

Skladba a ornament. K možnému estetickému modelu v povídce české secese

Když v roce 1891 otiskl F. X. Šalda v moravské Vesně svou povídku „Analysa“, byl to opravdový a razantní nástup mladé prózy – takové, jakou si vysnil a v následujících polemikách a výkladech, především ve studii „Synthetism v novém umění“ (1892), také teoreticky zdůvodnil. Časová blízkost obou těchto epochálních počinů svádí k jejich většímu či menšímu ztotožňování. „Všechny tyto Šaldovy texty,“ píše se na vrub „Analysy“ a „Synthetismu“ v předmluvě k výboru z drobné prózy české secese (KUDRNÁČ, 1989), „tvoří jeden významový a programový celek.“ Odtud je už jen krok k předřazení teorie umělecké praxi, jako by nová próza vznikala jako odlika teorie a ne niterné puzení k tvorbě a umělecké výpovědi. Dlouhodobou obětí takového chápání je Šalda umělec. V tomto článku chceme závislost obou rovin Šaldovy tvorby chápat důsledně historicky a příčinně: Šalda pro nás zůstane především literárním umělcem a kritická činnost derivací tohoto prvotního tvůrčího podnětu. Stejně tak chápeme kritickou činnost Karáskovu, Hlaváčkovu, Neumannovu a jiných, ať už literární nebo výtvarnou (a výtvarnou vzhledem k secesnímu období o nic méně než tu prvou), jako příznak intelektualismu mladší generace, kterou k tomuto intelektualismu (a tím valorizaci uměnovědného vzdělání) vedly potřeby domácí umělecké scény. „Secesní generace“¹ se „rozhlížela po Evropě“, jak je zřejmé už ze jmenného rejstříku „Synthetismu v novém umění“, a musela z nutnosti, nikoli snad z nějakého příkazu módy, své dojmy a postoje rozumově zpracovávat. Zjednodušíme-li věc poněkud, Šalda svou povídkou „Analysa“ stvořil secesní literární styl.² Stvořil ho naráz a téměř „z ničeho“, jako umělecké zjevení. „Synthetism v novém umění“ je pak pro nás jedinečnou příležitostí seznámit se s jeho autorskou definicí.

I. Šaldova „Analysa“ jako příklad secesního stylu

Je-li tomu tak, může nám Šaldova povídka posloužit jako genotyp secesního stylu v próze. Podívejme se především na tři vstupní odstavce Šaldovy povídky, které představují silnou (ornátovou) verzi secesionismu. Ta nás (právě) může poučit o verzích „slabých“, tedy takových, v nichž je stylové paradigma méně zřetelné.³

Tušová tma halila rozteklé koruny hladce bronzových dubův /1/ a míchala kovově studené vůně zpařeného listí se zelenými a jako /2/ vlhkem sloupanými vrstvami starého zlata nízkého a jako z mléčných /3/ perel vykrojeného obzoru. Bledé skvrny lámaly namodralé transpa- /4/ renty slabě zvěřeného parteru, plného již nemocných a mrtvých /5/ květín a rozsekaných granulací okru ze světlé páry rudě malovaných /6/ pecí, co zatím barbarsky polychromovaný Python měnil ve špinavé /7/ mlze svoje šupiny, v duze barevného kouře (skrže níž hnila spálená /8/ zeleň hvězd) z kovové a nachem hrající tlamy... pod stříbrným /9/ svistem morových šípů nahého a jako ze sloně bílého boha. /10/ Těžká slina dvou plynů ssedala v šedivých bublinách... v nudě /11/ ploché šířky rozválených a udupaných záhonů, v nichž mokvaly ještě /12/ do chladné noci hluboké díry po posledních podzimních amputacích /13/ exotické květeny. Suché, jakoby zaprášené barvy trav vadly pod /14/ prvním ledem. /15/

¹ Termín „secese“, „secesní“ chápou v první řadě historicky a etymologicky, jako v předchozích studiích na tomto webu, tedy jako generaci, která se chce vymezit vůči starší generaci literátů, „odštěpuje se“ od ní.

² Secesní literární styl v lyrice jsem se pokusil modelově zachytit v sondě K prostorčasové organizaci textu v secesní lyrice. Nakolik chceme pojem „secese“ chápat v hlubším než etymologicko-historickém smyslu, musíme o takové vymezení usilovat, ať už v poezii nebo v próze. Můj program v této věci chce směřovat od lyriky k epice a od drobných žánrů k větším, jako jsou sbírka básní, poema, povídka a román.

³ Čísla v rádcích označují řádkování v sebraných spisech F. X. Šaldy, s. 193. Zachování původního pravopisu se zde ukazuje jako prospěšné. Změna genitivu „dubův“ na konci prvního řádku v genitiv „dubů“, jak se děje v uváděných „Vteřinách duše“, mění stylistický příznak v bezpříznakovou formu.

