

Pojem secese v české literární vědě*

RADEK TOUŠ*

CITATION: Touš R., 2022, Pojem secese v české literární vědě, „*Stylistyka*” XXXI: 215–230, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka31.2022.10>

Úvodem

Přestože se pojem *secese* objevuje v české literární rozpravě od konce 19. století, jeho význam a způsoby, jak s ním lze v literárněhistorických textech nakládat, se dodnes jeví jako nejednoznačné. Projevy této nejednoznačnosti mohou být pochybnosti o existenci tzv. secesní literatury a potřeba ověřovat oprávněnost takového označení („Snad je nemožné vyjádřit v literatuře, tedy slovně, globální secesní strukturu...”; Doležel 2018: 129), stejně jako revize předešlých bádání („Pro české výklady secese byla velmi vlivná studie Jana Mukařovského *Mezi poezií a výtvarnictvím* [...], nicméně je to jeden z pramenů nedorozumění kolem české literární secese...”; Kudrnáč 1997: 14). Záměrem následující studie je proto zjistit, jakými způsoby se v různých dobách a oblastech literární rozpravy nakládalo s pojmem *secese* a jaké významy mu byly

* Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2022_038). Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

** <https://orcid.org/0000-0003-1321-6081>, Univerzita Palackého v Olomouci, Česká republika, radek.tous01@upol.cz.



připisovány. Na základě získaných poznatků se pokoušíme zodpovědět, zda a jak lze s pojmem *secese* nakládat v literárněhistorickém bádání jako s funkční a opodstatněnou kategorií. Studie tedy nepřichází s vlastní nebo domněle definitivní koncepcí „literární secese“, neboť je počáteční fází vypořádání se s pojmem *secese* v literatuře, představuje tzv. „sémantický úklid“ – řečeno s Daliborem Turečkem (Tureček 2020: 50) a Janem Hellerem.

2. Pojem *secese* v literární kritice přelomu 19. a 20. století

Pojem *secese* se na přelomu 19. a 20. století užíval především v oblasti výtvarného umění a jako takový byl již náležitě vyložen (Wittlich 2020: 9–27). A ačkoliv je výskyt tohoto pojmu doložen i v dobové literární rozpravě, literární historie se jeho výkladem zabývala spíše příležitostně. Výrazně k danému tématu přispěl Karel Krejčí kapitolou „Novoromantismus a secese“ z knihy *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (1975) nebo Jiří Kudrnáč studií *Úvod do české secesní literatury* (1997), v níž se mj. pokusil vyložit, jak pojmu rozuměl S. K. Neumann při sestavování *Almanachu secese* (1896). I díky Kudrnáčovi dnešní literární věda operuje s dobovým pojmem *secese* jako s „možnost[i] negativního vymezení vůči [umělecké] tradici“ (Merhaut 2021: 101). Naším výchozím záměrem není tyto poznatky popřít. Zprvė nám jde o jejich potvrzení na materiálu literárněkritickém a rozsáhlejším, než je Neumannova předmluva k *Almanachu secese*. Nebudeme tedy přihlížet k reflexím výtvarného umění ani v těch případech, kdy vyšly z pera literáta (např. Neumann 1900: 23–24). Zadruhé se pokusíme přehodnotit případy užití pojmu *secese*, což může vést k revizi či doplnění jeho významu, stejně jako k nastínění podmínek jeho užívání.

K pokusům o odborné vymezení rysů a dobových souvislostí, jež by definovaly českou secesní literaturu, se v minulosti opakovaně přimykala analýza *Almanachu secese*. Jedná se o antologii soudobé poezie, prózy i jednoho dramatu, kterou inicioval a sestavil S. K. Neumann a do níž přispělo celkem 21 autorů. Symptomatickým pro tento dokument ovšem je, že výraz „secese“ se výslovně objevuje pouze v jeho titulu. Ani S. K. Neumann v předmluvě, ani Arnošt Procházka v doslovu s tímto pojmem neoperují.¹ Na přesný význam,

¹ Důvod, proč Neumann zvolil pojem *secese* pro titul almanachu a dále jej neužíval, může spočívat v jeho stylové příznakovosti, tj. schopnosti zaujmout, pobouřit atp. více než pojem *moderna*. Svědčil by o tom Neumannův fejton *Dva almanachy* (1913), v němž k *Almanachu secese* se sedmnáctiletým

jaký mu editor antologie připisoval, můžeme tedy jen nepřímou usuzovat podle různých indicií. Vycházíme-li z úvodních řádků předmluvy („Předmluvou kladu zde několik slov, abych uvedl tento pokus almanachu moderní české poezie v úzký kruh naší interesující se inteligence“; Neumann 1896a: 9), kde Neumann nahrazuje titulní pojem *secese* slovy „moderní česká poezie“, lze uvažovat o synonymním vnímání pojmů *secese* a *modernost*. Svědčilo by o tom i kritérium, kterým se editor při volbě autorů řídil: „Moderní Umění bylo jedinou mou stranickostí“ (Neumann 1896a: 9).²

Mezi osobnostmi požádanými o příspěvek do almanachu se objevují signatáři manifestu *Česká moderna* (1895) a autoři k nim přidružení (Vilém Mrštík, Antonín Sova, Růžena Svobodová, J. K. Šlejhar), přispěvatelé časopisu „Moderní revue“ (Karel Hlaváček, Karel Kamínek, Jiří Karásek ze Lvovic), stejně jako iniciátoři katolického almanachu *Pod jedním praporem* (1895; Sigismund Bouška, Xaver Dvořák). Kromě tohoto modernistického jádra byly ovšem do almanachu pozvány i osobnosti spjaté s modernou vzdáleněji, ať už šlo o její předchůdce z řad starších autorů (tak byl alespoň vnímán i dosud bývá Julius Zeyer; srov. Kudrnáč 1997: 11; Merhaut 2021: 98), o mladé literární aspiranty a epigony ovlivněné především dekadencí (Karel Babánek, Louisa Ziková) nebo o autory, kteří svou původní tvorbou navazovali především na Vrchlického překlady modernistické francouzské poezie (Otakar Auředníček, Jaromír Borecký). Že měl Neumann na mysli pravděpodobně tento širší okruh autorů, když v předmluvě uváděl: „zval jsem všechny z tábora moderního, ať už stál[i] na kterékoli jeho straně, ať stál[i]

odstupem poznamenává: „Secese nebylo pro měšťáka tehda slovo o nic méně hrozné než dnes kubism“ (Neumann 1913: 1).

