

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 2010

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 31. srpna 2010

**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 August Strindberg, Ola Hansson, 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.

**Nyckelord:** dekadens, symbolism, fin de siècle, Moderní revue, nordisk litteratur, översättning, kritisk mottagning, brevväxling.

### **Annotation**

Denna uppsats ägnas åt mottagandet av nordisk dekadent litteratur i den tjeckiska kulturmiljön med utgångspunkten i den kulturella och filosofiska kontexten som fanns i Europa under 1800-talets sista decennier. I uppsatsen betonas den kulturella homogeniteten som utmärker den europeiska sekelskiftslitteraturen. Nordisk litteratur uppfattas i studien som en väsentlig beståndsdel av både tidskriftspublicering (som viktigast uppfattas kritik- samt vitterhetsverksamhet av gruppen kring tidskriften Moderní revue) och bokpublicering i Tjeckien. Uppsatsen erbjuder mera detaljerade skildringar av nordiska vitterhetspersoner (som bl.a. August Strindberg, Ola Hansson, Georg Brandes, Herman Bang, Arne Garborg) och tar vidare upp inflytandet från dessas verk på tjeckisk resp. europeisk litteratur. Uppsatsens författare accentuerar samtidigt betydelsen av de personliga kontakterna mellan enskilda gestalter i sekelskiftets konstvärld.

*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 mém.*

*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 bůhvíhjaké 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	13
3. Moderní revue pro literaturu, umění a život	20
3.1 Předpoklady a okolnosti vzniku	20
3.2 <i>Manifest České moderny</i> a <i>Procházková Glossa</i>	22
3.3 Jiří Karásek ze Lvovic: milovník umění	26
3.4 Hugo Kosterka: nosný sloup Moderní revue	30
3.4 Další spoluvlastníci; ostatní aktivity Moderní revue	32
4. Otázka překladu	35
4.1 Nové přístupy, noví překladatelé	35
4.2 Překlad tehdy a dnes: <i>Naruby</i> u Procházky a Pechara	38
4.3 Překlady ze skandinávských jazyků	43
5. Ohlas českého symbolismu na Severu	48
5.1 Březinovy první cesty směrem na Sever	48
5.2 Březina ve Švédsku; nominace na Nobelovu cenu	50
6. Stanisław Przybyszewski: potenciální středobod evropské dekadence	57
6.1 Příchod Satanova dítěte	57
6.2 „Černé sele“ v <i>Klášteře</i> : skandinávská enkláva v Berlíně dvěma diametrálně odlišnými pohledy	58
6.2.1 Strindberg: Klášter, Inferno, deníky, korespondence	60
6.2.2 Przybyszewského vzpomínky a pohledy	65
6.3 Przybyszewski jako zprostředkovatel umění	72
7. Ola Hansson	74
7.1 Vazby, vztahy, korespondence	74
7.2 Ola Hansson versus Georg Brandes (kauza Nietzsche)	80
7.2.1 Bádání a básnění: vědecký empirismus a kult krásy	84
7.2.2 Hansson a Brandes: dvojí recepce Nietzscheho	89
7.2.3 Nietzscheho cesta do Čech přes sever	93

8. Herman Bang, Aage Matthison-Hansen	96
8.1 Recepce Hermana Banga: nekrology	96
8.2 Bangova Praha	99
8.3 Aage Matthison-Hansen	101
9. Další rozměr severské dekadence: Arne Garborg, Kristianská bohéma, Sigbjørn Obstfelder	104
9.1 Dílo Arne Garborga	104
9.1.1 Recepce <i>Umdlenných duší</i> v českých zemích	105
9.1.2 F. V. Krejčí: <i>Znavené duše</i>	106
9.1.3 T. G. Masaryk a psychologie <i>Moderní sebevražednosti</i>	108
9.1.4 Umdlenné duše a literární dekadence	110
9.2 Kristianská bohéma	112
9.2.1 Hans Jæger a Kristiania-Bohème	114
9.3 Sigbjørn Obstfelder	116
10. Shrnutí	118
11. Závěr	121
Seznam použité literatury	124

# 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 představitelů<sup>1</sup>. 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*<sup>2</sup>), 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

---

<sup>1</sup> 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.)

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



díle se slučuje romantická poetika se symbolismem, romantické rozervání s dekadentní umdleností), nebo v dekadentním kontextu mnohdy přehlíženého Isidora Ducase (hrabě de Lautréamont) a jeho *Zpěvy Maldorovy*.

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.

Blížkost 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 jednolitý, 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 centered 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.<sup>3</sup>

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 síť 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

---

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

ovládalo více než jeden cizí jazyk pasivně nebo aktivně, ale byli i tací, kteří psali svá díla v jiném než mateřském jazyce (O. Wilde francouzsky, A. Strindberg francouzsky, O. Hansson německy a dánsky, D. Juel německy, S. 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 forbigående 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.<sup>4</sup>

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.

---

<sup>4</sup> 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.)

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 nepřihlédnutí k době 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.<sup>5</sup>

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 hrubou 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.

Největším handicapem při nahlížení uplynulé epochy paradoxně zůstává míra pokroku doby, v níž žijeme. Mnoho aspektů postmoderního a poststrukturalistického myšlení vytváří jakýsi optický aparát, jakousi sestavu čoček a spektrálních kvádrů, které jsou možná ideální pro detailní zkoumání předmětů v naší blízkosti, děl kontextu současnosti, ale pokud bychom je chtěli aplikovat na kulturu časově vzdálenější, nabídnou nám pouze obraz roztříštěný.

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

---

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

nebude takřka vůbec zabývat sociálním a politickým pozadím dané doby a jejich vztahem k literatuře. Neboť rozebírat symbolisticko-dekadentní literaturu za účelem sledování nějakého sociologického (nebo sociopatického) jevu a používání motivů a postav z knih symbolisticko-dekadentní literatury k doložení teze společenského charakteru<sup>6</sup> může podle mého názoru být velmi prospěšné pro společenské vědy, antropologii či psychologii, hodnota výpovědi o samotné symbolisticko-dekadentní literatuře a jejím vlivu na jinou literaturu je však mnohem nižší.

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.

---

<sup>6</sup> 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 „poisons de l'intelligence“ (srov. A. Barine, *Nervosés*, Paris: Librairie Hachette, 1898, s. 4). Část o německém spisovatelci E. T. A. Hoffmanovi je symptomaticky nazvána *Víno*, 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.) Nevšimá 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 spjitosti.

## 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 kolapsu<sup>7</sup>; jako by konec století zároveň anticipoval myšlenku biblické apokalypsy<sup>8</sup>. Fin de siècle je v této práci chápán jak z chronologického hlediska, tak jako pojem zastřešující vrcholný naturalismus, symbolismus a dekadenci.

Pojem dekadence (dekadentní, dekadent) v sobě podle různých literárně-teoretických zdrojů<sup>9</sup> 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“)<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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

---

<sup>7</sup> Srov. D. Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts: Amherst, 1996, s. xvi.

<sup>8</sup> F. Kermode, *Smysl Konců. Studie k teorii fikce*, Brno 2007, s. 87.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> J. Rejzek, *Český etymologický slovník*, Leda: Voznice, 2004, s. 125.

<sup>11</sup> Srov. D. Vojtěch, *Na radikálním křídle moderny*, op. cit., s. 22.

historicky odůvodněným hodnotovým hierarchiím (dekadentní projevy mravů, společnosti jako takové atp.), respektive jako pejorativní pojmenování typů projevů, které takový hodnotový posun provázejí.<sup>12</sup>

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, překráslováním a esteticismem, amorálním požitkářstvím a jinými formami perverze<sup>13</sup>. 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“ – dvojí interpretace téže otázky – byla tzv. dekadentní: toto opovrhlivé přízvisko později přijali někteří básníci za své – ostatně zcela v souladu se svým přesvědčením, nikoliv pouze společensky provokativně.<sup>14</sup>

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“, jíž se tak často zaštiťovala subjektivní náladovost 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

---

<sup>12</sup> D. Vojtěch, *ibid.*, s. 21.

<sup>13</sup> Srov. H. Ridderstrøm ed., *Litteraturhistoriske tekstpraksiser*, op. cit., s. 166.

<sup>14</sup> D. Vojtěch, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha: Academia, 2008, s. 13-14.

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 dekadence ani pojem silného jedince, individua -, protože i toto nazírání je součástí kultury, v jejímž rámci žije svět literatury.<sup>15</sup>

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 sugescie, 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.<sup>16</sup>

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 *symbollein* a znamená dát dohromady či sloučit; podobně podstatné jméno *symbolon* znamená znak, znamení a obnáší sloučení označujícího a označovaného.<sup>17</sup> 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.

---

<sup>15</sup> J. Med, *Několik poznámek o moderně a přírodních vědách* in: E. Wolfová ed., *Z času Moderní revue*, Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 7.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé v rozhovoru s J. Huretem in: J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891, s. 60.

<sup>17</sup> Srov. M. Procházka, *Literary Theory: An Historical Introduction*, Prague: Charles University, 2006, s. 132.

Kromě tohoto intuitivního aspektu lze v symbolismu spatřovat ještě transcendentální rovinu; někdy je možné se setkat přímo s označením *transcendentální symbolismus*<sup>18</sup>, kde se jednotlivé symboly nevztahují k emocím individua, ale ke světu idejí (v platónském slova smyslu), který se v poetickém jazyce 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.<sup>19</sup>

Symbol tedy představuje vyjádření vnitřní, individuální reality, nebo obraz pojící subjekt se světem idejí. Symbolismus je uměleckou snahou o stvárnění 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.<sup>20</sup> 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 přikládal jiný význam, než jaký samy v sobě již ukazují. Vztah

---

<sup>18</sup> Srov. C. Chadwick, *The French Symbolists* in: M. Coyle ed., *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Michigan: Gale group, 1990, s. 295.

<sup>19</sup> C. Chadwick, *The French Symbolists*, op. cit., s. 296-7.

<sup>20</sup> 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.



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 mínil 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) adaptaci daného jevu v laboratorních podmínkách.<sup>21</sup> 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 objektivnosti zkoumání a následného zobrazení skutečnosti.<sup>22</sup>

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. století<sup>23</sup>), 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“<sup>24</sup>. 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 prostředků<sup>25</sup>: 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.

---

<sup>21</sup> Srov. D. Bradby, *Theories of Modern Drama* in: M. Coyle ed., *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Michigan: Gale group, 1990, s. 452.

<sup>22</sup> Srov. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1912, s. 183.

<sup>23</sup> Srov. D. Kosinsky, *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas 1999, s. 36-37.

<sup>24</sup> H. Dorra, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley – Los Angeles - London, 1994, s. 62.

<sup>25</sup> Srov. O. M. Urban, *Úvodem: prostor dekadence*, ibid, s. 12-13.

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.<sup>26</sup>

Jaký je vlastně vztah mezi pojmy symbolismus a dekadence? Literární dekadenci lze vnímat jako jakýsi průnik, syntézu určitých charakteristických prvků naturalismu (např. úpadek, zobrazování amorality, perverze) a symbolismu (individualismus, obrácení se do nitra, příklon ke světu idejí, umělost, aj.), přičemž základním diferenciativním prvkem, jímž se symbolismus a dekadence vymezují vůči naturalismu, je odklon od tradiční mimetické techniky realistického zobrazování<sup>27</sup>. Zároveň lze dekadenci chápat jako literární prostor posledních desetiletí 19. století, v němž se propojuje patologie lidskosti a transcendence ducha.<sup>28</sup>

Jako vhodný příklad vzájemného průniku těchto literárních proudů může posloužit dílo Hermana Banga. Román *Beznadějná pokolení* (kterému se později budeme věnovat zevrubněji) je sice bildungsrománem 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.<sup>29</sup> Rovněž v tvorbě řady německých autorů z okruhu Richarda Dehmela (mj. Arno Holz a Johannes Schlaf) se naturalismus mísí s dekadentními prvky.

Vztah dekadence a symbolismu by se také dal pojmut jinak než jako vzájemná 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 vysvitá i jiné možné

---

<sup>26</sup> J. Med, *Básník marné touhy* in: J. Karásek ze Lvovic, *Ocúny noci*, Odeon: Praha, 1984, s. 11.

<sup>27</sup> Srov. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York and London: Oxford University Press, 1953, s. 6-7.

<sup>28</sup> Srov. O. M. Urban, *Úvodem: prostor dekadence*, ibid., s. 13.

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

přesvědčení, než to, které bylo předesláno u charakteristiky literární dekadence – dekadenci nelze psát, ale pouze žít, přičemž dekadent nedokáže rozeznat mezi tím, co píše, a tím, co žije.<sup>30</sup> Vrchol dekadence lze v tomto případě připodobnit k roscestí, poněvadž, jak naznačují životy i dílo většiny dekadentně laděných spisovatelů, dekadentem člověk nemůže být celý život, dekadence je pouze úsekem cesty, který musí vyústit, podle vzoru Huysmanse a jeho anti-hrdiny des Esseintes, v rozhodnutí: pata kříže či hlaveň pistole, jak zní známý citát Barbeyho D'Aurevilly.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Srov. S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, Praha: Aurora, 1997, s. 9.

<sup>31</sup> Podobně byl podle Mallarmého naturalismus pro některé umělce pouhým prozatímním stavem stagnace před definitivním příklonem k „vyššímu“ umění symbolismu. (Srov. H. Dorra, *Symbolist Art Theories*, op. cit., s. 140-145.)

### 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 kritické (viz níže).

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 zase 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 přizpívat do Literárních listů, budou-li nadále tištěny kritiky pánů Karáska a Procházky.<sup>32</sup>

Karásek ve svých *Vzpomínkách* popisuje, jak došlo k založení Moderní revue. Sled událostí líčí v lehké, místy sebeironizující próze, tónem naléhavým, avšak bez

---

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

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 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. Dopodud totiž nejdůležitější funkcí literatury v českém prostředí byla ta didaktická<sup>33</sup> (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 jeví, bez ohledu na marku symbolismu či naturalismu a ostatních hesel praporových.<sup>34</sup>

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

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

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

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 Procházkovi o to, dát slovo individualitě svobodného jedince, avšak na rozdíl od Brandese, kterému šlo o vývoj jedince v rámci společnosti a řešení problémů společnosti<sup>35</sup>, Procházka chce chápat člověka čistě jako individuum, tedy opak člověka viděného pouze ve společenských souvislostech.

Za hlavní aspekt Procházkova pojetí „modernity/moderního“ lze tedy považovat individualismus jedince a s ním spojenou nezávislost na jevech společensko-politických.<sup>36</sup> S nadcházejícími roky se Procházkova (ale i Karáskova a Kosterkova) vize moderního pojetí literatury čím dál tím více cizelovala. Projevovala se hlavně v kritických článcích 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 Procházkova *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,

---

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

<sup>36</sup> A. Procházka, op. cit., s. 25.

J.S. Machar, J. Pelcl, O. Březina a jiní. Tento manifest byl již dříve zveřejněn v září předchozího roku. 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 jednotlivců<sup>37</sup>.

