

# Zapomenutý parnasistní prozaik<sup>1</sup>

Aleš Haman

---

## KEY WORDS:

Czech prose 1850–1900, Jan Lier, short stories and columns, aesthetic features.

## KLÍČOVÁ SLOVA:

Česká próza v 2. pol. 19. století, Jan Lier, povídky a fejetony, vlastnosti estetické.

## ABSTRACT:

A forgotten Parnassian prose writer

The study deals with a forgotten Czech author writing in the 1880s. It traces features of Parnassian aesthetics in his prose and columns as well as the reception of his work by critics of that period (e.g. Jan Neruda).

Před léty jsem napsal článek o zapomenutých žánrových realistech,<sup>2</sup> ve kterém jsem mimo jiné věnoval pozornost satirické próze Jana Liera *Píseň míru*. Považoval jsem tehdy za potřebné připomenout tuto dnes již neznámou, a přece z hlediska literární historie zajímavou a pozoruhodnou práci autora, jež bychom dnes nejspíše přiřadili k prozaikům osmdesátých let devatenáctého století, přestože valná část jeho díla vyšla vlastně posmrtně. Lier tehdy patřil spolu s dalšími vrstevníky, Ignátem Herrmannem a Františkem Heritesem, ke známým prozaikům, kteří tehdy upoutávali pozornost samotného Jana Nerudy.

Ten považoval za potřebné věnovat mu na sklonku roku 1884 též jednu z podobizen, které psal pro *Humoristické listy*. V úvodním odstavci podává Neruda zhuštěný portrét spisovatele, jenž tehdy již patřil mezi úspěšné literáty:

---

1) Tato studie vznikla v rámci grantového projektu GAČR P406/12/0347 *Diskurzivita literatury 19. století v českém a slovenském kontextu*.

2) *Česká literatura* 9, 1961, č. 1, s. 69–71.

„Podívejme se přece na Lierovu tvář! Rozhodně tvář bystrého pozorovatele, je-li pravda? Rychlého myslitele. A nejspíše že sarkastického pokušítele [...] novelista Lier je tak individuální, že stojí v mnohém ohledu zcela osamoceně. Jako sokol ze své hradní výše, také Lier ze své výše duševní obzírá pořádný kus kraje, má bohatou perspektivu, ale přitom ostrý jeho duševní zrak pozoruje i to drobné zrníčko dole na zemi. Jeho povídky jsou přebohaty na psychologické, řekněme lidské perspektivy, jeho slovní kresby jsou naprosto určity a jeho dialogy jsou bohaty na drobný detail lidský“ (NERUDA: 208). Z těchto slov zaznívá zřetelně sympatie s autorem, jenž ve stopách svého učitele Nerudy (podobně jako on v *Trhanech*) obrátil pozornost k tématu moderní techniky, představovanému tehdy – jak jinak ve století páry – železnicí.

Lier uplatnil v české próze tematiku železniční. Pojal ji ovšem spíše vnějškově, jen jako kuriózní rámec lidských osudů podávaných v barvitě stylistické úpravě zakrývající mělkost umělecké koncepce. Na to upozornil po létech v spisovatelově nekrologu F. X. Šalda, jenž neomylně postřehl slabiny jeho prozaického talentu: „Lier, který poznal jeden z prvních u nás Francii z vlastního názoru, dostal se ne do školy velikých mistrů realismu francouzského, Balzaca nebo Flauberta, nýbrž do područí a vleku bulvárových spisovatelů druhého a třetího řádu, takového Abouta (Edmund A., 1828–1885) nebo Alfonse Karra (Alphonse K., 1808–1890). U nich naučil se rutině vyprávění, obratnému aranžementu dějovému, umění zábavného a duchaplného šermu slovního i jakémusi divadelně smyslnému koloritu, ale ovšem zabil si každý zárodek schopnosti samostatně a výrazně viděti a hodnotiti život, budovati přísně umělecky rytmické celky, vytvářeti díla opravdu básnická“ (ŠALDA 1917: 9–10; 1957: 234).

Kritik ve svém soudu ovšem zcela nepřihlédl k dobovému kontextu, v jehož rámci Lierovo dílo vznikalo a působilo. V úvodu byla řeč o dvou jeho vrstevnících, Heritesovi a Herrmannovi; v jejich prózách by bylo možno vystopovat obdobné rysy, byť postrádaly blyštivou efektnost novel Lierových, která dnes působí umělkovaně až kýčovitě. Uvědomme si, že hlavní jádro spisovatelova prozaického díla spadá do osmdesátých let. To byla doba, kdy v české poezii vládlo trojhvězdí Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer, Svatopluk Čech, k němuž se družil prostší, ale emotivně neméně intenzivní Sládek.

