

## K prostoročasové organizaci textu v secesní lyrice

Tato studie nechce být definiční, nýbrž heuristická, a proto jsou pro ni určující jiné souřadnice než ty, o kterých byla řeč v předchozí, vstupní studii, která nám měla poskytnout rámec orientace. Také tyto souřadnice představují transfer z výtvarnického diskursu, jak je zformulován v „České secesi“ Petra WITTLICHA; v „Tezích“ jsem je nezohledňoval, nýbrž nahradil aspektem jiným. Vnitřní plocha modelového trojúhelníka není (totiž) u Wittlicha charakterizována „sociálně“ či „historicky“ (v našem značení „těžiště“ nebo také „čas“ **t**), nýbrž *tvaroslovně* a *kompozičně*: jako specificky secesní „křivka“, nelineární úhrnný prostor obrazu, který se svinuje do sebe a tvoří implicitní, bazální a nenázorný ornament výtvarné kompozice.<sup>1</sup>



V tomto smyslu se pro nás pojem literárního ornamentu rozšiřuje. Nepředstavuje už monadickou entitu, která se jakožto stylizace více či méně obohacuje a „rozvíjí“ v čase (1), ani kompletní inventář smyslově-estetických dominant textu (2), nýbrž úhrnný *prostoročas* básně (3). Esteticky slabší varianty (2 a 1) tím nejsou vyřazeny z platnosti, nýbrž znamenají jinou, směrem od 3 k 1 vždy konkrétnější, singulárnější rovinu evidence. „Kompozicí“ textu budeme rozumět prostorové uspořádání jeho dominantních, více či méně monadických prvků, „ornamentem“ pak úhrnný, stylizovaný textový prostor. „Ornament“ v silné verzi znamená nelineární, do sebe se uzavírající (v krajním případě: „zavinutý“) prostoročas básně, ornament „v slabé verzi“ takové uspořádání textu, které sugeruje výrazné prostorové linie a souřadnice. „Barevnost“ textu, případně jiná smyslová kvalita, je společným, avšak na míře stylizace závislým jevem: ve výrazně „ornamentálních“ kompozicích se zdá být četnější a pestřejší, méně podřízená objektivnímu popisu.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „V těchto souvislostech,“ píše P. Wittlich (míní se modelový trojúhelník „příroda-symbol-ornament“), „nabývá hlubšího smyslu i hlavní *morfologický* znak secese – její typická *ornamentální linie*. Nekonečnost jejího raportu, její *odvíjení* v táhlých *smýčkách* zužujících a rozšiřujících se v *ohybech*, je výtvarným symbolem této hledané *vnitřní jednoty*. Můžeme ji vepsat i do našeho pomyslného trojúhelníku jako znamení neustálé výměny mezi hlavními opěrnými body, získanými dobovým *kritickým* vědomím a *názorným myšlením*.“

<sup>2</sup> Z českých prací konvenuje nejvíce našemu pojetí stať Jana Mukařovského „Mezi poesíí a výtvarnictvím“. Mukařovský zjišťuje, že u českých básníků z přelomu století jsou hojné příklady „krajín *skutečně* lineárně viděných, tedy slovesných transposic výtvarných děl“; lyrická báseň se tak ocitá v těsném sousedství výtvarného díla. K tomu bych rád podotkl několik věcí: 1) nejedná se pouze o *krajiny* výtvarně viděné (nýbrž také o „města“ a „interiéry“), 2) nejde vždy o *linearitu* (tedy přímočarost) kompozice (nýbrž právě o specifickou křivku), 3) nejedná se o transpozici „výtvarných děl“, nýbrž *postupů* výtvarnictví (jak o několik stran dále autor sám napíše). Za znaky literární secese u Mukařovského platí (vedle zmiňované linearitě) také barevnost, ornamentálnost (což je pro nás protiklad linearitě), stylizace a gesto (resp. „ornamentální“ gesto lyrické postavy). Mukařovský s velkým citem a poučeností explikoval znaky výtvarné secese, jeho psychologická charakteristika secese jako směru, pro který je příznačný „odpor k silným citovým výkyvům i k silnému vypětí vůle“, je ale poplatná *zužujícímu* pojetí secese, proti kterému se postavil Wittlich; že není ve shodě ani s estetikou secesních protikladů, jak je čteme u Karthause, je myslím zřejmé. Zúžené pojetí výtvarné secese pak nutně vede k zúženému pojetí secese literární: „Výtvarná secese, ačkoli se do básnictví velmi účinně promítla, ani nevytvořila zvláštní směr, ani neomezila svůj vliv na jediný ze směrů čistě básnických, nýbrž zalila svým barvitým osvětlením celou šíři soudobého básnictví. Zasáhla ve chvíli, kdy vývoj básnictví, pokud vůbec směřoval k jinému umění, měl za cíl hudbu, nikoli umění výtvarná.“ Mukařovský tak hovoří příznačně o

Je-li čtený text vždy sémanticky sukcesivní, je text jako takový, text *o sobě*, simultánní, v grafické ploše úhrnně segmentovaný znakový celek. Symetricky, avšak v zrcadlovém převrácení, vidíme prostoročas u výtvarného díla. Jeho části existují v evidentní simultaneitě, avšak recipovány jsou v určitém časovém pořadí, daném více či méně strukturou obrazu, sukcesivně. Recepce výtvarného obrazu je temporální: „malba“ se mění v „obraz“, jak věc formuluje Vlastimil ZUSKA (Temporalita estetického znaku, 1993).

„Lessingovský“ protiklad mezi literárním a výtvarným dílem tedy neplatí absolutně.<sup>3</sup> Přečtený text i recipovaný obraz „zobrazují“ určitý vizuální, resp. představový rámcový prostor, položený na souřadnici času. Nevizuální entity, jakými jsou např. hodnoty, nálady a dynamické prvky, nejsou výlučnými charakteristikami poezie. V lyrice podobně jako u olejového plátna jsou určujícími charakteristikami zkratka a náznak, což výtvarnictví a poezii (nejen) secesního období sblíží.

Lyrika, o které byla v „Tezích“ řeč především, je i žánrem dnešního rozboru; je to tedy (opět) studie dílčí. Jak se věci mají v epické poezii, případně v lyrické próze 90. let, je věc poněkud odlišná a vyžaduje patrně poněkud odlišnou argumentaci. Předběžně si představujeme, že svět epické poezie a lyrické prózy secesního období akcentuje časovou souřadnici na úkor souřadnice prostorové; podobně by tomu mohlo být i u takových útvarů, jakými jsou výrazně dynamické poetické texty O. Březiny, A. Sovy či St. K. Neumanna. Nakolik jde však o texty jednotného období a stylu, měla by být jejich určujícím znakem výrazně stylizovaná prostorovost a soustředěnost k obrazu. To je také důvod, proč hovořím o prostoročase, nikoli časo-prostoru těchto textů. K takto pochopené celkovosti a celosti literárního textu (básně, cyklu, sbírky, povídky) by měla tato studie otvírat cestu.