² Toto tvrzení je ovšem nutné konkretizovat, zejména pokud přihlídneme k výše uvedenému významu *secese* jako odvratu od umělecké tradice, jakož i k poznatku Jiřího Kudrnáče, že Neumann „secesi chápal jako širší pojem než modernost“ (Kudrnáč 1997: 9). I když Kudrnáč neuvádí, zda ona „širše pojmu“ znamená, že by podle něj Neumann pod pojem *secese* zařadil více literátů než pod pojem *moderna* (tj. extenze pojmu), nebo zda má na mysli sémantickou složku pojmu jako takovou, předpokládáme, že jde o případ druhý (srov. pozn. pod čarou č. 3). Neboť pouze v těchto souvislostech lze nahlížet pojem *secese* jako širší; jeho užití v titulu almanachu může znamenat: „Almanach textů, které představují odvrát od umělecké tradice k literatuře moderní“, zatímco pomyslný „Almanach moderny“ by znamenal pouze: „Almanach textů, které jsou moderní“. Na druhou stranu i pojem *modernost* obsahuje informaci o onom „odvratu“, neboť co je moderní, je i nové a určitým způsobem se vymezující vůči předešlému, starému. Jde tedy pouze o míru explicitnosti, s jakou oba pojmy danou skutečnost reflektují. Budeme-li proto na následujících stránkách hovořit o možné synonymitě pojmů *secese* a *modernost*, pak vždy s vědomím, že není absolutní.

vedle něho, jen když nestál[i] proti němu” (Neumann 1896a: 9),³ naznačují ohlasy na almanach, které dobově rozšířený pohled na umělecký status daných autorů explicitně pojmenovávají (Anonym 1896a, 1896b; Karásek ze Lvovic 1896: 190; Krejčí 1896: 430–436).

Co nám tedy *Almanach secese* prozrazuje o významu pojmu *secese* v literární rozpravě konce 19. století? Nic víc než to, že pro S. K. Neumanna znamenala secesní literatura pravděpodobně totéž co literatura moderní a že její zástupci jsou autoři, které dnes označujeme adjektivem modernističtí a řadíme je k moderně devadesátých let (srov. Janáčková 2006), stejně jako ti, kteří jsou jim blízcí určitými rysy své tvorby (Julius Zeyer apod.). Autor-ské renomé ani kvalita děl nehrály při výběru pravděpodobně žádnou roli.⁴ Mimoto považujeme za nutné podotknout, že *Almanach secese* nereprezentuje českou literární secesi v rozsahu, jaký jí S. K. Neumann přisuzoval, jelikož někteří (celkem 13) z uvedených autorů pozvání odmítli nebo na něj ani neodpověděli.⁵ Tuto fragmentárnost pak umocňuje doslov „K poslední fázi české poezie”, jehož obsah zásadně koliduje nejen s díly autorů pozvaných, nýbrž i zahrnutých. Arnošt Procházka v něm totiž charakterizuje soudobou modernistickou poezii rysy, které jsou vlastní především dekadentně orientovaným dílům,⁶ a zkresluje tak její rozličné podoby ve prospěch jediné, aby záhy

³ Právě z této rozporuplné formulace by mohl vycházet Kudrnáčův názor, že *secesi* vnímá Neumann jako širší pojem než *modernu*, pokud by měl na mysli extenzi pojmu. Jak jsme ale ukázali, oba pojmy jsou u Neumanna víceméně zaměnitelné, tudíž považujeme za zbytné je v této souvislosti poměřovat.

⁴ V almanachu se objevuje báseň „Opouštím mládí” mladého aspiranta Julia Aloise Korába, která svým důrazem na formální vyříbenost prostřednictvím metra, rýmů i slovosledné inverze silně inklinuje k parnasistní poezii: „Nechvátí mne bolest, nezmitá mnou vztek / nepláče již trpce pro zašlých snů vnaudu / pro vzácných svých tužeb záhy svadlý vděk – / nevzpomínám v slzách na ten krásný věk / kdy mi zdálo se: jdeš k nádhernému sadu / příštím rájům vstříc! – ten tam můj zármutek...” (Koráb 1896: 35). Jelikož byla Korábova báseň takovýmto způsobem čtena i dobovými kritiky (Krejčí 1896: 434), nutí tento případ k zamyšlení, do jaké míry byla při výběru autorů určující ona proklamovaná modernost a do jaké míry spíš prvky tematické (především z oblasti dekadence) či skutečnosti mimoliterární – zda S. K. Neumann např. mechanicky neoslovoval všechny autory, kteří byli z jakéhokoliv důvodu vnímání jako součást některé z modernistických frakcí, aniž by jejich dílo posoudil.

⁵ Pozvání odmítli zejména jedinci sdružení kolem manifestu *Česká moderna*: Otokar Auředniček, Jaromír Borecký, K. M. Čapek, Karel Červinka, Gustav Jaroš, Karel Dostál-Lutinov, J. S. Machar, Alois Mrštík, Vilém Mrštík, Antonín Sova, F. X. Svoboda, Růžena Svobodová, J. K. Šlejhar.

