

Karel Hlaváček a literární secese

V předchozích studiích jsem se pokusil definovat (českou) literární secesi jednak historicky a sociologicky, jednak esteticky a stylově. Lyrická poezie daného období přitom vykazovala tendenci k uzavírání (v krajním případě: zavíjení) poetického prostoročasu a k superpozici lyrických, tj. smyslových a modálních fólií. To jistě neznamená, že by se např. u Hlaváčka nevyskytoval bezpříznakový lineární prostor, zajímavé ale je, že podobnou tendenci jsme mohli zaznamenat také u drobné prózy, jejímž prototypem nám byla Šaldova „Analysa“. Nakolik jsme explikační linii možného estetického modelu literární secese vytyčili jako řadu „*lyrická báseň – báseň v próze – drobná próza – básnická sbírka – drobná lyrickoepická báseň – veršovaná epika – povídka – román*“, je Hlaváčková kniha POZDĚ K RÁNU (1896) literárním útvarem pokrývajícím její první čtyři členy. Protože obsahuje i esejistickou Předmluvu, jde o umělecký tvar, kde jsou oba explikační rozměry, totiž sociologický i estetický, přirozeným způsobem přítomny a vyostřeny do té míry, že je lze dobře sledovat a modelově verifikovat pro větší korpus textů. Termín „secesní“ tedy nemusí být v literatuře nutně pojmem akcidentálním (případkovým), nýbrž strukturálním, jak to vidíme u malby daného období. Jinak řečeno, Hlaváčková sbírka je pro nás secesní sbírkou povýtce. Nejsou-li navíc všechny její texty nutně symbolistické, jak se tomu pojmu běžně rozumí, mohl by termín „secesní“ případně vyjadřovat i kvalitu nenahraditelnou jinými termíny, jakými jsou pojmy symbolistický, dekadentní, impresionistický nebo realistický. Jejich vzájemný vztah však bude nutné ještě zvážit.

I. Hlaváčková „Předmluva“: umění jako sociální fenomén

Hlaváček hovoří o „současné fázi lyriky“, v níž proti sobě pod různými „hesly“ a s různými „methodami“ postupuje „několik nepřátelských šiků“. Na jedné straně škály soudobých směrů vidí Hlaváček to, co označuje jako „zvyk“ (Pozdě k ránu „jde proti zvyku“), což můžeme bez větších problémů přeložit jako konzervativní literaturu (a kritiku) starší generace, lumírovskou a realistickou. Na druhé straně této dále jinak nekonkretizované množiny pak vidí „jednotky“, které označuje jako „nekonserativní“, tedy „tvořivé a pokrokové“. Na tuto druhou stranu pomyslné škály umisťuje okruh autorů Moderní revue, k níž se bojovně hlásí, což rok po Sokolských sonetech překvapí i nepřekvapí zároveň.

Další Hlaváčkovy proklamace se týkají literárního tvaru. Jde mu o „nové umělecké poznatky“ (tedy vliv evropské moderny v širokém smyslu slova), které měly na mladší generaci „přímý, absolutní vliv“. Hlaváček žízni „po něčem *novém, lepším, delikátním a subtilním*“; k jednomu z těchto slov (která podtrhl on sám, totiž k „subtilnosti“) se v závěru ještě vrátíme. Prvé dva členy Hlaváčkovy formule však nemusejí nutně znamenat jen literární kategorie. Nepodceňme jeho stále přetrvávající sokolství ani proletářský původ, když jeho choroba byla koneckonců typicky „proletářská“.¹ Nejde asi o náhodný jev: tak P. BOURDIEU (Pravidla umění, s. 166) uvádí, že většina (francouzských) symbolistů vzešla ze středního měšťanstva, velkoburžoazie či aristokracie, zatímco „dekadenti“ pocházeli z lidových vrstev a drobného měšťanstva. Hlaváček preferuje tvorbu dynamickou a spontánní. „Nemám rád hotového debutu, poněvadž nepodává pravého obrazu autora, než se k něčemu dopracoval.“ To, co jiní zastírají, tedy vliv „cizích, silných individualit a cizích uměleckých

¹ Stať „Sokolství jako hnutí sociální“ publikuje Hlaváček roku 1897, tedy už po vydání Pozdě k ránu. Také Hlaváčkův výtvarnický diskurs hovoří jazykem nadmíru jasným: „Pánové, nechoďte po statcích a nemalujte selské synky a nemalujte je o posvícení, odvažte se také přec jednou do rozbitých, špinavých, zadlužených chalup, kde vyhublí lidé od rána do večera jenom klejí místo vašich veselých zpěvůnek, a nešití se okusit s nimi ovesný chléb, abyste poznali, že tito Slováci jsou zcela něco jiného než ti vaši, přecpaní desertními dorty a cukrovinkami.“ Hlaváčková „Manon“ ve Mstivé kantiléně bude „spíše hladem nežli nudou slabá“.

method“, chce nechat v obnažené podobě, aby byl cítit „kvas nehotovosti a nedozrálости“. To je první metafora, kterou mladý literát popisuje svou tvorbu.

Další metafora je (rovněž) z oblasti přírodovědy. Hlaváček chce, aby na jeho tvorbě bylo „viděti toho hránění krystalu z prudce reagujících roztoků, toho znenáhlého tvoření hran a stěn pod novými, neznámými úhly a podle dosud neřešených rovnic.“ Jde tedy o dynamické vyhraňování se nejmladší literatury („kvas“ a „hránění“) vůči starší generaci, což je historická a sociální dimenze pojmu „secese“, tedy jeho rozměr prvotní a všem dobře patrný. Umění je fenomén sociální, což je pro starovlastenecky naladěnou generaci J. Vrchlického a S. Čecha neméně srozumitelné než pro generaci odbojných synů. Proto mají i další Hlaváčkovy metafory, jakkoli přecházejí na pole uměnovědného diskursu, sociální dopad. Nezapomeňme, že jde o apologetickou, velmi bojovnou předmluvu.²

První z těchto metafor je metafora prostorová. Básník je fascinován „jemným fluidem zodiakální záře“ na „severní obloze“ svých „zoufalých a zhnusených nocí“ a chce se vydat (také: „veslovat“) „proti proudu k dalekým břehům“. Hovoří o „mapě“ svých prohraných bitev a „květech“, které se mu „podařilo urvati ze skalnatých strží na zoufalé a vysilující výpravě.“ Motiv „břehu“ (horizontalita) a „strže“ (vertikalita) tu dobře předznamenávají holistický rys Hlaváčkovy zpracování poetického prostoru. Báseň „Podmořské pralesy se ani nezachvěly“, která nám v druhé studii o secesi posloužila jako explikační model, je určována tímto paradigmatem, směřujícím k prostorovému uzavírání.

Další metafory směřují k vizualitě a barevnosti. „Co proplýval času a materiálu (to hovoří o sobě) než v tvůrčím zanícení natřel nějaký nový, vysněný a delikátní barevný odstín“! Sekvence pokračuje k „metafoře oka“, které je (podobně jako u Šaldy) určující pro prostorový a barevný pohled. „Kolikrát nechal se kouzlem cizí individuality atropinovatí“. Atropin je alkaloid, používaný v lékařství k rozšíření zornic. Rozšířené zornice jsou tu synonymem fascinace a výtvarná metafora tak zvolna přechází v metaforu psychologickou („halucinace“ a „extase“), což v jazyku našich studií představuje superpozici modálních fólií. Aktivní vizualitu zdůrazňuje metafora z Hlaváčkovy výtvarnického diskursu: „Cítíme, jak fyzické naše oko zkvasilo a přes to jak vidíme jasněji a dále, neskonale jasněji a dále“.

Hovoří-li Hlaváček o tom, že jeho kniha (která „nechce býti ni v nejmenším něčím hotovým“) má „své kaprice“, jde už o formulaci bezprostředně literární. Kapricióznost Hlaváčkovy sbírky nespočívá jen v proklamaci literárních směrů (v symbolismu a dekadenci Moderní revue), nýbrž neméně v její žánrové mnohotvárnosti a různosti: najdeme tu metrickou poezii, volný verš a báseň v próze, vedle básně v próze také drobnou lyrickou povídku a esejistickou předmluvu. Představuje-li Hlaváčova sbírka nějaký „kvas“, pak je to v tomto, tvarovém a žánrovém ohledu. Pokud se jedná o styl a ladění jeho textů, jsou vzdor své rozličnosti vzácně „vykvašené“ a jednotné. Próza Pozdě k ránu a báseň Za noci březnové zpracovávají vlastně totéž téma, zážitek, prostor a atmosféru.

II. „Pseudojaponerie“: malířská metafora

Japonské a vůbec dálnovýchodní asijské umění bylo jedním z inspiračních zdrojů secese.

