

Teze k pojmu (české) literární secese

Text této přednášky ¹ představuje vstupní teze k pojmu literární secese v českém jazykovém prostředí. Nejde (tedy) o kompletní studii, k níž v této fázi úvah jen ukazuje cestu, a jako takový je v permanentním vztahu k možné antitezi, která by představovala negaci zaváděného termínu. Pojem české literární secese přitom formuji s pomocí dvou přesahů, totiž do oblasti německé literární vědy a do oblasti českého výtvarnického diskursu. Tyto přechody by mohly zaručit širší platnost pojmu secese. Tato první sonda má přitom některá omezení. Za prvé vyvozuje pojem secese z poezie, když prózu ponechává prozatím stranou. Za druhé odhlíží od umělecké hodnoty jednotlivých děl. To první je (vedle omezených možností autora) motivováno skutečností, že vedoucím žánrem secesního období je lyrika, to druhé okolností, že platnost literárního díla je v našem případě čistě modelová. Stranou zůstávají i aspekty versologické, tropologické a lingvistické. A za třetí (dodejme) jde v našem záměru o studii literárně-estetickou, nikoli literárně-teoretickou, tedy o výkladový model v jeho nejvyšší možné uměnovědné platnosti. Krása a estetické zalíbení jsou v našem případě technické termíny, které vedou k otázce, jakou funkci mají entity, které izolujeme pro kritickou pozornost.

Secese a modernita na přelomu století

Pojem secese chápu v první řadě etymologicky a historicky. Půjde tedy o odštěpení a odloučení nastupující literární generace od celku staršího umění, tedy v podobném smyslu, jak se pojímá v oblasti architektury a výtvarného umění. Secesní období by mohlo začínat Macharem a predekadenty a končit gellnerovskou generací. To je nejširší možné vymezení, když vymezení užší (vlastní 90. léta) je v principu možné. Vymezení nejužší (secesní prvky) považuji za nefunkční; můžeme pak sice hovořit o secesnosti, ale ne o secesi jako jednotném literárním proudu. Sociální dimenze poezie přitom prochází složitou transpozicí, která nabývá charakteru odboje proti buržoazní societě, její nacionální intence však je přitom spíše zastřena než zrušena. Pojem modernismu chápu jako předstupeň avantgardismu, s nímž není totožný. Modernismus námi zkoumané generace je pro nás v (modelovém) součtu s budoucím avantgardismem tím, čím pro Wolfganga WELSCHE (Naše postmoderní moderna, 1994) moderna v užším smyslu.

Zúžené pojetí secese

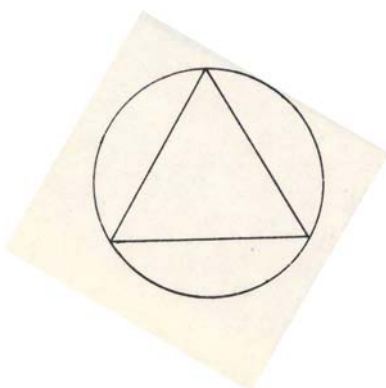
Fenoménem výtvarné secese ve vztahu k literatuře se naposledy synteticky zabýval Karel KREJČÍ (Novoromantismus a secese, 1975). Krejčí podává výčet charakteristik secesního výtvarnictví (flóra a fauna, linie a barva, pocitovost a erotika) a soudí, že poezie nevytvořila ucelený secesní názor jako výtvarnictví. Mluví příznačně o secesních prvcích: „Secesi proto nemůžeme sice vydělit jako zvláštní samostatnou etapu v české literatuře, ale její hlubší nebo povrchnější *stopy* shledáváme u četných básníků na rozhraní století.“ K podobnému výsledku dochází i Jan MUKAŘOVSKÝ (Mezi poesí a výtvarnictvím, 1941). V podstatě historicky je pojem literární „secese“ chápán také v novějších českých publikacích (KUDRNÁČ, Drobná próza české secese, 1989; PELÁN, Básníci soumraku, 2001), což znamená, že v nich nejsou

¹ Otištěno in Česká literatura na konci tisíciletí : Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha : AVČR, 2001, předtím in Slovenská literatúra, č.6, XLVII, AVSR 2000. Pro tento web však byla přednáška dopracována.