Skřipot a šum písku pod lehkým, nejistým, bázlivým a zase hořkým, /16/ studeným a jako prohnílym rytmem volného a opatrně do tmy /17/ sázeného kroku (ač Janus Schlaag chodil i ve dne stejným způsobem... /18/ „šlapal do prachu jako do vzpomínek,“ charakterisoval dobře jeden /19/ mladý psycholog z nečetných jeho přátel) začal náhle z daleka a z ticha, /20/ pak ve dvou, třech, čtyřech, pěti hranách najednou... v ostře /21/ rostoucí stupnici jisté a neústupné síly tlačiti se do celého toho vy- /22/ silného a bolestně horečného, v rychlém tepu třešticího ruchu /23/ dohrávané féerie. /24/

Vstup Šaldovy „Analysy“ klade značný sémantický odpor. Jen postupně, opakovaným čtením se v něm čtenář dokáže zorientovat natolik, aby věděl, co se tu popisuje, a jen pracně si pak bude skládat sled událostí celé první kapitoly. Už syntax uvedeného úryvku je značně výstřední. První odstavec (ve spisech F. X. Šaldy deset řádek) je tvořen dvěma souvětími, druhý dominujícím souvětím táhnoucím se přes čtyři řádky a závěrečnou oddělenou větou. Třetí je tvořen jedinou rámcovou větou (devět řádek), kde mezi podmět a přísudek je vložena závorka, obsahující souvětí o třech větách, a mezi oba členy přísudku („začal – se tlačiti“, ř. 20-22) klimax mnohonásobného i postupně rozvíjejícího přívlastku. Skladba Šaldova textu je komplikovaná. Její logický systém, tedy výrazy pro označení prostorových, časových a příčinných souvislostí, je fragmentován a potlačován. Výsledkem je zastření logických vztahů a tím strhávání pozornosti k syntaxi jako takové. Jinak řečeno, komplikovanost Šaldovy syntaxe je esteticky motivovaná. Tuto esteticky motivovanou komplikovanost chceme vnímat jako specifickou ornamentálnost. Šalda své věty neřadí a nečlení, nýbrž vykružuje a ve fraktálních liniích komponuje. Je to něco jako syntaktický ornament.

Tento ornamentální substrát nese lexikum zvláštního typu. Zohledníme-li pouze plnovýznamová slova (neplnovýznamová, kam patří zmiňovaný logický systém, do statistiky nezapočítáváme), napočítáme v prvních dvou odstavcích téměř 42 % přídavných jmen. Připočteme-li k jejich okruhu také příslovce, obsahuje text této pasáže přes 46 % výrazů, které chceme označovat jako *circumstantia*, výrazy vyjadřující okolnosti vztahu mezi subjektem, predikátem a objektem. Připočteme-li do téhož okruhu i všechny neshodné přívlastky, obsahuje text dvou prvních odstavců 80% *circumstantií*.⁴ Řada *circumstantií* označuje barvu: tušový, bronzový, zelený, mléčný, namodralý, okrový, rudý, nachový, stříbrný, bílý, šedivý. Některé výrazy vyjadřují barvu implicitně: tma, listí, páry, mlha, duha, kouř, tráva, barva, polychrom, exotická květena. Do téhož okruhu můžeme počítat výrazy „bledý“ a „barevný“, vztahující se ke kvalifikaci barevnosti, a v určitém volnějším významu i výrazy označující zapojení jiných smyslů: „kovově studený“, „vlhko“ a „chladný“ pro hmat a „vůně“, „zpařený“ a „spálený“ pro čich, když výrazy „hnít“ a „mokvat“ chápeme jako společné pro zrak a čich. V třetím odstavci k nim přistupují výrazy označující sluchové podněty. Vstup Šaldovy prózy výrazně oslabuje hybatelské funkce textu (subjekt a predikát) ve prospěch nehybatelských (*circumstantia*). Důsledkem hypertrofie *circumstantií* je lyričnost specifického druhu. Jestliže mezi výrazy označujícími okolnosti hrají významnou roli slova pro barvu a barevnost, jde o tendenci souhlasnou se syntaktickým ornamentem; barevná slova jsou kladena na ornamentální substrát. Obojí chceme chápat jako transfer výtvarných kvalit do narativního materiálu. Výtvarné umění daného období přijímá naproti tomu literární

⁴ Jde o koncept naratologie, vrácený z velkých nadvětých celků zpět do věty, což se vzhledem k lyrismu Šaldova textu ukazuje jako nutné. A. J. Greimas rozumí termínem „*circumstantia*“ okolnosti vztahu mezi subjektem, predikátem a objektem rámcového děje. Protože „subjekt“ a „objekt“ (diskrétní entity) i „predikát“ (nediskrétní, dějová entita) jsou primárně kategoriemi gramatickými, je taková zpětná aplikace možná. *Circumstantia* jsou v našem rozboru vyjádřena přídavnými jmény (shodný přívlastek) nebo neshodnými přívlastky, příslovci (příslovečné určení) nebo jinak vyjádřenými příslovečnými určeními. Některé z těchto větých členů akcentují kvalitu (u Šaldy např. „barbarsky“ polychromovaný Python), jiné kvantitu (např. „vysoko“). *Circumstantia* vyjadřující kvantitu chápeme jako těsně přiléhající k logickému systému, resp. jako jeho smyslové znázornění. *Circumstantia* kvality směřují k barevnosti, *circumstantia* kvantity k linii. Obojí vytvářejí specifický „malířský efekt“, avšak efekt rozdílného typu a vposledku odlišného modu vizuality.

prostředky, jmenovitě symbol. Výměna mezi oběma uměleckými odvětvími je symetrická a pro secesitu jako transverzální pojem i konstitutivní.