² V závěru Předmluvy čteme: „Nenávidím u nás několik kritických satrapů, již osobují si právo mladé lidi varovati, reformovati a protektorovati a jimž není vše, na co nestačí, dost čistým a svatým, aby neanathematisovali, nepodezřívali z posy, aby toho neušpinili a nezprofanisovali svými chromými a oteklými prsty a aby nad tím neohrnuli svých neomalovaných pysků“. Stejný tón rozhořčeného boje mají Hlaváčkovy výtvarné kritiky. Ve stati o J. Sattlerovi píše o „professorské sběři, již se říká ‘historičtí malíři’“, v „Tragédii ženy (Cyklus obrazů Anny Costenoblové)“ můžeme číst o „stádu, které běhá každodenně od p. Topiče k Prašné bráně, i s jeho kritiky a rodinnými listy“. V téže stati je Hlaváček znechucen i kritickými reakcemi z řad „mladého českého malířství“. Podobných příkladů bychom mohli nakupit celou řadu. To, čemu dnes říkáme (etymologicky) „secese“, představuje v Hlaváčkově publicistice doslova chirurgický (on sám by řekl „pathologický“) řez.

Představuje totiž příklad ornamentálního zpracování prostoru, v němž se přírodní motivy snoubí se symbolickými významy, což jsou ve zkratce i hodnoty výtvarné secese. Přehlédnout bychom neměli ani jeho „superpozice“ modálních fólií. „Japonerií“ byla Kvapilova báseň Koflík a inspiraci dálným Východem nezapře ani Neumannův cyklus Třešňový sníh. Pro Hlaváčka je pak japonské umění jevem přímo kultovním, jde však spíše o vystupňování obecného názoru, vkusu a pocitu než o Hlaváčkovu specifiku. Japonská malba představuje pro Hlaváčka metaforu básnictví. Takovou („výtvarnickou“) metaforu nacházíme i v jiných textech, kupříkladu v Šaldově „Analyse“; znamená vždy programovou, zvýšenou „vizualitu“ a „barevnost“ textu. Obojí je prostředkem literární stylizace a ornamentu. Pro básníky secesního období je příznačné i to, že se zabývají výtvarnou kritikou. Literatura a výtvarné umění secesního období se vzájemně ovlivňují a nemůže být náhoda, že Hlaváčkovy Kritiky (svazek III Díla Karla Hlaváčka) obsahují téměř výlučně kritiky výtvarné; literatura se tu omezuje na tři noticky po jednom odstavci.

Lyrický subjekt „Pseudojaponerie“ se přímo cítí být spřízněn s „duší japonských malířek“; je jejich „adorátorem“ a kopistou, jehož úsilím je „nepotrhati při tom jich harmonii nemotornými svými prsty“. Za pozornost stojí i to, že se jedná o tvůrkyně, ženy; vnitřní spřízněnost s feminitou, která zde neznamena nic erotického, nýbrž tvůrčí moment sám, poukazuje k Hlaváčkově programové „subtilitě“ a „delikátnosti“, což může být jedna z jeho „kapricí“. „Nechati se exaltovati několika tušovými skvrnami v zlatém laku a tím delikátním zachycením několika hlavních barev.“ Několik vedle sebe položených barev, nezapomeňme tuto formulaci... Jde totiž o jednu ze stylových dominant Hlaváčkových textů.³ „A on lišil se od nich jedině tím, že chtěl užívat místo barev a kontur slov.“ To, co se na první pohled zdálo být výtvarnou kopií, je teď určeno jako převedení do média slov. Vyloučeno však není ani obojí zároveň, což by vzhledem k Hlaváčkovým výtvarným aktivitám bylo pochopitelné, v každém případě to přibližuje Hlaváčkovu uměleckou psychologii.

Pro text, který je ve významné míře takto, kvazi-výtvarně a vizuálně orientován, jsme zvolili termín „ornátový“; „ornát“ přitom znamenal takovou „výzdobu“, v níž se nějakým způsobem exkluzivní, např. dekorativní nebo barevné entity, spojovaly v relativně uzavřený prostor, resp. prostoročas; Hlaváčková báseň Podmořské pralesy se ani nezachvěly i vstup Šaldovy „Analysy“ patří k takovým „ornátovým“ textům. Sama „Pseudojaponerie“ obsahuje exkluzivních entit celou řadu; to je dáno (právě) tématem textu. Mimo uvedených už „tušových skvrn“ a „zlatých laků“ jsou to: „dětinsky rozevřené oči“, „anaemické bytosti“, „veliké naivní měsíce“, „bílé vzlétající kohouti“, „stříbrný lak“, „větvičky čaje“ a další, úhrnem „subtilnost miniaturních snů“. *Subtilnost* je erbovním slovem Hlaváčovy poetiky, „miniaturní sen“ představuje uzavřenost malby a duše do sebe. Pro adorátora japonerií se celý svět soustřeďuje do výtvarně řešené plochy. „Barevnost“ ale nemusí do Hlaváčkovy poezie pronikat jen z výtvarnictví, nýbrž i z literatury. Jedním z Hlaváčkových vzorů byl německý básník Max Dauthendey, který (podle Karáska ze Lvovic) „myslel pouze v barvách“ [URBAN, 2002]. Jde tedy o evropský fenomén v poezii.

III. Uzavírání prostoru a ornamentálnost v Hlaváčkově próze

Probereme nyní znaky „ornátovosti“ v jednotlivých textech sbírky Pozdě k ránu. A protože po Předmluvě následuje (prozaické) Pozdě k ránu, začneme výklad od prózy. Próza tvoří začátek i konec Hlaváčkovy knihy, je to její rám a tvaroslovná dominanta. Její smysl vidím ve dvou věcech: 1) vzhledem k příbuznosti prózy „Pozdě k ránu“ a básně „Za noci březnové“ znamená vzájemnou *substitučnost* básně a lyrické prózy, jejich hodnotovou a funkční rovnost. Tato

³ Pro Hlaváčkovu výtvarnou kritiku i praxi platí charakteristika Otto. M. Urbana: „Tvar a barva pro Hlaváčka nebyly pouhým prostředkem k vyjádření ideje, ale samy se staly ideou.“ [URBAN, 2002] Uvidíme ještě, že to neplatí pouze pro výtvarnictví, nýbrž také – ve specifické konverzi – pro dílo slovesné.

„substitučnost“ zároveň sblízuje poezii a prózu daného období. 2) Vzhledem k charakteru ostatních prozaických textů, především „Pseudojaponerie“, ale dílčím způsobem i dalších, jde o *prolongování* a další připomínání Hlaváčkovy secesního programu.

V próze POZDĚ K RÁNU čteme malířskou metaforu „Třel jsem nejdelikátnější nuance barev, vodil svou ruku k nejsubtilnějším tahům, zkoušel harmonie nejhlubších mollových akordů“. Vizualní tu přechází ve zvukové, výtvarná metafora v hudební. Hudební metafora je však zástupkou poezie, její „muzikálnosti“. Hlaváček je autorem eufonickým, jak je dobře patrné z MUKAŘOVSKÉHO rozborů. [Poesie Karla Hlaváčka, 1948] Eufonii chápu jako zvukový plán dekorativnosti.

Text obsahuje řadu exkluzivních entit: „silice jarního deště“, „Měsíc ohlašoval bledou září zašlého zlata za řekou svůj brzký východ“, „zarudlý Měsíc“, který „bledl a počal se chvětí na řece“, „zelený egyptský diorit“, „karmínový lak“, „lesní roh“, „skleněné flétny“, „violy“ a „trompety“, „melisový odvar“ a „feniklový olej“. Vizualní tu často přechází do audiální nebo čichového (superpozice smyslových fólií).

Poetický prostor je relativně uzavřený. Krajina je „neurčitá“ a „bez kontur“, „plující v sinavém a bázlivém světle. Okraj této neohrazené uzavřenosti je narušován pouze svitem měsíce a zvukem trumpet z daleké vesnické tancovačky. Další hudební nástroje, „skleněné flétny“ a „zděděné violy“ však jsou imaginární (superpozice modálních fólií). **Určující je modus reality, imaginární tu má status přirovnání** („Bylo to tak něco pro nejhlubší tóny lesního rohu...“). Tato okolnost nebude bez následků při **určování literární metody** tohoto a podobných textů.

MÁ ITHAKA. Exkluzivní entity: „bělost těla“, „starý zarostlý park“, „bílý čínský motýl“, „zlatem rozpuštěné topasy“, „šedavé stříbro perel“, „modře lakmusové, leknínové oči“, „černý mramor“, „lesní roh“, „řeřichové květy“, „jerišské růže“, „skořicová poupata“ a jiné. Dílčí výtvarnou metaforou (resp. metaforou z uměleckého řemesla) je „měsíc, malý bronzový plíšek /.../ čerstvě vyseknutý plíšek ze zlaté mědi“.

Uzavírání prostoru: lyrický děj se odehrává v paláci, kde se z gotického okna vyklání ženská postava, zatímco venku vše splývá „v jedno tmavě olivové, nehybné moře“. Okno je posléze zavřeno a postava klesá do pohovky. Zpěv („ballada Penelopy“) pak znamená i uzavření časové.