⁶ „... možno nicméně naléztí společný bod styku, pole, na němž všichni, aspoň veliká většina se scházejí z těchto mladých, roznicených každý svým snem a ideálem: v odporu proti banalitě denního bytí, v nenávisti hmoty, surové a těžkopádné, v opomíjení a zavrhování vnější reality, tak zvané skutečnosti a pravdy objektivních fakt, v unikání a vzletání do volných a vonných a čerstvých krajů Psychy” (Procházka 1896: 70).

přešel doslova k apologii dekadence.⁷ I proto nepovažujeme za vhodné – na rozdíl od Karla Krejčího⁸ – vyvozovat z doslovu jakékoliv závěry k pojmu secese, jež Procházka neužívá.

Je poměrně překvapivé, že ani v polemice, která se odehrála po vydání almanachu (11 textů),⁹ nenalezneme více než dva případy užití pojmu *secese*. Jako jediný se nad titulem almanachu zamyslel F. V. Krejčí, a ještě k tomu v poznámce pod čarou:

Vzhledem k tomuto rázu zúčastnivších se talentů nezdá se mi název ‚Almanach *secese*‘ vhodným. Secese znamená přec odštěpení, odtržení se od stávajícího. Secesionisty v tom smyslu jsou např. pp. Machar nebo Sova, kteří vyrůstali nejprve ve starším táboře a vyšli z něho – nejsme však secesionisty my, kteří jsme vyrůstali mimo oficiální literaturu, z vlastních prostředí a vytvořili jsme si kus vlastní své literatury. (Krejčí 1896: 431)

Když S. K. Neumann reaguje 8. května v „Moderní revue“ na připomínky a odsudky některých kritiků, vyjadřuje se i k tomuto podnětu:

... a současně vznikl i titul knihy: *Almanach secese*. Ano, *secese*. Čisté a jediné, jež zápasí o každý krůček svého postupu a zápasí hrdě. Nikdo nám neudupával cest. Neboť kde že jsou nějaké pozitivní výsledky minulých bojů? Což se neubíjí vše vypjaté a odvážné s horším vztekem než dříve, což se neprotežuje vše prostřední, kompromisní a ubohé drzeji než dříve? Provozuje se redakční praxe jistých žurnálů jinak, než ji provozoval p. *Šimáček*? Není to vše stejně autoritářské, protekční a hnusné, jako to bylo? Ať jen nám pánové z tzv. *české moderny* poví, proč např. sešlo z almanachu, který se chystal v *Rozhledech!* Nebo ať nám poví p. *F. X. Svoboda* o příčinách své slávy a úpadku! Fuj, jak je to vše ubohé, jak je to vše svinské! (Neumann 1896b: 48)

V uvedených úryvcích lze vyzpozorovat různá specifika, jimiž se od sebe individuální pojetí pojmu *secese* odlišují. Zatímco Krejčí v podstatě cituje slovník F. Š. Kotta: „z lat., odtržení, oddělení, odštěpení,“ (Kott 1882: 282), Neumann připisuje secesi výbojnější charakter, když nepíše o odštěpení, nýbrž o zápasu, který – a to je zde důležité – stále trvá. Na rozdíl od Krejčího

⁷ Přestože Neumann v citovaném fejetonu *Dva almanachy* vysvětluje, že doslov byl napsán až potom, co vyšlo najevo, že mnozí autoři pozvání odmítli, a v almanachu budou proto zastoupeni především ti dekadentně orientovaní, nelze doslovu nevytýkat nenáležitost, neboť stále nese název „K poslední fázi české poezie“ a nachází se v *Almanachu secese*, nikoliv dekadence (Neumann 1913: 1).

⁸ Krejčí píše: „Pojem secese je tu značně neurčitý, je vlastně souznačný se stejně neurčitě chápaným pojmem moderností, s určitým zaostřením proti uměleckému realismu“ (Krejčí 1975: 309).

⁹ Při vyhledávání a analýze polemických textů jsme vycházeli z „Přehledu polemik“ Luboše Merhauta v *Cestách polemiky* (Merhaut 2021: 316).

totiž nevnímá secesi jako efemérní jev, jako minulé překročení hranice „oficiální literatury” (slovy Krejčího) vstříc literatuře modernistické, jež se odráží v dílech vybraných autorů. Secese u Neumanna odkazuje spíše k jedné z dílčích oblastí literárního života, která stále usiluje o prosazení v literárním poli ovládaném oficiální či lépe řečeno akademickou literaturou. Tato nejednoznačnost pojmu *secese* v téže době a v týchž souvislostech přitom dokládá, že se vskutku nejednalo o termín. Kromě toho, že bylo možné jeho význam konkretizovat v některých ohledech rozličnými způsoby, je z této polemické výměny rovněž zřejmé, že při definování pojmu *secese* sehrávaly klíčovou roli především vnější, praktické aspekty literárního provozu. Svědčí o tom způsob Neumannovy argumentace, při níž – ve snaze obhájit náležitost užití pojmu *secese* v titulu almanachu – se opírá především o publikační (ne)možnosti a mocenské poměry panující v oblasti knižní produkce jako o hlavní doklady „secesnosti” literátů z dnešního hlediska převážně modernistických.

Abychom si ověřili, zda se pojem *secese* i v dalších případech váže především k vnějším aspektům literárního života a zda se neobjevuje v souvislosti s nějakým konkrétním rysem literární tvorby či tvůrčím přístupem, zahrnuli jsme do analýzy kritické ohlasy na *Pohádku máje* (1897) Viléma Mrštíka, *Ivův román* (1902) Antonína Sovy a *Marné lásky* (1907) Růženy Svobodové, tedy na prózy, u nichž literární historici rozeznávají secesní rysy (srov. Janáčková 2006: 422, 434; Mourková 1975: 131–132; Opelík 1980: 44).¹⁰ Druhým důvodem byla potřeba rozšířit badatelské pole tak, aby se v něm dostalo ke slovu větší množství literárních kritiků zastávajících rozmanitá umělecká stanoviska a publikujících v různě orientovaných periodikách. Potvrdilo se zde ovšem pouze to, co působilo nápadně už při analýze *Almanachu secese* a následné polemiky: pojem *secese* se v české literární rozpravě užíval jen velmi zřídka. Ve zhruba 50 sledovaných kritikách a recenzích¹¹ se neobjevil ani jednou. Na rozdíl např. od pojmu impresionismus, který pojmenovával nové tvůrčí techniky a jako takový se v kritikách z devadesátých let častěji vyskytoval (srov. Tichý 2020), se proto *secese* zdá být dobově zbytným pojmem. Pojmenovává totiž skutečnost („možnost negativního vymezení vůči