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 nejhlubším nitru umělcovy osobnosti.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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

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

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

<sup>39</sup> *Manifest České moderny*, ibid., s. 2-3.

a vyjadřuje svůj názor na stav a řešení aktuálních společenských problémů, 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 svůj článek nadepsný *Glossa k „České 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.<sup>40</sup> 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 zříkati se ničeho 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 nejnuteněji třeba k udržení – sebe sama v něm. Totiž: nechtějící zraňování býti 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 býti 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 býti nemůžeme, než - - lidmi.<sup>41</sup>

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. Jedinec se tak podílí na sociálním dění pouze tím, co vyrůstá přímo z jeho nitra. Očista společnosti pramení z očisty nejdříve jednoho konkrétního individua v sobě. Umělecův přínos společnosti tedy spočívá v jeho izolaci od ostatního světa a v tom, co z této izolace vznikne. Není

---

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

<sup>41</sup> A. Procházka, op. cit., s. 25.



potřeba se snažit rozbourat instituce, ale uvědomit si předsudky a posléze je sám u sebe odbourat.

Procházka dále přitakává *Manifestu* a též navrhuje 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 naplněna<sup>42</sup>. Zároveň také vidí zbytečnost a neudržitelnost onoho shlukování se pod jednotný manifest, a předvídá mu krátkou budoucnost.

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

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.“<sup>44</sup> Procházka ani Karásek ve své kritice nerozlišují mezi těmi, kteří jsou „s“ a kteří „proti“ Moderní revue, ale mezi těmi, kdo svým uměním dokáží 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

---

<sup>42</sup> Srov. A. Procházka, op. cit., s. 26.

<sup>43</sup> Srov. A. Procházka, ibid., s. 26.

<sup>44</sup> A. Procházka, ibid., s. 26.

směřována ostrá kritika ze strany *Moderní revue*<sup>45</sup>). Docházelo i k situacím, kdy se v bázní před zaujatostí kritického pohledu dopouštěli kritik přehnaně ostrých u osob, kterým byli nakloněni (za zmínku zde stojí již notoricky známá kritická glosa „Příteli ! ! ! ? ? ? - - - -“<sup>46</sup> k básnické sbírce *Sokolské sonety* Karla Hlaváčka uveřejněná v šestém čísle prvního ročníku, 1895).

Karásek o kritickém smýšlení Procházkově trefně poznamenává:

V kritice neznal Procházka osobních nepřátelství. Šlo mu vždy o věc, a ne o osobu. Tento krásný rys jeho povahy podškrávám 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.<sup>47</sup>

### 3.3 Jiří Karásek ze Lvovic: milovník umění

Zaměřme 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 nesmiřlivý Procházka, který svého o dva roky mladšího přítele Karáska přiměl věnovat se literární kritice<sup>48</sup>, 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

---

<sup>45</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha: Thyrsus, 1994, s. 93.

<sup>46</sup> *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 nejhrubší výtky, nicméně po Karáskově naléhání a přemlouvání byla ponechána pouze tato poslední řádka.

<sup>47</sup> J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 132.

<sup>48</sup> J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 29.

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

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 umělcovy. Karásek analytický přístup neodsuzuje zcela (vidí jeho výhody v přesnosti a exaktnosti), má ale pocit, že jím nelze dílo hlouběji kriticky obsáhnout<sup>50</sup>.

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 pravdivější a který méně. Kritika diletantní si, podle Karásky, nenárokují patent na exaktní svrchovanost. Tento druh kritického

---

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

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

přístupu je opakem exaktnosti, jelikož se řídí pochody duše odehrávající 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.<sup>51</sup>

Od Karáskovy osoby si nelze odmyslet jeho vztah k výtvarnému umění, který se zpočátku zakládal hlavně na jeho láskyplném vztahu spíše než na fundované 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 vůbec prvním kritikem, jenž dokázal docenit dílo Edvarda Muncha a jehož zásluhou byli s Munchem obeznámeni pánové z redakce *Moderní revue*. 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 Kunstverein, 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.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 161.

<sup>52</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 86-88.

V Praze se Munchovi dostalo o poznání vřelejšího přijetí, tedy alespoň mezi částí „inteligence“. Zaslouhou 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.<sup>53</sup>

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 nezanedbatelný. 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. Největší vliv však měl na Karáska malíř česko-polského původu Wlastimil Hofman, s nímž se seznámil prostřednictvím polského novináře Bunkiewiczze. Hofman se stal jeho spřízněnou sběratelskou duší, jedním z prvních přátel, s nimiž svou vášeň Karásek upřímně a neskrývaně sdílel. Karáskova sbírka uměleckých děl se čím dál tím více zvětšovala. Obsahovala nejen grafické listy a bibliofilie, ale také kresby, olejomalby, plakáty, ex libris, plastiky; postupem času se Karásek věnoval čím dál tím více i sbírání numismatických předmětů, map a jiných realii.<sup>54</sup>

V letech 1922 - 1924 byla Karáskova sbírka umění natolik rozsáhlá, že pro ni musel začít hledat nové, větší prostory. Již od začátku sbírání v sobě Karásek nesl myšlenku, že celá sbírka bude sloužit umělecké osvětě společnosti, a tak tedy doufal, že se pro ni najde místo ve Strahovském klášteře. Tam se nakonec dostala, ale o více než 40 let později.

---

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Srov. Rumjana Dačeva, *Příběh Karáskovy galerie* in: Jan E. Assmann et al., *Sen o říši krásy. Sběrka Jiřího Karáska ze Lvovic*, Praha: Tigris 2001, s. 46.

### 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 dřívějšíka, 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* vnímán<sup>55</sup> jako ten, kdo zajišťoval hladký chod celé revue, kdo většinou 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.<sup>56</sup>

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 ohližení za minulostí věnuje méně pozornosti, je Kosterkovo

---

<sup>55</sup>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.

<sup>56</sup>J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 61.

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.)

Kosterkův zájem o skandinávskou literaturu nebyl povrchní. Byl jedním z prvních 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 kontakty s některými literáty, z nichž jich několiok 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).

*Moderní revue* nebyla jediným periodikem, na kterém se Kosterka aktivně podílel. Spolu s Karlem Pavlem Draždákem 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*<sup>57</sup>. 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. Zde pravidelně vycházela díla severských autorů (Garborg, Hamsun, Strindberg). Kosterka je také autorem hesel o skandinávské literatuře v *Ottově Slovníku naučném*.

---

<sup>57</sup> Srov. *Lexikon české literatury*, sv. 2/II, Academia: Praha, 1993, s. 872.

### 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 z 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. Dalším byl Draždákův blízký přítel, básník 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 také 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 kuriozní 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 revui již publikované (Maeterlinck, Wilde, Mallarmé). Za celou dobu existence (1895-1924) bylo vydáno 77 titulů, z toho 2 (Strindbergova *Radost života* a Procházkovo *Prostibolo duše*) vyšly ještě před oficiálním vznikem vydavatelství<sup>58</sup>.

Přínos Knihovny Moderní revue spočívá v tom, že byla první společností v českém prostředí, která začala záměrně vydávat bibliofilské tisky. V podstatě každá kniha zde vydána vyšla v omezeném nákladu, byla vytištěna na exkluzivním papíře a

---

<sup>58</sup> Srov. *Moderní revue 1894-1925*, Torst: Praha, 1995, s. 369-70.



opatřena umělecky vyvedenou obálkou, či obsahovala jiné grafické ozvláštňení. Část z každého nákladu byla vždy číslována a signována autorem; pro všechna vydání platila formulka: „tato kniha nebude již nikdy vydána...“ Výjimečnost a krásu bibliofilských vydání dokázali často ocenit i autoři, jejichž díla byla přeložena a vydána v Knihovně Moderní revue. Stanisław Przybyszewski například napsal o českém vydání svého *Epipsychidion*, že to je „snad to nejkrásnější vydání, které kdy viděl.“<sup>59</sup>

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 inscenací<sup>60</sup>. 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).<sup>61</sup> Část her uvedených na tomto jevišti režíroval Procházka. Za zmínku stojí inscenace krátké hry o třech aktech *Hřích* Dagny Juel-Przybyszewské, která proběhla rok před vydáním hry knižně<sup>62</sup> 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 jeviště<sup>63</sup>); lyričtější nebo jemněji psychologicky propracovaným dramátům 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

---

<sup>59</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, Aurora: Praha, 1997, s. 218.

<sup>60</sup> Srov. *Moderní revue 1894-1925*, *ibid.*, s. 232.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> Srov. A. Strindberg, *Slečna Julie* in: *Hry I*, Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 68-75.

v literatuře a v kritice. Nejednalo se o „deklarovanou“ a pouze manifestovanou volnost, ale o prostor 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.

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). Nejobdivuhodnější na Moderní revue je však houževnatost, s níž se držela symbolisticky/dekadentně laděné literatury nejdéle ze všech periodik (celkem 30 let); symbolismus a dekadence byly a zůstaly její esencí.

## 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, nebo dokonce až o průlomu 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.<sup>64</sup>

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 díla<sup>65</sup>.

Skupina Moderní revue kolem stěžejních postav Arnošta Procházky, Jiřího Karáska ze Lvovic a Huga Kosterky se ve svém přístupu k umění (a tedy i k umění překladu) vymezila v l'art-pour-l'artistickém směru; tedy kladli (platí hlavně o Procházce a Karáskovi) při překládání důraz v první řadě na vnitřní věrnost díla, a

---

<sup>64</sup> J. Levý, *České teorie překladu*, díl I, Praha: Ivo Železný, 1996, s. 187.

<sup>65</sup> Srov. J. Levý, *ibid.*, s. 193.

snažili se tedy co nejvěrněji a nejcitlivěji vystihnout esenci symbolů a obrazů originálu. Forma pro ně nebyla tolik důležitá, ačkoliv není možné tvrdit, že by ji zcela opomíjeli. Dalším projevem onoho překladatelského průlomu byl způsob, jakým překladatelé volili předměty své práce. V té době se totiž nemuseli v tak velké formě omezovat na preference jednotlivých nakladatelů a čtenářů, protože zájem o díla cizích autorů oproti předchozímu „obrozeneckému“ období stoupl.<sup>66</sup>

Zaměříme-li se nyní na překlady ze skandinávských jazyků, setkáme se s několika problémy. Prvním problémem je exotičnost. Jak víme ani 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 překladatelů 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 překladatelé, kteří vycházeli přímo ze skandinávských originálů (v jejich čele stál Hugo Kosterka, kterému byl vymezen prostor v dřívějších kapitolách). Počet publikovaných překladů skandinávských titulů přitom rapidně stoupal v průběhu devadesátých let. Tendencí dnešní doby je nahlížet tyto překlady prizmatem dnešního překladatelského 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.<sup>67</sup>

Veskrze 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, takže takovéto „překlady z druhé ruky“ byly na začátku 20. století spíše výjimkou, jakýmsi nouzovým řešením, když nakladatel například nemohl zajistit překlad přímo z originálu. Přesto se však i dnes setkáme s přesvědčením, že hlavním zdrojem literárních překladů byla až do první světové války němčina:

---

<sup>66</sup> Srov. J. Levý, *ibid.*, s. 153-4.

<sup>67</sup> 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. Splay!, 2006, s. 75.

In the second part of the 19<sup>th</sup> 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.<sup>68</sup>

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 již vůbec ne o literatuře od přelomu století do Velké 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 titulů<sup>69</sup> (nepočítáme sem reedice a opakované vydání stejného překladu). 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). Je zde sice možnost, že velké množství z oněch utajených převádělo z němčiny, nebo jiného jazyka, a že možná někdy nakladatel úmyslně lhal, když uváděl „z(e) (švédského) originálu převedl ...“, jsou však osobnosti (a jejich překlady tvoří většinu z těch sedmdesáti výše zmíněných), u kterých si můžeme být jisti, že jejich práce je ryzí a jejich předlohou je originál. Osobnosti jako Hugo Kosterka, Hanuš Hackenschmied, Emil Walter, Gustav Pallas nebo Karel Vetter by své jméno jistě nepropůjčily nějakému nepůvodnímu překladu. Z toho vyplývá, že i

---

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> *Srov. Bibliografie českých překladů ze švédské literatury* in: A. Gustafson, *Dějiny švédské literatury*, Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 441-470.

kdybychom připustili, že ony anonymní překlady a ještě některé další byly pořízeny „z druhé ruky“, nemůže celkový počet překladů z nepůvodních jazyků v žádném případě překročit polovinu celkového množství švédské literatury převedené do češtiny mezi lety 1880 a 1914.

Ještě než se dostaneme ke konkrétním titulům skandinávské literatury, je třeba si udělat představu o způsobu, jakým se v době fin de siècle překládalo, a o odlišnosti jednotlivých konvencí a přístupů v době dnešní a minulé. Tyto se dají nejlépe ilustrovat na příkladech dvou různých překladů jednoho díla, v tomto případě Huysmansova *Naruby*.

#### 4.2 Překlad tehdy a dnes: *Naruby* u Procházky a Pechara

Když roku 1905 vydal Arnošt Procházka vlastním nákladem svůj překlad Huysmansova románu *À rebours*, mohli si čtenáři gratulovat, že se k nim česká verze tohoto „manifeste de l'esprit décadent“ dostala tak brzy (ačkoliv dílo vyšlo dokonce již v roce 1897 po částech v periodiku *Moderní revue*). Je totiž známo, že ostatní evropské literatury získaly toto dílo ve svém jazyce většinou daleko později (Německo 1913, Anglie 1926, Švédsko 1946 – neúplný, Polsko 1976). Nedlouho poté, roku 1913, se román dočkal ještě druhého, opraveného vydání (v *Knihách dobrých autorů* Kamily Krémové-Neumanové). Historie tohoto díla v Čechách pokračuje až roku 1979, kdy vychází překlad zcela nový, z pera Jiřího Pechara (*Odeon – Světová četba*). Zajímavostí je, že roku 1993 byl znovu vydán Procházkův redigovaný překlad z roku 1913. Tento fakt by mohl vést nejen literární vědce a překladatele, ale i běžného čtenáře, k otázce, proč by nakladatel měl vydávat překlad

osmdesát let starý a ne ten čerstvý. Je přece známo, že překlad stárne mnohem rychleji než původní dílo.

Z *Poznámky k překladateli této knihy* na konci třetího Procházkovy vydání by čtenář mohl nabýt názoru, že je zamýšleno především jako hold životu a dílu překladatele, kritika, básníka a redaktora *Moderní revue*. Lze však toto pokládat za jediný důvod, proč byl zastaralejší překlad znovu vydán?

Při srovnávání dvou časově vzdálených překladů, jako je ten Procházkův a Pecharův, vysvitne na první pohled jedna velmi důležitá otázka. Jaký slovní obrat či spojení lze považovat za výraz překladatelova umu/pochybení a jaký obrat vyplývá z jazykového koloritu té doby? Je jasné, že jak některá slovní spojení, tak i syntaktické a morfologické vazby používané před více než sto lety, se z dnešního hlediska mohou zdát gramaticky nesprávné. Proto je nutné při srovnávání dvou takto časově vzdálených překladů rozlišovat, co je přirozené z hlediska synchronního přístupu k překladu.

