

JORIS KARL HUYSMANS JAKO KRITIK UMĚNÍ A JEHO PRAŽSKÉ ODEZVY*

TOMÁŠ KOLICH

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: tider@centrum.cz

ABSTRACT

Joris Karl Huysmans as an art critic and his influence upon the Czech lands

This text focuses on Joris-Karl Huysmans as an art critic and on his influence on the Czech environment. As during his lifetime, Huysmans's critical work as well as his personal life underwent significant transformations, his work found favorable response among several different opinion groups, which engaged in controversies with one another.

The circle associated with the *Moderní revue* (Modern Review) magazine presented Huysmans as a decadent and focused on his texts such as *À rebours* (1884). Of the *Moderní revue* circle, particularly Antonín Procházka's and Karel Hlaváček's texts featured inspiration by Huysmans. The *Volné směry* (Free Styles) magazine, on the other hand, perceived Huysmans as a naturalist and a defender of impressionism. Huysmans influenced particularly Miloš Jiránek and František Xaver Šalda; the latter wrote an extensive obituary of Huysmans. Huysmans was further mentioned in *Rozhledy* (Horizons), a periodical which voiced opinions which were less limited in breadth, and his conversion made him an attractive figure also for the Catholic *Nový život* (New Life) magazine, which however did not focus on his critical thought on art.

Generally speaking, Huysmans's reviews were widely read in the Czech Lands, although their selection was limited. Czech art periodicals found his reviews interesting for his daring style and a broad range of themes, which also included little-known artists, caricatures and posters.

Keywords: Joris-Karl Huysmans; art criticism; decadence; *Moderní revue*; *Volné směry*

Úvodem

Životní dráha i literární tvorba Jorise-Karla Huysmanse (1848–1907) bývá zpravidla rozdělována do tří fází. V té první si získal věhlas jako pomyslný Zolův žák a stoupenec naturalismu. Ve druhé etapě, která začíná vydáním jeho nejslavnější knihy *Naruby* (*À rebours*) v roce 1884, se s naturalismem razantně rozchází a přiklání se k dekadenci. Od roku 1891, kdy vydává knihu *Tam dole* (*Là-Bas*), lze datovat jeho poslední „katolické“ období, v němž se náboženství postupně stále silněji projevuje v Huysmansově životě i románech.

V případě Huysmansovy kritické činnosti již toto kategorické rozdělení přijmout nelze. Své výtvarné kritiky uveřejňoval Huysmans časopisecky a vydal je i knižně ve sbírkách *L'Art moderne* (1883) a *Certains* (1889). Huysmansovy postřehy o výtvarném umění

* Text vznikl v ikonografickém semináři prof. Lubomíra Konečného.

rovněž prostupovaly jeho beletristickou tvorbu a objevují se hlavně v *Naruby*, dále například v *Croquis Parisiens* (1880) a *Tam Dole*.

L'Art moderne obsahuje kritiky čtyř oficiálních Salonů mezi roky 1879 a 1882 a výstav Nezávislých v letech 1880, 1881 a 1882. V těchto textech především obhájí impresionisty a brojí proti akademické malbě. Nabádá malíře, aby více zobrazovali současný život, a za největšího umělce Francie pokládá Degasa. Mimo jiné jej fascinuje Degasova schopnost zachytit tóny pleti v umělém osvětlení, což je jedno z témat, které později, byť v pozměněné formě, rozvíjí v *Naruby*.

Huysmans v *Naruby* nepojednává ani o jednom impresionistovi, což vytváří zdání, že jejich umění ve své „dekadentní“ etapě zcela zavrhl. Ve skutečnosti se jeho oblíbení malíři z *L'Art moderne* jako byli Degas či Raffaelli vrací ve sbírce *Certains*. Ta je ve své koncepci odlišná a nezaměřuje se na výstavy, nýbrž rozebírá jednotlivé výtvarníky ve formě esejí. Huysmansův posun v umělecko-kritickém uvažování se zde projevuje studii o umělcích jako Félicien Rops, Goya a Jan Luyken, také zde nacházíme čistě teoretické statě o soudobé architektuře a tradici zobrazování oblud v historii. Huysmans se zde odklání od fascinace současným životem a dává větší prostor umělcům, jejichž díla jsou více symbolická a ztvárňují „jiné“ světy, na druhou stranu píše o Chéretových plakátech – žánr, který je projevem moderní doby *par excellence*.

Ve svém „katolickém“ období již Huysmans o současném malířství nepíše a v knihách se zaměřuje spíše na umění středověku. Jeho zájem o primitivy, jak je sám nazývá, se odráží ve slavném popisu Grünewaldova *Ukřižování* v *Tam dole* a vyústí v knize *Trois primitifs*, kterou vydává ke konci života v roce 1905.

Některé z Huysmansových názorů na umění se proměňují v osmdesátých letech razantně, jiná témata ovšem prochází napříč celou jeho kritickou tvorbou. V každém jejím období jsou Huysmansovy studie natolik různorodé, že neumožňují definovat jej pouze jako naturalistu, dekadenta či novokatolíka.

V českých uměleckých kruzích byl Huysmans dobře znám, především jako literát. Zájem o něj předchází už generaci devadesátých let, například do své knihy *Nové studie a podobizny* jej zahrnul Jaroslav Vrchlický.¹ Na opačné straně uměleckého spektra můžeme Huysmansův vliv, byť přeneseně, vysledovat až k Emilu Fillovi, jehož *Čtenář Dostojevského* byl pravděpodobně inspirován Redonovým imaginárním portrétem hraběte des Esseintes z Huysmansovy knihy *Naruby*.²

Vliv Huysmansa na českou výtvarnou kritiku dosud samostatně prozkoumán nebyl. Tento vztah je zajímavý hlavně tím, že Huysmansem se inspirovaly velmi odlišné názorové tábory, které mezi sebou mnohdy vzájemně polemizovaly. Ukazuje se, že v českých uměleckých periodikách docházelo k velmi selektivnímu přístupu k Huysmansovým studiím, a jeho osobnost byla často představována poněkud zkráceně. V Čechách se tak objevuje určitá tendence aplikovat ono dělení na naturalistu, dekadenta a novokatolíka důsledně i na Huysmansovy kritiky. V obecné rovině nám tak Huysmansův příklad dokládá, jak různorodé názory mohli čeští výtvarníci a teoretici čerpat z jedné a téže zahraniční autority.

¹ Vrchlický 1897.

² „Fillův zemřelý; duševně vyčerpaný Čtenář, bezvládně ležící v lenošce, je vlastně jen munchovsky traktovanou zrcadlovou variantou Redonovy sugestivní představy.“ Šmejkal 1976, 48.

Moderní revue

V oblasti literární a výtvarně-kritické našel Huysmans největší odezvu v okruhu časopisu *Moderní revue*. Zde bylo otištěno nejvíce českých překladů jeho textů. Prvním a nejdůležitějším z nich byla kniha *Naruby*, která vycházela na pokračování ve III. ročníku.³ *Naruby*, slavná „bible dekadence“, je pro uměleckou kritiku důležitá především svými sugestivními popisy výtvarných děl, které nepředstavují pouze dojmy hlavního hrdiny románu, hraběte des Esseintese, ale jsou Huysmansovou interpretací daných autorů. Nejvýznamnější jsou výklady obrazů *Salome* a *Zjevení* od Gustave Moreaua a grafik Odilona Redona,⁴ které, jak již bylo v odborné literatuře mnohokrát poznamenáno, značně přispěly k uvedení jejich díla do povědomí širší veřejnosti. O obou psal Huysmans již dříve ve svých výtvarných kritikách,⁵ ovšem nelze si myslet, že by beletristický formát ubíral interpretacím z *Naruby* na jejich významu. Naopak, Huysmans napsal v dopise Émile Hennequinovi, že si své poznatky o Redonovi a Moreauovi šetří raději do *Naruby*, než aby se ztratily v knize článků.⁶

Je možno říci, že umělci z okruhu *Moderní revue* se na Huysmansa dívali především prismaticem *Naruby* a povětšinou jej chápali jako bytostného představitele dekadence, což ovlivňovalo jejich čtení dalších Huysmansových textů. Význam, jakému se *Naruby* těšilo v rámci *Moderní revue*, dokládá i skutečnost, že v XVI. ročníku najednou vyšly hned čtyři recenze této knihy od Émile Hennequina, J. B. d'Aureilly, Vittoria Pica a Renny de Gourmonta, všechny přirozeně kladné.⁷

Ve XIII. ročníku byla uveřejněna Huysmansova esej *Obluda v umění*.⁸ Huysmans zde sleduje zobrazení monster od dob starodávných civilizací přes antiku a středověk až do své současnosti a tento historický exkurz mu slouží k tomu, aby na něj navázal Redonovy vize posunující zobrazení oblud do moderní doby: „Ačkoliv byla již tolik prodělána, je cesta oblud přece dosud nová. A jsouc tentokrát důmyslnější než člověk, příroda sama stvořila opravdové obludy, ne mezi ‚velkým dobytkem‘, ale mezi ‚nekonečně malým‘, ve světě živočišníků, nálevníků a larv, jejichž suverénní ohavnost nám odhaluje mikroskop. (...) Tady je tedy nové východisko, takměř nová cesta; podobá se, by byla odkryta jedním malířem, který je dnes zaujat fantastičností, Odilonem Redonem. Pokusil se skutečně, tvoře své obludy, vypůjčiti si z vlnivého a proudícího světa, z oblastí nepostřehnutelných tvoreček, zvětšených projekcí a potom mnohem strašnějších než nadsazení dravci starých mistrů, báječný úděs jejich víření.“⁹

Text musel být pro revue přitažlivý nejen tím, že poskytuje určitý interpretační klíč k Redonovi, ale také jako teoretické obhájení všech děl zpracovávajících temnou, symbo-

³ V Literárním archivu Památníku národního písemnictví se nachází velmi krátký dopis z roku 1895, ve kterém Huysmans Procházce uděluje autorizaci k překladu *Naruby*. (Fond: Procházka Arnošt, položka: Huysmans Joris-Karl Procházka Arnošt, signatura I/8/64.)

⁴ Huysmans 1979, 88–97, 100–102.

⁵ Viz dodatky v *L'Art Moderne, Le nouvel Album d'Odilon Redon* (původně v *La Revue Indépendante*, 1885, později v druhém vydání *Croquis parisien*, 1886), *Certains*.

⁶ Gamboni 2011, 85.

⁷ Hennequin 1909/10, d'Aureilly 1909/10, Pica 1909/10, de Gourmont 1909/10.

⁸ Tuto esej spolu s dvanácti grafickými listy O. Redona vydala později knižně Kamilla Neumannová – Joris-Karl Huysmans: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

⁹ *Ibidem* 11–13.

lickou a niternou tematiku, neboť je navazuje na historii a vykládá je jako projev tradice sahající až do počátků lidské civilizace.

Poslední Huysmansův text v *Moderní revue*, *O diletantismu*, byl otištěn se značným časovým odstupem až ve XXV. ročníku, těsně po ukončení války.¹⁰ Zde Huysmans rázně odsuzuje zbabělost kritiků, kteří se bojí názorově vyhranit: „*Stejně jako literární kritik, jenž z kritiky dělá řemeslo, i umělecký kritik jest obyčejně literát, který nedovede vytvořit z vlastní podstaty opravdového díla. Mezi nimi někteří mají prázdné hlavy jako lidé velkého světa, kterým závidí a po nichž se opičí; jejich názory jsou tedy známy. Ale jsou jiní, otevřenější, vychytralejší, kteří pod jménem diletantismu hlásají nutnost nevázati se, potřebu netvrditi ničeho, zbabělost, abychom vše řekli, myšlenky a pokrytectví formy.*“¹¹

Zůstává otázkou, čím mohl být pro *Moderní revue* tento text aktuální v poválečné době. Možná se revue v novém ovzduší vznikající republiky snažila apelovat na odvážnější a otevřenější výtvarnou kritiku.