¹⁰ Tyto prózy jsme zvolili i z toho důvodu, že představují tři průřezy desetiletou produkcí české modernistické literatury, pro niž by „secesnost” měla být symptomatická (srov. Kudrnáč 1997: 11). Na této časové ose by se mělo ukázat, zda se s pojmem *secese* po celou dobu běžně pracovalo, případně jak se nakládání s ním proměňovalo, zda se u některého díla objevovalo častěji atp.

¹¹ Seznam kritik a recenzí se kryje se seznamem ohlasů na dotyčná díla v databázi Retrobi.

[umělecké] tradici“; Merhaut 2021: 101), jež byla v českém prostředí implicitně reflektována preferovaným pojmem *modernismus* ve všech jeho variantách: *moderna, moderní literatura, moderní básníci* atd.

3. Pojem *secese* v literární historii

Když Jiří Kudrnáč v druhé polovině devadesátých let uvažoval o vzájemném poměru pojmů *modernismus* a *secese* a tvrdil, že „tyto pojmy si [...] mohou do jisté míry konkurovat a jistě mohou koexistovat“ (Kudrnáč 1997: 23), dotkl se tím problému, s nímž se nejen dnešní literární věda ve vztahu k pojmu *secese* potýká. Kromě těch případů, kdy je jím označován odvrát od akademické (především parnasistní) tvorby, jej totiž mnozí literární historici používají i pro pojmenování konkrétních rysů literárního díla či tvůrčích postupů a technik – připisují mu tedy další, nový význam, který není v literární rozpravě přelomu 19. a 20. století u tohoto pojmu doložen. Má-li tedy pojem *secese* existovat jako synonymum modernistické literatury a zároveň aspirovat na označení určité její podmnožiny, dochází zde ke znejasňování a víceznačnosti tohoto pojmu. Tato skutečnost pak nejenže narušuje jeho ustálenost (ať už v prvním, nebo druhém významu), ale rovněž vzbuzuje podezření, zda má pojem *secese* jasný denotát a zda má tedy jeho užívání v rámci literární vědy své opodstatnění – zejména s ohledy na význam druhý (srov. Doležel 2018). Naším záměrem je proto zjistit, v jakých souvislostech se objevuje pojem *secese* jako označení určitých literárních postupů a technik, funkčně popsat jejich základní specifické rysy a prověřit, zda je užívání pojmu *secese* v tomto smyslu opodstatněné a náležité.

Třebaže Jan Mukařovský ve studii *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941) prohlašuje, že „není naděje, že by kdy v dějinách české literatury, pokud se dějepisec neodhodlá ke zkreslení skutečného stavu, figuroval oddíl: básnictví *secesní*“ (Mukařovský 1941: 10), jeho studie paradoxně představuje výrazný krok k tomu, aby např. Jarmila Mourková mohla o tři dekády později nazvat sbírku povídek Růženy Svobodové *Marné lásky* „nejvýraznějším dílem české *secesní* prózy“ (Mourková 1975: 153–154). Ve studii se Mukařovský zabírá komparací jednotlivých druhů umění, konkrétně pak transpozicí jejich vyjadřovacích prostředků. Aby svá teoretická východiska uvedl v praxi, komparuje v závěrečné části studie výtvarnou *secesi* a soudobou literaturu. Výsledkem je

vymezení a popis znaků svědčících o „příklonu básnictví k výtvarné secesi” (Mukařovský 1941: 14).

I když lze souhlasit s tvrzením, že „chápeme dnes secesi asi víc, než ji chápal Mukařovský ve své době” (Kudrnáč 1997: 16), v zásadě Mukařovský pojímá výtvarnou secesi stejně jako její přední vykladač Petr Wittlich: „Secese zde neznamená jen směr dobového umění na přelomu století, ale celek tehdejšího nového umění, hlavně z hlediska jeho kritiky předchozího eklektismu. Secesi tedy chápeme v původním slova smyslu jako umělecké hnutí” (Wittlich 2020: 26). I Mukařovský užívá označení „výtvarné hnutí” (Mukařovský 1941: 7), v jehož uměleckých výstupech rozpoznává řadu shodných, a proto pro secesi typických znaků. Nejinak než Wittlich hovoří v těchto souvislostech o ornamentu, který je výrazem monotónní nálady a „odpor[*u*] k silným citovým výlevům” (Mukařovský 1941: 8), o linii vzbuzující „v divákovi dojem vlnivého, nenásilného pohybu” (Mukařovský 1941: 8), plošnosti a barevnosti, jejíž bohatě stupňované odstíny jsou hodnotou samy o sobě, a „nikoli pouhou charakteristikou předmětu” (Mukařovský 1941: 8), jakož i o stylizaci, především pak o stylizaci přírodních tvarů „podle zásad proporcionality, symetrie a eurytmie: vznikají tak tvary rafinovaně oscilující mezi přepisem skutečnosti a ornamentem” (Mukařovský 1941: 9).¹² Následně Mukařovský ukazuje, jak se tyto elementární znaky výtvarné secese otiskly do soudobé básnické i prozaické tvorby: píše např. o vlivu secesní linie na postupy literárního ztvárňování krajiny, jehož výsledkem „jsou hojné příklady krajin skutečně lineárně viděných” (Mukařovský 1941: 11), o inspiraci secesními barevnými technikami, jež se má v literatuře projevat „vystihování[m] osobitých barevných odstínů” (Mukařovský 1941: 12) a symbolizačním potenciálem barvy, nebo o konkrétních motivech svědčících o transpozici secesního ornamentu (vztyčené či rozepjaté ruce, květy, listy, labutě atp.; srov. Mukařovský 1941: 13–16.).¹³ Ani v jednom případě ovšem Mukařovský neoznačuje žádné