V Procházkově překladu, na rozdíl od Pecharova, je například naprosto běžné a časté užití přechodníků přítomných i minulých (...*dlouho ji pozoroval, mhouře zrak*<sup>70</sup>; *kohoutky [...] současně byvše obráceny*<sup>71</sup>; *Došed před dům...*<sup>72</sup>). Příznačné pro češtinu na začátku 20. stol. je také rozhojňené užití participií s adjektivní funkcí:

...vdmychl lehkou pršku lidských a jaksi kočičích  
esencí, páchnoucích sukní, ohlašujících napudrovanou  
a nalíčenou ženu...<sup>73</sup>

Dnešní čtenář by se nejspíše zarazil také nad rozdílnými pádovými vazbami (*Nemohl si tedy u nich opatřiti nijakého útočiště, nijaké úlevy...*<sup>74</sup>), a stejně tak by čtenářovu oku nejspíš nelahodilo hromadění přivlastňovacích zájmen, jev ve francouzštině (ale i v germánských jazycích) naprosto bezpříznakový, avšak pro češtinu ne zrovna únosný:

---

<sup>70</sup> J.-K. Huysmans, *Naruby*, přel. A. Procázka, Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, s. 42. (dále jen Procházka)

<sup>71</sup> Procházka, s. 46.

<sup>72</sup> Procházka, s. 49.

<sup>73</sup> Procházka, s. 104.

<sup>74</sup> Procházka, s. 112.

...a navrátil se se svými zavazadly, se svými balíky, se svými kufry, se svými přikrývkami, se svými deštníky, se svými holemi do Fontenaye...<sup>75</sup>

Výše jmenované případy se nedají hodnotit jako překladatelské chyby, protože ve své době patřily ke konvenci pro psaný projev. V případě opakování adjektiv by se dalo diskutovat, zda se jedná o překladatelskou konvenci té doby, a nebo zda jde o překladatelovu neznalost toho, že české substantivum nevyžaduje, ba nesnese opakování přivlastňovacího zájmena.

Jinak je třeba přistupovat k lexikální úrovni Procházkovy překladu. Ačkoliv i u Pechara nalezneme mnohá slova francouzského a anglického původu, jedná se vždy o slova buď běžně používaná, nebo o odborné pojmy. Naproti tomu v Procházkově překladu se nejednou objeví slovo přímo převedené z francouzštiny či angličtiny jako na příklad: *mesaliance* (z fr. *mesalliance* – Pechar: *nesourodá spojení*), *depravace* (z fr. *dépravation* – Pechar: *perverze*), *parvenu* (z fr. *parvenu* – Pechar: *zbohatlík*), *v jockeyských lebkách* (z angl. *jockey* – Pechar: *v žokejských lebkách*). Jakkoliv by překladatelská konvence dnešní doby zcela jistě odsoudila výše zmíněné tvary pro jejich nečeský charakter, nelze je Procházkovi nikterak vyčítat, jelikož vliv francouzštiny na češtinu (a na příklad i angličtinu a švédštinu) byl v té době mnohem větší než v době dnešní. Procházkovi, stejně jako většině evropských dekadentů a symbolistů, šlo o to se francouzské dekadenci co nejvíce přiblížit. Tím nejjednodušším způsobem, jak jazyk ozvláštnit, učinit jej exkluzivnějším, bylo samozřejmě přejímání cizích slov a to s důsledností mnohdy až otrockou. Ony „nepřeklady“ nelze považovat za překladatelovo pochybení, poněvadž se často objevují u více překladatelů najednou.

Protizčešťovací stanovisko dekadentů spolu s idealistickou jazykovou estetikou tohoto období byly příznivé jazykovému exotizování překladové tvorby. Ba můžeme říci, že i původní tvorba je zasažena některými rysy „překladatelského jazyka“, tj. češtiny záměrně exotizované. Jazyk dekadentních překladatelů se vyznačuje celou řadou stylistických manýr.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Procházka, s. 122.

<sup>76</sup> J. Levý, op. cit., s. 198.



Na druhou stranu nelze u Procházky přehlédnout i hrubé chyby, které by se neměly objevit, bez ohledu na to, z jaké doby překlad pochází. Jedna z nejvážnějších chyb, které se překladatel může dopustit, je například doslovný překlad představovací konstrukce (typické pro románské a germánské jazyky), kdy formální podmět přebírá funkci tématu. Věta *byla mezera v sledu obličejů tohoto rodu*<sup>77</sup> zní v Procházkově verzi, jako by francouzskou představovací konstrukci (*un trou existait*) přímo převedl do češtiny; naproti tomu Pechar zachovává temato-rematické vzorce češtiny (*...v řadě tváří tohoto plemene zela mezera*<sup>78</sup>).

Případy, kdy se Procházka nechá zmást a naroubuje francouzskou vazbu na českou větu, nejsou ojedinělé. Často se takové pochybení projeví nahromaděním genitivních vazeb, jako ve větě: *...rozdmychati ohně látky komihy temného předmětu*.<sup>79</sup> Srovnáme-li pak českou verzi s originálem, vyplynou nám na povrch otrocké sklony překladatelovy: *...à vouloir attiser les feux de l'étoffe par le balancement d'un object sombre mis dessus [...]*<sup>80</sup>.

Síla Procházkova překladu však nespočívá v korektním dodržování gramatických norem a překladatelských konvencí. Nejen, že se Procházka nebojí s jazykem experimentovat, má navíc i poetický dar, schopnost slovy obsáhnout jak nejmenší záchvěv v nitru dekadentního hrdiny, tak i skutečnost odrážející se ve smyslech.

opatřoval si v hrdle pocity podobné pocitům, které  
hudba vlévá do sluchu.<sup>81</sup>

Porovnáme-li výše uvedenou Procházkovu verzi s Pecharovou:

dařilo se mu nakonec v hrdle vyvolat senzace podobné  
těm, jaké hudba dává pocítit sluchu.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Procházka, s. 8.

<sup>78</sup> J.-K. Huysmans, *Naruby*, přel. J. Pechar, Praha: Odeon, 1979, s. 29. (dále jen Pechar)

<sup>79</sup> Procházka, s. 43.

<sup>80</sup> Huysmans, s. 54.

<sup>81</sup> Procházka, s. 46.

<sup>82</sup> Pechar, s. 81.

vyjde nám z toho sice, že ta Pecharova je správnější, co se formálního hlediska týče, nedokáže však v čtenáři vyvolat tak autentický pocit, jako Procházka synestetická figura *vlévání*.

Procházkaův jazyk navíc neslouží pouze jako nástroj popisu a evokace, nýbrž i jako nástroj hudební, jako zdroj zvukomalby.

jíní, podobné rozpuštěnému cukru, třpytilo se  
v lahvových pupcích tabulí stříkaných zlatem.<sup>83</sup>

Pecharovo řešení je na první pohled dosti odlišné:

jinovatka jiskřila jako cukrová poleva v tmavozelených  
a zlatě tečkovaných kulatých vypouklých okenních  
tabulek.<sup>84</sup>

Co se zvukomalby týče, začíná i Pecharova varianta této věty dosti nadějně, po úvodní aliteraci se však překladatel jakoby začne více soustředit na vystižení obsahu věty a zvukovou stránku opomíjí. Nahromaděné koncovky s dlouhou samohláskou a –ch na konci opravdu neznějí, ani se nečtou příjemně. Ačkoliv je Pecharův převod věcně přesnější a jazykově čistší, ten Procházkaův nabízí hojnější opojení pro zrak i sluch.

Pecharův překlad *À rebours* je bezpochyby věrnější českému jazyku a často i přesnější a srozumitelnější a proto je jasné, že zestárne pomaleji a bude čtenáři vyhledávaný i o mnoho let později. Naproti tomu Procházkaův překlad je nesmírně cenný nejen kvůli tomu, že byl pořízen záhy (tedy v době, kdy byl Huysmans objeven i veřejností), ale také proto, že daleko věrněji vystihuje nitro dekadentního hrdiny, činí jazyk exotičtější a exkluzivnějším, rozhojňuje rytmus a melodii jazyka.

---

<sup>83</sup> Procházka, s. 46.

<sup>84</sup> Pechar, s. 80.

### 4.3 Překlady ze skandinávských jazyků

Při pohledu na ediční plány nakladatelských domů jako J. Otto, J.R. Vilímek, Vydavatelstvo vzdělávací biblioteky aj. období přelomu století, zjistíme, že na nich velmi důležitou roli hrály literatury z dánského, švédského a norského jazykového prostředí. I v periodících jako *Moderní revue*, *Rozhledy*, *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 podobě<sup>85</sup>.

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. Viděli jsme již, že 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 let. Velké dekadentní dílo a románová prvotina Hermana Banga *Beznadějná pokolení* (*Haabløse slægter*) byla do češtiny uvedena již v roce 1906, což bylo sice až 26 let po prvním dánském vydání, zajímavostí však je průběh recepce v dánsku díla (v porovnání k českému vydání):

*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.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Srov. H. Kadečková, op. cit., s. 113.

<sup>86</sup> V. Sørensen, *Indledning* in: H. Bang, *Haabløse Slægter*, København: Gyldendals Tranebøger, 1977, s. 18-20.

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 ta proškrtaná, umravená verze. Zajímavostí je, že k první necenzurované reedici došlo v dánsku poprvé až roku 1965. Pro českého čtenáře nikdy žádná cenzura *Beznadějných pokolení* neexistovala.

Velmi časně bylo do českého jazyka přeloženo také dílo Arno Garborga *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 zastáncem<sup>87</sup>), román *Umdléné duše* publikoval v dánské variantě norštiny *riksmål*<sup>88</sup>. Je možné, že Garborg zvolil *riksmål* kvůli tomu, že si to vyžadovala tematika a umělecké prostředky tohoto románu (problematice bude ještě vyhrazeno místo níže v kapitole 8.1). Zvláštností, jak podotýká O. Vimr, je také to, že H. Kosterka při překladu názvu (*trætte mænd* = doslova *znavení muži*, a to z originálu jazyka *riksmål*; tedy dánština jakožto psaná varianta norštiny<sup>89</sup>) doslova musel vycházet z předchozí

---

*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.)

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> Srov. O. Vimr, op. cit., s. 77-78.

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 Juel-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 bibliofilním 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 Juel a překladatel jejího dramatu do polštiny, Arnoštu Procházkovi: „A co drama mé ženy? Chce ho Kosterka vydat?“<sup>90</sup> Po vydání titulu v češtině pak píše Przybyszewski Procházkovi (17.3. 1899):

Má žena je velice, velice šťastná, že vyjde *Hřích*. Moc prosí, abyste jí poslali exempláře k podpisu.<sup>91</sup>

Výše uvedená komunikace mezi Przybyszewskim 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 povedený<sup>92</sup> 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.

---

<sup>90</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op.cit., s. 224.

<sup>91</sup> S. Przybyszewski, *ibid*, s. 232.

<sup>92</sup> Srov. H. Kadečková, op. cit., s. 113.

[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.<sup>93</sup>

Při srovnání této pasáže s některou z Procházka překladu Naruby (viz oddíl 4.2), vytane zde podobná zvukomalebnost a rytmičnost společná pro obě. Ani ve svém překladatelském díle Procházka nezapře vlastní poetické zaměření. Na druhou stranu o Kosterkovi je známo, že se poesii vyhýbal, ať už ve svém překladatelském díle, tak jako spoluvydavatel *Moderní revue*<sup>94</sup>. Dalším faktem svědčícím pro autorství Procházka je, že Kosterka takřka nikdy nevydával své překlady anonymně, což se nedá říci o Procházkovi; z 22 překladů, které pro *Knihovnu Moderní revue* Procházka pořídil, jich 10 publikoval pod některým ze svých pseudonymů (například N. Fomeš, K. Pudlač, L. Lakosil) nebo anonymně<sup>95</sup>.

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 norské „stritte imot“<sup>96</sup>. Jinde zase překladatel užívá jednočlenné věty (v norštině uvedené částicí „det“), které v češtině působí dost nepřírozeně:

*([...])Zvoní se. Ona vyskočí, ale pak si zas lehne. Někdo klepe. Ona se neozve. Klepe se silněji.)*<sup>97</sup>

Z těchto nečetných chyb a z dalších výše uvedených faktů lze tedy usoudit, že překlad Hříchu pořídil s největší pravděpodobností Arnošt Procházka. Přestože nebyl

---

<sup>93</sup> D. Przybyszewska, *Hřích*, Praha: Moderní revue, 1899, s. 26.

<sup>94</sup> Srov. J. Karásek ze Lvovic, op. cit., s. 201.

<sup>95</sup> Srov. *Moderní revue 1894-1925*, op. cit., s.369-370.

<sup>96</sup> Jelikož originál nebylo možné dohledat, pohybuje se tato teze na úrovni domněnky.

<sup>97</sup> D. Przybyszewska, op. cit., s. 28.

zběhlý v jazyce originálu, podařilo se mu vytvořit překlad dosti vysoké úrovně a obohatil tak českou literaturu o dílo unikátní a veskrze nepřekládané.

## **5. OHLAS ČESKÉHO SYMBOLISMU NA SEVERU**

### **5.1 Březinovy první cesty na sever**

Ačkoliv básnické dílo Otokara Březiny není rozsáhlé (konečné penzum šesti sbírek, které Březina napsal v rozmezí jediné dekády na přelomu století, se co do objemu nedá srovnávat ku příkladu s Březinovou korespondencí takřka desetinásobně převyšující jeho zbývající tvorbu), nelze mu důležitost v rámci evropského literárního dění upřít. V té době totiž nebylo příliš mnoho českých autorů překládáno do dalších evropských jazyků ještě za svého života (mezi lety 1912 a 1928 byly vydány Březinovy básně a eseje v antologiích i jako jednotlivé sbírky v německém jazyce, angličtině, polštině a roku 1928 byla vydána *Hudba pramenů* ve švédštině). Na druhé straně je nutné si uvědomit, že Březinova poesie zůstávala často nepochopena a to jak v Čechách, tak i jinde. Svědčí o tom například její recepce ve Švédsku, jak si ukážeme později.