Také zde **jde strictu senso o reálný výjev**. „Palác Osamělého“ tu není symbolem, jde o alegorii velkých písmen, palác osamělce. **Tyto trópy nezakládají symbolismus** a nelze tudíž hovořit o symbolistickém textu, **přinejmenším v silné verzi nikoli**. **Určování modálních fólií a jejich vzájemné determinace se ukazuje jako zásadní věc**.

BYLA ZAKOUPENA MEDICEJSKÝMI. Exkluzivní entity: „sienkově žlutá majolika“ („vása“), „cedrová, silně vyzlacená lišta“, „ispahanské růže“ (gramatický dekor), „skořicová vůně“, „bílý chrt“, „temná logie s roztouženou postavou v pozadí“ (nezřetelná postava v pozadí). Dekorativně je líčena i práce Mistra na váze: „basreliéfové profily mladistvých Madonn“, „zdvížená vlna Mariina prsu“. Uzavírání prostoru: děj se odehrává v ložnici arcivévodkyně (exkluzivní postava). Váza sama byla určena pro muzeum, což je také uzavřený prostor. Z dosud rozebíraných textů je však zřejmé, že uzavírání poetického prostoru se týká také exteriérů. V PSEUDOJAPONERII jsme zaznamenali prostorové uzavírání formou identifikace duše s výtvarnou miniaturou.

SUBTILNOST SMUTKU. PŘEDMLUVA. Upustíme od výčtu dekorativních entit, jejichž funkce je ostatně v epickém textu oslabena. Výtvarně stylizovaná je však celá krajina, do které čtenář vstupuje: „Před přivřenými očima zašerila se v dále setmělá večerní krajinka v několika tazích v popředí, s kusem zeleného zlata na západě a tichým andante rozzpívané modře obzoru... Vysněný vzor subtilnosti“. Tato krajina je uzavírána jednak vodním obzorem („Malá lodička smutně plove v nesmírné dále bez vesla v zeleném zlatě“), který by mohl představovat čelní perspektivu pohledu (převřených očí), jednak stylizovanými návršími,

kteřá by mohla znamenat laterální ohraničení („Porcelánové vížky intimního formalismu, založené umělci po nedalekých návrších“). Někde v této scénérii se nachází žalář (pod žalářem bylo moře, po kterém teď možná pluje „cretinova“ loďka), mohl by však být i vzpomínkový („před léty ve chvílích zajetí“). Retrospektivní žalář znamená úplné (interiérové) uzavření prostoru. Za zmínku stojí stylizace postavy v loďce: „tiskna hlavu na bok lodičky v ztrnulé poloze polokleče, pololeže, beznadějně hledě na zhasínající zlato západu. Teplý vítr cizí inspirace čechrá mu ohnivě plavé vlasy a on nadšeně zpívá.“ Představme si takový obraz jako malbu s názvem Zpěv. Tělo se tu příznačně stáčí do nelineární perspektivy, jak to známe od Švabinského, Preislera i odjinud.

RĚVERIE. Jde o poslední text Hlaváčkovy sbírky. Interiérové uzavírání je rámcováno exteriérovým, které můžeme identifikovat jako imaginární: „Znám ještě mlčenlivé roviny dalekých rozloh v zapadlých vévodstvích své duše...“ Tyto roviny jsou (nehledě k ontologickému řádu) „neznámé, neohraničené a zašerelé odvěků v podmračené, večerní šero agonie...“ Jde o „uzavírání prostoru šerem“, pro Hlaváčka, a nejen pro něho, příznačné. V takto uzavíraném prostoru dochází k dalšímu omezení: „Nuž půjdu a sednu tiše tam, zapadna v černá stěbla dávnými blesky spálené pohanky s rudými plaménky květů, zapomenut všemi.“ Toto „zapomenutí“ má jednak prostorový aspekt (snící subjekt se v druhé části textu ocitá za zamčenými dveřmi komnaty), jednak aspekt časový (marnotratný syn, marně snící o otci, matce i chůvě). Prostor i čas se uzavírají, jedno je metaforou druhého. „Svatý klid /.../ vystoupí nad pohoří *Minulosti* a zatopí všechny roviny i umírající nebe.“ Poznamenejme ještě, že **vztah modálních fólií je určující při identifikaci literární metody, při popisu stylu však nikoli**. Vizualita (linie, tvar a barva) literárního prostoru nepřestává být „kvazi-vizualitou“, to znamená konkrétní entitou, která vstupuje do našich představ. Obě fólie tu splývají a k jejich rozlišení dospíváme jen logicky.

IV. Uzavírání prostoru a ornamentálnost v Hlaváčkově poezii

Jako paradigma nám může posloužit báseň „Podmořské pralesy se ani nezachvěly“, druhý z veršovaných textů Hlaváčkovy sbírky, k jejímuž podrobnému rozboru zde můžeme odkázat.⁴ Jde o velmi členitý a bohatý poetický prostor, v němž jsme rozlišovali prostorové entity (např. prales, břeh či návrší), monadické entity (delfíni, korouhve), nemonadické vizuální entity (tma, běl) a dále zvukové entity (vzdech, zvuk zvonů), entity pohybové (klekání, chvění), časové (oxymoron „pozdě k ránu“) a psychologické (bolest). Prostor je ve zmíněné básni členěn vertikálně do tří vzestupných linií (dno moře, břeh, „nebeský břeh“) a horizontálně uzavírán představou mořského břehu s návršími a mořského dna, kam se v závěru pohled čtenáře vrací k zatopeným městům a pralesům. Tento základní prostor, východisko i konec lyrického popisu, je uzavřen vodní hladinou, kterou můžeme případně vnímat jako symbol snovosti; lyrický subjekt sám sebe identifikuje jako snící. Reálné východisko však neruší symbolicitu básně. Je-li celá báseň vzpomínkou (vzpomínkou na sen), nepřestávají být její obrazy symboly (symboly nevědomí lyrického subjektu).

Prvním veršovaným textem Hlaváčkovy sbírky je SVOU VIOLU JSEM NALADIL CO MOŽNO NEJHLOUBĚJI. Exkluzivních entit je v ní zdánlivě málo, ústřední je viola, resp. hráč na violu, totožný s lyrickým subjektem a adresantem textu. Je tu (příznačný) „měsíc“, který ještě nevyšel, patří však k modální fólii představ. Exkluzivní entity jsou především zvukové a hudební. Jsou distribuovány po celém textu a bylo by zbytečné je zde vyjmenovávat. Prostor je uzavírán lesy a vodou (verš 17), ale také tmou (v.2, 6, 16 a 20), která zkracuje vizuální horizont. Úhrnný prostoročas je uzavírán i psychologicky (soustředění na hudbu) a zvukovou rozlohou: možný adresát se musí nutně nacházet někde v prostoru adresanta, být dosažitelný zvukem hudebního nástroje.

⁴ Druhá studie na tomto webu.

ANAEMIE. Báseň symbolistická (úhrnné pojmenování názvu), jejíž základní pohyb je sice lineární (chůze lyrických postav), přesto však uzavíraný, resp. vzdor pohybu opět a opět uzavíraný. To je dáno tím, že pohled postav i čtenáře je upírán k obzoru, který se vždy posunuje a uniká. Aktuální prostor básně je uzavřen údolím, Alpami na obzoru, nocí a mlhou. Z gramatické formy usuzujeme, že jde o postavy ženské, příp. o ženské alegorie; víc se o těchto lyrických postavách dá těžko říci. Exkluzivních entit je málo, ústřední je morbidnost, dědičná chudokrevnost, vztažená k dědictví otců, a ženské postavy samy, jež stylizovaně zvedají ruku „k Alpám“ a (zároveň) „nad čelo“. Rovněž „Alpy“ a „jižní noc“ můžeme považovat za exkluzivní entity.

SONET. Kapriciózní sonet, členěný na čtyřverší, šestiverší a čtyřverší, exkluzivní svým námětem, totiž kultem (zjemnělého) rokoka. Jde o povzdech za časy markýzy de Pompadour: „mon cher, oh, tes violons sont partis...“ Zašlé časy „rokokové violy“ by mohly být i příčinou co „nejhlubšího“ naladění violy z Hlaváčkovy slavné první básně sbírky. K exkluzivitě přispívá francouzština motta a desátého verše i další zvláštnosti zvukového plánu. Jde především o preciózní rýmy „do karty / oka rty / sont partis“ a „zůstalo / tral, la, lo –“. Exkluzivní jsou atributy „joviální“ i „nervosa“, přisuzované „abbému“, který dělá společnost „sličné markýze“. Prostor je uzavřen stěnami herny, která je charakterizována jako „herna Lásky“ (což vzhledem k tématu nezakládá symbolicitu básně; totéž platí o kartách rozdaných ku hře).