¹² Omezenější rozumění výtvarné secesi můžeme u Mukařovského spatřovat v tom, že na rozdíl od Wittlicha nevykládá tyto jednotlivé znaky jako projevy syntézy obecnějších uměleckých směrů a tendencí: „V secesní redukci lze tedy rozeznat určitou vnitřní polaritu mezi naturalistickou a ornamentálně dekorativní tendencí – v jejich vzájemném vztahu a vyrovnávání se rodil vlastní secesní styl. To byly ovšem jenom vztahy na fyzioplastické ose výtvarného systému nového umění. K nim přistupují ještě vztahy s osou ideoplastickou, která byla ovládána tendencí symbolistickou” (Wittlich 2020: 17).

¹³ Mukařovský si je vědom, že tyto motivy nejsou v literatuře ničím novým, a poukazuje proto na nutnost vnímat je v širších souvislostech jejich užití: „Zmínky zasluhuje konečně i časté využití motivu květu, jehož dokladů je v poezii z přelomu století opravdový nadbytek. I jiná období básnictví znají ovšem

literární dílo nebo jeho jediný rys za secesní, vždy důsledně užívá obrátů: „podle vzoru malířství secesního” (Mukařovský 1941: 11), „spříznění poezie s barevnou technikou secesní” (Mukařovský 1941: 12) nebo „slovesn[á] transpozic[e] secesního ornamentálního pásu” (Mukařovský 1941: 14). Přestože tedy Mukařovský poukázal na mnohé literární inspirace výtvarnou secesí, pojem *secese*, tak jak s ním nakládá výše zmíněná Jarmila Mourková, svou studií nezavedl.

Víceméně každá následující literárněhistorická práce, která se zabývala secesí v literatuře, navazovala na Mukařovského. Snaží-li se Karel Krejčí v kapitole „Novoromantismus a secese” z knihy *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (1975) zobecnit vztah secese a literatury, parafrázuje vlastně závěry, k nimž již dospěl Mukařovský: „Z výtvarného umění přecházejí tyto stylové prvky i do literatury, zvláště do básnictví, ve styku s jiným materiálem, básnickým slovem, mají tu však jiné možnosti uplatnění a nemohou se rozvinout v takové plnosti, aby v širším měřítku vytvořily dominantu zvláštního stylu” (Krejčí 1975: 301); „O secesi v české literatuře není ovšem možno tak snadno psát jako o secesi výtvarné, která skutečně vytvořila určitý stylový celek” (Krejčí 1975: 308). Na rozdíl od Mukařovského už ale užívá pojem *secese* k označení kvalit literárního díla. Píše tak o „secesních prvcích”, které „se začleňují do širšího celku a podřizují se dominantnímu stylu díla, ať již je to novoromantismus, symbolismus, impresionismus nebo dekadence” (Krejčí 1975: 302), aby záhy dokonce dodal, že „o secesní poezii můžeme mluvit jen v ojedinělých zvlášť pregnantních případech nebo u některých kategorií děl” (Krejčí 1975: 302). Ačkoliv tedy Krejčí pokračuje v Mukařovského stopách a spíše popírá existenci secesního literárního směru či stylu, jeho nakládání s pojmem *secese* svědčí o potřebě pojmenovat určité literární rysy, postupy či techniky tak, aby vynikla specifčnost jejich původu z výtvarného umění.

Mnohem inovativněji navazuje na Mukařovského Jiří Opelík monografií o literárním díle Josefa Čapka již tím, že její první kapitola nese název *Secesní juvenilie*. Opelík vnímá secesi jako širší hnutí, „široce rozlitou panující modernost” (Opelík 1980: 40). Jeho výklad pracuje i s vědomím (podobně jako u Mukařovského), že secese se výrazně projevila ve výtvarném umění, z něhož mohly vzejít bohaté inspirační zdroje soudobé literatury (srov. Opelík

květ jako oblíbený lyrický motiv; i zde však nutno podotknout, že záleží na významovém ovzduší, jakým je v dané době motiv doprovázen” (Mukařovský 1941: 16).

1980: 29–30). Přesto navrhuje koncepci secesní literatury, v níž mají literatura a výtvarnictví ve vztahu k secesi jako široce rozkročenému společensko-kulturnímu kvasu víceméně rovnocenné postavení: „Musíš tu jít vůbec o transpozice secesní výtvarnosti do literatury? Nemůže jít o příslušnost k vyšší struktuře, která se uplatňovala ‚synonymicky‘ v různých uměních a s tím ‚donucovala‘ rozmanitý materiál těchto umění, aby si nalézal formy odpovídající jejím ‚direktivám‘?” (Opelík 1980: 31). Nejenže tedy Opelík na rozdíl od Mukařovského a Krejčího suverénně operuje s pojmem *secesní literatura*, nadto klade důraz na možnou neodvozenost, autonomii takto označované literární tvorby. Aby svou koncepci podložil, uvádí několik kunsthistorických teorií¹⁴ a nachází ve společném díle bratří Čapků takový prvek, jehož secesní ráz nelze vysvětlit jednoduchou přejímkou z výtvarného umění, protože je bytostně spjat s jazykovým materiálem literárního projevu: „kompoziční umnost” založenou na „opakování, obměňování nebo antitezí” (Opelík 1980: 39):

Byly zde už citovány konkrétní příklady toho, jak juvenilie motivicky sugerují představu vysloveně secesní lineárnosti nebo ornamentálnosti. Umné opakování nebo obměňování téhož kompozičního prvku a zároveň esteticky působivé obnažení tohoto postupu představují zase jiný (netematický) způsob, jak čapkovské juvenilie získávaly punc ‚écriture artiste‘ a secesní dekorativnosti. Jde o způsob, jemuž už nelze vytknout přenesenost z jiného umění a jehož secesnost je podtržena tím, že dekorativnost zde vyplývá bezprostředně z vnitřní konstrukce díla, jež je zase dána bezprostředně jeho účelem. (Opelík 1980: 39)

