

## VLADIMÍR PAPOUŠEK a kol., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*,

Praha 2010, Academia, 628 s.,  
ISBN 978-80-200-1792-5

Vladimír Papoušek se již řadu let účastní diskuse o možných metodologických východiscích literárněhistorické práce a výrazným způsobem ji i podněcuje.<sup>1</sup> Příkladně od roku 2002 přitom svou pozornost zaměřuje k podnětům nového historismu,<sup>2</sup> rozvíjí dílčí pojmy (paradigma, diskurz, kánon, horizontální řez, avantgarda)<sup>3</sup> teoreticky i ve výkladech, věnovaných autorům, dílům, etapám českého písemnictví. V polovině roku 2009 publikoval stať *Paradigma nové moderny*<sup>4</sup> a nyní se s ní můžeme setkat i ve svazku *Dějiny nové moderny*, na jehož vzniku se pod vedením V. Papouška různou měrou podíleli Michal Bauer, Petr A. Bílek, Jiří Brabec, Veronika Broučková, Libuše Heczková, Josef Vojvodík a Jan Wiendl – především jako autoři/autorky sond věnovaných postupně jednotlivým rokům rozmezí 1905–1923. Vladimír Papoušek je rovněž autorem úvodu a spolu s P. A. Bílkem napsal vstupní metodologickou část, opět s P. A. Bílkem a s Janem Wiendlem se podílel na přípravě „ploch času“. Petr A. Bílek pak za pomoci Davida Skalického připravil rozsáhlé „mapy polí literárního a kulturního dění“ (více než dvě stě stran), Jan Wiendl je spolu s Jiřím Brabcem uveden coby editor svazku, Wiendl také připravil jmenný rejstřík.

Obálka slibuje „nový metodologický pohled na historii české literatury 20. století“. A skutečně, v mnohém kniha vykročuje směrem, který byl v dosavadních českých kompendiích, jež měla pojednat delší úsek dějin české literatu-

1 Srov. například Papouškovy texty v knihách *Hledání literárních dějin* (2005), resp. *Hledání literárních dějin v diskusi* (2006).

2 Srov. VLADIMÍR PAPOUŠEK, *Pojetí „new history“ S. Greenblatt a problematika literární historie*, Česká literatura 50/2002, č. 4, s. 371–382.

3 Srov. VLADIMÍR PAPOUŠEK, *Restylizace kánonu*, in: *Literatura a kánon*, (ed.) Jan Wiendl, Praha 2008; k pojmu horizontálního řezu srov. mimo jiné VLADIMÍR PAPOUŠEK, *Spontánnost, manipulace, literární kánon a dobový horizont*. Česká literatura 54/2006, č. 2/3, s. 103–112. Pojem avantgardy Papoušek po svém oživil v knize *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*, Praha 2007.

4 VLADIMÍR PAPOUŠEK, *Paradigma nové moderny (Proměny literárních diskurzů v periodě 1905–1923)*, Svět literatury 19/2009, č. 39, s. 119–135.

ry, nemyslitelný. V zahraničí jsou již několik let čtenářům k dispozici podobně, avšak mnohem rozlehleji koncipované dějiny – například *A New History of French Literature*<sup>5</sup> či *New History of German Literature*.<sup>6</sup> Také *Dějiny nové moderny* – na rozdíl od nudně umravené skladby takových čtyřsvazkových *Dějin české literatury 1945–1989* (2007–2009) především sázejí na (specifickou) erudici a interpretační, kompoziční důvtip jednotlivých autorů: těm je vyhrazen určitý prostor, resp. časový interval, a je jen na nich, co si s ním počnou – a právě to je tím, co na četbě dílčích sond může vzrušovat. Cílem autorského kolektivu jsou nenormativní a čtivé dějiny, které nemají sklouzávat k sterilním výčtům a typologizacím.

