teprv na věky.*

Jiří Karásek ze Lvovic

Literární historik se pohrouží do nějakého umělcova vnějšího zážitku, rozebírá ho ze všech stran, podrobně ho popisuje, podoben vědátoru, který pitvá stažené zvíře, vyvozuje z toho zážitku bůhvíjaké závěry, konstruuje mezi oním zážitkem a umělcovou tvorbou analogie, a při tom zapomíná na to nejdůležitější: že ten zážitek nebyl impulsem k tvorbě, ale naopak, tvorba byla impulsem k zážitku. Umělec své tvůrčí zážitky prožívá dokonce do té míry, že často nedokáže rozpoznat hranici mezi tím, co tvoří, a tím, co se odehrává kolem něho.

Stanisław Przybyszewski

OBSAH

1. Úvod	8
2. Dekadentní kontext konce 19. století	14
3. Moderní revue pro literaturu, umění a život	20
3.1 Předpoklady a okolnosti vzniku	20
3.2 <i>Manifest České moderny</i> a Procházkova <i>Glossa</i>	22
3.3 Jiří Karásek ze Lvovic: milovník umění	26
3.4 Hugo Kosterka: nosný sloup Moderní revue	29
3.5 Další spoluvlastníci; ostatní aktivity Moderní revue	31
4. Otázka překladu	34
4.1 Nové přístupy, noví překladatelé	34
4.2 Překlady ze skandinávských jazyků	36
5. Stanisław Przybyszewski: potenciální středobod evropské dekadence	41
5.1 Příchod Satanova dítěte	41
5.2 „Černé sele“ v <i>Klášteře</i> : skandinávská enkláva v Berlíně dvěma diametrálně odlišnými pohledy	42
5.2.1 Strindberg: Klášter, Inferno, deníky, korespondence	43
5.2.2 Przybyszewského vzpomínky a pohledy	49
5.3 Przybyszewski jako zprostředkovatel umění	56
6. Ola Hansson	57
6.1 Vazby, vztahy, korespondence	57
6.2 Ola Hansson versus Georg Brandes (kauza Nietzsche)	62
6.2.1 Bádání a básnění: vědecký empirismus a kult krásy	66
6.2.2 Hansson a Brandes: dvojí recepce Nietzscheho	71
6.2.3. Nietzscheho cesta do Čech přes sever	75
7. Herman Bang, Aage Matthison-Hansen	77
7.1 Bangova Praha	77
7.2 Recepce Hermana Banga: nekrology	79
7.3 Aage Matthison-Hansen	82
8. Sigbjørn Obstfelder a Arne Garborg	85
8.1 Sigbjørn Obstfelder	85
8.2 Recepce <i>Umdlých duší</i> v českých zemích	86
8.2.1 F. V. Krejčí: <i>Znavené duše</i>	87

8.2.2 T. G. Masaryk a psychologie <i>Moderní sebevraždy</i>	89
8.2.3 Umdléné duše a literární dekadence	91
9. Závěr	94
Příloha	95
Seznam použité literatury	97

1. ÚVOD

Toto pojednání si klade za cíl prozkoumat recepci a vliv skandinávské symbolisticko-dekadentní literatury a umění na českou kulturu na pozadí evropského kulturního prostředí konce 19. století.

Existují dva hlavní přístupy, které lze při takovémto zkoumání uplatnit: historický a ahistorický. První z nich se zaměřuje na chronologické umístění literárního proudu do kontextu doby; snaží se vnímat literární dílo především jako odpověď na konkrétní historické dění ve společnosti a politice, přičemž namísto primární literatury hrají důležitou roli zdroje jako dobová kritika, ohlasy, korespondence atd.

Historický přístup s sebou ovšem přináší i nezanedbatelný problém – literární vývoj není nikdy naprosto chronologický, projevy jednotlivých literárních směrů nejsou vždy závislé na čase uvedení jich samotných a jejich typických představitelů¹. Dekadenci lze přitom chápat jako jakýsi klíčový symptom, který vystupuje na povrch již v dílech naturalistických. Vnímat ji čistě chronologicky by znamenalo opomenout mnoho autorů, u nichž je dekadentní tón tím nejzvučnějším, autorů jako Thomas De Quincey (jehož eseje a novely *Zpověď anglického požívače opia a Suspiria de Profundis* svým tématem a tíživým vyzněním přilákaly samotného Baudelaira, který o nich psal a velkou část zmíněných dvou novel přeložil ve své knize *Umělé ráje*²), Edgara Allana Poa (jenž je často považován za romantika, ale právě on je jedním z autorů, kteří přispívají k tezi, že dělení literatury na směry a proudy je umělé; v jeho díle se slučuje romantická poetika se symbolismem a dekadentní umdlelostí), nebo v dekadentním kontextu mnohdy přehlíženého Isidora Ducase (hrabě de Lautréamont) a jeho *Zpěvy Maldorovy*.

¹ M. Pechlivanos si ve svém článku *Dějiny literatury* pokládá otázky: co jsou dějiny? Jakým způsobem je lze zkoumat? A jakou míru objektivitu a vědeckosti může historiografie legitimně požadovat? Je diskurs dějin slučitelný s diskursem literatury? (srov. M. Pechlivanos, *Dějiny literatury in: Úvod do literární vědy*, Hermann & synové: Praha, 1999, s. 173). Pechlivanos shrnuje vývoj přístupů k literární historii a mimo jiné dochází k závěru, že literární dějiny není možné chápat jako samostatný mimetický diskurs, ale je třeba si uvědomovat, že historiografie potřebuje svou existenci opírat o konstrukt poznávání. Podle něj tedy „souvislost ‚literatury‘ před literárními dějinami neexistuje. Představy o literatuře se produkují teprve diskursivním vytvářením určitého řádu literárních děl.“ (Srov. Pechlivanos, *ibid.*, s. 180.)

² srov. C. Baudelaire, *Poživač opia in: Umělé ráje*, Praha: Garamond, 2009, s. 63.

S historickým přístupem je tradičně spojené chápání literatury v lingvisticky-geografickém kontextu, tedy z hlediska jazykově vymezeného národnostního útvaru. Ačkoliv si autoři konce 19. století patrně uvědomovali rozdílnosti jednotlivých evropských kulturních prostředí a souvislost mezi jazykem a literaturou, jazyková heterogenita nebyla v Evropě v období fin de siècle vnímána jako přímá bariéra.

Blízkost kultur a nelpění na jazykových či jiných hranicích je významným prvkem, který stmeloval literární dění konce 19. století. Z toho důvodu je důležité se pokusit vnímat evropskou literaturu té doby jako celek; celek nikoliv jednotlý, ale složený z jednotlivých částic a skupin schopných mezi sebou komunikovat a spolupracovat. Není třeba klást tak velký důraz na jazykové nebo národnostní rozdíly.

To complicate matters, Symbolism was not the same thing in Germany and Italy as it was in France, much less in France's nearest neighbour, Belgium, and none of these Symbolisms happened at the same time.[...] Even the perceived *Frenchness* of French Symbolism poses problems: though it centred on Paris, not only was it exceptionally international in its inspiration, but it was also international in its constitution[...] Symbolism and decadence were francophone movements, prototypes perhaps of the modern "francophonie", discovering the unity-in-difference of the French language.³

McGuinnessův pohled zdůrazňuje rozdíly mezi jednotlivými „symbolismy“ a mezi jednotlivými hnutími s tím, že příkládá velkou váhu jazykovým rozdílům. Předpokladem, z něž vychází tato práce, však je, že evropská dekadence/symbolismus konce 19. a začátku 20. století působí jako proud v literatuře spojující jednotlivé osobnosti a skupiny v jeden na jazyce a národnosti nezávislý celek, určitou sít' kontaktů podporujících komunikaci a spolupráci mezi dílčími jednotkami. Jak uvidíme v následujících kapitolách, jazykové rozdíly opravdu nehrály tak důležitou roli, jak by se dnes mohlo zdát. Mnoho autorů totiž nejenže ovládalo více než jeden cizí jazyk pasivně nebo aktivně, ale byli i tací, kteří psali svá díla zároveň také i v jiném než mateřském jazyce (O. Wilde francouzsky, A. Strindberg francouzsky, O. Hansson německy a dánsky, D. Juell německy, S.

³ P. McGuinness, *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, University of Exeter: Exeter, 2000, s. 2.

Przybyszewski nejen že psal perfektně německy, ale ovládal pasivně a do jisté míry i aktivně norštinu, francouzštinu, španělštinu, angličtinu a češtinu).

Dekadentně-symbolistické hnutí je v této práci chápáno nikoli jako skupina různých národních literatur, ale jako skupiny různých individualit a osobností, které literárně a subjektivní formou ztvárňují vlastní prožitek „choroby“ jménem *fin de siècle*; podobně k problematice přistupuje Claes Ahlund ve své publikaci *Medusas huvud (Hlava medúzy)*:

Jag har i stället funnit det mera givande att anlägga ett helt annat perspektiv på dekadensen. Jag uppfattar således dekadenslitteratur som ett samlande begrepp för litterära verk som mer än i förbigående tematiserar och analyserar föreställningar om samtidens och samtidsmänniskans förfall.[...] Dekadensen är alltså utifrån denna undersöknings perspektiv inte begränsad till någon liten bestämd grupp av författare och konstnärer – den är den vitt spridda upplevelsen av hela den västerländska civilisationens tillstånd av förfall och upplösning och nära förestående undergång.⁴

Čistě ahistorický přístup se naopak zaměřuje na literární dílo samo o sobě a snaží se jej prozkoumat zevnitř: analyzuje vnitřní struktury díla (výstavbu, způsob vyprávění, psychologii postav) a snaží se nalézt vztah mezi těmito strukturami v jeho konečném vyznění.

Jedním z problémů, jež tento přístup skýtá, je kauzalita: otázka, zda lze na dílo aplikovat teorii, která v době vzniku díla ještě neexistovala. Je například možné, že se literární badatel při rozboru díla natolik ponoří do spleti detailů, že opomene přihlídnout k časové harmonii díla v rámci literárního a filosofického kontextu doby. Může být velmi ošidné pokoušet se interpretovat Strindbergova díla 90. let (třeba drama *Do Damašku I a II*) z hlediska Freudovy psychoanalýzy, když přitom Freud svůj *Výklad snů* vydal až roku 1900, a i v případě záměrného nepřihlídnutí k době

⁴ C. Ahlund, *Medusas huvud: Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala universitet, 1994, s. 13.

Osobně mi přijde daleko přínosnější nastavit úplně jinou perspektivu dekadence. Vnímám proto dekadentní literaturu jako zastřešující pojem pro literární díla, co více než náznakem tematizují a analyzují představy o propadu současnosti a člověka v ní žijící. [...] Dekadence se tedy z perspektivy tohoto zkoumání neomezuje pouze na nějakou konkrétní malou skupinku spisovatelů a umělců – dekadence je široce rozšířený pocit ze stavu, v němž se najednou ocitá celá západní civilizace, stavu úpadu a rozkladu, blížícího se zániku. (Přel. J.T.)

vzniku děl a připuštění možnosti průniku Freudovy teorie v díle Strindbergově při jejich osobním setkání o několik let dříve, je daleko pravděpodobnější, že na Strindberga (který byl mimoto o 7 let starší než Freud) měl vliv, jestli někdo, Freudův učitel Jean-Martin Charcot, jemuž Strindberg dokonce sám asistoval při několika jeho veřejných přednáškách.⁵

Problematičnost ahistorického přístupu se projevuje například při hodnocení překladů vzniklých v době konce 19. a začátku 20. století. Současní literární a jazykoví badatelé poměrně často hodnotí překlad doby konce a přelomu století optikou kvalit dnešního překladu a jazyka. To však může být považováno za chybu z toho důvodu, že je tak opominut individuální styl konkrétní doby a literárního směru (symbolistně-dekadentní slovník je, alespoň co se k příkladu užití cizích a exotických výrazů týče, hodně odlišný od současného) a překladatelský úzus té epochy. Této problematice se budeme věnovat hlouběji v oddílu o specifikách překladu období fin de siècle.

Hlavní metodickou snahou v této práci bude uplatnění jednotlivých aspektů obou dříve zmíněných přístupů (historický a ahistorický) a nalezení rovnováhy mezi nimi. Podobně jako u historického přístupu bude i v tomto pojednání hrát důležitou roli literární kritika a korespondenční výměna informací v rámci vztahů mezi jednotlivými osobnostmi evropského umění konce 19. století. Naopak se tato práce bude jen v menší míře zabývat sociálním a politickým pozadím dané doby a jejich vztahem k literatuře. Neboť rozebírat symbolisticko-dekadentní literaturu za účelem sledování jistého sociologického (nebo sociopatického) jevu a používání motivů a postav z knih symbolisticko-dekadentní literatury k doložení teze společenského charakteru⁶ může podle mého názoru být velmi prospěšné pro společenské vědy,

⁵ Srov. S. W. Cordulack, *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, s. 57.

⁶ Obzvláště u symbolistické a dekadentní literatury jak mezi lety padesátými a sedmdesátými, tak posledních dvou dekád 19. století, se často setkáváme s přístupem některých fundovaných osob (a často nešlo ani o literární kritiky, ale spíše právě o psychology, psychiatry a sociology) využívat literaturu jako doklad o sociální a psychické deprivaci literárních postav a potažmo i samotných autorů. Ačkoliv nejznámějším příkladem je Sigmund Freud se svou publikací *Výklad snů* (1900), kde využívá konkrétních autorů a jejich literárních postav, aby doložil své teze o lidském podvědomí (srov. E. Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, Stockholm: Norstedts, 2009, s. 62.), bylo zde mnoho badatelů ještě před ním. Jedním příkladem za všechny je francouzský psychiatr Arvéde Barine se svou knihou *Nervosés*, kde rozebírá celkem čtyři známé umělce vzhledem k jejich osobním

antropologii či psychologii, hodnota výpovědi o samotné symbolisticko-dekadentní literatuře a jejím vlivu na jinou literaturu je však mnohem nižší. Existuje sice mnoho způsobů, jak vztáhnout znalosti z psychologické a společenské sféry k literatuře; předmětem této práce je však literární koncept konkrétní skupiny osobností konce 19. století.

Důležitou součástí zkoumání recepce skandinávské literatury konce 19. století v českých zemích bude literární rozbor některých významných literárních děl. Toto se však bude dít s ohledem na myšlenkové klima doby a na celkový literární kontext.

Cílem práce pak je zmapovat síť kontaktů vedoucí mezi jednotlivými osobnostmi a popřípadě jejich díly a poukázat na fakt, že symbolismus a dekadence, ač jako útvary nebývale rozmanité, fungovaly kromě jiného i jako celek s určitými rysy komunity, propojený osobními vazbami (jak pozitivně, tak i negativně polarizovanými). Symbolisticko-dekadentní kontext bude představen mimo jiné na pozadí různých literárně-uměleckých periodik, korespondencí, překladů a kritických ohlasů konkrétních děl.

Úvodem musím ještě čtenáře upozornit na jisté zúžení záběru této práce oproti zadání a konec konců i samotnému názvu *Recepce a vliv severských literatur období fin de siècle v českých zemích*. První omezení se týká *severských literatur*. Na samotném začátku, při formulování názvu a zadání této práce, jsem si nebyl plně vědom rozsahu, který by tato práce musela pojmout, kdybych chtěl naplnit toto zadání do důsledku. Až v průběhu zpracovávání mi začalo docházet, že práce s takovýmto zadáním by vydala na velmi objemné pojednání, mnohem objemnější

„poisons de l'intelligence“ (srov. A. Barine, *Nervosés*, Paris: Librairie Hachette, 1898, s. 4). Část o německém spisovatelé E. T. A. Hoffmanovi je symptomaticky nazvána *Vino*, část o E. A. Poe *Alkohol*, oddíl o G. De Nervalovi *Bláznovství* a De Quincey vystupuje v kapitole *Opium*. Autor se v celé knize zabývá následky závislosti na jednotlivých myslích *du genie* a vyvozuje důsledky pro jejich literaturu. Dalším, kdo použil literaturu jako doložení své, tentokrát sociologicko-patologické teze, byl T. G. Masaryk v publikaci *Moderní člověk a náboženství* (Praha: Naše doba, 1897), kde za pomoci dekadentní literatury ilustruje vztah společnosti konce století k náboženství. Černoorská trefně poznamenává o Masarykově studii Garborga, že „nejvíce se věnuje Garborgovu dílu Masaryk právě jako sociologickému dokumentu o době.“ (srov. D. Černoorská, *Místo skandinávské literatury v českém kulturním světě [období od sedmdesátých let 19. století do 2. světové války]*, diplomová práce na FFUK, rukopis, Praha: Univerzita Karlova, 1974, s. 87.) Nevšímá si však již, že Masarykova práce svědčí mnoho o společenském aspektu doby, o literatuře samotné však mnoho nevyovídá (viz oddíl 9.1.2.). Jak zmiňuji v kap. 2, je svět symbolistické a dekadentní literatury odtržen od ostatní reality, uzavřen do nitra individua, proto je zde podle mého názoru méně než u jiných literatur relevantní snaha dokazovat společensky-kulturní spojitosti.

než se na diplomovou práci sluší. Musel jsem tedy výběr severských autorů zúžit. Při zkoumání periodik a korespondencí vztahujících se k tématu vyvstala nutnost dalšího zúžení. Při procházení tohoto materiálu jsem totiž zjistil, že velké množství severské literatury a zmínek o ní se objevuje v blízkosti *Moderní revue*. To neznamena, že by se severská symbolisticky-dekadentní literatura neobjevovala i v jiných periodících; v *Moderní revue* však byla tato zastoupena na první pohled poměrně hojně⁷. Bylo pro mne tedy přirozené svou pozornost soustředit právě sem. Připouštím, že se jedná o velké zúžení; zúžení, které by snad zasluhovalo nové zadání a název práce. Nicméně určitá část problémů, jež toto zúžení obnáší, by se dala vyřešit výměnou *českých zemích* v názvu práce za *Moderní revue*. V zadání by v tom případě bylo nutno poznamenat, že práce pojednává jednak o přijetí některých severských autorů v periodiku *Moderní revue*; jednak o vlivu těchto autorů na osobnosti kolem *Moderní revue*.

⁷ Srov. Příloha, s. 95-96.

2. DEKADENTNÍ KONTEXT KONCE 19. STOLETÍ

„Konec století“ je přesný překlad francouzského „fin de siècle“, což se v literárním světě vztahuje ke konci 19. století. Podle Davida Weira se však zdaleka nejedná o pouhé chronologické ohraničení, nýbrž o pojem odkazující ke kultuře posledních dvou dekád 19. století. Weir dále chápe „fin de siècle“ ve spojitosti s obavou společnosti z kulturního kolapsu⁸; jako by konec století zároveň anticipoval myšlenku biblické apokalypsy⁹. Fin de siècle je v této práci chápán jak z chronologického hlediska, tak jako pojem zastřešující vrcholný naturalismus, symbolismus a dekadenci (viz níže).

Pojem dekadence (dekadentní, dekadent) v sobě podle různých literárně-teoretických zdrojů¹⁰ zahrnuje přinejmenším dva různé významy.

První a původní význam *dekadence* („úpadek“, *dekadentní*: z francouzského *décadence* a to ze středolatinšského *decadentia*, téhož významu od latinského *decadere* z *de-* prefix naznačující směr shora dolů, a *cadere* „padat“)¹¹ lze prvně vystopovat v kultuře klasicismu, kde „úpadkovost“ značila odklon od imitativního umění (tedy od umění přímo napodobujícího antický model), přičemž se začala rozvíjet teorie o střídání epoch růstu a úpadku.¹² S touto teorií souvisí obecnější vnímání významu „dekadence“, tedy jako „označení sociálních fenoménů provázejících pocit civilizačního úpadku, jako příznakový, polemický poukaz na pokleslost, úpadkovost ve vztahu k tradičním, takzvaným klasickým či dokonce historicky odůvodněným hodnotovým hierarchiím (dekadentní projevy mravů,

⁸ Srov. D. Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts: Amherst, 1996, s. xvi.

⁹ F. Kermode, *Smysl Konců. Studie k teorii fikce*, Brno 2007, s. 87.

¹⁰ Srov. J. A. Cuddon ed., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 1999, s. 208-9, nebo H. Ridderstrøm ed., *Litteraturhistoriske tekstpraksiser*, Kristiansand: Høyskole forlag, 2008, s. 166, nebo D. Vojtěch, *Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. století* in: O. M. Urban et al., *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, Praha: Arbor Vitae, 2006, s. 21.

¹¹ J. Rejzek, *Český etymologický slovník*, Leda: Voznice, 2004, s. 125.

¹² Srov. D. Vojtěch, *Na radikálním křídle moderny*, op. cit., s. 22.

společnosti jako takové atp.), respektive jako pejorativní pojmenování typů projevů, které takový hodnotový posun provázejí.“¹³

Druhý význam pojmu dekadence bývá většinou používán ve vztahu ke konkrétnímu literárnímu hnutí konce 19. století a je často spojován s životní únavou, morálním úpadkem, překrašlováním a esteticismem, amorálním požitkářstvím a jinými formami perverze¹⁴. Literární dekadenci lze charakterizovat i jinak než pouhým výčtem jednotlivých jejích „symptomů“ ve vztahu k společenskému vnímání reality. Daniel Vojtěch ve své studii *Vášeň a ideál* například charakterizuje literární dekadenci konce 19. století jako fenomén odtržený od politicko-společenského dění, přičemž akcentuje nezávislost „umělé“ dekadentní skutečnosti a považuje ji za základní prvek charakteristiky dekadence:

Vztahy mezi přírodou a kulturou se náhle vyjevují v paradoxním obratu: jako jediná přirozenost uměleckého výrazu se objevuje jeho kultivovanost, jeho podstatná stylizovanost, jež však zároveň nejen odráží, nýbrž vytváří novou – vždy pravější – podobu obrazivého celku, nové vidění světa. V absolutní formulaci pak je svět tohoto poznání odtržen od světa tzv. reálného, jenž se z hlediska takového umění jeví jako falešný, manipulovaný, náhražkový, tedy v podstatě mimo jakoukoli přirozenost. Tato „umělost“ – dvojitá interpretace téže otázky – byla tzv. dekadentní: toto opovržlivé přízvisko později přijali někteří básníci za své – ostatně zcela v souladu se svým přesvědčením, nikoliv pouze společensky provokativně.¹⁵

Rozpor mezi skutečností determinovanou přírodovědným pohledem na člověka v 2. polovině 19. století a individualismem zabarvenou skutečností (charakteristickou pro dekadentně laděné umění) nastiňuje též Jaroslav Med ve sborníku *Z času Moderní revue*.

Nezní nám na pozadí těchto poznatků trochu jinak notoricky známá Amielova teze „krajina = stav duše“, již se tak často zaštiťovala subjektivní náladovostí moderny? Nedostává také Cézannovo konstatování „Přírodu nemůžeme reprodukovat, musíme ji reprezentovat“ v těchto souvislostech poněkud jinou dimenzi? Letmé a kusé nadhození právě těchto otázek bylo smyslem mých poznámek, v nichž jsem chtěl velmi laicky upozornit na fakt, že bychom měli věnovat větší pozornost i proměnám přírodovědného nazírání na svět – bez změněného pohledu na přírodu by se nemohl objevit fenomén úpadku a

¹³ D. Vojtěch, *ibid.*, s. 21.

¹⁴ Srov. H. Ridderstrøm ed., *Litteraturhistoriske tekstpraksiser*, op. cit., s. 166.

¹⁵ D. Vojtěch, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha: Academia, 2008, s. 13-14.

dekadence ani pojem silného jedince, individua -, protože i toto nazírání je součástí kultury, v jejímž rámci žije svět literatury.¹⁶

Jedinec a jeho individuální pohled, jeho vnitřní skutečnost jsou zároveň klíčovými body symbolismu jakožto literárního proudu. Stéphane Mallarmé, centrální postava evropského symbolismu, definoval symbolismus jako vzájemný vztah evokovaného předmětu a nálady, již chce umělec zprostředkovat. Buď má předmět [symbol] evokovat konkrétní náladu pomocí sugesce, nebo má vyvolat určitý stav mysli, který povede subjekt k postupnému odhalování symbolické hodnoty:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹⁷

V Mallarmého pojetí je symbol úzce spojen se záhadou, snovostí a intuitivním odhalováním významu. Ačkoliv je Mallarmého charakteristika symbolismu sama o sobě dosti intuitivní a „nevědecká“, je zřejmé, že Mallarmému jakožto činnému symbolistovi šlo spíše o poetické naznačení významu než o přesné vymezení termínu. Pojem symbol pochází z řeckého slovesa *symbolleîn* a znamená dát dohromady či sloučit; podobně podstatné jméno *symbolon* znamená znak, znamení a obnáší sloučení označujícího a označovaného.¹⁸ Mallarmé tedy správně chápe symbol jako pojítka mezi slovem a ideou, jež za ním stojí. Funkce symbolu je postupné odhalování významu označované ideje, aniž by byla verbálně konkretizována její podstata; symbol je jakýsi opis, náznak namísto přímého pojmenování.

Kromě tohoto intuitivního aspektu lze v symbolismu spatřovat ještě transcendentální rovinu; někdy je možné se setkat přímo s označením *transcendentální symbolismus*¹⁹, kde se jednotlivé symboly nevztahují k emocím individua, ale ke světu idejí (v platónském slova smyslu), který se v poetickém jazyce

¹⁶ J. Med, *Několik poznámek o moderně a přírodních vědách* in: E. Wolfová ed., *Z času Moderní revue*, Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 7.

¹⁷ Stéphane Mallarmé v rozhovoru s J. Huretem in: J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891, s. 60.

¹⁸ Srov. M. Procházka, *Literary Theory: An Historical Introduction*, Prague: Charles University, 2006, s. 132.

¹⁹ Srov. C. Chadwick, *The French Symbolists* in: M. Coyle ed., *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Michigan: Gale group, 1990, s. 295.

odráží. Charles Chadwick navrhuje vymežit symbolismus propojením individualistického a transcendentálního aspektu:

Symbolism can therefore be defined as an attempt to penetrate beyond the surface of reality in an inward direction so as to create in the reader the emotion experienced by the poet, or in an outward direction so as to convey some sense of the nature of the ideal world. In order thus to get behind reality there is often a kind of blurring of the foreground imagery so that the reader can focus more on the thing symbolized than on the symbol.²⁰

Symbol tedy představuje vyjádření vnitřní, individuální reality, nebo obraz pojící subjekt se světem idejí. Symbolismus je uměleckou snahou o ztvárnění této reality, tohoto obrazu. Ačkoliv je symbolismus chápán jako umělecký proud velmi mnohotvárný a propojuje v sobě různorodé množství literárních osobností (stačí navzájem porovnat básnickou tvorbu Ch. Baudelaira, O. Hanssona a O. Březiny), nelze pominout společný jednotící prvek, kterým je proměna ve vnímání skutečnosti; umění má z pohledu symbolisty zrcadlit individuální tvůrčí subjekt, nikoliv vnější skutečnost. Individualita se stává centrálním bodem symbolistického uměleckého vnímání. Jednotlivé symboly pak představují cestu čiré krásy, po níž může subjekt uniknout do vlastního podvědomí, a vytvořit tak kontrast k žalostné a skličující skutečnosti bytí.²¹ Symbolista chce vytvořit jednotné prostředí, umělý řád, který by se tvářil v tvář střetu s krizí hodnot, chorobou moderní doby. Nesnaží se tedy napodobit smyslově vnímanou realitu (ať už přírodní nebo společenskou) pomocí přesného objektivního popisu, popřípadě zobrazit empiricky získanou zkušenost; odhaluje obrazy, aniž by k nim přiřkl jiný význam, než jaký samy v sobě již ukazují. Vztah k empirické realitě slábne, zatímco hlas vnitřní pravdy subjektu nabývá na síle. V tom symbolismus reaguje na naturalismus a jeho pozitivistické chápání reality.

Pojem naturalismus poprvé do literatury uvedl Émile Zola ve svém pojednání *Le Naturalisme au Théâtre* (1881) a mnil jím vyzdvihnout paralelu mezi literárním dílem a vědeckým experimentem. Zola kladl na literáty nárok vědecké metodiky, která spočívala v a) pozorování určitého jevu za účelem vytvoření hypotézy, b)

²⁰ C. Chadwick, *The French Symbolists*, op. cit., s. 296-7.