Podíváme-li se na souměřitelný, tzn. výtvarně laděný text rámcově téhož období, avšak jiné literární metody, kterým mohou být vstupní odstavce Jiráskova románu *Proti všem*, rozepsaného v Zlaté Praze roku 1892, je už při prvním čtení náš dojem docela jiný; literární realismus přitom může představovat bezpříznakový styl zaměřený na vnější realitu (na kterou se zaměřuje i citovaný text Šaldův):

Po šíru daleku, pod jitřním nebem, pole a pole; tmavo- /1/ hnědé ouhory, zelenavé lány mladistvého osení, měkkoty /2/ nasáklé včerejším deštěm. Jich nesčíslné brázdy sbíhaly se /3/ do dálky a splývaly v jednu spoustu hrud jakoby v rozče- /4/ řené, hlinité jezero. /5/

Pole ta bez stromů, většinou rovná a jen tu onde stou- /6/ pající mírnou vlnou, tratila se na obzoru ve špinavě, /7/ hustě šerém oparu, jenž se nesl vysoko a zanikal ve spou- /8/ stách popelavých mraků. Těmi na východě prorážel sinavě světlý pruh prvního úsvitu. /10/

Z roviny, u blátivé cesty, vedoucí polí od Lužnice řeky /11/ pod Veselím na západ směrem k Bukovsku, trčelo na /12/ mezi vymořené zimou – bylot' koncem dubna – osamělé /13/ „boží znamení“, dřevěný, čtverhranný sloup s malým /14/ kovaným zrezavělým křížkem. Dřevo nachýleného slou- /15/ pu bylo mokrem prosáklé, zčernalé; nahoře, pod samým /16/ křížkem rozlézal se po něm žlutý lišejník. /17/

Jirásek pečlivě člení prostorové souřadnice: šíři, hloubku i výšku prostoru; nebem zaklenutý úhrnný prostor se sbíhá k obzoru. K tomu napomáhají obecné geografické pojmy (východ – západ), konkrétní geografické pojmy (místní jména) i pojmy z oblasti meteorologie (roční období a některé s tím související okolnosti). Místní jména jsou konkrétní „fólii“, položenou na obecně geografické souřadnice, k nimž se další konkrétní (např. stoupavá perspektiva polí a boží muka) mají jako doplňková. Výsledkem je plastický dojem, konkrétní a nematoucí. Co platí pro celek, platí i pro detail, jak vidíme u popisu kříže. Nakolik můžeme použít výtvarnickou terminologii, jde u Jiráskova o perspektivistickou malbu realistickou, u Šaldy o neperspektivistickou malbu nerealistickou (impresionistickou, případně jinou). Tomu odpovídá i řeč statistiky. U Jiráskova identifikujeme necelých 24% přídavných jmen (u Šaldy 42%). U Jiráskova je sice vyšší počet příslovcí a jinými slovními druhy vyjádřených příslovečných určení, vlastních „příslovcí kvality“ (u Šaldy: hladce, kovově, rudě apod.) je však jen kolem 3% (např. „špinavě“, „hustě“). Velká část ostatních příslovečných určení přiléhá těsně k logickému, resp. topologickému systému (např. „na západ“; je jich necelých 7%) nebo jsou to běžná příslovečná určení (např. „u cesty“; těch je 7,7%). Obojí kategorie jsou deskriptivní a nevytvářejí specifické „výtvarné“ kvality. Připočteme-li k množině přídavných jmen (24%) a příslovcím kvality (3%) neshodné přívlastky, kterých je něco málo přes 9%, obsahuje množina circumstantií kvality (to znamená těch, která nepřiléhají těsně k topologickému systému nebo jej deskriptivně nesuplují) asi 36% všech plnovýznamových slov textu. Ale ani po připočtení všech ostatních příslovečných určení (14,6%) nedostaneme množinu, která by se významně přiblížila statistice Šaldova textu: je to něco málo přes 50% všech circumstantií kvality i kvantity oproti Šaldovým 80% (převážně kvalitativních) circumstantií.