Huysmansovo jméno se na stránkách *Moderní revue* objevuje pravidelně, nejčastěji jej nacházíme v literárních recenzích, ať už coby srovnání či pouze ve výčtu současných spisovatelů preferovaných daným kritikem. Odkazování se na Huysmansa jakožto romanopisce převažuje, články přispěvatelů *Moderní revue* však ukazují, že byli dobře obeznámení i s jeho výtvarnými kritikami. Není nezvyklé, že se Huysmansem teoreticky zaštiťují i v esejích, které přímo nesouvisí s jím probíranými tématy.

Hned v I. ročníku se objevuje Procházka recenze Huysmansova *Tam dole* a ve svém článku *Immoralita v umění* z této knihy cituje v rámci obhajoby výlučnosti umění: „*Ono, které jest a musí býti vždycky tolik hrdé a exklusivně aristokratické, ono má býti degradováno k roli venkovského kantora! Ce que repriche au naturalisme ce n'est pas le lourd badigeon de son gros styl, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!*“ – *ta hořká pravdivá slova p. J.-K. Huysmansa mají snad v nejbližší době míti svou drtivou platnost pro všechno umění!*¹²

Ve II. ročníku zmiňuje Huysmansovy kritiky B. Chaloupka, když píše o literárním díle Przybyszewského: „*Je tu skvělým interpretem těch velkých umělců malířů, pp. Delvillea a Ropse, kteréhož posledního vystihl s ním congeniálně snad jen jediný umělec, myslím p. J. K. Huysmansa, ve své nepřeložitelné studii, obsažené v nádherné sbírce portretův Certains.*“¹³

V recenzi výstavy *Dánské umění v Praze* od K. Svobody najdeme další odkaz na Huysmansa, když autor hodnotí dílo malířky Holtenové-Skovgaardové: „*(...) vedle výstředních umělostek a titěrnůstek, kterými Holtenová-Skovgaardová šilhá po modernosti, nehledíc k protivnému rámu. Huysmans vyslovil se o malířství žen trochu negalančně, ale sotva jim křivdil. Uchází jim totiž jedno velké tajemství činnosti umělecké, jímž se dáva věsti každý opravdový umělec instinktivně, a s nímž se i Baškirceva bez úspěchu trýznila, ač si ho byla vědoma: soustředit se.*“¹⁴

Je tedy možné konstatovat, že znalost Huysmansových výtvarných kritik byla v okruhu *Moderní revue* zcela běžnou.

¹⁰ Huysmans 1918/19.

¹¹ *Ibidem* 105sq.

¹² Procházka 1894/95, 118.

¹³ Chaloupka 1896, 74.

¹⁴ Svoboda 1905/06, 117sq.

Největší vliv měl Huysmans bezpochyby na Arnošta Procházku a to nejen v rámci revue, ale i celé soudobé české výtvarné kritiky. Procházka věnoval Huysmansovu dílu poměrně obsáhlou esej,¹⁵ a vedle F. X. Šaldy byl jediný, kdo se pokusil teoreticky zhodnotit jeho kritickou činnost. Celkově posuzuje styl Huysmansových knih takto: „*Dvojitost nitra, posvátná touha po vzdušném, duchovním, a upřímná záliba v krevnatých radostech, jaká zírá z fyziognomie Huysmansovy, najde se celá, v plném rozsahu, v jeho díle. Nejprve veliké opojení tvary, obrysy, barvami (...) ve všem taková přehomatá, přeplněná, přetékající síla, takový vzmach husté horké krve, bouřící za doteku reality, taková kořeněná vůně míz a zdravá robustnost svalů; mocná evokativní schopnost, která zachytí vše do nejbedlivějších detailův, ale která dá pro to neměně vyniknouti celku, která mu zná vdechnouti živoucí duši, pojíc pozorovaný a lícený vnějšek s duší postřehujícího individua, dávajíc mu se obrázení právě v ní, na ni působiti a jí býti zpracovávanou. Vzpomenete mimoděk na některé obrazy vlámských mistrů, na sceny prosycené šťavnatou kyprostí života, na statné, svalnaté, sílou a zdravím sršící lidi s jejich pláten: je něco z toho v J. K. Huysmansovi, – základní ráz vlámské povahy, její – možno-li to tak říci – materiálnost, to je přisátost všemi pory na vezdejší život, nezanikl ani v něm, Pařížanu.*“¹⁶

Huysmansovo „malířské oko“, projevující se v jeho kritikách i románech, a které později ocenil i například Šalda, přisuzuje Procházka Huysmansově původu.¹⁷ To není nikterak překvapivé, neboť výklad umělce na základě jeho „rasy“ je jeden z bytostných Procházkových přístupů, který užívá velmi často. Dále zmiňuje i Huysmansovy rodinné predispozice: „*Malířský živel v jeho bytosti pochází asi z dlouhé rodinné tradice, jest atavistický: jeho otec byl malířem, jeho předkové byli oddáni umění.*“¹⁸

Celou první sbírku Huysmansových kritik shrnuje Procházka následovně: „*Z první řady článků v Art Moderne nejzajímavější jsou stati o budoucnosti sochařství a stavitelství. Pro ono vidí jediné možnou cestu k novému rozkvětu, (– tvrdí totiž, že dnešní sochařství, utkvěší na studiu antiky a nemohouc se vyšinouti z okruhu týchž sujetů, je na skonu, –) přerušil-li rozhodně s tradicí antickou, přilne-li k modernímu životu a zřekne-li se mramoru a bronzu. Radí zobrazovati vrstevnický život, používati dřeva, ježto je měkčí, ohebnější a plynulejší, jako činili umělci středověcí, poukazuje hlavně ke vzoru starých vlámských sochařův; a žádá by dřevo se pomalovalo, by barva doplnila, čeho původní materiál nemůže poskytnouti. Pokládám tuto theorii za nesprávnou, aspoň za přepjatou, pokud tvrdí tak kategoricky, že jest jedinou stezkou ke spáse: možno přece ve Francii poukázati k Rodinovi,*

¹⁵ Procházkův esej *Joris-Karl Huysmans* vyšel nejprve ve XX. ročníku Literárních listů (1898/99), později i knižně ve sbírce statí *Francouzští autoři a jiné studie* v roce 1912. Přetiskl jej také Przybyszewski v časopisu *Życie*. Urban 2002, 92.

¹⁶ Procházka 1912, 142.

¹⁷ O Huysmansově schopnosti vylíčit sugestivními popisy výtvarné dílo Procházka píše později při uvažování o literárnosti výtvarného umění: „*Výtvarné umělecké dílo dá se vyjádřiti slovy – toť jediná jeho literárnost. Ale samo mohlo býti vysněno a vytvořeno jenom jako obraz nebo socha. Přirovnají-li se transpozice děl výtvarníkůvých do rytmu vět, jako jsou místy u J.-K. Huysmansse třeba, s díly samými, pochopí se všechen esenciální a fatální rozdíl obou způsobů inspirace a projádření. Co slovo podává postupně, v sledu časovém a toku vznikovém, socha podává nutně jenom ve vrcholném momentě, v jednom bodě a na ráz (Hlaváček první, tuším, u nás o tom promluvil). Její rozvojová možnost je v tom, že z prvního dojmu působí dále jako vůdčí motiv, dává sníti a rozrušovati se pozorovateli.*“ Cyriak (Procházka) 1904/05a, 231.

¹⁸ *Ibidem* 143.

v Norsku k Vigelandovi, u nás k Bílkovi, by valná část důvodů Huysmansových ve své výlučnosti padla.¹⁹

Toto shrnutí je pozoruhodné. Procházka se zaměřuje pouze na Huysmansovy postřehy o sochařství, které jsou v *L'Art moderne* i celé jeho kritické tvorbě zcela okrajové. Rozsáhleji se k němu vyjadřuje pouze jednou, v úvaze o Degasově *Tanečnici*, ze které zde Procházka čerpá. Procházka se ani slovem nezmiňuje o impresionistech, Gauguinovi či Degasovi, kterého Huysmans považoval za největšího malíře Francie své doby. Nadto Procházka kategoričnost této sochařské teorie odmítá a oceňuje nakonec pouze ono přerušení antické tradice a přilnutí k modernímu životu.

Důvod stojící v pozadí tohoto Procházkovy zvláštního výběru by mohla být snaha vyhnout se impresionistům jakožto umělcům vyzdvihovaným Volnými směry. Než aby se Procházka přiklonil k malířům preferovaným v periodiku, se kterým *Moderní revue* vedla polemiku v otázkách současného umění, raději je zcela opomíjí.

Certains hodnotí Procházka následovně: „Vedle svých nepřátelství staví do bílého horkého světla svá nadšení pro tvůrce, kteří mu znamenají nová vítězství pro umění, jako je Rops, nebo se vrací ke starým, polozapadlým umělcům, jako je Luyken. Jeho studie o Ropsovi, byť jednostranná, neboť dbá pouze jeho erotického díla, přehlížeje vše ostatní, je nejdokonalejší prací, jaká byla napsána o tomto podivuhodném umělci, majíc nad to do sebe přednost, že se snaží vyloužit psychickou konstrukci umělců, kteří bez veškeré vlnosti a chlíplosti líčí sexuální život na svých obrazech, zabývají se na jedné straně evropskými předchůdci Ropsovými, na druhé straně pak vystupují až k Japoncům.“²⁰

Nakonec se ještě zmiňuje o Huysmansových literárních transkripcích grafik Odilona Redona v *Croquis Parisiens*.

V samotných Procházkových esejích o výtvarnicích lze rovněž vysledovat vliv Huysmanse, který inspiroval již samotný výběr těchto umělců. To platí pro Redona, a zvláště Jana Luykena, který by bez Huysmanse zůstal pro Procházku i celou *Moderní revue* pouze neznámým jménem.

Procházkův „imaginární medaillon“ o Luykenovi je kombinací barvitého popsání jeho života a výkladu rytin z *Theatre des martyrs*, která je svým stylem velmi blízká Huysmansovi, ovšem po faktické stránce z něho příliš nevychází.²¹

Jinak je tomu v Procházkově esaji o Redonovi, kterou začíná poměrně dlouhým poetickým výkladem Redonova světa a jeho vizí, jakousi básní v próze, v níž propojuje sugestivní popisy Redonových motivů s vlastními dojmy a ve výsledku se blíží Huysmansovu textu z *Croquis Parisiens*: „Dechy a šepoty přicházejí, z beztvarych nakupenin sražené tmy vylamuje se nový život, mimopozemský (...) jiných okruhů, jiných pásem (...) jiných dimensí.“²²

Ve své interpretaci Redona vychází Procházka přinejmenším částečně z Huysmanse. Oba chápou Redonova díla jako vize z jiného, cizího světa, mimo naší realitu, ovšem ve svém pojetí se mírně odlišují. V textu inspirovaném Redonovým albem *Pocta Goyovi* vnímá Huysmans tento svět jako noční můru, ze které se na konci probouzí, a postava

¹⁹ Ibidem 156.