²¹ Srov. O. M. Urban, *Úvodem: prostor dekadence* in: O. M. Urban et al., *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, Praha: Arbor Vitae, 2006, s. 12.

adaptaci daného jevu v laboratorních podmínkách.²² Zola usiloval o vytvoření literárního prostoru, kde by mohly být zkoumány veškeré projevy lidskosti za použití nových vědeckých a společenských poznatků. Hlavním kritériem literárního díla naturalismu měla být míra objektivní zkoumání a následného zobrazení skutečnosti.²³

Tím, že realistické zobrazování dosáhlo své nejvyšší úrovně (ať v literatuře, či výtvarném umění) v druhé polovině 19. století, nebyla zde možnost dále se v tomto směru rozvíjet (což mohlo mít příčinu v čím dál progresivnějším rozvoji fotografie a objevem filmu v devadesátých letech 19. století²⁴), v důsledku čehož se část umělců rozhodla zvolit si za svůj nástroj symbol. Symbolismus reaguje svým odklonem k subjektivnímu vnímání skutečnosti na naturalismus, jenž se krizi moderní doby pokouší analyzovat na základě determinismu a Darwinovy evoluční teorie. Naturalista, na rozdíl od symbolisty, nemá zájem na vytvoření nové, umělé reality, ale na základě důkladného pozorování společnosti usiluje o vědeckou analýzu „chorobných projevů doby“²⁵. Vývoj naturalismu jakožto literárního proudu postupuje k čím dál větší syrovosti realistického znázornění se zaměřením na ošklivost, avšak v průběhu 80. let 19. století dochází k vyčerpání těchto prostředků²⁶: zobrazování společenského úpadku dosahuje svého dna, kde se sice drží nejméně špíny, nelze však odtud postoupit níže. Jelikož již nelze jedince zobrazit realističtěji, nezbyvá než přejít z vnějšku do nitra a začít zobrazovat jedince v barvách vlastní subjektivity, což je doménou symbolismu.

Je-li pro symbolisty skutečnost „neprůhledně“ složitá a může-li být pochopena a vyjádřena pouze intuitivně a symbolem, pro dekadenty je celá skutečnost v totálním úpadku a rozkladu, z něhož není jiného východiska než únik do „věže ze slonové kosti“ nebo anarchistická destrukce.²⁷

Dekadence je v tomto pojednání vnímána jako literární koncept konce 19. století, v němž se mísí více prvků. Ačkoliv symbolismus v mnohém reaguje na

²² Srov. D. Bradby, *Theories of Modern Drama* in: M. Coyle ed., *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Michigan: Gale group, 1990, s. 452.

²³ Srov. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1912, s. 183.

²⁴ Srov. D. Kosinsky, *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas 1999, s. 36-37.

²⁵ H. Dorra, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley – Los Angeles - London, 1994, s. 62.

²⁶ Srov. O. M. Urban, *Úvodem: prostor dekadence*, ibid, s. 12-13.

²⁷ J. Med, *Básník marné touhy* in: J. Karásek ze Lvovic, *Ocúny noci*, Odeon: Praha, 1984, s. 11.

naturalismus, nestojí tyto dvě veličiny v opozici. Jak uvidíme později, například Ola Hansson své naturalistické zkoumání jedince a přírody obohacuje o symboly. U něj a u dalších autorů je dekadence jakýmsi průnikem, syntézou prvků naturalistických (např. úpadek, zobrazování amorality, perverze) a symbolismu (individualismus, obrácení se do nitra, příklon ke světu idejí, umělost, aj.) Dekadence je literární prostor posledních desetiletí 19. století, v němž se propojuje patologie lidskosti a transcendence ducha.²⁸

Jako vhodný příklad vzájemného průniku těchto literárních proudů může posloužit dílo Hermana Banga. Román *Beznadějná pokolení* (kterému se později budeme věnovat zevrubněji) je sice bildungsromanem naruby, nesoucím v sobě silný otisk determinujícího pohledu na jedince, avšak mnoho aspektů včetně samotného závěru a vyznění díla (ve vývoji dvou hlavních postav nastává odvrát od „společenského“ vnímání jedince a reality a následuje přitakání k celkové životní resignaci a uzavření se do nitra) naznačuje, že jde o dekadentně laděné dílo. Dokonce ani Joris-Karl Huysmans nezapírá své naturalistické kořeny, když v předmluvě k „bibli dekadentů“, *Naruby*, po dvaceti letech zmiňuje svou mladistvou příslušnost ke skupině naturalistů okolo Émila Zoly, ačkoliv mu nechybí kritický pohled na Zolovo vnímání literatury.²⁹

Vztah mezi dekadencí a symbolismem lze pojmut jinak než jako vzájemnou závislost; tedy symbolismus lze považovat předně za způsob uměleckého vyjádření, popřípadě jako vztah umělce k realitě, zatímco dekadenci je možné chápat jako umělcovo přesvědčení, životní postoj, ladění. Z toho vyplývá i jiné možné přesvědčení, než to, které zde bylo předesláno u charakteristiky literární dekadence, totiž že dekadenci nelze psát, ale pouze žít, přičemž dekadent nedokáže rozeznat mezi tím, co píše, a tím, co žije.³⁰

Toto přesvědčení, jak uvidíme dále, bylo blízké i jiným autorům a literárním osobnostem v různých částech Evropy; spojovalo literární prostředí českých zemí se skandinávským, vytvářelo pouta mezi jednotlivými osobnostmi.

²⁸ Srov. O. M. Urban, *Úvodem: prostor dekadence*, ibid., s. 13.

²⁹ J.K. Huysmans, *The Preface after 20 Years* in: *Against Nature*, New York: Oxford University Press, 1998, s. 15.

³⁰ Srov. S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, Praha: Aurora, 1997, s. 9.

3. MODERNÍ REVUE PRO LITERATURU, UMĚNÍ A ŽIVOT

3.1 Předpoklady a okolnosti vzniku

Když Arnošt Procházka přišel za Jiřím Karáskem ze Lvovic s návrhem, aby spolu založili a vedli časopis, nebylo to z rozmaru, ani z nutkání postavit se svým úhlavním literárním nepřátelům, stála za tím především potřeba volnosti, touha po tom, otevřít prostor pro svobodné vyjadřování v literatuře krásné i kritické³¹.

Z Karáskova líčení událostí sice jasně vyplývá, že působení obou autorů na poli literárních periodik v době na začátku roku 1894 (Karásek tehdy hojně přispíval svými kritikami do *Rozhledů* a Procházka zase hlavně do *Literárních listů* a *Vesny*) bylo ohroženo kvůli četným neshodám s redaktory, to však nebylo hlavním důvodem pro založení jejich samostatné revue. Prostředí různých periodik bylo v té době dosti provázané nejen přes jednotlivé osobnosti, ale také skrze politická stanoviska. Zatímco Lumír byl v moci mladočechů a *Literární listy* byly nakloněny spíše konzervativnějšímu politickému smýšlení, *Rozhledy* se prezentovaly jako periodikum ze zásady levicové až mírně anarchistické, a stavěly se do opozice jak proti liberálům, tak proti konzervativcům. Procházkovy a Karáskovy výbojné kritiky namířené především na starší pozdně romantickou školu básníků a je obklopující kritiky (Vrchlický, Sládek, Dlouhý, manželé Svobodovi) však způsobily nepokoje, které došly do takových krajností, že někteří z kritiků odmítli přispívat do *Literárních listů*, budou-li nadále tištěny kritiky pánů Karáska a Procházky.³²

Karásek ve svých *Vzpomínkách* popisuje, jak došlo k založení *Moderní revue*. Sled událostí líčí v lehké, místy sebeironizující próze, tónem naléhavým, avšak bez zkreslující nostalgie. Byl to vlastně Procházkův nápad založit si vlastní časopis, a jakkoliv by se mohlo zdát, že Procházka volil tuto cestu z obavy o své literární působení, skutečným důvodem byla touha po neomezeném vyjádření, touha vytvořit prostor pro umělce, kteří se ve své tvorbě nechtějí ohlížet na nic jiného než na umění

³¹ Podobně se alespoň o zakládání *Moderní revue* vyjadřuje Karásek ve svých *Vzpomínkách*.

³² Srov. J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha: Thyrusus, 1994, s. 58-59.

samotné. Realizace takové touhy znamenala velký obrat v atmosféře poobrozenecké, v ovzduší plném politicko-sociálních debat, v době, kdy zaujmout postoj k národním a společenským otázkám se očekávalo nejen od osob politického a akademického postavení, ale i od umělců a literátů. Doposud totiž nejdůležitější funkcí literatury v českém prostředí byla ta didaktická³³ (mimo jiné na to poukazuje i fakt, že mnoho spisovatelů mělo co dočinění se školstvím).

Jak vyplývá ze stanov *Moderní revue*, vydavatelstvu nešlo o to zaujmout postoj v tehdejší literárně-politickém světě, nebo otevřeně vystoupit proti jednotlivým kritikům a literátům, nechtěli se vyhraňovat ani co se politického názoru týče, ani nechtěli být přiřazováni k nějakému konkrétnímu hnutí v literatuře nebo umění. Jejich cílem bylo produkovat dílo mladých umělců, jejichž společným jmenovatelem byly projevy moderní, jak ostatně vypovídá prohlášení na konci prvního čísla prvního ročníku:

Nechceme činiti na počátku velikých slibů, jichž by nám později nebylo třeba lze splniti. Přece však několika slovy naznačíme směr našeho listu. Než budiž nám dovoleno, abychom prohlásili především, že, jako nechceme zbytečně soutěžit se stávajícími již listy, n e n í také list náš namířen proti ž á d n ý m o s o b n o s t e m. Naší snahou je, abychom, pokud nám bude možno, m l a d é h n u t í v české literatuře, porůznu vystupující, s o u s t ř e d i l i. Nebudeme však míti programu exkluzivního, nýbrž budeme přístupní všem m o d e r n í m, pokud se v nich patrný t a l e n t j e v í, bez ohledu na marku symbolismu či naturalismu a ostatních hesel praporových.³⁴

Pojem „moderní“ v kontextu programu *Moderní revue* tedy nelze chápat jako směr v literatuře, a nelze ani vepsat rovnítko mezi pojmy moderní v tomto pojetí a modernistický ve smyslu, jak jej chápe dvacáté století, jde spíše o modernitu myšlení a nahlížení umění; tedy snad by bylo možné tuto tendenci připodobnit k pojetí modernity u Georga Brandese a jeho „modernímu průlom“ (ačkoliv ne jako směru v literatuře, ale jako způsobu nahlížení na vývoj umění). Stejně jako Brandesovi šlo totiž Procházce o to, dát slovo individualitě svobodného jedince, avšak na rozdíl od

³³ Srov. Z. Pešat, *Jak vznikl Manifest České moderny* in: *Moderní revue 1894-1925*, Praha: Torst, 1995, s. 53.

³⁴ A. Procházka, *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, 1. roč. 1. č., Praha, 1894, s. 25.

Brandese, kterému šlo o vývoj jedince v rámci společnosti a řešení problémů společnosti³⁵, Procházka chce chápat člověka čistě jako individuum, tedy opak člověka viděného pouze ve společenských souvislostech.

Za hlavní aspekt Procházkovy pojetí „modernity/moderního“ lze považovat individualismus jedince a s ním spojenou nezávislost na jevech společensko-politických.³⁶ S nadcházejícími roky se Procházka (ale i Karáskova a Kosterkova) víze moderního pojetí literatury čím dál tím více cizelovala. Projevovala se hlavně v kritických člancích celé skupiny (i když u každého z nich nabývala trochu jiných podtónů: Procházka se čím dál tím více profiloval jako anarchista, Karásek jako tzv. kritik-diletant, viz níže), a často v reakcích na kritické projevy namířené právě proti *Moderní revue*, které se objevovaly nikoliv sporadicky. Je třeba si uvědomit, že ačkoliv Procházka hlásal odpoutanost od literárních směrů a konkrétních literárních proudů a jejich projevů, nedokázal na okolní dění rezignovat úplně a tu a tam byla jeho potřeba reagovat na jednotlivé události v literárním světě naléhavější, než aby ji dokázal ovládnout (viz *Glossa k „České Moderně“*, níže).

3.2 Manifest České moderny a Procházka *Glossa*

V lednovém čísle periodika *Rozhledy* roku 1896 vyšel tzv. „Manifest české moderny“, pod nímž byly podepsány takové osobnosti jako F.V. Krejčí, F.X. Šalda, J.S. Machar, J. Pelcl, O. Březina a jiní. S prvními návrhy manifestu přišel Machar, přičemž části týkající se politické a společenské situace pravděpodobně formuloval Šalda, zároveň byl však formulován s ohledem k předešlým setkáním redakce *Rozhledů* a měl tedy zastupovat názor celé skupiny, ne jen několika jednotlivců³⁷.

³⁵ Srov. M. Humpál et al., *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*, Praha: Karlova univerzita, 2006, s. 17-18.

³⁶ A. Procházka, op. cit., s. 25.

³⁷ Srov. Z. Pešat, Jak vznikl Manifest České moderny in: *Moderní revue 1894-1925*, Praha: Torst, 1995, s. 55.

Na jedné straně je prohlášení „České Moderny“ blízké Procházkovým tendencím v tom smyslu, že se její přívrženci dožadují svobody slova v kritice a individualita jim je nadevše, chtějí umění z masa a krve, umění, které bude vycházet nikoli z vnější formy a objektivního pohledu na skutečnost, ale bude pramenit ze síly individua, té sídlící v nehlubším nitru umělcovy osobnosti.³⁸ Na druhé straně se však tento manifest (na rozdíl od konceptu *Moderní revue*) zároveň aktivně angažuje v řešení současných otázek politických a společenských. Skupina okolo *Rozhledů* klade důraz na humanitu a na podřízení se jedinců společnému cíli. Ve skutečnosti se celá druhá polovina manifestu zabývá otázkami jinými, než těmi uměleckými a literárními (což se dá říci obecně i o *Rozhledech*, které jsou „týdenníkem pro politiku, vědu, literaturu a umění“). Důležitá je pro ně především ona deklarovaná „lidskost“:

Jak chceme v literatuře individualismus, tak ho žádáme v politice. Politika budiž prováděna celými, vypracovanými jedinci. Míra jejich individuálnosti buď v přímém poměru k stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc.

Chceme být v politice především lidmi v plném slova smyslu. [...]

Chceme v otázce sociální bytí především lidmi. Počítáme dělnictvo k národu? I tenkrát, když prohlásí, že je internacionální? Ano. Národnost není patentem ani mladočechů ani staročechů. Strany mizí, národ zůstává.³⁹

Ke konci manifestu stále jednoznačněji prosvítá obrys socialisticky až komunisticky mířené linie; současná politická i společenská situace je dávana za vinu buržoazii a je agitováno k vyrovnání rozdílů mezi společenskými třídami a nastolení celkového blahobytu i mezi nejchudšími vrstvami pomocí společné práce. Tímto se tedy *Manifest České moderny* jednoznačně vyhrazuje co do politického přesvědčení, vyjadřuje svůj názor na stav a řešení aktuálních společenských problémů a začleňuje se do politiky.

Právě toto Procházku tolik popouzelo, ačkoliv mezi těmi, kdo manifest podepsali, byli i jeho spolupracovníci (například J.V. Krejčí kriticky přispíval do *Moderní revue*) a lidé, kterých si nesmírně vážil, ať už jako umělců (O. Březina), tak jako osobností (J. S. Machar). Ve druhém čísle druhého ročníku (08/11/1895) *Moderní revue* hned zkraje otiskl Procházka svůj článek nadepsaný *Glossa k „České*

³⁸ Srov. *Manifest České moderny* in: *Rozhledy*, roč.5 č.1, Praha, 1896, s. 2.

³⁹ *Manifest České moderny*, ibid., s. 2-3.

Moderně“. Zde se vášnivě rozhořčuje nad zbytečností *Manifestu české moderny*, ale i manifestů obecně. Tvrdí, že manifesty nikam nevedou a že jsou pouze věci pomíjivou, když se jejich členové stejně posléze ubírají každý jinou cestou.⁴⁰ Nejvíce ale Procházku rozčiluje rozpor „České Moderny“ mezi nároky individualistickými a socialistickým apelem, kdy jedinec obětuje sebe sama ve prospěch celku. Procházka místo toho navrhuje řešení jemu nejbližší:

Nechceme žít v sebezapírání, nechceme zřít se něčeho ze svého, z toho všeho, co tvoří bohatou a složitou náplň našeho nitra, chceme všemu dáti vyrůst v plod a všechno vyžít – obětující z toho celku právě jenom tolik, co nejnějněji třeba k udržení – sebe sama v něm. Totiž: nechtějící zraňování být druhými v okruhu své existence, nepřekročíme též hranic jejich životní sféry. Snad se to nazve egoismem. Budiž. Ale neslušelo by mu lépe dáti názvu, poněkud paradoxní příchuti, ale docela správného a přílehavého jinak: altruistní egoismus?! A rozhodně a nahlas zcela vesele pravíme, že nechceme být lidmi v plném smyslu slova, ani v politice, ani v umění, ani v socialné otázce, ani v čemkoliv vůbec, protože prostě a jednoduše ve všem a vždycky jsme a jinými ani být nemůžeme, než - - lidmi.⁴¹

Procházkův „altruistní egoismus“ tedy obnáší to, že se jedinec začleňuje do společnosti pouze v minimální nutné míře tak, aby si mohl uchovat svou plnou individuální svobodu a zároveň tak nenarušil svobodu jiných. Očista společnosti pramení z očisty nejdříve jednoho konkrétního individua v sobě. Umělcův přínos společnosti tedy spočívá v jeho izolaci od ostatního světa a v tom, co z této izolace vznikne. Není potřeba se snažit rozbourat instituce, ale uvědomit si předsudky a posléze je sám u sebe odbourat.

Procházka dále přitakává *Manifestu* a též zavrhuje rozčleňování literatury na směry a škatulky, samotný *Manifest* však chápe jako další z mnoha škatulek a vidí jej jako snahu, která už se v historii tolikrát opakovala a pro kterou již není třeba bojovat, protože už byla naplněna⁴². Zároveň vidí zbytečnost a neudržitelnost onoho shlukování se pod jednotný manifest, a předvídá mu krátkou budoucnost.

⁴⁰ Srov. A. Procházka, *Glossa k „České Moderně“* in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, roč. II, č. 2, Praha, 1895, s. 25.

⁴¹ A. Procházka, op. cit., s. 25.

⁴² Srov. A. Procházka, op. cit., s. 26.

Dalším problémem „České Moderny“ je podle Procházky její nekonsekventnost, když hlásá umění bez národnostních rozhraní, avšak tím samym dechem zdůrazňuje českost (a klade českost do opozice proti německosti), když mluví o individualitě, a přitom se chce spojit v masu.⁴³

Pro Procházku je důležitá volnost, a to kromě jiného hlavně v komunikaci. Právě on je důkazem, že „Duchová internacionalita“ (rozuměj spříznění a propojení literatur různých jazykových a národních skupin) může fungovat. V jeho pojetí literatury a umění nehraje nejdůležitější roli jazyková či národnostní odlišnost literatur, ale společný jazyk umění, jazyk, který lze vnímat intuitivně, skrze prizma osobnosti.

V literární kritice je Procházka až nadmíru spravedlivý, neboť jak sám na mnoha místech zdůrazňuje: „nestavíme se tím nijak proti osobám – jednalo a jedná se nám pouze a výlučně o zásady a idey.“⁴⁴ Procházka ani Karásek ve své kritice nerozlišují mezi těmi, kteří jsou „s“ a kteří „proti“ Moderní revue, ale mezi těmi, kdo svým uměním dokážou něco říci, či nikoli. Bylo-li kdy těmto kritikům vytýkáno, že svou kritiku směřují pouze na jeden cíl a svým přívržencům jen připravují poddajné prostředí, dělo se tak neprávem.

Jak Karásek, tak i Procházka se snažili vidět skutečné hodnoty za uměleckými díly a nenalézali-li je tam, nedělali rozdíly mezi „přáteli“ a „nepřáteli“. A naopak, pokud objevili střípky bohatství v díle autora jim osobně nemilém, dokázali je ve svých kritikách patřičně ocenit (Karásek například přiznává své okouzlení několika prvními básnickými sbírkami Jaroslava Vrchlického, autora, na kterého byla často směřována ostrá kritika ze strany Moderní revue⁴⁵). Docházelo i k situacím, kdy se v bázni před zaujatostí kritického pohledu dopouštěli kritiků přehnaně ostrých u osob, kterým byli nakloněni (za zmínku zde stojí již notoricky známá kritická glosa „Příteli !! ! ? ? ? - - - -“⁴⁶ k básnické sbírce *Sokolské sonety* Karla Hlaváčka uveřejněná v šestém čísle prvního ročníku, 1895).

Karásek o kritickém smýšlení Procházkově trefně poznamenává:

⁴³ Srov. A. Procházka, *ibid.*, s. 26.

⁴⁴ A. Procházka, *ibid.*, s. 26.

⁴⁵ J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha: Thyrusus, 1994, s. 93.

⁴⁶ *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, roč. I, č. 6, s. 137. Pozn.: Podle Karáskových *Vzpomínek* měla být Procházkou sepsaná kritika mnohem delší a dosahovat nejhrušší výtky, nicméně po Karáskově naléhání a přemlouvání byla ponechána pouze tato poslední řádka.

V kritice neznal Procházka osobních nepřátelství. Šlo mu vždy o věc, a ne o osobu. Tento krásný rys jeho povahy podškrtvám opravdu s velikou uznalostí pro charakter Procházkův. Neměl pochvalu pro přítele, poněvadž to byl přítel, ale pro věc, jež se mu zamlouvala. Dovedl příteli odsouditi to, co se mu nelíbilo, jako dovedl uznati u nepřítele to, co pokládal za hodné pochvaly.⁴⁷

3.3 Jiří Karásek ze Lvovic: milovník umění

Zaměříme se nyní na Jiřího Karáska nikoliv jako na básníka a spisovatele, ale především na Karáska – milovníka a kritika umění a literatury. Ačkoliv to byl právě výbušný a nesmířlivý Procházka, který svého o dva roky mladšího přítele Karáska přiměl věnovat se literární kritice⁴⁸, vyvíjela se Karáskova kritická osobnost zcela jinak než Procházková. To, že byl Karásek (jak vyplývá z jeho vzpomínkového líčení) diametrálně odlišným charakterovým typem než Procházka - tedy že byl mírné až křehké povahy a do velké míry submisivní - s jeho kritickým přístupem nesouvisí tolik jako fakt, že chtěl vnímat a také vnímal kritiku jako žánr literatury. Psát kritiku pro něj znamenalo psát literaturu.

Z Karáskových pozdějších studií ve sbírce kritických statí *Chimerické výpravy* (Aventinum, 1927) přímo vyplývá jeho vztah k druhu literární kritiky, jež byla ve své době nejčastěji označována jako diletantní. Karásek vidí svůj vzor ve známém kritickém „diletantovi“ Anatole France.

Ze způsobu a četnosti používání výrazu „diletantní“ v člancích (v Literárních listech a Lumíru) ostře vystupujících proti Karáskovu přístupu vyplývá, že toto slovo začalo již koncem 19. století získávat pejorativní nádech. Slovo „diletant“ sice znamená „neodborník“, bylo však do češtiny přijato přes němčinu z italského *dilettante*, což znamená „(laický) milovník umění“, a to pochází z latinského *delectare*

⁴⁷ J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 132.

⁴⁸ J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 29.

(„bavit, těšit“).⁴⁹ Výraz milovník umění tedy vystihuje Karáskovu osobnost stejně dobře jako výraz literární amatér (z latinského *amare* – milovat).

Ve svém pojednání *Chimerické výpravy* Karásek rozebírá kritické přístupy k literárnímu dílu. Analytický je podle něj přístup, který se snaží rozebrat dílo za tím účelem, aby našlo příčinu tvoření. Analytický kritik se tak snaží dobrat odpovědi na otázku: co vedlo umělce k vytvoření takového díla?; zajímají jej tedy vztahy umělce k prostředí a psychické/psychologické procesy umělce. Karásek analytický přístup neodsuzuje zcela (vidí jeho výhody v přesnosti a exaktnosti), má ale pocit, že jím nelze dílo hlouběji kriticky obsáhnout⁵⁰.

Další přístupy, o nichž se Karásek zmiňuje, jsou dogmatický a moralistní. Dogmatický je podle něj ten, který o díle tvrdí, že je čistým výplodem umělecké estetiky a že jediným umělcovým záměrem bylo vytvořit umělecké dílo. Tento přístup je Karáskovi cizí. Moralistní přístup pak v umělecké tvorbě hledá pouze snahu najít oporu pro moralistické pravdy ve společnosti. Ani tento přístup nepokládá Karásek za sobě blízký.

Ideálem kritiky je pro Karásku kritika diletantní. Ta neodsuzuje žádný jiný přístup, resp. neříká, který přístup je pravdivý a který ne. Kritika diletantní si, podle Karásky, nenárokují patent na exaktní svrchovanost. Tento druh kritického přístupu je opakem exaktnosti, jelikož se řídí pochody duše odehrávajícími se při kritikově vnímání díla. Kritik-diletant je umělec, který vytváří kritiku jako dílo osobní, či, jak píše Karásek:

Tam, kde si osobuje kritika analytická právo vyložiti všechno pudové a temné v umělci, nechce se kritika diletantní klamati takovými ilusemi a spokojuje se jen konstatovati, že sama je také pudová a temná jak objekt její zvědavosti. Pravda není mimo ni. Pravda je v ní. Bloudí každý kritik, jenž chce vyvoditi vnější spekulací zákony umělecké tvorby a vnější logikou obnažiti záhady umělecké psychy. V sobě má kritik nalézati uměleckou pravdu.⁵¹

Od Karáskovy osoby si nelze odmyslet jeho vztah k výtvarnému umění, který se zpočátku zakládal hlavně na jeho láskyplném vztahu spíše než na fundované

⁴⁹Srov. J. Rejzek, *Český etymologický slovník*, Leda: Voznice, 2004, s. 133.

⁵⁰Srov. J. Karásek ze Lvovic, *Chimerické výpravy*, Aventinum: Praha, 1927, s. 144.

⁵¹J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 161.

znalosti. Již v počátku existence Moderní revue si Karásek oblíbil grafiky Karla Hlaváčka, které se postupem času díky Karáskově protégé staly nedílnou součástí a tváří Moderní revue.

Důležitý vliv měla na Karáskovo vnímání umění také postava původu polského, duší však (severo)Germán, a hlavně Evropan, spisovatel Stanisław Przybyszewski. Byl to právě Przybyszewski, kdo s Munchem poprvé obeznámil redakci Moderní revue, jak vyplývá z Karáskových *Pamětí*. Karásek pod vlivem Przybyszewského stati o Munchovi sám sepsal kratší studii do druhého ročníku Moderní revue. Karásek v českém uměleckém prostředí dokázal svou studií podnítit ohnisko zájmu o tohoto jinde tolik zamítaného umělce. V Przybyszewského *Pamětech* jsou blíže popsány okolnosti Munchovy recepce v Berlíně, kde jej Sdružení německých umělců naprosto nepochopilo, stejně tak jako většina literátů blízká Przybyszewskému:

Munchovo jméno, známé už díky rozkolu v Kunstvereinu, získalo nyní šílenou popularitu. Během tří týdnů, kdy trvala výstava jeho obrazů, celá takzvaná berlínská „inteligence“ řvala a ržála smíchy ve všech možných i nemožných tóninách. [...]

Tenkrát bylo zapotřebí hodně kuráže, aby se člověk odvážil brát Muncha vážně. Když vyšla moje studie o Munchovi, byli mí literární kolegové přesvědčeni, že jsem přišel o rozum.⁵²

V Praze se Munchovi dostalo o poznání vřelejšího přijetí, tedy alespoň mezi částí „inteligence“. Zásluhou nejen Przybyszewského, ale i Karáska a dalších, začalo Munchovo umění protínat nové a nové kruhy. Vrcholem Munchovy recepce v Praze byla výstava uspořádaná roku 1905 sdružením Mánes, jež se konala za osobní účasti autora a jež se stala jedním z nejdůležitějších pilířů budoucího českého moderního umění.⁵³

Przybyszewski byl i nadále jedním ze zdrojů, které zahrnovaly Karáska novinkami z uměleckého prostředí. Vliv tohoto na jednu stranu kosmopolitního, na druhou stranu silně vlastenecky cítícího literáta a bohéma na Karáska byl

⁵² S. Przybyszewski, op. cit., s. 86-88.

⁵³ Srov. O. M. Urban, *Vzácná radost násilníka snu, respektive upíří zjev na gumových kolách* in: O. M. Urban et al., *Edvard Munch: Být sám (obrazy-deníky-ohlasy)*, Arbor vitae 2006, s. 194-195.

nezanedbatelný⁵⁴. Przybyszewski Karáska pravidelně zpravoval o literárním a hlavně výtvarném dění v rámci hnutí Młoda Polska, což mělo podíl na Karáskově rozhodnutí sbírat díla těchto umělců.

3.4 Hugo Kosterka: nosný sloup Moderní revue

V době, kdy se Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic usnesli, že spolu založí Moderní revue, se již Hugo Kosterka těšil jistému renomé v překladatelské sféře (kromě rozsáhlého přispívání do periodik jako *Rozhledy* a *Časopis českého studentstva* mu mimo jiné již dříve vyšly překlady Bjørnsona a Kiellanda, Garborgova *U maminky* a Strindbergovy *Radosti života*). Procházka vyhledal Kosterku, se kterým se znal již z dřívějška, a navrhl mu, aby se stal jedním z redaktorů a podílníků nově vznikající revue. Netrvalo to nijak dlouho (cestu pěšky z Královských Vinohrad na Karlovo náměstí), než se Procházkovi podařilo Kosterku přimět k účasti na Moderní revue.