Březinovým domovským prostředím byla zpočátku *Moderní revue*, kde jeho básně vycházely ještě před vydáním první básnické sbírky v *Knihovně Moderní revue* roku 1895. *Moderní revue* byla také první cestou, po které se Březinova poesie dostala ke čtenářům za hranicemi Rakouska-Uherska. Ve svém živém korespondenčním kontaktu se Stanisławem Przybyszewským se Arnošt Procházka neopomenul zmínit o Otokaru Březinovi, básníkovi, kterého si nad jiné cenil a obdivoval. Tímto způsobem se prostřednictvím dopisů dostaly do rukou tohoto polského spisovatele básně ústředního českého symbolisty. Z dopisů adresovaných Procházce je znát Przybyszewského okouzlení a nadšení pro Březinu po tom, co se poprvé setkal s jeho poesií:



Kdo je to Otokar Březina? Zdá se, že je to velice zajímavý, velice nadaný člověk. Řada jeho věcí mne silně zasáhla.<sup>98</sup>

Když se Przybyszewski ptá Procházky, kdo to je ten Březina, je zřejmé, že jeho básně musel Przybyszewski číst v originále (nejpravděpodobněji v některém z čísel *Moderní revue*, které mu, jak známo z korespondence, Procházka pravidelně zasílal). O rok později se přítel Maciej Szukiewicz (básník a překladatel mimo jiné Zeyera a Březiny) v jednom dopise zmiňuje o Březinovi a Przybyszewski mu odpovídá:

Březinu znám velmi dobře, jako vůbec celou mladou českou literaturu, kterou s velkým zaujetím sleduji. Je to skutečně mocný a nezvyklý talent, a především veskrze originální. Březina a Zeyer. Já často píšu do *Moderní revue* v Praze, seznamuji Čechy s tím vším, co miluji a co neznají, a na oplátku dostávám všechno, co mladé Čechy v posledních třech letech uveřejnily. Je to rozhodně nejsilnější literární hnutí v celé Evropě a vzbuzuje velké naděje, neboť mu nechybějí talenty ani – což je nejdůležitější – bezvýhradná odvaha. V Polsku by se nikdo neodvážil psát věci, jaké se objevují v *Moderní revui*, ba ani přeložit něco tak radikálního, jako je Huysmansovo *Naruby*.<sup>99</sup>

Przybyszewského nepokryté vychvalování skupiny *Moderní revue* je však třeba brát s rezervou; jednak proto, že ve svých dopisech nejednou přeháněl, jednak také proto, že si byl moc dobře vědom, komu svůj dopis píše. Zřejmě proto tedy neopomněl vychválit českou literaturu před někým, kdo s ní byl tak úzce spjat, jako překladatel Szukiewicz. Na druhou stranu je však nutno připustit, že Przybyszewski opravdu Březinu četl a obdivoval; již zkraje svého redaktorského působení v periodiku *Życie* publikoval statě o Březinovi i Szukiewiczovy překlady tohoto českého symbolisty.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 185.

<sup>99</sup> Przybyszewski, *ibid.*, s. 200.

<sup>100</sup> Srov. Przybyszewski, *ibid.*, 216.

## 5.2 Březina ve Švédsku; nominace na Nobelovu cenu

Jméno učitele z Jaroměřic na Moravě, Václav Jebavý, či jeho pseudonym Otokar Březina se do Švédska dostaly mnohem později než do Polska, Německa, či Anglie. Jednou z prvních zmínek byl v roce 1916 dopis Arne Nováka (tehdy profesora literatury na pražské Karlově univerzitě) adresovaný Švédské akademii, v němž Novák navrhuje Otokara Březinu na Nobelovu cenu. (Zajímavé, a tak trochu ironické, je, že se tehdy, a ani dlouhou dobu poté, švédským akademikům nedařilo Březinovo jméno zachytit v přesné podobě.<sup>101</sup>) Arne Novák píše dlouhý, oficiálně laděný dopis, kde prezentuje kompletní Březinovo dílo a dokládá argumenty, proč by tento nepříliš známý český básník měl získat tak věhlasné ocenění. Novák též odkazuje na již existující překlady do němčiny a pojednání o Březinovi v němčině a angličtině.<sup>102</sup>

K nominaci vyšel ještě téhož roku posudek z pera předsedy komise pro udílení Nobelovy ceny za literaturu Haralda Hjärneho:

Två slaviska namn, *Ivan Franko* (N:o 4) och *Otokar Březina* (N:o 8), finnas uppförda å förslagslistan. Hvad deras meriter angår hänvisar jag til Dr. Jensens utredning. För min egen del har jag blott i ringa mån hunnit taga kännedom om deras poetiska alster i original, något mera om Frankos än om Březinas. Emellertid torde det ej vara underkastadt något tvifvel, att ingendera når upp till Nobelprisets nivå. Visserligen äro de hvar för sig karakteristiska företeelser inom sina särskilda språkområden, Březina genom sitt djärfva ämnesval jämte mycken fantastisk öfverspänning och oklarhet, Franko genom sin anslutning till den ukrainska folkdiktens traditioner och sin varma nationalkänsla. Men båda representera de egentligen öfvergången från den illitterata underklassen till en ännu omogen högre bildning och

---

<sup>101</sup> V původních protokolech Švédské akademie je Březina veden v roce 1916 jako Otokar Brozina (Venceslaus Jebarý). V následujících letech příjmení již správně, křestní jméno však vždy jako Otakar. V novodobé publikaci nominací a posudků ohledně Nobelovy ceny za literaturu (*Nobelpriiset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, Svenska akademien, Norstedts: Stockholm, 2001) jsou Březinův pseudonym i jeho pravé jméno vždy psány správně.

<sup>102</sup> Srov. Utlåtanden, Svenska akademiens arkiv (archiv Švédské akademie).

skulle inom hvilken annan litteratur som helst icke kunna ådraga  
sin någon större uppmärksamhet.<sup>103</sup>

Z posudku Haralda Hjärneho vyplývá, že do Březinovy tvorby opravdu nepronikl. Jeho tvrzení ohledně Březinovy obraznosti („odvážná volba tématu, přepjatost, nejasnost“) by se dala vztáhnout na nejednoho poromantického básníka, navíc se Hjärne při psaní výroku o „nevzdělané nižší střední třídě“ (*illiterata underklassen*) pravděpodobně dal zmást návrhovou listinou, na které u Březinova jména stojí „Maître d'école à Jaromerice en Moravie“<sup>104</sup>. Právě u Březiny, který byl tolik znalý klasického i moderního literárního bohatství, lze jen těžko mluvit o nevzdělanosti.

Ačkoliv Švédská akademie nepřikládala Březinovu dílu důležitost mezinárodních rozměrů, Arne Novák houževnatě a vytrvale zasílal návrhy na nominaci svého krajana a básnického idola. Jeho nominační dopisy byly takřka vždy identické: psány úhledným písmem ve francouzštině na list papíru podélně přeložený; i obsah byl každý rok stejný: 1916, 1917, 1918, 1920, 1921, 1925, 1928 a 1929. V roce 1925 Novák navíc zaslal Švédské akademii knihy o Březinovi a některé překlady jeho poesie do němčiny a angličtiny, spolu s doprovodným dopisem psaným v němčině; v letech 1928 a 1929 pak k nominaci přiložil ještě podpisové archy se jmény brněnských, pražských a zahraničních profesorů, kteří se zasazují o udělení ceny Březinovi (roku 1929 to bylo celkem 27 jmen).<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, Del I., Svenska akademien, Norstedts: Stockholm, 2001, s. 358.

Na seznamu nominovaných figurují dvě slovanská jména, *Ivan Franko* (č. 4) a *Otokar Březina* (č.8). Co se jejich přínosu týče, odkazují na odborný posudek Dr. Jensena. Sám za sebe mohu říci, že jsem do jejich poetických výtvorů v originále stihl proniknout pouze málo, ačkoliv trochu hlouběji do Frankova než do Březinova. Nicméně však nelze pochybovat o tom, že ani jeden ze jmenovaných nedosahuje úrovně Nobelovy ceny. Jistě jsou oba autoři příznačnými fenomény každý pro svou vlastní jazykovou oblast: Březina díky odvážné volbě tématu a neskutečně fantastické přepjatosti a nejasnosti, Franko díky svému propojení s lidovou slovesností a tradicí a díky vřelému národnímu cítění. Oba však reprezentují přechod od nevzdělané nižší střední třídy k doposud nezralé vyšší obraznosti a je jasné, že by na sebe v rámci jakékoliv jiné literatury neupoutali větší pozornost. (Přel. J.T.)

<sup>104</sup> *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, op. cit., s. 352.

<sup>105</sup> Srov. Svenska akademiens arkiv (archiv Švédské akademie).

I v následujících letech byly odezvy Švédské akademie na nominaci Otokara Březiny negativně laděné. V roce 1917 píše opět Harald Hjärne:

Om tjechen *Březina* (N:o 16) har jag förut yttrat min mening: hans underliga kosmiska poesi synes mig ej påkalla någon högre internationell värdering. [...] det är i allmänhet ett lyte, som vidlåder den tjeckiska litteraturens arbetare, att de mera lägga an på bredden än på de pregnant uttrycken för sina tankar och känslor.<sup>106</sup>

K dalšímu pokusu o přezkoumání Březinovy poezie dochází v roce 1920, nicméně závěry jsou stejně zavrhuující a plně nepochopení pro Březinův poetický rozsah. Není se však čemu divit, když člen Švédské akademie nedokáže uchopit poesii básníka, jemuž jen málo krajanů dokázalo opravdu porozumět.

Om den intressante folkskolläraren Březina (eller Václav Jebavý, såsom han egentligen heter) måste jag numera uttrycka mig med större förbehållsamhet. Då jag först fick se någonting af hans verser, kunde jag icke däraf hämta tillbörlig uppbyggelse, emedan de föreföllo mig alldeles obegripliga. Jag blyges icke att tillstå denna min brist, emedan jag af såväl de tjeckiska förslagställarnes som dr Jensens uttalanden finner, att just denna Březinas svårfattlighet på det närmaste sammanhänger med den sublimes världsåskådning, för hvilken han lär hafva gjort sig till tolk i sina dikter. [...] <sup>107</sup>

Jak vyplývá z výše uvedených článků Švédské akademie, důležitou roli při přijímání a posuzování Březinovy tvorby hrál Dr. Alfred Jensen, překladatel ze slovanských jazyků (z češtiny mimo jiné přeložil básně K. H. Máchy, S. Čecha a J.

---

<sup>106</sup> *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, ibid., s. 400-401.

Na českého básníka *Březinu* (č. 16) jsem vyjádřil svůj názor již dříve: jeho podivná kosmická poezie podle mne nevyžaduje vyšší mezinárodní ocenění. [...] pracovníkům české literatury se dá obecně vytknout jeden velký nedostatek: zaměřují se spíše na šířku, než aby pro své myšlenky a city hledali pregnantní výrazy. (Přel. J.T.)

<sup>107</sup> *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, ibid., s. 422.

O zajímavém učiteli na obecné škole Otokaru Březinovi (nebo Václavu Jebavém, jak se ve skutečnosti jmenuje) se nyní musím vyjádřit s větší obezřetností. Když se ke mně poprvé dostalo několik jeho veršů, nemohl jsem v nich nalézt patřičné povznesení, jelikož se mi jevíly příliš nepochopitelné. Nestydím se přiznat si tento svůj nedostatek, poněvadž shledávám z rozborů jeho českých stoupenců i Dr. Jensena, že právě tato Březinova neproniknutelnost úzce souvisí s oním vznešeným světónázorem, jehož je Březina ve svých básních tlumočnickem. [...] (Přel. J.T.)

Vrchlického), autor cestopisů a básnických sbírek. Právě na Jensena se Švédská akademie nejednou obracela s žádostí o vypracování znaleckého posudku ohledně díla některého ze slovanských autorů.

V roce 1916 Jensen vytvořil 24 stran dlouhý znalecký posudek (*sakkunnigutlåtande*) týkající se Otokara Březiny a celé jeho dosavadní básnické tvorby. Snad právě díky vlastnímu básnickému tíhnutí dokázal Jensen ve svém posudku postihnout Březinovu poesii citlivě a ve větší hloubce než jeho předchůdci. Jensen popisuje jak formální, tak obsahovou stránku Březinových veršů s neobyčejnou všímavostí a obezřetností; nicméně nejvíce se Březinovi přibližuje, když se jako kritik snaží jeho hloubku obsáhnout vlastní poetikou a vyjadřuje se o Březinově díle ve vlastních metaforách:

Hans rike är icke av denna världen. Han är som en i sin cell präntande klostermunk, och hans poesi är dunkel som skymningen i en medeltida katedral, under vars valv han tankfull vandrar. Men från sin fönsterglugg riktar han sin blick mot stjärnorna och letar svar på eviga frågor. Han umgås ej med människorna, men känner människan och är lika förtrogen med blomstervärlden och med naturens övriga företeelser. Hans diktning är upprunnen ur ensamheten och sorgen, men försjuncker ej i ofruktbar resignation. [...] <sup>108</sup>

Jensen se ve svém posudku dále snaží podat co možná nejpravdivější a nejucelenější obraz o jednotlivých Březinových sbírkách. Je si dobře vědom Březinova osobitého jazyka, rytmu a rýmu, jeho užívání moderních výrazů a především Březinovy spletité syntaxe. Jensen také místy uvádí útržkovité překlady z jednotlivých básní (většinou dvojverší bez návaznosti), jeho pokorný přístup mu však nedovoluje provést pokus o důsledný překlad s dodržováním rytmu a rýmu, protože připouští, že v takovém překladu by se mohlo ztratit příliš mnoho z významu básnických figur a z vyznění jednotlivých částí. Na závěr svého pojednání se Jensen

---

<sup>108</sup> A. Jensen, *Otokar Březina: sakkunnigutlåtande*, archiv Švédské akademie.

Jeho království není z toho světa. Je jako mnich, který ve své cele píše zdobným písmem, a jeho poesie je temná jako soumrak ve středověké katedrále, pod jejíž klenbou on putuje v rozjímání. Z malého okénka ve své cele však zamíří jeho zrak ke hvězdám a tam hledá odpovědi na věčné otázky. Nestýká se s lidmi, ale zná člověka a je důvěrně obeznámen se světem květů a s ostatními přírodními jevy. Jeho básnické dílo pramení ze samoty a smutku, avšak neutápí se v neplodné rezignaci. [...] (Přel. J.T.)

snaží odpovědět na případné otázky Švédské akademie a shrnout Březinův celkový přínos literatuře:

Så klart som det dunkla ämnet medgiver och som det begränsade utrymmet tillåter, har jag sökt motivera mitt omdöme, då jag med obetingat ja anser mig kunna besvara de båda frågor som Svenska akademien kan vilja ställa till sin slaviska referent: Är Otokar Březina en äkta skald, och går hans skaldskap i idealistisk riktning?

Om hans kandidatur för Nobelpriset har jag ingen anledning, kanske icke ens berfogenhet att uttala mig. Vid tanken på en annan, vida mångsidigare och alstringsrikare tjeckisk skald gör jag mig hädanefter inga illusioner [...]<sup>109</sup>

Ačkoliv byl Jensenův pokus o přiblížení Březinovy poesie Švédské akademii výstižný a odhaloval jeho poetický rozsah, nepodařilo se Jensenovi švédské akademiky přesvědčit o Březinově mezinárodní důležitosti; Březina pro ně v lepším případě nadále zůstal jakousi nerozluštitelnou záhadou na literárním poli, nebo, v případě horším, regionálním básníkem (jak svědčí vyjádření Švédské akademie ohledně pozdějších Březinových nominací). Možná tento fakt potvrzuje Jensenovu domněnku o Březinově nepřeložitelnosti, možná je pro přiblížení se k Březinovi třeba perfektně ovládat češtinu. Nicméně je však nutné brát v potaz snahy Arne Nováka a osob, k nimž Březinova poesie pronikla, jako nezištné a nijak politicky motivované. Možná viděli v jeho poesii záblesk pravd, které v sobě skrývaly nutkání být šířeny dál.