Je-li podstatou *Dějin* vzájemná důvěra mezi garantem projektu a jednotlivými autory, je rubem důvěry značné riziko na obou stranách, s řadou omezení a teoreticky založených, místy sympatických, místy bombastických nároků. Často skloňovanou součástí metodologických výměrů, jež mají v knize na starost zejména V. Papoušek a P. A. Bílek, je konstruovanost výsledného obrazu: „vzájemné konfigurace“ jsou „přiznanými konstrukcemi, které každému z autorů slouží k tomu, aby co nejplastičtěji zachytil příběh, drama jednoho roku“ (s. 7). Plastičnost a příběh/drama jsou tedy autorům uloženy jako úkol. Viz také: „Autoři jsou si vědomi konstrukční povahy své práce. [...] Konfigurace, výběr materiálových akcentů i způsob utváření syžetu jsou záležitostí volby každého autora.“ (s. 8); „bude záležet především na účelnosti materiálu pro konstruovaný obraz“ (s. 15). Přiznání konstruovanosti, jež není ani v kontextu dnešní české literární historiografie žádnou nesamozřejmostí,<sup>7</sup> autoři nezapomínají doprovodit ujištěním o seriózním, materiálovém založení své práce, a předcházejí tak případnému podezření ze subjektivity a nespolehlivosti výsledku: „Rozhodně však odmítáme, že konstrukce je libovolnou hříčkou (...) nikdy nejde o rozmar autora, o imaginativní nahodilost. [...] Vycházíme

5 *A New History of French Literature*, (edd.) DENIS HOLLIER, R. HOWARD BLOCH. Cambridge (Mass.) 1989. Vydání z roku 1994 je obdařeno podtitulem *Panorama of Literature in its Cultural Context – Music, Painting, Politics, and Monuments Public and Private*; kniha však zahrnuje mnohonásobně širší pásmo dějin, první kapitola je věnována roku 778 n. l.

6 *New History of German Literature*, (edd.) JUDITH RYAN, HANS ULRICH GUMBRECHT, Cambridge (Mass.) 2004.

7 Také P. Janoušek v předmluvě k *Dějinám české literatury 1945–1989* předznamenává texty „svého“ kompendia jako „konstrukt, jenž vypovídá nejen o svém předmětu, ale i o svých tvůrcích“ – srov. PAVEL JANOUŠEK, *Předmluva*, in: *Dějiny české literatury 1945–1989*. I. 1945–1948, Praha, s. 11. Jak toho mělo být dosaženo, vzhledem k tomu, že nejednou není zřejmé, kdo přesně za kterou pasáž textu odpovídá (kapitoly mají většinou několik autorů plus redaktory), zůstává záhadou.

z důkladné znalosti a pozorování dobového materiálu, ze sledování jeho vzájemných vztahů“ (s. 8 – jako by se rozmar a důkladné znalosti nutně vylučovaly!). Balancování mezi postulátem konstrukční svobody, fikčnosti výkladu, a trváním na materiálové podmíněnosti a odborné fundovanosti koresponduje s nepříliš projasněnou, vrávoravou figurou historika jako pozorovatele. Jejím prostřednictvím je zdůrazněna limitující cézura mezi současným („z jiného času“, s. 8) a zkoumaným historickým horizontem: „pozorování dějin je vždy záležitostí pozorujícího subjektu a jeho velmi limitovaného historického horizontu, z něhož může svůj předmět přehlížet a zkoumat“ (s. 12). V. Papoušek píše o „stopách doby“, které jsou „na první pohled kontroverzní a matoucí“ (rok 1916, s. 269), současně mohou reprezentovat prvky dobové řeči. Formulace typu literární texty „budou (...) pozorovány“ (s. 14) asociují práci v laboratoři. V momentě, kdy Papoušek a Bílek píší o pozorování (ba deskripci) události či „krátkých časových úseků“ (s. 12) a o tom, že hodlají „podávat co nejpřesnější zprávu o dějích, které vyvstávají díky pramennému textovému materiálu“ (s. 12), přibližují figuru historika-pozorovatele božské instanci, před jejímž všeobjímajícím zrakem jako by se dějiny a jejich události v delších či kratších časových úsecích stále odehrávaly a bylo možné podat o nich poměrně přesnou zprávu. Cézura mezi dvěma časovými horizonty se rozplývá, a to nikoli díky interpretačnímu a sebereflexivnímu výkonu historika, jak je tomu například v Gadamerově hermeneutice, ale díky takřka magnetické a vírovité moci kratších časových úseků: „Kratší časový úsek naopak strhává pozorovatele ‚zpět‘ do momentálního dobového dění“ (s. 13).