²⁰ Procházka 1912, 157.

²¹ Cyriak (Procházka) 1908/09.

²² Cyriak (Procházka) 1904/05b, 32.

Jistoty jej vrací zpět do života naplněného nudnými pracemi, jež jsou pro něj každé ráno připraveny.²³

V *Naruby* píše o Redonově uhlu, který se „*rozbíhal ještě dál v hrůzu snu třeticiho v mozku zachváceném návalem krve*“, a kresbách, jež se „*vymykaly jakémukoli srovnání; vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično, fantastično chorobné a delirantní*“. Esseintesa se při pohledu na ně „*zmocňovala nedefinovatelná nevolnost, bylo mu jako po četbě Edgara Poe, jejíž halucinační preludy a děsivé efekty jako by tu Odilon Redon transponoval do jiné sféry umění*“.²⁴

Důležitým pro Huysmansův výklad Redonova díla je analogie s vědou. Do jisté míry se zde jedná o stylovou záležitost, neboť přírodní vědy byly odvětvím, z něhož Huysmans s oblibou čerpal svůj slovník.²⁵ V případě Redona však hraje zásadní roli. Z výše uvedené citace z eseje *Obluda v umění* je patrné, že Huysmans považuje říši mikroskopických tvorů za přímý zdroj Redonovy inspirace. Tuto myšlenku rozvíjí i ve své noční můře vyvolané grafickým albem *Pocta Goyovi*, kde se mu zjevují bičikovci, protoplazmata a další živočichové vypadající jako „*Bathybius d’Haeckel, ale méně želatinový a méně neforemny*“.²⁶

Podle Procházky jde Redonovo umění „*za tuto běžnou realitu, hledá a vytváří nevystihnutelné, nepostřehnutelné, to, co je za obyčejnou, opakovanou zkušeností, co vyvstává před duchem lidským za oněch okamžiků, kdy vymaní se z pout svého krátkodechého a slabozrakého rozumu*“.²⁷ Přirovnání k bakteriím a mikrobům v Procházkově textu přímo nenajdeme, naopak se zde objevuje pojem „čtvrtá dimenze“, který směřuje spíše k dobovému spiritismu. V souhrnu chápe Procházka Redonovy práce jako protiklad rozumu „*každodenního života, krátkozrakého, praktického, opatrného a plíživého se při zemi, nepřítel duševního roznícení a věšteckého vytržení*“.²⁸

Procházka považuje Redonovo umění za „*hrdé a tiché, hovořící pouze k malému počtu*“, které se svou prostotou a uzavřeností nehodí do „*demokratického a utilitaristního shonu davů*“ a je mu nutno „*duši milujících záhadu, zasněných v tajemno, naslouchajících mystickým hlasům, jež nesou se z bezkonečna a odvěčna, schopných a roztoužených žití také onou nadzemskou, vyšší a obsáhlejší realitou vise a snu*“.²⁹ Takovouto vnímavou osobu spatřuje v Esseintesovi a přidává popis jeho imaginárního portréту od Redona: „*Bledou a vyhublou tvář, postřenou pavučinami snu, oči, zahalené mlhami a parami vidin, ústa, bezkrvá a úzce sevřená, že nemají, ke komu by lidským hlasem pronášela svá hádankovitá slova, postavu, zhroutenou zchaběle do kouta široké lenošky. Je to trochu souchotinář v posledních dnech svého života, trochu anachoret, jehož nervy jsou rozbolněny a rozleptány kulturou dlouhých staletí a neklidem dneška, (...) osoba s fantomálním příděchem, nadměrně zcitlivělá a zútléná, krajně přístupná všem dojmům obraznosti, pro niž není nereálností než všední skutečnost sama*“.³⁰

²³ „*Subitement le cauchemar se rompit tout à fait et le réveil effaré s’opéra, alors que l’inflexible figure de la Certitude apparut, me ressaisissant dans sa main de fer, me ramenant à la vie, au jour qui se lève, aux fastidieuses occupations que chaque nouveau matin prépare*.“ Huysmans 1885.

²⁴ Huysmans 1979, 101sq.

²⁵ Gamboni 2011, 151.

²⁶ „*(...) tels que le Bathybius d’Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe*.“ Huysmans 1885, nepag.

²⁷ Cyriak (Procházka) 1904/05b, 33.

²⁸ Ibidem 34.

²⁹ Ibidem 39.

³⁰ Ibidem 39sq.

Prestože Procházka onu teorii o inspiraci mikroskopickými organismy ve svém článku o Redonovi ještě neuvádí, pozdější texty ukazují, že ji přijal, a stala se součástí jeho kritického přístupu i v esejích o jiných umělcích.

Ve své práci o umění Jamese Ensora píše o jeho děsivé představitivosti takto: „*Obluda v umění, pekelné stvůry, fantómy, skřítkové a podobná změť, vyvolaná polekanou, rozbojácněnou, vyjevenou fantasií mozku, rozpáleného zánětem a zalévaného přivaly vařící krve.*“³¹ Samotná formulace „*obluda v umění*“ shodující se s názvem Huysmansovy eseje nebude jistě náhodná a závěr věty se zdá být parafrází výroku z *Naruby* o hrůze „*snu třěštícího v mozku zachváceném návalem krve*“.³²

Při uvažování o původu těchto motivů Procházka zastává názor, že Ensor „*nehledá také v krajích nových výzkumů, v tajích mikroskopických okrsků živočišných čerstvé, neopotrěbované hrůzy nenadálých, nezvyklých tvarů, jež by mohl lidské podobě vočkovat*“ ovšem následně si protirečí, když v jeho dílech vidí „*potvory, beroucí své formy z říše miasmat, nahému oku neviditelné*“ a ve vzduchu poletující „*nedochůdčata, potvorní zmetkové, snad do ohromna vzrostlé bakterie venerických nemocí, jež se sednou do boláků, zasazených potvornou, zlobnou mocí, vyčkávající příhodné chvíle, by zranila*“.³³

V otázce Procházkovy misogynie, která je dobovým fenoménem objevujícím se u celé řady autorů *fin de siècle*, je obtížné určit, do jaké míry jej ovlivnil samotný Huysmans. Výše uvedená citace K. Svobody, který se Huysmansem zaštiťuje při odsuzování ženského umění, dokládá, že i v tomto ohledu francouzský dekadent zapůsobil na okruh Moderní revue. Huysmansova misogynie navazuje na Baudelairea a od opovržení ženským tělem se vyvíjí ke středověkému pojetí ženy jako *instrumentum diaboli*. Svůj negativní postoj k opačnému pohlaví formuluje Huysmans především v rámci interpretace Ropsových *Sataniques* a *Diaboliques*, objevuje se však ve větší či menší míře napříč celou jeho beletristickou a kritickou tvorbou. Pokud můžeme Huysmansovi přiznat v tomto ohledu určitý primát, děje se tak především z chronologických důvodů, protože Huysmans píše nevybíravě o ženách již na počátku osmdesátých let 19. století, o celou dekádu dříve než se k tomuto tématu začne vyjadřovat například Przybyszewski.

Vliv Huysmansovy misogynie lze konkrétněji doložit snad jen na několika málo příkladech. Ve své práci *Láska a Vilnost*, recenzi knihy *Marie* od Petra Nansena, Procházka interpretuje vztah mezi mužem a ženou jako „*pokálení ,magovo' ničivou nízkostí ,černé mocí' pohlaví, jeho ponížení na kozla jest útrapný a mučivý, krutý a úděsný*“ a Huysmans se uvádí vedle Féliciena Ropse, Edvarda Muncha, Gustava Vigelanda a Stanislava Przybyszewského jako jednoho ze „*vzácných umělců, kteří sem plnými plachtami se odvažují vplouti*“.³⁴

Další stopy vlivu nacházíme v esejí o sochaři Franciszkovi Flaumovi, kde popisuje dílo *Pohlaví* se Procházka obrací ke svému tradičnímu slovníku, hovoří o ženiných jedech a jejím klínu, kterým vyčerpává mužovu životní mízu, a mimo jiné píše: „*Žena, hadem oklamaná, obdrževší za vteřinu pochybného požitku a přeletného rozžehnutí své bytosti muka mateřství, útrapy obtěžkaného lůna a hrůzy porodu, stavší se poddanou brutálně*

³¹ Cyriak (Procházka) 1905/06, 5.

³² Huysmans 1979, 101sq.

³³ Cyriak (Procházka) 1905/06, 5–7, 37.

³⁴ Procházka 1916, 11.

svalnatosti mužovy.³⁵ Podobný výrok lze nalézt v kritice výstavy Nezávislých z roku 1881, kde se Huysmans velmi pochvalně vyjadřuje o Gauguinově studii nahé ženy, kde „*může-me skorem počítati na jejích zbičovaných bocích stopy porodů*“.³⁶

Procházka z Huysmansa vycházel i v kritikách psaných ke konci svého života, v době, kdy Huysmansovy eseje mohly už jen stěží poskytnout relevantní odpovědi na aktuální umělecké problémy. To není v případě Procházky nikterak překvapivé, neboť jeho estetická kritéria se od založení *Moderní revue* příliš nezměnila a většinu avantgardních směrů naprosto odsuzoval.

Tak jeho článek *Orfismus* uveřejněný v XXVIII. ročníku začíná slovy: „*Kdo čekal, že úpad moderního umění výtvarného se skončí kubismem a že může z něho nastati jenom návrat k tradici a v okruh bytostných předpokladův a možností, klamal se dokonale*“.³⁷

Procházka odmítá Kupkovy „já-malby“, které pozbývají obecné platnosti a jsou „*výmluvně jen pro toho, kdo jimi v dané chvíli vyjádřil svůj cit, dojem, nebo docela i vyslovil svou myšlenku*“. Zde se Procházka odkazuje na zážitek Durtala, hrdiny Huysmansovy knihy *Katedrála*: „*Pomalý, žalostný zpěv se vznášel, De profundis. Proudly hlasů se táhly pod klenbami, splývaly s harmonikovými, téměř zelenými tóny, s hrotitými zvuky, které se rozbíjejí, praví Huysmans o visuelně hudebním dojmu Durtalovu v kathedrále za gregoriánského zpěvu. Jinému, nadanému odlišnou fantasií sluchovou nebo zřivou, měnily by se tytéž zvukové výrony v jinou barvu, v jiné podoby. Stejně pak, jako hudba vyvolává i dojmy zrakové a barvové, malba může vzbuditi impresse musikálně, měniti se v tony, nebo aspoň sdružovati se s nimi. Ale to je vždycky jediné individuální, nemůže nabýti obecné platnosti a závaznosti*“.³⁸

Dále přidává Procházka svůj názor na abstraktní malbu: „*Zvuk i barva v jádře jsou něco absolutního. Ale liší se již tím, aspoň v přírodě, že onen zní z něčeho a tato že lpí na něčem. (...) Uvolniti je docela, znamená v pravdě stvořiti nové formy, barevné formy, z netvárného, amorfního dělati homogenní, zákázněný tvar, – obohatiti kosmos o novou entitu. Žel, dosud se tak nesvedlo člověku, i bezděky a nevědomky vždy jen napodobil přírodu, již nejnovější malíři prchají a již chtějí překonati absolutní malbou, – i když pak na konec se uchylují k mikroskopu a teleskopu, nečiní nic jiného, užívajíce pro sebe objevů, s nichž strhly roušky, nežli že imitují, třeba jediné infusorie, bacily a bakterie. Jak šťastně a bez kejklů dobyl jich pro své umění již Redon!*“³⁹

Můžeme tedy konstatovat, že až do své smrti Procházka stále vycházel (nejen) ve výkladu Redona velmi silně z Huysmansa.