## I. Jaroslav Kvapil: dekor a zavíjení prostoročasu básně

Báseň Koflík pochází ze sbírky Růžový keř, kterou Kvapil, jehož význam na přechodu mezi lumírovskou, realistickou a symbolistickou generací zhodnotil Ivan SLAVÍK (Zpívající labuť, 1971),<sup>4</sup> vydal roku 1890. Najdeme ji (jako i některé jiné básně této studie) také v antologii „Nová česká poesie“ z roku 1907, o které Mukařovský řekl, že by „zcela dobře snesla podtitul ‘secese v české poesii’“. Číslování veršů má usnadnit orientaci v textu a explicitně podtrhnout jeho znakovou simultaneitu. Zběžný pohled prozradí, že jde o sonet: sonet jakožto apriorní (grafická) forma je vizuálním znakem simultánně uspořádaných částí; vizuální „znak

---

„stopách secesnosti“, nikoli o secesnosti jako znaku strukturálním. Přesto se ocitl na samé hranici takového pojetí a důvodem, proč ji nepřekročil, je podle mého soudu autarkie vůči heuristickým studiím jeho současnosti: „Pro střední Evropu bývá vymezována doba tohoto hnutí lety 1895-1905 (srov. Jahnův ‘Wörterbuch der Kunst’, heslo ‘Jugendstil’). Z uměleckého průmyslu pronikla secese i do vlastní oblasti výtvarných umění a lze tak mluvit o secesním malířství, sochařství i o secesní architektuře. Hranice nejsou tu ovšem určité, v poslední době jeví se snaha o rozšíření pojmu secesního umění, tak např. mezi secesní malíře počítají se nejnověji i van Gogh, Gauguin, Munch, z českých malířů pak Preisler (srov. Pečirkovu studii o van Goghovi a Gauguinovi v 2. sv. ‘Pramenů’ 1935).“ Pokud jde o Mukařovským naznačovaný protiklad „výtvarnictví, nebo hudba“, využívá secesní lyrika obojí možnost, jak vidíme zejména u Karla Hlaváčka. Obojí také plyne z pojmu secese v jeho etymologii a historičnosti, totiž z jeho snahy odlišit se od staršího typu poezie. Obojí se stává nejen „postupem“ („vizualita“ textu a jeho „hudebnost“), nýbrž také metaforou nekonvenčního básnictví (jak vidíme opět u Hlaváčka).

<sup>3</sup> Je zajímavé, že i tady Mukařovský odmítl výsledky heuristicky orientované výtvarné estetiky: „Walzel se snaží odstranit co možná z dohledu specifickou odlišnost jednotlivých umění – tak věnuje na př. mnoho místa tomu, aby oslabil přehradu mezi uměními času (básnictví, hudba) a uměními prostoru (umění výtvarná). Činí to tak, že s polemickým zahrocením proti Lessingovi odhaluje prvek posloupnosti i ve vnímání umění výtvarných.“

<sup>4</sup> „Vlastní zrození devadesátých let se váže ke třem jménům: Kvapil, Auředníček, Borecký, a došlo k němu v letech 1889-1892,“ píše Slavík a připomíná rovněž vzpomínku Otokara Březiny na to, že četba Kvapilovy básně Kytara na něj měla značný vliv. Dodejme, že Kytara následuje v Růžovém keři hned po Koflíku a že její „topografie“ odpovídá přibližně topografii Hlaváčkovy básně Podmořské pralesy se ani nezachvěly, o které bude řeč níže.

sonet“ se v průběhu četby mění v „báseň sonet“. Započítá do úhrnného významu básně i její název je v tomto případě víc než nutné; signujeme jej číslem 0, tzn. že topografie textu z něj jakožto ze „vztažného bodu“ (nebo spíše: plochy) vychází a také se k němu vrací. Konkrétní předmět „koflík“ určuje základní prostorové souřadnice básně jako celku.

#### 0. KOFLÍK

1. Pln divokých květů je a pestrých tulipánů,
2. lesk jezer modravých tam plane skrze síti,
3. mrak šedých volavek se v jejich pláň řítí
4. a dravci bizarní se v každou plazí stranu.
  
5. A v čaje houštinách je kiosk z porcelánu,
6. kde rajky báječné své peří kryjí v kvítí,
7. zřím křidel nádheru, jak v zlatém slunci svítí,
8. a plameňáků krev i stáda pelikánů.
  
9. Z té páry opojné, co stoupá z něho šerá,
10. jak tělo ženy zřím růst bílou lilii
11. i zraky mandlové, jež zářily mi včera.
  
12. A zvolna zvedaje si k ústům okraj bílý
13. mním, snílek šílený, že z něho vypiji
14. těch vonných retů jed, co včera z něho pily.

Ve verších 4 a 10 nechávám Kvapilův původní pravopis (dvě *r* ve slově bizarní, infinitiv „růst“, kde apostrof značí nepřítomnost infinitivu na „-ti“, jenž je pocit'ován jako bezpříznakový), který považuji za součást dekorativního stylu. Jsou-li nějakým způsobem nápadné gramatické tvary a lexikum esteticky funkční, vtírá se otázka, nakolik (a zda vůbec) jsme oprávněni přizpůsobovat dřívější umělecké texty současné pravopisné normě. Námitka, že autor později pravopis upravil (což je Kvapilův případ), na principu věci nic nemění.

Neuškodí, budeme-li na začátku izolovat základní monadické entity básně. Jsou jimi: květy, tulipány, jezera, volavky – houština, kiosk, rajky, křídla, slunce, plameňáci, pelikáni – ženské tělo, lilie, zraky – okraj šálku, rty. Nápadné je množné číslo u všech druhů květů a ptáků; to, co je monadické, se rozestírá do neohraničenosti. V množném čísle jsou i jezera, tzn. že máme co činit s jednotlivými sekvencemi dekoru; dost možná, že u každého jezera stojí jen jeden plameňák etc., u volavek se však výslovně hovoří o jejich „mraku“.

Máme tu tedy celou řadu výrazných pikturních entit. Jejich frekvence se zdá být zvýšená, což souvisí s tím, že se popisuje členitý a bohatý dekor koflíku. Některé z těchto entit jsou pro lyrický subjekt konkrétní (namalovaný plameňák), některé představové (tělo ženy).

S charakterem tématu (dekor + fantazie + vzpomínka) souvisí exotičnost uvedených monád a zvýšený výskyt barev; úhrnnou vizuálnost, resp. kvazi-vizuálnost textu, chápeme jako modelový součet „pikturální + barevný + v liniích“. U Kvapila jsou explicitně jmenovány barvy modrá, šedá, zlatá, šerá (nakolik ji můžeme považovat za barvu; verš 9) a bílá. Červená je přítomna skrze metonymii „krev“, nepřímé označení barvy obsahují přívlastky

„divoký“ pro květ, „pestrý“ pro tulipán a „lesk“ pro jezero (stříbrná či zlatá na modré). Barevnost předpokládáme i pro samostatně stojící substantiva „kvítí“ a „rajky“ i (patrně s ním spojené) substantivum křídla, resp. „nádhra“ (křidel, v.7). Adjektivum „mandlový“ (v.11) se nemusí nutně pojit pouze k tvaru očí, nýbrž může značit i jejich barvu. Nějakou barvu koneckonců předpokládáme i pro „houštiny“ (čaje, v.5) a „porcelán“ (kiosku, v.5). Barevný charakter textu podtrhují slovesa světla (planout, svítit, zářit). Z jiných smyslů než zrak postřehneme čich a chuť (opojný, vonný, jed). Neměla by nám uniknout ani okolnost, že jde o

„japonerii“, orientální (japonský nebo čínský) motiv, který neodlučně patří k užitému umění secesního období.

Jiného typu než uvedená slovesa jsou „řítit se“ (v.3) + „plazit se“ (v.4) pro horizontální pohyb a „stoupat“ (v.9) + „zvedat“ (v.12) pro pohyb vertikální. Těmito slovesy se jednotlivá „topoi“ začleňují do jednotné *topografie* básně. Sloveso „řítit se“ pro hejno volavek značí vrchní okraj koflíku a jednosměrný horizontální pohyb, sloveso „plazit se“ pro bizarní dravce pak spodní okraj a dvousměrný horizontální pohyb. Plíží-li se dravci „v každou stranu“, předpokládáme, že jejich zóna nepřesahuje do zóny letících ptáků a že tedy jde (právě) o dvousměrnost, limitovanou plochou koflíku: dravci se zřejmě plazí na obě strany od virtuálního vnímatele. Protože tvar daného předmětu je pro horní i dolní okraj kruhový, je základním pohybem, z kterého vychází úhrnná topografie básně, *kruhový* pohyb a spolu s ním kruhový, resp. do různě velkých kruhů členěná zakřivená plocha.