Samotnému Březinovi byla myšlenka jakéhokoliv věhlasu a ocenění vzdálená, ba chtělo by se snad říci, že se mu přičila. Arne Nováka již v začátku jeho nominačních snah odrazoval, jelikož se necítil být vhodným kandidátem ceny mezinárodní hodnoty. Z Březinových reakcí je možné se domnívat, že chápal obsah

---

<sup>109</sup> A. Jensen, ibid.

Tak jasně, jak jen toto temné téma a omezený prostor dovolily, jsem se pokusil podložit svůj posudek, a teď ničím nezatížen říkám ano a shledávám tak sám sebe schopným zodpovědět obě otázky, které by Švédská akademie mohla případně položit svému slovanskému referentovi: Je Otokar Březina ryším básníkem, a má jeho básnická tvorba idealistické zaměření?

O jeho kandidatuře na Nobelovu cenu nemám žádný důvod a možná ani oprávnění se vyjadřovat. Kdybych si měl představit nějakého jiného, mnohostrannějšího a tvorbou bohatšího básníka, nedovedl bych to [...]. (Přel. J.T.)

a rozsah této pocty; tedy že se nejedná o deklaraci hlubších literárních hodnot, ale spíše o ocenění schopnosti literatury oslovit svou myšlenkou co nejširší publikum, přičemž význam ceny je spíše politický. Březina byl přesvědčen, že jeho poesie nespočívá ve věhlasu, ale v tichu mezi slovy, nečekal tedy, že jeho básně budou chápány a přijímány univerzálně. Jak lze vyčíst z jeho korespondence, nerezignoval s pýchou nepochopeného velikána, pouze smířeně nesl úděl svého díla:

Vážený pane,  
krásný článek a studii p. prof. A. Jensena, který jste mi v těchto dnech zaslal, jsem obdržel. Byl mi milý jako Vaše přátelské stisknutí ruky a děkuji Vám za něj bratrsky. V jedné věci však, zdá se mi, bylo by snad ještě potřebí mého vysvětlujícího slova.

V článku činí se zmínka o mé kandidatuře na Nobelovu cenu. Necítím se vnitřně oprávněn, abych mohl přijmouti tuto cenu, a musil bych ji odmítnouti, i kdyby snad proti očekávání byla mi přiřknuta. Na místech, kde stojím, nemůže mi svět už ničeho dáti. Všechny dary a pocty byly by mi jen marným utrpením a tíží. Co mám snad ještě říci národu svému a všem bratřím, mohu říci jen jako dosud: svoboden a vnitřně, bez závazků k mocím tohoto světa, poslušen jedině svého vnitřního hlasu.

Byl bych vděčen, kdyby tento můj pohled na věci znám byl na rozhodujících místech, aby mé dílo ze všech úvah o udělení ceny bylo vyloučeno. Jste-li, vzácný pane, ve spojení s p. prof. Jensenem, snad by bylo možno o této věci se mu zmíniti, aby o mém odmítnutí nehovořilo se zbytečně v tisku a ve veřejnosti.

Vím, jak hluboce nahlédl jste Vy i p. prof. Jensen do mého duchovního života i do mého lidského osudu, a proto jsem jist, že porozumíte vnitřním důvodům mého rozhodnutí, a bude-li Vám možno, že vyhovíte mé prosbě.

Zatím děkuji Vám ještě jednou vroucně za Vaši přátelskou vzpomínku a tisknu Vám ruku oddaně a bratrsky. Váš

Ot. Březina<sup>110</sup>

Jak známo z dříve uvedených faktů o Březinově nominaci, nedostal Novák Březinově přání a pokračoval ve svých snahách i nadále až do roku 1929, ačkoliv zřejmě počítal s tím, že i v málo pravděpodobném případě udělení ceny by ji Březina odmítnul přijmout. Březina správně předvídal, co tyto opakované snahy přinesou: nepochopení jeho básnického díla na straně Švédské akademie a zbytečný rozruch v domácím tisku (diskusí se účastnili například F.V. Krejčí, E. Chalupný, J. Deml i A.

---

<sup>110</sup> O. Březina, *dopis A. Novákovi 17. ledna 1918* in: *Korespondence*, díl II, Host: Brno, 2004, s. 1184.

Novák<sup>111</sup>). Právě tomu chtěl Březina předejít, neboť hlasitost a rozruch vždy byly jeho dílu tak vzdálené.

---

<sup>111</sup> Srov. O. Březina, op. cit., s. 1309.



## **6. STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI: POTENCIÁLNÍ STŘEDOBOD**

### **EVROPSKÉ DEKADENCE**

#### **6.1 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 recepcce 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 Juel, Richard Dehmel, Alfred Mombert, Maurice Maeterlink, Joris-Karl Huysmans a výtvarní umělci jako například Edvard Munch, Gustav Vigeland a Stanisław Wyspiański (který posléze ilustroval obálku Karáskovy *Gotické duše*) 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.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Stanisława Przybyszewského* in: *Rozprawy Aventina*, Praha: Aventinum, roč. 1927-8, s.

Jeho vliv a dosah jeho působení je nicméně znatelný nejen v kontextu české literatury, nýbrž v kontextu bezmála celoevropském.

Hned po maturitě na německém gymnáziu v polské Toruňi se Przybyszewski odstěhoval do Berlína, kde začal studovat medicínu. Jak se dozvídáme z jeho pamětí, jeho velkou vášní a životním cílem se stalo studium psychiatrie. Z univerzity byl ovšem poměrně záhy vyloučen a od roku 1892 se stal redaktorem berlínského, polsky psaného, dělnického týdeníku „Gazeta Robotnicza“. V průběhu prvních let poslední dekády 19. století se 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 exilu. 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 Juel, 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.

## 6.2 „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.“<sup>113</sup> 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 - 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 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.<sup>114</sup>

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 *Klášteř*; je to výpověď zcela odlišná než ta Przybyszewského (*Paměti*).

---

<sup>113</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 24.

<sup>114</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 28.

### 6.2.1 Strindberg: *Klášter, Inferno, deníky*

August Strindberg poprvé uslyšel Przybyszewského klavírní projev v berlínském hostinci jménem „Zum schwarzen Ferkel“ (U černého selátka), který sám 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 Uhlovou. 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! Nerskälldes 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. [...]<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> 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 zavrou, protože mám ještě závažnější dluhy.

Když Strindberg přijal Hanssonovo pozvání a nabídnutou pomoc, doufal patrně, že se mu v Berlíně dostane vřelejšího čtenářského a diváckého přijetí a že unikne moralizujícímu shlížení, jež zakusil ve své vlasti. Po přátelském uvítání Hanssona a Marholmové 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 nenávistník 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.<sup>116</sup>

---

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.)

<sup>116</sup> A. Strindberg, *Klášter* in: *Osamělý*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974, s. 14-15.

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 charizmatu, takže když se na scéně objeví zadaná žena, pokouší se ji svést bez ohledu na své ostatní (přátelské) vztahy a eventuální střety zájmů.

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. Smyslem setkávání je mu únik ze samoty a ukrácení času pomocí alkoholového 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 nejbzdálenějších konců se s rámusem trousili lidé pod křížovou klenbu.<sup>117</sup>

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,

---

<sup>117</sup> A. Strindberg, *Kláster*, op. cit., s. 16.

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 Juel) a děti (podle *Okultního deníku* mu zprávu měl zaslat jeho přítel lékař Anders Eliasson):

Från Berlin skrives 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!<sup>118</sup>

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 šilence, 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 paranoi, 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

---

<sup>118</sup> 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.)

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 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.<sup>119</sup>

Strindbergova mysl 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 pověrčivost a víra v pohanskou symboliku (když na zemi před svým domem nalezne dvě větrem zlámané větvíčky ve tvaru řeckých písmen Π a Υ, tedy Ρ a Υ, jako Ρ---Υ) 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 vší silou k všemouhoci bohu)<sup>120</sup>.

Strindbergova prvotní fantazie se v průběhu líčení rozvine a nabyde rozměru 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:

---

<sup>119</sup> A. Strindberg, *Inferno*, Praha: Volvox globator, 1998, s. 51-52.

<sup>120</sup> Srov. A. Strindberg, *ibid.*, s. 54-55.



Život nás nechává pouze volit, buď vavříny, nebo rozkoš.<sup>121</sup>

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 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.

### 6.2.2 Przybyszewského vzpomínky a pohledy

Bez ohledu na to, že je příběh o Przybyszewského vražedných sklonech a úmyslech s největší pravděpodobností zcela nepravdivý, skýtá tato aféra vylíčena 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 démonickou hrou na klavír, mocně zapůsobilo na jeho kolegy spisovatele a vzbudilo velké pobouření u kritiků a

---

<sup>121</sup> A. Strindberg, *Inferno*, op. cit., s. 61.

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.<sup>122</sup>

Má-li však na toto prvotní zaměření být nahlíženo v kontextu celého Przybyszewského díla, je nutno připustit, že onen velký zápal pro Satana byl do jisté míry pózou. Z jeho vzpomínek a korespondence vyplývá, že své satanistické směřování bral i on sám z 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.<sup>123</sup>

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!<sup>124</sup>

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

---

<sup>122</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Stanislava Przybyszewského*, op. cit., s.70.

<sup>123</sup> S. Przybyszewski, *Paměti korespondence*, op. cit., s. 206.

<sup>124</sup> S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 198.

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:

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!“<sup>125</sup>

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 (přičemž 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

---

<sup>125</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 78.

barbarského Čingischána, s níž bural existující zákony, příkazy a zákazy.“<sup>126</sup> Největší prostor však, podle názoru Przybyszewského, zaujímal ve Strindbergově osobnosti „intelligence 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 „hysterie“ především ženskému pohlaví<sup>127</sup>. Przybyszewski používá označení „hysterie“ ve stejném smyslu 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.<sup>128</sup>

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

---

<sup>126</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 75.

<sup>127</sup> 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.“)

<sup>128</sup> S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 64.

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!“<sup>129</sup>

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 diskuze 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.<sup>130</sup>

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 podepsaly<sup>131</sup>, 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

<sup>129</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 72.

<sup>130</sup> S. Przybyszewski, ibid., s. 77.

<sup>131</sup> Srov. S. Przybyszewski, ibid., s. 71.

své jméno a očistil svou čest (obzvláště v případech Strindbergova nařknutí z úkladné vraždy a objasnění okolností vlastního seznámení s Dagny Juel).

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.

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 žlučovitě. 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 svárlivé 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.<sup>132</sup>

Kromě toho, že udržoval blízký přátelský vztah s Olou Hanssonem a Laurou Marholmovou, navázal Przybyszewski poměrně těsný kontakt s Edvardem Munchem. Przybyszewski si Munchova díla všiml již v době, kdy tento krajan zavrhaný norský malíř poprvé vystavoval v Berlíně v roce 1892. Kolem výstavy pořádanou Spolkem berlínských umělců (*Verein Berliner Künstler*) se strhl nebývalý rozruch. Téměř všechny noviny ve svých kritikách Munchovu výstavu v Architektenhaus strhali, někteří kritikové dokonce požadovali její uzavření.

---

<sup>132</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 71.

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“.<sup>133</sup>

S ohledem na pobouřenou veřejnost a konfliktní dění v rámci Spolku umělců je nutno uznat, 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 uznáván<sup>134</sup>). Przybyszewského zaujetí Munchem nevyprchalo - naopak vedlo ke vzniku rozsáhlejší studie, která byla později uveřejněna mimo jiné v *Moderní revue* (přičemž 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 2.3). 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.“<sup>135</sup>

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

---

<sup>133</sup> Srov. Otto M. Urban, *Ráj bolesti* in: *Edvard Munch: Být sám*, op. cit., s. 21.

<sup>134</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 86.

<sup>135</sup> S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 88.

*Tottenmese* hlavním inspiračním zdrojem pro jednu verzi Munchových maleb *Křik* (*Skrik*), jak ve svých *Pamětech* předesílá Przybyszewski.<sup>136</sup>

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.

### 6.3 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 přinejmenším stejně jako Muncha, navíc v něm našel spřízněnou duši, s kterou mohl sdílet své nadšení pro gotickou architekturu (Przybyszewski studoval architekturu v Berlíně).<sup>137</sup> Przybyszewski opět prokázal svou odvalu, když publikoval reprodukci Vigelandova *Pekla* v polském periodiku *Życia* (jehož byl v letech 1898-1905 redaktorem): celý náklad byl kvůli změně reprodukci zkonfiskován. Vigelandovy reprodukce se později díky Przybyszewskému dostaly i do *Moderní revue*.

V roce 1898 podnikl Przybyszewski cestu do Španělska, kde se zdržel tři měsíce. Zde měl příležitost zevrubně poznat dílo Francesca de Goyi a Domenica Theotokópula (El Greco), malířů, kteří zásadně ovlivnili symbolistické umění a expresionismus. Ačkoliv tvorba těchto dvou umělců nebyla ve střední a severní Evropě nikterak známá, snažil se Przybyszewski s jejich uměním seznámit své kolegy i širší publikum. Z jeho korespondence vyplývá, že tyto novátorské umělce všude

---

<sup>136</sup> Srov. S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 89.

<sup>137</sup> Srov. S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 102.



doporučoval, zapůjčení veškerých Przybyszewského reprodukcí a štočků Goyových obrazů Moderní revue tak nebylo výjimkou.

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 neúspěšně snažil zprostředkovávat symbolistické umění všemi dostupnými směry a za využití všech možných prostředků. Především díky němu se umění vzniklé na severu dostalo směrem na jih a naopak.

## **7. OLA HANSSON**

### **7.1 Vazby, vztahy, korespondence**

Lze-li o někom ze „skandinávské enklávy“ tvrdit, že k němu měl Stanisław Przybyszewski skutečně blízko, pak je jím jistě Ola Hansson. 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 rozuměl<sup>138</sup>) 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.

Ola Hansson se narodil ve vesnici Hönsinge v jižním Skåne do zámožné statkářské rodiny. Již po vydání své první básnické sbírky *Dikter (Básně)* roku 1884 navázal v Kodani kontakty s Hermanem Bangem, a tamtéž se o čtyři roky později setkává s Georgem Brandesem, který Hanssona představuje Lauře Mohr (později známé pod pseudonymem Marholm), jeho budoucí životní partnerce. V roce 1889 spolu na téže místě Hansson s Mohrovou vstupují do manželství a společně plánují cestu do Berlína.

Mezi léty 1891-1893 se pár s malým Olou Hanssonem juniorem usadil na berlínském předměstí ve čtvrti Fridrichshagen, která v té době byla vyhlášenou rezidencí umělců a myslitelů. Dům Oly Hanssona a Laury Marholm se stal častým místem, kde se scházela skupina zvaná Mladé Německo (Das junge Deutschland). Ten samý příbytek s Hanssonem a jeho rodinou sdílel několik měsíců v roce 1893 August Strindberg a na stejném místě se Hansson poprvé setkává s Przybyszewským.

