

MARTIN TICHÝ

ŠALDŮV STŘET S PŘEDVÁLEČNOU MODERNOU

I. Nástup nové literární generace na konci prvního desetiletí 20. století nalézá F. X. Šaldu ve fázi jeho vývoje, kterou F. VODIČKA (1968: 23–25) charakterizuje jako stagnaci; jejím důvodem je „krize dynamické kritiky, jež se začíná proměňovat v kritiku regulující“ (viz též SUCHOMEL 2001: 122). Šaldova uzavřenost novým impulsům v literárním vývoji a na druhé straně potřeba mladých vymezit své místo v literárním prostoru vůči Šaldovi jakožto vůdčí osobnosti se tak staly výraznými hybateli polemických střetů. Ale je zřejmé, že analýza tohoto pragmatického aspektu generačních polemik a ani personalizace celého sporu Šalda — Čapek (FORST 1968; ČERNÝ 1969) nevyslovuje vše podstatné o předválečných diskusích. Druhý aspekt celého sporu, paradigmatický, tj. konfrontaci moderny konce století s novou modernou, zárodkem avantgardy, se pokusíme v této studii nasvítit jen prostřednictvím dvou průhledů do mnohovrstevnaté problematiky: do chápání klíčových pojmů dobového kritického diskursu — života a stylu.

Směr, jakým dojde ke konfrontaci, naznačuje již Šaldova recenze pražské výstavy *Neodvislých* z roku 1910, v níž nad obrazy francouzských postimpresionistů varoval před povýšením pouhé metody na hlavní princip umělecké tvorby (ŠALDA 1956: 22). Následujícího roku recenzoval výstavu Mánesa, na níž naposled před secesí byla vystavena díla mladých výtvarníků. A nad obrazy českých kuboexpressionistů zaznívá stejné varování: „ti zde však tvoří skoro anonymně, podřizují své já neosobní metodě a formulí“ (ibid.: 129). Šaldův vztah k výtvořům mladých výtvarníků není jednoznačně odmítavý: ačkoliv říká, že se mu nelíbí, oceňuje jejich touhu po „odhmotnění skutečnosti“, tedy směřování ke stylu ve smyslu onoho „stylu absolutního“, jak jej vytyčuje v klíčových esejích *Duše a díla* (srov. KRÁLÍK 1995: 312–328). Avšak zde se také skrývá výtka vyjádřená rozlišením mezi stylem a formou na jedné straně a formulí, metodou, schématem na straně druhé. Mladé malíře vidí Šalda právě v zajetí formulí. „[...] jest to osudný důsledek jejich snahy po stylu v době, která té touhy posud nemá a není tak laskavou jejich spolupracovníci. [...] Nevěřím tedy, že naši nejmladší stvoří styl jako výraz dobový“ (ŠALDA 1956: 138). Proti neuskutečnitelné vizi obecného slohu staví Šalda uskutečnitelnou vizi stylu individuálního, který, jsa heroickým tvůrčím činem spojen s „duchovým řádem“ umění a věcnými „hodnotami kul-

turními“, má svůj obecný dosah a absolutní platnost. Když v roce 1912 referoval o výstavě *Skupiny výtvarných umělců*, pojal svou recenzi především jako důkaz toho, že jeho varování se naplnila: „Pánové podávají zde formule a schémata, ne umělecká díla, ne projevy a výrazy osobností a jejich životního bohatství“ (ŠALDA 1954: 84–85).

V téže době, kdy už jeho sympatie k mladým výtvarným snahám ochládají, vrcholí u Šaldy zájem o novoklasicismus, který jej spojuje s literární částí nové moderny. Ukazuje to např. jeho recenze prvotiny Františka Langera *Zlatá Venuše* (1910), která je především oceněním sice ne zcela ještě vyspělého, ale přece jen stlylotvorného úsilí prozaikova (ŠALDA 1956: 54–55). Na samém konci roku 1911 potom spatřil naději pro českou literaturu v literární složce *Uměleckého měsíčníku*. Důvodem naděje a spojovníkem mezi právě sto let mrtvým Kleistem (jemuž je Šaldův článek připsán) a dvacetiletými literáty je společná touha „po umění intelektuálním a stylisovaném“ (ŠALDA 1956: 288). Tím ovšem také zařazuje Šalda mladé k nejvyššímu vývojovému stadiu literatury — po stadiu epigonském a stadiu naturalistickém je to fáze, již chápe jako směřování „ke kladné stylisaci, k vlastním hodnotám formovým“ (ŠALDA 1961: 41–42).