Kosterkova úloha v Moderní revue spočívala především v tom, že překládal cizí literatury (nejčastěji ze skandinávských jazyků a především prózu), což byla hlavně zpočátku existence Moderní revue zásluha nemalých rozměrů. Kosterka je však ve světle Karáskových *Vzpomínek* vnímán⁵⁵ jako ten, kdo zajišťoval hladký chod celé revue, řešil praktické potíže a staral se o finanční stránku věci:

Na Kosterku jsme počítali s Procházkou předem. Byl starší nás obou a byl vždy seriózní. Neupadal do fantastických plánů, počítal střízlivě a byl houževnatý a vytrvalý pracovník.⁵⁶

⁵⁴ Lze tak soudit jednak z Karáskových *Vzpomínek*, jednak přímo z Karáskových kritických skic.

⁵⁵ Srov. H. Kadečková, *Skandinávský fin de siècle z českého pohledu* in: *Moderní revue 1894-1925*, Praha: Torst, 1995, s. 112. Kadečková zde pracuje s představou Kosterky jako „třetího vzadu“, který na svých bedrech nesl největší tíhu především organizačních úkonů.

⁵⁶ J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 61.

Nicméně z Karáskových *Vzpomínek* se zdá, že nedokázal plně docenit úlohu Kosterky jako překladatele. Karásek si byl samozřejmě vědom, jakých překladatelských kvalit Kosterka dosahuje, a jistě si také vážil Kosterkovy erudovanosti v problematice severské literatury a jeho literárního vkusu a výběru. Čemu Karásek ve svém ohlížení za minulostí věnuje méně pozornosti, je Kosterkovo nasazení a jeho podíl na literárním obsahu *Moderní revue*. Obzvláště u prvního ročníku je viditelný rozsah Kosterkovy práce; tehdy jeho překlady tvořily velkou část celé revue (Gustav Wied v prvních dvou číslech – celkem 17 stran ze 48 -; Gabriel Finne ve třetím – 8 stran z 24, F. de Roberto v pátém, atp.⁵⁷)

Kosterka byl jedním z překladatelů, kteří se zajímali nejen o jednotlivé knihy, ale i o prostředí, v němž byly napsány a o jejich autory. V letech 1897-8 navštívil Kosterka několikrát Skandinávii, přičemž navázal s některými literáty kontakty, z nichž jich několik nabylo trvalejšího rázu (kupříkladu s dánským básníkem a kritikem Aagem Matthisonem-Hansenem a jeho ženou). O Kosterkovi jako překladateli se na severu mezi mnohými autory vědělo, několik z nich navíc stálo o setkání s ním (A. Strindberg, O. Hansson, S. Obstfelder)⁵⁸.

Moderní revue nebyla jediným periodikem, na kterém se Kosterka aktivně podílel. Spolu s Karlem Pavlem Dražďákem založil a redigoval *Sborník pro filosofii, mystiku a okkultism*. Kosterka sem přispíval svými články a překlady a řídil také edice *Knihovna pro filosofii, mystiku a okkultism* (vyšly zde pouze 2 svazky) a *Symposion*⁵⁹. K vydavatelské činnosti přistupoval Kosterka s velkou vervou. Svědčí o tom fakt, že na vlastní náklady vydal Strindbergovu stať *Radost života* (v prosinci 1894) a nechal ji označit nákladem *Moderní revue*, ačkoliv myšlenka založit vydavatelství *Knihovna Moderní revue* byla realizována až v následujícím roce. August Strindberg se tak stal prvním autorem vydaným *Knihovnou Moderní revue*.

Kromě svých domovských vydavatelství zásobil Kosterka překlady především Sokolovu Vzdělávací biblioteku, *Moderní bibliotéku* a *Knihy dobrých autorů*. Zde pravidelně vycházela díla severských autorů (Garborg, Hamsun, Strindberg).

⁵⁷ Srov. Příloha, s. 95-96.

⁵⁸ Dozvídáme se tak z Kosterkovy korespondence uložené v Památníku národního písemnictví v Praze a z Karáskových *Vzpomínek*.

⁵⁹ Srov. *Lexikon české literatury*, sv. 2/II, Academia: Praha, 1993, s. 872.

Kosterka je také autorem hesel o skandinávské literatuře v Ottově Slovníku naučném.

3.5 Další spoluvlastníci; ostatní aktivity Moderní revue

Jádro Moderní revue tvořili Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic a Hugo Kosterka. Ti byli hlavními redaktory a majiteli největších podílů (nutno dodat, že vydávání Moderní revue bylo zpočátku spíše prodělečnou činností, což vyžadovalo, aby každý ze jmenovaných vložil nemalou počáteční investici).

Dalšími „investory“ Moderní revue byli již zmiňovaný okultista a mystik, avšak podle Karáskova názoru ne zrovna talentovaný básník, Karel Draždák, Draždákův blízký přítel Karel Kamínek, který do Moderní revue přispíval hlavně svou poesíí a kritikou, důležité jsou ovšem i jeho překlady děl Przybyszewského, který mu sloužil za velký vzor a s nímž udržoval korespondenční styk. Za zmínku stojí soubor povídek Oly Hanssona (*Zlaté mládí*, česky 1916), který Kamínek přeložil spolu s Viktorem Dykem, avšak mimo vydavatelskou činnost Moderní revue. Dalšími členy společnosti Moderní revue byli básníci Antonín Sova a Josef Klička a lehce kuriosní postava praktického lékaře Duchoslava Panýrka, jehož Karásek ve svých *Vzpomínkách* nazývá Pilát.

Jak již bylo výše zmíněno, skupina okolo Moderní revue se neomezovala pouze na vydávání periodika. V roce 1895 zahájila činnost vydavatelství Knihovna Moderní revue, která se soustředila jednak, a to v největší míře, na vydávání českých autorů z okruhu Moderní revue (Procházka, Karásek, Březina, Hlaváček, Kamínek, Dyk) a pak též na autory spřízněné přátelským vztahem (Przybyszewski a Przybyszewska), a na ty v revue již publikované (Maeterlinck, Wilde, Mallarmé). Za celou dobu existence (1895-1924) bylo vydáno 77 titulů, z toho 2 (Strindbergova

Radost života a Procházkovu *Prostibolo duše*) vyšly ještě před oficiálním vznikem vydavatelství⁶⁰.

Moderní revue se kromě vlastní vydavatelské a přednáškové činnosti prezentovala na tzv. Intimním volném jevišti, kde se její stoupenci a příznivci zapojovali do dramatického čtení nebo do činoherních inscenací⁶¹. Intimní volné jeviště se poprvé představilo české veřejnosti 6. března 1896 v Praze v zahradním salonu Na Slovanech (jinak jeviště Besedy Dobrovský), později probíhala představení i v kavárně U Vltavy (v pražské Myslíkově ulici) nebo v restauraci U Choděry (Ferdinandova, dnes Národní třída).⁶² Část her uvedených na tomto jevišti režíroval Procházka. Za zmínku stojí inscenace krátké hry o třech aktech *Hřích* Dagny Juell-Przybyszewské, která proběhla rok před vydáním hry knižně⁶³, a inscenace *Sovy* Gabriela Finneho.

Fenomén intimních divadelních scén se poprvé objevil v některých evropských metropolích (Paříž, Berlín, Vídeň, Stockholm) v druhé polovině 19. století. Důvodem byly zvláštní požadavky autorů dramát (například Strindberg ve své předmluvě k *Slečně Julii* vyslovuje požadavek malé scény a malého jeviště⁶⁴); lyričtější nebo jemněji psychologicky propracovaným dramatům totiž nesvědčily velké sály, kde herci často museli přidávat na výrazu, což bylo na úkor psychologické/lyrické subtilnosti.

Přínos Moderní revue evropskému kulturnímu prostředí spočívá v tom, že otevřela malý, nikoliv však bezvýznamný prostor svobody a volného vyjadřování v literatuře a v kritice. Nejednalo se o „deklarovanou“ a pouze manifestovanou volnost, ale o prostor k vyjádření nabídnutý jakémukoliv svobodně myslícímu a tvořícímu umělci. V kritice pak tato opravdová volnost spočívala v tom, že nebyla nikdy mířena proti osobám, ale vždy se snažila kritizovat jen ideje.

⁶⁰ Srov. *Moderní revue 1894-1925*, Torst: Praha, 1995, s. 369-70.

⁶¹ Srov. *Moderní revue 1894-1925*, *ibid.*, s. 232.

⁶² Srov. L. Kuchař, *Dialogy o kráse a smrti: studie a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století*, Brno: Host, 1999, s. 9-10.

⁶³ Tato hra je vlastně raritou, jelikož mnoho inscenací nezažila. Knižně vyšla ještě v Polském překladu ten samý rok jako v Knihovně Moderní revue (1898), v norském originálu však vyšla až v roce 1978.

⁶⁴ Srov. A. Strindberg, *Slečna Julie* in: *Hry I*, Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 68-75.

Výběr publikovaných uměleckých děl a kritik byl v Moderní revue vždy jedinečný, nesnažil se o objektivitu. Šlo především o osobní záměr toho, kdo dílo vybíral a kritiku psal, takže v sobě obraz celé revue nesl otisk svých klíčových osobností a jejich charakteru. Nutno ještě dodat, že se díky těmto osobním vazbám do záběru Moderní revue občas dostala i díla jinde zavrhaná a opomíjená (ať už kvůli morálním nárokům společnosti, nebo z jiných důvodů). Příznačná pro Moderní revue je však houževnatost, s níž se držela symbolisticky/dekadentně laděné literatury. Ačkoliv do Moderní revue začaly postupně pronikat i jiné vlivy, symbolisticky a dekadentně ladění autoři (a to i severští) se zde objevovali i v průběhu první dekády 20. století.⁶⁵

⁶⁵ Srov. Příloha, s. 95-96.

4. OTÁZKA PŘEKladu

4.1 Nové přístupy, noví překladatelé

S nástupem symbolismu a dekadentní literatury lze v rámci českého jazykového prostředí hovořit o nové vlně překladatelského umění. V posledních desetiletích 19. století se totiž objevují nové přístupy k teorii.

Česká moderna i ostatní literární skupiny z konce 19. stol. nastupují v polovici 90. let, asi 20 roků po prvních překladech Jar. Vrchlického. Nejdříve se kriticky vyrovnávají s překladatelskou metodou Vrchlického, v letech 1894-6 ji teoreticky potírají a vedoucího lumírovského básníka napadají i jako překladatele. Je to nejprudší zápas o překladatelskou metodu, jaký byl kdy u nás veden; šlo v něm o věci zásadní i o osoby, byl součástí boje proti Vrchlickému básníkovi.⁶⁶

Zásadní vliv na tento zlom mělo právě symbolisticky dekadentní nahlížení umění jako způsobu jedinečného vyjádření. Práce překladatele přestala být vnímána jako řemeslo a začalo se na ni postupně nahlížet jako na umění; a tedy začala dávat větší prostor překladateli ve volbě uměleckých prostředků a koneckonců i ve výběru překládaného díla⁶⁷.

Zaměříme-li se nyní na překlady ze skandinávských jazyků, setkáme se s několika problémy. Prvním problémem je exotičnost. Dánština, ani švédština nebo norština nejsou světovými jazyky, a tudíž je pochopitelné, že je nikdy nebylo možno srovnávat co do počtu překladatelů a vydaných překladů s angličtinou, němčinou či francouzštinou, tím méně pak v druhé polovině devatenáctého století. Obzvláště v padesátých a šedesátých letech bylo tedy z důvodu nedostatku erudovaných

⁶⁶ J. Levý, *České teorie překlada*, díl I, Praha: Ivo Železný, 1996, s. 187.

⁶⁷ Srov. J. Levý, *ibid.*, s. 193.

překladaatelů běžnou praxí pořizovat převod díla severských autorů z německého, popřípadě z anglického a francouzského překladu. Již v průběhu osmdesátých let a především v letech devadesátých se v literárních kruzích začali objevovat překladaatelé, kteří vycházeli přímo ze skandinávských originálů. V jejich čele stál Hugo Kosterka, který ovládal tři skandinávské jazyky (norštinu, švédštinu a dánštinu) a také z nich překládal. Počet publikovaných překladů skandinávských titulů přitom rapidně stoupl v průběhu devadesátých let. Tendencí dnešní doby je nahlížet tyto překlady prizmatem dnešního překladaatelského úzu a hlavně posuzovat je z hlediska současné podoby jazyka a kultury, z čehož pak vychází jednoduchá, avšak ahistorismem zavádějící, rovnice: čím starší překlad, tím horší; čím novější, tím lepší.⁶⁸

Poněkud problematickými se jeví i ty případy, kdy je ignorován fakt, že od začátku devadesátých let 19. století se čím dál tím více upouštělo od převodů z němčiny a jiných světových jazyků namísto jazyka originálu. Přesto se však i dnes můžeme setkat s přesvědčením, že hlavním zdrojem literárních překladů byla až do první světové války němčina:

In the second part of the 19th century the vast majority of Scandinavian literature published in Czech was translated from German, and this practice did not change much until after the First World War.⁶⁹

Je sice pravdou, že až do první světové války se vyskytovaly ony překlady „z druhé ruky“, není však zcela na místě tvrdit, že jich byla „naprostá většina“. To by se snad dalo tvrdit o převodech vzniklých mezi lety padesátými a osmdesátými, ne však o posledních dekádách 19. století a tím méně o literatuře od přelomu století do první světové války. Podíváme-li se totiž do dostupných bibliografických pramenů, zjistíme, že například jen z literatury psané švédsky bylo mezi lety 1880 a 1914 vydáno přes sto titulů⁷⁰ (nepočítáme sem reedice a opakovaná vydání stejného překladu).

⁶⁸ Srov. O. Vimr, *Když železná opona spadne. Hugo Kosterka (1867-1956). Dějiny překladu ze skandinávských jazyků 1890-1950 pars pro toto* in: *Plav, měsíčník pro světovou literaturu*, č. 7-8, Praha: o.s. Splav!, 2006, s. 75.

⁶⁹ M. Humpál, *The Reception of Ibsen's plays in Czechia* in: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica III, Germanistica Pragensia XIX*, Praha: Univerzita Karlova, 2008, s. 65.

⁷⁰ Srov. *Bibliografie českých překladů ze švédské literatury* in: A. Gustafson, *Dějiny švédské literatury*, Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 441-470.

Z tohoto množství pak, jak při bližším zkoumání zjistíme, bylo kolem 70 titulů převedeno přímo ze švédského originálu, na 20 titulů ze světových jazyků (němčina, pravda, převažuje, dále angličtina a francouzština) a přibližně u 13 titulů nebylo možno zjistit původce překladu (jelikož se překladatel skrývá pod pseudonymem, zkratkou, nebo není uveden vůbec). Z toho vyplývá, že i kdybychom připustili, že ony anonymní překlady a ještě některé další byly pořízeny „z druhé ruky“, nemůže celkový počet překladů z nepůvodních jazyků překročit polovinu celkového množství švédské literatury převedené do češtiny mezi lety 1880 a 1914.

4.2 Překlady ze skandinávských jazyků

Při pohledu na ediční plány nakladatelských domů jako J. Otto, J.R. Vilímek, Vydavatelstvo vzdělávací bibliotéky aj. období přelomu století, zjistíme, že v nich velmi důležitou roli hrály literatury z dánského, švédského a norského jazykového prostředí. I v periodících jako *Moderní revue*, *Rozhledy*⁷¹, *Časopis českého studentstva* byly skandinávské literatury hojně reprezentovány, a nedalo by se říci, že by v periodících tvořily jen zlomek, vrchol ledovce toho, co se vydávalo a překládalo v knižní podobě⁷². Podíváme-li se například na rejstřík překladů ze severských literatur publikovaných mezi lety 1894 a 1914 v *Moderní revue*⁷³, zjistíme, že se jednalo obzvláště v prvních letech o nepřilíš velkou, avšak neodmyslitelnou součást tohoto periodika.

⁷¹ Na příklad v ročníku 1898/9 *Rozhledů* najdeme překlad nebo kritiku skandinávského literárního díla v mnoha číslech: O. Hansson, *Hluchý květ*, roč. VIII/č.2-3.

J.P. Jacobsen, *Zde by měly kvést růže*, roč. VIII/č.5.

Anonym („K“), *Sýček Gabriela Finneho*, roč. VIII/č.8.

Anonym („jv“), *Jiří Karásek: Ideje zítřku (Henrik Ibsen – Walt Whitman)*, roč. VIII/č.8.

A.L. Kielland, *Fylax*, přel. G. Nováková, roč. VIII/č.15-17.

F.V. Krejčí, *Arne Garborg: Mír*, roč. VIII/č.15.

Anonym („Kj“), *Hřích Dagny Przybyszewské*, roč. VIII/č.15.

J. Karásek, *Viggo Stuckenberga: Slunce*, roč. VIII/č.16.

⁷² Srov. H. Kadečková, op. cit., s. 113.

⁷³ Srov. Příloha, s. 95-96.

Český překlad konce 19. století zažíval svůj rozkvět, což se projevilo na množství vzniklých překladů, a také na překladatelské schopnosti uvádět do české literatury díla aktuální a čerstvá. Český jazyk je jedním z prvních, do kterých bylo převedeno Huysmansovo *À rebours* (1897 v *Moderní revue*, 1905 knižně). Podobné případy však nalezneme i u knih skandinávských autorů. Sbírká povídek Oly Hanssona *Všední ženy* (*Tidens kvinnor*) vyšla v češtině v překladu H. Hackenschmieda již v roce 1903 a předstihla tím vydání knihy ve švédském originále o celých 11 let⁷⁴. Velké dekadentní dílo a románová prvotina Hermana Banga *Beznadějná pokolení* (*Haabløse slægter*) byla do češtiny uvedena v roce 1906, což bylo sice až 26 let po prvním dánském vydání, nicméně nás zajímá, jakým způsobem bylo dílo přijato:

Haabløse slægter fik ikke nogen god modtagelse af den samtidige kritik. Flere anmeldere ankede over at kendte personer var afbidlet i bogen, så deres privatliv blev gået for nær;[...] I 1884 udsendte Bang "2. ændrede Udgave" af sin roman, hvori de "usædelige" steder var strøget og andre forkortelser foretaget. I 1905 kom en, yderligere lidt ændret, tredje udgave, der på titelbladet blev betegnet som den "endelige"; (minde)udgave fra 1920 er et optryk af denne.⁷⁵

Zatímco v Dánsku způsobila kniha velké pobouření, takže Bang musel k roku 1905 připravit nové vydání, kde vyškrtal "nemravné" pasáže a jiné musel zkrátit, a třetí ještě jednou pozměněné a proškrtané "finální" vydání v roce 1920, český překlad románu byl pořízen z prvního, nezměněného vydání v roce 1906, tedy v době, kdy Dánskem putovala už jen proškrtaná, umravňená verze. Zajímavostí je, že k první necenzurované reedici došlo v Dánsku poprvé až roku 1965. Pro českého čtenáře nikdy žádná cenzura *Beznadějných pokolení* neexistovala.

⁷⁴ O. Hansson, *Tidens kvinnor*, Malmö: Tryckeriaktiebolaget Framtiden, 1914.

⁷⁵ V. Sørensen, *Indledning* in: H. Bang, *Haabløse Slægter*, København: Gyldendals Tranebøgger, 1977, s. 18-20.

Beznadějným pokolením se od dánské kritiky nedostalo nijak vlídného přijetí. Mnoho recenzentů si stěžovalo, že jsou v románu zobrazovány známé osoby způsobem, který až příliš odhaluje jejich soukromý život. [...] V roce 1884 publikoval Bang "2. pozměněné vydání" svého románu, kde byly vyškrtány všechny "nemravné" části a další pasáže byly zkráceny. V roce 1905 vychází třetí ještě o trochu více pozměněné vydání s označením "konečné" na obálce. Jubilejní vydání z roku 1920 je přetisk třetího. (přel. J.T.)

Poměrně časně bylo do českého jazyka přeloženo také dílo Arno Garboga *Umdléné duše* (*Trætte mænd*); rozdíl mezi norským (1891) a českým (1895) vydáním byl pouze 4 roky. Je důležité zmínit, že ačkoliv Garborg veškeré své předchozí knihy publikoval v tehdy mladé variantě norštiny *landsmål* (jelikož zdůrazňoval, že *landsmål* je moderní varianta jazyka s progresivním vývojem, a byl jeho velkým zastáncem⁷⁶), román *Umdléné duše* publikoval v dánské variantě norštiny *riksmål*⁷⁷. Zvláštností, jak podotýká O. Vimr, je to, že H. Kosterka při překladu názvu (*trætte mænd* = doslova *znavení muži*, a to z originálu jazyka *riksmål*; tedy dánština jakožto psaná varianta norštiny⁷⁸) doslova musel vycházet z předchozí recepce díla, která proběhla na základě německých vydání a jejich odrazu v kritice (např. článek *Znavené duše* F.V. Krejčího 1.1. 1895 v *Moderní revue*).

Menší záhadou je krátké drama norské dekadentní spisovatelky Dagny Juell-Przybyszewské, které vyšlo v edici dramát pro Intimní volné jeviště *Moderní revue*. V roce 1898 se drama *Hřích* (*Synden*) hrálo na jevišti této scény, přičemž o rok později vyšlo v překladu Knihovny *Moderní revue*. Nicméně překladatel pod bibliofilským nákladem (73 kusů) tohoto vydání uveden není. Kdo je oním anonymním překladatelem? Toto krátké drama o třech dějstvích a třech postavách bylo vydáno pouze v jazyce originálu (1978) a v polštině (ve stejném roce jako v češtině). Přibližně rok před vydáním píše Stanisław Przybyszewski, manžel Dagny Juell a překladatel jejího dramatu do polštiny, Arnoštu Procházkovi: „A co drama mé ženy? Chce ho Kosterka vydat?“⁷⁹ Po vydání titulu v češtině pak píše Przybyszewski Procházkovi (17.3. 1899):

⁷⁶ Srov. S. Gimnes, *Nordic Language History and Literary History III: Norway* in: *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, vol. I, ed. by Oskar Bandle et al., Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2002, s. 465.

⁷⁷ V době, kdy Garborg psal *Umdléné duše*, ještě formálně neexistovala norština jako oficiální úřední jazyk, a jelikož Norsko spadalo pod mocenskou nadvládu Dánska (ačkoliv bylo Norsko čím dál tím autonomnější) mluvilo se v Norsku převážně jazykem *riksmål* (rik = říše, stát; mål = jazyk). *Riksmål* byl v psané podobě (až na malé procento slovních tvarů) takřka identický s dánštinou té doby, lišil se spíše v mluvené formě. Protože Garborg tento jazyk posměšně označoval za „norsk-dansk“ (ponorštělá dánština), nezdá se mi správné označovat v tomto kontextu tuto variantu za norštinu. Garborg navíc zdaleka nebyl jediným Norem, který se zdráhal považovat *riksmål* za svou mateřštinu.

⁷⁸ Srov. O. Vimr, op. cit., s. 77-78.

⁷⁹ S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op.cit., s. 224.

Má žena je velice, velice šťastná, že vyjde Hřích. Moc prosí, abyste jí poslali exempláře k podpisu.⁸⁰

Výše uvedená komunikace mezi Przybyszewským a Procházkou by mohla být klíčem k rozluštění, kdo byl oním překladatelem *Hříchu*. Vycházejí zde dvě více či méně reálné možnosti. Buď se překladu ujal sám Kosterka (z předešlých faktů vyplývá, že při jednání o překladu a vydání musel být Kosterka ve hře nejen jako spoluvydavatel, ale i jako překladatel), nebo se jej Kosterka ujmout nechtěl či nemohl, v tom případě Procházka musel hledat nového překladatele, nicméně pravděpodobnější je možnost, že by se drama pokusil přeložit sám (Procházka se nejednou pouštěl do podniků více než odvážných, když překládal z jazyků, které ovládal jen pasivně nebo vůbec: vlámština, holandština, portugalština).

Soustředíme-li se na samotný text, vyjdou na povrch další souvislosti. Především je nutné si povšimnout, že český převod *Hříchu* je povedený⁸¹ nejen co se vnitřní umělecké stránky týče, ale i formálně. Textu v češtině nelze upřít velkou zvukovou a rytmickou kvalitu; jednotlivé repliky zní místy natolik zvučně, že by je šlo zaměnit za verše.

[Miriam]

(Pohlíží na ní) Ležíš tak tiše, tak mdle, jako by vše bylo z tebe vyssáto... a přec cítím vzduch chvět se kol tebe neklidem. – Co je to? Jsi nespokojena? Co ti schází? Nikdy jsem neviděl tvých očí tak velkých.⁸²

Procházka byl básníkem a často své poetické sklony nechával proklouznout do svých překladů. Na druhou stranu o Kosterkovi je známo, že se poesii vyhýbal, ať už ve svém překladatelském díle, tak jako spoluvydavatel *Moderní revue*⁸³. Dalším faktem svědčícím pro autorství Procházkovo je, že Kosterka takřka nikdy nevydával své překlady anonymně, což se nedá říci o Procházkovi; z 22 překladů, které pro

⁸⁰ S. Przybyszewski, *ibid*, s. 232.

⁸¹ Srov. H. Kadečková, *op. cit.*, s. 113.

⁸² D. Przybyszewska, *Hřích*, Praha: Moderní revue, 1899, s. 26.

⁸³ Srov. J. Karásek ze Lvovic, *op. cit.*, s. 201.

Knihovnu Moderní revue Procházka pořídil, jich 10 publikoval pod některým ze svých pseudonymů (například N. Fomeš, K. Pudlač, L. Lakosil) nebo anonymně⁸⁴.

Ačkoliv je text celkově přeložen velmi dobře, přece jen se tu a tam objeví formulace a vazby prozrazující jazyk originálu. Jsou to pochybení, kterých by se Kosterka se svou úrovní znalosti norštiny a se svými zkušenostmi s překládáním ze severských jazyků jistě nedopustil. Ve větě překladu „Co prospěje bojovat proti...“ (ibid., s. 33) se objevuje slovesná vazba nečeská, avšak na pohled přímo kopírující „Hvad nytter det att kjæmpe imod....“⁸⁵ z norského originálu. Jinde zase překladatel užívá jednočlenné věty (v norštině uvedené zájmenem *det*: „[...]Det ringer [...]Det banker“⁸⁶), které v češtině působí dost nepřirozeně:

([...]Zvoní se. Ona vyskočí, ale pak si zas lehne. Někdo klepe. Ona se neozve. Klepe se silněji.)⁸⁷

Z těchto nečetných chyb a z dalších výše uvedených faktů lze tedy usoudit, že překlad *Hříchu* pořídil s velkou pravděpodobností Arnošt Procházka. Přestože nebyl zběhlý v jazyce originálu, podařilo se mu vytvořit překlad dosti vysoké úrovně a obohatil tak českou literaturu o dílo unikátní a do jiných jazyků (až na polštinu) nepřekládané.

Jelikož byl rukopis norského originálu dlouhou dobu považován za ztracený, musel *Hřích* čekat takřka 80 let na své první norské vydání. Když se na začátku 70. let 20. století Munchovo museum (nor. *Munch-muséet*) rozhodlo uspořádat výroční výstavu Munchových děl a při té příležitosti uvést *Hřích* na jevišti Norského národního divadla (*Nationaltheatret*), musela být hra „zpětně“ přeložena z češtiny a polštiny.⁸⁸ Rukopisy byly objeveny až o několik let později a vydány poprvé v roce 1978. V tomto případě vyšel český překlad o 79 let dříve než originál.

⁸⁴ Srov. *Moderní revue 1894-1925*, op. cit., s.369-370.

⁸⁵ D. Juell, *Synden og to andre skuespill*, Oslo: Solum forlag A/S, 1978, s. 81.

⁸⁶ D. Juell, ibid, s. 76.

⁸⁷ D. Przybyszewska, op. cit., s. 28.

⁸⁸ Srov. O.M. Selberg, *Inledning* In: D. Juell, *Synden og to andre skuespill*, Oslo: Solum forlag A/S, 1978, s. 7.

5. STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI: POTENCIÁLNÍ STŘEDOBOD

EVROPSKÉ DEKADENCE

5.1 Příklad Satanova dítěte

Pokud lze o někom prohlásit, že představuje centrální a zároveň jistým způsobem spojující prvek různých odnoží evropské dekadence, tak jistě o Stanisławu Przybyszewském. Przybyszewski hrál důležitou úlohu stran recepce některých českých autorů (Březina, Zeyer, Hlaváček, Karásek) v Polsku a Německu, fungoval však také jako důležitý informační zdroj nových literatur a výtvarného umění pro periodikum a vydavatelství *Moderní revue*. Autoři jako Ola Hansson, Dagny Juell, Richard Dehmel, Alfred Mombert, Maurice Maeterlink, Joris-Karl Huysmans a výtvarní umělci jako například Edvard Munch, Gustav Vigeland a Stanisław Wyspiański našli své místo na stránkách *Moderní revue* a tedy i cestu k českému publiku právě za nemalého přispění Stanisława Przybyszewského.