Verše 5-8 převádějí náš pohled přes okraj šálku dovnitř. Můžeme tak soudit ze substantiva „čaj“, a protože čteme o „houštinách čaje“, lze předpokládat, že na dně šálku se usadily černé či zelené lístky čaje. Exotičnost a barevnost popisu v druhé strofě by pak (na pozadí oněch „houštin“) představovala doménu fantazie; předpokládám totiž, že vnitřek šálku dekorem zdobený není. Kiosk z porcelánu by mohl představovat asociaci mezi bílým vnitřkem šálku a zahradním altánem (který by mohl být rovněž bílý), zahrada a altán, zelená a bílá; zaručené ani nutné to však není. Ať tak nebo jinak, nejen pohled, ale i celá naše mysl se ocitá uvnitř šálku a tím i ve vnitřním prostoru fantazií. Tento vnitřní prostor šálku by pak představoval trojrozměrné rozvinutí a vyplnění jeho vnějšího prostoru, který je dvojrozměrný. V základě jde o repliku kruhového prostoru, ten druhý se otvírá uvnitř prvního a jeho dané geometrie.

Do tohoto v základě horizontálního pohybu vnášejí zbývající dvě pohybová slovesa *vertikalitu*. Ve verších 9-11 stoupá z koflíku pára, v níž lyrický subjekt imaginuje tělo ženy: to první je (nespíš) šedavé, to druhé bílé (lilie); prchavá pára asociuje neposkvrněné ženské tělo. Verše 12-14 tuto kolmou souřadnici lyrického pohybu zakřivují: koflík je s celým svým barvitým dekorem zvedán ke rtům a snící subjekt přiveden k vlastnímu smyslu svého zadumání, totiž k touze líbat rty ženy, která zde včera byla návštěvou a pila čaj právě z tohoto koflíku (jehož se svými rty dotýkala právě na tomto místě). Také čaj přináší opojení. Je-li koflík následně pokládán na svou podložku (což se neuvádí a odehrálo by se tedy mimo čas básně), opakuje se vertikální pohyb ve zpětné, tedy klesající projekci. Vertikální pohyb v básni Koflík tedy vychází z kruhovitěho horizontálního pohybu, když oba, horizontální i vertikální, jsou zdvojeny. Horizontální pohyb jako rozvinutí a posléze vyplnění vnějšího prostoru, vertikální jako stoupavý a (případně) klesavý pohyb. Zjednodušíme-li celou projekci na holý geometrický substrát, jde o stoupavý a klesavý pohyb vycházející z kruhu. To je i základní „topografie“ vodotrysku, tohoto „arcitoposu“ secesní poezie (PELÁN, 2001). Aniž bychom tuto interpretaci chtěli přeceňovat, jedno je jisté: úhrnný prostoročas Kvapilovy básně je zakřivený do sebe, ze sebe se rozvíjející a do sebe se zavinující, a tím dekorativní. To, co se vztahuje k monadickým „topoi“, je dekorativní; co se vztahuje k celkové „topografii“, je ornamentální. Dekorativní prvky agregují v rámci ornamentu. Jde o realistickou secesní báseň, jejímž strukturálním znakem je prostoročasové „zavíjení“. Toto zavíjení prostoru do sebe koreluje u Kvapila s vymezenou formou, jíž je sonet. Vnější a vnitřní, formální a obsahové aspekty se tu doplňují.

## II. Otakar Auředníček: výtvarná plocha básně a symbolické gesto

Auředníček patří k téže literární generaci jako Kvapil. Báseň Výkřik je ze sbírky Zpívající labuť, kterou vydal roku 1891 a která poskytla i název Slavíkovu výboru. Je pro ni příznačné poněkud jiné zpracování poetického prostoru než u Kvapila. „Koflík“ je pro nás příkladem

literárního ornamentu „v silné verzi“, zatímco „Výkřik“ by mohl být příkladem „ornamentu v slabé verzi“. Kompozice Auředníčkovy básně je méně „pikturální“ a „barevná“, je však strukturována ve výrazných prostorových liniích a dominantách. Abychom si tyto rysy dobře uvědomili, je vhodné představovat si prostor, konstituovaný ukončeným čtením, jako dvojrozměrný. Výsledkem je pak výtvarně řešená „plocha básně“, v základní projekci podobná malířskému plátnu.

## 0. VÝKŘIK

1. Na nebi tiché hvězdy sněží,
2. jak žlutá růže měsíc plane
3. a na sta starých, šedých věží
4. noc nesmírná a smutná kane.
  
5. A každá věž ta hrot svůj ostrý
6. mi do hloubi až srdce vráží,
7. bezlisté stromy jako kostry
8. jsou smutné noci mrtvou stráží.
  
9. Jak pěstě zaťaté jich hnízda
10. do noci hrozí zádumčivé,
11. na římsách domů vítr hvízdá,
12. to volání je smutné, divé.
  
13. A celé těchto hlasů moře,
14. pláč, klení, vzdechy, naříkání,
15. ten výkřik, jímž lká české hoře,
16. mě přehlušuje bez ustání.

Téma básně je městské, nikoli přírodní; názorná ukázka, že bychom „secesnost“ neměli spatřovat jen v (dekorativně zpracovaném) tématu přírodním. Stejná situace je ve výtvarnictví, kde malbu Jakuba Schikanedera nemůžeme podřadit dominantě „naturismus“. Zavádět do našeho modelu další dominantu by však nebylo užitečné. „Městské“ téma a prostor můžeme pochopit jako podřízené kultu přírody, za jakousi jeho druhou tvář; nezapomeňme, jakou roli hrála v secesním umění architektura! Koneckonců jsou to městští lidé, kteří holdují přírodě, ať už v malbě, v poezii nebo v reálném životě. Budeme-li tuto dominantu secese chápat jako podvojnou („příroda“/„město“), nezpronevěříme se tím snad dané koncepci. Podobný prostor jako Schikaneder a Auředníček zpracovává i Hlaváček v Pozdě k ránu, této české básnické sbírce „nejsecesnější“. Můžeme pak hovořit o městské krajině, městu v krajině nebo městské přírodě.

Prostor básně Výkřik je členěn do několika horizontálně položených linií. První z nich je linie noční hvězdné oblohy s lunou (v.1 a 2); zda jde o „kupoli“ nebo „výsek“ nočního pozadí, záleží na čtenářské konkretizaci – totiž zda si úhrnný prostor představíme jako jednoduchý exteriér, nebo pohled z interiéru. Motiv říms, po kterých hvízdá vítr, nevylučuje to ani ono.

Druhou linií je linie věží. Ta je s noční oblohou jakoby propojena: noc na tyto věže „kane“ (v.4), což znamená, že jsou oblity příšeřím.

Třetí linií je linie stromů, v jejichž bezlistých korunách je vidět ptačí hnízda (v.7 a 9); stračí hnízda např. jsou dostatečně velká i dostatečně vysoko, abychom je spatřili i na jaře či v létě. Podzim tu však vychází vstříc ideovému vyústění básně i požadavku pikturálnosti. Zda „hnízda“ budeme považovat za další sestupnou linii, záleží opět na čtenářském pochopení. Vzhledem k tomu, že hnízda „hrozí do noci“ (vzpínavý pohyb), není kladení takové další linie nutné; „hnízda“ jsou entitami včleněnými do linie „stromů“, resp. jejich korun (resp. jejich vrcholků).

Poslední, čtvrtou linií, je linie říms. Tam pohled lyrického subjektu přestává klesat. Plurál „římsy“ nemusí nutně znamenat pohled na jejich množinu zvenku – mohlo by také jít o sluchový vněm (o který ve skutečnosti jde; v.11) z nitra městského domu; *představa* „větru“ by pak směřovala ven do ulice, kde je více říms, případně tímto směrem (např. na protější fasádu) směřuje i náš pohled. Vzhledem k tomu, že báseň popisuje exteriér, nabízí se exteriérový pohled zvenku, nutně to však není. V obojím případě je popisovaný prostor ukončen linií říms a všechno, co leží níže, může být nanejvýš „spolumíněno“.