V tomto desetiletí vycházely v *Lumíru* také prózy Arbesovy, Zeyerovy a v závěru desetiletí i Staškovy. Osmdesátá léta byla totiž obdobím, které Šalda charakterizoval jako období rozkvětu literárního parnasismu s jeho smyslem pro zdobnost, estetickou působnost a uměleckou okázalost. Obdobně jako v poezii i v tehdejší próze a vůbec v umění převládla potřeba umělecké reprezentace mo-

tivovaná zejména snahou povzbudit národní sebevědomí (vyvrcholením těchto tendencí byla zemská výstava v Praze na počátku devadesátých let devatenáctého století).

Tu se v plné míře projevil rys narůstajícího kulturního sebevědomí české měšťanské společnosti a rodícího se stylu, jaký se chtěl stát jejím výrazem. Výstižně to charakterizoval F. X. Šalda v úvaze Ještě Vrchlický z roku 1922 (ŠALDA 1959: 88), když hovořil o jeho úloze reprezentačního českého básníka: „Vrchlický [...] byl reprezentační básník v tom smyslu a stylu, jak mu rozuměl a jak jej pojímal český měšťák v letech své mladosti a výbojnosti, v době, kdy zesílil průmyslem a obchodem, kdy zbohatl a začal se rozjíždět na sever a západ evropský, do Francie, v letech sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých: *měšťák liberál*“. Tuto úlohu plnil podle Šaldy právě Vrchlický. Nutno ovšem dodat, že nebyl sám. Řada literátů i umělců v té době přistoupila na tyto dobové požadavky a přizpůsobila jim podle svých možností podobu svých děl. To bylo období rozkvětu stylu, pro nějž razila česká kritika i v osobě Šaldově pojem „parnasismus“.

Co znamenal tento pojem v našem tehdejší uměleckém a literárním kontextu? Parnasisty byli od šedesátých let nazýváni francouzští spisovatelé soustředění kolem sborníků *Le Parnasse contemporain* (Současný Parnas). Jak to charakterizoval autor antologie, věnované tomuto literárnímu úkazu, Jaroslav Fryč: „Název svazku dal posléze název i skupině básníků, kteří se kolem nového periodika soustředili, a to byl začátek – nebo dovršení (...v tom nejsou pamětníci a historici hnutí zajedno) – jedné z významných epoch francouzské moderní poezie, parnasismu“ (FRYČER: 11). Nástup nového směru se dál ve dvou uskupeních: parnasisté se dělili na tzv. progresisty, kteří kladli důraz na společenskou působnost poezie, a na tzv. fantaisisty, kteří po vzoru Théophilea Gautiera popírali společenskou účelnost či spíše užitnost umění. Společná byla oběma skupinám myšlenka svobodné tvorby nezávislé na společenském establishmentu. Oba tábory zdůrazňovaly v reakci na romantickou tvarovou uvolněnost tvarovou kázeň a propracovanost mířící k promyšlené stavbě básnických obrazů.

Mladí čeští básníci v čele s Jaroslavem Vrchlickým se těchto podnětů chopili a rozvinuli je do specifické podoby, která vyhovovala domácí dobové potřebě estetické reprezentativnosti umění, a zvláště literatury. To s sebou přirozeně neslo také změnu funkčního pojetí literatury, která se projevila nejen v poezii (kde byla nejzřetelnější), nýbrž i v beletristické próze i v dramatu. Tvorba autorů, jejichž prózy lze zařadit pod etiketu parnasismu, začala vykazovat změněné rysy oproti prózám májovců. Projevilo se to například na žánrové drobnokresbě,

v níž – zejména v zarámování prostředím – se uplatnil odklon od světa všedního dění, posílení složky dějové dramatickosti, prvků napětí a nezřídka i tajemství (Arbes). Do prózy se vrátila snaha o poetickou zdobnost a perifrastičnost výrazu, o estetickou povznesenost významové stránky projevu (rysy alegorizace, hodnotové schematizace). Prozaici se obdobně jako básníci snažili zvýraznit uměleckou stránku projevu, odlišit ho od běžné verbální komunikace, zejména od běžné publicistické praxe.

To jsou příznaky parnasistické estetiky, jaké se v této době projeví rovněž v díle Lierově. Patřil k nim důraz na barvitost a bohatství forem nejen uměleckého, nýbrž vůbec společenského dění. Důraz byl kladen na estetickou přitažlivost životních forem počínaje veřejnými slavnostmi a uměleckými výstavami konče. Jednu takovou příležitost nabídl Lierovi fejeton o pražské slavnosti pořádané ku prospěchu českého divadla v Brně v roce 1881: „Umělecká duše sídlící v tělesné schránce smyslila naši zlatou vidinu a sbor vlasteneckých dam i pánů vkouznil ji ve dnech svatojanských na Žofín, kdež jako zázrakem vypučel bohatý, opojný a zářivý sad rozkošných a pestrých květin snesených ze všech končin našich vlastí, z Plzeňska i z Hané, z Domažlicka i z Valašska[...]“ (LIER 1888: 38).