Przybyszewski se hlásil mezi nás. A nebyl jen mezi námi, *byl první z nás*. Kdo zotvírá ročníky tehdejší *Moderní revue*, nachází řadu článků psaných Przybyszewským zvláště pro nás, kde propagoval Przybyszewski své ideje a kde k nám uváděl významné básníky německé, na příklad Momberta a jiné. [...] Usídlil se v Krakově a počal vydávati *Życie*. Rozumí se, že jsme s Procházkou spláceli spolupracovníctví Przybyszewského při *Moderní revui* a že jsme horlivě psali do tohoto orgánu polské dekadentní mládeže, dnes svrchovaně vzácného.⁸⁹

Pro české publikum byl Przybyszewski důležitý hlavně kvůli svému vlivu na *Moderní revue*: jeho nahlížení skandinávské literatury a umění se promítalo na její stránky.

⁸⁹ J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Stanisława Przybyszewského* in: *Rozprawy Aventina*, Praha: Aventinum, roč. 1927-8, s.

V průběhu prvních let poslední dekády 19. století se Przybyszewski postupně seznamoval se skupinou německých naturalisticko-dekadentně laděných spisovatelů, jejichž stěžejní postavou byl Richard Dehmel. Zanedlouho poté se navíc setkal s některými severskými spisovateli, kteří v té době pobývali ve více či méně dobrovolném berlínském exilu⁹⁰. Z těchto autorů cítil největší duševní spřízněnost s Olou Hanssonem a s jeho ženou Laurou Marholm. Hansson Przybyszewského uvedl do okruhu společnosti, jež se scházela v hostinci „Zum schwarzen Ferkel“, jíž vévodili August Strindberg a Edvard Munch. Díky této severské komunitě se Przybyszewski seznámil s Norkou Dagny Juell, kterou si roku 1893 vzal. V letech 1894-95 pak se svou ženou pobýval převážně v Norsku, kde ještě více prohloubil své vazby na severskou literární scénu.

5.2 „Černé sele“ v Klášteře: skandinávská enkláva v Berlíně dvěma diametrálně odlišnými pohledy

Stanisław Przybyszewski mezi německými naturalisty a dekadenty našel místo celkem záhy po svém příchodu do Berlína. Zájmy o psychologii, filosofii a okultismus se odrazily hned v jeho první studii *Zur Psychologie des Individuums I - Chopin und Nietzsche*, která se krátce po svém publikování dostala do rukou Oly Hanssona a Richarda Dehmela. Hansson pozval Przybyszewského do svého domu. Przybyszewski ve svých pamětech vypráví o tom, jak se mu po delší společné procházce Hansson svěřil, že Przybyszewski je „prvním, s kým si v Německu naprosto a beze zbytku rozumí.“⁹¹ O dvanáct let starší Hansson byl Przybyszewskému vzorem ještě před tím, než se oba spisovatelé vůbec seznámili. Przybyszewski Hanssona popisuje jako muže, jenž skrze své esejistické umění seznámil Němce s francouzskými symbolisty a dekadenty (Rimbaud, Verlaine, Huysmans), a zároveň je naučil tento literární žánr používat. Byl mu také idolem -

⁹⁰ Jak se dozvídáme z Przybyszewského *Pamětí*.

⁹¹ S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 24.

Hansson podle něj představil Němcům jejich vlastní filosofy: Stirnera a Nietzscheho. Jarní večer roku 1891 byl pro Przybyszewského památným, protože od toho večera se datuje jeho a Hanssonův dlouholetý vztah hlubokého přátelství; toho večera Przybyszewski usedl a napsal své druhé psychologické pojednání: *Zur Psychologie des Individuums II – Ola Hansson*.

Przybyszewski se díky svým psychologicko-literárním článkům zviditelnil nejprve v úzkém společenství německých spisovatelů setkávajících se u Hanssonů, později jej vyhledal i Richard Dehmel, v té době již značně proslulá literární osobnost. Przybyszewského strhující hra na klavír ho údajně proslavila přinejmenším stejně jako jeho první literární črty. Způsob, jakým dokázal hudebně interpretovat Chopina, Beethovena a další skladatele, uchvátila mnoho umělců, kteří měli příležitost si jeho hru vyslechnout (mezi ně patřil Strindberg, Munch, Hamsun a další):

Dehmel ke mně přistoupil, jako by mě znal léta:

„Ale dneska budeš hrát – budeš hrát jenom pro mne!“

Najednou přemítám, co to v mém veskrze diletantském hraní bylo, co lidi tak uchvacovalo, ba dokonce naprosto vyvádělo z míry. Zdá se, že obvykle působila vzrušená nálada, která posluchačům nedovolila kriticky nahlédnout technické nedostatky mé nespoutané hry: jejich sluch se nesoustředil na virtuosní stránku provedení, ale duše tím citlivěji vnímala ducha skladby, jehož jsem vysvobozoval svou barbarskou hrou.⁹²

Przybyszewski kromě svých německých kolegů a přátel svou hrou uchvátil i Strindberga, který o něm a o skandinávských autorech žijících v Berlíně podává výpověď v novele *Klášter*; je to výpověď zcela odlišná než ta Przybyszewského (*Paměti*).

5.2.1 Strindberg: *Klášter, Inferno, deníky*

August Strindberg poprvé uslyšel Przybyszewského klavírní projev v berlínském hostinci jménem „Zum schwarzen Ferkel“ (U černého selete), který sám

⁹² S. Przybyszewski, op. cit., s. 28.

nazýval Klášter. Název tohoto zařízení je zároveň názvem jedné ze Strindbergových novel (*Klostret*). Strindberg zde líčí období svého pobytu v Berlíně a následující léta svého manželství s vídeňskou novinářkou Fridou Uhl. Strindberga do Berlína vyhnaly nepříznivé finanční a životní podmínky: po drtivém a na veřejnosti skandalizovaném rozchodu se svou první manželkou Siri von Essen byl vystaven obecnému pohrdání, a navíc byl nucen zaplatit pokuty a soudní náklady. Jeho podmínky byly ještě ztíženy pokračujícím neúspěchem u vydavatelů a divadel, neboli, jak sám líčí v dopise Hanssonovi z 5. srpna 1892:

Käre Ola Hansson,
jag kan icke komma lös! Hade utmätning för 200 kronors kontribution dagen efter mitt bref, väntar nya exekutioner för 500 kr. böter, viten och rättegångskostnader, eller fängelse om jag ej betalar, hvilket är omöjligt. Du tycker det låter som fabler, men det är nakna sanningen och sannolikt går jag i fängelse, ty jag har viktigare skulder.
Detta är Sverige! [...]

I våras skref jag Sankte Per! Nersköldes som manuskript af en teaterförare som hade den till läsning. Följden: ospelad! Skref tre enaktspjeser till Dramatiska teatern. Antogos: men spelades ej, därför... det vet ingen!

Det förefaller som om Sverige icke skulle få någon ro, förrän jag är död! och som om man bara väntade på att få ställa till begrafningen! [...]

Kan jag nu få min bok färdig så kommer jag nog till Berlin i höst, bara för att slippa vara i Sverige, och till dess uppskjuter jag allt yttrande om Er nya riktning i litteraturen, på hvilken jag, utan att veta det, lär vara med, efter hvad en Fransman påstår.
[...]⁹³

⁹³ A. Strindberg, *August Strindbergs och Ola Hanssons brevväxling 1888-1892*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1938, s. 143-144.

Milý Olo Hanssone,

nedaří se mi odtud dostat! Den po tom, co jsem odeslal svůj dopis, mi byl zabaven příspěvek ve výši 200 korun a čekají mě ještě další exekuce – 500 korun za pokuty, sankce a soudní výlohy, nebo vězení v případě, že nezaplatím, což je nepřipustné. Asi ti to zní jako výmysl, ale je to holý fakt a pravděpodobně mě zavřou, protože mám ještě závažnější dluhy.

Tohle tedy je Švédsko! [...]

Na jaře jsem napsal Svatého Pera! Rukopis ztrhal jeden divadelní kritik, kterému jsem jej poskytl k přečtení. Důsledek: nehrál se! Rovněž jsem napsal tři jednoaktové hry pro Dramatické divadlo. Přijaty: ale nehrály se, protože... to nikdo neví!

Vypadá to, jako by Švédsko nemělo dojít klidu, dokud nezemřu! a jako by všichni jen netrpělivě čekali, až budou moct strojit pohřeb! [...]

Pokud se mi podaří dokončit knihu, přijedu do Berlína na podzim, jen abych už nemusel být ve Švédsku, a do té doby odložím veškeré projevy o Vašem novém směru v literatuře, jehož já jsem, podle mínění jednoho Francouze, součástí. [...] (Přel. J.T.)

Když Strindberg přijal Hanssonovo pozvání a nabídnutou pomoc, doufal patrně, že se mu v Berlíně dostane vřelejšího čtenářského a diváckého přijetí a že unikne moralizování, jež zakusil ve své vlasti. Po přátelském uvítání Hanssona a Marholm a obdivném přijetí kolegů to na chvíli vypadalo, že se Strindbergovi přibližují šťastnější časy. Stal se stálým hostem v již zmiňovaném hostinci U černého selete, který se jeho přítomností postupně dostával do povědomí umělecké bohémy a kam za ním začal chodit kruh skandinávských „Berlíňanů“.

V novele *Klášter* Strindberg popisuje jednotlivé členy této poněkud uzavřené společnosti: Švéd či nenávidník žen (tak ve třetí osobě nazývá sám sebe), Dán (Holger Drachman), Fin (Adolf Paul), Nor (Gunnar Heiberg), norský malíř (Edvard Munch), Divous (Richard Dehmel), slečna X (Frida Uhl) a Rus (tak Strindberg provokativně nazýval Poláka Przybyszewského). Strindbergově popisu nelze upřít nadřazený tón; vnímal své skandinávské kolegy jako méněcenné, přesto však výjimečné talenty, zatímco k ostatním přistupoval s předsudky a s odstupem:

A tady se na začátku posledního desetiletí tohoto století usadili Skandinávci, kteří odešli za hranice. Originální skupinka talentů hledající uznání, pochopení a chleba; nespokojení a na štíru s těmi doma. Jeden byl padesátiletý, několik jich mělo kolem čtyřicítky a byli tedy právě ve věku, kdy se život začíná perspektivně jevit jako nepřehledný. Pár z nich byli třicátníci a odpočívali již nějakou chvíli na čerstvých vavřínech. Jeden překročil dvacítku a ten si vydělával peníze jako famulus. [...]

Ke Skandinávcům se pak připojilo několik domorodců a jeden Rus. Polární záře je přitahovala, jako světlo láká moly, hledali teplo, ale měli jen ledový chlad.⁹⁴

Strindberg vidí celou skupinu prizmatem ženy. Jednotlivé členy uskupení poměřuje podle jejich rodinné situace (tj. kolikrát byli rozvedeni, kolik mají dětí a či manželku si vzali). Žena je pro něj ohniskem konfliktu, který si však nedokáže odepřít. Strindberg si je vědom své slávy a svého konflikt přitahujícího charismatu, takže když se na scéně objeví zadaná žena, pokouší se ji svést bez ohledu na své ostatní (přátelské) vztahy a eventuální střety zájmů.

⁹⁴ A. Strindberg, *Klášter* in: *Osamělý*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974, s. 14-15.

Na povrch současně vystupuje Strindbergův silný pesimismus spojený s prohlubujícími se paranoidními pocity; ani v tak uzavřeném kruhu nedokáže nikomu věřit jeho zdánlivě upřímně mířená slova, protože je podle něj z každého cítit nedůvěra. Strindberg se připojuje k enklávě U Černého selete, aby unikl své vlastní samotě a aby utopil čas v alkoholovém opojení. Nedůvěra je také důvodem, proč Strindberg nedokáže brát energického a vřelého Przybyszewského jako osobnost sobě rovnou. Przybyszewského nátura v něm vzbuzuje stále sílící odměšenost. Když mu „Rus“ přede všemi vzdává hold a projevuje mu gesta nejhlubšího přátelství, odpovídá mu Strindberg jen chladným úsměvem či ironickou poznámkou.

Na druhou stranu však nelze tvrdit, že by Strindberg Przybyszewského neuznával jako umělce. Jakkoliv se cítí být v nadřazenější pozici, dokáže Strindberg vůči „Rusovi“ projevovat obdiv a svého druhu úctu. V pasážích, kde popisuje Przybyszewského hru na klavír, se dokonce nechává strhnout atmosférou vzpomínky a s nemalým zaujetím popisuje Przybyszewského démonický klavírní přednes v odstínech děsu a krásy:

Hrál fantazie na různé motivy, ve velkém stylu, a ovládl posluchače natolik, že jakýkoliv odpor byl marný. Přestala to být hudba, na píano zapomněl; byla to bouře, vodopád, blesky, které obracely duše naruby a vysály z člověka do posledka zbytky všeho, co v něm bylo ještě pozitivní a plodné. A jak tak míchal motivy, proměnil se celek ve velkolepý koncert, v němž o hlasy pečovali Beethoven, Mozart, Wagner a Chopin. Když skončil, zazněl Klášterem potlesk a i z nejbližších konců se s rámusem trousili lidé pod křížovou klenbu.⁹⁵

Ačkoliv té noci považoval Strindberg Przybyszewského za přítele a odešel přespat k němu domů, je z jeho popisu znát jisté ohromení smíšené s úděsem. Již tehdy Strindberg cítí obavu z Przybyszewského živelnosti a démoničnosti, obavu, která se později stupňovala a nabalovala na sebe další paranoidní pocity, až dosáhla svého vrcholu v období, kdy Strindberg začal psát *Okultní deník (Ockulta dagboken)*, z něhož posléze vzniklo *Inferno*. V dopisech Edvardu Munchovi píše o zprávě, která se k němu údajně donesla, totiž že Przybyszewski zabil svou ženu (Dagny Juell) a děti (podle *Okultního deníku* mu zprávu měl zaslat jeho přítel lékař Anders Eliasson):

⁹⁵ A. Strindberg, *Kláster*, op. cit., s. 16.

Från Berlin skrivves mig att Pb är häktad "emedan han förgiftat hustru och två barn med gas."

Der har Du skön Dagny hvars riddare Du ännu vill vara!

Önskar Du, med mig, att göra något för hennes offer, Pby, så är jag redo, men det skall vara genast, för att kunna influera på domen, som eljes blir – Plötzensee! Svar!⁹⁶

Je málo pravděpodobné, že některý z faktů uvedených Strindbergem v korespondenci je pravdivý; Strindberg totiž ve velké míře podléhal svým stále se umocňujícím návalům stihomamu. Zajímavá je však na tomto dopise Strindbergova vůle Przybyszewskému pomoci z domnělé vazby. Ve svém deníku, psaném přibližně ve stejné době jako výše uvedený dopis, totiž Strindberg vnímá Przybyszewského (v *Infernu* mění jeho identitu na rusa Popoffského) jako zlotřilce a šílence, který mu ze žárlivosti usiluje o život. Je tedy přinejmenším zarážející, že ve stejném časovém úseku vidí Przybyszewského jako zločince a oběť zároveň. Ačkoliv žije v představě, že mu Przybyszewski ukládal o život, chce očistit jeho spisovatelské jméno.

Ze Strindbergova pařížského deníku (a následně i z *Inferna*) lze díky autorově přímočarosti vyčíst mnoho z jeho duševních pochodů. Strindberg se v průběhu pobytu a psaní přemísťuje z relativně vyrovnaného psychického stavu do stále sílící bouře paranoii, deprese a celkové životní skepse.

Z *Inferna* vychází najevo, že Strindberga často posedne myšlenka, fantasmie, a on se nechá touto fantasií vést, dává jí prostor a nechá ji rozvinout, což se pak odráží i v jeho psaní. Najednou si vzpomene na Przybyszewského a jeho démonické bušení do klavíru, načež tato vzpomínka splyne s utkvělou představou, že ho dotyčný vyhledal s úmyslem jej zabít:

Je to Schumannův Auschwung. A co víc, to určitě hraje on! Můj přítel Rus, můj učedník, ten, který mě nazýval „otcem“, protože se všechno naučil ode mě, můj *famulus*, který mě oslovoval mistře a líbal mi ruce, poněvadž jeho život začínal tam, kde můj končil. Přijel z Berlína do Paříže, aby mě zabil, tak, jako

⁹⁶ A. Strindberg, *dopis Edvardu Munchovi z 1. července 1896* in: *August Strindbergs brev 11., Maj 1895 – november 1896*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1969, s. 232.

Z Berlína jsem dostal zprávu, že Pb je zatčen, „protože otrávil svou ženu a dvě děti plynem.“

Tady máš svou krásnou Dagny, jejímž rytířem chceš stále být.

Chceš-li, abychom společně něco podnikli pro záchranu této oběti, Pby, jsem připraven, ale musí to být hned, aby to ovlivnilo rozsudek, který jinak bude jistý – věznice Plötzensee! Odpověz! (přel. J.T.)

mě zabil v Berlíně, a z jakého důvodu...? Protože osud tomu chtěl, aby... jeho nynější žena byla předtím než se s ní seznámil, mou milenkou.⁹⁷

Strindberg si spojuje veškeré možné souvislosti (třeba tu, že byl podle všeho milencem Dagny ještě před tím, než se s ní Przybyszewski seznámil a že Dagny má nemanželské děti, které by jejímu současnému manželovi mohly dát záminku k žárlivosti), jakkoliv vzdálené jen mohou být. Strindbergova hrůza přitom zabíhá až do stihomamu, kdy se jeho pověřčivost a víra v pohanskou symboliku (když na zemi před svým domem nalezne dvě větrem zlámané větvičky ve tvaru řeckých písmen Π a Υ, tedy P a Y, jako P---y) mísí s vírou křesťanskou, či přímo starozákonní (bojí se užívat černou magii, jelikož má pocit, že ji proti němu užívá právě Przybyszewski, proto se tedy upíná vši silou k všemohoucímu bohu)⁹⁸.

Strindbergova prvotní fantazie se v průběhu líčení rozvine a nabude rozměrů čirého konstruktů. Probudí se uprostřed noci, za zástěnou u postele vidí „Rusa“ a pokouší se ho zahnat. Nakonec přichází pocit uvolnění a on má po několik dní pocit, že vraha zahnal. Když však přijde zpráva o údajné několikanásobné vraždě spáchané Przybyszewským, Strindberg si představuje, že Przybyszewski obrátil svou žárlivou nenávist (určenou Strindbergovi) vůči své rodině.

Nakonec, když se Strindberg setká se svým „dánským“ přítelem (jak v *Infernu* nazývá Edvarda Muncha), rozhodnou se Przybyszewskému pomoci. Tehdy společně rozjímají nad jedním z Munchových portrétů „Rusa“ a dochází k závěru, že byl obdivuhodným géniem, který však mířil příliš vysoko a kterého pak pohltila jeho vlastní vášeň:

Život nás nechává pouze volit, buď vavříny, nebo rozkoš.⁹⁹

Strindberg se v Munchově ateliéru pozastavuje nad portrétem Przybyszewského, kde se objevuje pouze jeho hlava na světlém pozadí a pod ní několik kostí (Munch zasazoval obrysy kostí například i do spodní části několika svých autoportrétů); portrét mu připomíná jeho vlastní noční můry z doby, kdy trpěl

⁹⁷ A. Strindberg, *Inferno*, Praha: Volvox globator, 1998, s. 51-52.

⁹⁸ Srov. A. Strindberg, *ibid.*, s. 54-55.

⁹⁹ A. Strindberg, *Inferno*, op. cit., s. 61.

utkvělou představou, že jej Przybyszewski chce zabít. Není jasné, do jaké míry se Munch se Strindbergem navzájem ovlivňovali, co se názorů na své společné známé týče, Munch však nejspíš věřil Strindbergově konstruktu o Przybyszewském jako žárlivém vrahovi, jelikož ve stejném období, kdy si v Paříži se Strindbergem dopisoval a též se s ním setkával, vznikl obraz *Žárlivost*, na kterém je v tmavém popředí opět vyobrazena hlava bez těla nápadně připomínající portrét Przybyszewského s kostmi, v pozadí zahradní scénérie s nahou ženou a s mužem přicházejícím jí vstříc.

5.2.2 Przybyszewského vzpomínky a pohledy

Bez ohledu na to, že je příběh o Przybyszewského vražedných sklonech a úmyslech s největší pravděpodobností¹⁰⁰ nepravdivý, skýtá tato aféra vyličená ve Strindbergově stylu cenný obraz toho, jak byla Przybyszewského soukromá a spisovatelská osoba vnímána ve své době. Svými básněmi *Tottenmesse* a *Vigilien* (obě vyšly v německém originálu roku 1895) se Przybyszewski prezentoval jako okultista. Zaujetí satanismem, navíc ve spojení s hrou na klavír, mocně zapůsobilo na jeho kolegy spisovatele a vzbudilo velké pobouření u kritiků a veřejnosti. Dokonce i po letech jej jeho blízký přítel a obdivovatel Karásek ve své vzpomínce líčí s ohledem na jeho prvotní satanistické zaměření:

Dnešní literární pokolení stěží si učiní představu o démonické slávě Stanislava Przybyszewského. Přišel do Berlína a opanoval rázem dekadentní mládež celé literární Evropy. Působil exotismem, ale to nebyla vnější sensace, to byl opravdu živý, hluboký vliv.¹⁰⁰

Má-li však na toto prvotní zaměření být nahlíženo v kontextu celého Przybyszewského díla, je nutno připustit, že jeho satanismus byl do jisté míry pózou.

¹⁰⁰ J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Stanislava Przybyszewského*, op. cit., s.70.

Z Przybyszewského vzpomínek a korespondence vyplývá, že své satanistické směřování bral i on sám s rezervou, jakkoliv vážně se oproti tomu zajímal o okultismus. Existují například dopisy, ve kterých své „následnictví ďábelského kultu“ sám přehání do extrému, přičemž vynikne i jeho ironický tón:

Sním o tom, že odtud odjedu do Haliče a založím tam ve Lvově nebo v Krakově časopis ve stylu *Moderní revue*. Představuji si, že pak si oba časopisy podají bratrsky ruce ve jménu Satanově a všech mocí pekelných.¹⁰¹

Przybyszewski ve svých dopisech rovněž reaguje na Strindbergovo obviňování z vraždy tím, že prohlašuje, že se Strindberg zbláznil. Nečiní tak však v uraženém nebo odsuzujícím tónu, z jeho slov je znát spíše soucit smíšený s překvapením:

Jestlipak víte, že Strindberg je ve Švédsku v blázinci? Chudák, žije teď ve smrtelné hrůze, že ho chce někdo telepaticky zabít. Jeho choroba je strašně nepříjemná i pro mne. Rok jsme žili v Berlíně jako bratři, a teď najednou abych dementoval zvěsti, které Strindberg roznáší po světě, že prý jsem někoho zabil!!! Myslel jsem, že puknu smíchy. A dneska mi poslal na zkoušku zlato. Vydoloval zlato ze železa! Ach Bože, to jsou konce!¹⁰²

Ve *Vzpomínkách* se Przybyszewski vyjadřuje o Strindbergovi a jeho díle ještě obšírněji. Vzpomíná nejprve na Strindbergův příjezd do Berlína v roce 1894, kdy se on i Ola Hansson zasadili o to, aby tento ve své zemi opovrhovaný umělec našel útočiště v Německu, jejich nové vlasti. Przybyszewski se postaral o finanční zabezpečení Strindberga tím, že zajistil „sponzorství“ od jedné židovské berlínské rodiny, Hansson zas přechodně poskytl střechu svého domova. Po nějakou dobu to vypadalo, že se Strindberg v prostředí švédské enklávy uchytil. Strindbergova nestálá a konfliktní povaha však způsobila, že jeho odloučení od této skupiny neproběhlo zdaleka tak přátelsky jako jeho příjezd.

Ačkoliv měl Przybyszewski mnoho důvodů, proč Strindberga zavrhnout, nikdy tak neučinil. Jakkoli je z jeho vyprávění patrné jisté rozhořčení a zklamání nad veškerými falešnými obviněními, která proti němu Strindberg pronesl, nikdy jej neodsuzuje a neodvrací se od něj s hořkostí:

¹⁰¹ S. Przybyszewski, *Paměti korespondence*, op. cit., s. 206.

¹⁰² S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 198.

Ale tohle všechno je směšné a hloupé – jak nekonečně malicherná by byla má pomsta za všechny ty kruté křivdy, jichž se na mně Strindberg dopustil, kdybych se měl rozepisovat o všem, co jsem s ním zažil. Jedno je však jisté – kdyby vstal z hrobu, líbal bych mu ruce s touž hlubokou úctou a obdivem, s níž jsem je políbil, když jsem ho poznal.

Užasl nad tím projevem úcty. Usmál jsem se: „Polnische Perversität!“¹⁰³

Vztah k Strindbergovi jako spisovateli a kolegovi je rovněž ambivalentní. Ve svých *Pamětech* Przybyszewski podává svědectví o Strindbergově díle a snaží se jej s odstupem charakterizovat. Připouští, že jejich vnímání a filosofie umění je zcela odlišná, vyjadřuje však úctu k staršímu a slavnějšímu spisovateli a přisuzuje jeho dílu nemalý literární význam. Podstatný názorový rozdíl vidí ve svém a Strindbergově pohledu na ženu. Zatímco Przybyszewski vnímal muže a ženu jako dvě poloviny jedné celistvé bytosti, v níž každá část je stejně důležitá a ani jedna nestojí výše či níže (příčemž zároveň trval na odlišnosti ženy a ženského rozumu od mužského), Strindberg ve svém díle nezapíral misogynní ladění. Przybyszewski byl toho názoru, že „mužská“ a „ženská inteligence“ pracují na diametrálně odlišných principech a že v každé osobnosti jsou oba druhy inteligence zastoupeny v nepoměrném množství, tedy že jeden druh převažuje. Podle něj byla Strindbergova „mužská inteligence“ obsažena v umělecké části jeho osobnosti a projevovala se „obrovským rozmachem tvůrčích koncepcí, v mimořádně vášnivé světoborné síle, v ničivé moci jakéhosi barbarského Čingischána, s níž boural existující zákony, příkazy a zákazy.“¹⁰⁴ Největší prostor však, podle názoru Przybyszewského, zaujímal ve Strindbergově osobnosti „inteligence ženská“.

Domnívá se, že Strindbergova osobnost byla z devadesáti procent ženského charakteru a že jeho nenávisť vůči ženám pramenila především z jeho hysterických sklonů. Je velice pravděpodobné, že Przybyszewski byl vzhledem k svému zájmu o psychiatrii obeznámen s diagnózami a odbornými články Jeana-Martina Charcota, který studoval poruchy nervového systému u žen a přisuzoval projevy onemocnění

¹⁰³ S. Przybyszewski, op. cit., s. 78.

¹⁰⁴ S. Przybyszewski, op. cit., s. 75.

„hysterie“ především ženskému pohlaví¹⁰⁵. Przybyszewski používá označení „hysterie“ v podobném významu jako Charcot a domnívá se, že původ této nemoci a jiných neuróz lze přisuzovat Strindbergově převažující ženské osobnosti. Připouští nicméně, že jemu samotnému se nepodařilo poznat ženu tak hluboce jako Strindbergovi, který měřil ženu měřítkem nikoli mužským, ale ženským - tedy tím, které se v něm vzpouzelo a jež se v sobě podle Przybyszewského snažil potřít:

Jen žena dokáže druhou ženu tak nenávidět jako Strindberg, a snad žádná žena nestíhá onen typ muže, jehož Strindberg nazýval „gynolatrem“, takovou nenávisť, jako on sám.¹⁰⁶

Przybyszewski si „ženskost“ Strindbergova myšlení spojoval s neschopností vnímat metafyzický aspekt vědění v jakékoliv podobě. Dalo by se říci, že se v tomto bodě oba spisovatelé diametrálně lišili: Strindberg, který se ve svém díle té doby snažil celou svou bytostí vědecky uchopit a empiricky zdůvodnit i ty nejpodivnější aspekty lidského bytí, nedokázal najít společnou notu s Przybyszewským, který se od počátku své tvorby zabýval okultismem a v díle vždy směřoval spíše k rozměru duchovnímu. Przybyszewski navíc kritizoval Strindbergovu nadřazenost a aroganci:

Strindberg nesnášel odpor – způsob jeho myšlení byl veskrze absolutistický, dogmatický, jakákoliv relativita se mu přičila - , to, co si myslel, co prohlašoval, muselo být bezpodmínečně pravda a jeho „autos efá“ řešilo každý problém. Jeho absolutistická, skrz naskrz ženská mysl nebyla téměř schopna abstraktního, metafyzického uvažování, takže mé argumenty přerušoval obvykle znuděným a odmítavým: „Das ist Metaphysik! Davon will ich nichts wissen!“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ačkoliv Charcot později studoval i dětskou a mužskou hysterii, vycházel vždy ze svého původního modelu hysterie, který se zakládal na pozorování ženských pacientů v univerzitní nemocnici Salpêtrière. Srov. J. M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux* in: *Œuvres complètes*, t. III, Paris: Lrecrosnier et Babé, 1890, s. 256-7.