Ve výtvarných kritikách Jiřího Karáska ze Lvovic se Huysmansův vliv objevuje spíše poskovnu, což je mimo jiné způsobeno tím, že Karásek většinou přenechával referování o zahraniční i domácí výtvarné scéně ostatním. Snad jediným příkladem je recenze výstavy Františka Koblíhy, která vyšla ve XXX. ročníku. Karásek Koblíhovo dílo charakterizuje následovně: „*Kobliha inklinuje ke všemu baladickému a legendárnímu. Jeho dílo vrcholí v apokalyptických nokturnech. Salambo, Herodias, Kleopatra, to jsou ženy jeho snů. Obsahově tedy se přimyká Kobliha co nejúže ke generaci, z níž vzešla skupina Moderní revue*“.

³⁵ Cyriak (Procházka) 1904/05a, 222.

³⁶ Huysmans 1900, 142.

³⁷ Cyriak (Procházka) 1921/22, 293.

³⁸ Ibidem 295.

³⁹ Ibidem 296.

Také jej vyznačuje smysl pro ‚umělé ráje‘, jimiž se umění povznáší nad surovinu reálnosti, používajíc jí jako látky, ale nedávajíc se jí obmezovati. Také Koblíha má smysl duchovosti, sensuální zjemnění, lásku k vítězné a hříšné kráse, vonící muškátem a ambrou, nardem a kadidlem. Vytvořil si jistý rituál tvarů, jako měli básníci t. zv. dekadence rituál slovní, a některé jeho exotické vise jsou listy, jež by prohlížel s rozkoší, myslím, i Huysmansův estét z *A rebours*.⁴⁰

Karásek přiřazuje Koblíhovu tvorbu k dílům Moreaua a Redona tak, jak je chápal Huysmans. Výrok, že by Koblíhovy grafiky vyhovovaly i vkusu Esseintese zde není pouhou ozvláštňující referencí, je to svého druhu hodnocení kvality, jež dokládá, že i po téměř čtyřiceti letech od svého vydání bylo *Naruby* pro Karásku stále relevantní.

Karel Hlaváček byl rovněž dobře obeznám s Huysmansovými knihami. Ve své studii *Pařížská nároží* ve IV. ročníku u Julesa Chéreta uvádí, že „p. Joris Karl Huysmans posvětil jeho umění studií ve svých *Certains*“.⁴¹ Žádné styčné body s Huysmansem zde ovšem nenajdeme.

Oproti tomu v Hlaváčkově nedokončené a posmrtně vydané práci o Félicienu Ropsovi je Huysmansův vliv dosti znatelný. Již Otto M. Urban uvedl, že text odkazuje k Huysmansovu chápání satanismu, jak jej vypsál například v románu *Tam dole*, a poukázal na podobnosti s pracemi Przybyszewského a zejména Péladana.⁴² David Chirico ve svém rozboru Hlaváčkovy studie uvádí jako stěžejní vzory Péladanův esej *Les Maitres contemporains* a Huysmansovo *Œuvre érotique de Félicien Rops*, které vyšly shodně v roce 1896 ve zvláštním čísle francouzského časopisu *La Plume* věnovaném Ropsovu dílu.⁴³

Podle Hlaváčka Rops „spojuje ‚ztracený ráj‘ s našimi dny a navazuje celé epochy středověké na naši dobu“⁴⁴ což je ve shodě s Huysmansem, který Ropsovo dílo chápe rovněž v návaznosti na středověk: „Ropsovi bylo nutně ztělesnit v ženě *Posedlost*. Učiniv tak, byl ve shodě s církevními otci a přímo s veškerým Středověkem.“⁴⁵

Hlaváček dále charakterizuje Ropsovo dílo takto: „*Láska a Smrt, Radost a Utrpení, Čistota a Chlípnost, Nebe a Peklo – dva póly, mezi nimiž se třese umělcova duše jako magnetická střelka – to je Terra incognita i Ropsova umění*“.⁴⁶ Toto pojetí je velmi blízké Huysmansovi, který soudí, že „malířství (...) neuvědomilo si, že jest mu gravitovati jako lidstvu, které je plodí, jako zemi samé, která je nese, mezi oběma póly: Čistotou a Vilností, mezi nebem a peklem umění. Neujasnilo si, že každé dílo, by bylo na výsost ostré, musí být satanistické nebo mystické, že mimo tyto nejkrajnější body jsou jediné díla umírněného pásma, díla očišcová, díla, vyšlá z lidských tvorů, více nebo méně pošetilých.“⁴⁷

Hlaváček uvádí Ropsovu vzdělanost ve spojitosti s jeho bravurními titulními kresbami: „*Rops jest malířem mladé francouzské literatury; má výchovu, raffinovanost, duchaplnost jejích autorů: jako oni vyvršil v sobě kulturu. Neznám genialnějšího případu kromě Ropse, jenž by dovedl pouhou kresbou, hrou linií proniknouti podstatu tak složitých*

⁴⁰ Karásek 1923/24, 125.

⁴¹ Hlaváček 1930, 34.

⁴² Urban 2002, 162sq.

⁴³ Chirico 1995, 154. Huysmansova esej o Ropsovi vyšla původně v *Certains*.

⁴⁴ Hlaváček 1898/99, 8.

⁴⁵ Huysmans 1912a, 41.

⁴⁶ Hlaváček 1898/99, 9.

⁴⁷ Huysmans 1912a, 29.

a raffinovaných individualit.“⁴⁸ I zde navazuje v o něco umírněnější formě na Huysmanse: „V protivě ke svým druhům, kteří téměř všichni se narodili ve stájích a podzemcích a kterýchž výchova se dala ve venkovských školách a v nejsprostších zpěvních síních, Rops, ušetřený dělnického nebo selského původu a nabyvší naprosto literární výchovy, jest jediný, který v plebi kresličů je schopen formulovati synthese titulní kresby.“⁴⁹

Hlaváček se Huysmansem inspiroval nejen ideově, ale misty i v samotné struktuře vět. Podobnosti nacházíme u popisu grafiky *Satan rozsévá koukol*. U Hlaváčka čteme: „Stanul o půlnoci v obrovských dřevácích nad Paříží, jednu nohu na kosých Notre-damských věžích, druhou na břehu Seiny, v jejíž hladině tiše chví se reflexy měsíce na zinkovém elektricky nabitém zrcadle.“⁵⁰

Tento úryvek se zdá být zestručněnou a pozměněnou verzí Huysmansova podání: „Za noci ohromný rozséváč zaplňuje nebe nad Paříží, která spí, jeho chodidla, obutá do těžkých dřeváků, spočívají na střeších pravého břehu a na vrcholku věží Notre-Dameských. Pod obloukem, rýsovaným jeho hubenýma nohama, Seina se valí jako rýžová voda, kterou zmrazuje měsíc, jehož kotouč připadá rozedřen dýmem oblaků.“⁵¹

V kritickém díle Miloše Martena je Huysmansův vliv daleko menší, než u starší generace Moderní revue. Ve stejném roce, kdy v revui vyšla Huysmansova *Obluda v umění*, napsal Marten recenzi jeho aktuální knihy *Sainte Lydwine de Schiedam* a podobně jako jiní ocenil Huysmansův styl: „Umělecky p. Huysmans užil ve své hagiografii všech svých vlastností kritika – ostrého, za povrch vnikajícího oka pozorovatelského, přesné analytické pitvy a vyvinutého smyslu pro ustrojení zjevů.“⁵²

I když Marten ve svých pracích z Huysmanse prakticky nečerpal, pokládal jej za jednoho z těch, kdo „razili vůdčí myšlenky umělecké kritiky“⁵³ a vzpomněl si na něj při recenzi výstavy Krasoumné Jednoty v roce 1904: „Míjíte jednotlivé práce „všech stupňů, dobrých i špatných, prostředních i podprostředních – těchto nejvíce, zvláště, pokud jde o domácí vystavovatele“ (...), a jen si těžkomyslně opakujete p. Huysmansovo: *La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire*.“⁵⁴

Marten napsal poměrně obsáhlé studie o Moreauovi a Redonovi. Podobně jako u Huysmanse, pro Martena symbolizuje Moreauova žena „žádost a zlo a dohromady *daemonium pohlaví*“.⁵⁵ Marten zmiňuje, že „dlouhá opojení *Esseintesova* učinila proslulými obrazy *Salome, tančící před Herodem a Zjevení*“, jeho výklad malířova díla je však na Huysmansově nezávislý.⁵⁶

I v případě Redona se od Huysmanse odklání, odvolává se zde na studii Francise Jamese *Odilon Redon, botaniste*.⁵⁷

František Kobliha také napsal esej o Redonově díle, která nevyšla v Moderní revue, ale v časopise Hollar. Podobnost s Huysmansem se zde objevuje v Koblihově ocenění poe-

⁴⁸ Hlaváček 1898/99, 10.

⁴⁹ Huysmans 1912a, 68.

⁵⁰ Hlaváček 1898/99, 68.

⁵¹ Huysmans 1912a, 47sq.

⁵² Marten 1901/02, 343sq.

⁵³ Marten 1908/09, 356.

⁵⁴ Marten 1903/04, 351.

⁵⁵ Marten 1906/07, 463.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Marten 1907/08.

tického obsahu Redonových děl: „*Odilon Redon šel za svým uměním vlastní cestou, mimo běžné, už dobře vyšlapané cesty, proto také vždy bude státi mimo dosah a osamoceno, aniž bude je lze zaškatulkovati. Jsouc svým obsahem bližší dílům básníků a podáním odlišné od běžné výtvarnické produkce, bude tu vždy jako těžko přístupný kraj, z jiných světů zapadlý k nám meteor, duchovní oasa na poušti střízlivé reality našeho života.*“⁵⁸

Kobliha tedy soudí, že přestože Redon tvoří výtvarnými prostředky, jeho dílo je bližší poezii než výtvarnému umění. To již částečně vyjádřil v *Naruby Huysmans*, podle něhož Redonovy grafiky „*vybočovaly většinou z hranic malby, jejich originalitou bylo jakési velmi speciální fantastično*“.⁵⁹

Volné směry

Časopis *Volné směry* považoval Huysmansa rovněž za autoritu v oblasti výtvarné kritiky, pochopitelně s poněkud odlišným přístupem. Části z Huysmansova *L'Art moderne* otiskli jako jeden z vůbec prvních zahraničních výtvarně-kritických textů. Na rozdíl od *Moderní revue*, která přeložila Huysmansovy eseje *Obluda v umění* a *O dilettantismu* vždy celé, redakce *Volných směrů* se rozhodla vybrat pouze určité úryvky, jež doplnila rozsáhlým úvodem. Ten poměrně dobře odhaluje, co Huysmans pro *Volné směry* představoval.