Výrazně dekorativní je motiv měsíce, který je přirovnáván k (planoucí) „žluté růži“. Jde o představu jakoby „polozenou“ přes reálnou entitu. Obě roviny nazírání jsou zřetelně odlišené a obě entity, měsíc i růže, mají v textovém médiu stejnou vizuální platnost. Logicky je ovšem příměr podřízen „skutečnosti“. Pokud by básník hovořil prostě o „žluté růži“ na obloze, šlo by i logicky o rovnomocnost obou entit a rovin (jejichž difference by pak byla „nulová“). Budeme-li v dalším textu hovořit o „superpozici“ lyrických fólií (*smyslových, zejména vizuálních, a modálních, tj. entitách v modu reality a/nebo představ*), půjde o tuto základní modelovou skutečnost básnického popisu. O „superpozici“ šlo i v textu Kvapilově, kde „sněná žena“ splývala s představou „páry nad čajem“. Tuto skutečnost, totiž superpozici lyrických fólií, chceme v dané chvíli prostě a jen rozlišovat, bez dalších teoretických důsledků. Obě se totiž podílejí na dekorativnosti zobrazeného poetického prostoru, kde se rozlišení „realismus“ *versus* „symbolismus“ jeví jako arbitrární. Secesní poezie je dekorativní nezávisle na metodě zobrazení.

Ostatní entity nejsou tak výrazně dekorativní jako měsíc: jsou to rozestřené, blíže neohrazené množiny, ať už jde o hvězdy, stromy, hnízda nebo římsy. Celek je ale na všech možných stranách pohledu uzavřen nočním pozadím. Nejedná se o silnou verzi uzavírání prostoru („zavíjení“) jako u Kvapila, v každém případě však jde o uzavírání; to by nám nemělo ujít vzdor tomu, že vizuální dominanty textu sugerují ubíhavé vodorovné linie.

Okolnost, že pohled čtenáře končí u roviny říms, je důležitá z hlediska ideového záměru básně. Náš pohled je upřený vzhůru, jako při rouhání za nespáchané viny: srdce lyrického subjektu je zraňováno hroty věží (v.5 a 6) a ptačí hnízda, podobná zařatým pěstím, hrozí (komu?) do temné noci (v.9 a 10). Tento „nářek“ se v posledku ukazuje jako utrpení národa (v.11). Vizuální linie jsou stylizovány (antropomorfizovány) tak, aby výsledným dojmem bylo gesto utrpení a vzdoru. Jde tedy (i přes malebnost noční scenérie a splývavost linií) o báseň angažovanou, jakési „echo Bílé hory“; nutná však taková konkretizace není.

Angažovanost vizuálního gesta je tu argumentem proti charakteristice secese, kterou podal Mukařovský, totiž „odpor k silným citovým výkyvům i k silnému vypětí vůle“. Noc nás vybízí spíše ke klidu než ke vzpouře, a Auředníčkova „noc“ je nocí *zdánlivého* klidu; je to noc potenciální vzpoury roznícených srdcí. Nocí vzpoury je i Hlaváčková „Mstivá kantiléna“. Její revolta je sice odsouzena k porážce, její hrdinové se však k odboji odhodlali. V Neumannově sbírce „Satanova sláva mezi námi“ pak nacházíme poetický prostor, který je zdobený množstvím exkluzivních entit, ale je spojený s kultem síly. „Dekorativnost“ neznamena „umdlenost“. Secesní poetika je poetikou motivických protikladů, jak věc chápe U. Karthaus. Symbolické gesto, ať už je to gesto únavy nebo síly, patří k základnímu inventáři secesní poezie.

### III. Antonín Sova: úhledná krajina a superpozice vizuálních fólií

Báseň Na pasece pochází z Květů intimních nálad, které Sova vydal roku 1891. Budeme postupovat podobně jako v předešlých případech. Výčet jednotlivých entit nebude vzhledem k tématu tak bohatý jako u Kvapila, základní problém, totiž stylizace prostoru a pohyb, který je do něj sotva znatelně vnášen, je však podobný. Na tomto místě nechceme řešit otázku literární metody, totiž případný spor, zda jde o báseň „realistickou“, či „impresionistickou“.

Tuto věc nechceme přeceňovat, nicméně ji nelze ani podcenit: co je v poezii specificky „impresionistické“, nelze zodpovídat libovolně, a to především proto, že jde o terminologický transfer z výtvarnictví, a tedy termín s neurčitými konturami. Nechceme se spokojit ani s aplikací slovníkových definic; na příslušném místě ještě uvidíme, proč tomu tak je. V souvislosti se „zastřešujícím“ pojmem secese chci podotknout jen tolik, že modus „realistický“ a „impresionistický“ považují za krajní body kontinua, které ohraničují jednotný model, „motivovaný“ naturalisticky nebo urbanisticky.

#### 0. NA PASECE

1. Jak pláň, jež v světle půl a ve stínu,
2. skrz sosny vidíš známou mýtinu,
3. modravá pára v stromů korunách
4. v daleku mizí v snách.
  
5. Volavka, v přeletu své nohy vzad,
6. kams na slatinu přes les míří v chvat,
7. jak šipka přes nejvyšších kmenů hrot
8. zapadla, pouhý bod. –
  
9. Nic nehne se... Dokola tmavý les...
10. Jen břízy štíhlé, kam svit slunce kles,
11. jak novicky, za nimiž zavřen svět,
12. se nepřestanou chvět.

Monadickými entitami jsou zde: sosny, volavka, jež je posléze označena příměrem „šipka“ (podobně je i „hrot kmenů“ abstrakcí od konkrétních entit), břízy a novicky (příměr). Relativně monadický charakter mají i slova: pláň, mýtina, koruny stromů, les (podobně i „sosny“ ve svém úhrnu), které jsou však neohraničené. „Slatina“ a „slunce“ jsou nekonkrétní, za obzorem se nacházející; v tomto smyslu se přibližují slovu „sny“ (v.4), tedy světu představ. Slunce za břízami je rozostřené, zbarvující (jak domýšlíme) jejich kmeny do oranžova. Z barev je explicitně jmenována modrá, resp. modravá, implicitně je přítomna bílá, případně černá na kůře bříz a rouchu novickek, dále zelená (les) a zvláštní světlá hněď (ve větších výškách: loupajících se) kmenů sosen, která při západu slunce výrazně přechází do oranžových odstínů. „Světlo“ a „stín“ nejsou barvy, ale na barevnosti se podílejí, zesilují nebo utlumují barvy (tmavý les). Sosny i břízy jsou dřeviny přirozeně dekorativní, zvl. v západu slunce; volbu těchto substantiv (případně valorizaci předlohy) nepokládám za náhodnou. Stejně tak „volavka“ (kterou čteme i u Kvapila) a „novicka“ jsou entity dekorativní. Zda jde o přímé pojmenování nebo příměr, je z hlediska „vizuality“ textu arbitrární; obojí vstupuje do našich představ „přímo“. Dekorativních entit je vzhledem k malému rozsahu textu poměrně dost, když ani barevnost Sovova textu není, nečteme-li nepozorně, zrovna zanedbatelná. O „barevnosti“ textu bychom možná mohli tvrdit totéž co o příměrech, totiž že hranice mezi přímým a nepřímým (implicitním) označením barvy se do značné míry stírá.