PŘÍŠLA... Chůze symbolické postavy, již je pravděpodobně smrt, nezakládá linearitu poetického prostoru: je vnímána skrze zvuky, doléhající do uzavřeného prostoru. Ten je ohraničen příkopem kolem zdi hradu (Kastelu) pod příkrovem noci; jde tedy o trojí ohraničení a mez, podobně jako u Podmořských pralesů. Exkluzivní je volný verš, různě dlouhý a sporadicky rýmovaný, resp. kombinace volného a uvolněného verše, stejně jako rýmování citoslovcem („zdola“ / „hola!!...“ – nepřehlédněme ani interpunkci). Zcela výstřední je autostylizace lyrického subjektu jako „posledního chorobného výhonku bez vůle“ vymřelého rodu a atributy s tím spojené, zejména „extase hymny“, „nádherné ceremonie církve sněmů“, „italsky vyslovovaná latina přísluhujícího biskupa“, tvořící kolorit minulosti. Jde tedy také o časové uzavření, zde absolutní, končící smrtí individua i rodu. Přehlédnout nesmíme ani psychologické uzavírání subjektu do sebe, básnický originální: „Jen srdce tak bázlivě v komnatě poslední v modlitbách bilo / jak rodinný vězeň, když v podzemí otcovských hradů / vyhublým prstem svým chvilkami bojácně / zaklepá do zdí...“ Je to zároveň i časová metafora.

DVA HLASY. Prostor je rozdělen dvěma dvorci, uzavřenými do sebe, které však za soumraku zůstávají odemčeny: tím se otvírá průhled k dalšímu zarámování vzdálenými vodami, s prosvětlením z dálky („rudé stíny pochodní za vodou“) a shora („měsíc vyšel nad vody vzdálené). Exkluzivní jsou účastníci sporu, totiž alegorické „dva hlasy“ (rýmová slova „ano“ a „ne“, přitakání a negace), když konec sporu, v němž přitakání podléhá, znamená ukončení zvukové.

SMUTNÝ VEČER. PAMÁTCE KARLA VERLAINA. Prostor je uzavřen zdmi „Kastelu“, který je sice odemčený a přes visuté můstky otevřený světu, ty však jsou shnilé, takže lyrický hrdina ani nevyjde z bran pevnosti, jak je zřejmé z posledního verše („delikátní smutek těch, již dlouho váhali“). Další exkluzivní entity souvisejí s představami minulosti: „síně biskupů“, „církve sněmy“, „erb“, „pozdní dědic“, „provincie“. Exkluzivní je „bledě zkalená luna“ „churavící v nervose“, i obraz „lesních viol smích“ a rýmové slovo „hallali“. Obě poslední entity souvisejí s „dalekými černými pralesy“, které uzavírají úhrnný prostor a za něž zapadne luna.

V USTRAŠENÍ. Výchozí prostor je vymezen jako „území“, jež lyrický subjekt „přijal v léno“ (lyrický plurál: „přijali jsme“), ohraničený nahoře hvězdným nebem a horizontálně tmou a mlhou, kterou proniká zvuk zvonů a nárek zbloudilých poutníků. Prostor druhé části je

určen lineárním pohybem a chůzí poutníků, omezení daná tmou a horizontem však trvají, vzdor tomu, že svítá. Nejuvzdálenější horizont je vymezen „vysokým břehem“, nad kterým je vidět ramena větrných mlýnů. Poutník se tak dostává do přízračné krajiny dona „Quixota“. To je symbol chorobného lpění na minulosti, exkluzivní stejně jako zástup poutníků a jako on poukazuje ke středověku. Další exkluzivity: „Jižní Kříž“, „mrtvá města“ a „Zpřízněná“ pokrývají prostor, který je vzdor lineárnímu pohybu lyrických postav podobný prostoru Podmořských pralesů.

Poutnická je i báseň ZÁHADA. Základní prostor je vymezen náměstím, ze kterého vyběhají úzké uličky a jimiž se pak tři tajemní poutníci vydají „na Sever a na Západ a na Jih“. Symbolický Východ zůstává místem naděje, která nepřichází. Exkluzivní je představa náměstí s úzkými uličkami, patrně středověkého stejně jako poutníci. Prostor je uzavírán vertikálně „hvězdami“, které blednou „nad střechami“ města.

MĚL NĚHU JEJICH KROKŮ. Exkluzivní jsou přízračné postavy v bílém šatu a hrající na flétny, které tanečním krokem mizí v parku, stejně jako (protějškový) lyrický hrdina, který je jim podoben (viz název básně a další atributy), i místo lyrického děje, označené jako „Archipel“. Poetický prostor je ohraničen parkem v pozadí, kam postavy zacházejí, a nočním nebem s měsícem, vycházejícím nad parkem. A jako tvoří lyrický hrdina a bílé postavy sobě podobné protějšky, má i nebe s měsícem svůj protějšek v odrazu na vlnách vody. Zpěv zmizelých postav v dálce dává tušit neviditelnou, porostem parku a tmou ukrytou další linii prostoru. Ten je ve svém rozvrhu dekorativní, tvořený dvěma dvojicemi protějškových poetických figur, jejichž podobnost (u prostorové figury: zrcadlová) by mohla asociovat mýtus o Narcisovi.

MODLITBA. „Uzavření“ prostoročasu je dáno poetickým žánrem „modlitby“ (a není tedy specificky „secesní“). Je tu však příznačný noční čas, uzavírající místo modlitby tmou, takže prostor je „bez horizontu“ a Bůh tušen „všady pustou tmou“. Dekoračně je řešena protějšková dvojice *Bůh – lyrický subjekt*, kde proti sobě stojí zádumčivost prvního a smutné oči druhého. Protějškovou figurou je i přání, aby Bůh „přilnul“ k „duši“, která se třese smutkem. Smutek duše je přitom jakoby uzavřený „pod sklem“ („teskně lká mé duše pode sklem“). Přilnutím obou entit by nedošlo k otevření perspektivy, nýbrž k jejímu úplnému uzavření.

UPÍR. Jedna ze dvou prací volným veršem, tentokrát bez faset uvolněného verše. Volný verš je formou ve své době exkluzivní. Jde tu vlastně o rozvedení motivu „vampyrské povahy“ z předchozí Subtilnosti smutku; motiv „atropinace“ pak odkazuje k Předmluvě. Prostor je charakterizován jako „temná krajina“ beze stínu a beze světla, s lunou ukrytou za mraky. Vertikální prostor se posléze snižuje upířimi křídly, která zabírají celou oblohu a mihnou se „nízko a tiše“. Po invokacích démona se pohled soustřeďuje na lyrický subjekt sám, který je protějškovou figurou upíra a v závěru je identifikován s vizí básníkovy vlastní duše. Vnější prostor se tím zcela uzavírá, totiž do vnitřního prostoru duše. Exkluzivní a dekorativní je stylizace upíra: „obličej sličný a bledý, na čele se svítilnou očí zelených pod srostlým obočím“, zvláště pak stylizace křídel „kovově černých a sametných, napnutých v obrovském rámu“. Exkluzivní jsou invokace démona (např. „Ty hrdý a bílý barbare“, „vznešený šílenče“, „symbole dekadence!“) i představa životního prostoru lyrického subjektu jako „Vévodství“, výrazy „mystická orgie“, „zlatá skvrna lunny“ a jiné. Upír vybavený křídly je zástupkou anděla a je zde, podobně jako „vampyrská povaha“ v Subtilnosti smutku, spojován s dekadencí, resp. vývojovou descendencí; časový sestup je v Upíru spojen s descendencí prostorovou. Upíra spojuje se Subtilností smutku i motiv autoerotický, zde ovšem šifrovaný. Bez významu není ani „technicizace“ postavy upíra (rám křídel), posunující představu do moderního věku.

ROZKVETLÝ SMUTEK. Nedlouhá poslední báseň sbírky; následuje už jen prozaická *Rêverie*. Prostor je vymezen jako „říše mořských pralesů“, tedy uzavřená krajina mořského dna a jeho vegetace, jako v básni *Podmořské pralesy*... Podobné jako tam jsou i motivy

„měsíčních proudů“ a „truchlících lilií“. Nový je kontrast „věčného ledu a sněhu“ a „sopránového smíchu“, který snad jednou „vzkvete“ („Rozkvetlý smutek“) a který prozrazuje erotické pozadí smutku.

V. Symbolismus a secesní realismus

V předchozím výčtu jsme několik básní vynechali, což znalci Hlaváčkova díla jistě neuniklo; jde o básně Impromptu, Za noci březnové, Ironie a Pršelo v noci. Zatímco báseň „Podmořské pralesy se ani nezachvěly“ pro nás zůstávala bezpochyby básní symbolistickou, u těchto textů je situace poněkud jiná. Až dosud pro nás byly podobné diference arbitrární. Důvodem je skutečnost, že *dekorativnost* zpracování prostoru je nezávislá na ontologickém statu slov. Protože však tyto rozdíly nemusejí zůstat pro pojem secese bez důsledků, věnujme jim teď pozornost.