Na Lierův text, připomínající fejetony nerudovské, ovšem postrádající jejich demokratičnost hraničící s plebejskostí, navázalo pokračování po třech letech, v němž zazněl tón kritické distance, zásadně odlišný od prvotního nadšení: „Luzný, skvělý sen vznášející se upomínkou jako světlý růžový obláček! Až byl rozplašen, až zadula do něho bláhovost a rozmetla jej v karikaturu. Podivno, že u nás všeho nového, čistého, slibného zmocní se nerozvážní horlivci a nezkrátí svou přílišnou dobrou vůli, neustanou, pokud jej neznavili veškeré rozumné míry a všeho vábného vkusu!... Jsme samý rozběh a žádný úspěch“ (IBID.: 42). Lier jako by tu anticipoval známý Macharův výrok o české neschopnosti dovést vlastní záměry do konce. Tu se projevila fejetonistova schopnost kritického odstupu od obecného mínění, která nalezla svůj nejvlastnější výraz v jeho satirické próze *Píseň míru* – časopisecky otištěná v roce 1887, ale literární historií tvrdošijně kladené až na začátek dvacátého století, jak na to poukázal Vladimír Novotný v příspěvku předneseném na klatovském sympoziu *Perla* v hrubé kazajce v roce 2004 (NOVOTNÝ: 95–111).

Tato satira zaujímá v Lierově tvorbě zvláštní postavení, jakkoliv ironické a satirické šlehy se objevovaly i v některých jiných jeho prózách. *Píseň míru* je specifickým satirickým útvarem, pro nějž si autor zvolil vlastní tvar: sestavil ji totiž z fiktivních ukázek novinových polemik, jaké spolu vedly v malicherných lokálních půtkách venkovské listy. Lier zde opustil postup běžné novelistické

zápletky (i když ani tu se od ní nedokázal úplně oprostít a ponechal ji jako rámcové pozadí tradičního shakespearovského sporu znesvářených rodin, jež kladně vyřeší láska potomků) a zaměřil se na parodii omezenosti a nabubřelosti žurnalistických frází, často vyjevujících polovzdělanost jejich uživatelů. Proto jeho drobná próza působí v kontextu dobové novelistiky, naplněném pleonastickou mnohomluvností a alegorizující květnatostí, svou stylistickou vyhraněností proti žurnalistické frázi nečekaně, i když ne zcela výjimečně – připomeňme například satirickou báseň Svatopluka Čecha Pravda (1886) z přibližně stejného období, kdy Lier svou satiru otiskl.

Kritičnost vůči společenským konvencím (vždy ovšem v mezích určených dobově panujícími národnostními předsudky) byla příznačná zejména pro Lierovu tvorbu fejetonistickou i umělecky kritickou. Výše byla připomenuta autorova schopnost zaujmout kritický postoj k nedostatkům a k provinciální omezenosti v české kultuře. Podobných příkladů by se v Lierových fejtonech našlo více – včetně kritiky české podlézavosti vůči příslušníkům sousedních velkých evropských národů, Němcům a Rusům. Tu se ukázal pozitivní rys Lierova obdivu ke kultuře francouzské, který mohl přispívat ke změně dosavadní jednostranné orientace české kultury na prostředí germánské, respektive slovansky ruské.

V reflexi uměleckého směřování se Lier zřetelně projevil jako stoupenec českého parnasistního tábora. Projevilo se to mimo jiné v jeho rezervovaném vztahu k realismu, zejména v kritice Zolova naturalismu. Ukázalo se to v názorech na román *Země* (*La terre*), jenž přinášel podle českého fejetonisty „přílišnou surovost“ Zolových venkovanů. Parnasistní orientace Lierova se projevila například ve srovnání Zolova románu s dílem typického představitele parnasistního směru Catulla Mendese: „Ovšem nemají postavy Mendesovy s romantickými svými profily oné nahé, brutální porážející životnosti jako postavy Zolovy. Toť právě krutý trest za lekturu Zolovy knihy, že cítíme se jako železnou pěstí provádění peklem, jehož hrůzy nejsou mámením... Jeť surovost Zolových venkovanů přílišná. Oni pořáde klnou, sakrují, rouhají se, políčkují a rvou se – oni jsou, jak Anatole France trefně praví – vesměs téměř posedlí učiněnou satyriasis a hoví svým chtíčům po zvířecku; oni hází stále ohyzdnými slovy, jako ‚merde, commerde‘ apod.; nadávky ‚bougre, canaille, bete, animal, cocu, rosse, cochon, magot, salop, catin, garce, putain ajv.‘ jsou pravidelným oslovením“ (LIER 1889: 176). Na základě těchto zjištění dospěl fejetonista k závěru, že naturalismus „klade ryzou pravdu nad krásno“, a uzavřel svou úvahu slovy: „Byl jsem si vždy jist, že naturalism sám přivede se ad absurdum. Zolova *La terre* jest samovraždy této počátek rozhodný“ (IBID.: 184). V poznámce pod čarou autor doplňuje obraz

situace o půldruhého roku později po vzniku svého článku, původně napsaného v roce 1887: „[...]bledne již sláva naturalismu ve Francii, jejíž básnictví vstupuje do nového znamení symbolismu“ (IBID.: 184).