Text začíná vyzdvížením impresionismu – „*celé současné umění z něho vyrostlo a děkuje mu za nesmírně mnoho*“ – a pokračuje přiblížením tehdejšího uměleckého boje, v němž po boku výtvarníků stála „*hrstka mladých literátů, kteří si získali svou neohroženou kritickou činností hezkou část zásluhy na konečném vítězství*“. Jedním z nich byl „*Joris Karl Huysmans, romanopisec dnes světového jména, a jeden z nejbystřejších uměleckých kritiků, co jich kdy bylo*“, jehož *Certains* a *L'Art moderne* „*patri k nejzajímavějším francouzským publikacím toho druhu*“.⁶⁰ Následně *Volné směry* charakterizují Huysmansovy kritiky: „*Nejsou to přirozeně klidné, definitivní úsudky historikovy, který po letech s uzavřenou uměleckou periodou chladnokrevně účtuje; jsou to naopak vášnivé výpady temperamentního bojovníka v první řadě a raději ještě před šikem. (...) Nenapadá nám tedy říci dnes: ano souhlasíme tady s každou čárkou, a tak a nejinak se má psáti kritika. Dokonce ne. Tak psáti kritiku si mohl dovoliti právě jenom Huysmans, jiný to po něm nedovede; a jako vzbuzuje náš obdiv dnes jeho nesmírná kritická bystroduchost – téměř všechny jeho úsudky se potvrdily, tam, kde odsuzoval, téměř napořád (až snad na Puvis de Chavannes a Bastien Lepage), a ještě více, kde upozorňoval na mladé talenty (všechny impressionisty, Rolla Thaulowa, Boldiniho, Odilon Redona) – tak svrchovanou úctu budí divoké zrovna přesvědčení, které cítíte za každou jeho řádkou, jeho poctivost a nejkrajnější pravdomluvnost, odvaha, temperament, s jakým ze svoje zásady bojuje.*“⁶¹

Na závěr je vysvětleno, v čem spočívá význam těchto studií: „*Zdá se nám, že čísti ty jeho výbuchy hněvu i radosti nad opravdovým uměleckým dílem je v našich poměrech skutečným osvěžením. A jeho knihy přes všechnu svou časovost zůstanou mnohými svými*

⁵⁸ Kobliha 1927/28, 88.

⁵⁹ Huysmans 1979, 101sq.

⁶⁰ Huysmans 1900, 13.

⁶¹ Huysmans 1900, 13sq.

stránkami vždycky svrchovaně aktuální. Čtete v *Certains kapitolu o amateurství, z L'art moderne passus o „modernosti“ s Fromentinovým výkladem; vizte, jak z požadavků, jež staví na chápání ženského aktu, je splněna do dnes sotva první polovice (akt v plein-airu), atd. atd.; vždycky odlišíme-li věci dnes už překonané, zůstane ještě dost popudů ku přemýšlení.“⁶²*

Volné směry přeložily několik částí z Huysmansovy recenze Salonu z roku 1879. První z nich je úvaha o modernosti v malbě, v níž Huysmans vytýká malířům, že se nesoustřeďují na reálný život a aranžují scény podle modelů: „Nelze malovat současníky dle najatého modelu, který pasuje stejně na velké dámy i na nejnižší děvky, a hlavně v tomto ohledu stojí dle mého mínění dobří impresionisté nekonečně vysoko nad malíři vystavujícími v oficiálních salonech.“⁶³ Další fragmenty pojednávají o bitevních scénách – „vojsko existuje a má následkem toho právo býti reprodukováno stejně jako ostatní třídy společnosti; ale už bych jednou prosil, aby nám je přestali představovati buď melodramaticky nebo plačtivě“⁶⁴ – a o provedení ženského aktu v plein-airu: „Jaký má smysl reálný rám pro smyšlené sužety? (...) Boucher byl logický se svými divadelními krajinami a se svými fešnými herečkami převlečenými za Venuše a Diany. Anebo připustíte-li, že nahota existuje jako stav stálý, pak mi namalujte ve skutečné krajině nymfy takové, jaké by musily býti, venkovská děvčata opálená a osmahlá sluncem i nepohodou.“⁶⁵

Z recenze výstav Nezávislých z let 1880 a 1881 byly vybrány studie Degasových obrazů baletek a Gauguinových aktů.⁶⁶

Z výběru lze vidět, že Volné směry čerpají výhradně z Huysmansova „naturalistického“ období, ještě před *Naruby*, kdy jako obhájce impresionismu zdůrazňuje nutnost zachycovat současný život. Stěžejní jsou pro ně pasáže zabývající se problémy malířského ztvárnění a podáním pravdivého obrazu reality. Je to diametrálně odlišný Huysmans od toho, kterého nalézáme na stránkách *Moderní revue*. Témata duševních hnutí, jiných světů či Satana a pohlaví se v této selekci Volných směrů neobjevují a Huysmanse připoutávají k impresionistům i jeho literárním stylem: „Je ve svém slohu stejný impresionista jako mistři, které miluje. Neznám popisu vystihujícího dokonaleji dojem i technické stránky obrazu než jeho popisy obrazů Degasových, Turnera a Goyy!“⁶⁷

Tato selekce Huysmansových kritik je v souladu s impresionistickým proudem, který ve Volných směrech převládal především zásluhou Miloše Jiráka jakožto hlavního mluvčího výtvarníků.⁶⁸

A byl to právě Jiránek, kdo se na Huysmansa odkazuje ve své studii o karikatuře, jež vyšla ve stejném ročníku. V textu, který rozebírá tento žánr ve Francii, Německu a Anglii, čerpá Jiránek z *L'Art moderne*, když píše o Forainovi: „Na cestu modernosti vedl ho Degas. Po znamenitém článku Huysmansovu uveřejněném v březnovém čísle Volných Směrů

⁶² Ibidem 15.

⁶³ Ibidem 17.

⁶⁴ Ibidem 138; Volba úryvku o malbě bitevních scén budí pozornost, neboť v roce 1900 to nemohlo být pro Volné směry stěžejní téma. Vysvětlení můžeme hledat v nadpisu *Vlastenectví v umění*, který k úryvku připojila redakce a v původním textu není. Pro směry byl úryvek tedy zajímavý ve vztahu k tomuto rozhodně více aktuálnímu problému.

⁶⁵ Ibidem 139sq.

⁶⁶ Huysmansovu studii o Degasovi otiskly Volné směry ještě jednou v XI. ročníku spolu s dalšími třemi od G. Moorea, M. Liebermanna a J. Meier-Graefe. Pro Jiráka je Huysmans „hlavní předbojník Degasův“. Jiránek 1907a, 286.

⁶⁷ Huysmans 1900, 15.

⁶⁸ Prah 1995, 97.

spokojím se ovšem s pouhým konstatováním této příbuznosti, která je ostatně čistě sujetová a nejeví se nikdy pouhým napodobením.“ Forainovy pastely visely na výstavách Nezávislých v letech 1879 a 1889 a „již tehdy dle svědectví Huysmansova vyznamenávaly se tímže úžasným vystižením prostředí, ostrou charakteristikou a jednoduchostí prostředků jako dnes“.⁶⁹

Při charakterizaci anglické karikatury a jejího vývoje se Jiránek odkazuje na *Certains*, konkrétně na esej o Ropsovi, v jejímž úvodu Huysmans hovoří o historii zobrazování Vilnosti: „J. K. Huysmans popisuje některé listy Rowlandsonovy, kterého považuje za největšího vůbec anglického karikaturistu: jsou to sceny z krčem nejhoršího druhu, variace na thema lásky á prix fix, studie různých způsobů násilného smilstva, většinou motivy kvalifikované určitými §§ trestního zákona.“⁷⁰

Huysmansovy texty obecně přilíhly mnoho teoretické báze pro psaní o karikatuře neposkytují. I ve zmíněném pojednání o Rowlandsonovi jej Huysmans vnímá především jako předchůdce Ropse ve znázornění erotických námětů a jako jeden z dokladů jeho tvrzení, že „umělec, který mocně traktuje smyslné náměty, je z toho nebo z onoho důvodu cudný člověk“.⁷¹ V případě Foraina Jiránek z Huysmansa ještě přebírá určité poznatky, ale u Rowlandsona pouze uvádí, že Huysmans jej považuje za největšího anglického karikaturistu. Stejně zdůraznil Hlaváček kvalitu Chéreta ve své studii *Pařížská nároží* (viz výše). V obou případech Huysmans slouží jako autorita, renomovaný zahraniční kritik, jehož názor stvrzuje nepopíratelnou výtvarnou kvalitu daného umělce a umocňuje odbornost Jiránkovy a Hlaváčkovy studie, dává jim obecnější platnost.⁷²

V VIII. ročníku se objevuje článek Karla Svobody *XIII. Výstava Manesa*, ve kterém značnou část věnuje Goyovi a Ropsovi. Goyovy rytiny charakterizuje Svoboda jako „vířivé vidiny předrážděné obraznosti, překotné sny rozpáleného mozku, jež tíží obrovská noční můra“.⁷³ V tomto Svoboda vychází nepochybně z Huysmansa, především z jeho výkladu Redona v *Naruby*, podobně jako Procházka ve své studii o Ensorovi.⁷⁴ V případě Ropse Svoboda přímo jmenuje Huysmansa a částečně s ním polemizuje: „Nerozlišuje Huysmans dosti přesně, sprahuje-li bujný názor Ropsův s krotkými představami církevních otců a se schváceným asketismem středověku. Postřehnete tu bez odporu nejeden příbuzný rys, leč převahou chýlí se Rops k francouzskému sensualismu XVIII. století.“⁷⁵

Texty F. X. Šaldy ukazují, že byl rovněž dobře obeznámen s Huysmansovým dílem. Když v roce 1907 zemřel, věnoval mu Šalda v XI. ročníku *Volných směrů* obsáhlou studii, v níž rozebírá jeho knihy, konverzi ke katolicismu i kritickou činnost: „Ukázal jsem, jakou úlohu hraje v díle Huysmansově oko, vid, kterémuž slovu musí se rozuměti z počátku tělesněji, později duchověji. Huysmans jest rozený kritik a znatel malířství, člověk, který rozumí

⁶⁹ Jiránek 1900, 224.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Huysmans 1912a, 11.

⁷² Podobně je Huysmans uveden např. v Jiránkově textu o Gauguinovi: „R. 81 dobyl si prvního úspěchu ženským aktem, který J.-K. Huysmans prohlásil za první moderně citěný obraz toho druhu.“ Jiránek 1907b, 181.

⁷³ Svoboda 1904, 242.

⁷⁴ Nejprve zde Huysmans skrze dojmy Esseitese popisuje Redonova díla jako hrůzy „snu třešticího v mozku zachváceném návalem krve“ a následně je navazuje na Goyu: „Při pohledu na tyto kresby se ho podobně jako před některými Goyovými Proverby, které připomínaly, zmocňovala nedefinovatelná nevolnost.“ Huysmans 1979, 101sq.