vypracovány explicitní estetické charakteristiky; charakteristiky stylové, estetickému modelu podřízené, jsou pak spíše rozptýlené a nepřímé, což má nutný důsledek v tom, že se pojem „secese“ sám jeví jako rozptýlený a vůči konkrétním literárním textům vnější. Významná je pro nás ŠALDOVA charakteristika umění tohoto období: „Všecka umění zvolna osvobozují se ze svého osamocení hmotné uzavřenosti a pociťují intenzivněji a intenzivněji, že jejich základ a kořen jest *ornamentální* a *symbolický* a účelem jejich že jest pracovati na ozdobě života, pracovati na celku a sloužiti *celku: styl* jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota umění a života, stává se předmětem našeho doufání,“ (Ethika dnešní obrody aplikovaného umění, 1903). Šalda v uvedeném citátu upozorňuje na podstatný vztah mezi ornamentem a symbolem, a to pro soudobé umění obecně. Ornamentálnost je stylovou kvalitou, která se snaží syntetickým způsobem obsáhnout celek. Celek díla přitom nějakým způsobem koresponduje s celkem světa a bytí. „Čím více mizí z umění kult romaneskosti a fantastičnosti, tím více mystiky do něho vtéká,“ říká Šalda. Ve výtvarném světě je pro nás v těchto souvislostech paradigmatickým zjevem Jan Preisler. Vůči popisu, jak ho podal K. Krejčí, lze přitom namítnout, že vychází ze *zúženého* pojmu secese. Podle Krejčího jde o umění bulváru (světové výstavy, korza, kavárny a kabarety), tedy o ekvivalent definice ve smyslu Art nouveau a Jugendstil architektů a designérů užitého umění. Tato definice zastarala jak v uměnovědném, tak (symetricky) v literárněvědném diskursu, a to navzdory tomu, že Šaldova intuice otvírala dveře k universálnímu pojetí. To nás vede k přesvědčení, že koncept pojmu „secese“ by měl být syntetický a neměl by se omezovat na literárně historické, případně literárně teoretické aspekty. Půjde tedy o literárně-estetický model.

Pojem secese v českém výtvarnickém diskursu

To, co se ve výtvarnickém diskursu označuje jako Art nouveau nebo Jugendstil, představuje jen nejnápadnější formu secesního výtvarného názoru. Výtvarná secese jako taková je dnes definována komplexněji a šířeji. Petr WITTLICH (Česká secese, 1982) modeluje pojem výtvarné secese na dvou osách: *fyzioplastické*, která je ve znamení naturalismu a ornamentalismu, a *ideoplastické*, která je ve znamení symbolismu; symbolická tendence přitom podle Wittlicheho do výtvarnictví proniká z poezie. Připomeňme si v těchto souvislostech, že literáti devadesátých let se často věnují výtvarné kritice (název *Almanach secese* – redakcí St. K. Neumanna, 1895 – naznačující propojenost obou oblastí umění). Vnitřní situaci secesního výtvarného umění modeluje Wittlich jako trojúhelník, jehož jednotlivé vrcholy obsazují **A**) naturalismus, **B**) symbolismus a **C**) ornamentalismus.



Jde o různá těžiště ve svých východiscích jednotného uměleckého *hnutí*. Nejedná se (tedy) o výtvarný *směr*. Rozdíl mezi „hnutím“ a „směrem“ signuje v základní linii rozdíl mezi estetickým a uměnovědným přístupem (a tím i mezi literárně-estetickým a literárně-teoretickým přístupem). Estetický přístup je vždy obecnější. Secesní umění může být

vyhroceno směrem k naturalisticko-impresionistické, ornamentálně-dekorativní nebo figurativně-symbolické složce. Tyto tendence mohou působit separátně, vedou však k požadavku integrace v jednotě stylu a mohou vystupovat ve více či méně vyvážené podobě. Jednota (výtvarného) stylu je přitom fundována skrytou ornamentálností; Art nouveau je z tohoto úhlu pohledu spíše obnažením universální tendence secesionismu. Vnitřní plochu či těžiště (t) modelového trojúhelníka (ABC) chápeme jako to, co je všem směrům společné z historického hlediska ve smyslu etymologie pojmu secese. Symbol (t) můžeme číst jako „těžiště“ nebo „čas“.