Zvláštnost Lierova postoje k modernímu umění se projevila také v jeho názorech na směr, jenž byl tehdy úplnou novinkou, neboť začal vlastně ve Francii pronikat na veřejnost v osmdesátých letech devatenáctého století, kdy u nás byl na vrcholu parnasismus – byl to impresionismus. Tady náš parnasistní prozaik a fejetonista projevil mimořádné pochopení pro nový umělecký směr, když napsal: „Impresionista hledá i tlumočí především náladu, takřka duši krajiny, její pravou, nelíčenou povahu, nedbaje zesílití výraz stafáží, nehledaje svou formu v rafinovaných efektech a nespádá se i pozornost divákovi na jednotlivosti, které snadno při výstřední drobnomalbě unavují. V impresionistické paysage intime odhodila poezie přírody koturn i kulisy[...]“ (LIER 1888: 88–89). Autor kladl důraz na „okamžiky jasného a upřímného pohledu krajinou“.

Pod tlakem tradičního reprodukčního přístupu k malířství mu ovšem unikala specifická impresionistického vidění, onen chvějivý třpyt a vlnění barevných valérů, jímž impresionisté moderní výtvarné vidění obohatili. Stále ještě se u něho ozývaly ohlasy romantické úcty před majestátem přírody, která byla tolerantní k možnosti „vzývati boha i krásu rozličnými jazyky a způsoby“ (IBID.: 88). Nicméně se v Lierových názorech promítly rysy, jimiž parnasismus u nás nejen pomohl překonávat provinciální omezenost domácího světa, s nímž zápasili již májovci, nýbrž přispěl ke změně dosud uznávané tradiční kulturní orientace na Vídeň či Mnichov posunem k románskému, zejména francouzskému prostředí.

Lierova vlastní prozaická tvorba ovšem trpěla, což přesvědčivě ukázal Šalda, zátěží dobových konvencí. Podlehl vlivu dobové módní povídkové tvorby francouzské (About, Karr, Theuriet ad.), která ve snaze zaujmout publikum sahala po dobově přitažlivých námětech (u Liera spolu s Irmou Geisslovou to byla například výše uvedená železnice) a oslněna estetickou exkluzivností prostředí zanedbávala péči o další složky výstavby uměleckého díla (postavy jeho novel trpěly často schematičností, zápletky zjednodušenou konstrukcí vztahů – převážně milostných a rodinných; v dialogích se projevovala strojenost motivovaná často snahou o postižení salónního prostředí); sklouzávala proto často na pokraj konvence a kýče, jak na to v úvodu článku poukázal citát Šaldův. Nicméně kritický duch, rozpoznáný již Nerudou, jenž se vedle zmíněné prozaické satiry projevil zejména ve fejetonní praxi a v názorech na soudobé výtvarné umění, řadí Liera mezi postavy, jež v rámci parnasistní estetiky pomáhaly klestit cestu naší kultury k modernosti.

## LITERATURA

FRYČER, Jaroslav (ed.)

1988 *Neznámý Parnas* (Praha: Odeon)

HAMAN, Aleš

1961 „Zapomenutí žánroví realisté“, in *Česká literatura* 9, č. 1, s. 69–71

LIER, Jan

1887 „Píseň míru“, *Zlatá Praha* 1887

1888 *Fejetony II* (Praha: F. Šimáček)

1889 *Fejetony III* (Praha: F. Šimáček)

NERUDA, Jan

1951 *Podobizny 2, Spisy sv. 30* (Praha: Čs. spisovatel)

NOVOTNÝ, Vladimír

2006 „Prozaický zpěv Lierův: Píseň míru“, in *Paradoxy a paralely. Příspěvky k českému literárnímu dějepisectví. Od Komenského k Rejchrtovi* (Praha: Cherm)

ŠALDA, František Xaver

1917 „Za Janem Lierem“, *Kmen* 1, č. 18, s. 9–10

1957 „Za Janem Lierem“, in *Kritické projevy* 10 (Praha: Čs. spisovatel)

1959 „Ještě Vrchlický“, in *Kritické projevy* 12 (Praha: Čs. spisovatel)