Klíčový pojem *nové moderny* – vágní úběžník výkladů – umožňuje redukovat potenciálně široširé pole časových projevů. Dějiny nové moderny mají přispět k pochopení „řeči literárních textů v pohybu, v akci, která patřila době, v níž se texty rodily a bojovaly o své místo“, zviditelňovat v úvodu opakovaně zaklínaný „pohyb, neklid, proměnu“, tedy zejména takové „umělecké postupy“, jež „svou novostí či obtížnou zařaditelností, dosud nevídaným tvarem, zadržávaly a rozrušovaly harmonickou splyvavost trvajících“ (s. 7). Vize nového dějepisu je ambiciózní: „Cílem bylo konstruovat dostatečně dramatický a zároveň plastický obraz pohybů, cirkulací a konfliktů dobové řeči,“ má jít o „věrohodné postižení dynamiky, proměn, střetů a napětí“ (s. 18). Dílčí „řezy“ mají přispět k reflexi „mocenského zápasu, jehož průběh lze na základě textových stop tak či onak konstruovat“ (s. 13), onoho „dynamického procesu (...) získávání a ztrácení, aspirací a ignorování“ atd., „koexistence i střetů“ (s. 12), „napjatého spolubytí“ (s. 13), „cirkulací dobových diskurzů“ (s. 15). Autoři se v textu *Metoda pozorování dějin* a její souvislosti distancují od teleologického pojetí dějin, jež spojují s formalismem a strukturalismem (s. 13), Papoušek a Bílek neváhají postulovat

„výkladové vrstvení materiálu, pokud možno v celé jeho šíři a komplexitě“ (s. 16). Není ale fantom nové moderny (navíc jako paradigmatu!) motorem bezesporu teleologického dějepisu, výběžkem ideje docela „jednotící linie dějin“ (s. 18)? Lze konvenčnost konstatovat jinak než při široké a zevrubné (skutečně „horizontální“ a „vertikální“) znalosti toho, co předcházelo či přetrvalo? Tvrzení konvenčnosti a novosti, stejně jako volba „dominant“ (s. 7), ostatně nejednou v dalších výkladech působí jako výsledky nepřilíš podloženého rozhodnutí, případně nakonec znovu jako odlesky (navíc nepřiznané) určitých literárněhistorických tradic a tezí? Teoretické vymezení této nové moderny místy zarází zjednodušující dikcí; tak ji V. Papoušek – docela v duchu tradiční Buriánkovy ideje buřičství – staví proti moderně předchozí, již ztotožňuje s „ornamentalismem a symbolistně dekadentním diskurzem přelomu století“ (s. 8 – jinde píše zkrátka o „dekadentní ornamentalistice“, s. 42). Hodnotícím kritériem se někdy zdá být vztah k „dobové realitě“, okrajová jsou pak díla, která se s ní „míjí“ (díla ideologická, tendenční či právě dekadentní – stálá přítomnost tohoto proměňujícího proudu Papouška popouzí, obdobné problémy má i s českým naturalismem coby „importovaným diskurzem“, s. 290). Výklady Libuše Heczkové a Josefa Vojvodíka naštěstí problematiku ornamentu a dekadentního symbolismu rozvíjejí podstatně odstíněněji. Deklarace metodologické novosti vede autory k zarážejícímu gestu: nehodlají prý „nahrazovat či obohacovat“ to, co dosud bylo – z jiných metodologických východisek – s výhledem k téže etapě vypracováno. Explicitních odkazů k dosavadní literatuře předmětu se autoři dílčích sond až na výjimky zřekli, její soupis neobsahují ani rozsáhlé aparáty knihy. Oddělit jakékoliv dílo (obzvláště takových autorů jako Josef Čapek, Jakub Deml, S. K. Neumann, Karel Toman, Richard Weiner atd., kteří procházejí řadou let) od jeho předchozích interpretací a číst je jakoby poprvé v jeho historickém horizontu není možné, což dokazují právě nereflektovaná působení předchozích interpretací na hodnocení různých literárních proudů a zlomů. Jinde tato přehlíživost ke svým předchůdcům ochuzuje výklad, v němž by se autoři potřebovali, ať již souhlasně, nebo kriticky, odrazit od jiné interpretace, nejen díla, ale i toho, co již bylo interpretováno jako proměny moderny (například Jiřím Opelíkem u Josefa Čapka nebo Evou Strohsovou u tzv. předválečné moderny).<sup>8</sup>