Hypertrofie circumstantií znamená určité nastavení estetických kvalit vzhledem k dalšímu textu. Jeho ornamentální a barevné zhuštění se sice bude postupně uvolňovat (jak naznačuje už třetí odstavce; nejinak je tomu s výtvarným viděním u Jiráskova), zcela však nikdy nepomine. Charakter vstupní pasáže chceme charakterizovat jako *překrývání smyslových fólií*. Nejvýraznější a dominantní je tu fólie zraková, doplňovaná fólií hmatovou, čichovou a sluchovou. K smyslovým fóliím přistupuje ve třetím odstavci fólie psychologická (vnitřní prožívání). Ta nám sluchové kvality (skřipot a šum písku) kvalifikuje mentálně skrze atributy „nejistý“, „bázlivý“ a „hořký“ a dává do základní zrakovosti textu proniknout vzpomínce.

Modální fólie (vnější symboly *versus* vnitřní symboly) se vzájemně prostupují a prosakují jedna skrze druhou, umocňující sytost a neurčitost narativních linií. Výsledkem takového postupu je pocit, že se prostor a čas znázorňované reality uzavírá do sebe. Čtenář se ocitá v jakési „bublině“, potměšilé a pestré závoři, která jej odděluje od bezpříznakového světa běžné reality. Vizualní objekty i vnitřní entity prožívání jsou tu příznakem subjektivity, ať už máme na mysli subjekt postavy nebo úhrnný subjekt díla; subjektivita se rozplývá ve svých atributech.

Následující Šaldův text se nevzdává (alespoň ne docela) uměleckých prostředků prvních tří odstavců, stylistické těžiště se ale přesouvá jinde. Tak na počátku 4. odstavce čteme tuto charakteristiku kráčejí postavy:

„Nad suchým anglickým plaidem, jehož hněd' v těžkých záhybech své kostkované látky první ztuhla pod řídkými síty sazemi skropených bříz, srážely a tísnily se ve vodnatém svitu lampy bezbarvé a podlouhlé, holé a mdle vlhké tváře hubeného, posud – třeba v měkkých a vláčných rysech – výjimečně krásného, dole širšího obličej s úzkými a tenkými rty krátce navázanými k silným svalům nehybných a do ztrnulé pózy příliš sestředěných a stejnorodých linií vtisknutých lící. Ruce, křečovitě zkroucené v hlubokých kapsách...“

Motivy tohoto popisu (obličej, rty, ruce atd.) připomenou tradiční realismus a také narativní linie se stává poněkud zřetelnější. Text ale i nadále klade sémantický odpor a příčinou je tentokrát vztah mezi syžetem a fabulí. Ten je zastřený typickou Šaldovou metodou, totiž potlačováním logických spojů, takže málo soustředěný čtenář nemusí nutně vědět, kdo, kde a v jakém čase se pohybuje.

Klíčem k situaci je věta přibližně ve dvou třetinách 4. odstavce (ř. 20 na s. 194 Šaldových spisů):

„Dnes již celé odpůldne a celý večer trhaly sebou...“

Je stále řeč o Schlaagových rukou, a je to již čtrnáctý řádek sekvence, kterou jsme přerušili u zjištění, že je Schlaag má „křečovitě zkroucené v hlubokých kapsách“. Časové určení „odpoledne *versus* celý večer“ uvádí retrospektivu, možná Schlaagovu vzpomínku na dnešní den... Ta je následovně rozfázována:

„po celých osm hodin, co leže tváří k zemi na pohovce ve své ložnici /.../ tma lehla již dávno na zelenavá skla oken plných přischlého prachu /.../ hvizdy vlaků z blízkého nádraží /.../ ležel dnes tiše /.../ Teprve měkký a nejasný zvuk starých hodin /.../ Bilo sedm /.../ Vytrhl se ze svých úvah /.../ Seběhl se schodův /.../ Mžilo slabě /.../ Schoulil ruce v kapsách.“

Motiv rukou v kapsách značí přechod z retrospektivy zpět do aktuálního času: Schlaag se opět pohybuje po cestě parku. Brzo se dozvíme, kam jde a proč, totiž že do jedné z postranních alejí na schůzku s dívkou (velmi mladou, je jí teprve šestnáct), ale sotva se zardá, že dívka přichází, končí první kapitola a přichází druhá, tentokrát velká a důkladná retrospektiva do Schlaagovy minulosti. Druhá retrospektiva, jejímž obsahem je Schlaagova introspekce a jeho povahopis, nadlouho (pět a půl strany textu) přeruší aktuální výpravou, k níž se vracíme až na počátku kapitoly třetí: „Mdlý a unavený čekáním, přecházej v řídké aleji hnědých stromů...“ Dívka však přijde až v jejím závěru („Mama mne tak dlouho nepustila... odpusťte...“), načež následuje krátký rozhovor a rozchod. Co ten rozchod znamená, není ale docela jisté.