Modifikace výtvarnické terminologie

Pojem symbolu a symbolismu je v základním konceptu, který pomíjí specifické problémy, srozumitelný; nejde o terminologický transfer z uměnovědné oblasti, nýbrž o návrat do oblasti literárněvědné. Co však termíny symbol a symbolismus znamenají, budeme ještě muset zvážit. Spory by mohly být kolem pojmu naturalismus, který v oblasti literární označuje metodu slovesného zobrazení, nikoli (přírodní) téma. Budeme tedy v literárních souvislostech používat raději termín *naturismus*, který je méně konfušní. Nakolik však do secesního malířství patří také takoví autoři, jako je Jakub Schikaneder, zařazujeme na fyzioplastickou osu také město, ať už v čisté podobě nebo v prostoupení s přírodními prvky. Pokud jde o ornamentismus, jedná se o terminologický transfer z neliterární oblasti a musíme proto objasnit, co jím v literatuře rozumíme. Literární ornament je pro nás identický se stylizací, která má výrazné vizuální, event. jiné smyslové prvky. Hlaváčkovy verše

*Svou violu jsem naladil co možno nejhloběji
a tichý doprovod k ní pozdě za večera pěji*

jsou obrazem, daným stylizací lyrického subjektu do postavy hráče a zpěváka, který na hlubokých tónech violy preluduje (a tichým hlasem zpívá) smutnou melodii do pokročilého večera. Řada sémantických charakteristik Hlaváčkovy básně má vizuální, resp. narativně vizuální charakter; v tom se odrážejí jeho výtvarné aktivity a kriticismus. K tomuto obrazu přistupují později další entity, jež s ním v prostoru a čase nějakým způsobem souvisejí (staré balady, neznámý adresát zpěvu, daleký břeh, chvění silných drátů, sordiny a staccata, měsíc před v tmách, vigilie, lesy, vody, nervózní tenké prsty). Takový komplikovaný *obraz*, mající někdy povahu *souboru* obrazů menších a dílčích, označujeme právě jako ornament. Řečeno Šaldovými slovy: ornamentálnost je stylovou kvalitou, která se snaží syntetickým způsobem obsáhnout celek. Jde o svého druhu abstrakci z úhrnného čtení určité sekvence textu, v uvedeném případě celé básně. Literární ornament je tedy simultánní vizualizovaná entita, vzniklá sukcesivní recepcí estetického objektu; v ideálním případě je možné ji převést do výtvarného názoru. Literárním ornamentem tedy rozumíme distribuci smyslově názorných entit, které vykazují tendenci stát se estetickými dominantami textu. Ornamentálnost stylizace Hlaváčkovy básně je podtržena návratem některých motivů a výskytem částečných synonym. Stylizaci musíme pojmově odlišit od autostylizace. Tou je v uvedeném příkladu jen stylizace autorského subjektu v lyrický subjekt (hráče na violu). Autostylizace je tedy centrem stylizace, tj. obrazu a ornamentu.

Pojem secese v německém literárněvědném diskursu

V podobné komplexnosti chápe pojem secese v rámci literárněvědného diskursu Udo KARTHAUS (*Impresionismus, Symbolismus und Jugendstil*, Stuttgart 1977). Pojem literární secese považuje za termín s neurčitými konturami, přesto se ale (v protikladu k určování

secesních „elementů“ jako poslední možné úrovně sledování – což je obsahové určení) kloní k pojetí secese jako obecného dobového *stylu*. Nejobecnější linie vyznačuje Karthaus tematicky, a to podle antologie Josta Hermanda *Lyrik des Jugendstills: tanec a závrat' (Tanz und Taummel, též opojení), opojení životem (Lebensrausch), velký Pan (der große Pan), monistické spojení (monistisches Verwobensein), pocity jara (Frühlingsgefühle), čarovná síla květů (Blütenzauber), rybník a člun (Weiher und Kahn), labutě (Schwäne), sen a šero (Traum durch die Dämmerung; též soumrak a úsvit), dusná hodina (schwüle Stunde; též dusivá, těžká, parná), zázrak těla (das Wunder des Leibes), umělé ráje (künstliche Paradiese), k nimž přiřazuje nietzscheovskou renesanci s jejím kultem nadčlověka; jsou tu však i styčné body s novoromantismem (postoj zaměřený proti industrializaci, technizaci a pozitivní vědě). Někteří autoři hovoří podle Karthause také o elementech literární secese ve smyslu preference barev (kontrast červená-bílá), typu postav (femme fatale, femme enfant) nebo metafor (např. vodotrysk jako projev ambivalence stoupání-klesání). Podobné charakteristiky můžeme najít i u Krejčího. Stylové charakteristiky období secese jsou často protikladné, jak v *Muži bez vlastností* popsal Robert Musil: nadčlověk i podčlověk, víra i skepse, robustnost i morbidita, přírodnost i preciozita, sen i realita; dobový pocit byl však podle Musila jednotný a všechny secesní elementy byly slity do jediného třpytivého smyslu (zu einem schimmernden Sinn verschmolzen). Pro českou jazykovou oblast můžeme Musilovy charakteristiky secesionismu přijmout beze zbytku, obsahové elementy (dobové symboly) mohou být proměnlivé; v základní orientaci se však budou s oněmi krýt. Jde o významové pole velmi dynamické, rozprostírající se dialekticky mezi *určitými* extrémními protiklady a tendující tu ke krajní expozici některého z nich, tu k vyváženosti mezi nimi a jejich zastřenosti.*