---

<sup>138</sup> S. Przybyszewski, op. cit., s. 24.

V roce 1893 se rodina přesunula do vesnice Schliersee v horním Bavorsku a zůstala zde do roku 1899. V tomto období publikovala Marholmová své nejúspěšnější romány, dramata a eseje (nejznámější je asi studie *Till kvinnans psykologi - K psychologii ženy*); Hansson se v první řadě věnoval své esejistické činnosti (například *Kåserier i mystik*, *Causerie o mystice*). Celkem úspěšné období skončilo roku 1897, kdy Marholmová prohrála jednu soudní při a pár se tak ocitl na hranici přežití.

Létem 1899 začalo nejtěžší období společného života tohoto páru; oba propadli alkoholismu a zároveň byli stíháni těžkými depresemi. Roku 1905 byla Marholmová nuceně hospitalizována na mnichovské psychiatrické klinice, kde zůstala necelého půl roku, tedy až do doby, kdy se Hansson postaral o její propuštění. Další období, zhruba do roku 1922, bylo opět vyrovnanější. Hansson získal několik stipendií (od Švédské akademie a též Frödingovo stipendium) a mohl se dál věnovat své literární činnosti. Pár se pohyboval mezi Dánskem a Švédskem až do léta 1922, kdy se vydal na cesty po Evropě s konečným cílem v Turecku v květnu 1924. Ola Hansson o rok později zemřel v Buyukdere, severně od Konstantinopole (dnes Istanbul).

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.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche*, Berlin: Fontane & Co, 1892, s. 39.

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

Druhou část *Psychologie individua* věnuje Przybyszewski osobnosti Oly Hanssona a jeho literárnímu a kritickému dílu. Przybyszewski zde nahlíží Hanssona prizmatem jednak psychologickým, jednak filozofickým. 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 associirt, 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.<sup>140</sup>

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 Procházkovi z listopadu 1895 totiž Przybyszewski píše:

---

<sup>140</sup> 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 Mnichova v Bavorsku. Poproste ho o článek, okamžitě Vám něco pošle.<sup>141</sup>

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 autorizace pro svůj překlad, což později vedlo k další korespondenční výměně. V době konce devatenáctého století, kdy komerční struktura nakladatelských domů nebyla tak propracovaná jako dnes, bylo slušností (nikoliv však povinností) o takovéto povolení žádat samotného autora. Z Hanssonových odpovědí Kosterkovi lze ovšem vyčíst, že Hansson takovouto korespondenci nevnímal pouze jako formalitu. O nové prostředí, do něž 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:

---

<sup>141</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op.cit., s. 180.

Jag är gerna villig öfverlåta åt Eder den önskade auktorisationen för en öfversättning till Bömiska språket af min essaysamling "Tolke og Seere". Det fägnar 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.<sup>142</sup>

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 okultismem, 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*,

---

<sup>142</sup> 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 causerií. 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.

s *Munchem a Vigelandem*, ale dodnes pociťuji snad nejhloběji ztrátu listů *Arnošta Procházky*.<sup>143</sup>

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 filozofii nadčlověka, oba je uchvátila Nitzscheovská horečka.

Ačkoliv byl Hansson starší a o Nietzsche se dozvěděl dříve, vycítil u Przybyszewského stejné nadšení a porozumění pro Nietzscheovu filozofii. 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 užaslýma očima temnou krásu Edgara Poea i ruskou duši v jejím nejčistším projevu, jímž je Garšínova tvorba.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> S. Przybyszewski, *In memoriam Arnošta Procházky* in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život* (In *Memoriam Arnošta Procházky*), Praha, 1925, s. 35.

<sup>144</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 15, 22-23.

## 7.2 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 Brandesovu 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.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> E. Witt-Brattström, *Dekadensens kön*, Stockholm: Norstedts, 2009, s. 24.



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.<sup>146</sup>

---

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, dokud v březnu 1889 nevyšel Hanssonův první článek o Nietzsche 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.)

<sup>146</sup> *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.)

Z Hanssonova prvotního nadšení sice přímo nevyplývá i jeho hluboké porozumění Nietzscheovy filosofie, představuje však tón, který Hanssona neopouští a line se ze všeho, co později o Nietzsche napsal. Hansson měl k Nietzschemu 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 psaní<sup>147</sup>), 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.

Hanssonovou esejí o Nietzsche se volně prolíná několik rozvinutých metafor, v nichž se Hansson snaží vlastní poetikou vyjádřit podstatu Nietzscheova díla. Úvod je například tvořen dithyrambickou metaforickou strukturou<sup>148</sup>, 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.<sup>149</sup>

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

---

<sup>147</sup>Srov. O. Hansson, *Friedrich Nietzsche in: Lyrik och essäer*, Stockholm: Atlantis, 1997, s. 290.

<sup>148</sup>Srov. 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.

<sup>149</sup>O. 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 povstát.

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

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 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“<sup>150</sup>), tedy nezávislou na době, ve které umělec žije. harmonie

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.<sup>151</sup>

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.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Srov. O. Hansson, Friedrich Nietzsche, op. cit., s. 285.

<sup>151</sup> Srov. O. Hansson, ibid., s. 289.

<sup>152</sup> 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.)

### 7.2.1 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 snövita 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  
naturens harmoni.<sup>153</sup>

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 finna många skiftande varieteter av den; och vore jag som du, skulle jag plocka några sådana och sälja dem på torget -----<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> 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.)

<sup>154</sup> 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 plátek jsou plné morbidních olejů, její vůně má podtón chorobné

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 vyskytující se u hojného množství lidských charakterů. Současně Hansson odkrývá sílu individuality a zkoumá její psychologickou strukturu a to, jak se tato odráží na fysiologii citu. Tento individualistický předpoklad je silně zakotven v autorově vnímání estetiky jako podstaty organického celku, čímž se kruhem navrací 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 nikoliv organická dokonalost, ale 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 svádět k mnoha nepravým interpretacím a rozvíří nové diskuze). Shledává, že žena je mužem nahlížena s obdivem a přehnanou (dnešními slovy pozitivně-diskriminační) úctou, nebo sklízí hluboké pohrdání. Dvě hlavní, převládající, pojetí ženy jsou podle Hanssona zastoupeny zbožňovateli (uvádí Ibsena, Bjørnsona a Turgeněva) na jedné 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

---

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 jejich různorodých variací; a kdybych byl tebou, pár bych jich natrhal a prodal je na trhu----- (Přel. J.T.)

výtky i na pohledy a východiska samotných žen<sup>155</sup>, 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.<sup>156</sup>

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 Essaintese* 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.

Hanssonovo dílo v sobě sice nese silné známky dekadence a esteticismu (jak jej vídáme u Huysmansa, 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

---

<sup>155</sup>Právě 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 sozialen Bewegung*), velmi dobře spraven o aktuálním dění na evropském poli ovládaném tzv. Novou ženou.

<sup>156</sup>O. Hansson, *Slovo úvodní* in: *Všední ženy*, Praha: Hejda & Tuček, 1903, s. 10.

však nedá označit jako věda. 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 objasnit. 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 případův.

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.<sup>157</sup>

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 literární proud, vědomě vytváří text umělecký, jeho jazyk je literární. V tomto je možné vidět styčnou plochu mezi dílem Oly Hanssona a Friedricha Nietzscheho, jeho duchovního otce. 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 povznáší od vědy k umění:

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.

---

<sup>157</sup> O. Hansson, *Slovo úvodní*, op. cit., s. 11.



Nejlítějším, nejodvážnějším zvířatům člověk závistně uloupil všechny ctnosti: teprve pak se stal – člověkem.<sup>158</sup>

### 7.2.2 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.<sup>159</sup> 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 *Dekadensens kön* dokonce razí teorii o úmyslném svržení Brandese z jeho piedestalu. Podle ní Hansson s Marholmovou 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 samtidens degenererade intellektuelle vindflöjel för att Hansson ska kunna framstå som den exceptionelle personligheten, den aristokratiske radikalen för att

---

<sup>158</sup> F. Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, Praha: Odeon, 1968, s. 273.

<sup>159</sup> 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.“)

lana Brandes formulering om Friedrich Nietzsche. Det är om Nietzsche som striden ska komma att stå.<sup>160</sup>

Witt-Brattströmová chápe Hanssonovu publikaci nietzschovských esejů 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 samozřejmě 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, silně 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] Skrifter. Hvad det for den, som vil henlede Opmærksomheden

---

<sup>160</sup> 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.)

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.<sup>161</sup>

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 Nietzschem; 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 zajímavost 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 Eigenthum“, že je těžko oba od sebe odlišiti; jakož i dále, že u Stirnera nelze nalézti nijakého přilnutí k praktickému cíli.<sup>162</sup>

Hansson dále vytváří propojení mezi Nietzscheovým „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

---

<sup>161</sup> G. Brandes, *Friedrich Nietzsche; En Afhandling om aristokratek 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.)

<sup>162</sup> 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.“<sup>163</sup>

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.<sup>164</sup>

Hansson ve svých pracích prokazuje svůj oddaný a ryzí zájem o Nietzscheho filozofii, což lze považovat za důkaz původnosti jeho práce. Bez ohledu na to, jak hodně se Brandesova a Hanssonova pojednání liší formálně a jazykově, nejpodstatnějším rozdílem zůstává stupeň nadšení. Rozdíl nespočívá ve fundovanosti jednoho či druhého, nýbrž v jejich odevzdanosti. Brandes se svým zaměřením na literaturu a filosofii moderního průlomu jeví jako schopný uvaděč Nietzscheho díla na dánskou literární scénu, nedokázal však do Nietzscheho symbolistické poetiky poznamenané empirismem proniknout tak hluboce jako dekadent Hansson. Hanssonovo dílo je navzdory nařčením původní a nic

---

<sup>163</sup> 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.)

<sup>164</sup> O. Hansson, *Průkopníci a věštci*, op. cit., s. 32.

nenasvědčuje možnosti plagiátorství, z čehož vyplývá, že Hansson není o nic méně Nietzscheho přední apoštol než Brandes.

### 7.2.3. 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 nepřímo, tj. 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“<sup>165</sup>.

Jestliže Hanssonovy interpretace Nietzscheho a Stirnera ovlivňovaly Przybyszewského (jak on sám přiznává<sup>166</sup>), 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 může<sup>167</sup>).

Hanssonova interpretace Nietzscheho nezůstala nepovšimnuta ani v jiných periodících. Již roku 1894 je v *Rozhledech* zmiňováno Hanssonovo jméno ve spojitosti s Nietzscheho dílem<sup>168</sup>. 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 rozšíření 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.<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> B. Chaloupka, *Budoucí umění* in: *Moderní revue*, 1894/5, sv. I, s. 122.

<sup>166</sup> Srov. S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 22.

<sup>167</sup> 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.

<sup>168</sup> Srov. *Bedřich Nietzsche o militarismu* in: *Rozhledy*, 1894, roč. III, s. 708.

<sup>169</sup> 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“.

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*.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> 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*), nehladě na četné reference v kritikách a monografické články (např.: Jiří Karásek, *Za Friedrichem Nietzscheho in Moderní revue*, 1899/1900, sv. 11).

## **8. HERMAN BANG, AAGE MATHISSON-HANSEN**

### **8.1 Recepce Hermana Banga: nekrology**

Když 29. ledna 1912 Herman Bang náhle zemřel na svém přednáškovém turné po Spojených státech, byl již mnohem známějším a oceňovanějším autorem než na začátku své životní literární cesty. I v českých zemích bylo jeho jméno již zvučné, 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:

[...] 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.<sup>171</sup>

Šaldova výpověď o díle Hermana Banga je ovšem do velké míry zavádějící a neúplná. 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

---

<sup>171</sup> F. X. Šalda, *Herman Bang* in: *Novina*, r. V, sv. 5, Praha: Grosman a Svoboda, 1912, s. 191.



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.<sup>172</sup>

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 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 zkreslený<sup>173</sup>. Jeho dílo je zde zmiňováno především ve spojitosti s determinismem, což pravděpodobně implikuje vliv kritika Georga Brandese na Banga. Tento vliv však ve skutečnosti nebyl tak zásadní, jak to autorovi článku snad připadalo:

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.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> H. Bang, *Beznadějná pokolení*, Praha: Průlom, 1926, s. 351.

<sup>173</sup> Kuriozitou je i chybné datum úmrtí uváděné v článku (30.1. místo pravdivého data 29.1.)

<sup>174</sup> R, *Herman Bang* in: *Zlatá Praha*, r. XXIX, č. 21, Praha, 1912, s. 255.

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“<sup>175</sup>), a to v Brandesově pojetí znamenalo systematickou až prvoplánovou 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.

Podobné tendence lze zaznamenat i v Bangově autobiografických povídkách. O Bangově životě 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“ živit 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.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> G. Brandes, *Emigrantlitteraturen in Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes europæiske Litteratur*, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1872, s. 15.

<sup>176</sup> 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*, Kjøbenhavn: Gyldendal, 1997, s. 162-169).

## 8.2 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, zůstane na cestě. Kvůli tomu je ohrožena plánovaná štědrovečerní hostina pro přátele. Nakonec však přijde pomoc od českého pana správce a jeho ženy, kteří se nabídnou půjčit 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.<sup>177</sup>

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*.

---

<sup>177</sup> H. Bang, *Zlaté město* (úryvek, přel. F. Fröhlich) in: *U cesty*, Praha: Odeon, 1977, s. 8.

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 zhrozeni a z části znechuceni skutečným vzezřením 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 *lháti mládí*, když již ho nebylo...<sup>178</sup>

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 Karásku, že svou vzpomínku publikuje z vypočítavých důvodů, pro společensko-politickou agitaci.

---

<sup>178</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Hermana Banga* in: *Nový hlas*, r. I, č. 2, Praha, 1932, s. 11.

### 8.3 Aage Matthison-Hansen

Aage Matthison-Hansen byl dánský básník, původním povoláním jazykozpytec a knihovník. Narodil se 20. března 1864 ve městě Frederiksborg (dnes část Kodaně) do významné aristokratické rodiny. Jeho dědeček byl slavný dánský hudební skladatel a varhaník Hans Matthison-Hansen. Aage debutoval v roce 1882 sbírkou povídek *Malé povídky (Smaa Historier)*, jeho první básnická sbírka pojmenovaná *Mladé písně (Unge Sange)* však vyšla teprve roku 1891. Matthison-Hansen se již od mládí zabýval čínskou literaturou, kterou též hojně překládal (byl vůbec jedním, kdo čínskou literaturu převedl přímo do evropského jazyka). 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 dekad. 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

Matthison-Hansen podle všeho svému slibu opravdu dostál, a jakmile byla antologie vydána, zaslal ji Kosterkovi. Kosterka na sebe nedal dlouho čekat a hned po přečtení napsal kritický sloupek do *Moderní revue*, kde představuje jednak samotnou antologii a jednak uvádí i její nejdůležitější autory (Drachmann, Jacobsen, Jørgensen, Michaelis, 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 [...]<sup>180</sup>

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

---

<sup>179</sup> 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.)