8 U V. Papouška najdeme povšechné a neurčité odkazy bez uvedení autorů: „obvykle je spojován s“ (s. 278), „mluví se například o“ (s. 280).

Část tíhy, spojené s nutností výběru, redukce potenciální materiálové šíře, mají patrně z beder autorů snést dvě přílohy, označené *Plochy času* (s. 21–40), resp. *Mapy polí literárního a kulturního dění v jednotlivých letech období 1905–1923* (s. 397–610). V prvním případě jde o chronologicky postupující sérii tabulek, rozdělených do rubrik s příklady. Ve druhém případě o chronologicky, rok po roku postupující výběrové, nicméně obširné soupisy literární produkce a kulturních, politických a jiných událostí české i zahraniční provenience. Ani takový aparát, naznačující potenciality dobových vztahů, však neruší jednu ze základních koncepčních potíží knihy: časopisecké dění takřka zůstává stranou, výběr tzv. reprezentativních objektů (stop) je určen řádem knihopisu, a odtud plyne i výsledná chronologizace: časuje se převážně dle knih. Ale je-li někde živo („živá skutečnost literární řeči“, s. 18), je to přece na stránkách časopisů a novin, tam často texty vycházejí poprvé, v určitých kontextech – knihy do značné míry událost izolují. – Jen těžko lze souhlasit s představou, že na základě soupisů/map si každý může konstruovat své dějiny nebo že tyto soupisy odhalují skryté dobové souvislosti: soupisy je leda bibliograficky upozorněno na juxtapozici, mapa těžko může „nabídnout obraz co nejšířší škály rysů a jevů“ (s. 397), ty přece mohou vyvstávat teprve v práci četby, zvažování, porovnávání.

Autoři mají volnost, ale jsou vázáni danou, v podstatě statickou a arbitrárně<sup>9</sup> stanovenou jednotkou: rokem. Lze si však vůbec od sledu „horizontálních řezů“ slibovat možnost postižení „metamorfóz literárního diskurzu“, tedy obraz dějin? Vždyť každý z autorů začíná svůj výklad (příběh, drama) někde jinde, jejich výkony spolu málo korespondují a čtenář se setkává i se zbytečným opakováním dat, které by mohla důslednější redakce odstranit. Nevznikají dějiny, spíše možné dějinné průhledy, každý rok se jeví jako rozcestník, křížovatka kontrastních (hlavně binárních) proudů, mezidobí, počátek (srov. názvy kapitol). Roční, kalendářový úsek má přitom zároveň vytvářet jakýsi absolutní horizont a všichni se s ním potýkají jako s ohrazením. V dílčích kapitolách se také poměrně libovolně zachází s rozestupy mezi rokem psaní, rokem vydání, případně rokem překladu a způsobem rezonance. Navíc vrocení někdy chybí nebo kniha vyšla a byla recipována již v roce předchozím či následujícím – na recepční horizont však autoři také většinou rezignují. Pokud jsou „textologické“ problémy reflektovány v úvodu k „mapám“, ve výkladech se jimi autoři zabývají jen vzácně. Typic-