Východiskem lyrického popisu je v Sovově básni určitá plocha, podobně jako u Kvapila. „Pláň“ můžeme vnímat jako při okrajích relativně ohraničenou, tzn. že vytváří sice splývavý, ale přece jen „rám“ obrazu. Takové zakreslení úhrnného prostoru není pro lyriku ničím samozřejmým; jejím bezpříznakovým prostorem je svět značený lineárně, např. chůzí nebo perspektivou. U Sovy je tento základní prostor dále geometricky a odstínově rozdělen, a to celkem přesně, totiž na „poloviny“, světlo a stín (v.1). Teprve následně je pláň konkretizována jako „mýtina“; předchůdná a nekonkrétní (v základních rysech geometrická) vizuální fólie je překryta druhou, konkrétní: relativní ohraničenost mýtiny valorizuje „rám“ výjevu a obojí, pláň a mýtina, se ztotožňují. To je přísně vzato představové překrývání, dané obrazným charakterem výchozího substantiva („jak pláň“). Druhý typ překrývání je

myšlen doslovně: pláň-mýtina je překryta sosnami (v.2), lyrický subjekt (zdůrazněný slovesem „vidíš“) vnímá celou scenérii skrze mřížoví borovic. Také tady (podobně jako u Kvapila) je zdůrazněna privilegovaná pozice *hledícího subjektu*. Řekli jsme, že borovice jsou přirozeně dekorativní; platí to zvláště tehdy, promítneme-li i na ně západ slunce. Barva a spletnost borovic, tvořících fólii, skrze niž vidíme pláň, rozdělenou symetricky na část světla a stínu, potvrzují ornamentální výtvarnost Sovovy krajinné kompozice. Přimalujeme-li si k (zeleným) vrcholům stromů modravou páru (v.3) a volavku, která jako šipka s nohama vzad brázdí prostor, máme tu (opět) jakousi „(krypto)japonerii“, která by se např. na misce nebo talíři pěkně vyjímala; umíme si ji také jako návod k malbě dobře představit. Volavka celou kompozici oživuje: je to jediný pohyb, který v básni zaznamenáme, nechceme-li za pohyb považovat „chvění“ bříz v závěru (v.10-12). Strictu senso je „chvění“ lyrickým pohybem, protože se tu ocitá v relativním kontrastu ke klidu („Nic nehne se“, v.9); jeho výslovným opakem však není, nýbrž spíše aktualizací nepohnutosti. Klid, kladoucí se šero, zjinačená a posléze tmavnoucí barevnost, chvění bříz v západu slunce, to je „pictura poesis“ v téměř laboratorní podobě.

Zbývá nám určit časovou souřadnici, kterou autor klade přes fólii prostoru a která je totožná s jediným skutečným pohybem celé kompozice, totiž s pohybem volavky. Volavka letí přes hroty stromů (v.7), ale tak, že se (postupně) zmenšuje, až se změní v pouhý bod a zmizí (v.8). Znamená to, že neletí horizontálně napříč prostorem (v tom případě by „vyletěla“ z kompozice „ven“, šlo by o lineární pohyb), nýbrž šikmo přes prostorovou kompozici „dozadu“ (snad zleva napravo, jako směr čtení a tím i orientace „šipky času“, jak tomu říkají fyzikové). To je také jediný „nevýtvarný“ moment, který se nedá kreslit tužkou; pro více ptáků by se však dal výtvarně rozfázovat. Čas-pohyb se však tímto „zarámováním“ do nitra kompozice („šipka“ → „bod“) podílí na dekorativnosti stylu. Prostorčas Sovovy básně je výrazně stylizovaný, v jednotlivostech i celku ornamentalizující. Jeho základní topografii bychom mohli charakterizovat jako (vizuální) „překrývání“, totiž jednotlivé vrstvy prostoru kladené přes sebe a dále členěné, které v superpozici konstituují celkový poetický „vněm“. Něco jako „překrývání“ jsme postřehli i u Jaroslava Kvapila; k tomu se ještě vrátíme.

#### **IV. Karel Hlaváček: krajinný dekor a superpozice modálních fólií**

Hlaváčková báseň Podmořské pralesy se ani nezachvěly pochází ze sbírky Pozdě k ránu, vydané roku 1896. To jsou již pokročilá léta devadesátá a autorova poetika je výrazně vyhraněna. Zatímco Hlaváčková prvotina byla jakýmsi „sokolským realismem“, odvozeným z Machara, je Pozdě k ránu sbírkou, která je v mnohém směru v české literatuře „nejsecesnější“: stylizace a ornamentálnost ji prostupují skrz naskrz, v celku i detailech, v obsahu i formě, nehledě k literární metodě, která není vždy stejná. Báseň, kterou jsme si zde zvolili k rozboru, považujeme za symbolistickou. Naproti tomu např. Pršelo v noci, podobná svým viděním prostoru Auředníčkově „Výkřiku“, nevykazuje žádné znaky, které by bylo nezbytně nutné chápat jako symbolické, což neznamená, že je to báseň impresionistická nebo v jednoduchém smyslu realistická. Tento problém musíme teď ovšem nechat stranou.

##### **0. PODMOŘSKÉ PRALESY SE ANI NEZACHVĚLY**

1. Podmořské pralesy se ani nezachvěly,
2. po cestách neschůdných jen táhlý bloudil vzdech,
3. z měst zatopených zvony slabě zněly,
4. vše ve tmách zírало na Zaslíbený Břeh.
  
5. Lilie klekaly v své nezprzněné běli,
6. půlnoční modlitbu v svých rozmočených rtech,



7. a černí delfini, již na návrších bděli,  
8. při ohních zmírali v svých němých bolestech.

9. Až teprv pozdě k ránu, nad břehy když vyšel  
10. za zpěvu zástupů, za slávy korouhví,  
11. stříbrné pralesy jsem ze sna klekat slyšel.

12. V dalekých vodách moře, v mysech tajemství...  
13. A v sadech korálů, jež slabě zrůžověly,  
14. se černé stíny nedočkavě tísnily a chvěly.

Okolnost, zda a nakolik jsou zúčastněné entity symbolické, je z hlediska našeho záměru opět arbitrární. Symbolizace, resp. personifikace přírodních jevů, např. „klekající“ lilie a pralesy, pro nás v této chvíli prostě (jen) stupňuje stylizační a vizuální efekt (což na druhé straně neznamená, že nemá i významovou funkci). Totéž platí o „delfínech“ (kteří trpí u ohňů) a ostatních monadických i nemonadických, prostorových a časových entitách.

Zúčastněné entity můžeme rozčlenit do několika vrstev.

1) *Prostorové* entity: podmořské pralesy (verš 1), stříbrné pralesy (v.11), neschůdné cesty (2), zatopená města (3), Zaslíbený Břeh (4), břehy (9), návrší (7), moře (12, daleké moře; změna perspektivy), mys (12, mys tajemství; změna významu), sady korálů (13).

2) *Monadické* entity v užším smyslu: lilie (5; čteme i u Kvapila), rozmočené rty (6), delfini (7), korouhve (10).

3) *Barevné* entity: tma (4), oheň (8), běl (5), čern (7), černé stíny (14), stříbrná (11), růžovění (14).

4) *Zvukové* entity: vzdech (2), zvuk zvonů (3), modlitba (6), zpěv (10), absence zvuků „němý“ (8, němé bolesti).

5) *Pohybové* entity: klekání (5, 11), chvění (14) a jeho východiskové popření „nechvění“ (1), tísnění se (14), vyjít (9, kdo?).

6) *Časové* entity: půlnoc (6), pozdě k ránu (9, oxymóron).

7) *Psychologické* entity: bdění (7), bolest (8), nedočkavost (14), sen (11), značený lyrický subjekt (11, „slyšel jsem“).

Prostoročasové východisko je pod mořskou hladinou, kde vidíme pralesy a města (v.1-3). Poté pohled stoupá vzhůru, k „Zaslíbenému Břehu“ (v.4), o němž však v této chvíli nevíme, co znamená a kde přesně by se mohl nacházet. Směrem vzhůru od východiska se nalézají i návrší, kde při ohních bdí delfini (v.7-8). Nechceme-li zrovna „ohně“ chápat jako světla (či přímo plameny) „pod vodou“, mohla by „návrší“ znamenat skály na pobřeží nebo jinak strukturovaný břeh moře; taková konkretizace je myslím přirozenější. Prostoročas je tedy utvářen v horizontálních liniích, kde první okruh představují pralesy a města pod hladinou moře a druhou linii mořský břeh s ohni a delfíny.