Tak hned IMPROMPTU, jež následuje bezprostředně po „Podmořských pralesích“, je ve svém východisku i cíli realistické. „**1. V podzimní šero, mlhou prosáklé, 2. plá měsíce zlat' ve zkaleném skle, 3. a v ztlumeném tom svitu lampy stažené 4. má všechno kontury tak do mdla zamžené.**“ Podobně zní i závěrečná (třetí) strofa, přidávající k základní představě (měsíc na obloze, v.2) chvění měsíce v „zrcadle řeky“ (v.10-12). Prostřední strofa je personifikací „duše“, která „ztlákána svou fixní ideou“, vybíhá „s dary na rukou“ do mlh... Vztah modálních fólií (realita *versus* představa) je v uvedených dvou básních opačný: v „Podmořských pralesích“ jsou východisko i závěr symbolistické a jen středová partie (která je v Impromptu symbolistická) prozrazuje modalitu objektivní reality (totiž snění a procitání lyrického subjektu). Personifikace sice není symbol, symbolické však jsou její úkony. Hlaváčkovou „metodou strictu senso“ tu není symbolismus, ale oscilace mezi symbolismem a realismem. Možný termín „impresie/impresionismus“ (první a třetí sloka) chceme pro tuto chvíli ponechat v blíže nevyjasněné závislosti na termínu „realita/realismus“.

Secesní realismus má své zvláštnosti, jak vidíme v básni PRŠELO V NOCI, která je pro nás v tomto ohledu básní paradigmatickou. Není v ní totiž nic, co by nutně bylo symbolem. Problém „symbolismu“ (stejně jako „impresionismu“) tím však bude pouze otevřen.

1. Je pozdě již... Kouř po střeších se plazí,
2. srp měsíce jak stříbrný je plech,
3. vzduch prosycen je hořkou vůní sazí,
4. již půlnoční déšť smysl se šikmých střech.

5. Je pozdě již... Jen kapek pár dle domů
6. tak tence tříská na luceren sklo,
7. jež svítí žlutě na skupiny stromů,
8. kde náměstí se plaše zalesklo.

9. Je pozdě již – a měsíce srp sklivý
10. již padá za hřebeny mokrých střež,
11. jichž ubíhavé v dálku perspektivy
12. tak měkce krájí ztlumený tmy vzdech.

13. Kdos zašeptal, však zde nic nepohne se,
14. vše souzeno tu býti lhostejné –
15. jen měsíc v kašně bázlivě se třese,
16. jak s věží hodiny zní zpožděné...

Symbolické vyznění posledního verše podle mého soudu nezakládá *symbolicitu* celé básně (jejíž název ostatně odkazuje k objektivní realitě). Verš 16 není přísně vzato symbolický: má

pouze „symbolickou platnost“, které může nabýt každé slovo v běžné větě, např. ironickým akcentem. Pochopíme-li nějakou reálnou entitu (např. zpoždění hodin na věžích města) symbolicky (např. jako „zpoždění“ života města), jedná se o metaforu, resp. alegorii. Význam je tu jednoznačně přiřazen. O pravém literárním symbolu nic takového neplatí: nemáme k dispozici žádný konkrétní význam pro „dary na rukou duše“ v básni Impromptu. Podobná situace je ve verši 12. „Vzdech tmy“ je metaforou, resp. personifikací, když „zašeptání“ ve verši 13 („Kdos zašeptal“) není nutné vnímat jinak než jako hlas reálné osoby (např. lyrického subjektu). Symbolismus tak pro nás zakládají jen symboly v „silné verzi“, když Hlaváček (a nejen on sám) vědomě rozlišoval mezi symbolem a alegorií.⁵ Rozpracování teze o symbolismu však musíme opět nechat stranou.

Ostatní verše jsou „realistické“. Jejich „náladovost“ by mohla být „impresionistická“, jak bychom mohli soudit podle ztlumené smyslovosti ve verších 6 („tence tříska“), 8 („plaše se zalesklo“) a 12 („měkce krájí“). Rovněž „třesení“ měsíce ve vodě kašny (v. 15) by mohlo být posuzováno jako impresivní, když dojmovost je patrná i ze synestézie „hořká vůně sazí“ (v.3). Taková kvalifikace ovšem obsahuje určité (předchůdné) porozumění termínu „imprese“, kterým je neurčitost, jistá „rozmytost“ kontur,⁶ jako u impresionistické malby. Nutná však taková kvalifikace není. Protože se v případě termínu „impresionismus“ jedná o transfer z výtvarnického diskursu, zůstane jeho platnost vždy nutně metaforická. Pro literaturu je rozhodující pojem vztahu modálních fólií jako takových; impresionismus by tak byl fasetou realismu.

Prostor básně Pršelo v noci je (tedy) prostorem realistickým. Jeho charakter je však podobný jako v básních symbolistických. Ani zde není „oko“ lyrického subjektu okem registrujícím, nýbrž malujícím a vytvářejícím (něco jako „rydlo“ či „štetec“, jak jsme o tom hovořili v souvislosti s Šaldovou „Analysou“). Důsledkem takto pojaté aktivní vizuality je propracovanost poetického prostoru, který se uzavírá do sebe. V jeho centru leží setmělé, matně se lesknoucí náměstí (v.8), se stromy žlutě nasvícenými světlem luceren (v.7). Uvnitř náměstí je kašna, v níž se odráží měsíc (v.15). Prostor je horizontálně vymezen pěti liniemi: a) *střechami*, které tvoří úběžník (v.11) mizející ve tmě (v.12); perspektivismus je tu podřazen uzavírání prostoru, b) *kouřem*, který se plazí vodorovně těsně nad střechami (v.1), c) *nočním nebem*, na kterém svítí měsíc, d) rovinou *náměstí* jako takového, na níž stojí kašna, stromy etc., a konečně e) *odrazem měsíce* v kašně, otvírajícím iluzivní prostor „pod náměstím“. Měsíc je výrazně dekorativní: je to lunela („srp“), která připomíná „stříbrný plech“ (v.2), a posléze je charakterizován jako „srp sklivý“; v obou případech připomíná spíše produkt uměleckého řemesla než malby. Dekorativní je kouř, kopírující linii střeš (implicitní šedá

⁵ „He, oni dneska v Čechách, po tolika kritických tahanicích, jsou s to napsati, že ‘allegorický’ čili – jak se nyní s oblibou říká – ‘symbolický’ – že ty dva pojmy jedno jsou.“ Viz k tomu „Výstava návrhů na plakát“, in Hlaváček III/81.

⁶ Zajímavou souvislost s „impresí“ výtvarného díla uvádí Hlaváček v Tragedii ženy: „Snad že jsem myop a modelace nahého ženského svíjejícího se těla splynula mi na distanci v jednu velikou, rozběhlou, miniovou skvrnu extase, jako na obrazech p. *Munchových*, jenž i *takové* zbytky starých tradic odvážil se vrhnouti přes zábradlí.“ (podtrhl KH; Hlaváček III, s. 16). „Myopie“ je krátkozrakost. I jinde ve výtvarných kritikách Hlaváček užívá pojmů signujících imprese, jako např. „vůně“ a „nálada“ ve stati o Sattlerovi (Hlaváček III, s. 23). Jakkoli se to zdá naivní, mohla taková (in)dispozice v případě Hlaváčkovy *literárního* díla (neříkám: výtvarného) sehrát svou roli. Hlaváček ale hovoří i o psychologických in-dispozicích. „Ano, máte pravdu,“ píše v dopise St. Przybyszewskému, „vidím ve všem obludu. Je to ve mně fyziologické, protože miluji Strach – vlastně vše, z čeho jde Strach. Miluji Strach pro Strach. Zpozdívám se často v Praze schválně, abych mohl v temné noci konati dvouhodinovou cestu k svému domovu skrz dlouhé, opuštěné předměstské aleje a kolem cihelen, jejichž pece slouží za noční útulek vagabundům celé Prahy. Jsem stížen srdeční vadou a největší rozkoší jest mi pocit strašného, orgiastického strachu, který třese celým ubohým organismem, když náhle nastanou bolestné perturbace s šíleným očekáváním onoho okamžiku, kdy to snad praskne.“ (Hlaváček III, s. 11-12). Snad můžeme říci, že způsob Hlaváčkovy básnického vnímání je určitým způsobem fyziologicky a psychologicky determinován; noční čas dále zvyšuje neurčitost kontur, jak je skicována v básni „Pršelo v noci“.

barva, komplementární k bledosti měsíce, v.1), žlutě nasvícené stromy (v.7) i lucerny samy (v.6), na kterých bychom mohli vidět kapky slábnoucího deště (v.5). Dekorativní je i odraz měsíce v kašně, když možná spojnice mezi měsícem a jeho odrazem v kašně (která stojí na náměstí, možná v jeho centru) tvoří osu celého výjevu; zda je to „kolmice“ či „ubíhává perspektiva“, to záleží na čtenářské konkretizaci. „Delikátní zachycení několika hlavních barev,“ říkal tomu Hlaváček v Pseudojaponerii... My jen dodáme: a linií! Výsledkem této metody je „výtvarně řešená plocha“. Takto **dekorativně laděný realismus chceme označovat jako „secesní“**. Jde v podstatě o stylizovaný žánrový výjev.