Exteroceptivita a interoceptivita secesního gesta

Takto chápaný komplexní styl pro nás zakládá charakteristiky literárního hnutí, které se přiklonem k tomu či onomu vrcholu modelového kontinua etabluje jako určitý literární směr. Literární symbolismus, impresionismus a realismus jsou pro nás derivacemi nadřazeného pojmu secese, který je zastřešuje. Máme-li k dispozici syntetizující termín, který spojuje zdánlivě disparátní položky určitého období, je třeba ho zavést a používat, aby příslušná epocha umění vystoupila ve své přirozené *jednotě* a (zároveň) vnitřní *pluralitě*. Na existenci dvou postojů moderny, které jsou dvěma stranami téže mince, upozornil Bohumil SVOZIL (*Česká básnická moderna, 1987*), aniž ovšem užíval pojmu „secese“. Básníci téhož období se v poslední instanci liší jen tím, zda v jejich díle převažuje centrifugální či centripetální (Northrop FRYE, 2003) čtenářský kód; A. J. GREIMAS by hovořil o sémantické exteroceptivitě a interoceptivitě. První sémantický kód (exteroceptivní) je „odstředivý“ (centrifugální), to znamená, že „významy“ jsou vkládány do vnějšího světa (odstředivě k subjektu). Druhý kód (interoceptivní) je „dostředivý“ (centripetální), a to znamená, že významy patří do vnitřního světa (dostředivě k subjektu). J. S. Machar je v rámci našeho modelu básníkem centrifugálním, O. Březina centripetálním.

Že však od sebe nesmíme exteroceptivitu a interoceptivitu odtrhávat, je v rámci předkládaného modelu zřejmé. Je tomu tak proto, že obojí směr, realismus i symbolismus, pracuje s obrazy entit, které mají u literárního díla stejný, to jest *narrativní* status. Jejich fyzioplasticita je tedy stejná, verbální a nenázorná, a neshoduje se navzájem jen v rovině toho, co bylo *znázorněno* (fiktivní realita *versus* fiktivní fikce). Estetický účinek literární fikce, kterou je i lyrika, je tedy v principu nezávislý na literární metodě. Je tedy esteticky podružné, zda po „zahradě“ chodí u Karla Hlaváčka skutečné pastýřky nebo alegorie jara: obojí jsou „postavy“, přesněji řečeno „slovní znaky postav“. Pak se v textu mohou překrývat, tj. více či méně splývat, *modální fólie* znaků: vnější a vnitřní, objektivní a subjektivní, smyslové a fantazijní. Spojujícím znakem secesní generace je i individualismus, u kterého centrifugálnost

a centripetálnost vyznačujú jeho angažovanou a eskapickou variantu. Jde o charakteristiku, ktorá není identická s literární metodou.

Literární obraz

Ontologický status literárního díla (umělecké fikce) nás vede k otázce, zda a nakolik literární dílo „zobrazuje“, nakolik je či není „obrazem skutečnosti“. Abychom nezabředli do nekonečných úvah a možných námitek, přidržíme se fenomenologického pojetí Romana Ingardena [INGARDEN, 1989]; vnější předmět a vnitřní symbol jsou (právě) fenomény, jejichž status je verbální. Zároveň platí, že „fenomémem“ je výtvarné i verbální sdělení, výtvarná i poetická fikce, i když jejich „fenomenologie“ je odlišná. To je důvodem, proč Ingarden zaujímá kompromisní pozici: nechce literaturu a výtvarnictví ztotožňovat, ale ani je od sebe zcela odtrhnout. Přiznává tedy naraci („konečný soubor vět“) schopnost „zobrazit“ realitu, asi v tom smyslu, v jakém převypravujeme film nebo popisujeme, co je namalováno na obraze. Řekneme-li, že literární zobrazení je nepřímé (tj. narativní), vyjadřuje to snad přiměřeně charakter věci.