9 Viz i tautologie V. Papouška ohledně periodizace *Dějin*: „Rok 1905 byl jako počátek našeho tázání vhodný i pro to, že to nemohl být ani rok 1904, ani 1906; a nepochybně významný rok 1907 – zdá se – ukazuje již cosi, co už je uvedeno v pohyb.“ (s. 9; a také na zadní straně obálky).

kým příkladem důsledků je zacházení s Kafkovým textem *Popis jednoho zápasu*, který v tabulce k roku 1907 stojí pod nadpisem *Česká literární, literárněvědná, literárněkritická a esejistická produkce „F. Kafka: Popis jednoho zápasu“* (s. 23). Ten ale ve dvou různých verzích vznikl mezi lety 1904–1909, zůstal fragmentem, jeho menší části nebyly publikovány v roce 1907, nýbrž v roce 1909 v Bleiově *Hyperionu*, a samozřejmě ne pod českým názvem (stejně jako soubor *Betrachtung* nevyšel roku 1913 jako *Rozjímání*, s. 29). Do roku 1907 zařadil – pod názvem *Popis jednoho boje* – Kafkův text i Josef Vojvodík (s. 124).<sup>10</sup>

Kafkův případ však není jen znakem problematické oproštěnosti a de facto i nedostatečné redakční práce, ale je rovněž výrazem jiné potíže, charakteristické pro celek kompendia: rezignace na reflexi (nejen literárních) vazeb i svárů procházejících peripetiemi česko-německého soužití jak v rámci rakousko-uherské monarchie, tak v prvních letech Československé republiky – navzdory jednomu z řady tvrzení v metodologické předmluvě: „Představa vývoje ztroskotává na heterogenitě jazykové, kulturní“ atd. (s. 13). V tomto kontextu je třeba vyzdvihnout úvod Wiendlovoy kapitoly o roku 1913, evokující ve zkratce salon Berty Fantové (s. 175). Avšak takový Hugo Bergmann, jeden z účastníků tamějších schůzek, dopadl uboze – v textu je Bermannem, což možná souvisí s absencí jeho jména ve jmenném rejstříku...

Metodologická předmluva, jíž se V. Papoušek a P. A. Bílek ujali, vrší revoluční teze, místy až v jakémsi obrazivém opojení možnostmi teoretických perspektiv, v nichž pojmy *dějinnosti* a *moderny* sehrávají roli rukojmích. Nabízí se otázka: Jak právě V. Papoušek a P. A. Bílek ve svých partiích knihy tyto pojmy zavádějí? Jak konstruují, pozorují dějiny? V textu, který má společně s pojednáním J. Vojvodíka (*První dvacetiletí aneb fyziogonomie moderny*) knize poskytnout celistvější náhled proměn uměleckých, duchovních kontur zvolených devatenácti let, Papoušek činí východiskem svých postřehů Haškův text *Počáteční program Strany mírného pokroku v mezích zákona*, resp. několik „stop“, v něm nalezených, jež k leccemus odkazují. Úryvky, detaily Haškova textu jsou překrývány (spíše než rozvíjeny) trsy metajazyka, interpretace se stává příležitostí ke kuriózním exhibicím paradoxně docela zbytnělé představy o minulosti, představy, jež není objevo-

10 Rilkovy *Duineser Elegien* (proč *Duino Elegie?*) jsou přiřazeny k roku 1912 (s. 28, 484), tedy k roku, kdy je Rilke začal psát; kniha však poprvé vyšla až v roce 1922; divadelní hry jsou zpravidla spojovány až s rokem premiéry, „Kindertragödie“ *Frühlingserwachen* Franka Wedekinda je uvedena u roku 1906, ačkoli byla psána již roku 1891 a v dějinách německé literatury bývá poměřována s ranými hrami Gerharta Hauptmanna.