(„Chez la mâle, en effet, la maladie se présente souvent comme une affection remarquable par la permanence et la ténacité des symptômes qui la caractérisent. [...] Dans l'hystérie, dit-on alors, en se fondant naturellement sur des observations prises chez la femme, les phénomènes sont mobiles, fugaces et la marche capricieuse de l'affection est fréquemment interrompue par les coups de théâtre les plus inattendus.“)

¹⁰⁶ S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 64.

¹⁰⁷ S. Przybyszewski, *op. cit.*, s. 72.

Přes všechny neshody a navzdory všem výtkám, které Strindbergovi a jeho dílu uděluje, se Przybyszewski snaží Strindbergův přínos literatuře posuzovat s nadhledem a pokouší se ve svých *Pamětech* zhodnotit Strindberga z hlediska autorského i lidského. Dochází k závěru, že Strindberg byl velmi silnou osobností, která svým psaním rozvířila bouřlivé diskuse a zároveň dokázala uvést na světlo i ty nejtemnější aspekty lidskosti. Przybyszewski je touto Strindbergovou silou takřka fascinován:

Pokud hledíme na Strindbergovo dílo prizmatem jeho života, tak nás na tom zoufalém, nelidsky vyčerpávajícím boji s větrnými mlýny, které nikdy neexistovaly, šokuje ono strašlivé utrpení nešťastného člověka, který jej svádí – pokud se na jeho tvorbu díváme prizmatem umělce, tak až zamrazí z oné neuvěřitelné síly, s níž umělec divákovi či čtenáři dokázal stav duše nikoliv snad předvést – to je slabé slovo - , ale vyvléci jej na světlo denní, v krvavém zápase zarýt drápy do nešťastné oběti a spolu s ní se z hlubokého úkrytu vysoukat ven.¹⁰⁸

Ačkoliv Przybyszewski ve svých vzpomínkách několikrát zdůrazňuje, že jeho kniha nemá být sbírkou anekdot a kuriózních povídek ze života slavných osob, s nimiž se setkal, nýbrž věrný obraz myšlenkových proudů, jimž podléhal a jež se na něm nějakým způsobem podepsaly¹⁰⁹, ne vždy se mu to daří. Často se Przybyszewskému stane, že se nechá uchvátit proudem vlastního vyprávění a neopomene zmínit nejednu historku ze soukromí té či oné osoby. Jindy zase využívá prostoru k tomu, aby u některých událostí odhalil svůj pohled na věc a popřípadě hájil své jméno a očistil svou čest (obzvláště v případech Strindbergova nařknutí z úkladné vraždy a okolností, za kterých se seznámil s Dagny Juell).

Przybyszewski ve své vzpomínkové knize ovšem nabízí i pohled na severskou enklávu v Berlíně na konci 19. století. Jeho pozorování je výjimečné především tím, že on sám skandinávského původu nebyl - a tedy ne všichni členové onoho „společenství“ jej vnímali jako jednoho z nich. Przybyszewského reflexe je cenná, protože byla utvořena pohledem z vnějšku, avšak má všechny kvality prožité skutečnosti.

¹⁰⁸ S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 77.

¹⁰⁹ Srov. S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 71.

Podle něj bylo nevázané společenství severských autorů scházejících se v berlínském hostinci „Zum schwarzen Ferkel“ nejvíce stigmatizováno přítomností Augusta Strindberga. Przybyszewski vnímal tísnivou a místy konfliktní atmosféru onoho prostředí jako důsledek Strindbergovy přítomnosti. Přestože sám Strindberg konflikty nepodněcoval a mnohdy se jich ani neúčastnil, viděno Przybyszewského optikou vzbuzovala jeho osoba jakési negativní jiskření. V tomto světle se berlínský spolek jeví jako celek, jehož členy spojuje pouze více či méně dobrovolné vyhnanství a vzájemná nevraživost.

A tak tam hodinu či dvě v zadumání popíjeli: zřídka kdy padlo nějaké slovo – nepřátelské a žlučovité. Zvláštní, jak se všichni ti lidé neměli navzájem rádi – potom začal rozhovor ožívat, názory se ostře střetaly, skryté nenávisti vycházely najevo, nejprve přerývaně, úsečně a jedovatě, pak náhle vypukaly svárivé hádky, uklidňované a mírněné střízlivějšími společníky, a znovu jakési výbuchy a nechutné scény.

A vždycky jsem měl pocit, že to Strindbergova aura takhle působí na lidi. Kdekoliv se Strindberg objevil, začínaly rozmíšky, objevoval se hněv a hořkost, ožívaly dávno zapomenuté pocity křivdy a ze zhojených ran začínala nanovo prýštit krev.¹¹⁰

Kromě toho, že udržoval blízký přátelský vztah s Olou Hanssonem a Laurou Marholm, navázal Przybyszewski poměrně těsný kontakt s Edvardem Munchem. Przybyszewski si Munchova díla všiml již v době, kdy tento krajaný zavrhaný norský malíř poprvé vystavoval v Berlíně v roce 1892. Kolem výstavy pořádané Spolkem berlínských umělců (*Verein Berliner Künstler*) se strhl nebývalý rozruch. Téměř všechny noviny ve svých kritikách Munchovu výstavu v Architektenhaus ztrhali, někteří kritikové dokonce požadovali její uzavření.¹¹¹ Munchovo jméno bylo nicméně použito jako záminka ke konfliktu uvnitř Spolku berlínských umělců; mnoho z členů Spolku (levicově orientovaní umělci) používalo jeho jméno jako zbraně proti svým kolegům v opozici (pravice), takže necelý týden po otevření Munchovy výstavy byla svolána mimořádná porada spolku, na níž se ze 120 členů oficiálně oddělilo 105 umělců a ti následně založili nový spolek, přezdívaný „secese“.¹¹²

¹¹⁰ S. Przybyszewski, op. cit., s. 71.

¹¹¹ S. Przybyszewski, op. cit., s. 84.

¹¹² Srov. Otto M. Urban, *Ráj bolesti* in: *Edvard Munch: Být sám*, op. cit., s. 21.

S ohledem na pobouřenou veřejnost a konfliktní dění v rámci Spolku umělců se není čemu divit, že se Munchovi v Berlíně nedostalo žádného velkého příznivého přijetí. Przybyszewski se však pro Muncha nadchl a nebál se o něm napsat pochvalný článek, který byl uveřejněn v periodiku *Freie Bühne* (jeho redaktor však k článku poznamenal, že jej tiskne jen proto, že Przybyszewski byl již tehdy jako spisovatel uznáván¹¹³). Przybyszewského zaujetí Munchem nevyprchalo - naopak vedlo ke vzniku rozsáhlejší studie, která byla později uveřejněna mimo jiné v *Moderní revue* (příčemž ta samá studie později inspirovala Jiřího Karáska k napsání článku o Munchovi a stala se tak důležitým základem recepce Munchova díla v Čechách, viz oddíl 3.3). Munch si zájmu a odvahy svého stoupence nicméně všiml a dokázal jej podle všeho ocenit:

Tenkrát bylo zapotřebí hodně kuráže, aby se člověk odvážil brát Muncha vážně. Když vyšla moje studie o Munchovi, byli mí literární kolegové přesvědčeni, že jsem přišel o rozum. Munch za mnou přišel hluboce dojatý:

„Děsí mě, že mě v nejtajnějších tvůrčích okamžicích nějaký člověk pozoruje – ale i já jsem tě pozoroval.“¹¹⁴

Umělecký vztah obou autorů fungoval recipročně. Przybyszewski napsal o Munchovi další studii: ve výboru *Na cestách duše* (*Auf den Wegen der Seele*, 1897) rozebírá Munchovo dílo detailněji; v románu *Krzyk* (1917, č. *Křik*, 1918) se pak pokusil přenést výraz Munchovy výtvarné techniky do literatury (nejedná se o zpracování konkrétních obrazů, ale spíše o prózu inspirovanou Munchovou tvorbou jako celkem). Munch na druhé straně použil svého přítele spisovatele coby předlohu portrétů a jiných obrazů (série *Žárlivost*, *Sjalusi*), a kromě toho byla údajně báseň *Tottenmese* hlavním inspiračním zdrojem pro jednu verzi Munchových maleb *Křik* (*Skrik*), jak ve svých *Pamětech* předesílá Przybyszewski.¹¹⁵

Przybyszewski byl v posledním desetiletí 19. století jedním z největších propagátorů Muncha. Kromě již zmíněných článků a studií publikovaných v Berlíně využíval Przybyszewski všech svých komunikačních kanálů k rozšiřování povědomí o umělci, kterého si tolik vážil.

¹¹³ S. Przybyszewski, op. cit., s. 86.

¹¹⁴ S. Przybyszewski, ibid., s. 88.

¹¹⁵ Srov. S. Przybyszewski, ibid., s. 89.

5.3 Przybyszewski jako zprostředkovatel umění

Zájmy Stanisława Przybyszewského se neomezovaly jen na berlínskou enklávu skandinávských umělců. Za svého čtyřletého pobytu v Norsku (1894-98) se blízce seznámil s norským sochařem Gustavem Vigelandem a jeho uměním. Vigelanda obdivoval podle svých slov přinejmenším stejně jako Muncha, navíc v něm našel spřízněnou duši, s kterou mohl sdílet své nadšení pro gotickou architekturu (Przybyszewski studoval architekturu v Berlíně).¹¹⁶ Przybyszewski prokázal svou odvahu, když publikoval reprodukci Vigelandova *Pekla* v polském periodiku *Życia* (jehož byl v letech 1898-1905 redaktorem): celý náklad byl kvůli zmíněné reprodukci zkonfiskován. Vigelandovy reprodukce se později díky Przybyszewskému dostaly i do *Moderní revue*.

Przybyszewského přínos literatuře a umění fin de siècle spočívá především v jeho nezištnosti a nasazení: vždy usiloval o to, aby umělecká díla, která jej nejvíce oslovovala, a jejichž síla na něj nejvíce zapůsobila, dostala prostor v co možná největším rozsahu. Przybyszewského lze považovat za středobod evropského symbolismu z toho důvodu, že se nezištně snažil zprostředkovávat symbolistické umění jemu dostupnými směry. Především díky němu se umění vzniklé na severu dostalo směrem na jih.

¹¹⁶ Srov. S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 102.

6. OLA HANSSON

6.1 Vazby, vztahy, korespondence

Ze „skandinávské enklávy“ měl Stanisław Przybyszewski v jistém smyslu nejbliže k Olovi Hanssonovi. U těchto dvou autorů se dá mluvit jednak o blízkosti osobní (ačkoliv byl Hansson, narozen 1860, o osm let starší, našel v Przybyszewském dlouholetého přítele a někoho, s kým si bezezbytku rozuměl¹¹⁷) a jednak o blízkosti životních osudů a literární tvorby. Hansson stejně jako Przybyszewski hledal útočiště a živnou půdu v Německu, oba autoři psali a vydávali svá díla v němčině. Hanssona je možné přirovnat k Przybyszewskému i z hlediska jeho kosmopolitního životního názoru a přístupu ke kultuře.

Nejvýznamnější literární díla z pera Oly Hanssona vznikla v devadesátých letech 19. století, v období, které začalo krátce před pobytem v berlínské čtvrti Fridrichshagen. Z korespondence a vzpomínkových záznamů S. Przybyszewského se dozvídáme, že při příjezdu do Berlína už mělo Hanssonovo jméno jistý ohlas. Przybyszewski píše, že Hanssona obdivoval a jeho dílo dobře znal již před tím, než se s „velkým Švédem“ v roce 1892 seznámil. Hanssonův vliv na Przybyszewského se projevuje již v díle *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche* (1892), kde Przybyszewski na Hanssona odkazuje a považuje jej za největšího znalce Nietzscheho filosofie:

Ich verweise hier ganz besonders auf das Schriftchen von Ola Hansson über Friedrich Nietzsche, meiner Meinung nach bei weitem das Beste und Feinste, was über Nietzsche geschrieben wurde.¹¹⁸

¹¹⁷ S. Przybyszewski, op. cit., s. 24.

¹¹⁸ S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche*, Berlin: Fontane & Co, 1892, s. 39.

Druhou část *Psychologie individua* věnuje Przybyszewski osobnosti Oly Hanssona a jeho literárnímu a kritickému dílu. Przybyszewski zde nahlíží Hanssona prizmatem jednak psychologickým, jednak filosofickým. Przybyszewski volí tuto syntézu přístupů, jelikož se podle něj k charakterizaci Hanssonova díla (které samo o sobě má rysy „psychofysiologické“) hodí nejlépe; vidí pojítka mezi Hanssonovou tvorbou a Nietzscheho individualistickou metafyzikou zakořeněnou na jedné straně v transcendenci „Já“ a ve fyziologické podstatě individua na druhé.

Hierin ruht das Geheimnis des weitaus tiefsten und am schlechtesten verstandenen Buches von Nietzsche: „Also sprach Zarathustra“ und hierin liegt das große Geheimnis der Hanssonschen Produktionsweise.

Aus der synthetischen Verschmelzung zweier Associationsweisen, der wissenschaftlichen, die Inhalte an einander fugt, und der modernen die Dinge nach ihren Gefühlswerten assoziiert, erklärt sich die Forderung, die Hansson an die Dichtung stellt, sie solle psychophysiologisch werden, sie solle die Persönlichkeit, wie sie sich in der Individualität widerspiegelt, das Persönliche durchsättigt vom Individuellen, zur Darstellung bringen, einen Gesichtseindruck durch seine organische Resonanz, ein Ding durch die Stimmung, welche es erzeugt, einen Außen Vorgang durch den Gehirnvorgang übersetzen.¹¹⁹

Kromě tohoto pojednání propagoval Przybyszewski Hanssonovo dílo především prostřednictvím korespondence. Když se v druhém ročníku (1896) *Moderní revue* objevuje překlad Hanssonovy básně v próze *Potkávám je, ty oči*, a je to vůbec poprvé, kdy se Hanssonovo dílo objevuje v českém převodu, je to pravděpodobně Przybyszewského zásluha. Z důvodu nedostatku dostupného materiálu nelze tuto skutečnost podpořit přímými důkazy, je nicméně velmi pravděpodobné, že se redakce *Moderní revue* poprvé doslechla o Hanssonovi prostřednictvím jeho přítele polského původu. V dopise adresovaném Arnoštu Procházce z listopadu 1895 totiž Przybyszewski píše:

Poukazuji zde zvláště na spisek Oly Hanssona o Friedrichu Nietzschevi, dle mého mínění daleko nejlepší a nejjemnější, co bylo o Nietzschevi napsáno. (Přel. A. Procházka in: *Moderní revue*, 1895/6, sv. III, s. 117.)

¹¹⁹ S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, II. Ola Hansson, Berlin: Fontane & Co, 1892, s. 37.

V těchto dnech napíše Olu Hanssonovi, obraťte se na něj, bydlí ve Schliersee u Mníchova v Bavorsku. Poproste ho o článek, okamžitě Vám něco pošle.¹²⁰

Navázání kontaktu s Hanssonem se ujal Hugo Kosterka, který nejprve přeložil výše zmiňovanou báseň pro *Moderní revue*, načež se pustil i do překladu rozsáhlejších děl. V roce 1898, tedy pět let po vydání dvojího originálu v dánštině a němčině, vychází v Kosterkově překladu Hanssonova sbírka esejů *Průkopníci a věštcí* (Kritická knihovna vydavatelství Rozhledy). České vydání se od originálního liší svým rozsahem; zatímco *Tolke og Seere* a zároveň *Seher und Deuter* obě obsahují eseje *Edgar Allan Poe*, *Wsewolod Garschin*, *Max Stirner*, *Paul Bourget*, *Rembrandt als Erzieher* a *Arnold Böcklin*, české vydání čítá pouze druhou, třetí a čtvrtou část z výše uvedených.

Dílo Oly Hanssona se dočkalo dalších českých překladů; již v roce 1899 překládá Hanuš Hackenschmied tři Hanssonovy novely (*Mořští ptáci*, *V osidlech Huldry*, *Strašidlo*) a čtyři roky poté i sbírku povídek *Všední ženy* (což je o více než jednu dekádu dříve než švédský originál *Tidens kvinnor*, ten byl vydán až v roce 1914). Dále vyšla sbírka tří próz pod názvem *Zlaté mládí* (1916) v překladu Karla Kamínka a Viktora Dyka. Tím, kdo uvedl Hanssona do české literatury, je nicméně Hugo Kosterka.

Kontakt s Hanssonem Kosterka navázal tak, že jej formou dopisu oslovil za účelem získání autorisace pro svůj překlad, což později vedlo k další korespondenční výměně. Z Hanssonových odpovědí Kosterkovi lze ovšem vyčíst, že Hansson takovouto korespondenci nevnímal pouze jako formalitu. O nové prostředí, do nějž mělo být jeho dílo uvedeno v podobě překladu, projevoval upřímný zájem. V Památníku národního písemnictví v Praze se dochovaly pouze dva Hanssonovy dopisy Kosterkovi. V prvním z nich (datovaném 26. května 1897) nejprve uděluje Kosterkovi žádanou autorizaci a projednává podmínky vydání *Průkopníků a věštců*, v druhé části dopisu pak projevuje zájem o Kosterkovu práci a literární dění v Čechách:

Jag är gema villig öfverlåta åt Eder den önskade auktorisationen för en öfversättning till Bömiska språket af min

¹²⁰ S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op.cit., s. 180.

essaysamling "Tolke og Seere". Det fagnar mig att bli introducerad mot den bömiska publiken. [...]

Jag tackar för den vänliga tillsändelsen af Eder tidskrift med min kåseri. Blott skada, att jag icke kan läsa Edert modersmål. Jag har hört så mycket godt om den bömiska litteraturen; men i första hand kan jag tyvärr icke njuta den.¹²¹

Hanssonem zmíněná causerie je bezpochyby *Causerie o mystice*, která vyšla roku 1897 ve Sborníku pro filosofii, mystiku a okkultismus, jehož byl Hugo Kosterka spoluzakladatelem a v letech 1896-7 i redaktorem. Hanssona s Kosterkou a s Przybyszewským spojoval zájem o věci transcendentální podstaty. Przybyszewski takové jevy obecně nazývá metafyzikou nebo okkultismem, Hansson je ve své črtě ironicky pojmenovává „moderní strašidla“ („moderna spöken“).

Je velmi pravděpodobné, že Hansson „slyšel mnoho dobrého o české literatuře“ od Przybyszewského, který působil jako obousměrný informační zdroj pro mnoho autorů, jednoduše řečeno šířil zprávy o umění všemi dostupnými směry. Takto se skupina spisovatelů kolem *Moderní revue* dozvěděla o Hanssonovi a Hansson se zas naopak prostřednictvím Przybyszewského dozvěděl o české literatuře a českém kulturním dění. Snad by bývalo bylo možné prozkoumat tuto kulturní výměnu v korespondenční podobě prozkoumat blíže, kdyby dopisy, o které se jedná, „neskončily v nenávratnu“, jak Przybyszewski sám poznamenává ve svém *In memoriam Arnošta Procházky*:

Velice nepříjemná náhoda – krádež mých zavazadel, když jsem se stěhoval – oloupila mě o mé nejdrahocennější poklady: o korespondenci s *Dehmelem*, *Strindbergem*, *Olou Hanssonem*, *Przesmyckim*, *Arnem Garborgem* a *Knutem Hamsunem*, s *Munchem* a *Vigelandem*, ale dodnes pociťuji snad nejhlouběji ztrátu listů *Arnošta Procházky*.¹²²

¹²¹ O. Hansson, dopis Hugo Kosterkovi, Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Hugo Kosterka, korespondence přijatá.

Rád Vám uděluji Vámi žádanou autorizaci pro překlad mé sbírky esejů „Průkopníci a věštcí“ do českého jazyka. Jsem potěšen, že mohu být představen českému publiku. [...]

Děkuji za přátelské zaslání Vašeho časopisu s mou causeríí. Je pouze škoda, že neumím číst ve Vašem jazyce. Slyšel jsem již tolik dobrého o české literatuře; ale bohužel ji nedokážu docenit z vlastní bezprostřední zkušenosti.

¹²² S. Przybyszewski, *In memoriam Arnošta Procházky* in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život* (In *Memoriam Arnošta Procházky*), Praha, 1925, s. 35.

Przybyszewski, jako blízký přítel a propagátor, vyzdvihoval Hanssonovu osobnost a nikdy se nestyděl projevit svůj obdiv k němu. Jejich přátelství neslo podtón spolčenců; oba se cítili být vyhnanci ve svých vlastech, jejich díla vycházela v němčině a navíc je pojilo nadšení pro filosofii nadčlověka, oba je uchvátila nietzschovská horečka.

Ačkoliv byl Hansson starší a o Nietzsche se dozvěděl dříve, vycítil u Przybyszewského stejné nadšení a porozumění pro Nietzscheovu filosofii. Na druhé straně zas Przybyszewski prohlašoval, že to byl právě Hansson, kdo seznámil Německo s velkým Nietzschem.

Snad pouze Nietzsche znal Stirnera dřív než Mackay, tak jako jeho znal zase jen Ola Hansson, předtím než se na něj sesypala ohavná lavina jeho pozdějších „obdivovatelů“. [...]

Během delšího pobytu v Paříži se seznámil se všemi literárními proudy ve Francii, kde už naturalismus dělal závěrečnou bilanci, zatímco v Německu se o něm teprve začínalo mluvit. Napsal celou řadu skvělých skic o nejmladších francouzských autorech, psal o Rimbaudovi a Verlainovi, s nadšením vykreslil znamenitý duchovní portrét Barbeye d'Aurevilly, a pokud dnes někdo v Německu s hlubokou úctou zmiňuje Huysmanse, tak jedině díky němu.

Seznámil Němce s Nietzschem a Stirnerem – chudák Mackay totiž ani netušil, jaké propastné hloubky straší v díle, které vydal -, odhalil před užaslyma očima temnou krásu Edgara Poea i ruskou duši v jejím nejčistším projevu, jímž je Garšínova tvorba.¹²³

¹²³ S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 15, 22-23.

6.2 Ola Hansson versus Georg Brandes (kauza Nietzsche)

Przybyszewského tvrzení, že Hansson seznámil Německo s Friedrichem Nietzsche, je sice přímočaré a odvážné, zároveň je však přinejmenším diskutabilní. V tom samém roce (1889), kdy Hansson uveřejnil svou esej nazvanou jednoduše *Friedrich Nietzsche*, totiž vychází i pojednání dánského kritika, esejisty a duchovního otce „moderního průlomu“ (dánsky „det moderne gennembrud“) ve Skandinávii, Georga Brandese, s názvem *Aristokratisk Radikalisme (Aristokratický radikalismus)*. Situace je o to komplikovanější, že Brandesova esej je ve skutečnosti shrnutí materiálu, který Brandes v roce 1888 prezentoval ve svém přednáškovém cyklu na kodaňské univerzitě. Proti Hanssonově prvenství při uvádění Nietzscheho filosofie pro německé (a potažmo i evropské) publikum svědčí i fakt, že Brandes své pojednání poskytl Hanssonově manželce Lauře Marholm, aby pro něj pořídila překlad do němčiny, což znamená, že Hansson k němu měl přístup ještě před jeho oficiální publikací (viz níže). Nabízí se myšlenka, že Hansson Brandesův esej jednoduše ukradl. Je však nutné celou záležitost prozkoumat zblízka, s ohledem na specifika obou esejů. Ebba Witt-Brattström ve svém biografickém pojednání o Hanssonovi a Marholm, *Dekadensens kön (Pohlaví dekadence)*, působí poněkud unáhleně, když se k otázce Hanssonova případného plagiátorství vyjadřuje takto:

Så här gick det till när Ola Hansson stal Nietzsche från Georg Brandes: Laura Marholm hade lovat att översätta Brandes Nietzsche-föreläsningar, men lät manuskriptet ligga i fem månader på skrivbordet tills Ola Hanssons första artikel om Nietzsche publicerats i *Unsere Zeit* i november 1889. Två ytterligare Nietzscheartiklar av Hanssons hand inflyter i *Frankfurter Zeitung* i mars 1890. Först en månad senare får Brandes in sin Nietzscheuppsats "Aristokratisk radikalism" i *Deutsche Rundschau*. Men då är redan Hanssons tre artiklar på väg in i tryckpressarna som gratisbroschyr inför marknadsföreningen av Nietzsches samlade verk! Den blir en rivstart på den tyska karriären och översätts också till danska, norska, franska och svenska.¹²⁴

¹²⁴ E. Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, Stockholm: Norstedts, 2009, s. 24.

Takhle to tedy bylo, když Ola Hansson ukradl Nietzscheho Georgu Brandesovi: Laura Marholm slíbila, že přeloží Brandesovy přednášky o Nietzsche, ale nechala rukopis pět měsíců ležet na svém pracovním stole,

Witt-Brattström automaticky předpokládá, že jestliže měl Hansson příležitost k tomu, aby se dopustil plagiátorství, pak jí bezpochyby využil. Nevěnuje nicméně žádnou pozornost samotným esejům a jejich srovnání, nezkoumá ani celkový Hanssonův zájem o Nietzscheho filosofii. Ačkoliv Brandes vystoupil se svými pěti přednáškami již o rok dříve, než Hansson uveřejnil svou stať, je třeba brát v potaz, že se Hansson ve stejném roce zmiňuje v dopisu Strindbergovi o své dřívější četbě Nietzscheho *Zur Genealogie der Moral* (tj. v době, kdy Brandes přednesl svou první přednášku, měl Hansson určitou znalost Nietzscheho filosofie).

V případě Brandes versus Hansson nejde v první řadě o to, kdo z nich si může nárokovat prvenství objevu Nietzscheho filosofie a její odhalení pro akademickou i čtenářskou veřejnost, nejde o to, kdo první interpretoval umění a život filosofa. Důležité je, kdo z nich podal pravdivější a konzistentnější svědectví o jeho díle, kdo z nich dvou pochopil filosofa-básníka niterněji.

V dopise Augustu Strindbergovi z roku 1888 píše Ola Hansson:

”Jenseits von Gut und Böse“ håller jag nu på med. Jag har förut läst ett arbete av Nietzsche: ”Zur Genealogie der Moral”. Jag har alldeles samma förnimmelse nu som då: det är som om jag satt i en karusell. Allting går rundt för mig. Men jag antar, att den mannen skall läsas mer än en gång och grundligt. Jag saknar den Arkimedeska punkten, en stabil sockel af fakta. Det hela är mig som en fantastisk hängande trädgård.¹²⁵

Z Hanssonova prvotního nadšení sice přímo nevyplývá i jeho porozumění Nietzscheho filosofie, představuje však tón, který Hanssona neopouští a line se ze

dokud v březnu 1889 nevyšel Hanssonův první článek o Nietzschech v *Unsere Zeit*. Následovaly dva další články psané Hanssonovou rukou ve *Frankfurter Zeitung* v březnu 1890. Teprve o měsíc později se objevuje Brandesovo pojednání „Aristokratický radikalismus“ v *Deutsche Rundschau*. Tehdy jsou už ale Hanssonovy tři články na cestě do tiskárny jako bezplatná příloha při příležitosti uvedení Nietzscheho sebraných spisů na trh! Tato brožura bude pro Hanssona znamenat raketový start jeho německé kariéry a bude přeložena do dánštiny, norštiny, francouzštiny a švédštiny. (Přel. J.T.)

¹²⁵ *August Strindbergs och Ola Hanssons brevväxling 1888-1892*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1938, s. 10.

Čtu teď „Jenseits von Gut und Böse“. Dříve jsem již četl jednu Nietzscheho práci: „Zur Genealogie der Moral“. Vnímám to úplně stejně nyní jako tehdy: jako bych seděl na kolotoči. Všechno se kolem mě točí. Ale domnívám se, že je třeba toho muže číst víckrát než jednou a důsledně. Schází mi tam archimedovský bod, stabilní podstavec pod fakty. Celé je to pro mě jako fantastická visutá zahrada. (Přel. J.T.)

všeho, co později o Nietzsche napsal. Hansson měl k Nietzsche už od počátku velmi blízko, poněvadž se v díle obou autorů schází hned několik protichůdných prvků. Například Hanssonovo propojení vědy a umění, fyziologie a estetiky souzní s Nietzscheho antimetafyzickým přístupem; navíc Nietzsche většinu svých děl psal jazykem literárním, dalo by se říci jazykem až poetickým („podivná aforistická forma“ [„den egendomliga aforistiska formen“], nazývá Hansson Nietzscheův styl psaní¹²⁶), přičemž totéž lze říci i o Hanssonovi: byl básníkem v pravém slova smyslu a jeho básnický jazyk se volně projevoval i v jeho kritických a filosofických statích.