⁷⁵ Svoboda 1904, 246.

jeho rodnému jazyku, specifické výrazové oblasti jeho, a víc: který cítí i zvláštní duchový jeho pathos, všechny možné výrazy jeho, od nejmohutnějších až po nejduchovnější. Jeho kritika není jistě spravedlivá ve smyslu objektivné nestrannosti a nezaujatosti – Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost – ale jest více: jest vášnivě bojovná, otevírá nové průzory, vybuřuje a nutí krystalisovati se. Kritiky Huysmansovy byly pravé kritiky d'Avantgarde: ocenil jeden z prvních Whistlera, Degasa, Ropse, Redona, Cézanna, některé impresionisty; učil umění výtvarné chápati jako projev osobnosti, cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení (...) Svým uměním slovným jedinečné síly dynamické dovedl ne popsati, ale vyvolati díla výtvarná, zvážiti a zhodnotiti všechny eruptivné síly, nervové, hmotné, tvárné i citové a duchové, z nichž dílo vyvřelo. Stačť vzpomenouti jen na Grünewaldova Ukřižovaného Krista z „Lá-bas“, na tu orchestraci dravých, výbušných, do krajnosti konkrétních a tvárných slov, adjektiv, metafor, prorvaných násilnými blesky, kouřících se sehnáním žárem, abys pochopil, jak hluboko sestupoval do tvůrčího procesu výtvarného, jak organicky jej cítil a jak jej prožíval jako osudné mysterium.“⁷⁶

Šalda adresuje i Huysmansovu nenávisť k ženám, ovšem v o něco pozitivnějším světle než například Svoboda v *Moderní revue* (viz výše): „*Jsou nadgeniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelizují a podceňují z principu a limine každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si byli pronajali sami celého genia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo. Ať tak, ať onak: jisto jest, že jsou českou specialitou. V kulturních národech neváhá ku příkladu takový J. K. Huysmans (a byl-li kdo mysogen celou konstitucí svojí bytosti i svého genia a měl-li kdo právo ironisovat a bagatelisovat, byl to jistě on!), pokloniti se románu pí. Miriam Harry a prohlásiti hlasitě, že ženy mají dnes víc talentu než muži.*“⁷⁷

Šalda zmiňuje Huysmanse ještě několikrát, v glose k pražské výstavě impresionismu v roce 1906 – „*Druhý jest koloristická orchidea ryze degasovské struktury, kytice kypivých malířských raket, dílo, na němž lze pochopit a ověřit slovo Huysmansovo, o manželství a cizoložství barev; pronesené právě při příležitosti díla Degasova*“⁷⁸ – a ve článku *Jarní salony pařížské*, který vyšel v X. ročníku *Volných směrů*: „*Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívá moderní umění, a obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny. Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít – všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umdlý a chvilkový bengál – nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožné a dlouho a s radostí procitováno, promýšleno o samotě.*“⁷⁹

Vděčí mu dokonce za jedno ze tří témat své disertace – *Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl*: „*Jméno Grünewaldovo dostalo pro mne jako pro tak mnohého obsah, když jsem roku 1893 po prvé četl J. K. Huysmansův paradoxní román moderního satanismu Lá bas. V této knize jest několik stran věnováno střednímu poli isenheimského oltáře, pathetickému Ukřižování: s naléhavostí a reliéfností slova, kterému není snad příkladu ve francouzské moderní próze, jest tu parafrázováno základní mysterium křesťanské,*

⁷⁶ Šalda 1973, 433sq.

⁷⁷ Šalda 1951c, 176sq.

⁷⁸ Šalda 1951a, 219.

⁷⁹ Šalda 1951b, 147.

tragedie golgotská. V této parafrázi není Huysmans zcela věcně správný: ušlo mu, že nejde zde Grünewaldovi o jedinečný akt ukřižování, nýbrž o scénu theologickou, o oběť Kristovu trvale představovanou, – ne tedy o ukřižování, nýbrž, přesně mluveno, o Krucifix. Ale přesto! Jak dovedl zde převést ve slovo a vyvážit v ně všechny podstatné složky malířského temperamentu Grünewaldova: jeho robustnost, jeho utajený var a žár, jeho vznětlivou krev, jeho barokní pathos.⁸⁰

Ještě v roce 1925 Šalda na Huysmansa vzpomíná v eseji o Janu Zrzavém, Malíř básník: „Před léty procházel jsem zklamaný museem Gustava Moreau v Paříži. Nadšené hymny Huysmansovy a jiných výtvarných kritiků přivedly mne do tohoto nevelkého domu, vyhrazeného výlučně památce malíře samotáře, malíře spiritualisty. Také malíř ticha a snění jako Zrzavý; exaltace a vidění jako Zrzavý; malíř teskných efebů a Orfeů a tragických a legendárních milenek a tanečnic, náměsíčnic a kurtizán jako Zrzavý. A přece byl jsem zklamán a odcházel jsem rozčarován. Smrt dýchala ze všeho. Všecky postavy mrtvé, jakoby z hrodek vyňaté, ověšené těžkými hrozny šperků a drahého kamení, zatížené několikapatrovými tiárami, byly přes všecku chtěnou soustředěnost snu vnějškové. Byly přece jen divadelní rekvizity umně připravené, složité kousky rafinované režie.“⁸¹

Je třeba poznamenat, že přes chválu, kterou na Moreaua pěl Huysmans v *Naruby*, uvědomoval si, že kumulování detailů je pro tohoto malíře nezbytné k vytváření jeho snové vize, a tyto fragmenty mohou částečně přebijet celistvost obrazu.⁸²

Nový život

Česká katolická moderna projevovala živý zájem o Huysmansovy knihy, což je patrné v hlavní tribuně tohoto hnutí, časopisu *Nový život*. Pro současné žijící osobnosti, které by mohly být inspirativní pro českou katolickou i sekulární veřejnost, se redakce *Nového života* obracela nejvíce k frankofonním oblastem. Huysmans, který byl pro ně přitažlivý především svou konverzí, se na stránkách *Života* objevuje pravidelně, což vyústilo v monografii Františka Odvalila *Joris-Karl Huysmans* z roku 1907, dodnes jediné české knize věnované zcela Huysmansovi. V další generaci českých katolíků se však vzory obměnily. Začal být preferován například Léon Bloy, který Huysmansa i celou jeho generaci odsoudil jako představitele katolicismu pouze estétského a sentimentálního.⁸³

Nový život vnímal Huysmansa jako jednoho z dekadentů, jenž se obrátil ke katolicismu, a jeho konverzi vesměs prezentoval coby doklad toho, že katolicismus je přirozenou odpovědí na palčivé problémy zatěžující myšlenky lidí přelomu století. I všechny Huysmansovy knihy byly interpretovány ve stejném duchu, jako dokumenty „dnešní reakce: všeobecného útěku z říše hmoty do říše ducha, od smyslného k nadsmyslnému, od naturalismu k mysticismu a symbolismu, od nevěry k víře a církvi“.⁸⁴

⁸⁰ Šalda 1955, 350.

⁸¹ Šalda 1963, 104sq.

⁸² „Out of that gallery, in the bleak street, the dazed memory of these work persisted, but the scenes no longer appeared in their entirety; they became unremittingly fragmented into the minutiae of their strange details.“ Huysmans 1995, 46.

⁸³ Putna 2000, 195.

⁸⁴ Forum 1899, 38.

Je jisté, že přispěvatelé Nového života četli *Naruby* a občas se i na něj odkazují,⁸⁵ přesto byly všechny dekadentní prvky Huysmansovy tvorby vesměs přehlíženy. Nový život se stavěl do opozice vůči dekadenci a Moderní revui jakožto jejímu českému představiteli: „V některých blázincích vydávají si choří vlastní časopisy, v nichž prý se nejhůř daří, tyranům a bláznům – doktorům. Takový časopis připomíná mrzkými ilustracemi i články *Mod. Revue*, jež stává se orgánem pro choroby pohlavní a mozkové.“⁸⁶ Vzhledem k tomu, že velký podíl inspirace pro tyto mrzké ilustrace a články poskytl právě Huysmans, ukazují se, jak značně odlišně jeho knihy chápal okruh Nového života.

Kritikám v *L'art moderne* ani v *Certains* žádná pozornost věnována nebyla, Huysmansovy úvahy o umění čerpal Nový život pouze z jeho „katolických“ knih – *Tam dole, Na cestě* (*En route*, 1895), *Katedrála* (*La Cathédrale*, 1898) – z nichž nejvýznamnější je *Katedrála*, která vycházela v VII. ročníku na pokračování. Hrdost, s jakou se časopis hlásil k Huysmansovi, dokazuje skutečnost, že jako ilustrace zde byl otištěn ručně psaný dopis, kterým Huysmans udělil autorizaci k překladu.⁸⁷

Huysmansovo jméno se objevuje především ve studiích o literatuře, která se v Novém životě těšila daleko většímu zájmu než umění výtvarné, výjimečně v úvahách o katolickém umění jako takovém.

Tak například Alois Nevím ve své recenzi *Katedrály* přeložil část, v níž se hrdina románu Durtal zamýšlí nad úpadkem církevního umění. Dle Nevíma „bezohlednost, s jakou tu mluví katolický spisovatel – jest pro naše poměry úžasná“.⁸⁸ Durtal soudí, že církev „zmeškavši několik věků, nesledovavši po staletí vývoje slohu, změnila se v chrapouna, který umí sotva čísti, nerozuměla více polovici hlásek, jichž spisovatelé užívali, opelichala – řekněme to slovo – na poli nevzdělaných; neschopna rozoznati zlého od dobrého stejně zavrhlá výplody pornografie i díla umělecká; zkrátka došla tam, že spouštěla takové hákovačky a deklamovala tak oblundné hlouposti, že ztratila nadobro úvěr i cenu“.⁸⁹

Z jednotlivých osobností se na Huysmansa nejvíce odvolával Sigismund Bouška, který dokonce ve své sbírce *Pietas* věnoval básně románům *Naruby*, *Na cestě* a *Tam dole*,⁹⁰ a pak především již zmíněný František Odvalil.⁹¹ Jeho poměrně rozsáhlá kniha o Huysmansovi s podtitulem *Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*, který jasně udává směřování této studie, je vlastně pouhé sepsání Huysmansova životopisu a obsahů jeho románů doprovázené jednotlivými úryvky, bez snahy o hlubší rozbor, což kritizoval již Šalda.⁹² Huysmansovy výtvarné kritiky přechází Odvalil jednou větou a nevěnuje se ani názorům na toto téma obsaženým v *Naruby* a dalších knihách.

⁸⁵ Léman 1899.

⁸⁶ Forum 1896, 114.

⁸⁷ Huysmans 1902, 44; Dostál-Lutinov poslal Huysmansovi při této příležitosti knihu *Otče náš* s 23 ilustracemi Františka Bílka a předmluvou Otokara Březiny. Trnka 1965, 300sq.

⁸⁸ Nevím 1899, 144.

⁸⁹ Ibidem 145.

⁹⁰ Bouška 1897.

⁹¹ Vedle monografie věnující se Huysmansovi napsal Odvalil i dlouhý rozbor Huysmansových *Poutí lurdských*. V následujícím úryvku se Odvalil snaží vysvětlit, proč už Huysmans není přitažlivý pro dekadenty: „A vzpomenete maní. Vzpomenete bolestně na naše dekadenty, jimž autor byl prorokem, dokud se brouzдал záluďným bludištěm duše od Boha odvrácené, dokud nebylo vidět, ku kterému východu jeho tápání směřuje. Autor, který věří v záznaky svaté, autor, který se modlí, zpovídá a přijímá, pro ně neexistuje.“ Odvalil 1907b., 281.

⁹² Odvalil 1907a; Šalda 1953.

Lze tedy konstatovat, že co se týče teorie výtvarného umění, Huysmans okruh Nového života prakticky neovlivnil. To platí i pro časopis *Meditace*, nástupce Nového života, kde odezvu na Huysmanse nalezneme pouze ve studii *Matyáš Grünwald* od E. Pacovského,⁹³ která byla bezpochyby inspirována slavným popisem Isenheimského oltáře z *Tam dole*.