<sup>180</sup> H. Kosterka, *Kritika* in: *Moderní revue*, r. VI, sv. XI, Praha, 1900, s. 147.

rozdíl od radikálů nestavil nepřátelsky vůči Německu) a homosexualita<sup>181</sup>. 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 utfvivlsomt 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.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Srov. V. Greene-Gantzberg, *Herman Bang og det fremmede*, København: Gyldendal, 1992, s. 73, 125.

<sup>182</sup> A. Matthison-Hansen, dopis Hugo Kosterkovi, 6. ledna 1907, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, fond Hugo Kosterka, korespondence přijatá.

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.)

## 9. DALŠÍ ROZMĚR SEVERSKÉ DEKADENCE:

### ARNE GARBORG, KRISTIANSKÁ BOHÉMA, SIGBJØRN

#### OBSTFELDER

#### 9.1 Dílo Arne Garborga

Arne Garborg se narodil 25. ledna 1851 do početné selské rodiny (osm sourozenců), jež sídlila na statku Garborg v oblasti jihozápadního Norska Jæren. Jeho otec byl stoupcem jedné z pietistických sekt. Pietismus se svou přísnou až těžkomyslnou náboženskou morálkou se stal silným prvkem pro nejedno Garborgovo románové dílo. Již na prahu dospělosti byl mladý Arne zasažen smrtí vlastního otce, který si vzal život pravděpodobně v důsledku náboženské krize.

Zpočátku (na přelomu 70. a 80. let 19. století) je pro Garborgovu tvorbu signifikantní silný vliv naturalismu. V jeho prvních románech často převažuje konflikt mezi venkovským a městským prostředím. Za naturalistické se dají považovat především romány *Selští studenti* (*Bondestudentar*, 1883, č. 1903) a *Muži* (*Mannfolk* 1886, č. 1904).

Román *U maminky* (*Hjaa ho mor*, 1890, č. 1895) stojí na pomezí Garborgovy naturalistické a dekadentní románové tvorby. Postavy, které zde vystupují, se objevují i v románech z následujících let. Román se zabývá problematikou sexu v/mimo manželství a vlivem společenské morálky na (především) ženskou sexualitu. Následují romány dekadentního směřování *Umdléné duše* (*Trætte mænd*, 1891, č. 1895) a *Mír* (*Fred*, 1892, č. 1899).

Garborg nicméně vynikal nejen jako básník a romanopisec, ale i jako žurnalista a jazykozpytec. V roce 1894 založil spolu s dalším norským žurnalistou Rasmusem Steinsvikem nacionalisticky založený časopis s názvem „17. květen“



(Den 17de Mai<sup>183</sup>), kde roku 1899 publikoval Garborg návrh své jazykové reformy, jednu z prvních kodifikovaných verzí norštiny *landsmål* (dnes *nynorsk*). V *landsmålu* bylo psané nejen každé číslo „17. května“, ale i takřka vše, co Garborg napsal. *Landsmål* se jako varianta odlišovala od „běžné“ norštiny, *riksmålu* (dnes *bokmål*), tím, že jej tvořily především různé skupiny dialektů (proto existovalo více variant *riksmål* najednou, což má za důsledek to, že v dnešní *nynorsk* u některých slov existuje více gramaticky správných možností paralelně). Oproti tomu *riksmål* se vyznačoval tím, že se v mnohém (a to hlavně v psané formě) podobal dánštině, kterou mnozí Norové ve své době opovrhovali jakožto jazykem nadvlády (sám Garborg nazýval *riksmål* posměšně „norsk-dansk“, tedy norská dánština<sup>184</sup>).

### 9.1.1 Recepce *Umdlenných duší* v českých zemích

Románu *Umdlenné 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* v roce 1895 napsal F. V. Krejčí a pojednává v něm právě o Garborgově románu *Umdlenné duše*, který si přečetl v německém překladu *Müde Seelen* (1893). Románu byla v Čechách věnována hojná pozornost, a to jak ze strany běžného čtenářstva, tak ze strany inteligence. Kritických a vědeckých článků rozebírající dílo z mnoha různých úhlů pohledu bylo v průběhu následující dekády od vydání překladu napsáno na desítky. Pro recepci Garborga v českých zemích však zůstanou nejvýznamnějšími Krejčího příspěvek, Masarykova studie a eventuálně i Karáskova drobná studie.

---

<sup>183</sup>Podle norského národního svátku – data, kdy roku 1814 byla vyhlášena norským zástupným sněmem (riksforsamling) první norská ústava.

<sup>184</sup>Srov. P. Buvik, *Trætte mænd, Garborg og dekadansen* in: *Å lese Garborg i dag*, Oslo: H. Aschehoug & Co., 1980, s. 60.

### 9.1.2 F. V. Krejčí: *Znavené duše*

Krejčího recenze je pro recepci tohoto díla důležitá, protože rozhodla o názvu, pod kterým bude román přijat: *Znavené/Umdlené 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 symboly*, 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 *Umdlené duše* je pro Krejčího nejpovedenějším obrazem člověka období fin de siècle, knihou nejlépe charakterizující společenskou náladu a myšlenkové proudy své epochy. Hlavní postava románu, Gabriel Gram, podle Krejčího ztvárňuje prototyp většinového člověka 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.<sup>185</sup>

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

---

<sup>185</sup> F. V. Krejčí, *Znavené duše* in: *Moderní revue*, r. I, sv. III, Praha, 1895, s. 76.

Gramovými divokými touhami a jeho nestabilním citovým životem. Krejčí vidí tento fenomén jako obraz současné 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 nejintimějších jejích hlubinách.“<sup>186</sup>

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 zobrazeno 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 praemisy a podati charakteristické linie tohoto pochodu podařilo se Garborgovi s uměním, jež pozdvihují jeho knihu vysoko nad jiné pokusy tohoto druhu [...]<sup>187</sup>

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. 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.

---

<sup>186</sup> Krejčí, *Znavené duše*, ibid., s. 103.

<sup>187</sup> Krejčí, *Znavené duše*, ibid., s. 106.

### 9.1.3 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 psychy.

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 pozitivistický; jím potlačoval v sobě cit, avšak i fantasii, důvěřuje pouze v přesnost Comteovského pozitivismu; po stránce mravní Gramův neduh je bezměrným sobectvím: „Samé já, já, ... moje kniha atd.“<sup>188</sup>

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.

<sup>188</sup> 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.

Východisko ztráty filosofického středu a systému hodnot je podle Masaryka víra. Způsoby, jimiž lze překonat umdlenost 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 hamepžem, 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?<sup>189</sup>

Masarykův článek se v mnohém podobá Krejčího pojednání: oba nahlízejí na literaturu z hlediska sociologického a psychologického, Masaryk ještě navíc vytváří polemiku s dílem na filosofickém pozadí. Oba autoři ale přehlížejí Garborgovu ironii, 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 *Umdlené duše* jako na literární dílo a nezkoumají jeho vztah k ostatní literatuře stejné doby. Momenty odstupu a ironie vyvstávají právě při uvedení *Umdlených duší* v dekadentním kontextu; v kontextu jiných dekadentně-symbolistických děl.

---

<sup>189</sup>T. G. Masaryk, *Moderní člověk a náboženství I*, op. cit., s. 116.

#### 9.1.4 *Umdléné duše* a literární dekadence

Ačkoliv Arne Garborg vyrůstal na osamělém statku v jihozápadním Norsku, zdaleka mu nescházela vzdělanost a sečtělost. 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 alkoholem, morfiem, nikotinem), 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 prizmatem (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 Essaintesovo „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 osamoceního 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 neozářují utěšeně majáky staré naděje.<sup>190</sup>

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 zbožňovat vedle tvého vznešeného syna; neboť jen to náboženství jest pravé, které má také oltář posvěcený ženě – svatě Panně a svatě Matce – třikrát svatě Panně Marii.<sup>191</sup>

Z pozdějších debat, kterých se sám Garborg často účastnil, vychází najevo, že ačkoliv se autor *Umdlých duší* snažil, aby ironie v jeho románu byla rozpoznatelná, docházelo často mezi norskými čtenáři k tomu, že vypravěče románu přisoudili autorovu „já“ a vyznění interpretovali jako příklon k církvi. 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 *Umdlé duše* ve své sbírce literárních kritik *Umění jako kritika života*. Karásek se totiž primárně nesnaží o uvedení díla

<sup>190</sup> J. K. Huysmans, *Naruby*, Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1993, s. 189-190.

<sup>191</sup> A. Garborg, *Umdlé duše*, Praha: Vzdělávací bibliotéka, 1922, s.311.

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, všechen 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.<sup>192</sup>

## 9.2 Kristianská bohéma

Přestože Arne Garborg generačně odpovídal skupině umělců, zvané Kristiania-Bohêmen (Kristianská bohéma), scházející se po hospodách a kavárnách v centru Kristianie (dnes Oslo), nikdy plně neschvaloval její kontroverzní a provokativní názory. I když s jednotlivými členy této skupiny přišel do kontaktu, ani neuvažoval stát se jejím členem. Garborg byl konzervativnějšího založení, což ve spojení s jeho národním cítěním vylučovalo, aby se hlásil k nějakému postulátu této skupiny.

Na první pohled by se mohlo zdát, že hlavním úmyslem této skupiny, v jejímž pomyslném čele stál literát a nesmiřitelný dekadent Hans Jæger, bylo šokovat a morálně paralyzovat společnost. Jako by hlavním cílem nebylo umění výtvarné či literární, ale umění připravit se o život vlastním žitím. V únoru roku 1889 vyšlo v 8.

---

<sup>192</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Arne Garborg* in: *Umění jako kritika života*, Praha: Aventinum, 1927, s. 14.



čísle norského uměleckého časopisu *Impressionisten Devět přikázání Bohémy (Bohêmens ni bud)*<sup>193</sup>:

1. Du skal skrive dit eget liv./Budeš psát svůj vlastní život.
2. Du skal overskjære dine familjerødder./Přesekeš pouta se svojí rodinou.
3. Man kann seine Eltern nie schlecht genug behandeln. [*Man kan aldri behandle sine foreldre dårlig nok./Člověk nikdy nedokáže dostatečně ponížit své rodiče.*]
4. Du skal aldri slaa din næste for mindre enn fem kroner./Nikdy neuhodíš bližního svého pro méně než pět korun.
5. Du skal hade og foragte alle bønder, saasom: Bjørnstjerne Bjørnson, Kristofer Kristofersen og Kolbenstvedt./Budeš nenávidět všechny sedláky, jako jsou Bjørnstjerne Bjørnson, Kristofer Kristofersen a Kolbenstvedt.
6. Du skal aldri bære celluloidmansjetter./Nikdy nebudeš nosit celuloidové manžety.
7. Aflad aldri med at gjøre skandale i Chria. theater./Nikdy neváhej udělat skandál v Kristian. div.
8. Du skal aldri angre./Nikdy ničeho nelituj.
9. Du skal ta live a dei./Vezmi si život.

(Přel. J.T.)

Skupina sestávala z mužů i žen (celkem okolo třiceti), kteří u alkoholu debatovali o umění, společenských problémech a jejich řešeních. K předním členům patřili spisovatel Hans Jæger, malíř a spisovatel Christian Krohg, malířka Oda Lasson (později Krohgova manželka), u kavárenského stolu se však objevoval i zamlklý, tehdy ještě mladičkový Edvard Munch.

---

<sup>193</sup> Údajně byla přikázání publikována pod Jægerovým jménem, ačkoliv není zcela jisté, zda za tím nestál někdo z jeho „kumpánů“.

### 9.2.1 Hans Jæger a *Kristiania-Bohême*

Nejvýraznější postavou z celé Kristianské bohémy a osudem nejvíce stíhaný byl bezesporu Hans Jæger (1854-1910). Již jako čtrnáctiletý se vydal na moře, studovat začal v devatenácti letech (1875). Jeho první publikovanou prací byl rozbor Kantovy kritiky zdravého rozumu, později se však čím dál tím více zabýval naturalismem a ještě později anarchismem. Téma sebevraždy se objevuje již v jeho raných dílech: dramata *Olga* (1883) a *Intelektuální svádění* (*En intellektuell Forførelse*, 1884) zdůvodňuje sebevraždu z metafyzického hlediska. Toto však byla poslední díla, která směl Jæger veřejně publikovat.

Jeho následující dílo *Z Kristianské bohémy* (*Fra Kristiania-Bohême*, 1885, č. 1921 pod názvem *Bouřlivé mládí*) bylo totiž hned několik dní po vydání zabaveno policií a autor odsouzen k několika měsícům vězení. Důvodem uvěznění autora byl příliš otevřený a kontroverzní obsah románu, který popisuje život dvou mladých mužů, Jarmanna a Eeka, a je obklopující kruh přátel, jež vyznávají podobné životní hodnoty jako oni. Oba mladí muži společně pracují na románu pohoršlivého obsahu: Eek jej píše a Jarmann k němu vytváří ilustrace. *Bouřlivé mládí* zachycuje sexuální vývoj a život jedinců, kteří se snaží změnit zažitá společenská konvence. Tito mladí lidé jsou zastánci tzv. volné lásky, tedy propagátory promiskuitního způsobu života, který neváhají propagovat nejen svou vlastní existencí, ale i skrze osvětu ve veřejných přednáškách, jak to dělá Eek v následujícím úryvku:

Kdybychom však měli místo manželství volnou lásku, takže muž i žena mohli by se opustiti a hledati si nové spojené lásky, kdyby se stali sobě úplně průhlednými – pak mohli bychom během svého života vcházeti v takový úplně intimní poměr ... ano nelze věděti s kolika ženami... vždyť může to býti rozličné... ale dejme tomu na příklad: k dvacíti ženám. V tomto případě budu tedy za nynějších sociálních poměrů o devatenáct dvacetin svého životního obsahu ošizen.<sup>194</sup>

Hlavním důvodem, proč policie román okamžitě zkonfiskovala, byly četné otevřené a explicitní sexuální scény. Jæger se nevyhýbal realistickým popisům aktů

---

<sup>194</sup> H. Jæger, *Bouřlivé mládí*, Praha: Lidové romány, 1921, s. 158.

a částí těla, dokonce pro něj nebyly tabu ani témata jako pohlavní styk s prostitutkami, mezi nezletilým a dospělou ženou, nebál se ani realistického popisu návštěvy u urologa nebo nasazování prezervativu. Otevřenost a důslednost popisu jde u Jægra dál než u naturalistů, kteří se přece jen popisům určitých témat spíše vyhýbali; Jæger svou vyprávěčskou technikou v určitém rozsahu předznamenává naraci v modernistickém duchu, když střídá různé vyprávěčské perspektivy (části románu jsou psány v ich-formě z pohledu Eeka, další zase z pohledu vševědoucího vyprávěče a místy se objeví i polopřímá řeč).