Hanssonovým esejem o Nietzsche se volně prolíná několik rozvinutých metafor, v nichž se Hansson snaží vlastní poetikou vyjádřit podstatu Nietzscheho díla. Úvod je například tvořen dithyrambickou metaforickou strukturou¹²⁷, v níž Ola Hansson přisuzuje Nietzscheho dílu všechny kvality moře:

[...] Havet, - det är den stoltaste av alla herrar, för vilken allt är ringa och som leker med människorna såsom sagans jättebarn. Havet, - det är slutligen den eviga hälsan, släktenas bästa salt och surdeg, badet varur mänskligheten städse ånyo kan stiga upp förnyad.

Allt detta är havet. Fördenskull finns det ingenting, som Nietzsches diktning liknar så som havet, det stora havet.¹²⁸

Pro Hanssonův jazyk je symptomatické, že se v něm prolíná vědecká přesnost výrazu s poetickými, až lyrickými pasážemi, což se v konečném důsledku odráží i na celkové struktuře eseje; po poeticky extatickém úvodu se přes krátké biografické shrnutí Hansson dostává k psychologii Nietzscheho rané tvorby. Hansson dělí Nietzscheho dílo v podstatě do tří hlavních období: počáteční období je podle něj charakteristické revoltou proti filosofii Davida Strausse a velkým vlivem Wagnerovy hudby a Schopenhauerovy filosofie (vznikají díla jako *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* a *Ursprung der griechischen Tragödie aus dem Geiste der*

¹²⁶Srov. O. Hansson, *Friedrich Nietzsche in: Lyrik och essäer*, Stockholm: Atlantis, 1997, s. 290.

¹²⁷Srov. H.H. Borland, *Nietzsche's Influence on Swedish Literature; With Special Reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*, Göteborg: Wettergren & Kerbers förlag, 1955, s. 58.

¹²⁸O. Hansson, *Friedrich Nietzsche*, op. cit., s. 276.

[...] Moře, - je ten nejpyšnější ze všech pánů, pro něž je vše nepatrné a jenž si hraje s lidmi jako dítká obrů v pohádce. Moře, - je konečně věčné zdraví, nejlepší sůl i kvásek pokolení, koupel, z níž lidství vždy nanovo může omlazené povstat.

Toto vše je moře. Proto neexistuje nic, čemu by se Nietzscheho dílo podobalo více než moři, širému moři. (Přel. J.T.)

Musik); důležitým bodem zde je Nietzscheho odsouzení typu umělce tzv. „bildungsphilister“ („nevzdělanec“, doslova „šosák vzdělání“) a příklon k umělcigéniovi, který ve svém díle dokáže plně vystihnout podstatu bytí a vytvoří tak ryzí kulturu, kulturu bezčasou („otidsenlig“¹²⁹), tedy nezávislou na době, ve které umělec žije.

Druhé období Nietzscheho tvorby je podle Hanssona nejvýrazněji zastoupeno v dílech *Menschliches, Allzumenschliches (Lidské, příliš lidské)* a *Die fröhliche Wissenschaft (Radostná věda)*. Nietzsche se zde radikálně odklání od svého předchozího směřování k podstatě metafyziky umění k antimetafyzické vědě ovlivněné pozitivismem. Hansson přirovnává Nietzscheho k nomádovi či poustevníkovi (vzhledem ke způsobu života, jaký Nietzsche v té době vedl) a spojuje jeho samotu s předchozí krizí víry v umění budoucnosti.¹³⁰

Hanssonovo rozjímání nad Nietzschem zrcadlí i filosofické a umělecké postoje samotného Hanssona. Způsob, jakým Hansson interpretuje Nietzscheho dílo, velkou měrou vypovídá o Nietzscheho dilematu mezi vládou čirého estetismu a empirického rozumu, avšak zároveň poskytuje obraz Hanssonovy poetiky a myšlenkového systému.

In i mystikerns eremithåla skiner solen – och lyser på spindelväv; romantikerns regnbågsfärgade drömmar river dess ljusspjut itu: de voro intet annat än drömmar. Men metafysikern var ändock den största skälmen. Historiens samtliga filosofiska system voro fata morgana, vilka det ena efter det andra lockat och narrat mänskligheten. Metafysiken fördunklar naturens text i stället för att förklara den. Den är den fria andens dödsfiende; den är ett obskurantismens förfinade verktyg. Empirien däremot gör klok och insiktsfull. Vetenskapen behöver ädlare naturer än vetenskap.¹³¹

¹²⁹ Srov. O. Hansson, Friedrich Nietzsche, op. cit., s. 285.

¹³⁰ Srov. O. Hansson, ibid., s. 289.

¹³¹ O. Hansson, ibid., s. 291.

Do mystikovy poustevní nory svítí slunce – a jeho světlo dopadá na pavučiny; romantikovy duhové sny roztrhá paprsek světla: nebyly ničím jiným než sny. Ale největší šelmou byl však metafyzik. Filosofické systémy od začátku dějin byly pouhými preludy, které jeden po druhém obloudily a oklamaly lidství. Metafyzika zatemňuje text přírody, místo toho, aby jej vysvětlovala. Je úhlavním nepřitelem svobodného ducha; je zkrášlujícím nástrojem obskurantismu. Empirie jej naopak činí chytrým a zasvěceným. Věda potřebuje vznešenější povahy než poesie. (Přel. J.T.)

6.2.1 Bádání a básnění: vědecký empirismus a kult krásy

Třetí, pozdní fáze Nietzscheho díla se podle Hanssona započíná spisem *Also sprach Zarathustra (Tak pravil Zarathustra)* a i zde se Nietzscheho filosofie posouvá jinam; do vyšších metafyzických sfér. Pakliže mezi první a druhou fází panuje rozpor, třetí etapa je jakýmsi usmířením sama se sebou a povýšením se nad „otrockou morálkou“ („Sklavenmoral“). Nietzsche se vrací na začátek své cesty, zpět k umění, jež převyšuje uměle pěstovanou etickou i formální stránku, k umění nadčlověka. Neopovrhne však vědou úplně, ponechává si prizma pozitivismu a empirického poznání. Zrodí se tak nová, antimetafyzická metafyzika.

V tomto se Hanssonův a Nietzscheho umělecký i filosofický vývoj podobají. Hanssonova raná tvorba je do velké míry ovlivněna pokrokem v oblasti vědy a novými přírodovědnými objevy; například i Darwinova díla, jež byla přeložena Jensem Peterem Jacobsenem do dánštiny v letech 1872-4, hrála pro Hanssonovu tvorbu důležitou roli. V Hanssonově prvních básnických sbírkách je zřetelné okouzlení tehdejší přírodní vědou; tento vliv se však zároveň prolíná se silící dekadentní estetikou. V básnickém debutu *Dikter (1884, Básně)* se tyto tendence projevují v básních jako *Naturens urval (Přírodní výběr)*, *Blomsterliv (Život květů)* a *Gallblommor (Hluché květy)*:

GALLBLOMMOR.

[...]

Och snövitá rosor lysa
bland grönskan i fager skrud
med vattenklara ådror
i kronbladets lena hud.

[...]

Men finge de växa fritt i
naturens eget hägn,
där nyponets enkla blomkrans
slår ut i sol och regn,

vad seklers förkonstling stympat
i skändligt barbari,
det skulle nog vecklas ut i

Motivy růstu, fysiognomie a přirozeného výběru se objevují i v následujících sbírkách poesie; jednu báseň ve sbírce *Notturmo* (1885) věnuje a pojmenovává ji po J.P. Jacobsenovi, s nímž sdílí zaujetí pro květiny a botaniku obecně. Pro Hanssonovu ranou tvorbu je květinová ornamentálnost a symbolika charakteristická; jeho třetí kniha lyriky (tentokráte jde o lyriku v próze) se jmenuje *Sensitiva amorosa* (1887), vzácná květina, autorův symbol pro druh milostného citu:

----- Ser du, där växer i det moderna samhällets överkultiverade jordmån en underlig och sällsam ört, som heter *Sensitiva amorosa*. Dess kronblads ådror äro fyllda av morbida oljor, dess doft har en sjuklig sötma, och dess kolorit är dämpad som dagern i ett sjukrum med nedrullade gardiner och skär som en döende aftonrodnad. Om du letar i ditt eget och dina vänners liv, skall du

¹³² O. Hansson, *Dikter in: Lyrik och essäer*, Stockholm: Atlantis, 1997, s. 34-35.

Hluché květy.
[...]
A sněžně bílé září růže
vprostřed zeleně v skvostném rouše,
tam skví se průsvitné žíly,
kde korunních plátek svitne kůže.

[...]
Mohou však volně růst
v přírody vlastním područí,
kde z šípkových květů prostý věnec
na slunci a dešti vypučí,

co strojenost staletí znetvořila
tak, že mrzké a barbarské je,
se přec jednou vyvine
do přírodní harmonie.

(Přel. J.T.)

finna många skiftande varieteter av den; och vore jag som du,
skulle jag plocka några sådana och sälja dem på torget -----¹³³

Předmětem Hanssonova zájmu v *Sensitiva amorosa* je fysiognomie citu v jeho nejskrytějších detailech. Hansson zkoumá pohlaví způsobem vědeckým: je pro něj jako květina, která před ním rozkvétá, přičemž on zaujímá funkci vědce-pozorovatele a zkoumá ji s odstupem. Již v úvodu sbírky předesílá, že chce podat obraz o povaze milostného citu, jež je zakořeněna hluboko v bytosti moderního „přecitlivělého“ jedince. Nejedná se však čistě o analýzu patologických případů, nýbrž o odkrývání skryté přirozenosti u různých charakterových prototypů. Současně Hansson odkrývá sílu individuality a zkoumá její psychologickou strukturu a to, jak se tato odráží na fyziologii citu. Tento individualistický předpoklad je silně zakotven v autorově vnímání estetiky jako podstaty organického celku, čímž se kruhem navrácí k Darwinově teorii o přírodním výběru. U Hanssona nicméně nedochází k rozporu mezi jeho vědeckými empiriemi a dekadentně laděným estétstvím; naopak je dokáže skloubit v jeden homogenní celek. Hanssonův smysl pro chorobnou, krystalicky neorganickou a neplodnou krásu, jež vychází ze zániku a je mu též předurčena, zakládá svou podstatu na vědecké teorii o průbojnosti genů: podobně jako Nietzscheův nadčlověk. V Hanssonově díle je měřítkem estetiky empiricky dosažitelná (ačkoliv fakticky neplodná) dokonalost.

V předmluvě ke své sbírce *Všední ženy* (*Tidens kvinnor*) Hansson vysvětluje, proč se i zde drží tématu pohlavního. Hansson chce v předmluvě reagovat na aktuální společenské a literární dění (správně předvídá, že sbírka bude svědět k mnoha nepravým interpretacím a rozvíří nové diskuse). Shledává, že žena je mužem nahlížena s obdivem a přehnanou (dnešními slovy pozitivně-diskriminační) úctou, nebo sklízí hluboké pohrdání. Dvě převládající pojetí ženy jsou podle Hanssona zastoupeny zbožňovateli (uvádí Ibsena, Bjørnsona a Turgeněva) na jedné

¹³³ O. Hansson, *Sensitiva amorosa* in: *Lyrik och essäer*, op.cit., s. 129.

----- Vidíš, v překultivované zemině moderní společnosti roste nevidaná a zvláštní rostlina, jmenuje se *Sensitiva amorosa*. Žilky jejích korunních plátků jsou plné morbidních olejů, její vůně má podtón chorobné sladkosti, a její zbarvení je tlumené jako denní světlo, jež skrze zatažené závěsy proniklo do pokoje nemocného, a růžové jako hasnoucí červánky. Budeš-li hledat v životě svém a svých přátel, nalezeš mnoho jejích různorodých variací; a kdybych byl tebou, pár bych jich natrhal a prodal je na trhu----- (Přel. J.T.)

straně a misogyny (Nietzsche, Strindberg a Huysmans) na straně druhé. Oběma přesvědčením nicméně vytýká odvracení se od ženy jakožto bytosti především pohlavní. Podle něj se ani jedna ze zmíněných stran nevěnuje ženě jako bytosti hnanou silou individua a pudu, s vlastní psychologickou strukturou. Hansson míří své výtky i na pohledy a východiska samotných žen¹³⁴, když s lehkou ironií naráží na pnutí mezi ženskostí a „ženskou otázkou“:

Pravil jsem, že moderní krásná literatura jest plna moderní ženy. Tento výrok potřebuje přece jistého omezení. O větším díle literatury nedalo by se říci, že jest plna ženy, nýbrž plna ženské otázky. Tato literatura, hledíme-li na ni jako na „příspěvek ku poznání ženy“, má zajisté cenu nepopíratelnou; pro ty, kdož se jimi zabývají, nebude moderní žena zastoupena osobnostmi, nýbrž spoustou cifer.¹³⁵

Hansson zde často přirovnává ženu ke květině; nikoliv však v tom smyslu, že by ji chápal jako křehkou a něžnou bytost, kterou je potřeba chránit, ale jako bytost pod vlivem svých přirozených pudů. Zkoumá, jak se absence nebo přítomnost těchto pudů projevuje na psychologické struktuře a estetickém vnímání nadmíru pozorovaného objektu (ženy). Například v povídce *Hluchý květ* je hlavní postava ztělesněním dekadentní krásy; nejedná se jen o její zevnějšek, ale i o touhu, jíž přesmíru oplývá a pomocí které, tak jako vůně rozkvetlé květiny vábí hmyz k opylení, k sobě láká množství nápadníků. Pro její dekadentní povahu je typické i to, že miluje jaro (dobu růstu, vůní, pestrých barev a jiných smyslových opojení) a podzim (dobu zániku, odkvétání, smrti a rozkladu). Podobně jako u Huysmansova dekadentního hrdiny *des Esseintes* z románu *À rebours* (1884) se v Hanssonově hrdince sváří tento ostrý protiklad: touha po naplnění smyslového života a chorobnost k smrti. Tento svár se u ženy *Hluchého květu* projevuje neschopností dovést milostný akt do konce, a v dlouhodobém hledisku odporem k plození. Touha i krása zůstávají u hluchého květu impotentními veličinami; jejich oslava v podobě naplnění by se hluchému květu mohly stát osudnými.

¹³⁴Právě on byl, jakožto manžel Laury Marholm, významné osobnosti feministického hnutí konce 19. století a autorky zásadních pojednání týkajících se ženské otázky (mimo jiné *Zur Psychologie der Frau, Die Frauen in der sociálen Bewegung*), velmi dobře zpraven o aktuálním dění na evropském poli ovládaném tzv. Novou ženou.

¹³⁵O. Hansson, *Slovo úvodní* in: *Všední ženy*, Praha: Hejda & Tuček, 1903, s. 10.

Hanssonovo dílo v sobě sice nese silné známky dekadence a esteticismu (jak jej vidáme u Huysmanse, Wilda a jiných), je nicméně do velké míry poznamenáno současnými poznatky a objevy přírodní vědy. Hanssonův přístup je sice vědecký, a své znalosti z různých oborů (psychologie, biologie atp.) hojně využívá, jeho dílo se však nedá označit jako vědecké. Hansson se v předmluvě k *Všedním ženám* obává, že jeho dílo bude čteno a interpretováno jako pokus o vědecké pojednání, nebo jakýsi hybrid mezi literaturou krásnou a odbornou:

Několik kritických zorných bodů, o kterých ne bez příčiny mohu předpokládati, že bude jich užito proti těmto pracem, chci již předem objasniti. Řekne se snad, že moje novelistika jest literární zrůdou, bastardem vědy a umění. A možná dokonce, že motiv sám – alespoň v některých novelách – bude mi vytýkán a že budu obviněn z bloudění na poli psychopatologických případů.

Co se tkne hojně přetřásané otázky vzájemného poměru bádání a básnění, nechci ze zásady se tu vysloviti, poněvadž v krátkém čase vyložím své náhledy o tom zevrubně na jiném místě. Věc se má totiž tak, že pole, na kterém se zde básnický pohybují, v ohledu vědeckém je skutečně doposud terra inculta.¹³⁶

Hansson zde zdůrazňuje uměleckou podstatu svého textu; brání se tomu, aby tato sbírka povídek jakkoliv byla nahlížena jako psychologická interpretace zobrazených individuí, nebo jako pseudovědecké dílo. Ačkoliv Hansson vychází z vědy a na určitých místech nechává vědecké poznatky prolnout vypravěčský proud, vědomě vytváří text umělecký, jeho jazyk je literární. V tomto je možné vidět styčnou plochu mezi dílem Oly Hanssona a Friedricha Nietzscheho. V *Tak pravil Zarathustra* s podtitulem *Kniha pro všechny a pro nikoho* (1885) se Nietzsche vrací od chvály empirického poznání v podobě pozitivistického bádání zpět k oslavě umění a genia; neopouští však vědeckou půdu, ale ponechává si ji jako pevný základ, na kterém může vystavět svou filosofii do výše. Věda mu slouží jako můstek, od kterého se odráží, se záměrem, aby jej v zápětí přesáhl, převýšil. Věda, tedy potřeba empiricky obsažitelné pravdy, je pro Nietzscheho strach, který postupem času zjemněl, a bez kterého by neexistovala odvaha, matka všech ctností; Nietzsche se takto povznášá od vědy k umění:

¹³⁶ O. Hansson, *Slovo úvodní*, op. cit., s. 11.

Ze strachu vzrostla též *moje* ctnost, to znamená: věda.
[...]

Strach totiž – toť naše výjimka. Odvaha však a dobrodružství a radost z nejistoty a z toho, čeho se nikdo neodvážil – *odvaha* zdá se mi celou minulostí lidského plemene.

Nejlítějším, nejodvážnějším zvířatům člověk závistně uloupil všechny ctnosti: teprve pak se stal – člověkem.¹³⁷

6.2.2 Hansson a Brandes: dvojí recepce Nietzscheho

V současné době je mnohými literárními vědci chápán jako osobnost, která „objevila“ dílo Friedricha Nietzscheho a seznámila s ním celé Německo (a posléze i zbytek Evropy), dánský literární kritik Georg Brandes.¹³⁸ Brandes bezesporu nese velký podíl na recepci Nietzscheho díla díky svým přednáškám, které byly později publikovány, a díky korespondenčnímu kontaktu, který s Nietzschem v letech 1887-8 udržoval. Brandes zahrnuje Nietzscheho dopisy do svého pojednání *Aristokratický radikalismus*, což podporuje současné vnímání Brandese jakožto prvního Nietzscheho apoštola. Vzhledem k důležitosti Brandesovy osobnosti na poli literární kritiky a teorie není divu, že jsou Hanssonovy statě v současnosti opomíjeny. Ebba Witt-Brattström ve své knize *Pohlaví dekadence (Dekadensens kön)* dokonce razí teorii o úmyslném svržení Brandese z jeho piedestalu. Podle ní Hansson a Marholm zradili své přátelství s Brandesem, když naplánovali a uskutečnili svržení tohoto „otce moderního průlomu“; zbraní jim měl být Nietzsche.

I övrigt är det ett fadersmord i den klassiska stilen.
Brandes får personifiera samtidigt degenererade intellektuelle
vindflöjel för att Hansson ska kunna framstå som den

¹³⁷ F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, Praha: Odeon, 1968, s. 273.

¹³⁸ Srov. E. Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, op. cit., s. 24, nebo M. Humpál et al., *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*, op. cit., s. 22. („Vedle zahájení éry moderního průlomu lze za jeho druhý nejvýznamnější počín považovat objevení Nietzscheho a jeho uvedení do severské i evropské kultury.“)

exceptionelle personligheten, den aristokratiske radikalen för att låna Brandes formulering om Friedrich Nietzsche. Det är om Nietzsche som striden ska komma att stå.¹³⁹

Witt-Brattström chápe Hanssonovu publikaci nietzschovských esejí jako dovršení cílené a plánované snahy mladší generace svrhnout generaci starší; nezaměřuje se tolik na konkrétní obsah Brandesova a Hanssonova pojednání, ale spíše na samotný historický fakt a jeho okolnosti a dohry. Po vydání Hanssonova prvního pojednání o Nietzschech na jaře 1889 se Brandes přirozeně ozval a dal Hanssonovi formou dopisu vědět, co si myslí: že Hansson jeho myšlenku ukradl. Hansson se takovému obvinění bránil nejprve soukromě, prostřednictvím korespondence, později vyjádřil své opovržení Brandesem veřejně, v povídce *Tři růže*, jež je součástí sbírky *Všední ženy*. Jeho jméno zde sice není nikde zmíněno, ale podle charakteristiky postavy je zřejmé, že jde o Brandese.

Podle mého názoru je premisa, že se Hansson cíleně pokoušel poškodit a svrhnout Brandesovu autoritu, nadsazená, a tvrzení, že Hansson Brandesovu práci ukradl, nepravdivé. Dokazuje to v první řadě fakt, že práce jsou diametrálně odlišné z hlediska jazykového i strukturního. Hanssonova interpretace Nietzscheho filosofie byla popsána v předešlém oddílu. Brandesova esej je důležitá z hlediska komplexnosti: jejím cílem je pokrýt co největší plochu Nietzscheho filosofie, shrnout její obsah a poselství. Ačkoliv má Brandesovo dílo velký význam překladatelský (Brandes převádí Nietzscheho filosofické pojmy poprvé do dánštiny: *dannelsesfilisteri, ikke-tidssvarende betragtninger* atp., a uvádí názvy Nietzscheho děl pouze v dánštině) a abstrahující, neoplývá nijak podstatnou interpretační kvalitou. Brandes ve svém díle uvádí, že cílem jeho pojednání není pojmout a vyložit obsah Nietzscheho díla, jeho záměrem je pomoci čtenáři utvořit si celistvý obraz o Nietzscheho díle a myšlenkovém systému:

Det er hverken muligt eller nødvendigt her at gennemgaa den hele lange Række af hans [Nietzsches]

¹³⁹ E. Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, op. cit., s. 22.

Koneckonců se jedná o otcovraždu v klasickém stylu. Brandes zde ztělesňuje degenerovanou intelektuální korouhvičku doby, aby proti němu mohl Hansson vysvitnout jako výjimečná osobnost, aristokratický radikál, užijeme-li Brandesovu formulaci o Friedrichu Nietzschech. Boj se bude svádět právě o Nietzscheho. (Přel. J.T.)

Skrifter. Hvad det for den, som vil henlede Opmærksomheden paa en endnu ikke læst Forfatter, maa gælde om, er kun at stille hans ejendommeligste Tanker og Udtryk i Relief, saa Læseren med ringe Møje kan danne sig en Forestilling om hans Væremaade som Tænker og Aand.¹⁴⁰

Z tohoto je zřejmé, že Brandes se snaží vytyčit hlavní myšlenkové proudy u Nietzscheho a podat svědectví o jeho osobnosti, zatímco Hansson je přímo fascinován Nietzscheho filosofií, kterou interpretuje a vztahuje k vlastnímu myšlenkovému systému, dále jej rozvíjí na základě vlastních estetických a etických premis. Hansson se i ve svých pozdějších pracích snaží dostat k samotnému jádru Nietzscheho filosofie, když se obrací na umělecké a filosofické zdroje, z nichž Nietzsche čerpá. Ve svých *Průkopnících a věštcích* (1893) objevuje Hansson Maxe Stirnera a vidí v něm Nietzscheho předchůdce. Stirner je ovšem hlavní hnací silou anarchistického individualismu, jak podotýká Hansson:

Neboť Max Stirner je Nietzsche před Nietzsche; a první upozornění naň, které ovšem nemohlo se uplatnit v jiné formě, nežli v apotheose, vyšlo z anarchistické strany. Ve skutečnosti právě z těchto dvou stanovisek je zajímavě studovati Maxe Stirnera jako předchůdce Nietzscheho a jako nalezenou konečně hnací sílu pro mlýn nové skupiny, která pronikla z doktrinářského a disciplinovaného demokratického socialismu. Bližším prozkoumáním se pozná, že Nietzsche do té míry vyvolává obraz spisovatele knihy: „Der Einzige und sein Eigentum“, že je těžko oba od sebe odlišiti; jakož i dále, že u Stirnera nelze naléztí nijakého přilnutí k praktickému cíli.¹⁴¹

Hansson dále vytváří propojení mezi Nietzscheho „nadčlověkem“ a Stirnerovým „já“ na základě ontologického rozdílu, přechodu z kultury svaté do kultury profánní u obou filosofů; Stirnerovo metafyzické pojetí individua v sociálně-anarchistickém duchu je podle Hanssona dovršeno až Nietzscheho „altruistní morálkou“ s kořeny v empirismu. Předpoklad Nietzscheho myšlenkového systému je

¹⁴⁰ G. Brandes, *Friedrich Nietzsche; En Afhandling om aristokrater Radikalisme* in: *Samlede Skrifter*, Band VII, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1901, s. 614.

Není ani možné, ani nutné zde procházet celkový rozsah jeho [Nietzscheho] spisů. Záměrem toho, kdo by rád upozornil na zatím nečteného spisovatele, je pouze uspořádat jeho nejneobyčejnější myšlenky a výrazy do reliéfu tak, aby si čtenář mohl lehce utvořit představu o jeho podstatě coby myslitele a osobnosti. (Přel. J.T.)

¹⁴¹ O. Hansson, *Průkopníci a věštcí*, Praha: Kritická knihovna Rozhledů, 1898, s. 32.

tedy obsažen již ve Stirnerově formulaci: „Meine Macht i s t mein Eigenthum./Meine Macht g i e b t mir Eigenthum./Meine Macht bin ich und bin durch sie mein Eigenthum.“¹⁴²

Brandes věnoval Stirnerově filosofii menší prostor než Hansson. Ve své krátké eseji nazvané *Max Stirner* (1902, tj. vydané až o 9 let později než Hanssonovi *Průkopníci*) Brandes stručně charakterizuje Stirnerovy hlavní myšlenkové proudy na pozadí filosofie jeho současníků (Ludwig Feuerbach) a celkové sociálně-politické situace v Německu. Poukazuje na Stirnerovu interpretaci Feuerbachova křesťanského ideálu a všímá si i paralely mezi Feuerbachovým pojetím církve a Stirnerovým jedincem uprostřed státního celku; na rozdíl od Hanssona však Brandes nehledá zvláštní prolínání Stirnerovy filosofie altruistického egoismu do Nietzscheho vnímání individualismu.

Hansson na začátku své studie o Stirnerovi dokonce zmiňuje Brandese:

Asi podobně dařilo se Maxi Stirnerovi. Současníky byl takřka úplně nepovšimnut a přec ve dvou nejnovějších pracích Jana Prölsse a Jiřího Brandesa „Das junge Deutschland“, kam i on patří, schází jeho jméno. Plného půl století bylo třeba, než si ho lidé začli všimati.¹⁴³

Hanssonovo dílo se navzdory nařčením zdá být původní a nic nenasvědčuje možnosti plagiátorství, z čehož vyplývá, že Hansson není o nic méně Nietzscheho přední apoštol než Brandes, alespoň co se recepce v českých zemích týče.

¹⁴² O. Hansson, *ibid.*, s. 60.

Má moc j e mé vlastnictví./Má moc mi d á v á vlastnictví./Má moc jsem já a skrze ní jsem svým vlastnictvím. (Přel. J.T.)

¹⁴³ O. Hansson, *Průkopníci a věštcí*, op. cit., s. 32.

6.2.3. Nietzscheho cesta do Čech přes sever

Ačkoliv je Brandesův přínos evropské recepci Nietzscheho nepopíratelný, konkrétně v českých zemích nelze hovořit o vysoké důležitosti Brandesova pojednání o Nietzsche. Brandes sice v Čechách nebyl zcela neznámou osobností, netěšil se však tak velké oblibě jako ve Skandinávii nebo v Německu. Jeho největším příznivcem byl v devadesátých letech devatenáctého století Ferdinand Schulz, tehdejší redaktor Zlaté Prahy. Spolu se svou manželkou Anežkou se Schulz silně zasadil o prezentaci a překlad Brandesova díla v Čechách (ve Zlaté Praze uveřejnil sérii článků při příležitosti Brandesovy návštěvy Prahy v roce 1892, Anežka Schulzová přeložila část jeho díla a následně zpracovala jeho přehled). Brandesovo zásadní pojednání o Nietzsche, *Aristokratický radikalismus*, však těmito dvěma zcela uniklo a v Čechách tak na dlouho zůstalo opomenuto.