V 9. verši chybí gramatický subjekt: nevíme, kdo „vyšel nad břehy“. Mohl by to být měsíc, který by byl důvodem „zrůžovění dna“ (v.13), na prosvětlení by se však mohl podílet i blížící se den; žádná z těchto možností však není v textu přímo značena. Obojí přitom představuje světlo a tím i naději (která se ve verši 10 potvrzuje jako religiózní: „za zpěvu zástupů, za slávy korouhví“). Mezi substantivy Hlaváčkova textu je jediným adeptem na pozici subjektu ve v.9 onen „Zaslíbený Břeh“ (v.4; religiózní zbarvení jej přitom odlišuje od krajinného břehu). Pak by se (nehledě na konkrétnost či abstraktnost závěrečného „prosvětlení“) nad druhou vertikální linií nacházela výrazná vertikální linie třetí, totiž „břeh nebeský“ (k němuž „vše v tmách zírало“, v.4). Struktura prostoru ve svém úhrnu však na takovém obsazení pozice subjektu závislá není. Pokud na ně nepřistoupíme, třetí vertikální vrstva prostoru nemizí. Ať už je monadická (Měsíc) nebo lineární („Břeh“ nebo prostě dnící se „nebe“), přichází odtud světlo, které dopadá na mořské dno a způsobuje nedočkavé chvění stínů v sadech korálů (v.13-14). Vněm prostoru tedy stoupá a následně klesá třemi

vertikálními liniemi. V geometrické projekci jde o podobný pohyb motivů jako v Kvapilově básni Koflík.

Struktura prostorové topografie se však komplikuje ve verši 11. Je tomu tak proto, že zde narazíme na značený gramatický subjekt („slyšel jsem klekat“). Není to gramatický subjekt v jednoduchém smyslu slova (subjekt lyrické postavy či motivu), nýbrž subjekt lyrický, odkazující k subjektu díla a (tím) k autorskému subjektu. Ten, kdo „slyší klekat stříbrné pralesy“ (synestézie), představuje úhrnný subjekt básně. Protože sní, vykazuje se záhadný prostor obou kvartetů jako prostor představový, prostor snu. Člověk, který je ve spánku schopen reflektovat stav snění (slyšení „ze“ sna, nikoli „ve“ snu), se nalézá současně ve dvou vrstvách skutečnosti: sněné i reálné, subjektivní i objektivní; podobně, ve vyváženějším vztahu ovšem, je tomu u denního snění. Dokud sníme (voda jako symbol nevědomí u G. Bachelarda), je pro nás halucinovaná skutečnost naléhavě reálná. A protože východiskem básně se ukázal být sen (nikoli bdělá skutečnost, jako u Kvapila), přichází identita lyrického subjektu na pořad až ve verši 11. „Stříbrné pralesy“ (v.11) ani „moře“ a „mysy tajemství“ (v.12) *nemají* tedy pro lyrický subjekt ontologickou platnost „podmořských pralesů“ a „zatopených měst“ (v.1 a 3). Jsou pozicemi polovědomého, možná však už probuzeného, značeného subjektu básně, který ví, že spí a sní, případně že spal a snil. Přistoupíme-li na druhou možnost, byl by celý text vyprávěním a vzpomínkou. V obou případech platí, že nejde o pozici čistého snícího nevědomí; tomu odporuje tematizovaný fakt „snu“.

Nakolik ve verši 11 proniká do snového prostoru básně skutečný svět (nebo přinejmenším jeho povědomí a příznak), můžeme tyto dvě pozice chápat jako dvě fólie, podobně jako u Sovova textu. Zde však nejde o vizuální prostupování dvou simultánně existujících vrstev prostoru, nýbrž o prostupování vrstvy v modu reality a vrstvy v modu představy. To byl koneckonců i případ Kvapilovy básně. Těžiště mezi oběma mody je přitom nestálé a může oscilovat v různé modelové vzdálenosti mezi oběma krajnostmi, jak by ukázal rozbor jiných Hlaváčkových básní. Reálné východisko „Podmořských pralesů“ však neruší symbolicitu básně. Snové symboly jsou symboly nevědomí lyrického subjektu, symboly v silné verzi.

## V. Stanislav K. Neumann: lyrické ego a rozptýlený dekor

Báseň „Societo...!“ pochází ze sbírky Jsem apoštol nového žití, kterou Neumann vydal roku 1896, nedlouho po své prvotině. Ta byla, podobně jako u Hlaváčka, „realistická“, a to přibližně v tom smyslu, jak si věc představoval Machar, bez jeho lyrické malebnosti ovšem. Podobně jako u Auředníčka jde o dekorativní text s vyjádřeným sociálním gestem, obojí však je poněkud odlišné. Stylizaci lyrického subjektu nechceme říkat „autostylizace“, protože takové označení odkazuje k oblasti mimo literární text. Výrazně stylizovaný lyrický subjekt označujeme jako „lyrické ego“; to pro nás představuje přechodnou zónu mezi (splývavým) lyrickým subjektem a (konturovanou) lyrickou postavou.

### 0. SOCIETO...!

1. Útroby tvoje jsem prolezl mlád, teď páchneš mi zdáli,
2. prokletá, třikrát prokletá, na kultury trůně!
3. V klíně Evropy vyžilé tvé tělo líně se válí
4. s moru zárodky v těžkém šestinedělky lůně...
  
5. Eh, zhnusená societo! Jsou ještě vůle a svaly!
6. A ještě mozky jsou, které svěží dýchají vůně!
7. A tvoje modly, jež sankcí tě klíží – byt' stokrát víc plály –,
8. i tvoje modly zřítí se jednou v minula hladové tůně.

9. Eh, zhnusená! Děti nemanželské ti zplodím,
  10. upíry bez boha, vzteklé, na zpupnou šíji ti hodím,
  11. by bahno tvé krve sálí neúprosní a silní,
  12. by, bohové sami, tvých model zažehli chrámy,
  13. by s polnicí pomsty vnikli v hradby, kde buržoa smilní,
14. a erby volnosti vetkli na krby a lišty a trámy.

Jde o sonet, jehož grafický profil autor aktualizuje v tercetech a rytmický půdorys uvolněním pravidelné stopovosti (uvolněný verš). To odpovídá dynamičnosti textu, jehož symbolické monády a děje jsou funkcí angažovaného sociálního gesta. Nejde vždy o symboly, nýbrž o personifikace (societa, v.0-4), metafory (klín Evropy, v.3, erby volnosti, v.14), alegorie (modly, v.8, upíři bez boha, v.10) a synekdochy (vůle a svaly, v.5, mozky, v.6); rovněž distinktivní trópy jsou funkcí angažovaného sociálního gesta. K výraznosti textu však přispívají také slovesa.

Text obsahuje celou řadu entit, které působí stylizovaně: páchnoucí útroby společnosti (v.1), trůn kultury (v.2), v klíně Evropy líně se válející tělo společnosti (v.3), zárodky moru v lůně šestinedělky (v.4), modly, sankcionující a planoucí (v.7) a řítící se do tůně minulosti (v.8), nemanželské děti společnosti (v.9), upíři bez boha (v.10), bahno krve, kterou silní a neúprosní upíři sají z těla společnosti (v.11), lidé zažehující chrámy, kteří se sami stávají bohy (v.12), polnice pomsty (v.13), v hradě smilníci buržoa (v.13), erby volnosti na krbech a lištách starých komnat (v.14).

Každý verš Neumannova textu (včetně veršů 5 a 6) je obsazen efektními entitami, ať už monadickými nebo dějovými. Zdobnost Neumannova textu však neodkazuje ke krajíně (jak jsme to viděli u Sovy, Auředníčka a Hlaváčka), nýbrž je soustředěna na stylizaci lyrického subjektu. Neumannův poetický dekor (tedy) nemá pevnou strukturu. Jeho prostorové entity se nacházejí volně vedle sebe v mentálním prostoru, který není vázán pevnou topografií. Tento typ (bezkrájině) stylizace označujeme jako rozptýlený dekor. Ten bychom byli mohli identifikovat už u Kvapila, kdyby nebyl vázán konkrétním předmětem (koflík) a situací (pití čaje). Rozptýlený dekor je vázán pouze funkcí textu.