Nový život můžeme použít jako oslí můstek ke Zdence Braunerové, jež byla jedinou z českých uměleckých kruhů, která se s Huysmansem osobně setkala. Seznámili se v Paříži roku 1891 a vyměnili si posléze několik dopisů. Z její korespondence víme, že četla několik Huysmansových knih, ovšem nezdá se, že by ji ony či jejich autor nějak významně ovlivnili v jejím přístupu k výtvarnému umění.⁹⁴ Podobnost snad můžeme spatřit v její studii *Úvod k Bílkovým modlitbám* otištěné v Novém životě, kde jej označuje za „výtvarného umělce, jenž patří více do říše myslitelů a básníků, než sochařů v přijatém smyslu slova“,⁹⁵ což odpovídá Huysmansovu chápání Redona. Kromě tohoto je však text prost jakéhokoli odkazu na Huysmanse, stejně jako všechny ostatní studie o Bílkovi otištěné v tomto časopise.

Rozhledy

I Pelclový Rozhledy se zabývaly Huysmansem, kterého obecně vnímaly především jako novokatolíka a v této fázi své tvorby již pro ně, zdá se, nebyl příliš inspirativní.⁹⁶ Jaroslav Kamper ve své recenzi *Katedrály* autorovi vytýká, že se jeho kniha nedotýká problémů doby: „Hledám-li mezi houštim této kulturně-historické erudice něco zájmům našim bližšího, nadhození dnešní duševní krise, odpovědi k otázkám, které nás mučí a znepokojují, nějaký typický významný vnitřní proces, jaký mám právo žádati od autora knihy, *A rebours*, nalézám z toho všeho pramálo a co tu je z toho, je tradováno povrchně a vyhýbavě.“⁹⁷

Redakce Rozhledů byla ovšem dobře obeznámena i s Huysmansovými výtvarnými kritikami. Ve IV. ročníku otiskla nejprve studii Gustava Geffroye o impresionismu a čtenářstvu sdělila, že Geffroy je „vedle Goncourta a Huysmanse snad největší umělecký kritik francouzský“. Mimoto je zde napsáno, že „impressionismus v malířství je obdobný naturalismu v písemnictví a jména Cézannea, Clauda Moneta, Tisarra a j. obdobná jménům Flauberta, Goncourtů, Zoly a. j.“⁹⁸ I Huysmans vnímal impresionismus jako projev naturalismu v malířství.⁹⁹

O tři ročníky později se v Rozhledech objevuje celá Huysmansova studie o Chéretových plakátech. Děje se tak ve stejném roce, kdy vychází v Moderní revue Hlaváčkova esej *Pařížská nároží*. Rozhledy se tak patrně snažily zareagovat na dobový fenomén plakátu, který si v jednotlivých uměleckých časopisech získával stále větší pozornost. Tento Hu-

⁹³ Pacovský 1908/09.

⁹⁴ Vyplyvá to z její korespondence se samotným Huysmansem i s jinými (viz např. Trnka 1965; Hellmuth-Brauner 1941). Vliv Huysmanse nezaznamenává ani Barbara Jebavá ve své práci *Estetická kritéria a východiška v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (Jebavá 2008).

⁹⁵ Braunerová 1898, 11.

⁹⁶ Krejčí 1896, 92, 158; Krejčí 1897, 1023sq.

⁹⁷ Kamper 1899, 707.

⁹⁸ Geffroy 1895, 407.

⁹⁹ Grabska 1969, 11.

ysmansův text je doplněn třemi ukázkami Chéretovy tvorby, ovšem žádným redakčním komenářem.¹⁰⁰

Co se týče samotné výtvarně-kritické činnosti Rozhledů, Huysmansův vliv nacházíme pouze v jednom případě, a to v krátkém článku *Félicien Rops*, který napsal Jaroslav Kamper k příležitosti umělceho úmrtí.¹⁰¹ Skutečnost, že Kamper čerpal přímo z Huysmansovy eseje o Ropsovi, je patrná v celkovém pojetí textu i ve struktuře některých vět. Jak již poznamenal Procházka, „nedostatkem“ Huysmansovy práce bylo to, že se zabýval pouze Ropsovou erotickou tematikou. Přestože Kamper svůj článek koncipuje jako popsání celé Ropsovy tvorby, zaměřuje se ve skutečnosti také pouze na určitá díla a dochází k závěrům velmi podobným těm Huysmansovým: „*Otázka po příčině a původu zla nepřestala ho již zajímati. Každou novou svou prací dával na ni odpověď, každou svou kresbou se k ní vracel a odpověď byla stále táž: Žena a Satan. Satan jest prapůvodcem zla a žena jeho nástrojem. Maluje ji, dávkyni rozkoše a zhouby, vyzbrojenou všemi vděky, stupňovanými raffinovaně volenými detaily toalety, až ve zvláštní dráždivě perversní jakési kouzlo, personifikuje v čarovných symbolech rozkoš a zlo.*“¹⁰²

Dále Kamper dodává, že „*záhada pohlaví nebyla v umění dosud nikým tak v samých základech svých postižena, jako jím*“, a tento dojem „*si odnáší i ten, kdo zná jenom několik málo z jeho listů*“.¹⁰³

Největší podobnost se objevuje při Kamperově popisu Ropsova Satana: „*To není ďábel, který strašil ve hlavách středověkých teologů a rušil mystické vzrušení asketů. Není špinavý, smrdutý, šeredný chlapík s nosem buď rozplesklým, nebo zase nesmírně klenutým, očima zapadlými a příšerně blyskavými, se zježným vlasem, černou kozí bradou, kohoutím perem za čapkou a ostruhami, není zkrátka onou podivnou, kozlu podobnou pitvorou, jakou jej chtěli mít učenci daemonologové. Ropsův Satan je dokonalý světák z konce století, pán z posledního korábu, Pařížan každým coulem.*“¹⁰⁴ Srovnajme tento úryvek s Huysmansovou studií, ve které jsou citovány popisy ďábla tak, jak je udávají Kamperem zmínění středověcí teologové: „*Byl muž veliký a notně černý, oděný docela černě, a měl stále na nohou boty s ostruhami.*“ *‘Když se odívá lidskou podobou, Ďábel je černý, nečistý, smrdutý a strašný, nebo aspoň v obličejí temný, snědý a umouněný, nos je netvárně rozplesklý nebo ohromně orličí, ústa jsou otevřena a hluboká, oči zapadlé a silně jiskřivé...’* *‘Je dlouhý a černý, má nezřetelný a vyšeptalý, ale hlomozný a strašný hlas... jeho vlasy jsou zježeny... má na bradě kozlí vous...’* *Zde Rops se odpoutal rozhodně od tradic. (...) Jeho Satan je zcela moderní, je gentleman v černém salonním oděvu.*“¹⁰⁵

Kromě tohoto Kamperova článku, který z Huysmansa čerpá mnoho co do obsahu i formy, už v Rozhledech žádné další příklady Huysmansova vlivu nenacházíme.

¹⁰⁰ Huysmans 1898.

¹⁰¹ Kamper 1898.

¹⁰² Ibidem 80.

¹⁰³ Ibidem 82.

¹⁰⁴ Ibidem 81.

¹⁰⁵ Huysmans 1912a, 43sq.

Závěrem

Všechny Huysmansovy fáze, tak jak jsme je vypsali v úvodu, našly v Čechách silnou odezvu. Jednotlivé názorové tábory prezentované uměleckými periodiky si v naprosté většině přisvojily pouze část Huysmansova kritického díla a jeho ostatní úvahy odmítly či spíše raději přešly mlčením.

Moderní revue chápala Huysmansa především jako dekadenta a její zájem se soustřeďoval v textech jako *Naruby* a *Certains*, které nejuplněji zachycují právě tuto rovinu Huysmansovy tvorby. Zároveň však nečinilo například Procházkovi obtíže převzít určité názory i z knih Huysmansova „katolického“ období, přestože se s nimi obecně neztožňoval. Huysmans byl jistě jednou z hlavních autorit, jež v počátcích Moderní revue formovala umělecko-kritické názory jejich přispěvatelů, kteří následně tento svůj pro jednu zažitý postoj k Huysmansovi nikdy prakticky nezměnili.

Huysmans pomáhal kritikům revue obhájit relevantnost tak zvaného literárního malířství. Jeho studie o Redonovi a dalších umělcích dostávaly na stránkách Moderní revue obecnější platnost a poskytovaly teoretickou bázi a zaštitění všem dílům, která kladla důraz na obsahovou složku a čerpala svá témata z oblasti duševních pochodů, lidského nitra, snu, nevědomí a ireálnosti. Huysmans tato témata navazoval na historickou tradici, což činil cíleně zaměřenými studii (*Obluda v umění*) a také tím, že psal o umělcích dob minulých, jako byl Goya či málo známý Luyken. Zároveň tyto texty ukazovaly do jisté míry cestu, jak k těmto dílům interpretačně přistupovat – například teorie o mikroorganismech, kterou přijal Procházka. Jak Šalda správně poznamenal, Huysmans „*cenil daleko více duchový čin než hmotné provedení*“ a okruh Moderní revue z něj čerpal takové myšlenky, které vyhovovaly jejich představě „malíře-filozofa“.¹⁰⁶

V případě Volných směrů můžeme konstatovat, že se inspirovaly ponejvíce Huysmansovým „naturalistickým“ obdobím a prezentovaly jej jako obhájce impresionismu. „Huysmans dekadent“ či „Huysmans katolík“ zde ohlas nenašel. Výjimku představuje Karel Svoboda, který ovšem přispíval i do Moderní revue a jeho text o Goyovi a Ropsovi byl ve Volných směrech spíše ojedinělý. Převládající názorovou tendenci představuje Miloš Jiránek, který znal dobře *Certains*, ovšem odkazoval se na něj pouze u Degase a karikaturistů. To na druhou stranu dokládá, že kromě názorové plurality čerpali čeští kritici z Huysmansa i přístupy k široké škále uměleckých žánrů, sahající od sochy přes malbu, grafiku až po plakát a karikaturu.

Přestože Volné směry byly v případě Huysmansa stejně selektivní jako ostatní periodika, zde otištěná Šaldova studie je rozhodně neobjektivnějším a nejvýstižnějším shrnutím Huysmansovy kritické činnosti.

V Novém životu se Huysmansovo jméno objevuje často. Je zde vyzdvihován jako konvertita a katolický spisovatel, ovšem ne jako výtvarný kritik a jeho vliv je v tomto ohledu mizivý.

Oproti tomu Rozhledy přiznávaly Huysmansovi místo jednoho z největších francouzských kritiků. Neobjevuje se zde tak často jako v Moderní revue a Volných směrech a je poněkud obtížnější zhodnotit, co znamenal například pro F. V. Krejčího, který jej vnímal coby představitele katolicismu, jenž mu byl cizí stejně jako dekadentní proud. Rozhledy

¹⁰⁶ Prah 1995, 97.

si zvolily Huysmansovu studii vztahující se k aktuálnímu problému plakátu, esej o Chéretovi, která je, co se týče obecných názorů na směry v umění, poměrně indiferentní. Huysmans na stránkách *Rozhledů* nedostal nikdy tak vyhraněnou podobu jako například v *Moderní revue*.

Huysmans do Čech uvedl, ať už svými studiemi či prostřednictvím jiných teoretiků, do té doby neznámé umělce jako byli Odilon Redon, Jan Luyken, Matthias Grünewald a jiné značně zpopularizoval. Jeho výklad díla Féliciena Ropse patřil v Čechách k nejlivnějším zahraničním interpretacím tohoto umělce a jeho stopy nacházíme v *Moderní revue* u Hlaváčka, ve *Volných směrech* u Svobody i v *Rozhledech* u Kampera.