Syžet Šaldovy „Analysy“ je tedy stavěný tak, že to, co je epické (retrospektiva, případně jednorázová, blesková vzpomínka), je podřízeno lyrickému: mentální smyslovému, dynamickému statickému, když pohyb hlavní postavy po aktuální scéně se často rozplývá

v neurčitých časoprostorových konturách. Epické (tedy to, co tvoří vlastní žánr povídky) je obsaženo v časoprostorových proláklínách, větších či menších „kapsách“ textu. Důsledkem je ohraničování a uzavírání textového prostoročasu do sebe, jeho vracení k východisku a zavíjení do sebe. Konec Šaldovy povídky je navíc otevřený: není vůbec jasné, zda jde o definitivní rozchod, jak by asi Schlaag chtěl, nebo rozloučení, které má trvat jeden měsíc jeho návštěvy u příbuzných... Když vidí poděšenou reakci dívky, relativizuje své sdělení o odjezdu: „Ne... nebojte se... za měsíc jsem zpět...“ Odchází-li Schlaag „prudce, skoro v útěku, všecek rozrušen“ a jen s vypětím všech sil zachovává svou blazeovanou stylizaci („se zaťatými rty, poděšen, aby se neohlédl“), poznáváme, že svou situaci nemá tak docela pod kontrolou. Není tedy vyloučeno, že měsíční odklad jej vrátí zpět do téže situace, v jaké jsme ho na začátku povídky zastihli. Text by se tím definitivně a dokonale uzavíral do sebe, byl by něčím jako „pulzující bublinou“, v jejíchž zakřivených duhových plochách zahlédneme vždy totéž.

Oba postupy, totiž překrývání modálních fólií a zavíjení prostoročasu do sebe, jsou ekvivalentní postupům soudobé lyrické poezie; oba přitom chceme chápat jako vliv výtvarného umění, u kterého zaznamenáváme podobné tendence. Vyprávěný prostor ztrácí bezpříznakovou epickou linearitu a souměrně s tím se čas stává distorzním. Možná námitka, že takový typ prostoročasu je důsledkem lyrizace a malého rozsahu prózy, obrací příčinu a následek: ne každá drobná próza pojednává prostor tak, jak to dělá próza secesní! Z našeho pohledu (jde o transfer z výtvarnictví) jsou lyričnost a malý rozsah *důsledkem* toho, jak autor nakládá s textovým prostorem. Jde o strukturu, která vytváří poetické „obrazy“, a proto jsou jejími součástmi vizuální dominanty, často se zvýrazněnou barevností, a „výtvarná“ forma jako uspořádání, perspektiva a rámování. Rozsáhlá secesní próza by pak měla vykazovat tendenci k řetězení relativně samostatných obrazů, jejichž „uzavřenost“ je závislá na dynamice jejich propojení. V Šaldově případě nejde o „báseň v próze“. Tou by „Analysa“ byla, pokud by autor zachoval sémantiku vstupních odstavců a vytěsnil epické pasáže (zejména „velkou retrospektivu“); výsledkem by byl secesní styl v silné verzi, text lyrický neboli báseň v próze. Jinak řečeno, jak secesní autor nakládá s prostorem a časem v žánru „básně v próze“ a v próze většího rozsahu, zejména v románu, je třeba ještě vykázat; není to tématem této studie.⁵ Subjektivita Šaldovy „Analysy“ je výtvarná: nejsou to registrující oko a vyprávějící ústa, nýbrž subjektivita aktivní, stylizující a násilím na bezpříznakové linearitě prostoročasu vytvářející svůj zvláštní, příznakový, ohraňovaný a do sebe zakřivený a distorzní svět. Tomuto základnímu postupu zůstane v budoucnosti věrná i Šaldova povídka „neoklasicistická“.

II. Metafory zraku a výtvarný prostor prózy

O tom, že „zrakovost“ Šaldovy „Analysy“ není tím typem vizuality, který označujeme jako „oko kamery“ (bezpříznakový realistický text), svědčí „metafory oka“, které v této povídce nacházíme. Jedná se zejména o 2. kapitolu. Tématem povídky je tedy nejen „obsah“ Schlaagovy sebereflexe, nýbrž zároveň (a v nemenší míře) i její „forma“; ta je „byzantinská“ a „manýristická“, jak autor říká. Charakteristiky „byzantinismus“ („protinaturalistický byzantinismus“) a „manýrismus“ („aristokratický manýrismus“) nesměřují v Šaldově povídce primárně k umění: jde o jejich přenos z umění na skutečnost jako takovou. Objektem Schlaagovy autoanalýzy není chaotický svět, nýbrž svět,

⁵ Předběžná představa vypadá tak, že řada „lyrická báseň – báseň v próze – drobná próza – próza většího rozsahu – román“ tvoří modelové kontinuum, jehož východisko je v lyrické poezii, která představuje základní stylové nastavení s tendencí k silné verzi secesionismu, a kde další členy této řady představují jeho postupné rozvolňování.

který je vnímán jako umělecké dílo. Zrak je přitom spontánně využíván jako výtvarník, konstruktér a architekt. Protože základní vyprávěcí situace a perspektiva je *personální*, nikoli autorská (a vyprávěný prostor tedy vnímáme „očima“ postavy),⁶ lze tyto charakteristiky zpětně aplikovat také na tvar Šaldovy povídky. Šaldův „manýrismus“ bychom mohli označit jako secesní estetismus, charakterizovaný specifickou deformací slovního materiálu.⁷ Podívejme se na Šaldovy „metafory oka“⁸ a podejme jejich základní charakteristiku.