Vedle toho Opelík zhodnocuje i dosavadní výklady juvenilií bratří Čapků. Když tvrdí, že „stále se [...] dostatečně nedaří vyložit je jakožto celistvost” (Opelík 1980: 20) a že „vykladači často sahají po termínech jako ‚rozpory‘ nebo ‚vnitřní nesourodost‘, když se začínají ztrácet v houštinách rozmanitosti” (Opelík 1980: 20–21), připravuje tím půdu pro své vlastní výklady. Užívání pojmu *secese* pro označení určitých literárních kvalit, ba i celkového rázu těchto próz proto nepůsobí jako svévole či zkreslování fakt, ale spíše nutnost, má-li být rané dílo bratří Čapků uchopeno jako svébytný celek a náležitě vyloženo prizmatem doby svého vzniku.

¹⁴ Např.: „Například slovesný materiál bezpochyby nemůže vytvářet plošnost, která je považována za nezbytnou vlastnost secesního malířství. Byl však učiněn pokus – dokonce na základě klasického Lessingova rozlišení mezi literaturou jakožto následností v čase a výtvarným uměním jakožto koexistencí v prostoru – reklamovat existenci secesní literatury tím, že byly stanoveny platné ekvivalenty mezi obojím uměním: jestliže prostoru v malířství odpovídá čas v literatuře, pak malířské plošnosti jakožto zrušené prostorovosti odpovídá v písemnictví redukce časového rozvrstvení, tedy bezčasí nebo současnost (simultánnost) dějů” (Opelík 1980: 31–32).

Na vývody Jiřího Opelíka navazuje i poměrně rozsáhlá monografie Danuše Kšicové *Secese: slovo a tvar* (1998).¹⁵ Kromě toho, že se prostřednictvím Opelíkovy koncepce secesní literatury snaží vyložit některá díla ruských modernistů s občasnými přesahy do literatury české, přispívá i k vyprofilování a opodstatnění této koncepce. O podtržení autonomie literární secese usiluje zdůrazněním, že inspirační zdroje jejích vyjadřovacích prostředků pocházely především z dobové filozofie.¹⁶ Právě v ní spatřuje onu Opelíkem vyslovenou „vyšší strukturu“, nadřazenou jak literatuře, tak výtvarnictví:

V oblasti poetiky literární secese byla již vytýčena řada strukturních znaků, analogických výtvarnému umění a architektuře. (Týká se to především specifické barevnosti a ornamentálnosti.) Máme-li však nalézt klíč k podstatě strukturních proměn, k nimž v té době docházelo, a odhalit jejich zdroje, musíme se pokusit vytipovat základní znaky, určující dobový estetický kód. Do popředí zájmů tehdejší filozofie se dostává člověk a jeho místo v prostoru a čase. Kategorie času je pocitována jako faktor bezprostředně související s lidskou psychikou. (Kšicová 1998: 30)

V případě Jiřího Opelíka a Danuše Kšicové¹⁷ je tedy zřejmé, že neoznačují některé literární kvality za secesní proto, aby vynikl jejich původ z výtvarného umění, jako tomu bylo u Karla Krejčího. Důvod je jiný: autoři chtějí poukázat na formální i obsahová specifika těchto kvalit, které se na konstituci literárního díla podílejí jinými způsoby než kvality jiné, a proto stojí za odlišení a pojmenování. Podobné intence lze rozpoznat i v pracích těch literárních vědců, kteří se primárně nezabývají literární secesí, pouze využívají pojmu *secese* při výkladech konkrétních děl. Když Jaroslava Janáčková charakterizuje *Pohádku máje* a tvrdí, že Vilém Mrštík „z polohy impresionistické svůj román převedl ve stylizaci secesní“ (Janáčková 2006: 434), připojuje záhy komparaci téže pasáže ze dvou verzí románu, aby onen posun od impresionismu k secesi

¹⁵ „Secese tvoří přirozenou spojnici mezi jednotlivými často ostře polemizujícími literárními směry moderny. Dosavadní výzkumy již dávají dostatek materiálu pro to, abychom mohli pokládat literární secesi za integrální součást uměleckých i literárních stylizací, tak příznačných pro literaturu přelomu století [...] strukturní znaky secese nesou díla vzniklá v rámci směrů spjatých s neoromantismem: dekadence, symbolismus či impresionismus...“ (Kšicová 1998: 23).

¹⁶ Přesvědčivé jsou v těchto intencích zejména závěry o myšlenkové složce secesní linie i ornamentu (ať už v literatuře, nebo v Klímtových obrazech), jež Kšicová vyvozuje mj. z filozofie Henriho Bergsona, který „dal evropské secesi nezbytný podtext dynamiky pohybu a křivku stálého vývoje“ (Kšicová 1998: 29; srov. Kšicová 1998: 33–34).