Nepřímé zobrazení znamená, že verbální obraz je jen schematický a obsahuje tzv. místa nedourčenosti. Vněmově daný předmět, třeba na obraze namalovaný či vyfotografovaný, obsahuje nekonečný počet „eidetických singularit“, které si můžeme představit jako minimální vněmové pole, např. u barevné koule. Je-li koule červená, můžeme s nadsázkou říci, že každý „bod“ jejího povrchu je červený. Verbální předmět neobsahuje takovou totalitu eidetických singularit; je tvořený schématem představy s nevyplněnými místy. Literární obraz v přesném smyslu vytvářejí jen zobrazené předmětnosti materiální povahy, tedy diskrétní entity jako osoby a věci. To jsou „nominálně“ rozvržené entity, substance zobrazení. U červené koule jsou substancemi „koule“ a „červená“. Další položky, např. události, stavy a personální aktivity, nejsou substanciální: jsou to nediskrétní entity, oněm prvním, nominálně rozvrženým, přiřazené a podřízené. Řeknu-li, že „červená koule letí“ nebo „červená koule leží“, jsou třetí slova obou výrazů nesubstanciální, nediskrétní entita.

V našich sondách do secesní poezie (v souladu s Ingardenovou fenomenologií literárního díla) redukuje fenomen „zobrazení“ na „obrazy“ (obrazy sensu stricto), tedy na nominálně rozvržené předmětné kategorie materiální povahy. To jsou pro nás obrazy v „silné verzi“. Protože se však „obraz“ umí pohybovat, jako třeba ve filmu, zahrnujeme v druhém plánu pod pojem obraz i děje a stavy. To jsou obrazy v „slabé verzi“. Obrazy v slabé verzi však můžeme více či méně převést na obrazy ve verzi silné, a to proto, že literární dílo nedisponuje „pohybem“ předmětů ve smyslu totality sukcesivních singularit (bod po bodu), nýbrž jen diskrétními stavy, které pojednávají oddělené fáze „pohybu“, jak vyplývá z ontologického statu slov a vět. To platí i pro takové entity jako „letí“, která je schematická (a tedy přetržitá).

Tvrdíme tedy, že základem zobrazení a centrem uměleckého zájmu „secesního“ spisovatele, v první řadě básníka, jsou „obrazy“; jejich zvýšený výskyt pro nás znamená příznak „secesnosti“.

Nakolik je tomu tak, je v secesním textu oslabena časová složka (podle Ingardena symetrická k znázorněným předmětnostem). Budou tedy převažovat nominální znaky ve smyslu literární substance, jako v uvedeném příkladu „koule“ a „červená“. Červená koule na modrém nebi je literární obraz. Mezi stavy zobrazených předmětností vládne časový řád. Je-li „červená koule na modrém nebi“ na východě, v zenitu nebo na západě, znamená to tři diskrétní fáze nekonečného počtu vněmových singularit, tedy tři obrazy. Totéž platí i pro nediskrétní entitu „červená koule letěla po modrém nebi“; literární pohyb je, jak jsme řekli, schematický.

Důsledkem zvýšeného počtu obrazů v literárním textu je pocit statičnosti. Naproti tomu v románu a epice vůbec předpokládáme nárůst časové složky zobrazení na úkor složky předmětné, nárůst dynamičnosti na úkor statičnosti. Nakolik se však literární dílo hodlá vědomě inspirovat výtvarnictvím (a náš model má být univerzální), musí i epika vykazovat zvýšený počet obrazů. Tolik naše předběžné představy.

Než přikročíme ke konkrétním textům, autorům a knihám, zmapujeme si terén na české lyrice daného období. Z Wittlichova modelu můžeme vytvořit přibližně šest typů secesního zobrazení v poezii. Připomeňme jen, že v našem modelovém trojúhelníku **A** znamená naturismus, **B** symbolismus, **C** ornamentalismus (v syntetickém pojetí Šaldově) a **t** časové těžiště literární moderny ve smyslu etymologie pojmu „secese“.