Na s. 196 Šaldových spisů čteme v odstavci 4:

„Oko, prolité na kovově šedivé půdě nitěmi barvy modrých a zvadlých fial, tkvělo v jediném směru úzce prohloubené aleje mladých a opadaných, v polosvětle plynu a páry jako z černého vápna nebo sádry modelovaných lip.“

Oko „prolité“ barvami a tvary značí výtvarné zaujetí, snad impresionistické; Šaldův „impresionismus“ je však ve vstupu povídky silně výrazový. Všimněme si také, že pohled, utkvělý v úzkém a hlubokém (tedy ohraničeném) prostoru, skicuje skutečnost: lípy jsou tvarovány z černého vápna, černé sádry. „Oko“ je aktivní, konstruktivní.

Na s.197, v začátku posledního odstavce, zaznamenává Schlaag podobný úkaz u své milenky:

„Proto děsil se divě potrhaných, ve chvílích lásky ohněm zalitých očí své milenky... těch očí, jež tolikrát a tolikrát již (a v jak smutných vášních!) svítily jako roztopené a rozlité kameny...“

Na s.197, začátek 2. kapitoly:

„Věděl o tom a řekl sám kdysi, toče mdlé, znavené a jakoby otrávenou krví měkké očí do ztuhlé masy vláčných plátků růžových magnolií...“

„Oko“ se stáčí a fixuje na předmětu. Tím uzavírá prostor. Princip je podobný jako u prvního příkladu, nevnučuje však skutečnosti svůj vlastní tvar a barvu.

Podobně na s.198 dole:

„A přece hrál dále /.../ stočené oko hladové po nových světlech a nových tmách...“

Stočené oko signuje distorzní prostor. Protiklad světlo/tma můžeme případně vnímat jako výtvarný efekt, snad šerosvit.

Výsledkem takové zrakovosti je svět jako výtvarné dílo, jak vidíme na s.199, odst. 6:

„Svět jeho čivých schopností byl mistrovský filigrán. Subtilnost a živost jeho záchvatů, zladěná v nejširší pojímání i nejjemnějších odstínů, byla úžasná. Všecky vnější dojmy ryly se do jeho duše s tvrdostí reliefu, v plamenech barev, ostrosti vůně a otřesech tónů, jež rozbouřily a přikrývaly celou její hladinu, dusily, bořily, tísnily ji pod svými vlnami zvalenou, ohromenou, v bolestech svinutou.“

Práce smyslů je tu jemná a stylizující. Park ze začátku povídky je také takový reliéf a filigrán, barevný smalt. „Reliéf“ i „filigrán“ představují transfer pojmů z výtvarného světa, podstatné

⁶ Jde o termín Stanzlova „typologického kruhu“ (narativních perspektiv), viz Franz K. Stanzl, Teorie vyprávění, Odeon, Praha 1988.

⁷ Ne tedy manýrismus chápaný nadčasově, jak věc chápe R. G. Hocke, nýbrž z manýrismu jako historicky ohraničené epochy vycházející. Jde tedy o metaforické použití termínu „manýrismus“, jako v Šaldově povídce.

⁸ Obecně estetickou, tzn. i umělecko-inovační kategorií, se u Šaldy „zrak“ stává v syntetické eseji „Hrdinný zrak“, zařazené do Bojů o zítřek.

jméno „subtilnost“ je z historického manýristického slovíku. Ani „svinutá duše“ není bez výtvarných konotací. Úhrnný žitý časoprostor je uzavřený do sebe: duše jako monáda zrcadlí a přetváří prostoročas k svému vlastnímu obrazu a potřebě. Na s.198, odst. 5:

„Evolucionista z přesvědčení, hledal v barvách, zvucích, vůních a bolestech tekoucího babelu duševního života tajemný poměr a matematický základ /.../ rozkládaje kamennou fioriturou posledních a nejvyšších ornamentů v harmonii kupolí a symetrii arkad a filastrů /.../ zatím co chvěla se, jásala a lkala architektura v živých purpurech a adagiech, co jiskřila se v dešti světla mramory soch a hořela odráženými požáry barevných zahrad.“

Metafora architektury (a zahradní architektury) i termíny ornament, symetrie, harmonie a další poukazují k typu Schlaagova vnitřního světa. Z „tekoucího babelu“ (chaotického, neuspořádaného bytí) konstruuje umělé (a doslova: umělecké!) tvary, které pak (zpětně) rozkládá na základní články. Není tedy divu, že „za slovy“ nenachází nic než prázdno. Chrám rozložený na kameny není ničím. Na s. 200, odst. 2:

„I později, když podrobné studium psychofyziky, Fechnera, Helmholze aj. a theorie inferiority přírody před jistými nejvyššími finesami umění /.../ smyly z velké části žaponská její líčidla.“

Schlaagova estetická studia podporují tendenci zřejmou z předchozího úryvku. Inferiorita přírody odkazuje „l'art-pour-l'artismu“ a „žaponská líčidla“ k jednomu z kultovních vlivů secese, japonerím. To všechno má své důsledky:

„Hluboký determinismus přiváděl ho vždy více k /.../ pojmání všeho jediné jako znaku,“

jak čteme na s. 201, odstavec 2. „Znak“ můžeme chápat jednak jako *symbol* (tedy trópus), jednak jako (barevný) *tvar* (tedy piktorální entitu). Obojí poukazuje k synkrézi literatury s výtvarnictvím. Realita a věci v ní obsažené mají hlubší *smysl* i *planoucí povrch*. Šalda registruje a manipuluje obojí. V silné verzi je výsledkem symbolický „smalt“, jako na začátku povídky „Analysa“. Jeho metodu můžeme charakterizovat i tak, že přeskupuje jednotlivé „znaky“ jako fragmenty barevné mozaiky, aby její účín byl co nejefektnější. Termín „analytický realismus“, jak je použit ve zmiňované antologii Vteřiny duše (KUDRNÁČ, 1989), odkazuje k symbolicitě, termín „secesní realismus“ k tvarové vizualitě a piktorálnosti. Stylizace postavy, zejména postavy hlavní, je důsledkem této základní stylové tendence; to platí pro stylizaci vnější i vnitřní, stylizaci prostředí i stylizaci psychologickou.

III. „Synthetism v novém umění“ jako program secesního stylu

Čteme-li „Synthetism v novém umění“ pozorně a s trvalým zřetelem k transverzi do výtvarnického diskursu,⁹ zdá se, že základní charakteristiky secesního stylu, explicitní nebo implicitní, definoval v reakci na přijetí své povídky sám Šalda; jejich množinu přitom pojímá jako společnou pro celou moderní poezii. „Nové hnutí“, jak tomu říká, znamená odpor a vzpouru proti tomu, co je umělecky již hotové, stručně řečeno „reakci proti naturalismu“. To je sociálně-historický rozměr pojmu secese, secese jako odloučení, odštěpení. „Nové umění“ definuje samo sebe v opozici k umění staršímu a starému, jak to tušíme ze záměru Neumannova Almanachu secese. To je vývojový akcent, který literární secese sdílí se secesí výtvarnou; zájem předních literátů secesního období o výtvarné umění a jejich činnost na poli

⁹ Paradigmatem secesní malby je pro nás koncepce Petra Wittliche. Základní schéma je vyjádřeno „jednoduchým trojúhelníkem“, vyjadřujícím dominanty naturismu, symbolismu a ornamentalismu, a „komplexním trojúhelníkem“, jehož vnitřní plocha symbolizuje nelineární, do sebe se uzavírající linii secesní malby. První model jsem použil v prvním článku o secesi na tomto webu, druhého pak v článku dalším.

výtvarné kritiky není třeba příliš připomínat. Bez významu pro pochopení literatury daného období nemusí být ani okolnost, že Šalda ve své studii nerozlišuje výslovně mezi poezií a prózou. V souvislostech naší studie to může předznamenávat blízkost secesní prózy, která bude často prózou „drobnou“, a poezie, když obojí má své těžiště v lyrice, lyrčnosti, lyrizování.

Druhým rysem „nového hnutí“ (a prvním rysem imanentně stylovým a stylistickým) je podle Šaldy symbolismus. Symbol je primárně literární entita, výměna mezi literaturou a výtvarnictvím tu probíhá od literatury směrem k výtvarnému umění. Šalda se přitom staví proti příliš úzkému chápání termínu symbolismus a chce jej nahradit pojmem syntetismus. „Synthetický symbolismus“ (jak tuto metodu rovněž označuje) spojuje smyslovost se znakovostí, což znamená asi tolik, že kterákoli entita vnějšího světa smyslu se může stát vyjádřením něčeho intrapsychického: intelektuálního, představového, pocitového a citového. Proto asi Šalda hovoří o „metafysickém synthetismu“: cílem popisu není předmět sám, nýbrž „mysl v něm utajený“. Rozpor mezi objektivismem a subjektivismem je pro Šaldu rozporem zdánlivým. Postoj člověka k věcem objektivního světa není takový, že bychom je prostě registrovali. Prožíváme je, a nakolik je neregistrujeme, ani je neprožíváme. V tomto (psychologickém) momentu je implicitně obsažena selekce motivů objektivního světa; naturalistický popis je tím postaven mimo hru.