¹⁷ Dále bychom mohli uvést především studii Libuše Heczkové *Chtonické křivky ornamentu* (2001), jejímž cílem „je ukázat, že secesní ornament v literatuře není jen transpozicí výtvarných prostředků do jiného média, ale specifický konceptuální postup umělecké moderny“ (Heczková 2001: 519).

demonstrovala na textu. Když Jarmila Mourková píše o zmíněné knize R. Svobodové jako o „nejvýraznějším díle české secesní prózy“, nezapomíná zmínit změnu v tvůrčích přístupech, kvůli níž povídkový soubor takovým shledává: „Zatímco minulé povídkové soubory mísily v sobě melancholický lyrismus s realistickým detailem, ústřední organizující silou je zde mesianismus snu o nové životní kultuře“ (Mourková 1975: 154). A když se Martin Tichý snaží vystihnout, v čem spočívala novost vypravěče *Stříbrného větru* (1910) Fráni Šrámka, pomáhá si k tomu charakteristikami staršího vypravěče secesního, „dominantního, interpretujícího, představujícího nějakou idealitu, abstraktní pořádací princip vtiskovaný do empirie“ (Tichý 2013: 62).¹⁸ Zkrátka řečeno, způsob, jakým tito a mnozí další interpreti¹⁹ nakládají s pojmem *secese*, svědčí o jeho opodstatněnosti a využitelnosti v rámci literárněvědného bádání. Tato opodstatněnost ovšem neznámá obecnou jednoznačností. Zřejmé je to z pojetí dvou výše uvedených badatelek: zatímco Janáčková spatřuje disjunkci mezi impresionistickými a secesními postupy, Kšicová uvažuje o secesních postupech i v rámci impresionismu. Každá tudíž rozumí secesí něco trochu jiného, což ovšem není u literárněhistorických pojmů ničím neobvyklým.²⁰

Mnohem větší úskalí pojmu *secese* spatřujeme v těch případech, kdy je užíván jako konglomerát původního i druhého významu, který mu později začali přisuzovat literární historici. Hana Bednaříková tak nejprve v souladu s literárněkritickou rozpravou přelomu 19. a 20. století tvrdí, že „secese ve střední Evropě znamená především roztržku a rozchod s akademismem a oficialitou“ (Bednaříková 2000: 8), aby o několik stran dál podala charakteristiku výrazových prostředků takto široce pojatého jevu: „u představitelů secese ve střední Evropě [lze] spatřovat naopak větší razanci a virilitu ornamentální struktury“ (Bednaříková 2000: 10). Když následně píše o tom, že „ke křivení a lomivosti secesních symbolů dochází například v poezii Georga Trakla“ (Bednaříková 2000: 110), není zřejmé, zda je onen symbol

¹⁸ Tichý zde zřejmě vychází z poučení studií Jaroslavy Janáčkové *Proměny vypravěče v lyrizovaném románu z počátku 20. století* (1988).

¹⁹ Srov např. Hodrová 2001: 585–587. Ovšem argumentem mohou být i ty případy, kdy literární vědec ve snaze pojmenovat určitý jev poukazuje na absenci odpovídajícího termínu či pojmu. Tak činí Radko Pytlík, když píše o stylizaci v Mrštíkově knižní verzi *Pohádky máje*, tedy o jednom z hlavních rysů, které bývají literatuře označovány jako secesní přisuzovány: „Z nedostatku jiných názvů nazvěme tento postup impresionismem“ (Pytlík 1989: 49).

²⁰ Srov. zejména studii Dalibora Turečka *Impresionismus jako literárně historický pojem: možnosti a limity* (2020).

secesní proto, že je projevem odvratu od akademismu (význam původní), nebo proto, že vykazuje nějaké konkrétní secesní rysy (význam pozdější). A pokud by se mělo jednat o případ druhý, pak se lze ptát: jsou tyto rysy označovány za secesní proto, že byly do literatury transponovány ze secesního výtvarnictví, a jde jen o zdůraznění jejich původu (jak to činí Krejčí), nebo je autorka podobně jako Opelík a Kšicová považuje za autonomní projevy vlivu „vyšší struktury“ na literaturu? Vysvětlení se dobrat nelze. Bednaříková přisuzuje pojmu *secese* oba významy a při jeho definici uvádí příklady jak z výtvarného, tak z literárního umění (Bednaříková 2000: 8–9). Na rozdíl od Janáčkové a Kšicové, které s pojmem *secese* (i když mu každá rozuměla po svém) nakládaly jasně a opodstatněně, se takové užití zdá být jen těžko využitelné a nejednoznačné.

Bednaříková si v úvodu práce – podobně jako výše citovaný Lubomír Doležel – klade otázku, zda lze „bez rizika užívat pojmu ‚secesní literatura‘“ (Bednaříková 2000: 7), přičemž odpověď zní spíše záporně: „Za obecněji funkční bychom mohli spíše považovat označení *fin-de-siècle*, které postihuje fenomén daného období...“ (Bednaříková 2000: 7–8). Je zřejmé, že nad pojmem *secese* autorka v tomto konkrétním případě uvažuje především jako nad možným pojmenováním literárního hnutí či určité etapy v literatuře, a v tom s ní nelze než souhlasit. Užití pojmu *secese* v tomto prvním významu se jevílo zbytným na přelomu 19. a 20. století a jeví se tak převážně i v dnešní a nedávné literární historii: v obou případech je dáována přednost pojmu *česká moderna*, resp. *modernistická literatura*. Oproti tomu druhý význam pojmu *secese*, vytvořený literárními historiky jako konstrukt pro označení jistých literárních kvalit, literárních rysů, postupů a technik, se zdá být funkční a užitečný, je-li s ním nakládáno se zřetelem k určitým okolnostem a kritériím vyplývajícím z naší studie.

4. Závěrem

1) Kvalitám literárního díla označovaným za secesní bývá připisován dvojitý původ: buď jsou výsledkem vlivů „vyšší struktury“, která působila na literaturu stejně jako na výtvarné umění a další kulturní oblasti, nebo vznikly transpozicí výrazových prostředků výtvarného umění. Tato vysvětlení se však navzájem nevylučují, literatura i výtvarnictví mohly podléhat „vyšší struktuře“ a zároveň se navzájem ovlivňovat.