Avšak situace se už během roku 1912 zvrátí a mezi Šaldou a mladými zavládne odcizení. Polemiky roku 1913 jsou ze Šaldovy strany především vyjádřením nesouhlasu s vývojovým pohybem vzdalujícím mladou literaturu od jeho vlastního ideálu kladné stylizace, k němuž ji viděl směřovat v letech 1910 a 1911. Šalda není ochoten výtvarné cesty k nové modernosti v literatuře, formulované mladými v letech 1912 a 1913, přijmout, ba není ochoten se jimi ani vážně zabírat. V tom je paradoxnost přijetí nové moderny výtvarné a literární před válkou. Výtvarným dílům budoucích členů SVU věnoval v roce 1911 důkladnou analýzu a o ni opřený kritický soud a připsal jim patřičnou vážnost, danou už tím, že před sebou měl tvorbu do jisté míry na obdobné cestě k „odhmotnění skutečnosti“, jakou chtěl sám razit v umělecké kritice. Avšak podobné vážnosti se mladí literáti, jakmile opustili širokou bázi nového klasicismu a snažili se literaturu oplodnit principy, které hýbaly výtvarným uměním, nedočkali. Všechny otázky, které se nová literární moderna pokoušela řešit, Šalda buď přímo ignoroval, nebo je interpretoval velmi ploše jako pohyb v duchu své koncepce vývoje v podstatě regresivní: jako opuštění ideálu umělecké stylizace a návrat k naturalistickému stadiu. Na rozdíl od výtvarných pokusů, kde vidí potenciál stylovosti, literární složce nové moderny jakékoliv směřování ke stylovosti upírá; naopak, programy i praxe mladé literatury jsou mu příkladem bezstylovosti: jen špatně zakrývaným naturalismem a impresionismem. Tento soud se vine v letech 1913–1914 všemi texty, jimiž se Šalda vyjadřuje k nastupující moderně.

Šaldův přístup se projevuje charakteristicky na okruhu problémů, o kterém se často hovoří jako o polemice o látkovou oblast umění. Z pozice mladých byla otázka rozšíření okruhu zobrazovaných skutečností chápána především jako otázka svázání uměleckého díla s žitou přítomností; tematické proměny byly vnímány jako důsledek zrcadlení rytmu moderní doby v literárním díle. Tato polemika, do níž se zapojil Šalda kritikou Čapkových posudků Flauberta a Krejčího, vyznačila

hluboký rozlom mezi nastupující modernou a názory předních kritických mluvčích starší generace také v tom, že se stala polemikou o kategorii *života*. Ukazuje se zde, jak je u Šaldy kategorie *stylu* úzce svázána s kategorií *života*; jakmile mladá generace revidovala své pojetí této v dobovém kritickém diskursu klíčové kategorie směrem k žité přítomnosti, k životu dne, stala se zdánlivě sdílená kategorie jedním z důvodů rozchodu. Právě ono přimknutí k současnosti, vyhocené někdy až k rezignaci na vše mimo ni (E. Taussig), chápe Šalda jako upadnutí do naturalismu. Šalda sám od přelomu století nastupuje cestu za hodnotami života: hodnotami hlubinnými a mystickými, které tvůrčí čin Básníka dokáže vytěžit zpod všednosti a nízkosti každodennosti. Vyhlásili-li mladí kritikové, že skutečnou hodnotou je život v celé své šíři, že nejsou skutečnosti básnický cennější než jiné, že nejkrásnější je to, co žijeme teď a tady, ba že umění musí „přissáti se k živé přítomnosti, jejímiž šťávami sesiluje svůj organismus“ (KODÍČEK 1914: 3), museli se kritikové starší generace postavit ostře proti.