vána, nýbrž prostě přiložena: „autor [tzn. Hašek] reflektuje po svém počátky modernistické revoluce v zobrazování a radikální změnu postoje umělce k mimesis“ (s. 41). V kapitole *1917 / Ze života umělcova* uzavírá Papoušek pasáž, věnovanou primárně Čapkově knize *Lelio*, konstatováním: „Úděl člověka a život umělce se mění. Umělec stojí na rozcestí tváří v tvář tragédiím uměleckého světa.“ (s. 286). Znovu tak zavěšuje na citace jedinečného textu tezi o obecné proměně, postrkuje text – jakožto reprezentativní – svým výkladem. V dílčích sondách pak stanovuje vyšší jednotky, diskurzy ve významu dobové literární řeči, hledá „organizující principy“ a „paradigmatické dominanty“: v roce 1916 podle něj českou literaturou prochází „mytický diskurz“, který snadno nachází v dílech propagandistických (Dostál-Lutinov) a esteticky okrajových (Wojkowiz) i v tvorbě Theera, Šrámka, Olbrachta, Jiráska a dalších. Jeden diskurz se podle něj „promítá“ do množství modelací. V roce 1917 však již stanovuje (na hranici banality) jiné dva dominantní diskurzy, totiž „diskurz jistoty“ a „diskurz nejistoty“ (jednou z jeho variant je například *Lelio* Josefa Čapka coby „mnohem intimnější a uzavřenější podoba diskurzu nejistoty“ oproti diskurzu Karla Čapka). Proměnu, podmiňující dějinnost, lze tedy v Papouškově podání jednoduše sugestivně klást, úryvky mají sloužit dramtizaci, tak jako jednotlivé knihy následně podléhají inventarizaci motivů, témat, „diskurzů“. Petr A. Bílek rovnou „inventarizaci“ vystavuje jako pracovní metodu: „Při inventarizaci kulturního prostoru roku 1906 je dosti patrné, že tvůrčí impulzy (symbolismus, dekadence, secese), jež ještě před několika roky tímto prostorem „hýbaly“, odeznívají a nové výrazné podněty dosud nepřicházejí.“ (s. 88). Absurdní teze o tehdejší absenci „nových výrazných podnětů“ má ale své pokračování ve způsobu, jakým Bílek staví svůj výklad: tedy velice oprostě a ukázně (kdeže jsou cirkulace diskurzů a podobné vylomeniny!?). Jako by shromáždil maximum knih, vydaných v „roce“, který mu byl svěřen, a postupně se je rozhodl interpretovat, upotřebit, rozmístit napříč výkladem – srov. úvod jednoho odstavce: „Motivika i dikce Tomanovy Melancholické pouti si říká o to, přiřadit co nejbližší k ní i básnickou skladbu Viktora Dyka *Milá sedmi loupežníků*.“ (s. 90). Spojovacím zaklínadlem jsou Bílkovi formule typu „podobně vyznívá i...“; „Rokem 1906 je datován i...“; „Obdobně Švadlenka Václava Špály...“; „V roce 1906 vychází také sbírka...“. Nejednou Bílek vleče texty příliš abstraktní krajinou: „lyrický subjekt Tomanových básní jako by se snažil formulovat program vztahování se ke světu kolem“ (s. 90; srov. název jedné z kapitol, jichž se Bílek ujal: *1908 / Mezi uzavřenými binárně opozičními světy a světy smývajících si své hranice*).