2) Secesní kvality literárního a výtvarného umění mají proto shodné či analogické projevy (ornamentálnost, dekorativnost, stylizace, funkce barev atd.), které podléhají zákonům materiálu toho kterého umění. Ve výtvarném umění se ovšem direktivy této „vyšší struktury“ projeví patrně výrazněji a zřetelněji (srov. Krejčí 1975: 301), neboť zde – na rozdíl od literatury – vznikla potřeba definovat výtvarnou secesi nejen jejím postojem proti akademismu, ale i souhrnem dominantních rysů jejích uměleckých výstupů.²¹

3) Došlo-li tedy v dějinách výtvarného umění ke splnutí pojmu *secese* jako „antiakademismu“ na jedné straně a syntetického způsobu umělecké tvorby či výtvarných projevů tohoto uměleckého hnutí na straně druhé (srov. Wittlich 2020: 10–27), situace v literární historii je odlišná. I když se zde objevují případy, kdy se s pojmem *secese* zachází obdobně, jeví se taková užití jako matoucí a nesrozumitelná.²² Dochází tak k nenáležitému mísení množiny (hnutí proti akademismu) a podmnožiny (konkrétní literární kvality), které ústí v nejednoznačnost pojmu.

4) Pokud má tedy pojem *secese* fungovat v literárněhistorickém bádání jako opodstatněná kategorie, je třeba nejen důsledně odlišovat jeho původní a pozdější význam, ale rovněž si uvědomovat jinakost jeho vypovídání v literární historii a dějinách výtvarného umění.

Prameny

Anonym, 1896a, Almanach secese, „*Česká stráž*“, VII, č. 13, s. 4–5.

Anonym, 1896b, Almanach secese, „*Radikální listy*“, III, č. 16, s. 138–139.

Karásek ze Lvovic, J., 1896, Almanach secese, „*Niva*“, VI, č. 6, s. 190.

Koráb, J. A., 1896, Opouštím mládí. – *Almanach secese*, red. S. K. Neumann, Praha: vl. n., s. 35.

Krejčí, F. V., 1896, Almanach secese, „*Rozhledy*“, V, č. 7, s. 430–443.

Neumann, S. K., 1896a, Předmluvou. – *Almanach secese*, red. S. K. Neumann, Praha: vl. n., s. 9–10.

Neumann, S. K., 1896b, V záležitosti Almanach secese, „*Moderní revue*“, sv. 4, č. 2, s. 47–48.

²¹ Svědčí o tom už jen studie Jana Mukašovského *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941), v níž je výtvarná secese i se svými hlavními znaky vyložena jako nesporný fakt, zatímco existenci literární secese, jak jsme již uvedli, Mukašovský zavrhuje.

²² Kromě výše uvedené Hany Bednařikové tak činí např. i Jiří Kudrnáč: „Předesíláme tedy, že náš koncept české secesní literatury zahrnuje jak stanovisko Neumannovo, tak Opelíkovo“ (Kudrnáč 1997: 11).

- Neumann, S. K., 1900, Jednota výtvarných umělců, „*Volné směry*”, IV, č. 1, s. 23–24.
- Neumann, S. K., 1913, Dva almanachy, „*Lidové noviny*”, XXI, č. 288, 297, s. 1–2, 1–2 [Signováno „N.”].

Literatura

- Bednaříková H., 2000, *Česká dekadence*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Doležel L., 2018, *Heterocosmica III: fikční světy protomoderní české prózy*, Praha: Karolinum.
- Heczková L., 2001, Chtonické křivky ornamentu, „*Česká literatura*”, XLIX, č. 5, s. 519–530.
- Hodrová D., 2001, *Na okraji chaosu*, Praha: Torst.
- Janáčková J., 1988, Proměny vypravěče v lyrizovaném románu z počátku 20. století, „*Česká literatura*”, XXXVI, č. 5, s. 446–452.
- Janáčková J., 2006, *Moderna. – Česká literatura od počátků k dnešku*, red. J. Lehár et al., Praha: Lidové noviny, s. 383–441.
- Kott F. Š., 1882, *Česko-německý slovník zvláště gramaticko-fraseologický: díl třetí Q – Š*, Praha: František Šimáček.
- Krejčí K., 1975, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha: Československý spisovatel.
- Kšicová D., 1998, *Secese: slovo a tvar*, Brno: Masarykova univerzita.
- Kudrnáč J., 1997, Úvod do české secesní literatury, „*Literární archiv: Z časů Moderní revue*”, č. 28, Praha: Památník národního písemnictví, s. 9–27.
- Merhaut L., 2021, *Cesty polemiky*, Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Mourková J., 1975, *Růžena Svobodová*, Praha: Melantrich.
- Mukařovský J., 1941, Mezi poezií a výtvarnictvím, „*Slovo a slovesnost*”, VII, č. 1, s. 1–16.
- Opelík J., 1980, *Josef Čapek*, Praha: Melantrich.
- Tichý M., 2013, Fráňa Šrámek: Stříbrný vítr (1910). – *Desátá léta v podobách kritiky*, red. M. Tichý et al., Opava: Slezská univerzita v Opavě, s. 55–87.
- Tichý M., 2020, Literární impresionismus: dobová perspektiva. – *Impresionismus v české kultuře 1880–1920*, red. E. Gilk, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 63–79.
- Tureček D., 2020, Impresionismus jako literárně historický pojem: možnosti a limity. – *Impresionismus v české kultuře 1880–1920*, red. E. Gilk, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 49–59.
- Wittlich P., 2020, *Česká secese*, Praha: Karolinum.

The concept of secession in Czech literary studies

The presented study deals with the concept of Art Nouveau in Czech literary studies. In the first part, we try to outline the meaning that literary critics assigned to the term Art Nouveau at the turn of the 19th and 20th centuries, when this term first began to appear in the Czech language environment. In the second part, we introduce the basic approaches to the term Art Nouveau, which numerous literary historians have applied in their works in many variations over the years. The aim of the paper is to point out the ambiguity of the term Art Nouveau, the core of which lies in the insufficient distinction between the original meaning of the term (from the turn of the 19th and 20th centuries) and the later meanings that literary historians began to ascribe to it. The aim of the thesis is also to infer criteria from the presented analyses and interpretations, the observance of which would lead to a clearer usage of the term Art Nouveau and, consequently, to its introduction as a justified literary-historical category.

Key words: *Art Nouveau, modernism, turn of the 19th and 20th centuries, literary studies*

Chronicle