Ve stati *Básnický typ Gustava Flauberta* v reakci na Čapkovo odsouzení Flaubertovy nevíry v život Šalda vytyčí kontrast: „Flaubert miloval příliš hlubiny životní, příliš *dílny* života a lásky, aby mohl milovati zvětralé jeho mělčiny a písčiny“ (ŠALDA 1954: 159). Vráti tak své (a generační) stálé téma životního povrchu, který je sám o sobě bez ceny; a v tomto kontextu pak vymezi to, co je podle něho vlastní mladé generaci, tj. „přímý enthusiasm vitální“: „Zpívej svůj obdiv života a moderního světa, nejbližšího, nejnovějšího; vžij se v něj, vepřed se v něj co nejdůvěrněji; vykřikuj, ne: vybuchuj prvním slovem, které tě napadne, přímo, bezprostředně svůj enthusiasm, svou extasi životní!“ (ibid.: 163). Je patrné, jak je zde Šalda svázán s modernou konce století a jejím vymezením jako překonávání naturalismu: pro něho je vždy nutně život dne a všednost v umění příznačným rysem naturalismu. Proto snahu obsáhnout všechny rozměry lidské existence, s níž mladí přicházejí, chápe jako nutně bezstylovou, tj. bezformovou nebo trpnou. Tedy tak jako stavěl vždy pojem *stylu* proti naturalismu a impresionismu, tak jej staví i proti novým snahám. Ani u nich nevidí touhu po formě, vidí jen ulpívání na povrchu, neschopnost *stylizovat* životní pomíjivosti pod příkazem *celku života*. Právě představa „celku života“, jak s ní pracuje v citovaném textu, odkazuje k její obdobnosti v jindy užívaném pojmu *řádu*. Tak opět nad Flaubertem formuluje svou představu stylu a jeho kázně, „která podrobuje chvíle poutům let a desetiletí; která oddaluje blízké a přibližuje vzdálené“ (ibid.). Když nahlédneme, jak je právě o celku života uvažováno u mladých, např. v Čapkově ideálu symfonické poezie, v níž zdánlivě nespojené fragmenty lidského dění ukazují svou souvislost a takto se tvoří celek života jako stálého plynutí, uvidíme, jak srážka nad kategorií života vypovídá o vzdálenosti obou moderních generací. Místo rozložení života na hluboké hodnoty a bídný povrch zde stojí život jako dynamický proud, jako jedna souvislost všeho.

Šalda vidí u mladých fascinaci moderním světem a chápe ji jako pouhé ulpění na civilizačním povrchu, které nahradilo touhu po stylu, tedy i po věčných hodnotách, již od nich dříve očekával. Příznakem bezstylovosti je mu i volný verš, který se prosazuje v nejmladší poezii; touhu po tvaru, která je výraznou domi-

nantou kritické činnosti nové moderny a prosazuje se i skrze volný verš, Šalda u literární složky moderny nevidí. Vidí všude jen popírání řádu a likvidaci tradice, pravý opak toho, o co se snaží jako kritik — o znovuzvážení náboženských hodnot, o styl jako výraz básníkovy charakteru, ale zároveň výraz nutnosti a řádu, o zařazení do linie tradice.

II. Počátky mladé generace jsou ve znamení většinou neoriginální recepce názorů na umění, s nimiž se začínající literáti setkávají u Šaldy nebo v *Moderní revui*. Konečným stadiem této společné cesty je etapa novoklasicismu, byť v jeho pojmání existují již výrazné rozdíly, dané u mladých zejména recepcí nového výtvarného umění.

Spíše trpně receptivní charakter kritických počátků předválečné mladé generace se ukazuje nejcharakterističtěji právě v práci s kategorií *stylu*. Např. Kodíčkovy rané kritiky přímo odkazují k závislosti na Šaldově koncepci kladné stylizace jako podstaty tvorby. Nejlépe se to ukazuje v recenzi Mahenovy *Díže*, kde kritik shledal jako prvotní vadu šaldovsky právě nedostatek stylizace (KODÍČEK 1911).

Tuto fázi, reprezentovanou také prvními čísly *Uměleckého měsíčníku* (z podzimu 1911), jak řečeno, Šalda přivítal jako úsilí o stylizované umění. Avšak počátek roku 1912 naznačil odlišné pojmání některých klíčových kategorií (např. v Čapkově recenzi *Posvátného jara* R. Svobodové). Rok 1913 již znamenal otevřenou polemiku, kterou mladí spustili na jaře tohoto roku jako výraz své emancipace, jakož i uzrávání modernistického programu. Při klíčové kategorii *stylu a stylizace*, již dříve traktovali povýtce ve stopách předcházející generace, se programové odloučení projevilo předně v rozlomení této pojmové dvojice.