Pojímá-li Šalda předmět jako *znak*, není to filosofická, nýbrž estetická koncepce. Neznamená to žádný „obrat k jazyku“, nýbrž prostou skutečnost, že „předmět“ je projektivní plochou vnitřního světa subjektu; ten se skládá z afektů, představ, vzpomínek a myšlenek. Množina entit, kterými je subjekt v dané chvíli zaujat (ať jsou to předměty nebo lidé, barvy, zvuky a vůně či ideje), tvoří *heterogenní* strukturu; tím se jakožto struktura odlišují od objektivních struktur bezpříznakových popisů běžného životního provozu i vědy. Jinak řečeno, nevědomá selekce příznakových entit tvoří autogenní svět, relativně uzavřený vůči bezpříznakovému světu pragmatiky a jejich „map“ skutečnosti. „Syn-thetism“ znamená vyjmutí příznakových entit z bezpříznakového okolí, jejich vzájemné přiblížení, a tím i jejich vymezování proti „objektivnu“. Takové vy-mezování vytváří specificky omezený prostoročas a perspektivu; secesní čas a prostor je fragmentovaný a uzavírá se do sebe. Vzpomínka i představa tvoří v přítomnosti „kapsu“, zapouzdřující odlišné, přítomnosti podřízené časy a prostory. Nakolik se však vy-jevují jen a výlučně v přítomném čase, tvoří specifickou modální „fólii“, která se principiálně (tedy svou verbálností) neliší od aktuálních a objektivních fólií smyslových. Výsledkem je „Jednotné“, jak tomu Šalda říká. Užívá-li rovněž pojmu „Absolutní“, jde v obou případech jen o jiná slova pro specificky uzavřený prostoročas literárního díla.

Tímto způsobem vytváří umělec z toho, co je „časem a místem obmezené“ (což znamená: „vedlejší a náhodné“), ono „Jednotné“ neboli „esenci“ (jinak řečeno „podstatu“). Esence (jež povstává abstrakcí) signalizuje arbitrární status bezpříznakové reality. „Zbaviti dílo odvislosti od prostoru a času“ znamená podle Šaldy zbavit je závislosti na „určitém prostoru a času“, tj. na konkrétním a pozitivním, objektivistickém a pozitivistickém časoprostoru. Esenciální prostor a čas jsou nelineární, distorzní a (tedy) uzavírající se do sebe. „Styl jde dnes u mnohých autorů *proti* jazyku,“ píše Šalda. Je-li zároveň „celý styl v ‘obsahu’, správněji v Podstatě“, znamená to pro nás, že esenciální entity tvoří specifickou strukturu, jež svou zdobností podporuje specificky vykroužený prostoročas; podobně jako v lyrické poezii vyznačují tyto výrazně stylizované entity jeho pohyb, stáčení a uzavírání se do sebe.

Smysl toho, čemu Šalda říká „vedení scén“, spočívá v tomto zakreslujícím a ohraničujícím pohybu aktantů,¹⁰ zejména aktantu subjekt. Hovoří-li zároveň o „syntaxi“ (a

¹⁰ Aktanty jsou narativní a symboličtí hybatelé literární struktury a Greimas jich definuje šest: subjekt a objekt, adresant a adresát, oponent a adjutant (pomocník). Pro lyrickou a lyrizující prózu vystačíme nejčastěji

„novém rytmu“ a „sledu veršů“ v poezii), nemůžeme nepomyslet na komplikovanou syntax „Analysy“, jež tvořila fraktální substrát pro distribuci circumstantií, která extrémně převýšila počet aktantů a všech ostatních symbolických monád. Také převaha circumstantií valorizuje „zrakovost“ a specifickou „výtvarnost“ Šaldovy povídky. Proto je nakonec i kompoziční celek literárního díla Šaldou chápán jako „rám“ („rám básně nebo románu“). Považuje-li Šalda pojem „syntetismus“ za „reliéfnější termín“ než (monadicky laděný) „symbolismus“, mohli bychom uměleckou skutečnost, kterou taková metoda vytváří, označit jako „reliéf“. „Způsob zření“, jak Šalda (mimo jiné) říká literárnímu stylu, je v secesním období kontaminován výtvarnem. Znamená to, že transversální diskurs, který se snaží propojit literaturu a malbu (a sekundárně s tím jednotlivé literární „-ismy“ z konce 19. století), je otevřený a opodstatněný.

Literatura (neuvádím publikace, užití i v předchozích studiích)

Hocke, René Gustav, Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře, Triáda / H & H, Praha 2001

Jirásek, Alois, Proti všem, Naše vojsko, Praha 1950

Stanzl, Franz K., Teorie vyprávění, Odeon, Praha 1988

Šalda, F. X., Hrdinný zrak, in Boje o zítřek / Duše a dílo, Melantrich, Praha 1973

Šalda, F. X., Analysa, in Život ironický a jiné povídky, Melantrich, Praha 1949

s inventářem zjednodušeným na subjekt a objekt, ale pravidlem to není; v Šaldově Analysě lze bez problémů definovat kompletní inventář.