Něco podobného platí i pro báseň IRONIE. „**5. Je jisto: půjde opět s kytkou u fleuretu 6. a ponese si pro vše v kapsách vonnou šarpii, 7. bez bázně, hany, úsměv kolem retu, 8. jak Bayard chodil v duell pro běloučkou Marii.**“ Šarpie je cupanina na obvazování ran; kord lyrického hrdiny (er-forma) není tedy čistě dekorační entita, ale působí skrze celý výjev, který je výjevem z historické minulosti. Jeho status je hned nadvakrát zprostředkovaný: mohlo by jít o reminiscenci na literaturu, případně malbu z minulosti, s jejich příznačnými topoi (souboj, v.6 – viz citát – a v.9: „*Ač na dnešek ho sami zase vyzývali*“). To působí samo o sobě stylizačně, jako v Pseudojaponerii. K tomuto „žánrovému“ výjevu patří i chrti, doprovázející nočního hrdinu s kordem (v.2 a 11-12) a rovněž lyrický subjekt sám (ich-forma, v.1, 3 a 10), který je vytím psů buzen z přicházejícího spánku (v.3-4). Jen nakolik chceme lyrický subjekt ztotožnit s biografickým autorem, nabývá celý výjev „symbolické“ platnosti: „autor“ by se tím ocitl „uvnitř“ realistického žánrového výjevu, který skicuje. Název „Ironie“ upozorňuje na možnost takového čtení, stejně tak ovšem na jeho podmíněnost. Základem ironie je vždy doslovný význam, lyrický subjekt patří do žánrového výjevu. Teprve přenesený význam je obrazný: autor „jaksi“ patří do dob minulých (kam lyrický subjekt patří reálně)! Ani ironický modus, přísně vzato, nezakládá symbolicitu textu, nýbrž (jen) jeho alegoričnost. Alegorický smysl může být vzhledem k názvu přesně vymezen a přiřazen.

Takový způsob čtení staví do zvláštního světla i báseň ZA NOCI BŘEZNOVÉ, konvenčně chápanou jako symbolistická. Její téma je (totiž) zcela realistické a možná i reálné, totiž zklamání milence, který „nebyl první“ (dokonce snad ani „mezi prvními“). Úvodních jedenáct veršů tvoří realistický dekor této rámcové situace: zahrada s rudě vzkvetlými záhony (možná šifra), loutna a altový hlas někde v okně, karmínový měsíc odrážející se v řece a zvuky za řekou... Rýmové „trala, tralala“ (v.11) představuje zvukovou exkluzivitu, a teprve verš 12, kde „rytmus, cupot, tleskání a chřestot černých skel“ představuje nejen exkluzivitu zvukovou, ale i zrakovou, nás přenáší do sféry imaginace: barvu skel, která slyšíme chřestit v tmách za řekou, si můžeme jen představovat. Imaginace tu však je determinována (právě) realistickým rámcem. „Černá skla“ by sice mohla znamenat leccos, důležitý tu však není jejich skrytý význam, nýbrž jejich **dekorativnost jako taková**. Funkcí tohoto místa v textu by mohlo být **otevření (závislé) roviny imaginace**: na „pěšinách“ kolem „ztichlých řek“ tančí „pastýřky“ s „jemnými vlasy“ a „pentlemi kolem čel“, což by byla „rokoková“ modální fólie (pastorála), položená přes fiktivní fólii v modu reality. Rokokový mohl být i minulostní výjev v básni Ironie a specifickou ironií může být také rokoko Hlaváčkovy „pastorály“, konotující erotickou uvolněnost dané epochy... Podotkněme, že jedna z mála literárních reminiscencí Hlaváčkových „Kritik“ (vydaných knižně r. 1930) směřuje k Verlainovým „Galantním slavnostem“: francouzský básník mu byl vzorem řešení uměleckého problému, jímž je *historické* téma v lyrice,⁷ když „historické“ tu můžeme podříditi pojmu „stylizované“.

⁷ Jde o tuto sekvenci Hlaváčkovy stati o Josephu Sattlerovi: „Možno tu snad mimochodem upozorniti, že analogicky, s tímtež uměleckým zájmem, podařilo se problém historičnosti řešiti několika málo šťastným básníkům. Jmenuji jen Paula Verlaina a jeho *Fêtes galantes*, kde doba Ludvíka XIV. oživila ve veškeré adoraci galantního feminizmu, a chci-li býti přiléhavým, pak ještě jmenuji několik obdivuhodných sonetů Emila van Arenbergh, kde středověk zachycen s celou drsností svého koloritu a poesie, že zdají se býti zrovna textem pod některé z kreseb p. Sattlerových.“ Viz k tomu HLAVÁČEK III, s. 24. Všechny umělecké problémy, které tu

Budeme-li přesní, subjekt díla nedává v básni „Za noci březnové“ žádný **signál pro spuštění symbolického kódu čtení**: diference mezi (případnými) oběma modálními fóliemi je nulová; reálné východisko básně by totiž mohlo být minulostní. Výsledkem je opět dekorativně zdobená, relativně uzavřená a jednotná výtvarně řešená plocha, kde možný rozdíl „reálný *versus* imaginární“ je arbitrární a celou báseň lze číst (i) jako realistický žánrový výjev. „Stilové tváře, stiloví lidé“, říká tomu Hlaváčková výtvarná kritika (HLAVÁČEK III/23).

Je-li tomu tak (totiž že všechny texty Hlaváčkovy sbírky POZDĚ K RÁNU nejsou texty symbolistickými), není Hlaváčkovou „metodou strictu senso“ symbolismus, nýbrž rezonance mezi symbolismem a realismem, což znamená i specifické přechody mezi oběma polohami, kde jednotlivé texty mohou být vnímány jako v různé míře smíšené modální útvary. Takové zjištění ovšem nemůže zůstat pro pojen „literární secese“ bez důsledků.

VI. Závěry: secese jako substanciální pojem

V první kapitole jsme se ptali po Hlaváčkově literárním programu a chtěli jsme slovo „subtilní“ vnímat jako svým způsobem klíčové. V tuto chvíli bychom je chtěli interpretovat, což znamená: převést implicitní autorskou poetiku do pojmů poetiky objektivní, diskursivní povahy. Slovo „subtilní“ směřuje podle nás více či méně podvědomým způsobem k tradici manýrismu, tedy k fenoménu, který G. R. HOCKE definuje jako „iregulární poezii“ (HOCKE, 2001).

Šalda hovoří v „Analyse“ o Schlaagově „protinaturalistickém byzantinismu“ jako o „aristokratickém manýrismu“ (ŠALDA, 1949). Specifický „manýrismus“ je tu postaven proti „naturalismu“, což jsou literárněvědné pojmy, užitě v daném případě metaforicky. Diskursivní „Synthetism v novém umění“ však (opět) hovoří o „reakci proti naturalismu“, když „synthetism“ pro Šaldu znamená protiklad „rétorické výmluvnosti“ (ŠALDA, 1949). Podobně uvažuje Hlaváček, když ve stati „K cyklu obrazů Prostibolo duše“ klade proti sobě ilustraci *popisující* a ilustraci *sugerující*, což je též protiklad starého a nového umění (HLAVÁČEK III/9). Připomeňme, že klasické a všechny klasicistické poetiky byly odvozeny z oboru „rétorika“, především v Aristotelově verzi... Specificky „poetické“ kvality proboužovaly v literatuře proudy „iregulární“ (kam svým způsobem patří už Nová poetika Galfreda de Vino Salvo, tento manifest „poetiky ornátu“). Hlaváčková bohatě „ornátovaná“ poezie vytváří výrazný představový prostor, který můžeme charakterizovat jako „emblematický“; „emblém“ tu chápeme (právě) jako dekorativní uspořádání vizuálních a symbolických entit.