Cestou dohledávání, sběru a snášení příkladů určitého „jevu“ jde bohužel, byť jen místy, ve svých kapitolách také Jan Wiendl. Jeho výkladovým kompozicím však dává směr nosná představa kolektivního, dominantního mentálního rozpo-

ložení jako východiska různě, třebaš protichůdně ideově založených dobových projevů (srov. název jedné z kapitol: *1911 / Rok úzkosti, rozpaků i kázně*).<sup>11</sup> Libuši Heczkové se pojem ornamentu stal v kapitole *1905 / Ornamenty revoluce* leitmotivem i metodou: postupně se, střídavě a přitom celistvě (navzdory omezené ploše), věnuje vybraným jevům, formám proměny, napětí. Nepřekvapí přitom, že jedním z klíčových bojišť je autorce problém ženskosti, ženy (a muže); dlouholetá práce v „terénu“ jí však krom toho umožňuje členitý, elegantně provázaný pohyb v různých sférách dobových životních projevů: počínaje obrazem vpádu chaosu do secesního interiéru (pasáže literárněhistorické, obírající se texty, literáty, skupinami apod. se na plastičnosti celku podílejí mimo jiné spolu se souhrnem někdejších průlomových objevů na poli biologie a fyziky proměňujících vnímání světa, evokací ruské revoluce, potažmo politického dění v českých zemích i v monarchii). Vedle rozmachu kapitol Josefa Vojvodíka působí tedy texty Lucie Heczkové skoro zemitě; nápaditou četbu literárních textů české proveniencie Vojvodík bohatě přerušuje (nejednou fascinujícími) exkurzy k zahraničním uměleckým, filozofickým a jiným událostem a idejím, jež nakonec jeho výkladům dominují. Vojvodík spojuje tyto scény jen výjimečně na základě doložitelné vazby; jeho uvažování jde cestou „určité podobnosti“ (srov. například citaci výroku J. Čapka a následné pojednání o Šklovského práci s pojmy „obnažení“, „ozvláštnění“, s. 304, či sousedství pasáže o Jaspersově psychopatologii a interpretace Olbrachtových próz, s. 228–229). Vojvodík poučně prostředkuje kontexty evropských duchovních dějin (portrét kupříkladu věnuje Maxu Dvořákovi, s. 314–316), zajímají ho výkony myšlení, „dokumenty vůle k modernosti a hledání nových cest ke skutečnosti světa“ (s. 226). Některé vazby mezi zahraničními a domácími intelektuálními a literárními kontexty také nemohou být ukázány kvůli limitaci rokem. Přístup Jiřího Brabce se na první pohled zdá nejtradičnější: věnuje se proměnám jednotlivých žánrů a uměleckých druhů (poezie, próza, drama, výtvarné umění), zachycuje vznik nových časopisů a jednotlivých autorských okruhů, interpretuje proměny poetik a nebojí se je zakotvit i do jednotlivých politických proudů. Rok tvoří pro Brabce volný rámec, svůj výklad vede s vědomím předchozího a následného (obdobně ale i L. Heczková, J. Vojvodík), dynamika a bohatost literárního dění u něj vyrůstá z diskusí, střetů,

11 Většinou metaforické názvy kapitol v knize mají nejspíš naznačovat určitou perspektivu výkladu, často však představují nedostatečný svorník mnohovrstevnatého dění – srov. Bauerovy roky „*Hledání silného člověka*“ (1914) a „*smrti*“ (1915), Heczkové „*Děti čistého živého*“ (1909) či Brabcův „*Neklidný rok*“ (1920).