Pokud mladí kritikové používají pojmu *stylizace*, je to pojem, který odkazuje vesměs k dílu předchozí generace. V Kodíčkově (KODÍČEK 1913a) referátu o nové poezii nebo v polemických textech *Scény* (ANONYM 1913a; 1913b) znamená *stylizovat* vždy v podstatě dekorovat, *stylizace* se v očích mladých kritiků rovná ornamentaci; je pojímána jako tvůrčí postup, jehož cílem je apartnost a líbivost. Tyto pojmy používají mladí jako synonyma k pojmu *dokonalosti*. Stylizace a dokonalost se stávají pro mladé kritiky symptomem *neschopnosti poznávat skutečnost* a zažívat moderní život; jsou jim příznakem umělecké etapy, která před moderním životem prchá nebo před ním stojí jen bezradně, rysem umění, které se uzavřelo do věčného světa forem, jak říká K. Čapek nad Flaubertovým *chef-d'oeuvre* (K. ČAPEK 1984: 307–310). Nové umění naopak má za hlavní devizu ne touhu po dokonalosti a umné stylizaci, ale snahu poznávat moderní život, zrcadlit jej formovou řečí umění. Jsouce si vědomi měnivého a dynamického charakteru moderního života, rezignují předem na věčnost, přijímají spojení svého díla s přítomnou chvílí a nepočítají s dokonalostí jako s pozitivním kritériem. Mladá kritika staví proti dokonalosti průbojnost, novost, spojení s dobou a jejím překotným rytmem. Logickým důsledkem pak je představa *nedokonalosti* jako svého druhu moderní ctnosti.

Vedle toho otázka *stylu* se stala jednou z principiálních otázek mladého výtvarného a literárního hnutí na počátku desátých let. Klíčová je představa ateisticky

pojímaného duchovna; tento specifický duch měl být nositelem vyššího principu a jako takový se projevovat v umění (LIŠKA 2006: 29–30). Přitom povaha onoho duchovna je v předválečné moderně traktována u jednotlivých autorů různě.

Základní vymezení odlišnosti nové stylovosti od stylu v pojetí, které prosazoval Šalda, podal již na počátku roku 1912 architekt Vlastislav Hofman. Požadavek moderní architektury jakožto slohové postavil do souvislosti s vědomím, že „talent jednotlivce sám o sobě není slohotvorný“. Umělecká forma je mu pak především produktem „ducha a idejí doby“ (HOFMAN 1912: 128).

Oproti tomu Emil Filla odmítá spojovat duchovnost jako pozadí tvorby s představou obecného stylu; podle něho „nějaké chtění stylu jest nemožné a vždy bude podezřelé a laciné“. Oproti představě obecného stylu staví — podobně jako Šalda — vizi „velkých intuitivních tvůrců“; ne duch moderní doby, ale „individuální formová citlivost“ je u Filly zdrojem formy (FILLA 1912: 320–321). Oproti formě jakožto stylové zde stojí forma individuální, výraz nitra velkého umělce (v kontextu fillovisky chápaného „nového umění“ především Picassa a Braqua). Fillovy myšlenky rezonují také v textech Vincence Beneše. Ten ve zcela šaldovském duchu říká, že „je možna dnes v umění jen osobnost, individualita, [...] jsou možny jen osamocené výboje, kterými dospěje se nanejvýše ku stylu osobnímu nebo i ku stylu jednotlivých děl“ (BENEŠ 1912: 261).