Šaldův „synthetism“ představoval jeho specifickou variantu „symbolismu“, která (příznačně) rušila rozdíl mezi „vnitřním“ a „vnějším“ (mezi symbolem a realitou); každá entita, duševní stejně jako věcná, mohla být (explicitním) nebo se stát (implicitním) symbolem. To je secesita „in statu nascendi“, která je i Hlaváčkovým programem: **symbol je pro secesi atraktivní primárně z důvodů estetických (exkluzivní monadická entita, působící zdobně)**. Šaldova *próza* inklinuje zcela logicky k „exteroceptivitě“, Hlaváčková *poezie* k „interoceptivitě“ (řečeno terminologií Strukturální sémantiky A. J. Greimase). Ty se v čisté verzi vyskytují spíše výjimečně než pravidelně, když „secesita“ (jak jsme u Hlaváčka viděli) je konstituována (právě) přechody mezi realismem a symbolismem, resp. splýváním obou lyrických fólií. Šaldova rozprava by mohla být i manifestem Hlaváčkovým, v každém případě to platí o jeho próze, zejména o povídce Subtilnost smutku. Není asi náhoda, že Šaldova kritika „Pozdě k ránu“ inklinuje k témuž kvazi-výtvarnému jazyku jako „Synthetism v novém umění“: dekorativnost, reliéfnost, hravost štetce... taková je poezie Hlaváčková. Namítá-li proti Hlaváčkovým prózám, že by potřebovaly „ideovou perspektivu“, což znamená včlenění

Hlaváček jmenuje, historičnost a kolorit, feminita a drsnost, jsou problémy jeho vlastní poetiky, které si paralelně řeší na literatuře i výtvarném umění, a možná na výtvarném umění primárně.

„v nějakou objektivnou stavbu uměleckou... román na příklad“, hovoří Šalda de facto o svém vlastním uměleckém programu, který tak dokonale naplnil v „Analyse“.

Secesní poezie byla „iregulární“ ze své podstaty a přímo z definice. Vezmeme-li v úvahu další Hockeho charakteristiky „manýrismu“, jako jsou metaforičnost, démoničnost, alchymie slova, muzicismus a vzájemná spřízněnost literatury a malířství (emblematika a ikonologie 16. století), jsme myslím na zajímavé stopě; Hlaváčkův poetický prostor byl „emblémem“ v původním smyslu slova, totiž z vizuálních a symbolických částí složený vizuální a symbolický celek. W. Tatarkiewicz pak uvádí mimo jiné tyto charakteristiky (výtvarného) manýrismu: vybranost (artificiozita), ornamentálnost (stylizace), napětí forem, zhuštěná vyplněnost obrazu, komplikovanost, odklon od klasických proporcí, změna barevnosti, elegance. Důležité jsou podle něj psychologické motivy: jde o „umění protestu“ se zvýrazněnými psychickými prvky, lhostejné k utilitaritě, jedna z verzí „umění pro umění“. Manýristé chtěli být jiní, svobodní, a ve svém „neurotickém založení“ doslova „viseli mezi dvěma světy“ (TATARKIEWICZ III, s. 142-143). Poslední charakteristika je implicitní definice realismu-symbolismu. Pojem manýrismu přitom nemusíme chápat jako „nadčasový fenomén“; lze jej považovat prostě za *fasetu* renesance, která do ní byla jednoduchým způsobem zanesena kultem antické kultury jako takovým.⁸ Emancipační proces literatury je nesen (právě) „iregulárními“ tendencemi, které z renesančních zdrojů navazují na antiku a vrcholí romantismem, modernismem a avantgardou.

Secese je „iregulární“ *sociálně* i *stylově*: četné (ne-li všechny) charakteristiky historického manýrismu platí i pro Hlaváčkovu (básnické) umění. Podobně jako renesanční manýrismus je i secese příznačná průnikem literatury a výtvarna, když Hlaváčkovy výtvarné kritiky se pro něho jakožto *literáta* ukazují jako velmi důležité. Jde tu o několik zřetelů: 1) o *motiv* obrazů; Hlaváček je velmi citlivý na jejich výraznost, stylizovanost, emblematicnost. 2) O *barvu, odstín, světlo*; Hlaváček je alergický na naturalistické provedení. 3) *Dojem*, který souvisí s motivem a barevností a ústí do metafory (v Tragedii ženy např.: „nejtíší vanutí aromatických větrů přes dozrávající vrcholky nervového rákosí“, HLAVÁČEK III, s. 16) a 4) do *popisu obrazu*; výtvarná recenze musí svůj objekt nějakým způsobem *popsat*.⁹ „Popsat“ tu však znamená: *transponovat*, „nějakým“ způsobem převést z výtvarného média do média literárního... Výtvarný „popis“ (v základu simultánní) se tu stává popisem „literárním“ (v základu sukcesivním), výtvarný prostor se stává literárním prostorem.¹⁰ Hlaváčkovy recenze

⁸ Antické řečnictví bylo (zvláště od období helénismu) příznačné svárem mezi „atticismem“ a „asianismem“, klasickou „přiměřeností“ a tendencí ke „květnatosti“ (bombastičnosti). Spouštěčem neklasické (tedy „iregulární“) rétoriky a s ní i poezie, která až do novověku podléhala postulatům rétoriky, byla přitom filosofie, která ve vztahu k řecké mytologii představovala sama něco „iregulárního“ a uvolnila tak pro jakoukoli tvorbu pole svobody. Protože se však filosofové obávali regresi poezie na věštekou úroveň předchozí epochy (Platón), chtěli ji pacifikovat pomocí normativů filosofické racionality, aniž postřehli, že „květnatost“ je typickým produktem nemytologického (ale ovšem také: nefilosofického) vědomí. „Přiměřenost“ zůstává stále axiómem Aristotelovy Rétoriky, viz jeho normativní požadavky na metaforu v Poetice i Rétorice. Filosofie tak byla spouštěčem a záhy také brzdou emancipace poezie.

⁹ Uvedme si jako příklad takového „popisu“ a „dojmu“ formulaci z recenze „ilustrovaných plakátů“ Julese Chéreta, u něhož podle Hlaváčka tento žánr „nabyl pravého uměleckého významu“: „Jeho osvětlení není působeno slunečním světlem, jež rozjiskřuje barvy; je umělé, je to záře kouzelné svítilny, je to záře elektrických lamp s barevnými skly, jež vrhá čarovné zbarvení na předměty, potopené v pozadí temných barev. Charakter a umístění textu, kterým p. Chéret provází své plakáty, je zcela případně komponovaný k výjevům. Nemá odměřené vzdálenosti, ale bere účast na veselém ruchu jeho affichí; není stranou postaven, ale přimyká se zcela organicky k životu jeho Pařížanek.“ Všimněme si stylizované noční atmosféry popisu, která konvenuje „nokturnalnosti“ Hlaváčkovy poezie... Bylo by jistě zajímavé sledovat, zda a které motivy z jeho výtvarných kritik našly cestu do jeho poezie, to však je pro náš účel podružné. Důležitější se zdá okolnost, že Hlaváček vidí v plakátu, spojujícím organicky „ilustraci“ a „text“, *umělecký artefakt*. Secesní plakát je obdobou renesanční ikonologie.

¹⁰ Tohoto („lessingovského“) protikladu si byl Hlaváček dobře vědom: „Kdežto básník může určitě členěnou řadou silných suggestivních slovních obrazů suggerovati čtenáři svému určitý nuancovaný dojem /.../ musí

tak podle mého soudu představují metodickou *průpravu* ke stylizování poetického prostoru v POZDĚ K RÁNU (a MSTIVÉ KANTILENĚ). Metodickou transgresi napříč uměním představuje i spojení poezie a „hudby“, což je (opět) *metoda* (Hlaváčková eufonie) i *metafora* iregulárního (téma hudebních nástrojů v jeho poezii).

Pro naši tezi o vztahu secese a manýrismu svědčí zejména ten prozaický text z Pozdě k ránu, který přesahuje žánr „básně v próze“, totiž „Subtilnost smutku“, který se podtitulem („Předmluva“) hlásí k programovosti vstupního textu; také tam jsme mohli číst slovo „subtilní“. Termín „Předmluva“ v podtitulu lyrické povídky můžeme chápat jako naznačenou torzovitost textu, tedy jednu z „kapricí“ Hlaváčkovy knihy. Zároveň: protože nedosahuje obecnosti (nadřazenosti) téhož termínu z titulu vstupního textu, můžeme ji považovat za termín podřazený, naznačující realizaci literárního programu formou exkluzivního textu (jediná Hlaváčková povídka). Možná to není náhoda, že se právě tam, kde bychom to nejméně čekali, totiž v prozaické fabuli, objeví četné konkretizace „subtilna“.