Jiné byly osudy Hanssonových prací v Čechách; jejich vliv do Čech pronikal jednak přímo, skrze již zmiňované překlady Hanssonových esejů a povídek, a jednak zprostředkovaně skrze Stanisława Przybyszewského. Jak již bylo zmíněno, Arnošt Procházka zahájil dlouholetou výměnu korespondence s Przybyszewským krátce po zrodu *Moderní revue* v roce 1894, díky níž našlo mnoho českých autorů místo na stránkách zahraničních periodik, a Przybyszewski zase na oplátku zprostředkoval jemu dostupné literární a umělecké zdroje pro družinu *Moderní revue*. Tak se stalo, že jméno Ola Hansson vešlo v povědomí ještě před dnem jeho první publikace v periodiku (*Potkávám je, ty oči* v *Moderní revue* 1896, svaz. III), nebo knižně (*Průkopníci a věštcí*, 1898).

Na základě Przybyszewského studií *K psychologii individua I a II*, v nichž vedle sebe staví osobnosti Nietzscheho, Chopina a Hanssona, pronikalo do Čech Hanssonovo jméno předně v kontextu s Nietzscheho filosofií a symbolistickou literaturou. Snad vůbec poprvé je Hansson v česky psané literatuře zmíněn v druhém ročníku *Moderní revue* (1894/5, I. sv.) ve stati Bohuslava Chaloupky *Budoucí umění*, v níž charakterizuje a definuje dekadentní literaturu a předvádí její přední zástupce.

Od Hanssona si půjčuje popis J.-K. Huysmanse, „nejpocitivějšího a nejneporušitelnějšího, ale také nejnepopulárnějšího z pařížských spisovatelů“¹⁴⁴.

Jestliže Hanssonovy interpretace Nietzscheho a Stirnera ovlivňovaly Przybyszewského (jak on sám přiznává¹⁴⁵), pak je nutno Hanssonovi přiznat nepřímý vliv i na okruh *Moderní revue*, která Przybyszewského považovala za jeden ze svých nejdůležitějších literárních a literárně-kritických zdrojů (kromě toho, že Przybyszewski ve svých pracích na Hanssona odkazuje, kde může¹⁴⁶).

Hanssonova interpretace Nietzscheho nezůstala nepovšimnuta ani v jiných periodicích. Již roku 1894 je v *Rozhledech* zmiňováno Hanssonovo jméno ve spojitosti s Nietzscheho dílem¹⁴⁷. Hansson vydával většinu svých děl simultánně v dánštině nebo švédštině a němčině; měl tak oproti Brandesovi (jehož díla často vycházela v německých překladech později než originály) nespornou výhodu: jeho díla se mohla díky rozšířenosti němčiny dostat k širšímu publiku, jako tomu bylo například v českých zemích, kde němčina zaujímala postavení druhého úředního jazyka. Ačkoliv i Brandes začal být v následujících letech přijímán jako jeden z trojlístku Nietzscheho prvních „apoštolů“ (Strindberg, Hansson, Brandes), nepůsobily jeho literárně-kritické studie na recepci Nietzscheho díla v Čechách nikdy tak silně jako Hanssonovy.¹⁴⁸

Přímý vliv na recepci Nietzscheho a Stirnera v českém prostředí (a na české literární dění celkově) začaly Hanssonovy studie mít až po jejich českém vydání z roku 1898. Jednou z příčin zvýšeného zájmu o Nietzscheho a Stirnerovo filosofické dílo v následujících letech je bezpochyby vydání *Průkopníků a věštců*.¹⁴⁹

¹⁴⁴ B. Chaloupka, *Budoucí umění* in: *Moderní revue*, 1894/5, sv. I, s. 122.

¹⁴⁵ Srov. S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 22.

¹⁴⁶ Srov. S. Przybyszewski, *Pro domo mea* in: *Moderní revue*, 1895/6, sv. III, s. 94.

S. Przybyszewski, *K psychologii jedince* in: *Moderní revue*, 1895/6, sv. III, s. 117.

¹⁴⁷ Srov. *Bedřich Nietzsche o militarismu* in: *Rozhledy*, 1894, roč. III, s. 708.

¹⁴⁸ Za zmínku stojí články H. Kosterky a F. V. Krejčího publikované v *Rozhledech* (1897, roč. VII). F.V. Krejčí ve své recenzi *August Strindberg: Na břehu moře* považuje za první Nietzscheho apoštoly Strindberga a Brandese (s. 404), přitom v témže článku (s. 407) srovnává „nietzscheánství“ Strindbergovo s Przybyszewského (který byl silně ovlivněn Hanssonem). Kosterka, který byl více znalý skandinávské literatury, ve svém článku (s. 321) přiznává Hanssonovo „apoštolství“.

¹⁴⁹ Rok po jejich vydání se v *Moderní revue* (1898/9, sv. VIII a IX) objevují překlady Stirnera (*Nepravá zásada naší výchovy aneb Humanismus a realismus*) a Nietzscheho (*Antikrist*), nehledě na četné reference v kritikách a monografické články (např.: Jiří Karásek, *Za Friedrichem Nietzschem* in *Moderní revue*, 1899/1900, sv. 11).

7. HERMAN BANG, AAGE MATHISSON-HANSEN

O životě Hermana Banga je známo, že po smrti matky (v jeho 14 letech) a otce (r. 1875) se odstěhoval ke svému dědečkovi, který však záhy též zemřel, a mladý Herman se ocitl bez peněz. Jelikož se mu nepodařilo se prosadit jako herec v kodaňském divadle, začal se „z nutnosti“ žít jako novinář. K divadlu se dostal až o několik let později, a to jako režisér, nicméně v roce 1886 byl nucen Kodaň opustit v důsledku společenských útoků mířených proti homosexuálům. Bang odjel do Berlína, kde potkal herce Maxe Appela s pseudonymem Eisfeld, s kterým strávil skoro celý následující rok v Praze.¹⁵⁰

7.1 Bangova Praha

Bangův pobyt v Praze (1886-7) rozhodně nebyl jednoduchý: kromě pocitu vyhoštění se Bang potýkal i s materiální nouzí: první týdny a měsíce v Praze byly poznamenány dlouhým čekáním na honoráře z Kodaně. V povídce *En Juleaften i det Fremmede* (*Štědrý večer v cizině*) ze souboru *Ti Aar (Deset let)* popisuje Bang Vánoce v Praze, kdy se dostane do obtížné finanční situace. Kvůli těžkým mrazům je zastavena doprava a tudíž i pošta, ve které má vypravěč obdržet peníze, zůstává nedoručena. Kvůli tomu je ohrožena plánovaná štědrovečerní hostina pro přátele. Nakonec však přijde pomoc od českého správce a jeho ženy, kteří se nabídnou půjčit

¹⁵⁰ Okolnosti setkání obou umělců v Berlíně, následné Bangovo pronásledování policií a vyhoštění z Berlína i Bangův pobyt v Praze popisuje ve svém biografickém románu *Bang: En roman om Herman Bang* současná dánská spisovatelka Dorrit Willumsen. Vzhledem k tomu, že Willumsen využívá dostupných historických i literárních pramenů, dosahuje její dílo kromě literárních kvalit i těch literárně-historických. (Srov. D. Willumsen, *Bang: En roman om Herman Bang*, København: Gyldendal, 1997, s. 162-169).

peníze a pomoci s hostinou, takže se nakonec všichni mile pobaví u typicky české (a z pohledu Dánů velmi neobvyklé) štědrovečerní tabule s kaprem na modro.

Další povídka o Praze, *Den Gyldne Stad (Zlaté město)* se již nese v poněkud jiném duchu. Bang se v ní obdivuje prastarému městu, v němž vedle sebe přežívají dva národy. Bangovo líčení je prostoupeno silným ohromením, které v autorovi vyvolává pohled na město zároveň s vědomím jeho starobylosti. Jakkoliv působí začátek povídky melancholicky, nechává se Bang v jejím závěru unést mocnou romantickou vizí o síle českého národního cítění.

Krásné město, v němž mladý národ povstává, aby ve svobodném životě utvářel své dějiny... V dekoracích třicetileté války hraje nový čas novou hru a na úpatí Hradčan se znovu rodí český národ. Toto znovuzrození vtiskuje Praze pečeť mládí a probuzenosti.¹⁵¹

V době, kdy Bang pobýval v Praze, zde ještě neměl své čtenářské publikum, a pravděpodobně o něm a o jeho díle v Praze vědělo jen málo osob. Cestu k českému publiku si Bangovo dílo začalo nacházet až o bezmála celé desetiletí později, proslavovat se začalo jeho jméno až po přelomu století. Vůbec první překlad Banga vyšel v *Moderní revue* roku 1895; jednalo se o povídku *Vznešenost*.

Jedním z prvních Bangových obdivovatelů v Čechách byl spisovatel a spoluzakladatel *Moderní revue* Jiří Karásek ze Lvovic, kterému se dokonce poštěstilo se se svým literárním vzorem osobně setkat, když Bang znovu přijel do Prahy v roce 1904. Karásek o setkání s Bangem napsal krátkou povídku. Jeho *Vzpomínka na Hermana Banga* však vyšla až v roce 1932 v periodiku *Nový hlas* (s podtitulem *List pro sexuální reformu*) jehož byl zároveň i redaktorem.

Karásek svou krátkou povídku začíná vzpomínkou na chorvatského herce tehdy působícího na scéně Národního divadla, Iva Raiče. Tento herec, Karáskův blízký přítel, byl kontaktován Bangem, který se s ním chtěl pod dojmem jeho herecké performance sejít. Karásek se k Raičovi připojil a společně se vydali Banga navštívit. Následuje popis temného Bangova pokoje a s ním kontrastující Bangovy pudrem silně nalíčené tváře. V tu chvíli dostává Karáskovo vyprávění až takřka gotický nádech; oba návštěvníci strnou z části zhrození a z části znechucení skutečným

¹⁵¹ H. Bang, *Zlaté město* (úryvek, přel. F. Fröhlich) in: *U cesty*, Praha: Odeon, 1977, s. 8.

vzeřením svého idolu, tisknouce k sobě své ruce. Pro Bangovu osobu dosti nelichotivá vzpomínka je zakončena:

Chápu nyní po letech *bolest* slavného tvůrce „Michaela“ zcela jinak, lidštěji, než tehdy, kdy jsem se děsil groteskní masky a groteskního chování a kdy jsem vnikl málo do rozbolavěného nitra, jež chtělo zadržeti mládí, když uniklo, jež chtělo aspoň *lhátí mládí*, když již ho nebylo...¹⁵²

Je pozoruhodné, že celá povídka má znatelný homosexuální podtón, který vrcholí tím, že Karásek tiskne přítelovu ruku v úleku, zatímco je Bang oba polévá parfémem. Karáskovo periodikum se zabývalo otázkou homosexuality a jejím uzákonění, a je tedy vcelku do očí bijící, že si Karásek hned pro své druhé číslo vybral osobnost, jejíž homosexualita byla veřejnosti známa již od jejích mladých let. Není zcela bezdůvodné podezírat Karáska, že svou vzpomínku publikuje z vypočítavých důvodů, pro společensko-politickou agitaci.

7.2 Recepce Hermana Banga: nekrology

Když 29. ledna 1912 Herman Bang náhle zemřel na svém přednáškovém turné po Spojených státech, byl již známým a oceňovaným autorem, což se o začátku jeho literární cesty říci nedalo. V českých zemích bylo jeho jméno již zvukné, takže se není čemu divit, že událost jeho smrti podnítila hned několik vzpomínkových článků a esejů. Jaká vlastně byla představa českého literárního obecnstva a kritiky o Hermanu Bangovi? Proč a jak bylo na Banga vzpomínáno v kruhu českých literátů?

Nejznámějším nekrologem je zřejmě ten, jenž uveřejnil F. X. Šalda v periodiku *Novina* záhy po smrti dánského autora:

¹⁵² J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Hermana Banga* in: *Nový hlas*, r. I, č. 2, Praha, 1932, s. 11.

[...] celá jeho tvorba má ráz klidné a povýšené aristokratické ironie, umdleného epigonství a fatalistické rezignace. Důsledný impresionista, nevěřil v silnou a mohutnou linii životní vůle a chtěl vystihnout déšť životních dojmů a jejich ironických spleť; jeho romány jsou prosty popisů i psychologických výkladů a rozpadají se v mozaiku jedinečných, nesmírně bystře a ostře zachycených postřehů a postojů životních.¹⁵³

Šaldova výpověď o díle Hermana Banga je ovšem nedostačující. Část Bangova díla by se sice dala označit jako impresionistická, nicméně redukovat jeho dílo na „mozaiku postřehů a životních postojů“ není uspokojivé a svědčí to o nedostatečné znalosti Bangova díla. V některých z pozdějších románů používá Bang vypravěčskou techniku podobnou popisům divadelních nebo filmových scén, techniku koncentrovaných dějových výstupů, a tedy záměrně odlehčenou od dlouhých pasáží ilustrující pozadí postav. Toto však nelze tvrdit o celém Bangově díle. „Aristokratická povýšenost“ je vlastnost, kterou v Bangově charakteru a jeho vnímání života nelze nalézt. V Bangových žilách sice ve skutečnosti proudila aristokratická krev, a téma aristokracie hraje důležitou roli v jeho románovém debutu *Beznadějná pokolení* (č. 1906); důležitější než aristokracie rodová však pro Banga byla skutečná aristokracie ducha. Jak jinak by se také dala charakterizovat touha hrdiny *Beznadějných pokolení*, potomka zchudlého aristokratického rodu, Williama Höga hrát romantického Aladdina (ze stejnojmenné hry dánského autora Adama Oehlenschlägera), touha, která v dekadentně směřujícím hrdinovi vyvolává neustálý rozpor? Konec konců i Williamova konečná resignace a jeho přiznání vlastních chyb o Bangově životním postoji dosti vypovídá.

Sud' mě mírně, neboť jsem mnoho vytrpěl. Vysnil jsem si schopnost a *byl* jsem neschopný: to je smutná historie mého života. Ale k tomu, abych byl špatným člověkem, abych se ponížil, abych se svezl do všeho toho hnusu, do tohoto života, který by skončil v podvodnictví a otupělosti – byl jsem příliš dobrý.¹⁵⁴

Velká část Bangova díla pojednává o rozporu právě mezi povýšeností a aristokracií ducha, a jelikož byl Bang sám zchudlým aristokratem, je jeho vztah k této

¹⁵³ F. X. Šalda, *Herman Bang* in: *Novina*, r. V, sv. 5, Praha: Grosmann a Svoboda, 1912, s. 191.

¹⁵⁴ H. Bang, *Beznadějná pokolení*, Praha: Průlom, 1926, s. 351.

problematice ambivalentní, což se často projevuje silnou ironií. V tomto je možné dát Šaldovi za pravdu.

Další krátký nekrolog se objevuje v periodiku *Zlatá Praha* pod pseudonymem „R“. I zde je Bangův obraz značně zkreslený¹⁵⁵. Jeho dílo je zde zmiňováno především ve spojitosti s determinismem, což implikuje vliv kritika Georga Brandese na Banga:

Jméno Bangovo řadou překladů, většinou dobrých, je známo také v českém písemnictví, a jeho nervosní, suggestivní sloh, jeho důsledný umělecký determinismus jsou z těch prvků literárních vlivů, které ze západních literatur přecházejíce k nám vykonávaly přímý, třeba ne vždycky bezprostřední vliv i na naše domácí některé belletristy.¹⁵⁶

Důvod, proč nelze Banga příliš úzce spojovat s Brandesem a skupinou kolem něj je, že Brandes dbal na to, aby „moderní“ literatura v první řadě přinášela společenské problémy k diskusi („Litteraturen skal sætte Problemer under Debat“¹⁵⁷), a to v Brandesově pojetí znamenalo systematickou společenskou angažovanost literatury, s čímž se Bang neztotožňoval. Bang naopak dával přednost tématům „malým“, o to však tíživějším, existenčním problémům ne tolik významných jedinců.

Mnoho Bangových postav si v sobě uchovává takřka romantickou citlivost a v jistém smyslu i určitý ideál, což by v Brandesově protirromantickém pojetí literatury neobstálo. Například z některých Bangových próz vystupuje do popředí zmiňovaná aristokratičnost ducha, kdy hrdina raději skončí v zoufalé resignaci, než aby slevil ze svých vlastních hodnot.

¹⁵⁵ Kuriozitou je i chybné datum úmrtí uváděné v článku (30.1. místo pravdivého data 29.1.)

¹⁵⁶ R, *Herman Bang* in: *Zlatá Praha*, r. XXIX, č. 21, Praha, 1912, s. 255.

¹⁵⁷ G. Brandes, *Emigrantlitteraturen in Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes europæiske Litteratur*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1872, s. 15.

7.3 Aage Matthison-Hansen

Důležitým počinem Matthisona-Hansena bylo uspořádání a vydání antologie dánských básníků konce devatenáctého století, o níž se zmiňuje v dopise Hugo Kosterkovi. S Kosterkou navázal Matthison-Hansen styk kolem roku 1895, načež jejich vzájemná živá výměna dopisů a pohlednic trvala několik dekád. Kosterka později dokonce Matthisona-Hansena v doprovodu své manželky několikrát navštívil.

Ve svých dopisech zpravoval Matthison-Hansen Kosterku o aktuálním literárním a sociálně-politickém dění. Vzájemně si také vyměňovali různé publikace: Kosterka mu například zaslal knihy vydané v Knihovně Moderní revue (mimo jiné Karáskovy *Ideje zítřka*), Matthison-Hansen na oplátku slíbil zaslat zmiňovanou antologii a nějakou ze svých sbírek:

En af de første Dage haaber jeg at kunne sende Dem min nye Digtsamling, "Venusspejlet", den udkommer paa min Fødselsdag den 20de.

Det vil interessere Dem at erfare, at jeg, sammen med Digteren Alfr. Ipsen, til Efteraaret udgiver en Anthologie over den danske lyriske Digtning i Aarhundredets Slutning, fra Drachmann til L.C. Nielsen 1890-99. I denne Bog vil De forhaabelig kunne finde afskillige Digte, der kan tiltale og interessere Dem og Deres Venner. Jeg skal med Fornøjelse sende Dem Bogen.

Mine forældre er raske og sender Dem en venlig Hilsen, ligesaa Deres forbundne

Aage Matthison-Hansen¹⁵⁸

Matthison-Hansen podle všeho svému slibu opravdu dostal, a jakmile byla antologie vydána, zaslal ji Kosterkovi. Kosterka na sebe nedal dlouho čekat a hned

¹⁵⁸ A. Matthison-Hansen, dopis Hugo Kosterkovi, 14. března 1899, Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Hugo Kosterka, korespondence přijatá.

V nejbližších dnech Vám, doufám, budu moci zaslat svou novou básnickou sbírku „Venušino zrcadlo“, která vyjde na mé narozeniny dvacátého tohoto měsíce.

Asi by Vás mohlo zajímat, že společně s básníkem Alfr. Ipsenem napřesrok společně plánujeme vydat antologii dánské lyriky konce století, od Drachmanna po L.C. Nielsena 1890-99. V této knize nejspíše najdete množství básní, které by mohly zaujmout Vás i Vaše přátele. S potěšením Vám knihu zašlu.

Moji rodiče Vám ve zdraví posílají přátelské pozdravení, stejně jako Váš oddaný

Aage Matthison-Hansen (Přel. J.T.)

po přečtení napsal kritický sloupek do *Moderní revue*, kde představuje jednak samotnou antologii a jednak uvádí i její nejdůležitější autory (Drachmann, Jacobsen, Jørgensen, Michaëlis, aj.). Ve svém příspěvku se Kosterka o antologii vyjadřuje veskrze kladně, nenajdeme v něm dokonce jediného slova výtky.

[...] neboť není to antologie ve smyslu nějakého „vzorníku básní“, z celého jejího uspořádání fluoreskuje individualita vydavatelova, jeho básnický temperament a nervósní takřka snaha vydestilovat z každého básníka jeho nejčistší tón, vycítit lyriku dánskou do její nejjemnější žilky a dát jí vyznít nezakalenými akordy [...]¹⁵⁹

O rok později Kosterka přeložil čtyři básně Aageho Matthisona-Hansena a dal je otisknout do *Moderní revue*. Zajímavostí je, že báseň *Nárazy vln* byla věnována Hermanu Bangovi.

Korespondence mezi Kosterkou a manželi Matthison-Hansenovými byla vytrvalá. V roce 1907 informoval dánský básník Kosterku o incidentu, který se odehrál v dánském kulturním tisku. 30. listopadu 1906 napadl o generaci mladší spisovatel Johannes V. Jensen ve svém článku v periodiku *Politik* (Politiken) Hermana Banga. Důvodem byly Bangovy umírněné politické názory (Bang se na rozdíl od radikálů nestavil nepřátelsky vůči Německu) a homosexualita¹⁶⁰. Matthison-Hansen popisuje následně celou situaci v dopise Kosterkovi:

Kære Kosterka

Hjertelig Tak for Deres Jule og Nyaarshilsen, som har meget glædet baade mig og mine Forældre. Af litterære Nyheder vil jag kun at nævne, at min ven Harald Kidde har udgivet en omfangsrig og interessant Roman "De Blinde" og at Johannes V. Jensen, et originalt og kraftigt men raat Talent, er stødt sammen med Valdemar Vedel, fordi Jensen i "Politiken" paa en hensynsløs hvad har angrebet Herman Bang, hvis sygelige Tilbøjeligheder er kendte; medens digteriske ævner utfvivilsomt sikrer ham Plads som en af de dybeste Menneskekendere vor Litteraturen ejer. Dette er beklageligt og Vedels Paatale af Jensens Opførsel (en Artikel i "Tilskueren") tjener til Ære for Vedels Aande- og Hjertedannelse.¹⁶¹

¹⁵⁹ H. Kosterka, *Kritika* in: *Moderní revue*, r. VI, sv. XI, Praha, 1900, s. 147.

¹⁶⁰ Srov. V. Greene-Gantzberg, *Herman Bang og det fremmede*, København: Gyldendal, 1992, s. 73, 125.

¹⁶¹ A. Matthison-Hansen, dopis Hugo Kosterkovi, 6. ledna 1907, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, fond Hugo Kosterka, korespondence přijatá.

Mezi korespondenční výměnou těchto dvou přátel, literáta a překladatele, a publikační činností okolo *Moderní revue* lze vidět jisté souvislosti. V letech na přelomu 19. a 20. století vydává Kosterka ve svém nakladatelství Symposion novelu *Slunce* (1899) od Viggo Stuckenberg a báseň v próze *Aebeloe* (1904) Sophuse Michaëlise (*Abeloe* vychází ve stejném roce v *Moderní revue* na pokračování), do *Moderní bibliotéky* pak ve stejném období překládá díla Carla Ewalda. Všechny tyto dánsky píšící autory pojí spolupráce s periodikem *Taarnet*, do něž také Aage Matthison-Hansen přispíval autorsky a překladatelsky. Není tedy scestné se domnívat, že Matthison-Hansen byl pro Hugo Kosterku jedním z hlavních informačních zdrojů ve Skandinávii.

Milý Kosterko,

srdečné díky za přání k Vánocům a Novému roku, které potěšilo mě i mé rodiče. Z literárních novinek stojí za zmínku asi jen to, že můj přítel Harald Kidde vydal obsáhlý a zajímavý román „Slepčí“ a též že Johannes V. Jensen, originální a silný avšak poněkud drsný talent, byl odsouzen Valdemarem Vedelem, jelikož Jensen v novinách *Politika* bezohledným způsobem napadl Hermana Banga, jehož patologické sklony nejsou žádnou tajností, nicméně jeho básnické schopnosti mu bezpochyby zajišťují pozici jednoho z nejhlubších znalců lidskosti, jakého naše literatura má. Situace je politováníhodná a Vedelovo pohrdání Jensenovým chováním (v jednom článku v „*Divákovi*“) slouží jen ke cti Vedelovu geniu a dílu jeho srdce. (Přel. J.T.)

8. SIGBJØRN OBSTFELDER A ARNE GARBORG

Z těchto dvou autorů to byl Sigbjørn Obstfelder, jehož dílo se též objevilo na stránkách dekadentně-symbolisticky laděného časopisu *Taarnet*. Jeho básně a krátké prózy však do českých zemích začaly pronikat až několik let po jeho smrti zásluhou Huga Kosterky. Jinak tomu bylo s dílem Arne Garborga – již za jeho života se mu u nás dostalo intensivního přijetí.

8.1 Sigbjørn Obstfelder

Tento norský symbolista zemřel roku 1900 ve věku nedožitých 34 let v Kodani, jeho literární dílo je však významné, i když čítá pouze jednu sbírku básní s názvem *Básně* (*Digte*, 1893), několik novel a povídek a jeden nedokončený román *Deník kněze* (*En prests dagbok*, 1900). Obstfelder byl totiž zřejmě jediným norským autorem, jehož poezie i próza se vyznačuje až krystalicky průzračným symbolismem. V jeho novele *Kříž* (*Korset*, 1896, č. 1919) je například propojena rovina milostného a duchovního vzplanutí v jediném symbolu: kříž, jehož symbolická hodnota v novele je mnohoznačná: láska, utrpení, naděje, smrt.

Obstfelder se zabýval i uměleckou kritikou. Podobně jako Przybyszewski napsal článek o Edvardu Munchovi, který pak byl přeložen (H. Kosterkou) a publikován v *Moderní revue* (1905). Je velmi pravděpodobné, že na Obstfeldera upozornil členy *Moderní revue* právě Przybyszewski. Jak je ale znát z Przybyszewského dopisu Procházkovi, byl Przybyszewského vztah k Obstfelderovi přinejmenším ambivalentní:

Sigbjørn Obstfelder je chorobný patolízalský děvkař.
Neznám nic odpornějšího než jeho román *Kříž*, který

nyní vychází v seriózní Die Zeit. Je to hnusné, to jeho kňourání, to flegmatické blekotání a přemílání slov.¹⁶²

Przybyszewského ostrá slova je třeba brát s rezervou; jeho výbušný charakter jej totiž často přiměl přehánět svá tvrzení do extrému. Na jiném místě se totiž o Obstfelderovi vyjadřuje zcela odlišně: „Byl tu ještě Obstfelder s duší jako tichý elegantní spinet z Mozartovy doby [...]”¹⁶³

Skupina kolem Moderní revue se nenechala ovlivnit Przybyszewského přeháněním a otiskla roku 1905 Obstfelderův článek v Moderní revue; Hugo Kosterka o 14 let později vydává u Kamily Neumannové jeho *Kříž*. Norský symbolista navíc krátce před smrtí přijal pozvání od Moderní revue a přijel do Prahy. Na jeho návštěvu vzpomíná Karásek:

V paměti mně utkvěl nejvíce tento norský básník, jenž se v Praze zdržel delší dobu a vytrvale navštěvoval redakci Moderní revue, vytrvale v ní sedával a vytrvale mlčel. Pochyboval jsem, umí-li vůbec mluvit. Ale občasný záblesk v jeho obličeji svědčil, že s intrese sleduje každé naše slovo. Byl to básník opravdu velikého talentu, jak svědčí jeho sbírka z roku 1893 s prostým názvem *Digte*. Byl symbolikem maeterlinckovským před Maeterlinckem.¹⁶⁴

8.2. Recepce *Umdlých duší* v českých zemích

Románu *Umdlé duše*, ačkoliv to bylo první Garborgovo dílo přeložené do češtiny, se dostalo pozitivního přijetí ještě před jeho vydáním v českých zemích. První článek prvního čísla Moderní revue pro rok 1895 napsal F. V. Krejčí a pojednává v něm právě o Garborgově románu *Umdlé duše*, který si přečetl v německém překladu *Müde Seelen* (1893). Románu byla v Čechách, jak uvidíme

¹⁶² S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 208.

¹⁶³ S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 91.

¹⁶⁴ J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, op. cit., s. 202.

níže, věnována poměrně hojná pozornost. Kritických a vědeckých článků rozebírající dílo z mnoha různých úhlů pohledu bylo v průběhu následující dekády od vydání překladu napsáno hned několik. Pro recepci Garborga v českých zemích však zůstanou nejvýznamnějšími Krejčího příspěvek, Masarykova studie a eventuálně i Karáskova drobná studie.

8.2.1 F. V. Krejčí: *Znavené duše*

Krejčího recenze je pro recepci tohoto díla důležitá, protože rozhodla o názvu, pod kterým bude román přijat: *Znavené/Umdléné duše* (místo původního *mænd = muži* z riksmálu užívá *Seele = duše* z němčiny, viz kapitola o překladu).

Krejčí zastává názor, že „moderní“ literární kritice nestačí pouze nahlížet dílo z estetického hlediska, nejdůležitější jsou pro ni *signifikantní* hodnoty. Kritik má tedy v románech hledat především *typy* a *symbols*, aby tak mohl doplnit vzorec, který definuje vztah mezi kulturně-sociálními aspekty doby a dílem samotným. Jedná se tak o obousměrný proces: a) hledání realizace kulturně-sociálního koloritu doby v díle a b) určování konkrétních společensko-kulturních jevů representovaných v literatuře.

Román *Umdléné duše* je pro Krejčího nejpopedenějším obrazem člověka období fin de siècle, knihou nejlépe charakterisující společenskou náladu a myšlenkové proudy své epochy. Hlavní postava románu, Gabriel Gram, podle Krejčího ztvárňuje prototyp většinového člověka období konce století: potomek střední třídy znuděný svým povoláním a dráždící své smysly omamnými látkami; zklamaný z nenaplněných snů, jež století průmyslu slibovalo, nedůvěřivý vůči budoucnosti.