Pevným bodem této stylizace je pozice lyrického subjektu, kterou jsme označili jako „lyrické ego“. Jde o výraznou stylizaci podle vědomé intence, a lyrický subjekt podle této intence také jedná. Neumannovo sociální gesto (vztyčení erbů volnosti) se na první pohled liší od funkčně shodného gesta Auředníčkova. Není totiž trpné: je to gesto síly a životního dynamismu, které vychází z (anarchistické) představy, že descendenci společnosti je třeba uspišit. Gestem síly je přísně vzato i vzpoura „Geuzů“ ze Mstivé kantilény; u Neumanna se však jedná o gesto *vítězné* síly! Ztotožňovat secesi s kvietismem a eskapismem by znamenalo zužování její poetiky. V lektuře Neumannovy básně zahlédneme nejen motivy dekadence společnosti, ale i kult nadčlověka; secesní poetika je poetikou protikladů, jak o tom hovoří Udo Karthaus.

„Rozptýlený dekor“ tedy není tak docela „rozptýlený“. Je vázaný funkcí, podobně jako entity na erbu, o němž se tu (nikoli náhodou) hovoří (v.14). Podobnou funkcí jako erb měl „ikón“ renesanční emblematicky (a ikonologie), který vytvářel množinu entit vázaných danou funkcí, vyjadřující charakteristiku konkrétní osobnosti (nebo určitého pojmu). Taková množina vytvářela „emblém“; „emblém“ tu neznamenal nic jiného než „mozaika“ (kterou je i Neumannův text). Neumannova báseň je emblémem, mohli bychom také říci: poetickým ideogramem.

## VI. Josef Svatopluk Machar: realistický dekor

Báseň Smuteční šaty pochází ze sbírky Confiteor, kterou Machar vydal roku 1887. Nakolik v ní nacházíme „secesi před secesí“, patřila by na úvod této studie. Takový postup by byl literárně historický. Estetická argumentace (totiž snaha vykázat takový postoj k lyrické situaci, který bychom mohli označit jako „secesní“) však je srozumitelnější v obráceném postupu, totiž od vyhraněného secesního vidění k jeho počátkům. Ani ve výtvarném umění nevznikla secese ve vzduchoprázdnu, jak ukazuje Wittlichova monografie. Arne Novák charakterizuje Macharovu prvotinu (která „vzbudila zároveň odmítavý nesouhlas moralistů a dogmatiků i nadšené soucítění mladého čtenářstva“) termíny „genrové obrázky“ (s výsměšnými pointami, jak dodává), „pestré společenské kresby“ (s lehkým ironickým podmalováním) a „dekorace“. Jde o zřejmé transpozice výtvarnických termínů, motivované Macharovým „viděním“ lyrické situace.

### 0. SMUTEČNÍ ŠATY

1. Tak neslušel ti šat ten bílý,
2. v němž na plesu jsem tebe zřel,
3. ten modrý ne, v němž zjev tvůj milý
4. jde do koncertů, divadel,

5. jak černý háv dnes, moje milá,
6. jenž objímal vděk údů tvých,
7. když jedné na pohřbu jsi byla
8. z tet uvadlých a svárlivých.

9. Ten kontrast! Černý klobouk skrýval
10. tvých světlých zdobu kadeří,
11. skrz chmurný závoj zrak se díval
12. jak díblíků dvě z zášeří,

13. s tou veselostí roztomile
14. tak tragicky ten smutek hrál,
15. že nadšen, drahá, v tyto chvíle
16. jsem jedno bezbožně si přál:

17. než odložíš tak za čtvrt leta
18. ty černé šaty docela,
19. by některá tvá zvadlá teta
20. ti zase brzy umřela!

Lyrická situace je iniciována superpozicí tří vizuálních fólií, z nichž až ta poslední (v.5) je pro lyrický subjekt přítomná; obě předcházející jsou vzpomínkou (v.1 a 3). Jsou tak „přes sebe“ (nebo: vedle sebe) kladeny tři podoby jedné ženy, určené barvou jejích šatů (bílá, modrá a černá). Jde (tedy) o utkvělý pohled, fascinovaný ženskou elegancí, který jakoby svůj „objekt“ vyjímá z času: tomu odpovídá narušení symetrie mezi lyrickým syžetem a fabulí, provedené na minimální ploše pěti veršů. Barvitost prvních dvou podob ženy (bílá a modrá) je dokreslena elegantním prostředím (ples a divadlo). Proti nim stojí (kontrastně) podoba „černá“, sama opět kontrastovaná: světlé vlasy pod kloboukem (v.9 a 10) i oči, šelmovsky hrající pod závojem (v.11 a 12), jsou protikladem svého hávu. Tento dílčí kontrast je (zcela po zákonu malby) vlastně vyšší formou harmonie (v.13 a 14; smutek „hrál“, tedy *ladil* s „veselostí“); vytváří tu vrchol ženské elegance. Pointa je potom specificky literární variantou kontrastu, která (tuto) vrcholnou elegancí s elegantní ironií potvrzuje.

Specifické „vyjmutí z času“ je u Machara doprovázeno i (specifickým) „vyjmutím“ z prostoru. Na daném lyrickém záběru nevidíme žádné další postavy, žádné smuteční hosty, kteří tu mohou být jen „spolumínění“. Totéž platí i o širším prezentním prostředí celé scény, totiž o prostředí hřbitova. Hřbitov je jistě obehnán hřbitovní zdí, vymezující jasně hranici mezi „tam“ a „tady“ (nebo také: „nyní“ a „tenkrát“); i toto ohraničení může být čtenářsky jen „spolumíněno“. V naší řeči to znamená, že lyrický prostor, předchůdně omezený a ohraničený, je dále omezován: přes („spolumíněnou“) množinu hostů směrem k jediné postavě, která se tak stává ohniskem prostoru, uzavírajícím se do sebe, resp. do diády s lyrickým subjektem. Tyto postupy, totiž vizuálnost, elegance a barvitost entit, stejně jako stylizovanost úhrnného poetického prostoru, který se uzavírá do sebe a vykazuje relevantní tendenci k superpozici lyrických fólií, považujeme (právě) za „secesní“. Podobnou dekorativnost *reálné* lyrické situace najdeme u Kvapila, Auředníčka i Hlaváčka. Jinak řečeno, Machar byl jedním z tvůrců, u kterých se pozdější, již vyhraněná secese učila.

Postupy, příznačné pro Confiteor, nereprezentují „celého“ Machara. Příznačně říká Arne Novák, že Machar „záhy odhodil všecku tuto dekoraci“ (kterou prý „ovládal nikoli bez koketerie“) a „spokojoval se s přesnými, neretušovanými záznamy postřehů analytických a skeptických“. Celá pravda však v této formuli obsažená není. Nemůžeme-li na jedné straně pominout ironii a skeptičnost „genrových obrázků“ Confiteoru, musíme na druhé straně zdůraznit, že příznačnou stylizaci lyrické situace Machar nikdy neztratil docela; tak i ve Čtyřech knihách sonetů (1891-93), reflexivních povýtce, najdeme zřetelné stopy tohoto postupu. Zalistujeme-li jinde a vezmeme např. báseň Na Kahlenbergu (Tristium Vindobona, 1893), máme v ní téměř celého Machara: krajinný dekor i znechucení českou politikou, bělohorský resentment (s příznačným gestem připomínajícím Auředníčkův „Výkřik“) a paralelu historizujícího biblického příběhu... Nic z toho, včetně budoucího protikřesťanského gesta historických cyklů, se strictu senso nevyklučuje se syntetickým konceptem „secese“. Zdá se, že v knihách roku 1894 dekorativní stylizace opět narůstá. Macharův „realismus“ zřejmě nelze při zkoumání české literární secese obejít,<sup>5</sup> i když typický „secesní realismus“, jak se vynořil u Kvapila a Auředníčka (a jak bude dovršen v některých číslech Hlaváčkova Pozdě k ránu), to ještě není.