1. Synchronní model kompletní heteronomie: ABC/t

Paradigmatem je dílo Stanislava K. Neumanna let 1895-1902. Vzhledem k nutné stručnosti a z důvodů názornosti budeme postupovat tak, že jednotlivé složky významového pole secesní poezie heslovitě přiřadíme k formálním symbolům, které jsme přidali k Wittlichovu modelu (A, B, C, t); tímto způsobem budeme postupovat ve všech dalších modelových topografiích, reprezentovaných různými autory. V Neumannově poezii je **t** obsazeno buřičstvím omladinářským i satanským a erotismem volné lásky, když obojí je zahroceno proti buržoazní societě; **A**) les, zahrada, léto, slunce, borovice, přírodní kulisa vůbec, stráž chudých lásek; **B**) satan, faun, Nero, Adónis, Múza a celá řada autorských trópů; **C**) stylizace satanská, nadčlověčská, dekadentní, inspirace výtvarnem (Rops), vedení epické linie v Snu o zástupu zoufajících, secesní gesto rukou: tady ležím s rukama rozepjatýma. V dalším Neumannově vývoji sílí **A** (Kniha lesů, vod a strání), posléze **C** (Nové zpěvy), což koreluje s geometrizací secesního výtvarného ornamentu, aby později obojí negovala a akcentovala **t** v obnažené, ideologicky vyhocené podobě (Rudé zpěvy). Celý Neumannův vývoj je ve svinuté podobě signován vnitřní heteronomií secesního postoje, který právě on reprezentuje v jeho kompletnosti.

2. Diachronní model kompletní heteronomie: A-B-C/t

Paradigmatem je dílo Antonína Sovy let 1890-1906. O secesním sémantickém gestu Sovovy poezie můžeme mluvit od proklamace *vyrovnat bídu za cíl věčný kladu* Realistických slok, která znamená (už) rozchod s nadříděně strukturovanými sociálními ideály lumírovců při plné (ještě) závislosti na Vrchlického poetice. Souřadnice **t** Sovovy poezie pak přechází do představ o nutných změnách duševních, změnách v sexuálních vztazích i změnách sociálních (poetický mesianismus). Ve svých počátcích je Sovova poezie žánrově realistická a naturistická (**A**). Pokud jde o naturismus, jedná se především o první část Květů intimních nálad a sbírku *Z mého kraje*. Výčet Sovových přírodních motivů by byl nošením dříví do lesa. Problém diference mezi literárním realismem a impresionismem dáváme pro tuto chvíli do závorky a zdůrazňujeme toliko jejich vzájemný průnik, který však akcentuje potřebu jim oběma nadřazeného pojmu. Tím je pro nás secese, když secesní realismus není realismem generací předchozích. Impresionismus je pak v českém výtvarnickém prostředí plně integrován do secesního rámce. Sovův vývoj směřuje od **A** k **B**. Specifické problémy literárního symbolismu musíme prozatím opět ponechat v závorce. Tak v knize *Ještě jednou se vrátíme těžko rozlišujeme mezi symbolismem na jedné a realismem a impresionismem na druhé straně*. Řada básní je symbolických jen konvenční dohodou, tj. ve svém centripetálním čtení. Hranice mezi oběma oblastmi (centrigugální *versus* centripetální) je opět recipročně propustná. Také tato situace akcentuje potřebu nadřazeného pojmu. Secesní stylizace Sovovy poezie (**C**) je evidentní u jeho symbolismu, méně v realisticko-impresionistických slokách,

kde se překrývá s pohledem na objikovanou krajinu. Stylizace Sovových impresí je však secesní s ohledem na jejich **t** (sociální únik lyrického subjektu). Jde (tedy) opět spíše o souvislosti v řádu logickém než syntaktickém. Syntagma tu čteme skrze paradigma, získané konvenční dohodou.

3. Dílčí model s akcentem naturistickým: A (B Ct)

Paradigmatem je Antonín Sova impresionistický. K tomu viz model pod č. 1, včetně konfuzí a přechodů k realismu a symbolismu.