Tento člověk, v každém ohledu průměrný, skrývá za maskou všeho toho, k čemu ho nutí společenské postavení a

neprorazitelná zeď konvencí a zvyklostí, nejhlubší lidské aspirace.¹⁶⁵

Hlavní příčinu Gramovy krize a následného úpadku vidí Krejčí v neschopnosti zaujmout závažnější postoj ve vztahu k ženě, v jeho chorobném strachu splynout s osobou opačného pohlaví ve společenském závazku. Vzniká tu propast mezi Gramovými divokými touhami a jeho nestabilním citovým životem. Krejčí vidí tento fenomén jako obraz tehdejší společnosti, když se ptá: „Není to rys veskrz typický pro všeliké procento dnešních mužů, nesplněný a nešťastný román lásky, jenž z mládí až do pozdního věku otravuje a ochromuje duši v nejtímnějších jejích hlubinách.“¹⁶⁶

Krejčí dále sleduje, jak se vývoj doby odráží v myšlenkovém konceptu románu: od víry ve vědu, exaktnost a techniku, přes ztrátu vyšších hodnot a vzniku touhy po novém vlivu mystiky. Celkový posun kulturně-společenské situace v rámci posledních desetiletí devatenáctého století vidí zobrazen v Gramově příklonu k mystice a náboženství. Chápe takovýto vývoj hrdiny jako naprosto logický v rámci celkového vývoje společnosti. Jelikož hrdina již odhalil, že vědecké důkazy poukazují na nicotnost lidské existence, musí logicky hledat úkryt v církvi. Podle Krejčího je takovéto vyústění v kontextu doby v podstatě logicky nutné:

[...] směr, jímž své znavené duši dává padati, odpovídá nejmodernějšímu rysu u nejvyšších a nejrafinovanějších vrcholů dnešní kultury: směru, ať již ho zveme novokřesťanským, novospiritualistickým, či jakkoliv, v podstatě své reakčnímu. Vystihnouti hlavní praemissy a podati charakteristické linie tohoto pochodu podařilo se Garborgovi s uměním, jež pozdvihují jeho knihu vysoko nad jiné pokusy tohoto druhu [...]¹⁶⁷

Podle Krejčího patří závěr románu, který vnímá v souladu s kulturně-společenským kontextem doby, ke Garborgově největší literární zásluze. Problém přístupu F. V. Krejčího není snad přehnaná tendenčnost interpretace Garborgova románu, ale spíše to, že mu pro samé soustředění se na společenskou náladu doby unikne Garborgova všudypřítomná ironie, která je v závěru ještě stupňována.

¹⁶⁵ F. V. Krejčí, *Znavené duše* in: *Moderní revue*, r. I, sv. III, Praha, 1895, s. 76.

¹⁶⁶ Krejčí, *Znavené duše*, ibid., s. 103.

¹⁶⁷ Krejčí, *Znavené duše*, ibid., s. 106.

Nevšimne si tak, že ačkoliv byl Garborg skutečně ovlivněn společenským děním své doby, zároveň se s ním pouští do ostré polemiky a nejedna narážka a situace je míněna ironicky. Celkový ironický tón je ještě podpořen samotným jazykem, jímž je román psán: toto je totiž jediný Garborgův román psaný v riksmálu, tedy „ponorštěné“ dánštině, z čehož lze vycítit autorův odstup od románu.

8.2.2 T. G. Masaryk a psychologie *Moderní sebevražednosti*

Masaryk přistupuje k dílu Arne Garborga podobně, jako Sigmund Freud bude o dekádu později přistupovat k dílu Augusta Strindberga, Oly Hanssona a jiných spisovatelů: snaha najít v literární předloze příklad a důkaz skutečných jevů psychických a psychopatologických je jim společná. Masaryk si v úvodu ke své práci *Moderní člověk a náboženství* (jejíž části byly prvně publikovány v periodiku Naše doba v roce 1897) bere za cíl podložit postuláty ze své dřívější práce *Sebevražda hromadným jevem společenským* (1881) pomocí příkladů z krásné literatury.

Masaryk se snaží najít kořeny zvýšeného počtu sebevražd v druhé polovině devatenáctého století v psychologii jedince v závislosti na hromadné „psychosnosti“ společnosti a pesimistické filosofii doby. Masaryk přistupuje k umění jako k výtvaru duše, produktu, který v sobě nese odraz autorovy psychologie (popřípadě psychopatie). Ačkoliv se Masaryk zaměřuje pouze na sociálně-psychologický aspekt umění, připouští, že literatura a filosofie nejsou jen symptomy lidské psýchy.

Masaryk se, podobně jako Krejčí, snaží dopátrat zárodku Gramovy životní krize. Oproti Krejčímu však Masaryk nevidí hlavní problém v Gramově neschopnosti vytvořit pevné pouto ve vztahu se ženou, ale v postrádání filosofického jádra bytí a v zabřednutí psýchy jedince sama v sobě, tedy sobectví:

Po stránce rozumové tedy Gramův chorobný stav jeví se nám jako *dilettantický intelektualism* — dilettantism positivistický; jím potlačoval v sobě cit, avšak i fantasií, důvěřuje pouze v přesnost Comteovského pozitivismu; po

stránce mravní Gramův neduh je bezměrným sobectvím:
„Samé já, já, ... moje kniha atd.“¹⁶⁸

Příčinu sebevražednosti vidí Masaryk ve změnách náboženských systémů, které přišly s vládou pozitivisticky založeného rozumu. Sebevražednost se mu zdá nejvyšší tam, kde je starý (rozuměj katolický) náboženský systém podlomen nejvíce: tj. ve Francii, a nejvíce v Paříži.

Východisko ztráty filosofického středu a systému hodnot je podle Masaryka víra. Způsoby, jimiž lze překonat umdlelost doby, je nalezení nového středu bytí, či jeho obnova. Proto je pro Masarykovu tezi důležitý fakt, že se Garborgův Gram, ač pochází z tradičně protestantské společnosti, rozhodne svou krizi vyřešit konvertováním ke katolicismu: protestantství moderní vědě neoponuje, spíše se jí přizpůsobuje, proto Masaryk vidí v Gramově jednání snahu o přijetí hodnot zcela nových.

Masaryk se dopouští zobecňování a kategorizace, když tvrdí, že dekadentní a symbolistická literatura je v první řadě výplodem snah o revoluci, vzpouře jedné generaci vůči druhé:

Nepochopíme tudíž život *Baudelaira*, potácejícího se mezi oltářem a hampejzem, madonou a venuší vulgivagus ? Že bychom tomu nerozuměli, jak pořád a podnes lidé, myslící a bojující, hned chytají se naturalismu, ale brzy na to a ba zároveň, utíkají se ke křesťanství, symbolismu a okkultismu? Vzdor a vzpoura, ale také nepokoj, neklid, rozčilení, únava! [...]Nepochopujete, proč právě ve Francii a ve francouzské literatuře je těch umdlených duší tolik a že jejich pokusy o vyléčení jsou tak významné? *Musset, Baudelaire, Verlaine, Maupassant, Zola, Bourget, Huysmans, Maeterlinck...* Nenapadá vám tu *Przybyszewski* s jeho odporem proti protestantismu? Pochopujete, proč také *Garborg* katolisuje?¹⁶⁹

Masarykův článek se v mnohém podobá Krejčího pojednání: oba nahlíží na literaturu z hlediska sociologického a psychologického, Masaryk ještě navíc vytváří polemiku s dílem na filosofickém pozadí. Oba autoři ale přehlíží Garborgovu ironii,

¹⁶⁸ T. G. Masaryk, *Moderní člověk a náboženství I* in: *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*, r. IV, Praha: Jan Laichter, 1897, s. 39.

¹⁶⁹ T. G. Masaryk, *Moderní člověk a náboženství I*, op. cit., s. 116.

která se v díle objevuje příliš často na to, aby ji bylo možné úmyslně ignorovat. Jak již bylo řečeno, prvním a zásadním zdrojem Garborgova ironického odstupu od díla je jazyk, který spisovatel sám vnímá jako vzdálený, macešský. Problém Masarykova a Krejčího přístupu tkví v tom, že nepohlíží na *Umdléné duše* jako na literární dílo a nezkoumají jeho vztah k ostatní literatuře stejné doby. Momenty odstupu a ironie vyvstávají právě při uvedení *Umdléných duší* v dekadentním kontextu; v kontextu jiných dekadentně-symbolistických děl.

8.2.3 *Umdléné duše* a literární dekadence

Ačkoliv Arne Garborg vyrůstal na osamělém statku v jihozápadním Norsku, zdaleka mu nescházela vzdělanost a sečtělост. Po otcově smrti se místo převzetí statku rozhodl vyrazit vstříc studiím. Zajímal se především o lingvistiku a literaturu; četl například Goetheho, Shakespeara (tyto i překládal), Nietzscheho, ale i bratry de Goncourt, Bourgeta a Huysmanse. Lze tedy předpokládat, že Garborg měl dobrý přehled o evropském literárním dění druhé poloviny devatenáctého století a že si dobře uvědomoval dosah pojmů dekadence a symbolismus. Garborg v *Umdléných duších* cituje a zmiňuje mnoho autorů a děl; pozornost zajisté ulpí na citacích z knih Paula Bourgeta a Gramovo přitakání dílu Jorise-Karla Huysmanse.

Při srovnání *Umdléných duší* s Huysmansovým *Naruby* vysvitne několik paralel (ačkoliv se nedá tvrdit, že by se Garborg přímo inspiroval Huysmansovým románem): Huysmansův *des Esseintes* i Garborgův *Gram* jsou oba svobodní a povahou samotáři, oba jsou znuděni životem a dostávají se do krize se zhoršujícím se průběhem. *Des Esseintes* se oddává umění všeho druhu, *Gram* zasvěcuje život literatuře, oba především jako konzumenti. Oba hrdinové se snaží narušit nudu své existence systematickým drážděním smyslů (*des Esseintes* pomocí všech smyslů, *Gram* omamnými látkami), přičemž se kvůli svému životnímu stylu dostanou až k hranici mezi životem a smrtí, a musí se léčit. Oba dostávají na výběr: buď je jejich hýření dovede ke smrti, nebo musí radikálně změnit svůj životní styl.

Velký rozdíl mezi oběma hrdiny je vnímání ženy: zatímco Gram je, co se týče ženy, plný rozporů (na jednu stranu ji potřebuje a touží po ní, na druhou stranu však nedokáže opustit svůj staromládenecký život), des Esseintes nahlíží ženu spíše estetickým prismaem (jeho vnímání se blíží spíše asexualitě či homosexualitě). Další velký rozdíl je ve vyústění románů. Když des Esseintes zjistí, že smrt je nevyhnutelná (jelikož změna životního stylu na radu lékaře pro něj nepřipadá v úvahu), začne přemítat o společnosti a smyslu lidské existence, což jej uvede v jakési duchovní vytržení, v němž spatřuje Krista, jemuž svěřuje svou důvěru. Des Esseintesovo „prohlédnutí“ Huysmans akcentuje na rovině víry, vytržené z kontextu církve, její nauky a dogmat. V jednom obraze vidí des Esseintes zhroucení církve, v dalším spatřuje osamoceného Krista. Prvek samoty v des Esseintesově poslední replice zdůrazňuje rozdíl mezi náboženskými/církevními dogmaty a osobní vírou, a připomíná tak kierkegaardovské prahnutí po kroku čisté víry.

- Pane, měj slitování nad křesťanem, jenž pochybuje, nad nevěřícím, jenž by chtěl věřit, nad galejníkem života, jenž veplouvá sám za noci pod oblohou, které již neozařují utěšeně majáky staré naděje.¹⁷⁰

Závěr Garborgova románu vyznívá poněkud odlišně. Zatímco des Esseintesovo přitakání k víře vychází z existenciálního přerodu hrdiny, Gabriel Gram pouze rezignuje na svou existenci a nalezne spočinutí v esteticky-erotické stránce náboženství. Změna Gramovy životní situace nevychází z osobní víry, ale pouze z příklonu k mystickému pozlátku náboženství. Garborg zde ironizuje nejen roli církve v životě „napraveného“ dekadenta (a tím i směřování dekadence obecně), ale i Gramův vztah k ženám. Gramův takřka erotický obdiv Panně Marii působí ironicky až parodicky v kontrastu s Gramovou osobností a jeho staromládeneckými názory v předešlých částech románu.

Ty Čistá, ty Svatá, kteráž nám rozumíš, ty Blahoslavená mezi ženami, ty Panno – Matko, - tebe chci zbožňovati vedle tvého vznešeného syna; neboť jen to náboženství jest pravé, které má také oltář posvěcený ženě – svaté Panně a svaté Matce – třikrát svaté Panně Marii.¹⁷¹

¹⁷⁰ J. K. Huysmans, *Naruby*, Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, s. 189-190.

¹⁷¹ A. Garborg, *Umdléné duše*, Praha: Vzdělávací bibliotéka, 1922, s.311.

Z pozdějších debat, kterých se sám Garborg často účastnil, vychází najevo, že ačkoliv ironie v *Umdlených duších* byla záměrná, docházelo často mezi norskými čtenáři k tomu, že vypravěče románu přisoudili autorovu „já“ a vyznění interpretovali jako autorův příklon k církvi¹⁷². Z předešlého rozboru vyplývá, že v Čechách byla situace mnohdy obdobná. Ironického podtónu v tomto díle si nicméně povšiml Jiří Karásek ze Lvovic, který ve stylu „diletantské“ kritiky Anatola France rozebírá *U maminky a Umdlené duše* ve své sbírce literárních kritik *Umění jako kritika života*. Karásek se totiž primárně nesnaží o uvedení díla v sociálním, psychologickém či filosofickém kontextu doby, ale snaží se jej uchopit jako umělecké zobrazení lidské duše.

[Garborg] líčí příšernou tragedii ne divadelních efektů, ale drama duše, rozklad prohnívající psychy, všechn pochod od rozrušených nervů, špatného zažívání k spleenu a melancholii, od nich k tmám zoufalství a zase k šílenství, k halucinacím a posléze k mělkému pietismu, bez možnosti věřiti, objímajícímu studené oltáře a odřikávajícímu litanie k bohům, o nichž ví rozum, že neexistují.¹⁷³

¹⁷² 1. prosince 1891 píše Garborg v dopise Jonasovi Liemu: „[...]dogmatisk fritænkeri er mig om muligt endnu mere zuwieder end dogmatisk tro. [...]— og jeg hører privat, at mange har følt sig dybt rystede i sit fritænkeri, bare fordi de troede, at en af de «førende fritænkere» havde omvendt sig! — Saa bogen [*TrætteMænd*] forsaavidt altsaa kan ha gjort sin nytte. — Naturligvis har jeg moret mig en hel del over den forfjamselse, som opstod i anledning af «fritænkerens omvendelse», men der kunde jo være grund til at sørge over det ogsaa". E. Lie, *Arne Garborg – en livsskildring*, Kristiania: Aschehoug, 1914, s. 172-173.

(„Dogmatické volnomyšlenkářství se mi hnusí snad ještě více než dogmatická víra. [...] – a ze soukromých zdrojů jsem slyšel, že volnomyšlenkářství mnohých se otřásl v základech, jen protože si mysleli, že jeden z vůdčích «volnomyšlenkářů» se obrátil na víru! – Takže kniha [*Umdlené duše*] nakonec asi nebyla k ničemu. – Samo sebou jsem měl velkou radost z toho zmatku, který kvůli «obrácení volnomyšlenkáře» nastal, stejně tak by to vlastně mohl být důvod k smutku.“ Přel. J.T.)

¹⁷³ J. Karásek ze Lvovic, *Arne Garborg* in: *Umění jako kritika života*, Praha: Aventinum, 1927, s. 14.

9. ZÁVĚR

Karáskovou kritikou se obloukem vracíme ke konceptu této diplomové práce, tedy k tomu, co se její konceptem stalo: *amatérství*. Jakkoliv zde toto označení dává ve svém současném významu prostor k ironii, v této práci je chápáno veskrze pozitivně. Již v úvodu zmíněný odklon od původního názvu a zadání vznikl na základě diplomantova zaujetí skupinou kolem *Moderní revue*. Jedná se o zaujetí zaujetím. Ona láskyplná oddanost dekadentní literatuře a literatuře celkově, jak se s ní setkáváme u Arnošta Procházky, Jiřího Karáska ze Lvovic a Huga Kosterky, se vlastně stala konceptem této práce.

V období konce 19. století, kdy boj o národní a jazykovou identitu v českých zemích vrcholil, se většina literárních periodik zapojovala do víru společenských a politických debat. Družina *Moderní revue* se však vůči politizování v umění jednoznačně vyhranila: jediným měřítkem umění bylo umění samo. Na samém začátku bylo těžké rekrutovat umělce z řad vlastních, proto první ročníky *Moderní revue* sestávaly převážně z překladů. Malý, nikoliv však bezvýznamný prostor tu měly literatury skandinávské a kritické odezvy na ně. Tu a tam tak na stránkách *Moderní revue* (a v nakladatelstvích s ní spřízněných) našla útočiště i severská díla méně známá, nebo jinde nevydávaná.

Důležitou roli v publikační činnosti *Moderní revue* hrál kontakt s jinými literárními osobnostmi. Převážně cestou korespondenční byly udržovány vztahy s jinými literárními nadšenci a autory (Przybyszewski, Hansson, Matthison-Hansen), s osobnostmi, pro něž dekadentní a symbolistická literatura byla stejnou vášní, stejnou „maladie de fin du siècle“.

Paradoxně hrála geografická a jazyková vzdálenost menší roli než dnes. Je třeba si uvědomit, že literární a umělecká Evropa konce 19. století fungovala jako organismus složený z navzájem propojených buněk. Skandinávská literatura do českých zemí pronikala na pozadí Evropy jiné, než jakou ji známe dnes: snažící se o sjednocení navzdory vnitřní kulturní a národnostní rozpolcenosti.

PŘÍLOHA

Bibliografie¹⁷⁴ severských překladů publikovaných v Moderní revue a knižně nakladateli s ní spřízněnými mezi lety 1894 a 1914

1) Moderní revue (řazeno chronologicky)

WIED, Gustav. *Svatební noc*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1894/I.,II.

FINNE, Gabriel. *Gerhard*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1894/III.

BANG, Herman. *Vznešenost*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1895/VI.

STUCKENBERG, Viggo. *Krajina*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1895/VIII.

HANSSON, Ola. *Potkávám je, ty oči*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1896/VI.

PRZYBYSZEWSKA, Dagny. *Hřích*. Moderní revue 1898-99.

HAMSUN, Knut. *Viktorie*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1898-9.

PRZYBYSZEWSKA, Dagny. *Když slunce zapadá*. Moderní revue 1901/XII.

STRINDBERG, August. *Není to dost?* (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1902.

MATTHISON-HANSEN, Aage. *Stín ve vodě*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1902.

MATTHISON-HANSEN, Aage. *Pavillon*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1902.

MATTHISON-HANSEN, Aage. *Podzimní zpěv*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1902.

MATTHISON-HANSEN, Aage. *Nárazy vln*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1902.

MICHAËLIS, Sophus. *Aebeloe*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1904.

OBSTFELDER, Sigbjørn. *Edvard Munch*. Moderní revue 1905/XVI.

KIERKEGAARD, Søren. *Žena – muž*. Moderní revue 1906.

KIERKEGAARD, Søren. *In vino veritas*. Moderní revue 1912-13.

¹⁷⁴ Zdroj: *Moderní revue pro literaturu, kulturu a život*. Praha, 1894-1914.
Urban, O. M. et al. *Moderní revue 1894-1925*. Praha: Torst, 1995.

OBSTFELDER, Sigbjørn. *Manželka*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1914/XXVIII.

OBSTFELDER, Sigbjørn. *Šípková Růženka*. (Přel. H. Kosterka.) Moderní revue 1914/XXVIII.

2) Knihovna moderní revue

STRINDBERG, August. *Radost života* (1894, přel. H. Kosterka).

PRZYBYSZEWSKA, Dagny. *Hřích* (1899).

3) Symposion, Knihy nové doby (Vydává a rediguje H. Kosterka)

STUCKENBERG, Viggo. *Slunce* (1899, přel. H. Kosterka).

MICHAËLIS, Sophus. *Aebeloe* (1904, přel. H. Kosterka)

KIERKEGAARD, Søren. *In vino veritas* (1914, přel. H. Kosterka).

4) Knihy dobrých autorů (Vydává K. Neumannová, spolurediguje A. Procházka)

HAMSUN, Knut. *Bouřlivý život* (1905, přel. R. Těsnohlídek).

FINNE, Gabriel. *Mladí hříšníci* (1907, přel. H. Kosterka).

SKRAM, Amelie. *Povídky o manželství* (1908, přel. H. Kosterka).

5) Moderní bibliotéka (publikace překladů H. Kosterky)

EWALD, Carl. *Stará komnata* (1905).

EWALD, Carl. *Syn Cordtův* (1906).

STUCKENBERG, Viggo. *Odumřelý* (1907).

POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura

August Strindbergs och Ola Hanssons brevväxling 1888-1892. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1938.

BANG, Herman. *Beznadějná pokolení.* Praha: Průlom, 1926.

BANG, Herman. *Haabløse Slægter.* København: Gyldendals Tranebøger, 1977.

BANG, Herman. *U cesty.* Praha: Odeon, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *Umělé ráje.* Praha: Garamond, 2009.

BRANDES, Georg. *Emigrantlitteraturen in Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes europæiske Litteratur.* Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1872.

BRANDES, Georg. *Samlede Skrifter.* Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1901.

GARBORG, Arne. *Umdlené duše.* Praha: Vzdělávací bibliotéka, 1922.

HANSSON, Ola. *Lyrisk och essäer.* Stockholm: Atlantis, 1997.

HANSSON, Ola. *Průkopníci a věštcí.* Praha: Kritická knihovna Rozhledů, 1898.

HANSSON, Ola. *Tidens kvinnor.* Malmö: Tryckeriaktiebolaget Framtiden, 1914.

HANSSON, Ola. *Všední ženy.* Praha: Hejda & Tuček, 1903.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Against Nature,* New York: Oxford University Press, 1998.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby.* Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993.

JUELL, Dagny. *Synden og to andre skuespill.* Oslo: Solum forlag A/S, 1978.

KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Ocúny noci.* Praha: Odeon, 1984.

KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Vzpomínky.* Praha: Thyrsus, 1994.

LIE, Erik. *Arne Garborg – en livsskildring.* Kristiania: Aschehoug, 1914.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra.* Praha: Odeon, 1968.

PRZYBYSZEWSKA, Dagny. *Hřích.* Praha: Moderní revue, 1899.

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław. *Paměti, korespondence.* Praha: Aurora, 1997.

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław. *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche.* Berlin: Fontane & Co, 1892.

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław. *Zur Psychologie des Individuums, II. Ola Hansson*. Berlin: Fontane & Co, 1892.

STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev 11., Maj 1895 – november 1896*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1969.

STRINDBERG, August. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Praha: Volvox globator, 1998.

STRINDBERG, August. *Osamělý*. Praha: Svoboda, 1974.

WILLUMSEN, Dorrit. *Bang: En roman om Herman Bang*. København: Gyldendal, 1997.

Sekundární literatura

AHLUND, Claes. *Medusas huvud: Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*. Uppsala universitet, 1994.

BARINE, Arvede. *Nervosés*. Paris: Librairie Hachette, 1898.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence. Kontext – Text – Interpretace*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.

BORLAND, Harold H. *Nietzsche's Influence on Swedish Literature; With Special Reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*. Göteborg: Wettergren & Kerbers förlag, 1955.

BRADBY, David. *Theories of Modern Drama* in: M. Coyle ed. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Michigan: Gale group, 1990, s. 451-463.

CORDULACK, Shelley Wood. *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

CUDDON, John Anthony ed. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.

- ČERNOHORSKÁ, Dagmar. *Místo skandinávské literatury v českém kulturním světě (období od sedmdesátých let 19. století do 2. světové války)*. Diplomová práce na FFUK, manuskript. Praha: Univerzita Karlova, 1974.
- DORRA, Henri. *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. Berkeley – Los Angeles - London, 1994.
- FORST, Vladimír red. *Lexikon české literatury*. Praha: Academia, 1993.
- GREENE-GANTZBERG, Vivian. *Herman Bang og det fremmede*. København: Gyldendal, 1992.
- GUSTAFSON, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
- HLOUŠKOVÁ, Jasná. *Fin de siècle a zmatky našeho konce století* in: VOJTĚCH, Daniel red. *Česká literatura na konci tisíciletí I*. Praha: Akademie věd, 2001, s. 203-206.
- HUMPÁL, Martin et al. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karlova univerzita, 2006.
- HUMPÁL, Martin. *The Reception of Ibsen's Plays in Czechia* in: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica III, Germanistica Pragensia XIX*. 2008, s. 63-68.
- HURET, Jean. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.
- HUYGHE, René ed. *Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974.
- CHADWICK, Charles. *The French Symbolists* in: COYLE, Martin ed. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Michigan: Gale group, 1990, s. 295-307.
- CHARCOT, Jean-Martin. *Œuvres complètes*. Paris: Lécrosnier et Babé, 1890.
- KADEČKOVÁ, Helena. *Skandinávský fin de siècle z českého pohledu* in: URBAN, Otto M., MERHAUT, Luboš et al. *Moderní revue 1894-1925*. Praha: Torst, 1995, s. 112-129.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Chimerické výpravy*. Praha: Aventinum, 1927.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Impresionisté a ironikové*. Praha: Aventinum, 1927.
- KARÁSEK, Jiří ze Lvovic. *Umění jako kritika života*. Praha: Aventinum, 1927.

- KERMODE, Frank. *Smysl Konců. Studie k teorii fikce*. Brno 2007.
- KOSINSKY, Dorothy. *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. Dallas 1999.
- KUCHAŘ, Lumír. *Dialogy o kráse a smrti: studie a materiály k české literatuře přelomu 19. a 20. století*. Brno: Host, 1999.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Praha: Ivo Železný, 1996.
- MCGUINNESS, Paul. *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*. University of Exeter, 2000.
- MED, Jaroslav. *Několik poznámek o moderně a přírodních vědách* in: WOLFOVÁ, Eva ed. *Z času Moderní revue*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 5-7.
- PECHLIVANOS, Miltos. *Dějiny literatury* in: PECHLIVANOS, Miltos et al. *Úvod do literární vědy*. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 173-184.
- PEŠAT, Zdeněk. *Jak vznikl Manifest České moderny* in: URBAN, Otto M., MERHAUT, Luboš et al. *Moderní revue 1894-1925*, Praha: Torst, 1995, s. 53-56.
- PROCHÁZKA, Martin. *Literary Theory: An Historical Introduction*. Prague: Charles University, 2006.
- REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2004.
- RIDDERSTRØM, Helge ed. *Litteraturhistoriske tekstpraksiser*. Kristiansand: Høyskole forlag, 2008.
- SVEINUNG, Time et al. *Å lese Garborg i dag*. Oslo: Aschehoug, 1980.
- GIMNES, Steinar. *Nordic Language History and Literary History III: Norway* in: BUNDLE, Oskar ed. *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, vol. I. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2002, s. 458-470.
- URBAN, Otto M. et al. *Edvard Munch: Být sám (obrazy-deníky-ohlasy)*. Praha: Arbor vitae 2006.

URBAN, Otto M. *Úvodem: prostor dekadence* in: URBAN, Otto M. et al. *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Arbor Vitae, 2006, s. 11-20.

URBAN, Otto M., MERHAUT, Luboš et al. *Moderní revue 1894-1925*. Praha: Torst, 1995.

VOJTĚCH, Daniel. *Na radikálním křídle moderny. K pojmu dekadence jako životnímu a uměleckému úběžníku konce 19. Století* in: URBAN, Otto M. et al. *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Arbor Vitae, 2006, s. 21-40.

WITT-BRATTSTRÖM, Ebba. *Dekadensens kön*. Stockholm: Norstedts, 2009.

ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1912.

Periodika

Moderní revue pro literaturu, kulturu a život. Roč. I-XII, XXX. Praha, 1894-1905, 1927.

Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální. Roč. IV. Praha: Jan Laichter, 1897.

Novina. Roč. V. Praha: Grosmann a Svoboda, 1912.

Nový hlas. Roč. I. Praha, 1932.

Plav, měsíčník pro světovou literaturu. Č. 7-8. Praha: o.s. Splav!, 2006.

Rozhledy. Roč. V, VII, VIII. Praha, 1896-1899.

Rozpravy Aventina. Praha: Aventinum. Roč. 1927-1928.

Taarnet. Roč. I-II. København: Grafisk Kunst- og Forlagsanstalt, 1893-1895.

Zlatá Praha. Roč. XXIX. Praha, 1912.

Archiv

Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze. Fond Hugo Kosterka.