### **Závěry: možná typologie secesního gesta v lyrice**

Jednotlivé entity zúčastněné na tvorbě prostoru a času secesní básně jsme pochopili jako exkluzivní, např. dekorativní, elegantní nebo barevné monády, které případně mohou nabývat či à priori mít symbolickou hodnotu. Předběžně se ukazuje, že co je v textu specificky realistické, impresionistické nebo symbolické, lze určit jen podrobným rozbořením prostoročasu básně v závislosti na modalitě lyrického subjektu.<sup>6</sup> Pozice lyrického subjektu u Hlaváčka byla

<sup>5</sup> „Protiklad mezi Macharem a symbolismem,“ píše Mukařovský, „udává po delší dobu osnovné schema vývojového půdorysu: básnické zjevy jako Neumann, Dyk a Bezruč znamenají, každý po svém, synthesy této antinomie“. V naší řeči to znamená, že také to, co B. Svozil označuje jako „dva jen navenek odlišné projevy jedné a téže situace tvůrců“ (což převádíme na formuli „postoj k lyrické situaci“), představuje krajní body modelového kontinua, v němž existují specifické přechody. Uvažujeme-li *modelově*, jak to vidíme (právě) u Mukařovského a Svozila, ukazuje se krok k (nějakému) syntetickému pojmu jako prospěšný, ne-li nutný. „Zastřešující“ syntetický pojem literárně-teoretický, přísně vzato, nevyžaduje zohlednění pojmu „secese“ – každý *stylový* a *estetický* pojem však ano. Pokud bychom tak neučinili, zůstávají symbolismus, realismus a impresionismus diskrétními jednotkami, jejichž jediným společným znakem je synchronicita.

<sup>6</sup> Čisté symbolično chápou v souladu s A. J. Greimasem jako součást „noologického“, tzn. že moderní evropská poezie nevytváří imagináty v silné verzi, jak by tomu mohlo být v jiných kulturách (víra v mýtus). Umělecký symbolismus je podle Greimase něco jako „rezervovaná oblast“, kde je „snová řeč“ podřízena „přirozené řeči“; ta je ve svých (školských) základech sémanticky strukturována vědeckým diskursem. Jinak řečeno, Rimbaud se podle Greimase necítí být „opilým korábem“ ve stejné míře, jako se válečník kmene Simba cítí být „lvem“. Díváme-li se na Preislerův obraz nebo čteme-li Březinovu báseň, chápeme je jako příznakové, tzn. jako ve

mezni. Pokud by jej básník netematizoval jako subjekt snící, změnil by se v pouhý a čistě nenázorný subjekt díla. U Neumanna naproti tomu lyrický subjekt hraničil s konceptem (lyrické) postavy; pokud by se proces tvoření lyrické postavy dovršil, roztoupil by se i zde lyrický subjekt do subjektu díla a objektu. Obě modální fólie přitom chceme rozlišovat i v básních, kde splývají, jak by tomu bylo v právě uvedených virtuálních variantách obou básní. Prostupování a splývání lyrických fólií je metodou zdobení poetického prostoru: pikturální entita je dekorativní, nehledě k ontologickému statu, který má pro lyrický subjekt.

Jsou-li (jednotlivé) „topoi“ dekorativní, je „topografie“ úhrnného prostoru, kterou tyto poetické entity konstituují pro určitý čas, ornamentální; exkluzivní monády vytvářejí ornament. Tento ornament, zachytitelný v textu jako specifická křivka prostoročasu, vytváří geometrický substrát, zakreslený jednotlivými monádami a tyto monády nesoucí. Monády však mohou být volně centrovány kolem lyrického subjektu jako (jeho) emblém. Obojí, monády a specifický ornament, pak vytváří to, čemu chceme říkat „ornát“ secesní básně. Za „ornát“ nechceme považovat jakoukoli „výzdobu“, nýbrž jen takovou, kde platí rovnice „ornátové = dekorativní + ornamentální“. Obojí přitom nesmíme oddělovat. „Rámování“ ani stáčení prostoru do sebe, výtvarné řešení „plochy“ básně či překrývání lyrických fólií nemusí být výlučným rysem secesnosti, stejně jako jím nemusí být dekorativní entity jako takové. „Secesní“ je tvořeno specifickým souběhem těchto věcí, resp. jejich vzájemnou podmíněností, když pominout nelze ani specifickou topiku secesní periody; ta se bude v základních obrysech vynořovat v průběhu práce na dalších sondách a heuristických studiích. Tam, kde je „ornát“ uvedeným způsobem akcentován, můžeme hovořit o secesní estetice literárního textu v relativní nezávislosti na jeho umělecké metodě. Charakteristika „secesní“ jakožto *estetická* kategorie je v takových případech nadřazena charakteristikám typu „realistický/symbolistický“, podobně jako jim zůstává nadřazena jakožto „zastřešující“ literárněhistorický pojem.

Bezpríznačkový prostoročas lyrické básně je lineární a jeho metodou je lyrický popis (krajina, pohyb, představa, pocit). Můžeme také říci, že běžný lyrický subjekt je „uchvácen“ a „nesen“ prostoročasem lyrickou událostí či děním. Secesní lyrický subjekt prostoročas lyrické události aktivně vytváří, tzn. že subjekt díla není (uchváceným) „okem kamery“ (která může případně tematizovat lyrický subjekt sám), nýbrž spíše „nástrojem“: něčím jako rydlem nebo štětcem, který tento prostor aktivně vytváří. Pozice (pozorujícího) subjektu díla se tedy v secesní lyrice ocitla v silovém poli výtvarna, podobně jako se v tomto období „subjekt díla“ výtvarných kompozic ocitl v silovém poli literatury a lyrické symboliky; oboustranný transfer estetických vlivů by mohl být i spouštěčem možného syntetického popisu secese ve výtvarnictví a literatuře. „Výtvarno“ tedy není arbitrárním znakem literární moderny, nýbrž jejím znakem strukturálním.

Z rozboru uvedených básní plyne, že by k strukturálním dominantám secesní lyriky mohlo patřit jednak vizuální uzavírání prostoru do sebe (specifickým uzavíráním je i „emblém“), jednak překrývání lyrických fólií. Pikturálnost zúčastněných entit by přitom mohla být považována za závislou veličinu, totiž za *prostředek* k utváření právě takového typu prostoru. Řekneme-li však, že zdůraznění (exkluzivních) pikturálních entit strhuje pozornost k sobě samé a (tím) uzavírá lyrický prostor, nevyjadřuje to secesnost v její silné verzi. Platí to např. pro poetický prostor Macharovy básně, kde širší prostorové entity byly lyrickým subjektem (jen) „spolumíněny“, ne však pro básně „těžkého“ ornátu, kde jsou entity širšího prostoru, případně charakteristiky prostorového uzavírání, explicitně vyjádřeny.

Lyrické fólie mohou být buď smyslové (nejčastěji zrakové), nebo modální (mentální v různých modech smyslovosti), případně obojí. V Kvapilově básni Koflík bylo strukturální dominantou zavíjení prostoru, zároveň jsme však mohli zachytit i superpozici modálních fólií.

---

svém základu podřízené konsenzuálnímu časoprostoru evropské vědy. Poetika jako věda tak musí rozlišovat „modální fólie“ i tam, kde je jejich diference nulová.

V Sovově básni Na pasece byla strukturální dominantou superpozice lyrických fólií (vizuálních, ale i modálních), důsledkem superpozice však bylo i evidovatelné ohraničení prostoru. „Uzavřenost“ a „uzavírání“ nemusí být nutně totéž: Kvapil svůj lyrický prostor „uzavřel“, Sova ho (jen) relativně „uzavíral“. U Hlaváčka obojí, totiž uzavírání prostoročasu a superpozice lyrických fólií (v daném případě: modálních), hypertrofovalo společně s exkluzivními monádami do podoby velmi komplikovaného, „těžkého“ ornátu. Těžký i lehký ornát pokládáme za znak secesnosti v silné verzi. Specificky „secesní“ by však byla každá poezie (např. realistická), která by vykazovala evidovatelné tendence k uzavírání prostoru, stylizačnímu gestu a superpozici lyrických fólií.

**Literatura** (neuvádím publikace, užité i v předchozí studii)

Novák, Arne, Nová česká poesie; Úvod. J. R. Vilímek, Praha 1907

Slavík, Ivan, Neznámá devadesátá léta, in Zpívající labutě, Odeon, Praha 1971

Zuska, Vlastimil, Temporalita estetického znaku, in Temporalita metafory, Gryf, Praha 1993