I když je Kristianská bohéma často považována za hnutí naturalistického směřování, není možné to samé tvrdit i o Jægrovi *Bouřlivém mládí*. Ačkoliv se v románě objevuje mnoho naturalistických prvků, nelze jeho celkové vyznění vnímat jako naturalistické. Důvodem k tomu může být sebevražda jedné z hlavních postav v závěru románu. Jarmann se rozhodne spáchat sebevraždu, nečiní tak z romantických pohnutek, nebo kvůli tomu, že by jej k tomu dohnala bída či výčitky (jak tomu občas bývá v naturalistických dílech). Jarmann sebevraždu vidí jako rozumné východisko z nudy života. Dekadentnímu (a zároveň ironickému) vyznění přidává i fakt, že Jarmann své rozhodnutí prodiskutovává s přáteli a snaží se k činu získat souhlas či přitakání ostatních.

Dílo vzbudilo takovou nevoli, že byl Jæger zatčen, a po propuštění navíc musel kvůli nepříjemným rozruchům kolem *Bouřlivého mládí* uprchnout do Francie. Ačkoliv Jægrovi již nikdy za života nebylo vydáno další dílo, lze *Bouřlivé mládí* chápat nejen jako významný novátorský román, ale i jako důležitý mezník v historii práv žen. Spolu s Krohgovou *Albertinou* totiž tento román v Norsku podnítil kromě obecného pohoršení i živou diskuzi na téma postavení ženy v norské společnosti.

V českých zemích se Jægrovi dostalo vlídné recepce mnoho let před vydáním jeho prvního českého překladu (kterým bylo roku 1921 *Bouřlivé mládí*). V roce 1897 vyšel v *Moderní revue* článek Stanislawa Przybyszewského *Edvard Munch*, ve kterém Przybyszewski popisuje kulturní prostředí, ze kterého Munch vycházel, a osobnosti, které jej ovlivnily. Značná část článku je věnována i Hansi Jægrovi a jeho románu.

### 9.3 Sigbjørn Obstfelder

Tento norský symbolista je sice již o generaci mladší než většina členů Kristianské bohémy (k této skupině se přímo nehlásil), přesto je však důležité se o něm zmínit, jelikož měl k některým osobnostem z Kristianské bohémy umělecky blízko. Obstfelder 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.<sup>195</sup>

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 [...]”<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 208.

<sup>196</sup> S. Przybyszewski, *ibid.*, s. 91.

Družina 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.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, op. cit., s. 202.

## **10. SHRNU TÍ**

Působení skandinávské literatury konce devatenáctého století se uskutečňovalo na několika rovinách. Dvě nejdůležitější media tohoto období představovaly, kromě knihy, časopis a dopis.

Za centrum dekadentní literatury v českých zemích je v této práci považováno periodikum *Moderní revue*, jehož jádro tvořili kritik a hlavní redaktor Arnošt Procházka, spisovatel a literární kritik Jiří Karásek ze Lvovic a překladatel Hugo Kosterka. Družina *Moderní revue* (která později založila i nakladatelství *Knihovna Moderní revue*, kde vycházely publikace hlavně českých dekadentů a symbolistů, ale v menší míře i překladová literatura) se dosti vymezovala vůči jiným „moderním“ skupinám a periodikům, a to především svým zaměřením na estetické aspekty uměleckých děl, nikoliv tolik na jejich kulturně-spoločenský vliv.

Rozsah činnosti každého z členů *Moderní revue* je veliký. Ve středu jejich snažení ale vždy zůstává objevování mladého, moderního umění, a jeho následné zprostředkování publiku. Z cizí literatury hrála důležitou roli vedle francouzské, anglické a německé také ta skandinávská. Konkrétní díla pro překlad a na recenze získávali redaktoři *Moderní revue* díky získaným kontaktům. Množství literatury, informací o ní a literárních kritik bylo zprostředkováno na základě výměny, která fungovala mezi *Moderní revue* a jinými (zahraničními) periodiky: Procházka kupříkladu udržoval dlouholetý korespondenční kontakt se Stanisławem Przybyszewskim, redaktorem některých německých a polských periodik, a s Ernestem Gaubertem z francouzského periodika *Mercure de France*, Kosterka si psal s Aagem Matthisonem-Hansenem (ten se podílel na dánském periodiku *Taarnet* a publikoval antologii dánských básníků).

Z dánštiny, švédštiny a norštiny se v posledních desetiletích 19. století překládalo hojně (i při porovnání s jinými obdobími v horizontu 19. a 20. století). Ačkoliv se i v dnešní době objevují názory, že překlady konce 19. století nedosahují vysokých hodnot, je nutno při bližším zkoumání konkrétních překladů ocenit jejich kvalitu (v práci porovnávám některé Kosterkovy a Procházkovy překlady ze skandinávských jazyků).

Jako nejdůležitějšího zprostředkovatele literatury v kontextu českém i evropském nahlíží tato práce Stanisława Przybyszewského. Tento spisovatel, kritik a milovník umění působil v první polovině devadesátých let 19. století v Německu, kde nasbíral velké množství kontaktů. Přibližně ve stejné době navazuje kontakt s Arnoštem Procházkou a *Moderní revue* a v následujících letech informuje Procházku o dění v Berlíně, kde se kromě okruhu Mladého Německa druží i se skandinávskou enklávou. Díky Przybyszewskému se družina *Moderní revue* poprvé dozvídá o Olovi Hanssonovi, Edvardu Munchovi, Sigbjørnu Obstfelderovi a dalších. V roce 1898 vychází v Knihovně *Moderní revue* divadelní hra *Norky* Dagny Juel, Przybyszewského manželky. Przybyszewski se neomezoval jen na literaturu, ale hojně propagoval i výtvarné umění (české země tak seznámil s Munchem a Vigelandem a dalšími evropskými symbolisty). Kontakt s Przybyszewským fungoval oboustranně: Przybyszewski informoval ostatní své přátele a kontakty o českých spisovatelích (Březina, Zeyer, Machar, Hlaváček).

Pravděpodobně na radu Przybyszewského navázal Kosterka kontakt se švédským dekadentem Olou Hanssonem, z čehož vyplynulo vydání nejprve *Průkopníků a věštců*, v nichž Hansson představuje myslitele významné pro druhou půli 19. století, a později i dvou povídkových sbírek. Některé Hansonovy texty byly současně publikovány i v *Moderní revue* a Kosterkově Sborníku pro filosofii, mystiku a okkultism. Díky Hanssonově (a nepřímo i Przybyszewského) kritické činnosti se podnítil zájem o filosofii Maxe Stirnera a Friedricha Nietzscheho v českém prostředí (kromě *Moderní revue* i v *Rozhledech* a *Zlaté Praze*).

Stránky *Moderní revue* byly též jedním z prvních míst, kde byl publikován český překlad z díla Hermana Banga. Tento dánský spisovatel pobýval v Praze v období mezi lety 1886-7, což se také odrazilo v některých jeho povídkách a v románu *Michael*. Naopak dojmy z návštěvy u Banga později vylíčil Karásek ve své vzpomínce publikované v časopise *Nový hlas*. Dalším zajímavým kontaktem byla korespondence mezi Kosterkou a dánským překladatelem a spisovatelem Aagem Matthisonem-Hansenem, který přinesl více dánské poesie a zprávy o dánském literárním dění do *Moderní revue*.

Velmi významným dílem z hlediska recepce dekadentní skandinávské literatury v Čechách byl román Arneho Garborga *Umdlené duše*. Ještě před vydáním českého překladu se objevila studie tohoto díla z pera J. V. Krejčího v *Moderní*

revue. Krejčí se ve své studii zaměřuje na symboly vyskytující se v Umdlých duších, hledá *typy*, jež by mohl propojit se společensko-kulturním tónem doby fin de siècle. Podobně je zaměřen i T. G. Masarykův úvod ke studii *Moderní člověk a náboženství* (v periodiku Naše doba), v níž používá Garborgův román k potvrzení svých dřívějších tezí o vyprahlosti dekadentní společnosti a nutnosti návratu k náboženství. Masaryk ani Krejčí si však nepovšimli Garborgova ironického tónu, jenž se prolíná celým románem, tónu, který zlehčuje úlohu náboženství v lidské existenci, ale ironizuje (často až do parodické polohy) i dekadenty a dekadenci.

Pozoruhodná je též cesta umění Kristianské bohémy do českých zemí. První zmínka je opět připsána na konto Przybyszewského, který ve svém článku o Munchovi představuje i Kristianskou bohému s jejím čelním představitelem Hansem Jægerem; překlad stati vyšel v *Moderní revue*. Krátce po publikaci Przybyszewského článku vychází v *Moderní revue* i Obstfelderova studie Munchova díla. Obstfelder navštívuje Prahu a okouzluje (nejen) svým uměním Karáska a ostatní z družiny *Moderní revue*.



## 11. ZÁVĚR

Poslední desetiletí 19. století v Evropě byla stigmatizována chorobou, která na žádném jiném přelomu století do té doby neměla obdoby, nemoc zvaná *fin de siècle*. Choroba postihla nejvíce umělce, od Huysmanse přes Muncha až po Przybyszewského, a tyto pak společnost viděla ve světle jejich děl jako alkoholiky, sataniky, nervósní typy, chorobné mysli, zvrhlé zhýralce, potenciální samovrahy...<sup>198</sup> dekadenty. Těmto „zhýralcům“ však nelze upřít velký přínos evropskému umění a myšlení: jako první začali v umění uplatňovat jiný než realistický nárok, z čehož také vyplývá požadavek individualismu (který se v umění nikdy dříve neprojevoval tak silně) a čirého esteticismu. Tato „*Maladie de fin du siècle*“ byla ve skutečnosti porodní bolestí, jež přivedla na svět modernismus.

Ačkoliv literární dekadence měla, jak jsme viděli, mnoho tváří, existovala v rámci Evropy jistá umělecká soudržnost, či duchovní konzistence, zvláštní návaznost literárních děl z různých kulturních prostředí. Důležitým prvkem pro tuto soudržnost byla dobrá dostupnost literatury, která se zakládala na velkém množství periodik. Periodika konce století se zaměřovala na více druhů umění, což je dělalo atraktivní pro široké čtenářstvo, a zaručilo jim tak přežití. Periodika sloužila i jako prostředek komunikace: časopisy a revue různých kulturních prostředí si vyměňovaly literaturu i informace a udržovaly tak jistou provázanost, nepřímou tím vlastně vytvářely jednotící prvek evropské kultury.

Dalším důležitým aspektem společného ducha dekadence byl živý kontakt mezi autory, kritiky a redaktory různých zemí, který ještě nebyl znemožněn jazykovou bariérou: většina vzdělané Evropy uměla kromě jiných jazyků zároveň německy či francouzsky (nebo obojí), což byly hlavní „překladačské jazyky“, tedy jazyky, do kterých se překládala naprostá většina literatury. Navíc mnozí autoři psali kromě své mateřštiny ještě jedním z těchto jazyků (Wilde, Strindberg, Hansson, Przybyszewski).

Při styku mezi jednotlivými umělci hrál důležitou roli dopis. I přesto, že v období konce 19. století neexistovala tak propracovaná sociální (internetová) síť,

---

<sup>198</sup> Srov. J. Hloušková, *Fin de siècle a zmatky našeho konce století* in: *Česká literatura na konci tisíciletí I*, od. red. D. Vojtěch, Praha: Akademie věd, 2001, s. 203.

jako v dnešní době, udržovalo mezi sebou živý a frekventovaný kontakt díky ručně psané korespondenci možná až překvapivé množství osobností zabývajících se uměním. Dopis skýtal kromě možnosti praktické komunikace ještě prostor pro osobní (umělecké) vyjádření, byl však zároveň i jakýmsi artefaktem, zhmotněným obrazem konkrétní osobnosti, obrazem vydaným vstříc adresátovi. Pro mnohé byla navíc pošta prostředkem pro vyměňování literatury a umění (například Procházka, Karásek, Przybyszewski, Matthison-Hansen a další). Mnozí si pečlivě třídili a schovávali přijatou korespondenci, takže se díky nim dodnes dochovaly listy plné informací a literatury (Kosterkův fond, Karáskova sbírka v rámci Karáskovy galerie).

Díky korespondenční činnosti se tak do českého prostředí dostalo velké množství skandinávské literatury. Stěžejní úlohu v tomto ohledu hrál Stanisław Przybyszewski, který fungoval jako zprostředkovatel umění i v širším evropském kontextu. Skandinávská literatura a koneckonců i výtvarné umění měly značný vliv na českou kulturní scénu; nejenže nastala konjunktura čtenosti severské literatury v překladu, v českých zemích lze též pozorovat odraz skandinávského umění konce století jakožto důležitého inspiračního a stimulačního vlivu. Skandinávské umění období fin de siècle navíc v Čechách pomohlo připravit živnou půdu pro nástup modernismu - nejpatrnějším příkladem je Edvard Munch (do českého prostředí poprvé uvedený právě na stránkách *Moderní revue*) který se stal centrálním inspiračním zdrojem pro modernistické umělecké sdružení *Osma*.

Za přispění skandinávské literatury mohly do českých zemí proniknout i myšlenkové proudy a literární prvky jiných evropských kultur; skandinávští autoři svými kritikami (a do jisté míry i krásnou literaturou) českému čtenáři otevřeli nové perspektivy evropské literatury a kultury konce století. Skandinávská dekadence tedy do jisté míry pomohla *Moderní revue* stát se úzce vyhraněným evropským periodikem na velmi vysoké úrovni, takže podle Przybyszewského bylo dokonce hnutí kolem *Moderní revue* „nejsilnější literární hnutí v celé Evropě.“<sup>199</sup> Z řad prvních čtenářů *Moderní revue*, silně ovlivněných jejím dekadentně zaměřeným obsahem (jehož nedílnou součástí byla skandinávská literatura), se později rekrutovala druhá generace neméně významných přispěvatelů a autorů (mj. Miloš Marten, bratři

---

<sup>199</sup> S. Przybyszewski, *Paměti, korespondence*, op. cit., s. 200.

Čapkové, členové uměleckého sdružení Sursum), jejichž tvorba se již nesla ve znamení počínajícího modernismu.

# 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.

BŘEZINA, Otokar. *Korespondence.* Host: Brno, 2004.

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

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

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

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

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

HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby.* Praha: Odeon, 1979.

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

JÆGER, Hans. *Bouřlivé mládí.* Praha: Lidové romány, 1921.

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

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

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

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

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

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

PRZYBYSZEWski, Stanisław. *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche*. 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.

## **Sekundární literatura**

ABRAMS, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp*. New York and London: Oxford University Press, 1953.

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

ASSMANN, Jan E. ed. *Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic*. Praha: Tigris 2001.

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 Pinguin Dictionary of Literatry Terms and Literary Theory*. London: Pinguin 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*. Academia: Praha, 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: 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.
- Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*. Svenska akademien, Stockholm: Norstedts, 2001.
- 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)*. 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.

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

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: Grosman 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. Praha, 1896, 1897.

*Rozpravy Aventina*. Praha: Aventinum. Roč. 1927-8.

*Zlatá Praha*. Roč. XXIX. Praha, 1912.



## **Archivy**

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

Svenska akademiens arkiv. Nobelprisutlåtanden. (Archiv Švédské akademie. Znalecké posudky komise pro udílení Nobelovy ceny.)