Pro literární složku předválečné moderny je určující, jakým způsobem je podniknuta reflexe duchovního podkladu moderního umění ve statích Josefa Čapka. Čapek v polemice s názorem Fillova okruhu už v roce 1912 deklaruje, že „nové hnutí je usilovnou snahou po úhrnném stylu, který by odpovídal duševnímu stavu a názoru doby“ (J. ČAPEK 1958: 74). Podobně jako také Kubišta jde Čapek proti Fillovu směřování k absolutnu, duchovní podklad moderního umění je u něho spatřován spíše v tom časovém než nadčasovém. V klíčovém textu *Tvořivá povaha moderní doby* odmítl teorie o věčnosti a absolutnu v uměleckém tvoření, jak je zastávala Fillova skupina, a nazval je „nebeským pískem a planou scholastikou“; proti nim postavil „živou a přítomnou současnost“ a „ducha času“ (J. ČAPEK 1912–1913a: 121–122). Ve formulaci o moderním ateistickém duchu, který „plane také jakoby náboženskou tendencí směrem vzhůru k neznámu“, vidíme opačnou konstrukci duchovního podkladu umění než u Filly: důraz je položen na směr přímo protichůdný vyzařování absolutna, na směr „vzhůru“ (LAHODA 2006: 115). Podstatný pro Čapkovo uvažování o moderním duchu je již od roku 1912 pojem (*moderního*) *vzrušení*. Tímto pojmem se vyjadřuje povaha uměleckého tvoření: na jedné straně individuální složka umělecké tvorby a na straně druhé to, co ji doplňuje a podílí se na charakternosti umění, to, co jinde také nazývá „předpoklady“ (J. ČAPEK 1912–1913b: 296). Tyto předpoklady či „duch času“ Čapek chápe v podstatě jako dynamismus moderního života, moderní život jako takový. Takovouto cestou se pak lze dostat také ke stylu jako objektu tužeb moderního umění: jeho zdrojem je právě takto konstruovaná moderní duchovnost. Stylovost je tedy u Čapka příznačně spojena s rozlišením vnitřní exprese a „tvárné úlohy“ jako dvou podmínek moderní umělecké tvorby (J. ČAPEK 1913: 37). Právě ona tvárná úloha je pak spojena též s představou kázně a řádu, jež jsou vlastní pod-

mínkou stylu — a právě zde, v tom, co se „musí pěstovat“, co nemůže být dáno jen výjimečnými individuálními tvůrčími činy, ale co se musí udržovat kolektivně (ibid.: 297), je podle J. Čapka možnost stylovosti moderního umění.

V literární části čapkovské skupiny byla otázka stylovosti traktována v zásadě v témže smyslu jako ve výtvarněkritických textech J. Čapka. Ovšem zatímco ve výtvarném umění mělo značný význam pro řešení těchto otázek kubistické tvarosloví, které bylo přijato jako nová etapa ve výtvarném výrazu, v literatuře zůstávala otázka její formální řeči po celou etapu předválečného programového hledání otázkou otevřenou. Východiskem úvah byl u příslušníků mladé literární generace opět onen „duch času“ chápáný jako dynamismus nového života. J. Kodíček (1913b: 14) vypočítává jeho charakteristiky takto: „duch drsnosti, duch neúprosnosti, duch země a experimentu, duch dnešku a nahé jsoucnosti“; jinde jej pak nazývá „rozpínavým, vynalézavým, osvobozujícím se duchem doby“ (KODÍČEK 1913c: 106).

Povahu odlišnosti starého a nového chápání stylu pojmenovává K. Čapek, když říká, že styl „je životní, nepočíná koncem a nerodí se v sladkosti a zženštilosti“ (K. ČAPEK 1984: 333). Zženštilost nebo sladká líbivost jsou běžné emblémy označující dekadentní a novoromantickou tvorbu. Říká-li dále, že styl moderní literatury „nepočíná koncem“, je to odkaz na kritérium dokonalosti uplatňované starší kritikou v její klasicizující fázi. Je to vyjádření myšlenky, která se u mladých kritiků často opakuje: oproti stávající literatuře nepracuje s nějakou předběžnou představou krásy, k níž je třeba se přiblížit nebo ji obnovit či naplnit („dokonale“), ale staví proti ní „novou krásu“, která je v kontextu dosavadního kánonu nekrásná, která je výsledkem nalézání, dobývání, posunování hranic, slovem tvůrčího experimentu. V charakteristice stylu jako „životního“ pak Čapek vyjadřuje ono odvození stylovosti moderní literatury z dynamiky moderního života, které je sdíleným přesvědčením v „čapkovském“ křídle moderny.

Projekt obecného stylu je u této skupiny velmi úzce spojen s ideou moderního umění jako širokého proudu, jako kolektivního úsilí, v němž mají oprávněnost různé osobnostní přístupy, ale přesto je zde potenciál stylovosti, daný oním „duchem doby“. Proto konflikt s fillovským křídlem moderny o povahu a rozsah nového umění byl i konfliktem o to, zda lze uvažovat v moderní době o umění stylovém nebo jen o individuálních tvůrčích činech.