Všechna umělecká periodika bez rozdílu vysoce oceňovala rázný a odvážný styl Huysmansových kritik, které se neštítily přímé konfrontace. Zároveň byla také opakovaně vyzdvihována jeho schopnost popsat a analyzovat výtvarná díla, vystihnout slovem ty kvality, které jsou ve většině případů literárně nesdělitelné.

LITERATURA A PRAMENY

- Bouška, Sigismund: *Pietas*. Praha 1897.
- Braunerová, Zdenka: Úvod k „Bílkovým modlitbám“. *Nový život* III, 1898, 10–19.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Francisiek Flaum. *Moderní revue* XI, 1904/05a, 221–232.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): James Esor. *Moderní revue* XII, 1905/06, 3–10, 35–38.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Jan Luyken. Imaginární medaillon. *Moderní revue* XV, 1908/09, 339–349.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Odilon Redon. *Moderní revue* XI, 1904/05b, 31–40.
- Cyriak, Hubert (Procházka, Arnošt): Orfismus. *Moderní revue* XXVIII, 1921/22, 293–299.
- d'Aurevilly, Jules Barbey: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 381–385.
- de Gourmonl, Renny: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 394.
- Forum. *Nový život* IV, 1899, 38.
- Forum. *Moderní revue*. *Nový život* I, 1896, 114.
- Gamboni, Dario: *The Brush and the Pen*. Chicago 2011.
- Geffroy, Gustav: Rozvoj moderního umění francouzského. *Impresionismus. Rozhledy* IV, 1895, 407–411, 473–478.
- Grabska, Elżbieta (ed.): *Joris-Karl Huysmans o sztuce*. Vratislav/Varšava/Krakov 1969.
- Hellmuth-Brauner, Vladimír (ed.): *Přátelství básníka a malířky: vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové*. Praha 1941.
- Hennequin, Émile: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/10, 370–81.
- Hlaváček, Karel: Félicien Rops. *Moderní revue* V, 1898/99, 7–11, 39–41, 68–69.
- Hlaváček, Karel: *Kritiky*. Praha 1930.
- Huysmans, Joris-Karl: *Certains*. Paříž 1889, nepag., <http://www.huysmans.org/certains/certains1.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: Dopis Karlu Dostál-Lutinovovi. *Nový život* VII, 1902, 44.
- Huysmans, Joris-Karl: *Félicien Rops*. Praha 1912a.
- Huysmans, Joris-Karl: Gustave Moreau. In: Dorra Henri (ed.): *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, 44–46.
- Huysmans, Joris-Karl: Chéret. *Rozhledy* VII, 1898, 855–860.
- Huysmans, Joris-Karl: *L'Art Moderne*. Paris 1883, nepag., <http://www.huysmans.org/artmod/am1879.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: *Le nouvel Album d'Odilon Redon*. s.l. 1885, nepag., <http://www.huysmans.org/artcriticism/nouvelalbum.htm>, vyhledáno 1. 8. 2014.
- Huysmans, Joris-Karl: *Naruby*. Praha 1979.
- Huysmans, Joris-Karl: *Obluda v umění*. Praha 1912b.

- Huysmans, Joris-Karl: O diletantismu. *Moderní revue* XXV, 1918/19, 103–106.
- Huysmans, Joris-Karl: Z uměleckých kritik J. K. Huysmanse. *Volné směry* IV, 1900, 13–18, 98–100, 128–43.
- Chaloupka, Bohuslav: Nové knihy německé. *Moderní revue* II, 1896, 73–77.
- Chirico, David: Karel Hlaváček a Moderní revue. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 145–160.
- Jebavá, Barbara: *Estetická kritéria a východiska v literárním odkazu Zdenky Braunerové* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008.
- Jiránek, Miloš: Degas a kritika. *Volné směry* XI, 1907, 286–290.
- Jiránek, Miloš: Kreslíři – karikaturisté. *Volné směry* IV, 1900, 211–265.
- Jiránek, Miloš: Paul Gauguin. Výstava v galerii Miethke ve Vídni. *Volné směry* XI, 1907, 181–182.
- Kamper, Jaroslav: Félicien Rops. *Rozhledy* VII, 1898, 79–82.
- Kamper, Jaroslav: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Rozhledy* VIII, 1899, 706–708.
- Karášek, Jiří: František Kobliha. *Moderní revue* XXX, 1923/24, 123–27.
- Kobliha, František: Odilon Redon. *Hollar* IV, 1927/28, 80–90.
- Krejčí, F. V.: Glossy ke sjezdu „Nového Života“. *Rozhledy* VI, 1897, 1023–1024.
- Krejčí, F. V.: Nové umění. *Rozhledy* V, 1896, 4–9, 91–94, 155–160.
- Léman, Fr.: Stephan Mallarmé. *Nový život* IV, 1899, 94–95, 160–62, 188–96.
- Marten, Miloš: Gustave Moreau. *Moderní revue* XIII, 1906/07, 461–471.
- Marten, Miloš: Měsíční přehled. Výstava Krasoumné jednoty. *Moderní revue* X, 1903/04, 349–354.
- Marten, Miloš: Odilon Redon. *Moderní revue* XIV, 1907/08, 3–11, 100–110.
- Marten, Miloš: Sainte Lydwine de Schiedam. *Moderní revue* VIII, 1901/02, 343–344.
- Marten, Miloš: Výtvarné umění. *Moderní revue* XV, 1908/09, 352–357.
- Nevím, Alois: J. K. Huysmans. La Cathédrale. *Nový život* IV, 1899, 144–145.
- Odvalil, František: *Joris Karl Huysmans. Vypsání jeho literární tvorby a její význam náboženský*. Praha 1907.
- Odvalil, František: Pouti lurdské. *Nový život* XII, 1907, 25–27, 77–79, 112–114, 137–139, 194–197, 230–232, 281–284.
- Pacovský, Emil: Matyáš Grünewald. *Meditace* I, 1908/09, 440–448.
- Pica, Vittorio: Naruby. *Moderní revue* XVI, 1909/1910, 385–394.
- Prahl, Roman: Moderní revue et/versus Volné směry. In: Otto M. Urban / Luboš Merhaut (ed.): *Moderní revue 1894–1925*. Praha 1995, 89–102.
- Procházka, Arnošt: *Francouzští autoři a jiné studie*. Praha 1912.
- Procházka, Arnošt: Immoralita v umění. *Moderní revue* I, 1894/95, 115–118.
- Procházka, Arnošt: *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi*. Praha 1916.
- Putna, C. Martin: K literatuře Katolické moderny: její čas, prostor a žánry a její evropský obzor. In: Roman Musil / Aleš Filip: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)* (kat. výst.). Praha/Brno 2000, 183–200.
- Svoboda, Karel: Dánské umění v Praze. *Moderní revue* XII, 1905/06, 89–92, 115–119, 137–140.
- Svoboda, Karel: XIII. Výstava Manesa. *Volné směry* VIII, 1904, 235–250.
- Šalda, F. X.: František Odvalil. Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VII*. Praha 1953, 78–80.
- Šalda, F. X.: Impresionismus: jeho rozvoj, resultáty i dědicové. Historický exkurs a kritické glossy k jeho pražské výstavě. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 198–225.
- Šalda, F. X.: Jarní salony pařížské. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 146–48.
- Šalda, F. X.: Joris Karl Huysmans. In: F. X. Šalda: *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha 1973, 426–435.
- Šalda, F. X.: Malíř básník. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy XIII*. Praha 1963, 104–106.
- Šalda, F. X.: Matyáš Grünewald: jeho kolorism, clair-obscur i styl. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VIII*. Praha 1955, 350–365.
- Šalda, F. X.: Slovíčko o ženském umění. In: F. X. Šalda: *Kritické projevy VI*. Praha 1951, 176–183.
- Šmejkal, František: *Sursum 1910–1912* (kat. výst.). Hradec Králové 1976.
- Trnka, Dag Mar: J. K. Huysmans et ses amis tcheques. *Bulletin de la Société J.K. Huysmans* XLIX, 1965, 296–310.
- Urban, Otto M.: *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*. Praha 2002.
- Vrchlický, Jaroslav: *Nové studie a podobizny*. Praha 1897.

JORIS-KARL HUYSMANS AS AN ART CRITIC AND HIS INFLUENCE UPON THE CZECH LANDS

Summary

The life and oeuvre of Joris-Karl Huysmans (1848–1907) is usually divided into three periods. In the first one, he came to fame as Zola's 'follower' and a naturalist writer. During the second period, which started off by the publishing of his most famous book *À rebours* in 1884, he separated himself from naturalism and inclined towards decadence. Around 1891, which was the year he published *Là-Bas*, his catholic period began. This stage lasted until the end of his life.

When regarding Huysmans's art criticism, we cannot accept this categorical and periodical sequencing. Some of Huysmans's opinions about the art of his time changed completely in the 1880s; other of his views, however, can be found throughout his whole critical writing.

Huysmans was well-known in the Czech art community, mostly as a novelist. His influence upon Czech art criticism has not been researched yet. This relationship proves to be quite interesting because Huysmans inspired variety of different Czech art groups which frequently disputed among themselves. Many Czech art journals approached Huysmans's art criticism very selectively and tended to involve some categories mentioned above into it (naturalist, decadent, catholic).

The circle of writers and artists of *Moderní revue* perceived Huysmans as decadent and their interests were concentrated on texts like *À rebours* or *Certains*. Huysmans was undoubtedly one of the most important authorities that formed their artistic opinions at the beginning of *Moderní revue*. Huysmans helped them defend relevancy of the so-called 'literary painting'. His studies provided theoretical support for all works of art that dealt with topics such as the human soul, dream, unconsciousness or unreality. The correspondents of *Moderní revue* took from Huysmans those ideas that suited their concept of 'painter-philosopher'.

The journal *Volné směry* was inspired mostly by Huysmans's naturalistic period and presented the French critic as a defender of impressionism. We can see this tendency in texts of Miloš Jiránek, who knew *Certains* very well, but used it as a book of reference only in cases of Degas and caricaturists. On the other hand, this proves that apart from the plurality of opinions, Czech critics also could learn from Huysmans some approaches to a variety of art genres, covering all from sculpture and painting to poster and caricature. Despite the selectiveness that *Volné směry* displayed, the essay of F. X. Šalda that was published in this journal on the occasion of Huysmans's passing away is undoubtedly the most objective summary of Huysmans's critic oeuvre.

Huysmans's influence can also be seen in other Czech art and cultural journals. The catholic platform *Nový život* praised Huysmans for his conversion to Catholicism, but the impact of his critical ideas was only marginal. The more centrist magazine *Rozhledy* published Huysmans's text about Jules Chéret; possibly in an effort to contribute to the current debate about the art of posters. *Rozhledy* did not show the same tendency to 'cherry-pick' Huysmans's ideas that can be seen in the case of *Moderní revue* and *Volné směry*.

Through his essays, Huysmans introduced artists, hitherto unknown in the Czech lands like Odilon Redon, Jan Luyken or Matthias Grünewald, and helped popularize others. His commentary to works of Félicien Rops was one of the most influential foreign interpretations of this artist, and its traces can be found in texts of Karel Hlaváček in *Moderní revue*, Karel Svoboda in *Volné směry* or Jaroslav Kamper in *Rozhledy*.

All the journals mentioned above unanimously praised the vigorous and courageous style of Huysmans's critiques and also his ability to emphasize those qualities in artworks that are usually indescribable with words.