4. Dílčí model s akcentem symbolickým: B (A Ct)

Paradigmatem může být poezie Březinova. Její **t** je akcentováno vytvářením toho, co by Karthaus označil jako künstliche Paradiese, což znamená nepřímé, avšak razantní odmítnutí současné society, přičemž **A** je úměrně tomu oslabeno; přírodní pak vystupuje jako čistý symbol, může však příležitostně nabývat charakteru impresie. Secesní ornament je u Březiny zřejmý a tvoří podobně jako u Sovy substrát pro distribuci dílčích symbolů, když specifickou stylizací jsou všechny názvy Březinových sbírek, představující jejich úhrnná sémantická gesta. Sukcesivní ornament je u Březiny tvořen četnými smyslovými charakteristikami: například verš *A hlubiny květů k nim vášnivě vykřikly vůně* obsahuje charakteristiku vertikálně prostorovou, vizuální, akustickou, citovou a čichovou. Symbol tu vzniká personifikací a následnou metaforizací smyslových kvalit, uspořádaných sukcesivně do výrazných linií.

5. Dílčí model s akcentem ornamentálním: C (A B t)

Paradigmatem je poezie Karla Hlaváčka. Rámcová situace je přitom taková, že **B** je kladeno na **C** (nebo: **C** je tvořeno prostřednictvím **B** jakožto množinou estetických operátorů) ve smyslu superpozice modálních fólií různého ontologického řádu. Rezervoár ornamentálních motivů je u Hlaváčka vzhledem k malému rozsahu díla úžasný; jejich výčet nechme pro jejich evidentnost stranou. Hlaváček může být považován za téměř čistě „jugenstilového“ básníka. Jeho **B** i **A** jsou přísně podřízeny **C**.

6. Dílčí model s akcentem společenským: t (A B C)

Paradigmatem je poezie Macharova. Machar je v rámci secesionistického modelu básníkem téměř ryze exteroceptivním, přičemž u něj najdeme všechna témata, o nichž pojednávají básníci symbolističtí, impresionističtí i jiní: bolest a zoufalství, spleen a nuda, prchavost času a smrt; kult hudby, feminismus, naturismus; revoltu a identifikaci se čtvrtým stavem, nacionalismus, protikřesťanství. Vnitřní svět je znakově simplifikován, diagnostikován a centrifugován. U Bezruče sílí **t** v závislosti na realismu; ten je úprkovsky regionalistický a folkloristický, když k lidové epice se vztahuje jedinečná (kompoziční i výrazová) fraktura jeho veršů. Akcentované **t** vede k **B** (symbolizaci) Bezručových obrazů se zřetelným **C** (ornament), tvořeným folkloristickou frakturou, stylizací a autostylizací. Z regionalismu a folklorismu plyne i Bezručovo **A** (příroda a prostředí).

Závěr

Secese jako pojem nadřazený dobovým literárním směrům představuje hnutí, jehož vyhocení do realismu na jedné straně a do symbolismu na druhé straně je závislé na centrifugálnosti či

centripetálnosti sémantického kódu, v jehož rámci se jednotlivé -ismy jeví jako různé akcenty vnitřně jednotné plurality literární generace.

Literatura

- Frye, Northrop, Anatomie kritiky, Host, Brno 2003
Greimas, A. J., Strukturale Semantik. Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig 1971
Ingarden, Roman, Umělecké dílo literární, Praha : Odeon, 1989
Karthaus, Udo, Impresionismus, Symbolismus und Jugendstil, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1977
Krejčí, Karel, Novoromantismus a secese, in Česká literatura a kulturní proudy evropské, Československý spisovatel, Praha 1975
Kudrnáč, Jiří, Drobná próza české secese, in Vteřiny duše, Odeon, Praha 1989
Mukařovský, Jan, Mezi poesíí a výtvarnictvím, in Kapitoly z české poetiky I, Svoboda, Praha 1948
Pelán, Jiří, Básníci soumraku, in Básníci soumraku, Italská poezie pozdní secese, Paseka, Praha-Litomyšl 2001
Svozil, Bohumil, Česká básnická moderna, in Česká básnická moderna, Československý spisovatel, Praha 1987
Šalda, F.X., Ethika dnešní obrody aplikovaného umění, in Boje o zítřek/Duše a dílo, Melantrich, Praha 1973
Šalda, F.X., Synthetism v novém umění, in Kritické projevy – 1, 1892-1893, Melantrich, Praha 1949
Welsch, Wolfgang, Naše postmoderní moderna, Zvon, Praha 1994
Wittlich, Petr, Česká secese, Odeon, Praha 1982