Čapkovská část moderny proboují svou představu stylovosti moderního umění proti tomu pojetí stylu, které prosazoval především F. X. Šalda, a zároveň uvnitř generace proti části výtvarníků kolem *Uměleckého měsíčníku*. Na obou frontách je to zásadní střet o povahu tvorby — zda je pouze výsostným tvůrčím činem osobnosti, nebo zda existují i jiné determinanty uměleckého tvoření. A tento spor zůstal aktuální i poté, co se ukázalo, že představa nového „úhrnného stylu“ byla přece jen pouhou iluzí neuskutečnitelnou v moderní době.

PRAMENY

ANONYM

- 1913a „Látková oblast umění“; *Scéna* 1. půlrok, s. 190–191
 1913b „Látková oblast umění (II.)“; *Scéna* 1. půlrok, s. 259–261

BENEŠ, Vincenc

- 1912 „Čin Paula Cézanna“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 254–262

ČAPEK, Josef

- 1912–1913a „Tvořivá povaha moderní doby“; *Volné směry* 17, s. 112–123
 1912–1913b „Úkoly uměleckého časopisu“; *Volné směry* 17, s. 294–298
 1913 „Krása moderní výtvarné formy“; *Přehled* 12, 1913, s. 17–18, 37–38
 1958 *Moderní výtvarný výraz* (Praha: ČS)

ČAPEK, Karel

- 1984 *O umění a kultuře I* (Praha: ČS)

FILLA, Emil

- 1912 „Život a dílo“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 314–328

HOFMAN, Vlastislav

- 1912 „Duch moderní tvorby v architektuře“; *Umělecký měsíčník* 1, 1912, s. 127–135

KODÍČEK, Josef

- 1911 „Jiří Mahen: Díže“; *Rozvoj* 5, č. 47, příl. s. LXXXXV
 1913a „Z nové poesie“; *Lumír* 41, s. 217–21, 449–53
 1913b „Dnešní literární snahy“; *Scéna* 2. půlrok, s. 12–16
 1913c „Theoretičnost umění“; *Scéna* 2. půlrok, s. 106
 1914 „Členská výstava Mánesa“; *Lidové noviny* 27. 6., č. 175, s. 3

ŠALDA, F. X.

- 1954 *Kritické projevy 9* (Praha: ČS)
 1956 *Kritické projevy 8* (Praha: ČS)
 1961 *Studie z české literatury* (Praha: ČS)

LITERATURA

ČERNÝ, Václav

- 1969 „Dialog F. X. Šalda — Karel Čapek“; in *Sborník pětadvacítí* (Praha), s. 207–222

FORST, Vladimír

- 1967 „Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka“; in *AUC Philologica — Slavica Pragensia IX* (Praha: UK), s. 215–225

KRÁLÍK, Oldřich

- 1995 *Osvobozená slova* (Praha: Torst)

LAHODA, Vojtěch

- 2006 „Kubistické teorie českých malířů“; in *Český kubismus 1909–1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 106–115

LIŠKA, Pavel

2006 „Kubismus a styl“; in *Český kubismus 1909–1925* (Praha: i3 CZ; Modernista), s. 26–37

SUCHOMEL, Milan

2001 „Na začátku desátých let: Šalda a Čapek“; *Česká literatura* 49, s. 117–127

VODIČKA, Felix

1968 „Formování Šaldova kritického typu“; in *F. X. Šalda 1867 — 1937 — 1967* (Praha: Academia), s. 9–36

ŠALDA'S ENCOUNTER WITH THE PREWAR MODERNISM

The article deals with the situation in Czech literature on the eve of WWI. The author highlights the encounter between the emerging generation of writers and the critic F. X. Šalda. Within the years 1910–1912, Šalda was critical of the new art movements (most notably of postimpressionism) and, at the same time, he valued the young literary movement — in the context of common sympathy for neoclassicism. But the year 1913 marked the outset of a great generation controversy: Šalda, due to his conception of personal style (which had been shared by the young critics so far), was not able to comprehend the new direction literature was taking and pronounced it shallow, lacking in style, irreverent to tradition and steering back to naturalism. On the other hand, the young generation's emancipation from Šalda's influence led them to accentuate the construction of a universal contemporary style in the new modern era which challenged Šalda and his generation's concept of personal style. The new generation adopted a positive attitude toward present life in its all forms as a principle of new literary modernism (in comparison with Šalda's distinction between the “surface of life” and “depths of life”).