nových interpretací (obdobně i u L. Heczkové, často u J. Wiendla). Dynamiku a určitý patos jeho pojetí literárních dějin propůjčuje i zachování představy tvůrčího umělce (spíše než díla či řeči), který narušuje dobové estetické konvence. Každý programový model (například proletářské poezie) je stále narušován a proměňován jednotlivými realizacemi (Neumann, Wolker, Hořejší, Hora). Brabec dějiny nepozoruje (nejvíce se vzdaluje figuře historika jako pozorovatele), ale explikuje zvrstvený model literárních dějin, v nichž každým momentem může dojít k aktualizaci a modifikaci jakéhokoli staršího díla, literárního proudu, současné či minulé zahraniční literatury, která tak spoluvytváří dynamiku české literatury. Zahraniční díla Brabec do svého výkladu včleňuje jen tehdy, pokud jsou v přímém kontaktu s českým kontextem (vztah Appollinaire–Wolker, poválečná obliba děl Charlese-Louise Philippa či aktualizovaná poválečná čtení Jammesova *Románu Zajícova*, který „úzce souzněl s tehdejšími hledáním prostého, dětsky naivního obrazu, v kterém jsou zharmonizovány život i smrt“, s. 357). Oč problematičtější (a raději) se mezi řady světové a domácí produkce pohybuje Michal Bauer, v jehož výkladu souvislost není vždy zřejmá (často jde o oslí můstek, historikův nápad), je konstruovaná na základě motivických, tematických, obrazných podobností. Příznačný je v tomto směru závěr kapitoly o roce 1914: po pouhém výčtu českých textů, v nichž lze zaznamenat „první reakce na válku“, následuje mnohem rozvitější koláž evokující evropské literární i výtvarné počiny poznamenané válečnými zážitky (s. 246–249). Mezi kapitoly Jiřího Brabce je vklíněna sonda k roku 1922, jejíž autorkou je Veronika Broučková. Úvodní kontrast Picassova robustně vitálního obrazu *Ženy na pláži* a „komplikovaného vidění světa“ v Joyceově *Odyseovi* a Haškově *Švejkovi* předjímá následné přesuny: expozice projevů spjatých s představami spásy a revoluce dostává zvláštní, takřka ironický epilog v odstavcích věnovaných grotesce, parodiím utopické extatičnosti. Převažujícím polem, k němuž se kapitola o roku 1922 obrací, jsou texty, resp. jejich fragmenty, autorů spjatých s brněnskou Literární skupinou a sdružením Devětsil; vztažným pojmem je expresionismus, s nímž jsou průběžně ztotožněny určité postupy a témata. Speciální pozornosti se v autorčině výkladu dočkal Jiří Mahen; pasáž o jeho parodické *Knížce pro každého spiritistu* autorce ostatně umožnila důvtipně přemostit potenciální průrvu mezi řádky věnovanými roli fyziky v časových rozpravách, potažmo spiritistickým projevům, a partií rozevírající vazby ryze literární.

*Dějiny nové moderny* jsou pokusem, riskantním, a proto oceněnímhodným, o nový přístup v literární historiografii. Je třeba přemýšlet o dějinách a psát je. Péčí autorů a nakladatelství Academia vznikla krásně vypravená kniha s desítkami barevných reprodukcí, které z ní činí i obrazové dějiny knižního a typografického umění. Výsledná diskrepance mezi teoretickým sebevědomím a sondami do

jednotlivých let ukazuje, jak těžké je prolnout teoretická východiska a samotné psaní dějin. Přes zastřešující metodologický úvod každý z autorů a autorek pracuje s jinými teoretickými slovníky, odlišnými východisky a různě hlubokou zkušeností s projevy moderny zvoleného období. Nejednou se zdá, že by přece jen celku prospělo, kdyby autoři více své texty psali s ohledem k těm druhým a zabývali se také horizontem celé „perrody“, ne jen přidělených let; to by jim umožnilo formulovat diachronní dominanty a jasněji konturovat dějiny hledané nové moderny napříč kapitolami. Ty tradičnější kapitoly, které kategorie autora, žánru a díla nerozpouštějí v pojmu diskurzu, nakonec předvádějí dynamičtější obraz literárního dění, než ty, které pracují s kulturologickou, poststrukturalistickou terminologií, zůstávají na obecnější rovině a nakonec nejednou okázale roubují horizont „diskurzu“ či „řeči“ na výklad založený veskrze motivicky, tematicky.

*Lucie Kostrbová – Michal Topor*