Odhlédneme-li od funkce těchto termínů v povídkovém textu, jedná se o tyto atributy subtilna: intimita, formalismus, vybranost, důvěrnost, jemnost, naivita, průhlednost, sublimace, virtuosita. Hrdina povídky chce být podoben pavouku, když z vláken jeho síť hodlá upříst lano, které by udrželo lidské tělo. To je šílená, absurdní představa – však je také tímto hrdinou „sličný cretin“. Dekadence se často stylizuje jako degenerace rodu a k této metafoře se hlásí i Hlaváčkův text. Zároveň se jedná o existenční metaforu v silné verzi: virtuózní řemeslník (nebo také: umělec v řádu „techné“) sází v touze po svobodě vše na jednu kartu. To je metafora „iregulárního“ umění par excellence. „Umělec“, který se chce celou duší přimknout „k fysiognomii pavoučí“, ¹¹ je něco jako Ficinův „deus in terris“, jeho derivátem a variantou, moderním bohem temnot. V tomto podvědomém tíhnutí k silovému poli manýrismu vidím smysl Hlaváčkovy středověké a renesanční autostylizace, kterými jsou zejména „osiřelý infant“, „loyalita vymřelých rodů“, „zástup krásných Madon“, „bohaté roucho středověku“ – abychom zůstali jen u příkladů jeho povídky. Hlaváčková „subtilita“ má evidentně feminní, ženské rysy. „Duše“ Hlaváčkovy lyrického subjektu je „měkká“ a „trpná“, senzitivní až k neurastenii, jak zní dobový termín... K tvůrčí feminitě se Hlaváček programově hlásí v Pseudojaponerii: cítí „jakousi příbuznost“ (sic!) s dušemi japonských malířek, což je (už) latentní pozice „iregulárního erotu“. Iregulární sexualita se pak stala explicitním tématem Subtilnosti smutku. Dnes se takové tvrzení může zdát přehnané, uvědomme si však, že onanie („sebeprzeň“; u Hlaváčka: „sladké sebevyhovění“) byla v katolickém katechismu z konce 19. století klasifikována jako těžký hřích! Konvenční sexualita není ani námětem Hlaváčkovy stati „K cyklu obrazů ‘Prostibolo duše‘“. Můžeme říci, že mimo rámeček beletrie, sublimované a náznakové, je sexualita u Hlaváčka pojednávána drsně a provokativně. ¹² „Subtilní“ neznamená jen „jemný“, ale také „přesný“ a „důkladný“;

ilustrátor všecko to syntetisovati v jeden jediný obraz, jenž působí na diváka finitně, neboť *první pohled, první okamžik* má pro diváka největší dojmovou intenzitu; všechny ostatní pak jdou konvergentně a svými slabšími složkami jeho intenzitu zvyšují“ (Hlaváček III/10). Protiklad „simultánního“ a „sukcesivního“ tu neplatí absolutně, jak dokazuje Vlastimil Zuska (a jak je zřejmé i z Hlaváčkovy formulace „všecky ostatní pak jdou konvergentně“). Je-li čtený text vždy sémanticky sukcesivní, je text jako takový, text *o sobě* (to znamená text ještě *nečtený*) simultánní, v grafické ploše úhrnně segmentovaný znakový celek. Něco podobného ale platí i pro text *pro sebe* (to jest text *přečtený*): ukončeným procesem čtení se pro nás stává sukcesivní popis simultánním znakovým prostorem. V naší fantazii však takový již konstituovaný literární prostor vždy a nutně „vyvstává“, to znamená, že je zřetelně závislý na sukcesivitě představ, což ale (symetricky) platí také pro recepci malby, která je nutně recipována v určitém čase, tj. *obraz* „povstává“ z *malby*, jak tomu Zuska říká. Viz k tomu ZUSKA 1993, s. 62. Všimněme si, že Hlaváček hovoří o „slovních obrazech“ – jeho poetika, zaměřená na výrazné (kvazi)vizuální motivy, je doslova „ut pictura poesis“ a je taková patrně proto, že Hlaváček byl básníkem i ilustrátorem v jedné osobě. Je to ale „slovní malba“ iregulární, nespoutaná axiómem přiměřenosti.

¹¹ Jeden z Hlaváčkových „autoportrétů“ kreslí „sebe sama“ s pavoučím tělem [viz URBAN, 2002].

¹² Hlaváček chce „suggerovati“ své výtvarné téma, jehož intence je podstatně sexuální; „neboť suggesce je dnes jedinou uměleckou a ztěžka dostupnou methodou“. „Moderní ilustrátor je samostatný, *tvorivý umělecký*

jemnost výrazu vyžaduje jeho přesnost. Přesnost odstínu a přechody na škále významů, to je Hlaváčkova „subtilita“ v úhrnu, nehledě k literárnímu žánru.

Hlaváčkova poetika je v POZDĚ K RÁNU iregulární nejen svým explicitním programem, tématem a žánrovou „nevykvašeností“, nýbrž také specifickou literární metodou. Jejím základem je rezonance mezi „exteroceptivním“ (realistickým) a „interoceptivním“ (symbolistickým či alegorickým) autorským a čtenářským kódem. Hlaváček inklinuje k symbolismu se silně ornátovými rysy, týž charakter „těžkého ornátu“ ale mají i jeho básně realistické. Pro obojí typ poezie je příznačné výtvarné řešení plochy básně, kterou jsme charakterizovali tendencí k uzavírání poetického prostoru a k superpozici lyrických (smyslových nebo modálních) fólií (synkréze exteroceptivity a interoceptivity). Oba literární mody přitom mohou být v nulové diferenci. Nakolik považujeme konkrétní literární tvar za produkt rezonance mezi krajními body modelového kontinua (kde existují smíšené a přechodné útvary), jsou pro nás **symbolismus a (secesní) realismus nikoli oddělenými, proti sobě stojícími metodami, nýbrž fasetami secesionismu. O impresionismu (podstatně závislém na tvorbě v modu realistickém) a dekadenci (která je – tematicky určenou – závislou proměnnou obojí metody) platí totéž.** Vztah těchto čtyř kategorií však musí být příležitostně ještě dopracován.

Pojem „secese/secesní“ tedy užívám v trojím smyslu: 1) jako historicko-etymologický pojem; to je „zastřešující“ pojem „secese“, který je (takto) pojmem negativním, odhlížejícím od jednotlivých „-ismů“. 2) Jako popisný pojem. Užívám ho tam, kde text naplňuje definované charakteristiky „ornátovosti“. 3) Jako substanční termín, který pojmy symbolismus, dekadence, realismus a impresionismus chápe jako fasety (ze své podstaty iregulárního) secesionismu. Česká literární moderna 90. let 19. století je tedy zřejmě secesní modernou, na rozdíl od moderny avantgardní, konstruktivistické.

Literatura (neuvádím publikace, užité i v předchozích studiích)

Bourdieu, Pierre, Pravidla umění; Vznik a struktura literárního pole, Host, Brno 2010

Galfredus de Vino Salvo, Nová poetika (Poetria nova), in O umění básnickém a dramatickém (Antologie), KLP, Praha 1997, s.9-52

Hlaváček, Karel, Básně, Dílo Karla Hlaváčka, svazek II, Kvasnička a Hampl, Praha 1930

Hlaváček, Karel, Kritiky, Dílo Karla Hlaváčka, svazek III, Kvasnička a Hampl, Praha 1930

Mukařovský, Jan, Poesie Karla Hlaváčka, Kapitoly z české poetiky II, Svoboda, Praha 1948

Tatarkiewicz, Władysław, Dejiny estetiky III, Tatran, Bratislava 1991

Urban, Otto M., Karel Hlaváček : Výtvarné a kritické dílo, Praha : Arbor vitae, 2002

sensitiv“, který „vyjadřuje v prvé řadě *sama sebe*“ (podtrhl KH). A tak hraje „ve tmě tiché, sexuální impromptu“, v situaci, kdy „sexuální realita zklamala“. V „Dopise Stanislavu Przybyszewskému“ čteme o (auto)portrétu na obraze „Vyhnanec“: „Pohlaví změnilo mu již ústa v sliznatou ženskou genitalii, křečovitě rozevřenou.“ Zajímavé je, co Hlaváček sděluje o genezi obrazu: „Provedl jsem celou kresbu jedním dechem, zcela realisticky kreslenou – ale pak otřásl mnou takový hnus a děs před mou vlastní prací – že muselo to dolů.“ Podobně u Popravy duše: „Ohybné prsty se tu rovněž metamorfosovaly v hnusné, nehetnaté pyje, jež byl jsem nucen rovněž stylisovat.“ Stať i dopis zůstávají literaturou. Otiskl-li A. Procházka Hlaváčkův dopis Przybyszewskému v Moderní revui, jde o veřejně pojednávané téma inverzní sexuality s patrnými homosexuálními latencemi, což by mohl být (mimo jiné) i motiv onoho „děsu a hnusu“, který na Hlaváčka zavanul z jeho vlastní práce. Hlaváček věděl, že takové téma, výtvarně realisticky pojaté, je pornografií (přínejmenším v dobovém kontextu ano). Však také svou autocenzuru vysvětluje obavami z reakce „státního návladního“. Ve stati „Tragedie ženy (Cyklus obrazů Anny Costenoblové)“ škrtal v nejchoulostivějších partiích cenzor, zůstal však odstavec, který končí slovy: „...jako roj rozdrážděných, sexuálních včel s jedovatými žahadly, svítí to hladkým, bodavým a syčivým, vlhce karmínovým světlem – hle, celé hejno rozeštvaných, hladových, zapálených clitoris...“ Viz k tomu Hlaváček III, 1930, s. 9-12 a 18.



Hlaváčkův VYHNANEC